

RENACIMIENTO Y BARROCO

I. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci

Giulio Carlo Argan

Traducción

J. A. Calatrava Escobar



709.034
A686
v.1
C.1

Adquisición Bibliográfica 2006 Librería \$31.297

Maqueta: RAG

Motivo portada: Sandro Botticelli, *La virgen escribiendo el Magnificat*

1.ª edición, 1987

2.ª edición, 1996

© 1976 by Sansoni Editore Nuova S.p.A., Firenze

Para todos los países de habla hispana

© Ediciones Akal, S. A., 1996

Los Berrocales del Jarama

Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz

Madrid - España

Telfs.: 656 56 11 - 656 51 57

Fax: 656 49 11

ISBN: 84-7600-248-3 (Obra completa)

ISBN: 84-7600-243-2 (Tomo I)

Depósito legal: M. 10.275-1996

Impreso en Litoprint, S. A.

Fuenlabrada (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 534-bis, a), del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

306. Leonardo da Vinci, *ángeles*, en el *Bautismo de Verrocchio* (h. 1470-75); tabla, 1,78 x 1,50 en total. Florencia, Uffizi.

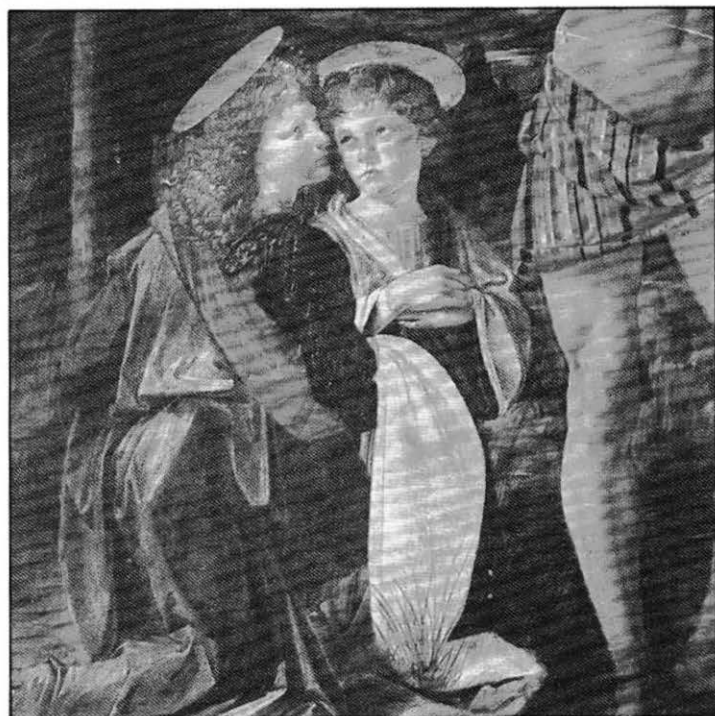
307. Leonardo da Vinci, *El valle del Arno*, 1473; dibujo a pluma; 19,6 x 28 cm. Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 337

y edificios a la antigua: las primeras acompañan el testimonio directo, los segundos dan al *reportaje* la compostura y la solemnidad del discurso histórico. Ghirlandaio es, finalmente, el inventor de un género, precisamente del que mucho más tarde se conocerá como el tema «histórico-moderno». La sociedad de fines del Quattrocento tiene necesidad, como hemos dicho, de ver expresados en las formas claras, ordenadas y constructivas del arte sus propios grandes valores ideales: la Fe y la Iglesia, la Naturaleza y la Historia. Ahora quiere verse a sí misma expresada en dichas formas: quiere, así, tomar conciencia históricamente de su propio modo de vida, culto y elevado, de sus propios hábitos. Es una exigencia concreta y difusa; la siente igualmente PINTURICCHIO, especialmente en los frescos de la Biblioteca Piccolomini en Siena; y la sentirá con mayor fuerza (y quizás precisamente a través de Ghirlandaio) Carpaccio en Venecia. E incluso será precisamente Carpaccio quien construya, sobre esta exigencia documental, una nueva concepción del espacio, un espacio hecho de cosas y no ya de líneas de perspectiva, de formas geométricas y de proporciones.

LOS COMIENZOS FLORENTINOS DE LEONARDO

No se puede separar el desarrollo inicial de la excepcional personalidad de LEONARDO DA VINCI (1452-1519) de la





307

situación cultural florentina en la que se forma y ante la que bien pronto reacciona con tanta vivacidad polémica que incluso la vasta y diversificada investigación experimental que desarrollará en el terreno de las ciencias naturales aparece exigida, si no determinada, por esa reacción ante el idealismo estetizante del círculo neoplatónico florentino.

A la primera época de la actividad de Leonardo, aún bajo la influencia directa de Verrocchio, pertenecen algunas *Virgenes* (en el museo del Ermitage de Leningrado, en la Pinacoteca de Munich), en las que la fuente lumínica es doble, frontal y desde el fondo. Leonardo tiende, desde luego, a obtener el efecto del relieve, y con este objetivo acentúa el trazado curvilíneo de los contornos; pero las incidencias opuestas de la luz impiden al claroscuro «girar» en un solo sentido y lo difunden sobre las formas con un primer efecto de «sfumato». La *Virgen del clavel* (Munich) es muy próxima al busto de la *dama del ramillete* de Verrocchio: la mano (y el Niño) adelante; la luz que cae sobre el pecho vibra en el tejido fruncido en el escote y se refleja trémula sobre el rostro; el modelado extenso del rostro entre los cabellos rizados en los que la luz se enreda y juega; los contornos deliberadamente indecisos para que la fi-

Fig. 305

Fig. 275



308. Leonardo da Vinci,
Anunciación (en torno a 1475); óleo
sobre tabla, 98 x 217 cm. Florencia,
Uffizi.

gura aparezca inmersa en un medio atmosférico imponderable pero no carente de densidad y de movimiento. En otras ocasiones los pintores florentinos habían tratado de dar a la forma pintada la solidez de la forma esculpida; por el contrario, la escultura interesa al joven Leonardo porque no tiene contornos definidos y porque es un cuerpo inmerso en la luz y en la atmósfera naturales.

En el ángel pintado en la parte izquierda del *Bautismo* de Verrocchio, los contornos son aún más indefinidos y el claro-oscuro más difuminado por la inclinación de la cabeza y la masa suave y aireada de los cabellos. La intervención de Leonardo



308

en esta obra no se limita a la figura del ángel sino que se extiende al paisaje de fondo, y concretamente al valle con el río por el que se canaliza la luz que llega desde el cielo hasta el primer plano, hasta la figura del ángel. Está claro que Leonardo quiere controlar la corrección de la relación entre la fuente lumínica y el obstáculo físico y regular la transmisión continua y «natural» de la luz.

