

*“Lleva contigo una pequeña libreta de papeles enyesados  
y con el lápiz de plata anota con brevedad...”*

## APUNTES SOBRE EL DIBUJO EN LEONARDO

SANDRA ACCATINO S.

La importancia, autonomía y difusión que alcanzó el dibujo durante el Renacimiento y, en particular, en los ambientes y talleres vinculados a la ciudad de Florencia, podría ilustrarse con la breve descripción que hace Vasari del pintor Agnolo di Donnino, quien, habiendo dedicado todo su tiempo y esfuerzo al dibujo, no logró nunca retomar los pinceles,

“y finalmente murió siendo pobre cuanto más no se puede ser”<sup>1</sup>.

Realizados con punta de plata, lápiz, pinceles y piedra negra o, hacia finales del siglo XV, con sanguina y un material graso similar al pastel, sobre cartones para ser traspasados a las telas o, como una expresión en sí mismo, en papeles generalmente teñidos de salmón, rosado o azul, el dibujo será reconocido, a partir del Renacimiento, como la fuente común de todas las artes visuales, que veían en la traducción lineal propia del dibujo, no una mera reproducción de lo visible, sino más bien, una forma de volver inteligible el orden y la armonía que subyace a la vastedad de formas que integran el universo. Así lo expresa Vasari, al señalar que:

el dibujo, padre de las tres artes nuestras, Arquitectura, Escultura y Pintura, procediendo desde el intelecto, extrae de muchas cosas un juicio universal; similar a una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, [...], de allí que no sólo en los cuerpos humanos o de los animales, sino que también en las plantas y en los productos y

<sup>1</sup> “et in ultimo mori essendo povero quanto più non si può essere”. Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Florencia, 1568, “Vita di Cosimo Roselli”.

esculturas y pinturas, conoce la proporción que tiene el todo con las partes y que tienen las partes entre ellas y con todo el conjunto. Y porque de este conocimiento nace un cierto concepto y juicio que se forma en la mente de esa determinada cosa que luego se expresa con las manos, llamándose esto dibujo, se puede concluir que este dibujo no es sino una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el alma, y de aquello que otros se han en la mente imaginado y fabricado en la idea.<sup>2</sup>

Veinte años después, en *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Armenini reelabora esta misma concepción al escribir que:

Algunos han dicho que [el dibujo] debe ser una especulación nacida en la mente y una artificiosa industria del intelecto, que pone en acto sus fuerzas según la bella idea. Otros dicen luego que más bien ha de ser una ciencia de bella y regulada proporción de todo lo visible, con una composición ordenada, cuyo garbo se discierne por sus medidas ajustadas, a lo cual se llega mediante el estudio y la gracia divina de un buen discurso que primero ha nacido y ha recibido su alimento de aquél. [...] el dibujo es como una viva luz de bello ingenio, y que tiene tanta fuerza y es tan necesario al universal que aquel que esté de él privado será casi un ciego.<sup>3</sup>

Si la referencia a Agnolo di Donnino permitía ilustrar el carácter obsesivo que pudo alcanzar la práctica del dibujo en Florencia, su universalidad y su fecundidad —a las que aludían también los textos de Armenini y de Vasari— fueron trazadas de manera ejemplar en la biografía de Leonardo, quien, “no sólo ejercitó una profesión, sino todas aquellas en las que el dibujo intervenía”<sup>4</sup>. El dibujo no aparece, aquí tampoco, como una práctica supeditada exclusivamente a la pintura sino, más bien, como una finalidad en sí misma, un lenguaje que habría permitido a Leonardo dar forma a conceptos que podían ser ex-

2 “Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, [...], di qui è che non solo nei corpi umani e degl' animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzion che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea.” Giorgio Vasari, *op. cit.*, Della Pittura, Capitolo XV, “Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e dell'invenzione delle storie”.

3 “Onde alcuni hanno detto dover essere quello una speculazione nata nella mente et un'artificiosa industria dell'intelletto, col mettere in atto le sue forze secondo la bella idea. Altri poi dicono più tosto dover essere una scienza di bella e regolata proporzion di tutto quello che si vede, con ordinato componimento, dal quale si discerne il garbo per le sue debite misure, al che si proviene per lo Studio e per la divina grazia d'un buon discorso, primamente nato e nodrito in quello. [...] che il disegno sia come un vivo lume di bello ingegno e che egli sia di tanta forza e così necessario all'universale, che oclui che n'è intieramente privato, sia quasi che un cieco.” Giovanni Battista Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Madrid: Visor, 1999, cap. IV, pág. 79.

4 “E non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove disegno si interveniva.” Giorgio Vasari, *op. cit.*, “Vita di Leonardo Da Vinci”.

presados eventualmente como pintura, arquitectura y escultura, o bien como estudios de anatomía, física, ingeniería, botánica o geografía. Así lo señaló el propio Leonardo quien, en consonancia con los tratados de artes contemporáneos, vio en el dibujo la fuente de todas las artes visuales y de todos los oficios:

Ésta [la pintura] con su principio, es decir el dibujo, enseña al arquitecto a hacer que su edificio se vuelva grato al ojo; ésta, al componedor de diversos vasos; ésta, a los orfebres, tejedores, recamadores; ésta ha encontrado los caracteres con los cuales se expresan los diversos lenguajes; ésta ha dado los caracteres a los aritméticos; ésta ha enseñado la figuración a la Geometría; ésta enseña a los realizadores de perspectivas y astrólogos y a los constructores de máquinas e ingenieros.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “Questa col suo principio, cioè il disegno, insegna allo architetto fare l’ suo edificio si renda grato a l’occhio; questa alli componitori di diversi vasi, questa alli orfici, tessitori, recamatori; questa ha trovato li caratteri, con li quali s’isprime li diversi linguaggi; questa ha dato le caratte alli arismetici; questa ha insegnato la figurazione alla geometría; questa insegna alli prospettivi e astrologhi et li machinatori e ingeneri.” Cod. Urb. f. 12v. Leonardo Da Vinci, *Libro di Pittura*, Firenze: Giunti, 1995, dos volúmenes, pág. 148.

