Kenneth Clark

Leonardo da Vinci

Versión española de
José María Petralanda

Revisión de
Fernando Villaverde

Alianza Editorial

Titulo original: *Leonardo da Vinci*

Primera edición. 1986
Sexta reimpresión: 2019

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Cambridge University Press
© Ed. cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1986, 1988, 1991, 1995, 2000, 2006, 2019
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-7052-2
Depósito legal: M. 4.791-2006

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Indice

Nota introductoria 9
Capítulo 1. 1452-1482. 13
Capítulo 2. 1481-1490. 29
Capítulo 3. Los cuadernos 49
Capítulo 4. *El Tratatto della Pintura* 59
Capítulo 5. 1485-1496. 71
Capítulo 6. 1497-1503. 81
Capítulo 7. 1503-1508. 99
Capítulo 8. 1508-1513. 113
Capítulo 9. 1513-1519. 123
Cronología 137
Bibliografía 139
Ilustraciones. 143

A David Balniel

Agradecimientos

A Su Majestad el Rey Jorge V, por su autorización para reproducir dibujos de la colección de Windsor Castle.

Al Earl of Pembroke, por su autorización para reproducir la copia de Leda por Cesare da Sesto, en Wilton, y al Príncipe de Liechtenstein por su autorización para reproducir la fotografía de la Ginevra Benci que se conserva en la National Gallery.

K. C.

Nota introductoria

Cuando volví a leer esta obra, mi primer pensamiento fue escribir una nueva, porque no creí que una simple revisión pudiera subsanar sus defectos. Sin embargo, otros compromisos ya adquiridos no me han permitido cumplir este deseo: de modo que habré de utilizar esta introducción para perfilar, aunque sea brevemente, el tema que hubiera desarrollado si hubiese tenido oportunidad para ello. Fundamentalmente, el problema consistiría en cambiar el primer párrafo, donde establezco la línea divisoria entre el arte y el pensamiento de Leonardo da Vinci e insisto en que este estudio se limita al primero. Había una razón que justificaba la distinción, aunque la considero peligrosa, porque sugiere la idea de principios de siglo según la cual el arte es una actividad humana susceptible de estudiarse aisladamente. En el siglo XV el arte aspiraba a convertirse en una rama de la ciencia y del conocimiento, en que la perpetuación de las apariencias de los seres ofrecía un doble valor: representar a los seres tal como se nos manifiestan y alimentar la imaginación del hombre con imágenes creíbles de Dios, su Madre y sus santos. Leonardo da Vinci, como artista, quería ampliar sus conocimientos del mundo físico, para lo cual se servía de la observación, la comparación y el análisis. Es verdad que en algún momento determinado prefirió perpetuar su conocimiento del mundo físico en apuntes y diagramas, en vez de hacerlo en dibujos y pinturas. Pero también es cierto que ambos modos de perpetuar el conocimiento son inseparables y los hallamos entreverados en las diversas etapas de la vida del artista.

Leonardo da Vinci comenzó observando las apariencias visibles de los seres. Se sentía satisfecho con esta postura artística, porque aceptaba sin discusión la idea florentina de la armonía expresada por medio de los números. Era enemigo declarado del neoplatonismo, pero no tenía ningún inconveniente en aceptar esta idea neoplatónica sobre la armonía. En el Manuscrito K había escrito: «La proporción no se halla solamente en el número y la medida, sino también en el sonido, el peso, el tiempo y los lugares: en toda realidad existente.» Esta creencia es la base de un estilo claro y formal. No es necesario analizar ni recrear los objetos naturales para que puedan sugerir su complejidad vital: basta reducirlos a sus elementos más simples y medibles, ordenándolos según la relación de armonía que existe entre ellos. Sin embargo, este orden de tipo euclidiano no podía contentar a Leonardo da Vinci durante mucho tiempo, ya que se oponía a su sentido de la vida. Sus

simpatías personales le inclinaban hacia la idea que tanto había fundamentado los trabajos de los artistas florentinos durante los cincuenta años anteriores: la forma de interpretar artísticamente el movimiento por medio del estilo. Lo mismo que ellos, Leonardo creía que el movimiento debe ser de una índole especial para que se pueda perpetuar en el arte: la expresión visible de la gracia.