Fig. 307 El modo de representar este paisaje lejano, invadido por una luz densa y vibrante, está claramente explicado por un dibujo a pluma, fechado en 1473, que representa un *paisaje del valle del Arno*. El trazo no delimita los contornos de las cosas, sino



309

Fig. 308

que forma un denso tejido de trazado horizontal, oblicuo y, en algunas partes (árboles), semicircular, en halo. Antes que las cosas, o en mayor medida que ellas, el pintor quiere representar aquí la atmósfera vibrante que llena el espacio y que las cosas iluminan con sus reflejos u oscurecen con sus sombras. Es importante que Leonardo haya observado ya que la atmósfera no es completamente transparente y que tiene una densidad y un color, y más importante aún que atribuya mayor volumen al fenómeno, tal y como se representa a los sentidos (el aire intermedio iluminado, oscurecido, coloreado), que a la noción que se tiene de las cosas (la forma de los árboles o de las rocas). Botticelli partía de la imagen o de la noción habitual de las cosas y la refinaba, la espiritualizaba y la sublimaba hasta consumir la cosa y alcanzar la *idea*; Leonardo excluye la noción justamente porque es todavía portadora de una *idea a priori*, y parte del puro fenómeno, muestra lo que se ve con los ojos antes de saber que se trata de árboles, de ríos o de rocas. En la *Anunciación* (Uffizi) Leonardo no ha decidido aún abandonar los principios habituales de visión, aunque trata de sintetizar en el ángel el último impulso y el súbito freno del vuelo; pero sitúa a la Virgen en el límite de una cavidad umbría, rozada por la oblicua lámina de luz que llega del fondo, es decir, representa a la figura juntamente con la atmósfera que la envuelve.

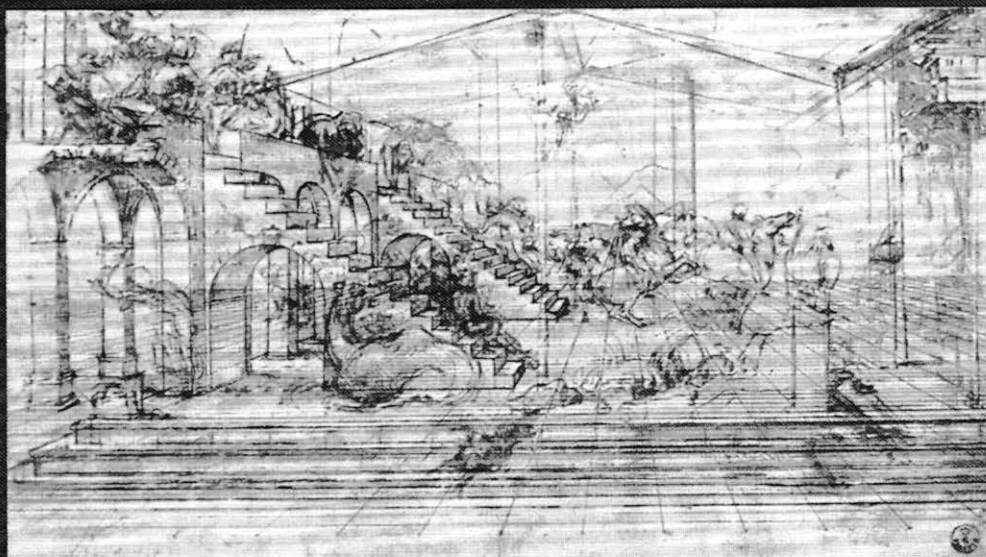
309. Leonardo da Vinci, retrato de Ginebra Benci; óleo sobre tabla, 42 × 37 cm. Washington, National Gallery.

310. Leonardo da Vinci, Adoración de los magos (1481); tabla, 2,46 × 2,43 m. Florencia, Uffizi.

311. Leonardo da Vinci, Adoración de los Magos, estudio; dibujo sobre papel. Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



310



311

Fig. 309 El retrato conocido como *de Ginevra Benci* se diría ya realizado en espíritu de polémica antibotticelliana que caracteriza los últimos años de la primera actividad florentina de Leonardo. La figura se presenta casi frontalmente, eliminando así los perfiles lineales y confiando la determinación formal a las tenues variaciones de claroscuro sobre el rostro largo y aplanado; un tipo de belleza femenina claramente contrastante con el de Botticelli. Pero hay que anotar cómo Leonardo proyecta la imagen sobre el fondo de una mata recortada a contraluz, exactamente igual que en la *Primavera* de Botticelli, y acepta incluso, casi por desconfianza, la referencia simbólico-onomástica de la mata de enebro al nombre de la mujer. Este matorral espinoso forma, no obstante, detrás de la cabeza una masa oscura que hace destacar la luminosidad del rostro y de los cabellos, transmitida desde el fondo mediante el diafragma más ralo del árbol lejano, que transforma el rayo incidente en luz difusa.

Fig. 281 La obra, incompleta, que cierra el primer período florentino de Leonardo es la *Adoración de los Magos*. Se trata del tema más frecuente en la pintura florentina del Quattrocento; al tratarlo, en 1481-82, Leonardo toma posición respecto a toda una tradición que parte de Lorenzo Monaco y llega hasta la reciente interpretación de Botticelli (en torno a 1477), que elimina el carácter sacro de la representación y la transforma en una celebración de la familia y de la docta corte de los Medici. A esta obra que exalta la piedad religiosa del círculo neoplatónico se refiere explícitamente Leonardo interpretando el tema en clave simbólica, y no histórica o fabulosa, y agrupando a las figuras en círculo en torno a la sacra aparición en lugar de hacerlas llegar en cortejo. Yendo más allá aún que Botticelli, elimina incluso la cabaña, y confunde a los Reyes Magos en una maraña de personajes agitados, que corren, gesticulan y se postran. También Botticelli desarrolla el tema más como *epifanía*, o manifestación de lo divino, que como *adoración*; pero Leonardo rehúsa considerar el aspecto social del tema (el homenaje de los señores y de los sabios a Dios) y va derecho al núcleo filosófico. Puesto que un concepto fundamental del pensamiento neoplatónico es el *furor* (entendido también como gracia divina concedida a unos pocos espíritus superiores, a una *élite*), expone y demuestra su propio concepto, bien diferente, del *furor*.

Epifanía es fenómeno, y es, por tanto, en el fenómeno y no en la abstracta *idea* donde se manifiesta lo divino. El fenómeno sorprende, emociona, turba, suscita reacciones diversas, pone en movimiento a toda la realidad: los mismos caballos se encabritan ante el fenómeno de la aparición divina. El fenómeno se ve y se medita: a la derecha, un joven se vuelve hacia el exterior e invita a la gente a mirar, mientras que a la izquierda un viejo inclina la cabeza y reflexiona. El fenómeno tiene lugar

312. Leonardo da Vinci, *San Jerónimo* (h. 1481-82); óleo sobre tabla, 103 × 75 cm. Roma, Pinacoteca Vaticana.



312

en la naturaleza: la Virgen aparece en un paisaje abierto hasta el último horizonte y se sienta sobre un saliente del terreno, cerca de un árbol del que se ven, en su parte baja, las ramas cortadas y en su parte superior las nuevas ramas. En el fondo, grandiosas arquitecturas en ruinas: con las aparición-fenómeno caen las ramas secas y vuelve a florecer el tronco de la vida, se hunde el escenario remoto de la historia y renace la naturaleza. Tanto las figuras próximas como las lejanas se ven agitadas por el *furor*; pero en las lejanas el *furor* es lucha de guerreros a caballo y en las próximas (afectadas por la manifestación de lo divino) es incontenible ímpetu de afectos y de movimientos. Así, pues, es el fenómeno el que une en una continuidad cíclica, en una órbita de movimiento perenne, el mundo natural y el mundo humano, las perturbaciones cósmicas y las del ánimo, los sentimientos.