<sup>6</sup> “Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de’ corpi finti, li quali lineamenti si dimanda disegno. La seconda è detta ombra. Ma questo disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca l’opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura.” Cod. Urb. f. 50. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 202.

Si, en este sentido, la noción de dibujo que expresa Leonardo en sus escritos no es, respecto a otros textos coetáneos, original, las técnicas, prácticas y procedimientos que desarrolla en torno al dibujo se caracterizan, en cambio, por su carácter innovador.

Siguiendo la tradición florentina, Leonardo consideró a la forma y al volumen conseguidos a través del dibujo y de la demarcación de luces y sombras, como los principales componentes del trabajo artístico. En una definición a la que volveremos más adelante, Leonardo establece que:

Dos son las partes principales en las que se divide la pintura: los lineamientos, que rodean las figuras de los cuerpos pintados, a los cuales se los llama dibujo. La segunda es llamada sombra. Pero este dibujo es de tanta excelencia, que no sólo investiga las obras de la naturaleza, sino infinitas más que las que ella hace.<sup>6</sup>

Aunque en esta descripción dibujo y sombra aparecen como dos conceptos escindibles, en la práctica artística de Leonardo ellos son, por el contrario, inseparables. Así, por ejemplo, en la inconclusa *Adoración de los Reyes Magos* (fig. 1), el dibujo es realizado directamente con el pincel sobre la superficie a pintar, sin la ayuda de cartones, a partir de una idea ensayada en dibujos preliminares de formato relativamente pequeño y resaltando

las formas a través de manchas que indican las sombras. Esta concepción del dibujo que se manifiesta directamente como pintura, será retomada luego por los venecianos y por Rafael, quien, tras su estadía en Florencia, deja la punta metálica y comienza a dibujar directamente con el pincel, señalando los volúmenes — luces y sombras— a través de manchas.<sup>7</sup>

En los dibujos que Leonardo realiza sobre papel, con un estilo ya plenamente desarrollado hacia 1480, las formas son constantemente manipuladas, corrigiendo y ensayando sobre un mismo dibujo diversas versiones<sup>8</sup>, con el fin de encontrar una solución plástica que implique una mayor cohesión en las reacciones de los personajes que participan en la escena. En uno de los estudios de *La Virgen y el Niño con un gato* (fig. 2), por ejemplo, Leonardo ensaya diversos movimientos que buscan integrar de manera formalmente unitaria y narrativamente verosímil las tres figuras: modifica la dirección de la mirada de la Virgen, cuya cabeza acaba finalmente formando, en sintonía con la diagonal producida por la alineación de las piernas, una diagonal con las cabezas de los otros dos personajes, y aumenta gradualmente la presión del abrazo del Niño al gato, que en otros bocetos es sólo acariciado. Cuando, hacia 1501, Leonardo presentó con gran éxito en Florencia el desaparecido cartón con *Santa Ana, La Virgen y el Niño con un cordero*, esta síntesis formal entre las distintas figuras será absorbida por Miguel Ángel y Rafael, que la incorporan a su propio lenguaje plástico, tal como se puede apreciar en el *Tondo Doni* (fig. 3) y en la serie de Vírgenes que Rafael produjo entre 1506 y 1508 (fig. 4).<sup>9</sup>

La maleabilidad y ductilidad de las formas aparece también como un atributo importante en las figuras sin-gulares, cuya sinuosidad era un valor que Leonardo consideraba indicativo de la calidad del artista: “Sean — escribe— con suma diligencia considerados los términos de cualquier cuerpo y el modo de su serpentear, el que se juzga si sus vueltas participan de una curvatura circular o de concavidad angular”<sup>10</sup>. Esta forma serpentina, que Miguel Ángel transforma en una composición de varias figuras y que ejercerá una enorme influencia en los pintores manieristas<sup>11</sup>, puede ser entendida como

<sup>7</sup> Sobre la influencia de los dibujos de Leonardo en Rafael, véase Carlo Pedretti, *Leonardo: il disegno*, Firenze: Giunti, 1992, pág. 41ss.

<sup>8</sup> Sobre el carácter novedoso de esta forma de dibujar, en contraposición a la línea contenida y pulcra propiciada en los talleres, véase “El método de elaborar composiciones de Leonardo” en: Ernst H. Gombrich, *Norma y Forma*, Madrid: Debate, 2000, págs. 58-63.

<sup>9</sup> Véase S.J. Freedberg, *Pintura en Italia 1500-1600*, Madrid: Cátedra, 1998<sup>4</sup>, págs. 33ss. y 51ss.

<sup>10</sup> “Sia con somma deligenza considerato i termini di qualunque corpo, et il modo de lor serpeggiare, le quali serpeggiature sia giudicato selle sue volte partecipano di curvità circolare o di concavità angulare”. Cod. Urb. f. 50v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, págs. 202 - 203.

<sup>11</sup> Para el desarrollo posterior de la figura serpentina, véase John Shearman, *Manierismo*, Madrid: Xarait Ediciones, 1984, págs. 113 - 121.

un desarrollo de la composición de la figura humana en *contrapposto*, un sistema de articular el cuerpo humano que había sido característico de la escultura antigua y que a principios del Renacimiento fue recuperada por Donatello.

El *contrapposto* concilia equilibradamente las partes del cuerpo que han sido colocadas asimétricamente, de tal manera que el giro de la cabeza se opone al de las caderas y a la dirección de los brazos y, mientras una pierna permanece recta sosteniendo el peso, la otra queda libre y flexionada. Los cuerpos así dispuestos —escribe Leonardo— son de “gran artificio” y expresan “gran vivacidad y movimiento”<sup>12</sup>. La figura serpentina de Leonardo es, en este sentido, un esquema dialéctico y compensatorio que expresa energía, contraste y variedad, permitiendo entrelazar coherentemente el peso y la fuerza<sup>13</sup> y llegando a resolver, cuando es necesario, sentimientos y pasiones antagónicos en una equilibrada síntesis. Pienso, por ejemplo, en las copias y versiones de la *Leda* (fig. 5), en cuyo cuerpo suavemente ondulado queda contenido, al mismo tiempo, su deseo y reticencia hacia el cisne, o en la postura de la Virgen en el cartón de *La Virgen con Santa Ana, el Niño y San Juan* (fig. 6), que encierra su propio titubeo interior en relación a la presencia de Juan, símbolo del sacrificio de su Hijo.