Aunque los escritores del Renacimiento no nos han dejado una definición formal de la palabra «gracia», estarían de acuerdo con nosotros cuando afirmamos que la idea de gracia implica una serie de transiciones suaves. Esta idea se encuentra perfectamente expresada en los gestos sinuosos, los vestidos flotantes, el cabello rizoso y ondulado. La gracia se hallaba en la continuidad, y una transición excesivamente violenta era brutal. Leonardo da Vinci, heredero de esta tradición de la gracia y el movimiento en las diversas partes que integran una obra artística, la extendió a todo el conjunto. *La Virgen y Santa Ana,* del Museo del Louvre, es la demostración más completa —y también la más compleja— de ese continuo fluir en una obra artística. Este afán por la continuidad en una obra de arte tuvo resultados más profundos que la Línea de la Belleza de Hogarth, pues para Leonardo da Vinci la continuidad en el arte no era sólo una *maniera,* sino que formaba parte de su afán de perseguir la autenticidad de la visión. Sus diagramas de la luz cayendo sobre una esfera no son sino intentos de conseguir aquel modelado continuo: advertiremos una forma más avanzada del mismo en la *Mona Lisa,* pero su mejor ejemplo es el *San Juan* del Louvre.

Las exigencias de gracia y verdad se identifican en el proceso de creación de una obra de arte porque existe una relación entre la continuidad y los resultados del conocimiento científico de la naturaleza.

Progresivamente, va pasando Leonardo da Vinci desde el estudio de los aspectos mecánicos de la naturaleza al estudio de sus aspectos orgánicos. Por ejemplo, en anatomía comienza estudiando la estructura, el esqueleto y el cráneo del hombre; continúa con la generación y termina estudiando la actividad del corazón. La geología es el ejemplo más claro. En la *Virgen de las Rocas* inicialmente da a las rocas fantásticas de la tradición helenística y medieval el carácter de verdades observadas; a continuación, su interés científico le lleva a fijarse en el paisaje como conjunto y a ver en las formas de las rocas una parte de la estructura de la tierra. Finalmente, su atención se orienta hacia la geología, y descubre que en las rocas y piedras de la montaña se pueden hallar fósiles marinos. La conclusión será que la tierra, lo mismo que el hombre, las plantas y la luz, se halla en un estado de continua transformación. El agua es para la tierra lo que la sangre para el cuerpo. *L'acqua è il vetturale della natura.* De esta manera se explica el espacio, inmenso y descorazonador para quien estudia a Leonardo da Vinci, que ocupan en sus cuadernos de apuntes las descripciones y diagramas del movimiento del agua. En ellos nos encontramos con estudios y símbolos de esa energía continua, cuya observación inclinó a Leonardo a hacer de ella el centro de su sistema cósmico.

En un punto de la obra reconozco la conexión fundamental que existe entre el cabello ondulado (gracia) y el agua que fluye (energía continua), aunque no creo que destaque suficientemente el problema tan serio que constituyó para Leonardo el descubrimiento de la existencia de esa transformación y ese fluir universales. Este descubrimiento suponía que si las cosas existentes se hallan en continua

transformación y cambio no podían ser controladas por el sistema matemático en que Leonardo había depositado su fe. El pasaje de sus apuntes que cito en otra ocasión refleja el fervor con que creía en las matemáticas hacia 1490. La liquidación paulatina de esta fe debió suponer para el artista un golpe demoledor. No es extraño, pues, que a medida que sus observaciones iban aumentando, se fuese él desilusionando, sobre todo porque tales observaciones —no sólo por su volumen, sino también por la naturaleza de su evidencia— quedaban trágicamente más allá de sus posibilidades de comprobación. Los dibujos del *Diluvio* simbolizan este estado mental de Leonardo da Vinci: el movimiento y la energía continua del agua actúan como agentes destructores de los designios humanos. Los cientos de diagramas geométricos que el artista dibujó en sus últimos años son como el complemento del *Diluvio* y el testimonio de su desilusión. Las matemáticas, que tanto había amado, no eran ya el medio para llegar al conocimiento de la verdad y se convirtieron para él, un poco cínicamente, en un simple pasatiempo intelectual.