La Virgen no sobresale: es una delgada figura, resuelta con pocas líneas curvas y ligeramente inclinada. Es como un huso que gira sobre sí mismo y forma a su alrededor un remolino de vacío y un torbellino. La masa de las figuras se precipita, pero es detenida por la barrera invisible de ese espacio vacío: el movimiento es, por tanto, incompleto, porque nada en la realidad lo es, todo es conflicto de fuerzas contrarias, trabajo de

un devenir continuo. No se encuentran *gestos* de figuras bien individualizadas, sino sólo hechos que se incluyen en la órbita vertiginosa (muy diferente del ritmo botticelliano) del movimiento de la masa, del espacio, del cosmos. Es como si todos los presentes, invadidos por un *furor* que en cada uno presenta acentos y movimientos distintos, formasen una sola figura, con muchas manos extendidas, muchos rostros ansiosos, estupefactos o pensativos; y el movimiento orbital de la masa, suscitado por la luz procedente de los espacios lejanos, retornase al espacio en una circulación vertiginosa y sin fin. De hecho, no existe *el fenómeno*, sino la serie apremiante de los fenómenos, de las infinitas causas y de los infinitos efectos. El mundo de Leonardo no es ya *natura naturata* sino *natura naturans*.

¿Cuál es, por tanto, la posición del pensamiento de Leonardo en la fecha de la *Epifanía*, cuando en 1482, sintiéndose incomprendido en Florencia, ofrece sus servicios de científico y de técnico al duque de Milán? Se ha acercado al círculo de los neoplatónicos, y una prueba de ello es su insistencia en el tema del *furor*, pero se aleja de él bruscamente porque no acepta el vago esteticismo y el espiritualismo abstracto de esa filosofía de corte; se pasa a la oposición, aunque sea todavía sobre el terreno del neoplatonismo. La *Epifanía* y el *San Jerónimo*, otra obra incompleta, son todavía obras neoplatónicas, aunque se-



313. Luciano Laurana
(b. 1420-1479), Urbino, *palacio
ducal, patio.*

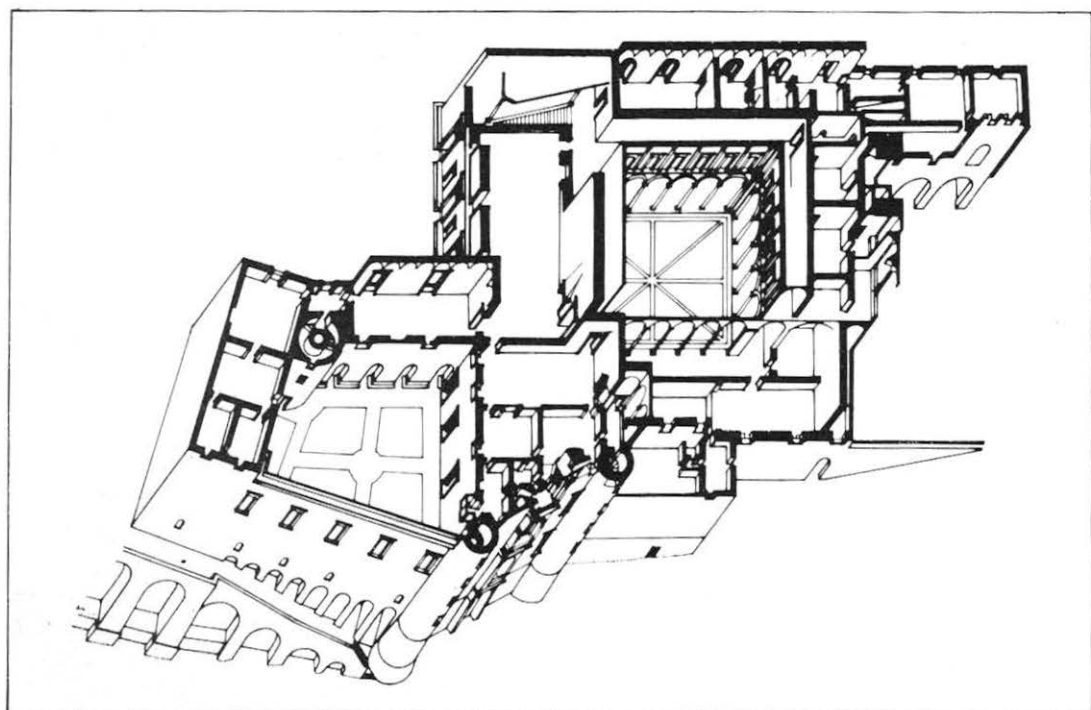
314. Luciano Laurana, Urbino,
palacio ducal, exterior.

guramente heréticas con respecto al neoplatonismo oficial de Lorenzo, de Ficino o de Botticelli. Que Leonardo no gozaba del favor de la corte medicea es un hecho que se puede comprobar cuando busca en Milán un ambiente cultural totalmente distinto y se presenta al duque más como ingeniero que como artista, sabiendo que en esa sociedad el análisis y el conocimiento directo de las cosas, la novedad de las invenciones o la ingeniosidad de las técnicas contaban más que el abstracto pensamiento de los filósofos.

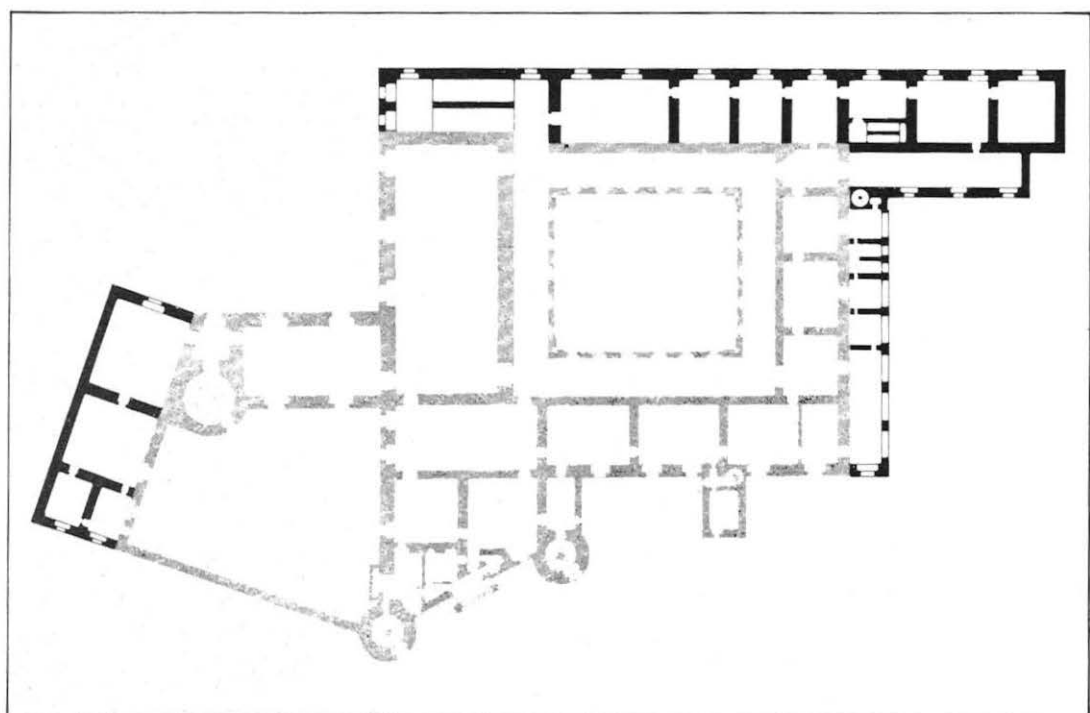
Botticelli no responde a la polémica anti-botticelliana de la