La integración plástica de las formas y la conformación verosímil del relato visual conseguida a través de bocetos sueltos y maleables, debían, como veíamos en el caso de la *Leda* y del cartón de la National Gallery, hacer evidente la intención que animaba a la figura, aunando en el movimiento físico el “movimiento mental” o “pasión” que ha desencadenado la acción. A ello apuntan, en gran medida, los consejos que Leonardo da en sus escritos respecto a cómo deben realizarse los dibujos:

Pero tú, componedor de historias, no realices con un dibujo acabado las partes de esas historias, que te sucederá como a muchos y varios pintores les suele suceder, los cuales quieren que cada mínimo signo del carbón sea válido. Y éstos bien pueden adquirir riquezas, pero no alabanzas en su arte, puesto que muchas son las veces que el animal representado no tiene los movimientos de

<sup>12</sup> “Ma li moti composti sono nelle battaglie di grand’ artificio e di grande vivacità e movimento”. Cod. Urb. f. 106v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 258.

<sup>13</sup> Para Leonardo, peso y fuerza son también elementos antitéticos. Así, en el Códice Atlántico, f. 302v., afirma: el peso es corpóreo, la fuerza incorpórea. El peso es material, y la fuerza espiritual [...] si una desea su propia fuga y muerte, la otra desea estabilidad y permanencia [...] A menudo se generan el uno a la otra”.

los miembros apropiados al movimiento mental y habiendo hecho los miembros bien terminados bellos y agradables, le parecerá cosa injuriosa el cambiar aquellos miembros más arriba o más abajo, o más atrás que adelante. [...] Por lo tanto, pintor, compone de manera general los miembros de tus figuras, y atiende primero a los movimientos apropiados a los actos mentales de los animales que componen la historia que a la belleza y bondad de sus miembros<sup>14</sup>.

Así, si desde un punto estrictamente teórico Leonardo se limita a parafrasear el *De pictura* de Alberti, al señalar en repetidas ocasiones que “las actitudes de los hombres con sus miembros [deben ser] de tal manera dispuestos, que con ellos se demuestre la intención de sus ánimos”<sup>15</sup>, su práctica es, tal como hemos visto, innovadora y así fue percibida por sus contemporáneos. Vasari, en el Proemio de la Tercera Parte de sus *Vidas*, atribuye a la vitalidad y vivacidad de las figuras trazadas por Leonardo su aporte más original e importante a la *maniera moderna*:

Leonardo da Vinci, quien dando comienzo al tercer estilo que nosotros queremos llamar el moderno, además de la gallardía y bravura del dibujo, y además de realizar sutilmente todas las minucias de la naturaleza, tal como ellas son, con buena regla, mejor orden, recta medida, dibujo perfecto y gracia divina, [...], dio verdaderamente a sus figuras movimiento y aliento.<sup>16</sup>

En este sentido, el dibujo es, para Leonardo, la expresión más directa del movimiento físico y mental de las figuras, y la rapidez y agilidad que recomienda en su trazado, así como su representación a partir de un acto real, tiene que ver, justamente, con la posibilidad de captar la dimensión temporal del movimiento, de la acción.

Digo que el pintor debe anotar las actitudes y los movimientos de los hombres nacidos de cualquier acto; inmediatamente sean anotados o puestos en la mente, y no esperar que el acto del llorar sea hecho hacer a uno en prueba, sin gran causa de llanto, y después retratarlo, porque tal acto, no habiendo nacido de una verdadera causa, no será ni ágil ni natural; pero, en cambio,

<sup>14</sup> “Però tu, componitore delle istorie, non membrificare con terminati lineamenti le membrificazioni d’esse istorie, ché te nverrà come a molti e vari pittori intervenire suole, li quali vogliono che ogni minimo segno di carbone sia valido. E questi tali ponno bene acquistare ricchezze, ma non laude della sua arte, perché molte sono le volte che lo animale figurato non ha li moti delle membra appropriate al moto mentale, et avendo lui fatta bella e grata membrificazione ben finita, li parrà cosa ingiuriosa a trasmutare esse membra più alte, o basse, o più indietro che inanzi. E questi tali non sono meritevoli d’alcun laude nella sua scienza. [...] Adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima alli movimenti appropriati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal componimento inculto ti reuscirà appropriato alla sua invenzione, tanto maggiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezione appropriata a tutte le sue parte.” Cod. Urb. f. 61v-62. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, págs. 221-222.

<sup>15</sup> “Siano l’attitudini delli uomini con li lor membri in tal modo disposti, che con quelli si dimostri la intenzione de’ loro animi”. Cod. Urb. f. 115v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 273. Cfr. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 1973, § 41-43, págs. 70-76.

<sup>16</sup> “Lionardo da Vinci, il quale, dando principio a quella terza

es muy bueno el haberlo anotado primero de la situación natural, y después hacer estar a uno en ese acto para ver alguna parte para ese propósito y después retratarlo.<sup>17</sup>

En los dibujos tardíos de Leonardo, el movimiento y la transformación plástica de las formas es señalado a través de una sucesión de líneas que rodean las figuras, acentuando las flexiones convexas o cóncavas y poniendo énfasis en el relieve de los cuerpos, una solución formal que reaparecerá luego en el trazado de líneas paralelas utilizadas por los grabadores para definir las formas curvas. Al describir esta técnica, pienso en el estudio de la *Leda arrodillada* (fig. 7) o en dibujos de anatomía como la *Demostración de un útero grávido* (fig. 8), pero también en los bosquejos que recrean el movimiento de las aguas (fig. 9) y las turbulencias hidrodinámicas (fig. 10), los vórtices de la sangre en la válvula aorta (fig. 11) y los diluvios y cataclismos (fig. 12).