El descubrimiento de que en la naturaleza existe esa continua transformación y cambio conmovió las bases intelectuales de Leonardo da Vinci y contribuyó a desarrollar en él uno de sus más profundos instintos: el sentido del misterio. El dedo que señala algo y la sonrisa enigmática —aquél para indicar un poder que queda más allá de nuestro campo de visión y ésta para reflejar un proceso interior que queda igualmente fuera de nuestras posibilidades de comprensión— tenían para Leonardo da Vinci, aun en sus primeros trabajos, una importancia simbólica. El empleo de estos símbolos se va haciendo más consciente en el artista a medida que sus investigaciones confirman y aumentan aquel sentido del misterio. Ha habido quien, algo irrespetuosamente, ha querido describir a la *Mona Lisa* como «el gato que se ha comido al canario»: una expresión desconsiderada, pero que explica bien la sonrisa de quien ha conseguido la posesión total de lo que amaba y está saboreando el proceso de absorción.

Leonardo da Vinci había descubierto que este continuo y misterioso proceso posee el mismo ritmo que el de la lluvia, que hace que ésta caiga de las nubes, desgaste la tierra, corra hacia el mar y sea, finalmente, absorbida de nuevo en las nubes. Estos dos símbolos del misterio, unidos en el *San Juan* del Louvre, dan a la imagen del Bautista su poder obsesivo. La sonrisa y el movimiento de retorno, atributos de la gracia, se convierten en algo extremadamente siniestro, porque ya no se distinguen de los atributos de la energía continua. Como quedan más allá de la comprensión humana, se ve en ellos algo hostil a nuestra seguridad. Leonardo da Vinci, a quien veremos buscar el conocimiento de las fuerzas de la naturaleza con una tenacidad que casi parece inspiración, se nos presentará en este cuadro de *San Juan* acariciando la forma, adentrándose más y más en el misterio, hasta que llega un momento en que parece identificarse con él. En dicho momento, al igual que sus contemporáneos, dejamos de considerar a Leonardo como un científico, un sabio que busca las verdades experimentales, y comenzamos a ver en su persona al mago, al hombre que, por su íntima relación con el proceso de la naturaleza, ha descubierto algún secreto inquietante de la creación.

Capítulo 1

1452-1482

En esta obra estudiamos la evolución artística de Leonardo da Vinci. Unicamente quienes poseen un conocimiento especializado del pensamiento de la Edad Media y del Renacimiento pueden estudiar en forma inteligente sus escritos científicos y teóricos. El arte de Leonardo da Vinci y la personalidad que revela son de interés universal y, como ocurre con toda gran obra de arte, exigen una interpretación nueva para cada generación.

Varias razones justifican la interpretación del arte de Leonardo da Vinci para nuestra generación. Las ideas corrientes en el siglo pasado acerca de su trabajo y sus obras eran un tanto confusas porque muchos de los cuadros —y prácticamente todos sus dibujos— sobre los que se fundamentaban dichas ideas no eran auténticos y contribuían a dar una impresión falsa sobre el carácter del artista. Al tratar de establecer la autenticidad de las obras de Leonardo, el primer deber de la crítica fue podar toda la vegetación parasitaria que había crecido en torno a su figura, ensombreciéndola y oscureciéndola. Este proceso consumió las mejores energías de los estudiosos del arte italiano y no dejó el tiempo necesario para la crítica artística en un sentido más humano. Finalmente, después de cincuenta años de investigación y de análisis de estilo, se ha llegado a lo que puede calificarse de acuerdo general sobre los cuadros, dibujos y pinturas que son obra auténtica de Leonardo da Vinci. Quedan todavía por resolver algunos problemas de atribución, pero no podemos esperar la solución de estos problemas por medio de la comparación y el análisis morfológico. Si queremos enlazar con la historia y la crítica del arte en el punto donde las dejara, por ejemplo, Pater, debemos ver en los cuadros no únicamente obras de la mano del hombre, sino creaciones de su espíritu. Pero el hermoso ensayo de Pater sobre Leonardo se apoya en obras que no ejecutó el artista: más que por Leonardo da Vinci, Pater se interesa por lo *leonardesco,* cayendo en la irrealidad peculiar de todo estudio de una abstracción. Indudablemente, su ensayo hubiera sido mucho más profundo y vivo si el autor hubiese tenido la oportunidad de conocer la verdadera extensión de las obras auténticas de Leonardo.