314



315



316

315. Axonometría del palacio ducal de Urbino, de Luciano Laurana.

316. Planta del palacio ducal de Urbino, de Luciano Laurana.

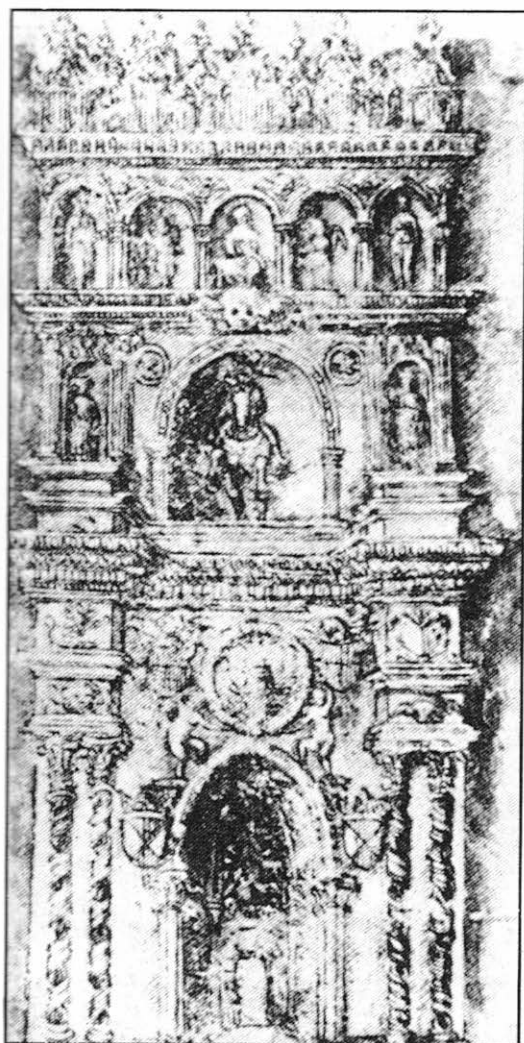
317. Pisanello (atribuido), arco de Alfonso de Aragón, en el Castelnuovo de Nápoles; dibujo (en torno a 1449); Rotterdam, colección real.

318. Francesco Laurana (h. 1430-h. 1502), arco de Alfonso de Aragón en Nápoles (1458); piedra y mármol.

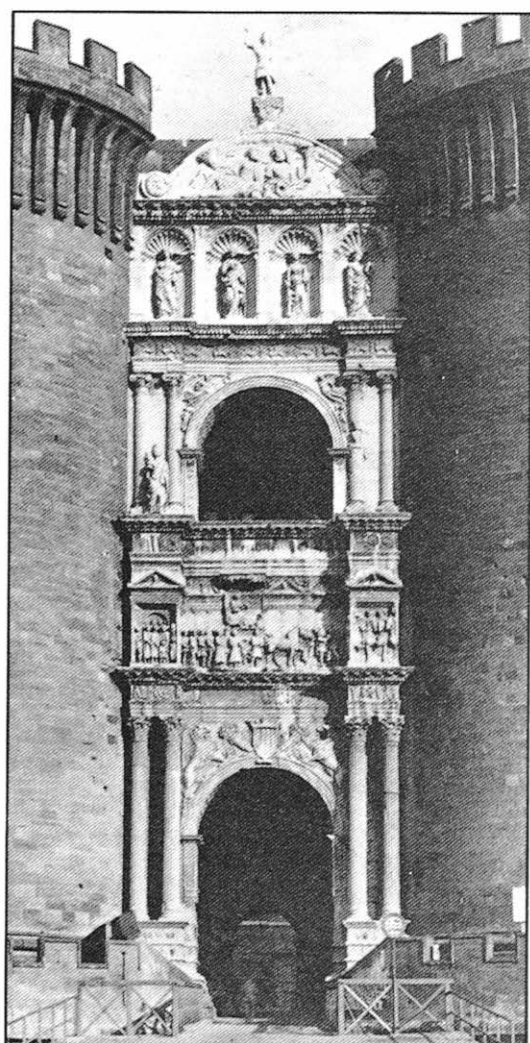
Epifanía; por lo demás, el adversario ha huido dejando la obra en estado de esbozo. Responderá más tarde, encolerizado y desconfiado, con la *Natividad mística*, apocalíptica y reaccionaria, del año 1501: el año en que Leonardo volverá de Milán ya cargado de gloria y trayendo a Florencia una nueva pintura.

LA CULTURA FIGURATIVA EN LA ITALIA CENTRAL

En Florencia, los Medici son «señores» burgueses, expone de las altas finanzas; se dan cuenta de que el arte tiene una función esencial en la construcción de un mundo moderno y participan en los movimientos artísticos sin limitarse a pro-



317



318

nimas. Pero, entre ambos extremos, Bramante no busca ya una media proporcional, sino más bien una continuidad de paso, explotando las capacidades psicológicas y visuales del transcurrir de lo grande a lo pequeño o viceversa, procesos que de hecho se dan cuando considera los fenómenos naturales. Para obtener esta continuidad o estas posibilidades de remisión de un valor a otro, Bramante tiende a unificar las masas, a concebir el edificio como un *organismo natural*: «no construido —dirá Vasari— sino verdaderamente nacido». Y es muy significativo que, en los dibujos de Leonardo de su período milanés, aparezcan frecuentemente estudios de edificios de planta central: el tema que Bramante afronta en sus obras milanesas y que desarrollará sistemáticamente en Roma en el proyecto para la reconstrucción de la basílica de San Pedro.

En Milán, LEONARDO ya no se ve rodeado, como en Florencia, de un ambiente escéptico y desconfiado. Profundiza y desarrolla en numerosas direcciones la investigación científica; se ocupa de ingeniería hidráulica, de las ciencias naturales, logrando en todos los campos descubrimientos sensacionales; escribe una gran parte de sus obras teóricas y recoge una masa enorme de apuntes; es llamado como técnico a dar consejos para la catedral de Milán y para la de Pavía; esboza proyectos de saneamiento, de canalizaciones, de urbanismo. El arte es, para él, uno de tantos modos de investigación, experiencia o conocimiento; pero un modo que, en cierto sentido, predomina sobre los demás, porque el diseño es «cosa mentale», proceso intelectual, y, como tal, instrumento de investigación válido para todas las disciplinas. Una gran parte de sus investigaciones y de sus descubrimientos, desde la anatomía a la mecánica, desde la botánica hasta la cosmología, se expresan y se comunican por mediación del dibujo, que, en efecto, revela siempre lo febril de la investigación, el carácter interrogativo de las hipótesis, la curiosidad de la verificación. Pero, precisamente porque Leonardo es el primero que lleva a cabo investigaciones científicas con finalidades y metodologías específicas, es también el primero en separar el arte, por su propia finalidad y metodología específica, de la ciencia. No en vano su colección de notas sobre la pintura forman un tratado en sí mismo, bien diferenciado de los tratados que proyecta para las demás disciplinas que ocupan su mente.