Los movimientos que describen las líneas en esta última serie de trabajos no son, tal como ha señalado Gombrich<sup>18</sup>, la expresión de la observación de la naturaleza, sino construcciones en las que se articulan las descripciones del fenómeno con aquello que debiera suceder de acuerdo a las leyes de la dinámica formuladas por los filósofos aristotélicos durante la Edad Media. Según estas leyes, el movimiento, antes de detenerse, sigue una trayectoria definida que obedece a criterios predeterminados de fuerza, peso, distancia y tiempo y una “dinámica del impulso”, según la cual la fuerza de propulsión inicial imprime en el objeto una cierta cantidad de ímpetu que progresivamente disminuye, hasta que el objeto se detiene. Los dibujos de Leonardo, lejos de ser una “instantánea”, reproducen un concepto preexistente, articulándolo de manera verosímil.

Al igual que los dibujos que describen el movimiento de las aguas y del aire, los dibujos de anatomía de Leonardo tampoco son, en el sentido moderno del término y tal como ha señalado Martin J. Kemp<sup>19</sup>, “anatomía descriptiva”, sino que en ellos se combina forma y función, el aspecto de lo observado y su adecuación a la actividad que desempeñan, en sintonía con el pensa-

maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravezza del disegno, et oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto come elle sono, con buona regola, migliore ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, [...], dette veramente alle sue figure il moto et il fiato.” Giorgio Vasari, *op. cit.*, “Proemio Parte Terza”.

<sup>17</sup> “Dico che “l pittore debbe notare l’attitudini e li moti delli uomini nati da qualunque accidente; immediate siano notati o messi nella mente, e non aspettare che l’atto del piangere sia fatto fare a uno in prova senza gran causa di pianto, e poi ritrarlo, perche tale atto, non nascendo dal vero caso, non sarà né pronto né naturale; ma è ben buono averlo in prima notato dal caso naturale, e poi stare uno in quell’atto per vedere alcuna parte al proposito e poi ritrarlo”. Cod. Urb. f. 115v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 273.

<sup>18</sup> Ernst H. Gombrich, “The Form of Movement in Water and Air”, En: C.D O’Malley (Ed.), *Leonardo’s Legacy: an International Symposium*, Berkeley: University of California, 1969.

<sup>19</sup> Martin J. KEMP, “*Il concetto dell’anima nei primi studi di crani di Leonardo*”, *op. cit.*, págs. 3 - 31.

miento propio del Renacimiento, que supone que cada forma natural ha sido proyectada de manera perfecta para cumplir con su función en el contexto de las leyes divinas que gobiernan cada cosa en el universo.

De esta forma, la naturaleza, para Leonardo, está regida por una serie limitada de “principios” susceptibles de ser definidos en base a reglas matemáticas, los mismos en los que, por extensión, el artista debiera fundar su imitación de la naturaleza. Así, por ejemplo, al analizar la estructura de los árboles, Leonardo asevera que “cada bifurcación de los ramos sumada recompone el grosor del ramo que a ella se une”<sup>20</sup>, de suerte que si se dibujara un círculo que circunscribiera la copa del árbol, la suma de cada una de las secciones de cada rama, sería igual al grosor del tronco original (fig. 13). Este principio, que no se ajusta en absoluto a la realidad<sup>21</sup>, permite, sin embargo, comprender a qué se refería Leonardo cuando escribió, en una de las páginas de estudios anatómicos conservada en Windsor, “no me lea quien no es matemático en mis principios”. Vale decir, sólo quien recurre a una explicación matemática para comprender la enorme vastedad de formas y procesos naturales puede aprehender y reproducir el proceso creativo de la naturaleza que genera, a partir de un reducido número de causas constantes, una prodigiosa cantidad de variaciones, que el pintor debiera ser capaz de imitar en sus obras:

porque de las laudables y maravillosas cosas que aparecen en las obras de la naturaleza, es el que en ninguna obra suya, de cualquier especie, un particular con precisión se parece a otro. Por lo tanto tú, imitador de tal naturaleza, observa y atiende a la variedad de los lineamientos.<sup>22</sup>

Así, aunque el principio que regula el crecimiento y la forma de los árboles es, según Leonardo, constante, la diversidad de especies y tipos es inconmensurable:

y es tan deleitosa la naturaleza y abundante en el variar, que entre los árboles de la misma naturaleza no se encontrará una planta que de cerca sea semejante a otra, y no sólo las plantas, sino los ramos, o las hojas, o los frutos de aquellas, no se encontrará uno que precisa-

<sup>20</sup> “ogni biforcazione di rami insieme giunta recompone la grossezza del ramo che con lei si congiunge”. Cod. Urb. f. 243v. Leonardo DA VINCI, *op. cit.*, pág. 468.

<sup>21</sup> Véase Ernst H. GOMBRICH, “Leonardo y la ciencia de la pintura: hacia un comentario del *Tratado de la pintura*, en: *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid: Debate, 2000, págs. 32-60.

<sup>22</sup> “perché delle laudabili e meravigliose cose ch’ apariscono nelle opere della natura, é che nissuna sua opera, in qualunche spezie per sé, l’un particolare con precisione si somiglia l’una l’altra. Adonque tu, imitatore di tal natura, guarda et atende alla varietà de lineamenti”. Cod. Urb. ff. 104 - 104v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, págs. 253-254.



mente se asemeje a otro; por lo tanto ten esto como advertencia, y varía cuánto puedas.<sup>23</sup>

Es probable que esta insistencia en la necesidad de reproducir la capacidad de variación de la naturaleza no sea en ningún otro aspecto más reiterado que en la representación de los rostros y rasgos,

Haz —escribe— que los rostros no tengan un mismo aspecto, como en la mayoría se ve hacer; sino que hace distintos aspectos, según las edades y las texturas y las naturalezas tristes o buenas.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> “et è tanto dilettevole natura e copiosa nel variare, che infra li alberi della medesima natura non si troverebbe una pianta ch'appresso somigliassi all'altra, e non che le piante, ma i rami, o foglie, o frutti di quelle, non si troverà uno che precisamente somigli a un altro; sì che abbi tu avvertenzia, e varia quanto più puoi”. Cod. Urb. f. 157v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 342.