Nuestro conocimiento de la estética comparativa supone para nosotros otra nueva ventaja con que no contaban las generaciones anteriores. Para determinar la autenticidad de una obra de Leonardo no nos servimos únicamente del criterio clásico de corrección; tampoco nos vemos limitados a admirar como originales del

artista solamente aquellos dibujos que se conforman al estilo enseñado en las academias. Un criterio más libre sobre los problemas de creación artística, fruto de una relación más íntima con el arte primitivo y el arte oriental, nos revela la calidad expresiva de algunas obras que críticos anteriores habían considerado como algo excéntrico; al mismo tiempo, los dibujos personales y libres del artista nos permiten conocer su verdadero genio más profundamente que las grandes composiciones formales. Finalmente, también tenemos hoy en día un conocimiento más amplio y completo de la psicología que las generaciones anteriores. Podremos creer o no en la complicada doctrina del psicoanálisis; pero, indudablemente, sentimos que, sin buscarlos, suben a nuestra mente algunos símbolos desde lo más profundo del subconsciente y descubrimos que, aun la mente más privilegiada, encuentra parte de su fortaleza en un oscuro centro de vitalidad animal. No podemos ya contentarnos con ofrecer una explicación simple de la motivación y de los hechos. Estos mismos principios tienen validez interpretativa al tratarse del carácter y el trabajo de Leonardo. No pueden ya aplicársele, sin incurrir en absurdo, las grandes generalizaciones, las palabras de elogio o censura, las categorías de excelencia, tan frecuentes en una crítica más antigua, porque Leonardo es la mejor demostración de la falsedad de la creencia, cómoda y fácil, de que todos los grandes hombres son sencillos y simples. Tal vez no haya existido un carácter más complicado y misterioso que el suyo: por ello, todo intento de simplificación corre el peligro de convertirse en algo contrario al pensamiento y a la forma de actuar del artista (1).

Leonardo poseía un sentido tan intenso de la vida orgánica, del desarrollo y la decadencia, de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, es decir, de la naturaleza del mundo, que en muy pocas ocasiones intentó formular una proposición abstracta que no fuese al mismo tiempo matemática. Esta misma precaución debe guiarnos cuando estudiamos al artista y al científico.

Queremos evitar las conjeturas y la teoría en la vida de Leonardo da Vinci, pero no podemos prescindir de ellas cuando estudiamos sus primeros treinta años. Los hechos ciertos sobre este primer período de la vida del artista son tan escasos que, si somos demasiado científicos o nos guiamos únicamente por los documentos existentes o por la crítica del estilo, nos arriesgamos a perder parte de la verdad. La figura de Leonardo fue una leyenda casi desde su juventud. Gracias a esta leyenda, y a la biografía de Vasari, conocemos algunos de los detalles a que damos mayor crédito en el perfil de su figura.

Leonardo nació en Anchiano, pequeña aldea cercana al pueblo de Vinci, en 1452. Su padre, Ser Piero, llegaría a ser notario de renombre; su madre, Caterina, era campesina. Leonardo creció y se educó en la aldea donde había nacido. Pater, con su acostumbrada lucidez, intuye cómo la vida en una aldea toscana, «mirando los lagartos, luciérnagas y otros extraños animalejos, tan numerosos en los viñedos italianos», podía llenar de colorido su imaginación e inocular en él su constante interés y preocupación por el conocimiento de la vida orgánica. Vasari confirma este juicio de Pater con su conocida anécdota en que cuenta cómo Leonardo, siendo todavía un muchacho, pintó un dragón sobre el escudo de uno de los campesinos de su padre y «para conseguir mejor su propósito llevó a su cuarto lagartos grandes