Como pintor, Leonardo realizó en Milán dos obras de capital importancia, la *Virgen de las rocas* (que le fue encargada en 1483) y la *Ultima Cena* del Refectorio del Convento de Santa Maria delle Grazie (1495-97), además de algunos retratos. Como escultor, realizó el modelo del natural del colosal *monumento ecuestre de Francesco Sforza* (que no llegó a ser fundido en bronce y que fue destruido cuando, en 1499, los fran-

Fig. 452

Fig. 453



452. Leonardo da Vinci, *La Virgen de las Rocas* (1483-86); óleo sobre tabla, trasladado a lienzo; 1,98 x 1,23 m. París, Louvre.

Fig. 452

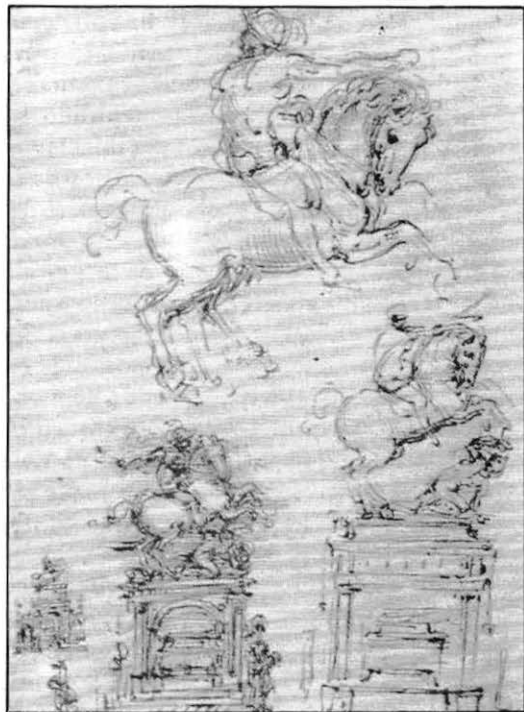
ceses ocuparon Milán) y, más tarde, después de 1511, estudió el proyecto para otra estatua ecuestre, la de *Gian Giacomo Trivulzio*.

No se puede hablar de un precioso intercambio de influencias entre Leonardo y Bramante, pero tampoco se puede negar que, en algún momento, las investigaciones de los dos maestros llegan a converger sobre un mismo problema. Consideremos la *Virgen de las Rocas*; las figuras se encuentran en el umbral de una gruta, casi una cripta natural, que recibe la luz desde arriba y desde las aberturas del fondo. En contra de lo habitual, las figuras aparecen dispuestas en cruz, al encuentro de cuatro directrices del espacio: Jesús se inclina, en primer plano, hacia el espacio exterior, mientras que el Bautista y el ángel sugieren la expansión lateral del espacio y la Virgen, que domina el grupo, parece cumplir el papel de una «cúpula» desde la que desciende la luz. Es la misma estructura de espacio «central» sobre la que trabaja Bramante en *Santa Maria presso San Satiro* y sobre la que vuelve, con mayor claridad, en el *coro de las Grazie*, uniéndolo a la gran cúpula la nave longitudinal, los dos brazos del transepto y el coro. Es también el mismo modo de iluminación, desde arriba y desde las aberturas del fondo. Obsérvese ahora que la gruta es una vasta cavidad en la que se condensa una atmósfera húmeda y densa, mientras que las hierbas y las flores aparecen descritas con sumo cuidado hasta en los más mínimos detalles, con una atención flamenca que Leonardo ha aprendido en Florencia de Hugo van der Goes. Indudablemente, Leonardo se plantea el problema de la relación entre los mínimos y los máximos, y lo resuelve como «naturalista», teniendo en cuenta que la naturaleza presenta, justamente, tales diferencias de escala. Pero anticipa también la solución psicológica de la que hemos hablado a propósito de Bramante, porque parte del presupuesto de que la mente humana, que también es *natural*, se encuentra perfectamente capacitada para pasar de una escala a otra sin necesidad de reducir lo grande y lo pequeño a una escala proporcional. El espacio no es, pues, una estructura constante con su lógica matemática, sino la extensión indefinida en la que se adentra la experiencia o se realiza la existencia humana.

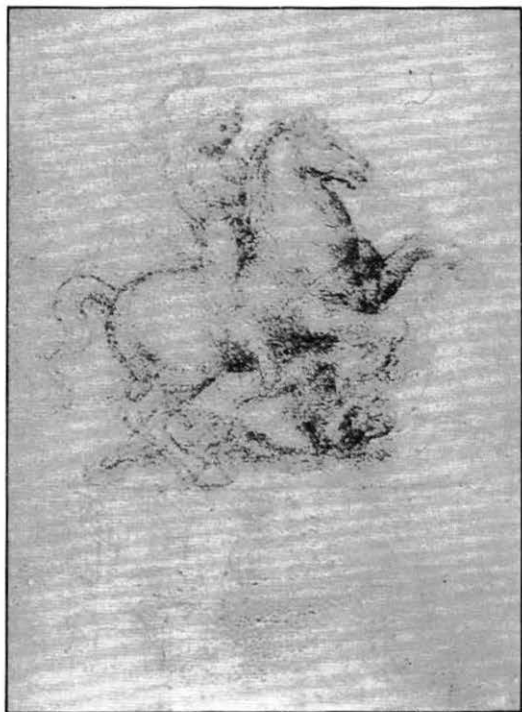
La *Virgen de las Rocas* es, indiscutiblemente, un cuadro en «clave», cargado de significaciones *herméticas*; aunque no *simbólicas*, sin embargo, porque el símbolo manifiesta, aunque sea de modo transferido, mientras que Leonardo quiere que los significados permanezcan oscuros, en la sombra, y que sólo las formas sean visibles: como los fenómenos naturales, que se ven y que, desde luego, tienen causas y significados que pueden ser indagados y descubiertos pero que no nos son dados a priori. La *caverna* era un motivo que fascinaba a Leonardo, como se deduce de varios pasajes de sus escritos: y lo fascinaba desde



453



454



455

453. Leonardo da Vinci, *La Cena* (1495-97); temple sobre revoque; 4,60 x 8,80 m. Milán, refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie.

454. Leonardo da Vinci, estudio para un dibujo al natural del monumento ecuestre de Gian Giacomo Trivulzio; dibujo a punta de plata, sobre papel; 18,9 x 14,5 cm. Windsor Castle, colección real.

455. Leonardo da Vinci, dibujo para la estatua ecuestre de Gian Giacomo Trivulzio; dibujo sobre papel; 28 x 20 cm. Windsor Castle, colección real.

el punto de vista científico o geológico, pero, sobre todo, como «interior» de la tierra, como naturaleza subterránea o sub-naturaleza, «receptáculo de la vida geológica, de los grandes movimientos en el espacio y en el tiempo que constituyen su secreto» (Chastel). Quizá los hielos lejanos aluden al remoto pasado del mundo, a una extinguida prehistoria que termina con el nacimiento de Cristo, cuando naturaleza e historia se abren e iluminan (Leonardo es el único artista del Quattrocento que no cree en el «retorno al antiguo» y no aconseja la imitación de los clásicos), y el misterio inescrutable de lo real se convierte en un secreto que la investigación humana puede llegar a desvelar. Las paredes y las bóvedas de la cueva se abren, y por las hendiduras penetra la luz: ha terminado la era de la vida subterránea y comienza la era de la experiencia. Las cuatro figuras están en el umbral y sobre ellas se sitúa ya la bóveda del cielo. Hasta aquí, todo o casi todo está claro. Pero, ¿por qué el encuentro entre Cristo y San Juan Bautista niños? ¿A qué obedece el ángel que señala con el dedo al Bautista? Quizás es el mismo ángel que había llevado a Maria la anunciación; pero su misión mística ha terminado, Cristo ha nacido, y ahora le tocará a un hombre transmitir este anuncio a los hombres. La del Bautista no es una revelación ni una profecía, sino una *intuición*. La intuición inspirada que precede y estimula a la experiencia, la hipótesis que será verificada. Esta podría ser una explicación del cuadro (Leonardo volverá sobre el tema del Bautista como figura «inspirada» en la naturaleza), y coincidiría con las premisas neoplatónicas, aunque no ortodoxas, de la cultura del artista.