<sup>24</sup> “Fa che i visi 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.” Cod. Urb. f. 108. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 260.

<sup>25</sup> Cod. Urb. f. 108. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 261.

<sup>26</sup> Cod. Urb. ff. 108 – 108v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, págs. 260 - 261. “L'apicatura del naso col ciglio è di due ragioni, cioè, o che l'è concava, o che l'è diritta.

La fronte ha tre varietà, o che l'è piana, o que l'è concava, o que l'è colma; la piana si divide in quattro parti, cioè, o que l'è convessa nella parte di sopra, o que l'è convessa nella parte di sotto, o veramente ell'è convessa di sopra e di sotto, o veramente piana di sopra e di sotto.”

A esta recomendación le sigue, en los párrafos sucesivos del *Códice Urbinate*, un análisis del rostro a partir de una serie de unidades al mismo tiempo reconocibles, describibles y clasificables, a través de un esquema mnemónico extremadamente simple, hecho en base a la combinación de una serie de constantes. Si se quiere memorizar el perfil de un hombre, escribe el autor, “es necesario recordar las variedades de cuatro miembros distintos vistos de perfil: la nariz, la boca, el mentón y la frente”. Existen, prosigue, tres tipos de nariz: recta, cóncava y convexa. Entre las narices rectas se distinguen cuatro variedades: largo, corto, alto con punta, bajo. Entre las narices cóncavas, hay tres subclases posibles: algunas tienen la concavidad en la parte superior, algunas en la mitad y algunas en la parte inferior. Lo mismo ocurre con la prominencia de las narices convexas: puede estar ésta ubicada en la parte superior, en la mitad o en la sección inferior. Existen, además, tres distintas conformaciones del contexto en el cual se puede presentar la prominencia de la nariz, puesto que puede ubicarse entre líneas rectas, curvas o convexas (fig. 14).<sup>25</sup>

Estos principios lineales permiten, a su vez, describir el resto de las partes del rostro:

La unión de la nariz con la ceja es de dos tipos, esto es, o ella es cóncava o es convexa.

La frente tiene tres variedades, o ella es plana, o es cóncava o es convexa; la plana se divide en cuatro partes, es decir, o ella es convexa en la parte de arriba, o ella es convexa en la parte de abajo, o realmente ella es convexa arriba y abajo, o realmente es plana arriba y abajo.<sup>26</sup>

Este proceso racional que permite la memorización de los rostros observados puede servir, eventualmente, para producir, gracias a la experimentación, nuevos rostros a partir de cambios y permutaciones en las posibles combinatorias que los principios morfológicos del rostro permiten. También aquí, como en el caso de los árboles, un núcleo figurativo común consiente una inmensa variedad de casos.<sup>27</sup>

El esfuerzo del pintor, entonces, no es meramente imitativo, sino que incluye una comprensión intelectual de las leyes de la naturaleza: “Aquellos que se enamoran de la práctica sin la ciencia —escribe Leonardo a propósito de la perspectiva—, son como los pilotos que entran en la nave sin timón ni brújula, que nunca tienen certeza de hacia dónde van”<sup>28</sup>. Esta proyección en la naturaleza de construcciones geométricas —la perspectiva, los esquemas fisiognómicos o las proporciones— hace de la imaginación un elemento fundamental, puesto que ella es quien guía, articula y ordena los sentidos.<sup>29</sup> En un pasaje donde Leonardo critica a los artistas que no pueden prescindir de la ayuda de sistemas de transcripción como el vidrio o los velos transparentes, señala que el artista necesariamente debe “saber hacer con la fantasía los efectos de la naturaleza”, puesto que, de lo contrario, “son pobres y mezquinos de toda invención o composición de historia, que es el fin de esta ciencia”<sup>30</sup>. Así, al igual que Leon Battista Alberti, Leonardo vincula la composición de la historia con la invención retórica y no con la mera imitación mecánica de la naturaleza. Al unirse en este proceso fantasía e imaginación, el pintor puede, entre otras cosas, llegar a elaborar una composición a partir de las grietas de una pared o de una piedra, de una mancha, de una nube o a partir de otra imagen, como quien escucha —dice— nombres y palabras en el replicar de las campanas:

No dejaré de poner entre estos preceptos una nueva invención de especulación, la cual, aunque parezca pequeña y casi digna de risa, no es menos de gran utilidad para despertar el ingenio a varias invenciones. Y esta es que tú observarás algunos muros embadurnados con varias manchas o piedras de varias mescolanzas. Si de-

<sup>27</sup> Para un análisis de estos mismos principios aplicados a la producción de rostros deformes y caricaturas, véase Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles*, Madrid: Debate, 2000 y, en especial, Patricia Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passione*, Milano: Bompiani, págs. 204 ss.

<sup>28</sup> “Quelli che s'innamorano di pratica sanza scienza, sono como li nocchieri ch'entran in naviglio sanza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano”. Cod. Urb. f. 39v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, págs. 184.

<sup>29</sup> En Windsor, f. 19019v. Leonardo escribe: “La idea, o imaginación, es timón y retícula de los sentidos puesto que la cosa imaginada mueve el sentido”. Citado en: Martin J. Kemp, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>30</sup> Cod. Urb. ff. 24 - 24v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 164.

<sup>31</sup> “Non resterò di mettere [in]fra questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi digna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest’è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi Paesa, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et tai 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 del sono delle campane, che tu ne’ loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t’immaginerai.

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 simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invènzioni sì di componimenti di battaglie, d’animali e d’omini, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l’ingegno si desta a nove invenzioni.” Cod. Urb. f. 35v. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, págs. 177-178.