(1) Véase su nota sobre los compendiadores que citamos en la pág. 92.

y pequeños, grillos, serpientes, mariposas, saltamontes, murciélagos y otros animales semejantes, los mezcló y volvió a ordenarlos, formando de esta manera un monstruo horrendo». Este escudo ha desaparecido y acaso nunca existiera. Sin embargo, no necesitamos su presencia material para confirmar la veracidad de la descripción, porque en esta lista de animales sinuosos reconocemos ya las formas que reaparecerán en los últimos dibujos de Leonardo.

Queremos recordar también otra de las leyendas sobre la juventud de Leonardo: su belleza. Ningún contemporáneo suyo nos ha dejado una descripción del artista cuando era joven y tampoco nos queda ningún retrato que le pueda identificar. Sin embargo, las referencias de Vasari y los primeros autores que estudian a Leonardo son tan enfáticas sobre este particular que, indudablemente, deben basarse en una tradición verdadera. Leonardo era bello, fuerte y gracioso en su manera de obrar. Era también un conversador tan agradable que atraía hacia sí el cariño de los demás: su vida posterior es la mejor prueba de estas afirmaciones. También Vasari alude en su obra al amor que Leonardo sentía hacia los caballos y a su destreza como jinete. Los dibujos posteriores del artista ratificarán estas referencias de su primer biógrafo. Las historias sobre cómo compraba pájaros en el mercado, los tomaba en sus manos y los dejaba luego libres, forman parte asimismo del amor de Leonardo hacia la naturaleza, que se manifestará en todas sus obras (2). El propio Leonardo era una obra maestra de la naturaleza para sus primeros biógrafos y parecía estar iniciado en los procesos misteriosos de ésta. Dichos biógrafos veían incluso en aquellos poderes casi mágicos que antiguamente se le atribuyeron una prueba más de su perfección física. Esta explicación, que puede parecer ingenua e incompleta, recoge, sin embargo, una parte de verdad. En los cuadernos de apuntes de Leonardo se lee una nota que parece tener un sentido contrario a estas afirmaciones y que es, prácticamente, el único testimonio que hallamos en ellos acerca de su juventud. Se trata de un recuerdo o un sueño simbólico, que conserva todavía el carácter perturbador de una experiencia emocional profundamente enterrada en el subconsciente. «Entre los recuerdos más lejanos que conservo de mi niñez, cuando me hallaba en la cuna, me pareció que un milano descendía sobre mí, me abría la boca con su cola y me sacudía varias veces con ella entre mis labios. Y ese —añade— parece ser mi destino» (3). No conocemos todavía suficientemente la psicología para acertar a dar a este recuerdo un sentido preciso. Pero no nos extraña que Freud lo tomase como punto de partida para su estudio psicológico acerca de Leonardo. La mayoría de los críticos han rechazado, horrorizados, las conclusiones de Freud, porque no se puede deducir todo el trabajo de una inteligencia poderosa y compleja, como la de Leonardo, de un simple párrafo, y éste no puede tampoco ser interpretado a base de una psicología más bien unilateral. El estudio de Freud, aunque contiene pasajes de fina intuición, es excesivamente simple, lo mismo que

---

(2) *Leonardo da Vinci: la «Vita» di Giorgio Vasari,* ed. Giovanni Poggi. Florencia, MCMXIX *(Poggi).* Nos lo confirma también Andrea Corsali, *Lettera allo Illmo. Sig. Duca Giuliano di Medici, Venutta dell'india del mese di Ottobre Nel* MDXVI, f. 4 *recto,* quien habla de una tribu «tan gentil que no comen nada que contenga sangre ni permiten tampoco que nadie hiera a ningún ser viviente, como nuestro Leonardo da Vinci».