Leonardo podía presentarse en Milán como el exponente de la superior cultura florentina y, al mismo tiempo, plantear sus propias tesis sin incurrir en la descalificación del neoplatonismo oficial. Explica, así, que el *furor*, la inspiración, es el impulso profundo y psicológico de la investigación y de la experiencia; que el espacio no es una estructura abstracta y geométrica sino la extensión real de la intuición y de la experiencia; que espacio es, por tanto, atmósfera, dado que vemos las cosas como atmósfera coloreada. Lo que llamará «perspectiva aérea» no es otra cosa que la medida de las distancias en profundidad según la densidad y el color de la atmósfera interpuesta, de tal modo que todas las cosas nos aparecerán envueltas, veladas, difuminadas. Esta morbidez, airosidad, fusión impalpable entre luz y sombra, es lo *bello* de Leonardo: un bello que no tiene una forma constante, sino que nace de la inspiración o del impulso interior a indagar y a conocer, a relacionarse o unificarse con la naturaleza, y por ello depende tanto de la actitud del ánimo como del lugar, de la hora o de la luz. Las cuatro figuras de la Virgen de las Rocas no tienen gestos definidos o movi-

«perspectiva aérea
de Leonardo»

mientos precisos: el ángel señala, Jesús se recoge en sí mismo, como retirándose de un espacio que no es el suyo, el Bautista se adelanta, la Virgen presenta una actitud y una sonrisa llenas de «melancolía», como si supiese o previese el inevitable dolor de la experiencia. Son, quizás, las imágenes de los *móviles*, de los profundos impulsos espirituales, y por ello se encuentran aún en la caverna subterránea, aunque en el umbral.

Fig. 453

De la *Cena* no queda sino una sombra. Leonardo se sirvió de una técnica propia (tempera al huevo sobre un revoque duro y pulido, casi un estuco en dos estratos, el superior de los cuales es sutilísimo) que en poco tiempo ha arruinado esta obra maestra, que se ha visto además posteriormente dañada por una serie de tentativas de poner remedio a este deterioro. Leonardo escogió esta técnica, tan diferente del fresco, para poder volver sobre lo ya hecho, corregir y cambiar. Es el primer artista incontentable, atormentado, pero no tanto por una obsesiva necesidad de perfección cuanto por el fin particular que se perfija. No concibe ya la «historia» como una acción definida, sino como una *situación* psicológica compleja, hecha de acciones y reacciones entrelazadas, inseparables, que pueden ser valoradas sólo en su resultado final. Leonardo quiere tener hasta el final la posibilidad de cambiar aunque sólo sea un difuminado expresivo en una figura en relación con una nota, con un acento, que se han determinado en otra, aunque esté en el extremo opuesto del cuadro. La obra no puede constar de un proyecto y una ejecución: nace y se desarrolla con el *furor* de la inspiración, cada trazo debe dar cuenta de la experiencia que el artista ha realizado hasta ese momento. El diseño, la pintura, es investigación continua: no se puede saber adónde conducirá, qué hechos de los que no podamos prescindir revelará.

Las figuras aparecen reunidas en grupos de tres; las expresiones de los rostros y las actitudes de las manos son el resultado de un agitado preguntar, responder, consultarse: sólo Cristo está aislado y su gesto es absoluto. En los hombres, todo es relativo. Siempre se ha destacado la variedad psicológica de las expresiones fisonómicas y de los gestos; se ha intentado incluso componer el catálogo de los sentimientos expresados. En efecto, si en la Virgen de las Rocas Leonardo había querido manifestar los *móviles*, lo que quiere representar ahora son los *movimientos* como producto de dichos *móviles*. «El buen pintor —escribe— tiene dos cosas principales que pintar, el hombre y el concepto de su mente; la primera es fácil y la segunda difícil, porque debe representar con gestos los movimientos de los miembros». Para llegar a expresar una situación unitaria compuesta de infinitos factores es necesario que éstos estén dados en las mismas condiciones de espacio, de tiempo y de luz; por ello, Leonardo, que había opuesto la perspectiva aérea a la li-

neal, se sirve en la *Cena* de la perspectiva florentina o, más bien, iluminando las figuras frontalmente y desde el fondo, de un caso de convergencia entre perspectiva lineal y perspectiva obtenida mediante relaciones de luz y de sombra. Es igualmente comprensible que, para hacer evidentes los movimientos del alma, en los del cuerpo y en las variaciones fisonómicas, Leonardo agrande las figuras y trate de darles, reuniéndolas en grupos, una dimensión mayor de la real, monumental.

Tanto Bramante como Leonardo perseguían, por vías diversas, esta búsqueda de una forma unitaria, igualmente expresiva de lo particular y de lo universal, del uno y del todo; y ello se comprobará en el desarrollo del arte de ambos a partir de 1499, el año en que, tras la caída de la *signoria* de los Sforza, Leonardo vuelve a Florencia y Bramante toma el camino de Roma.

RENACIMIENTO Y BARROCO

I. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci

Giulio Carlo Argan

Traducción

J. A. Calatrava Escobar



709.034
A686
V.1
C.1

Adquisición Bibliográfica 2006 Librería \$31.297

Maqueta: RAG

Motivo portada: Sandro Botticelli, *La virgen escribiendo el Magnificat*

1.ª edición, 1987

2.ª edición, 1996

© 1976 by Sansoni Editore Nuova S.p.A., Firenze

Para todos los países de habla hispana

© Ediciones Akal, S. A., 1996

Los Berrocales del Jarama

Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz

Madrid - España

Telfs.: 656 56 11 - 656 51 57

Fax: 656 49 11

ISBN: 84-7600-248-3 (Obra completa)

ISBN: 84-7600-243-2 (Tomo I)

Depósito legal: M. 10.275-1996

Impreso en Litoprint, S. A.

Fuenlabrada (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 534-bis, a), del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

nimas. Pero, entre ambos extremos, Bramante no busca ya una media proporcional, sino más bien una continuidad de paso, explotando las capacidades psicológicas y visuales del transcurrir de lo grande a lo pequeño o viceversa, procesos que de hecho se dan cuando considera los fenómenos naturales. Para obtener esta continuidad o estas posibilidades de remisión de un valor a otro, Bramante tiende a unificar las masas, a concebir el edificio como un *organismo natural*: «no construido —dirá Vasari— sino verdaderamente nacido». Y es muy significativo que, en los dibujos de Leonardo de su período milanés, aparezcan frecuentemente estudios de edificios de planta central: el tema que Bramante afronta en sus obras milanesas y que desarrollará sistemáticamente en Roma en el proyecto para la reconstrucción de la basílica de San Pedro.