<sup>32</sup> “Però tu, compositore delle istorie, non membrificare con terminati lineamenti le membrificazioni d’esse istorie, ché re’nvèrà come a Mopti e vari

bes inventar algún sitio, podrás allí ver semejanzas de distintos lugares, ornados de montañas, ríos, piedras, árboles, llanuras grandes, valles y colinas de diversas formas; incluso podrás ver diversas batallas y actos ágiles de figuras, extraños tipos de rostros y hábitos e infinitas cosas, las cuales podrás transformar en íntegra y buena forma; que en tales muros y manchas ocurre como en el sonido de las campanas, que en sus repliques encontrarás cada nombre y palabra que imaginarás.

No desprecies este mi parecer, en el cual te recuerdo que no te sea difícil el detenerte alguna vez a ver en las manchas de los muros, o en las cenizas del fuego, o en las nubes, o en otros lugares semejantes, en los que, si bien son por ti considerados, encontrarás invenciones admirabilísimas, que el ingenio del pintor se despierta a nuevas invenciones tanto de composiciones de batallas, de animales y hombres, como de varias composiciones de lugares y de cosas monstruosas, como diablos y cosas semejantes, para que sean razón de darte honor; porque en las cosas confusas el ingenio se despierta a nuevas invenciones.”<sup>31</sup>

El proceso creativo invocado aquí no es distinto al involucrado cuando, a partir de toscos esbozos, el pintor elabora bellas composiciones, tal como referíamos al principio de este ensayo:

Pero tú, componedor de historias, no realices con un dibujo acabado las partes de esas historias, que te sucederá como a muchos y varios pintores les suele suceder, los cuales quieren que cada mínimo signo del carbón sea válido. [...] Por lo tanto, pintor, compone de manera general los miembros de tus figuras, y atiende primero a los movimientos apropiados a los actos mentales de los animales que componen la historia que a la belleza y bondad de sus miembros. Pues tú debes comprender que si tal composición tosca te resultará apropiada a tu invención, tanto más te satisfará estando luego ornada de la perfección apropiada a todas sus partes. Yo ya he visto, en las nubes y en los muros, manchas que me han impulsado a bellas invenciones de varias cosas, las cuales manchas, aunque estuvieran íntegramente privadas en sí de perfección en cualquiera de sus miembros, no carecían de perfección en sus movimientos u otras acciones.<sup>32</sup>

En *El método de elaborar composiciones de Leonardo*, Gombrich sugiere que, efectivamente, Leonardo habría utilizado sus bocetos de la misma manera en que recomendaba usar las manchas en las paredes o las nubes, es decir, como aliciente de la invención, sin importar el tema o asunto pintado, sino exclusivamente su forma. Así, los estudios de *La Virgen, el Niño con un gato* (fig. 2) —prosigue Gombrich— habrían servido de base para los bocetos de *Santa Ana, la Virgen y el Niño con un cordero* (fig. 15) o *con San Juan* (fig. 6), mientras que el dibujo de uno de los guerreros de *La Batalla de Anghiari* (fig. 16) y su versión del *David* de Miguel Ángel (fig. 17) se transforman en esbozos de un Neptuno guiando a sus hipocampos. Esta ductilidad de los bocetos y su capacidad de ser reutilizados en nuevas composiciones, es formulada igualmente por Leonardo, quien aconsejaba anotar “con breves signos” bocetos y esbozos del natural sobre “un pequeño librito”

el cual tú debieras siempre llevar contigo, y que sea de papel teñido, para que no lo borres sino que transformes lo viejo en nuevo; puesto que estas no son cosas para ser borradas, si no, por el contrario, con gran diligencia reservadas, porque existen tantas infinitas formas y actos de las cosas, que la memoria no es capaz de retenerlas; por esto las guardarás como tus guías y maestros.<sup>33</sup>

Se trata, justamente, de “transformar lo viejo en nuevo”, de reutilizar formas que, aunque pudieron haber sido descartadas en un primer momento, podrían, luego, dar pie a una nueva composición.

La fantasía, por otra parte, no está en conflicto con la representación precisa de la Naturaleza, sino que permite su recreación de acuerdo a los principios esenciales que la gobiernan, los cuales han sido previamente inducidos y puestos en relación con los fenómenos observados. “Leonardo —escribe Martin J. Kemp— era consciente que su procedimiento de trabajo en este caso era una particular forma de imaginación inventiva o *fantasía*. [...] Una de las características generalmente asignadas a la *fantasía* [por la psicología medieval] era la de unir varias imágenes para obtener nuevos compuestos, inventando infinitas mutaciones sobre los da-

pittori intervenire suole, li quali vogliono che ogni minimo segno di carbone sia valido. E questi tali ponno bene acquistare ricchezze, ma non laude della sua arte, perché molte sono le volte che lo animale figurato non ha li moti delle membra appropriate al moto mentale, et avendo lui fatta bella e grata membrificazione ben finita, li parrà cosa ingiuriosa a trasmutare esse membra più alte, o basse, o più indietro che inanzi. E questi tali non sono meritevoli d'alcun laude nella sua scienza. [...]. Adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e atendí prima alli movimenti apropiati alli accidenti mentali de li animali compositori della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal componimento inculto ti reuscirà apropiato alla sua invenzione, tanto maggiormente satisfará, essendo poi ornato della perfezione appropriata a tutte le sue parte. Io ho già veduto nelli nuvoli e muri macchie che m'hanno destò a belle invenzioni di varie cose, le quali macchie, ancora che integramente fussino in sé private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione nelli loro movimenti o altre azzioni.” Cod. Urb. f. 61v-62. Leonardo DA VINCI, *op. cit.*, págs. 221-222.

<sup>33</sup> “e quelli notare con brevi segni in questa forma su un tuo piccolo libretto, il quale tu debbi sempre portar con teco, e sia de carte tinte, acciò non l'abbi a scanzellare, ma mutare di vecchio in nuovo; ché queste non sono cose da essere scan-

gellate, anzi con gran diligenza riserbate, perché gli è tante le infinite forme et atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle; onde queste riserberai come tuoi [altori] e maestri. Cod. Urb. f. 61v-62. Leonardo DA VINCI, *op. cit.*, pág. 217.