(3) Si se desea una explicación razonable y científica de este pasaje, que elimina en él casi todo el interés que pueda tener para un psicoanalista, cf. Meyer Schapiro en *Journal of the History of Ideas,* vol. XVII, núm. 2, abril 1956, págs. 147-178.

el de Vasari. Con todo, cuando insiste en que Leonardo da Vinci era anormal, viene a confirmar la idea que tenemos sobre el carácter del artista. No debemos olvidar esta corriente íntima que circula dentro del alma del artista cuando examinemos su manifestación en sus primeros trabajos. Más tarde ya no la olvidaremos fácilmente.

Leonardo se trasladó con su padre a vivir a Florencia, en 1469. En 1472, su nombre Leonardo aparece inscrito como pintor en la lista del gremio de San Lucas: *Leonardo di Ser Piero da Vinci dipintore.* El artista contaba por aquellas fechas veinte años: si siguió el curso normal de un aprendizaje, debió de estudiar el arte de la pintura al menos durante cuatro años. La tradición, y también el estilo, nos dicen que el pintor maestro de Leonardo fue Verrocchio. En 1476, según algunos documentos, continuaba trabajando aún en el taller de Verrocchio. Creemos importante que en nuestro estudio de Leonardo figure algo sobre aquel artista bajo cuya dirección e influencia vivió seis o siete años.

Se ha visto siempre en Verrocchio al típico artesano del Renacimiento florentino, dispuesto a aceptar cualquier encargo que exigiese habilidad en el manejo de los materiales, tanto si se trataba de engastar una piedra preciosa como de fundir la esfera de cobre dorado que aún corona el Duomo (4). Sin embargo, no existe una fórmula que pueda resumir la escultura y la pintura de Verrocchio. Los cuadros de Verrocchio, tal como han llegado hasta nosotros, integran un grupo reducido, pero coherente. Están dibujados con amplitud y seguridad y en todos ellos las figuras dominan, con cierto aire de grandeza, sobre el paisaje. Sin embargo, no llegan a conmover la imaginación, porque sus formas son algo metálicas y el colorido es fuerte y brillante. El mundo que estos cuadros intentan crear para nosotros es el mundo prosaico de un hombre práctico. Su escultura, por el contrario, deja entrever las fuerzas incalculables y la fantasía que asociamos siempre con Leonardo. Por eso creemos que la relación entre Leonardo y Verrocchio escultor es íntima y, con todo, problemática. Si queremos llegar a comprender la influencia formativa que Verrocchio pudo ejercer sobre Leonardo, debemos comenzar por estudiar las principales esculturas de Verrocchio durante el tiempo que Leonardo permaneció trabajando en su taller (5). Entre las obras de Verrocchio cuya fecha de ejecución podemos determinar se encuentra, en primer término, el grupo escultórico de la *Incredulidad de Santo Tomás* de Or San Michele. Este grupo fue encargado en 1463 y Verrocchio estaba trabajando sobre el modelo entre 1467 y 1470. El lavabo de la sacristía de San Lorenzo es anterior a 1469 y el sarcófago de Piero y Giovanni de Médicis está fechado en 1472. Entre las obras de Verrocchio cuya fecha de ejecución se ignora, podemos estar seguros de que el bronce de *David* del Bargello y el relieve de terracota de la *Resurrección* de Careggi pertenecen a los años de aprendizaje de Leonardo en su taller. El relieve de plata (1477) de la

(4) Este debió de ser uno de los principales encargos sobre el que se trabajaba en el taller de Verrocchio cuando Leonardo ingresó en él. Al colocar la esfera en su lugar, el 27 de mayo de 1471, se cantó un Te Deum.

(5) No fue Verrocchio el único artista que influyó en Leonardo por medio de la escultura. También aprendió éste algo en el taller rival de su maestro, el de Antonio Pollaiuolo, cuyo estilo enérgico y lineal se refleja en los primeros dibujos a pluma de Leonardo, que según parece también dedicó particular atención a la obra de Desiderio da Settignano.