En Milán, LEONARDO ya no se ve rodeado, como en Florencia, de un ambiente escéptico y desconfiado. Profundiza y desarrolla en numerosas direcciones la investigación científica; se ocupa de ingeniería hidráulica, de las ciencias naturales, logrando en todos los campos descubrimientos sensacionales; escribe una gran parte de sus obras teóricas y recoge una masa enorme de apuntes; es llamado como técnico a dar consejos para la catedral de Milán y para la de Pavía; esboza proyectos de saneamiento, de canalizaciones, de urbanismo. El arte es, para él, uno de tantos modos de investigación, experiencia o conocimiento; pero un modo que, en cierto sentido, predomina sobre los demás, porque el diseño es «cosa mentale», proceso intelectual, y, como tal, instrumento de investigación válido para todas las disciplinas. Una gran parte de sus investigaciones y de sus descubrimientos, desde la anatomía a la mecánica, desde la botánica hasta la cosmología, se expresan y se comunican por mediación del dibujo, que, en efecto, revela siempre lo febril de la investigación, el carácter interrogativo de las hipótesis, la curiosidad de la verificación. Pero, precisamente porque Leonardo es el primero que lleva a cabo investigaciones científicas con finalidades y metodologías específicas, es también el primero en separar el arte, por su propia finalidad y metodología específica, de la ciencia. No en vano su colección de notas sobre la pintura forman un tratado en sí mismo, bien diferenciado de los tratados que proyecta para las demás disciplinas que ocupan su mente.

Como pintor, Leonardo realizó en Milán dos obras de capital importancia, la *Virgen de las rocas* (que le fue encargada en 1483) y la *Ultima Cena* del Refectorio del Convento de Santa Maria delle Grazie (1495-97), además de algunos retratos. Como escultor, realizó el modelo del natural del colosal *monumento ecuestre de Francesco Sforza* (que no llegó a ser fundido en bronce y que fue destruido cuando, en 1499, los fran-

Fig. 452

Fig. 453



452. Leonardo da Vinci, *La Virgen de las Rocas* (1483-86); óleo sobre tabla, trasladado a lienzo; 1,98 x 1,23 m. París, Louvre.

Fig. 452

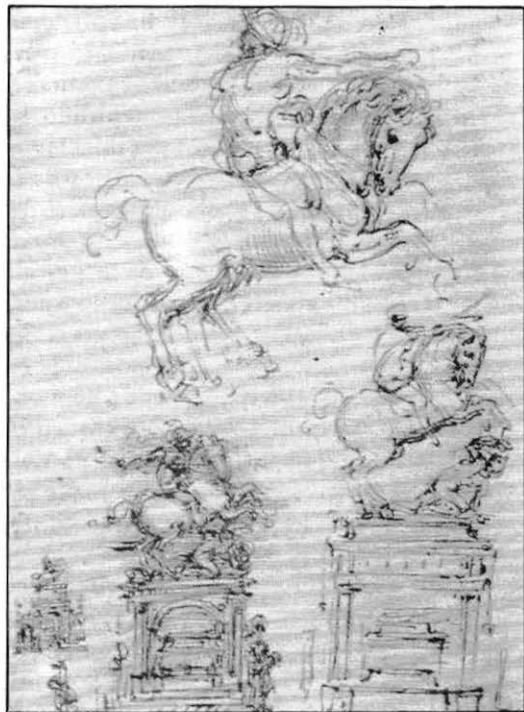
ceses ocuparon Milán) y, más tarde, después de 1511, estudió el proyecto para otra estatua ecuestre, la de *Gian Giacomo Trivulzio*.

No se puede hablar de un precioso intercambio de influencias entre Leonardo y Bramante, pero tampoco se puede negar que, en algún momento, las investigaciones de los dos maestros llegan a converger sobre un mismo problema. Consideremos la *Virgen de las Rocas*; las figuras se encuentran en el umbral de una gruta, casi una cripta natural, que recibe la luz desde arriba y desde las aberturas del fondo. En contra de lo habitual, las figuras aparecen dispuestas en cruz, al encuentro de cuatro directrices del espacio: Jesús se inclina, en primer plano, hacia el espacio exterior, mientras que el Bautista y el ángel sugieren la expansión lateral del espacio y la Virgen, que domina el grupo, parece cumplir el papel de una «cúpula» desde la que desciende la luz. Es la misma estructura de espacio «central» sobre la que trabaja Bramante en *Santa Maria presso San Satiro* y sobre la que vuelve, con mayor claridad, en el *coro de las Grazie*, uniéndolo a la gran cúpula la nave longitudinal, los dos brazos del transepto y el coro. Es también el mismo modo de iluminación, desde arriba y desde las aberturas del fondo. Obsérvese ahora que la gruta es una vasta cavidad en la que se condensa una atmósfera húmeda y densa, mientras que las hierbas y las flores aparecen descritas con sumo cuidado hasta en los más mínimos detalles, con una atención flamenca que Leonardo ha aprendido en Florencia de Hugo van der Goes. Indudablemente, Leonardo se plantea el problema de la relación entre los mínimos y los máximos, y lo resuelve como «naturalista», teniendo en cuenta que la naturaleza presenta, justamente, tales diferencias de escala. Pero anticipa también la solución psicológica de la que hemos hablado a propósito de Bramante, porque parte del presupuesto de que la mente humana, que también es *natural*, se encuentra perfectamente capacitada para pasar de una escala a otra sin necesidad de reducir lo grande y lo pequeño a una escala proporcional. El espacio no es, pues, una estructura constante con su lógica matemática, sino la extensión indefinida en la que se adentra la experiencia o se realiza la existencia humana.

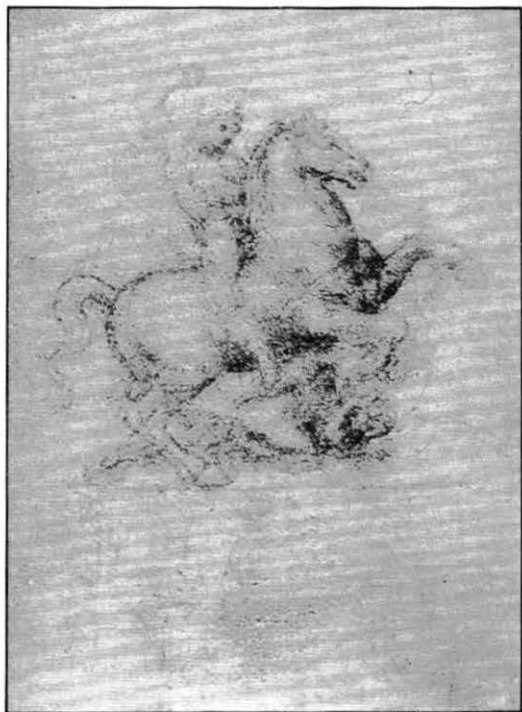
La *Virgen de las Rocas* es, indiscutiblemente, un cuadro en «clave», cargado de significaciones *herméticas*; aunque no *simbólicas*, sin embargo, porque el símbolo manifiesta, aunque sea de modo transferido, mientras que Leonardo quiere que los significados permanezcan oscuros, en la sombra, y que sólo las formas sean visibles: como los fenómenos naturales, que se ven y que, desde luego, tienen causas y significados que pueden ser indagados y descubiertos pero que no nos son dados a priori. La *caverna* era un motivo que fascinaba a Leonardo, como se deduce de varios pasajes de sus escritos: y lo fascinaba desde



453



454



455

453. Leonardo da Vinci, *La Cena* (1495-97); temple sobre revoque; 4,60 x 8,80 m. Milán, refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie.