<sup>34</sup> Martin J. KEMP, "Leonardo da Vinci: Scienza e impulso poetico", *op. cit.*, pág. 173. La Edad Media consideraba a las cavidades o ventrilocuos del cerebro como instrumentos de actividad mental, en base a un esquema perceptivo de tres o cuatro partes asociadas a los ventrilocuos, a los que se atribuía distintas facultades mentales. Mientras la tradición medieval ubicaba a la fantasía en el primer ventrilocuo del cerebro y, por lo tanto, en un lugar secundario en el esquema que organizaba el intelecto racional y el alma del hombre, Leonardo ubica a la fantasía en el segundo ventrilocuo, junto a la facultad de la razón y al *sensus communis*, en el que convergen todos los nervios sensores, ocupando, por lo tanto, el centro de la actividad mental y actuando en estrecha unión con los poderes más altos del pensamiento. Sobre el esquema de la mente en Leonardo, véase Martin J. KEMP, "Il concetto dell'anima nei primi studi di crani di Leonardo", *op. cit.*, págs. 3 - 31.

<sup>35</sup> "Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non e' solo, lucertole, ramarri, grilli, serpi, farfalle, locuste, nottole et altre strane spezie di simili animali: da la moltitudine de' quali, variamente adattata insieme, cavò uno animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco". Giorgio VASARI, *op. cit.*, "Vita di Leonardo da Vinci".

tos toscos de las impresiones de los sentidos. Él explicaba que 'la naturaleza produce sólo cosas elementales, pero el hombre de estas cosas elementales produce un infinito número de compuestos'<sup>34</sup>.

Entre estas especies compuestas, es probable que Leonardo incluyera figuras fantásticas como dragones o monstruos infernales, cuyas formas, para parecer verosímiles —escribió— debían ser hechas a partir de la combinación de distintas partes de diversos animales realmente existentes. En dos pasajes de la biografía de Leonardo, Vasari refiere anécdotas que recuerdan este proceso creativo. El padre del artista, cuenta Vasari, le pidió que pintara alguna cosa en una pieza redonda de madera, en la que pintó, basándose en:

"lagartos, lagartijas, grillos, serpientes, mariposas, langostas, murciélagos y otras extrañas especies de similares animales: de la multitud de las cuales, variadamente adaptadas en conjunto, obtuvo una bestia muy horrible, la cual envenenaba con el aliento y expulsaba fuego por el aire"<sup>35</sup>.

Más espectacular, el segundo hecho relatado ocurre durante su estadía en Roma cuando, habiendo encontrado un extraño lagarto, le pegó escamas tomadas de otros lagartos, un par de alas y le hizo ojos, barba y un cuerno, haciendo huir a todo aquel que lo veía.

Aplicado a un dibujo, este mismo proceso aparece esbozado en un *Estudio de animales* conservado en la Royal Library de Windsor (fig. 18). La hoja incluye una serie de dibujos de gatos agazapados, crispados, lamiéndose el pelaje o recostados y, entre ellos, dos derivaciones fantásticas: a partir del cuerpo flexible de los gatos, Leonardo figuró, en distintos puntos de la hoja, leonas que, con el pecho pegado al suelo y las patas dobladas, se aprontan para el ataque y, casi al centro del papel, el cuerpo serpentino de un dragón, en cuyo tronco es posible reconocer, todavía, la figura del gato. De esta manera, también en la naturaleza, como en los bocetos, es susceptible "transformar lo viejo en

nuevo” y utilizarla como una incitación a la creación, porque el artista busca, escribió Leonardo en su definición del dibujo, “no sólo investigar las obras de la naturaleza, sino infinitas más que las que ella hace”.<sup>36</sup>

<sup>36</sup>“Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de’ corpi finti, li quali lineamenti si dimanda disegno. La seconda è detta ombra. Ma questo disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca l’opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura.” Cod. Urb. f. 50. Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pág. 202.



Fig. 1. Leonardo da Vinci, *La adoración de los magos*, 1481-82 246 x 243 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia



Fig. 2. Leonardo da Vinci. *Estudio de una Virgen con el Niño y gato*, c. 1478. Lápiz y tinta sobre papel, 281 x 199 mm. British Museum, Londres



Fig. 3. Miguel Ángel Buonarroti, *Tondo Doni*, c. 1506. Temple sobre panel diámetro: 120 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia



Fig. 4. Rafael Sanzio, (1483-1520) *Madonna del jilguero*, 1506-1507. Óleo sobre madera, 107 x 77 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia

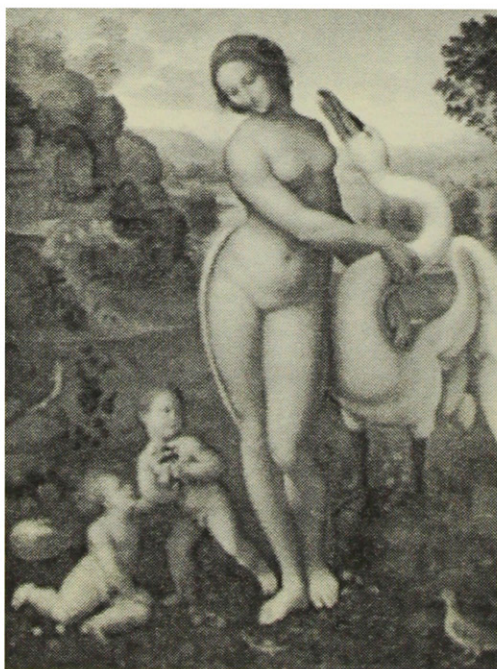


Fig. 5. A partir de Leonardo da Vinci, *Leda*, 1510-15. Óleo sobre tela, 112 x 86 cm. Galleria Borghese, Roma





Fig. 6. Leonardo Da Vinci, *Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero*, (c. 1499) Londres, National Gallery.