Opera del Duomo y muy probablemente los relieves de bronce, hoy perdidos, que Lorenzo de Médicis envió a Matías Corvino, son de fecha posterior, aunque Leonardo seguiría trabajando aún en el taller de su maestro. Una característica notablemente común a todas estas obras es el gusto por el movimiento sinuoso, bien sea en los detalles de la composición o en el conjunto de la obra. El grupo de Santo Tomás es la primera muestra, en el arte del Renacimiento, de la complicada fluencia del movimiento en la composición artística, lograda por medio de ejes contrapuestos de las figuras. Más tarde, Leonardo la convertiría en el motivo principal de sus construcciones y llegaría a ser, por él, la base del estilo manierista. Incluso el bronce de David exhibe una tensa torsión del cuerpo. Los gestos y movimientos de las figuras en el relieve de Careggi son extraordinariamente semejantes a los primeros dibujos de Leonardo. Vasari, refiriéndose al movimiento sinuoso de los detalles, describe la gran afición de Verrocchio a dibujar nudos y cabellos laboriosamente trenzados. Este juicio de Vasari queda confirmado por el sarcófago de pórfido de los Médicis, en el que las flores de bronce van fluyendo y enroscándose con una exuberancia natural, y por los dibujos de cabellos del Museo Británico, trenzados casi en el mismo estilo que Leonardo habría de emplear treinta años más tarde en el cartón de *Leda.* El amor de Leonardo por las curvas era instintivo y derivaba de los primeros recuerdos de su inconsciente, pero también acusaba la influencia de su maestro Verrocchio, quien le enseñó las formas en que podría hallar su mejor expresión su innato sentido del ritmo.

La escultura de Verrocchio nos presenta, además, los mismos tipos faciales que vemos en los primeros dibujos de Leonardo. El *David* de Verrocchio, visto de perfil, es muy parecido a los jóvenes elegantes de Leonardo, con su cabello ondulado. Tiene, incluso, aquella misma sonrisa, difícilmente perceptible, que habría de convertirse en parte del ideal leonardesco. Volvemos a encontrar la misma sonrisa en otras obras de Verrocchio: el Santo Tomás o las cabezas que adornan la pila de San Lorenzo. También fue Verrocchio el primero que empleó semejante tipo de jóvenes bellos, en vez de horripilantes figuras de ancianos. El motivo sobrevive en el relieve de plata de la *Decapitación de San Juan Bautista,* en que el guerrero antiguo evoca el recuerdo del estilo de Leonardo. La expresión clásica de dicho estilo se halla, sin embargo, en los famosos relieves de bronce de Escipión el Africano y Darío, cuya forma original conocemos merced a varias reproducciones, realizadas con diversos materiales: mármol, estuco y terracota barnizada. También es posible que Leonardo hiciese alguna versión libre de estos relieves. Un mármol del Louvre y un estuco del Victoria and Albert Museum de Londres, por su modelado y diseño, recuerdan a Leonardo y pudieran reflejar, aunque algo oscuramente, su hipotético Escipión. Su Darío, que conocemos por el grabado a punta de plata del Museo Británico, es uno de sus primeros dibujos más elaborados y acabados (figura 7). Cuando estudiemos las caricaturas de Leonardo, examinaremos también con mayor amplitud la influencia más duradera de estos relieves sobre el arte de nuestro artista: el contraste entre cabezas afeminadas y cabezas viriles, entre jóvenes y ancianos.

Las semejanzas entre Leonardo y su maestro Verrocchio plantean el problema de la atribución a aquél de muchas de las esculturas que hoy se suponen obra de Verrocchio. En la carta que Leonardo escribió a Ludovico Sforza, el artista alude

a su experiencia como escultor, y la lista de sus obras incluye un relieve de la Pasión. Esta posibilidad no carece de fundamento, pero, desgraciadamente, no existe ninguna prueba seria que la avale, como sería, por ejemplo, un documento escrito o algún dibujo. El problema de la participación de Leonardo en la pintura de su maestro está mucho más claro.