454. Leonardo da Vinci, estudio para un dibujo al natural del monumento ecuestre de Gian Giacomo Trivulzio; dibujo a punta de plata, sobre papel; 18,9 x 14,5 cm. Windsor Castle, colección real.

455. Leonardo da Vinci, dibujo para la estatua ecuestre de Gian Giacomo Trivulzio; dibujo sobre papel; 28 x 20 cm. Windsor Castle, colección real.

el punto de vista científico o geológico, pero, sobre todo, como «interior» de la tierra, como naturaleza subterránea o sub-naturaleza, «receptáculo de la vida geológica, de los grandes movimientos en el espacio y en el tiempo que constituyen su secreto» (Chastel). Quizá los hielos lejanos aluden al remoto pasado del mundo, a una extinguida prehistoria que termina con el nacimiento de Cristo, cuando naturaleza e historia se abren e iluminan (Leonardo es el único artista del Quattrocento que no cree en el «retorno al antiguo» y no aconseja la imitación de los clásicos), y el misterio inescrutable de lo real se convierte en un secreto que la investigación humana puede llegar a desvelar. Las paredes y las bóvedas de la cueva se abren, y por las hendiduras penetra la luz: ha terminado la era de la vida subterránea y comienza la era de la experiencia. Las cuatro figuras están en el umbral y sobre ellas se sitúa ya la bóveda del cielo. Hasta aquí, todo o casi todo está claro. Pero, ¿por qué el encuentro entre Cristo y San Juan Bautista niños? ¿A qué obedece el ángel que señala con el dedo al Bautista? Quizás es el mismo ángel que había llevado a Maria la anunciación; pero su misión mística ha terminado, Cristo ha nacido, y ahora le tocará a un hombre transmitir este anuncio a los hombres. La del Bautista no es una revelación ni una profecía, sino una *intuición*. La intuición inspirada que precede y estimula a la experiencia, la hipótesis que será verificada. Esta podría ser una explicación del cuadro (Leonardo volverá sobre el tema del Bautista como figura «inspirada» en la naturaleza), y coincidiría con las premisas neoplatónicas, aunque no ortodoxas, de la cultura del artista.

Leonardo podía presentarse en Milán como el exponente de la superior cultura florentina y, al mismo tiempo, plantear sus propias tesis sin incurrir en la descalificación del neoplatonismo oficial. Explica, así, que el *furor*, la inspiración, es el impulso profundo y psicológico de la investigación y de la experiencia; que el espacio no es una estructura abstracta y geométrica sino la extensión real de la intuición y de la experiencia; que espacio es, por tanto, atmósfera, dado que vemos las cosas como atmósfera coloreada. Lo que llamará «perspectiva aérea» no es otra cosa que la medida de las distancias en profundidad según la densidad y el color de la atmósfera interpuesta, de tal modo que todas las cosas nos aparecerán envueltas, veladas, difuminadas. Esta morbidez, airosidad, fusión impalpable entre luz y sombra, es lo *bello* de Leonardo: un bello que no tiene una forma constante, sino que nace de la inspiración o del impulso interior a indagar y a conocer, a relacionarse o unificarse con la naturaleza, y por ello depende tanto de la actitud del ánimo como del lugar, de la hora o de la luz. Las cuatro figuras de la Virgen de las Rocas no tienen gestos definidos o movi-

«perspectiva aérea
de Leonardo»

mientos precisos: el ángel señala, Jesús se recoge en sí mismo, como retirándose de un espacio que no es el suyo, el Bautista se adelanta, la Virgen presenta una actitud y una sonrisa llenas de «melancolía», como si supiese o previese el inevitable dolor de la experiencia. Son, quizás, las imágenes de los *móviles*, de los profundos impulsos espirituales, y por ello se encuentran aún en la caverna subterránea, aunque en el umbral.

Fig. 453

De la *Cena* no queda sino una sombra. Leonardo se sirvió de una técnica propia (tempera al huevo sobre un revoque duro y pulido, casi un estuco en dos estratos, el superior de los cuales es sutilísimo) que en poco tiempo ha arruinado esta obra maestra, que se ha visto además posteriormente dañada por una serie de tentativas de poner remedio a este deterioro. Leonardo escogió esta técnica, tan diferente del fresco, para poder volver sobre lo ya hecho, corregir y cambiar. Es el primer artista incontentable, atormentado, pero no tanto por una obsesiva necesidad de perfección cuanto por el fin particular que se perfija. No concibe ya la «historia» como una acción definida, sino como una *situación* psicológica compleja, hecha de acciones y reacciones entrelazadas, inseparables, que pueden ser valoradas sólo en su resultado final. Leonardo quiere tener hasta el final la posibilidad de cambiar aunque sólo sea un difuminado expresivo en una figura en relación con una nota, con un acento, que se han determinado en otra, aunque esté en el extremo opuesto del cuadro. La obra no puede constar de un proyecto y una ejecución: nace y se desarrolla con el *furor* de la inspiración, cada trazo debe dar cuenta de la experiencia que el artista ha realizado hasta ese momento. El diseño, la pintura, es investigación continua: no se puede saber adónde conducirá, qué hechos de los que no podamos prescindir revelará.

Las figuras aparecen reunidas en grupos de tres; las expresiones de los rostros y las actitudes de las manos son el resultado de un agitado preguntar, responder, consultarse: sólo Cristo está aislado y su gesto es absoluto. En los hombres, todo es relativo. Siempre se ha destacado la variedad psicológica de las expresiones fisonómicas y de los gestos; se ha intentado incluso componer el catálogo de los sentimientos expresados. En efecto, si en la Virgen de las Rocas Leonardo había querido manifestar los *móviles*, lo que quiere representar ahora son los *movimientos* como producto de dichos *móviles*. «El buen pintor —escribe— tiene dos cosas principales que pintar, el hombre y el concepto de su mente; la primera es fácil y la segunda difícil, porque debe representar con gestos los movimientos de los miembros». Para llegar a expresar una situación unitaria compuesta de infinitos factores es necesario que éstos estén dados en las mismas condiciones de espacio, de tiempo y de luz; por ello, Leonardo, que había opuesto la perspectiva aérea a la li-

neal, se sirve en la *Cena* de la perspectiva florentina o, más bien, iluminando las figuras frontalmente y desde el fondo, de un caso de convergencia entre perspectiva lineal y perspectiva obtenida mediante relaciones de luz y de sombra. Es igualmente comprensible que, para hacer evidentes los movimientos del alma, en los del cuerpo y en las variaciones fisonómicas, Leonardo agrande las figuras y trate de darles, reuniéndolas en grupos, una dimensión mayor de la real, monumental.

Tanto Bramante como Leonardo perseguían, por vías diversas, esta búsqueda de una forma unitaria, igualmente expresiva de lo particular y de lo universal, del uno y del todo; y ello se comprobará en el desarrollo del arte de ambos a partir de 1499, el año en que, tras la caída de la *signoria* de los Sforza, Leonardo vuelve a Florencia y Bramante toma el camino de Roma.