Fig. 7. Leonardo da Vinci, *Estudio de Leda arrodillada*, 1503-07, 126 x 109 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

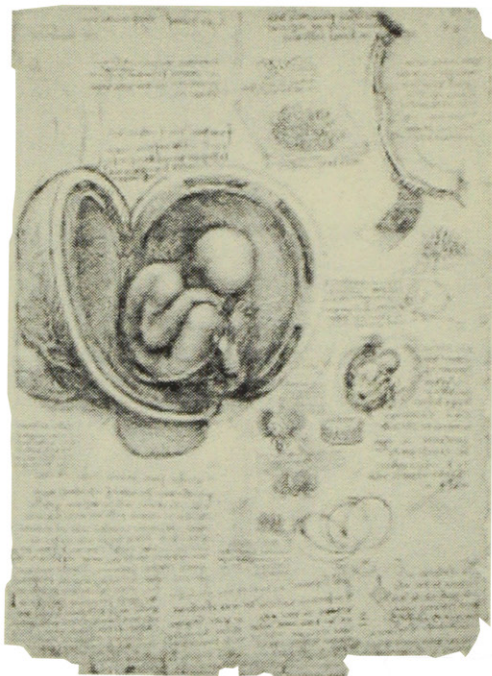


Fig. 8. Leonardo da Vinci, *Estudio de embriones*, 1509-14, 305 x 220 mm. Royal Library, Windsor.



Fig. 9. Leonardo da Vinci, *estudios de agua y anotación* (c. 1513), Colección de Windsor, Paisajes, f 48 r. Windsor Castle, Royal Library.



Fig. 10. Leonardo da Vinci,  
*Estudio de turbulencias hidrodinámicas*, f. 42r. Royal Library,  
Windsor

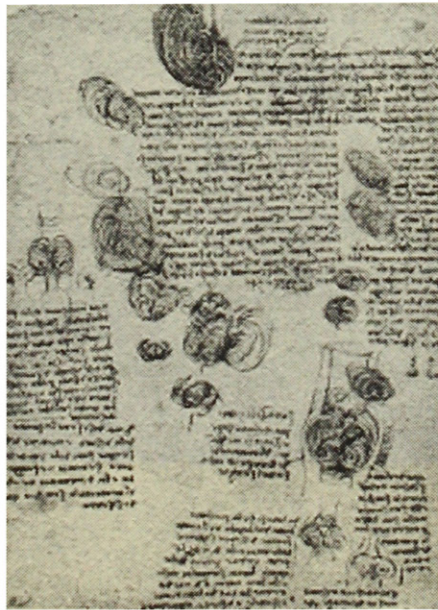


Fig. 11. Leonardo da Vinci,  
*Vórtices de sangre en la válvula aorta*, f. 172r. Royal Library,  
Windsor

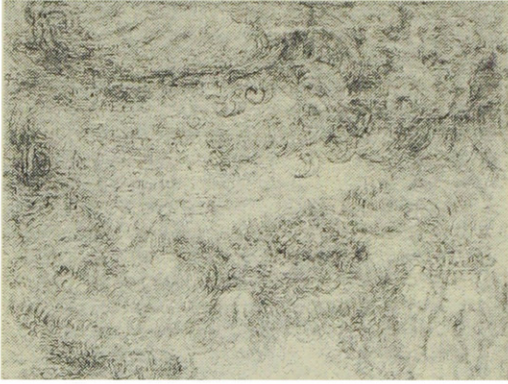


Fig. 12. Leonardo da Vinci, *Diluvio sobre una ciudad*, 1517-18, 163 x 210 mm. Royal Library, Windsor



Fig. 13. Leonardo da Vinci, *Estudios de árboles*, Manuscrito M, f. 78 v. Institut de France, París



Fig. 14 (copia del libro A de Leonardo Da Vinci), *repertorio de narices*, 1508-1510 Cod. Urb. f. 108

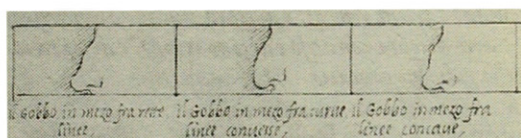


Fig. 15. Leonardo da Vinci, *Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero* (c. 1510-1513) 168,5 por 130 cm. París, Louvre.

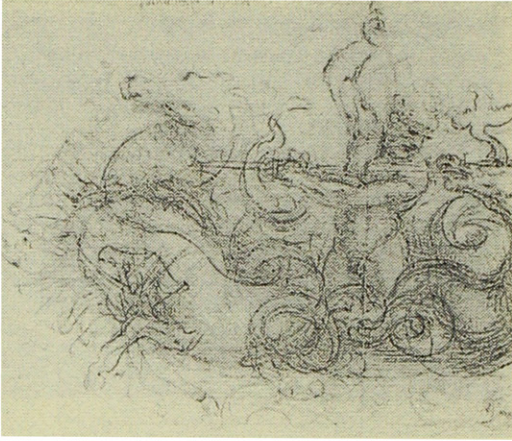


Fig. 16. Leonardo da Vinci, *Estudio para el Neptuno y sus caballos marinos*, f. 12570, Royal Library, Windsor.

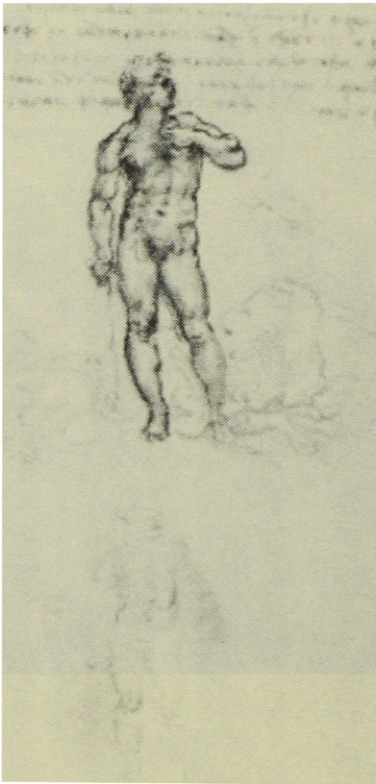


Fig. 17. Leonardo da Vinci, *Estudio del David de Miguel Ángel (detalle)*, 1505, Royal Library, Windsor



Fig. 18. Leonardo da Vinci,  
*Estudio de animales*, 1513-15,  
271 x 204 mm. Royal Library,  
Windsor