Los cuadros pintados por el mismo Verrocchio deben ser anteriores a 1472, pues, al parecer, a partir de esta fecha el artista abandonó totalmente la práctica de la pintura. Tal vez no sea una mera coincidencia el hecho de que las primeras muestras de Leonardo como pintor se encuentren en ese mismo año y que la mayoría de las que reconocen los críticos como primeras obras suyas correspondan a los seis años siguientes: la *Anunciación* de los Uffizi, la *Virgen de las flores* de Munich, el retrato de la National Gallery de Washington y la *Madona Benois* en el Ermitage. Entre todos estos cuadros existe una afinidad que los relaciona con la primera obra de Leonardo cuya paternidad nadie discute: la *Virgen de las rocas* de París. La calidad de estas obras contrasta con la pintura de Verrocchio. En lugar de los colores claros y localistas de su maestro, Leonardo emplea tonos oscuros de color verde oliva y gris; desaparece el modelado firme y decidido para dar paso a cabezas y manos dibujadas con delicadeza y con una preocupación constante por recoger en el dibujo las mínimas gradaciones de superficie. Ningún contemporáneo de Leonardo podía imaginar este mundo crepuscular, tan distinto del de la luz brillante del Quattrocento. Es poco lo que estos cuadros deben a Verrocchio, pero podemos estar seguros de que fueron pintados en su taller, no solamente porque Leonardo, por aquellas fechas, seguía trabajando allí, sino también porque reflejan algunas de las peculiaridades del taller de Verrocchio. Basándose en algunos de los documentos referentes al retablo de Pistoya, se puede deducir que fueron encargados y vendidos como obras de Verrocchio —o, como diríamos hoy, de «Verrocchio y Compañía»—. Leonardo da Vinci ocupaba en el taller de su maestro un puesto análogo al de cortador-jefe en una sastrería pequeña, pero distinguida, y era natural que el propietario, aunque conocedor de su oficio, pasase parte del trabajo, cuando personalmente no tenía interés en él, a un oficial suyo tan bien dotado.

Nuevamente descubrimos un fondo de verdad en la historia de Vasari, cuando este autor nos cuenta cómo pintó Leonardo el ángel del *Bautismo* de Verrocchio. Escribe Vasari: «Esta fue la causa por la que Andrea no volvería a tocar ya los colores, sintiéndose humillado al comprobar que un muchacho conocía más que él sobre el arte» (6). Posiblemente, cuando Verrocchio vio esta prueba de la habilidad de su discípulo, abandonó ya la pintura, pero no por envidia ni vergüenza, sino sencillamente por comodidad. Bastaba con un buen pintor en la firma y, en adelante, él podría dedicarse a sus artes favoritas: la escultura y la orfebrería.

A continuación vamos a estudiar detalladamente las primeras pinturas de Leonardo. Una serie de documentos y también el estilo de la obra dan la razón una vez más a Vasari cuando afirma que Leonardo pintó uno de los ángeles del *Bautismo* de Verrocchio (figura 1), aunque tal afirmación se desmintió en un reciente período

(6) Esta es una leyenda típica de las relaciones entre maestro y discípulo, que Vasari vuelve a repetir a propósito de Cimabue y Giotto, Francia y Rafael. Puede que sea verdad, no obstante, en el caso de Verrocchio y Leonardo.

de escepticismo. El ángel en cuestión aparece como obra de Leonardo en una guía de Florencia, un tanto sucinta, el *Memoriale* de Albertini, escrita en 1510, año en que Leonardo todavía se hallaba en Italia, por lo que la consideramos una fuente de confianza. Además, la cabeza del ángel —sobre todo, si se compara con el ángel de Verrocchio— es una prueba innegable del primer estilo de Leonardo. Este había intuido ya —con aquel poder profético que a veces se encuentra en los primeros trabajos de los genios— el cambio que iba a producirse durante su misma vida en el arte italiano. El ángel de Verrocchio pertenece a la familia de todos los ángeles del Quattrocento, desde los tiempos de los «niños cantores» de Luca della Robbia: cara ancha y huesuda, nariz corta, cabello ondulado. El método empleado es enteramente naturalista. El ángel parece mirar extrañado a su compañero, como si éste fuese un visitante de otros mundos. En realidad, esta actitud del ángel está justificada, porque el otro ángel, el que pintó Leonardo, pertenece a un mundo de fantasía que Verrocchio nunca llegó a comprender. La cabeza del ángel de Leonardo nos revela una perfección ideal en cada línea de la nariz, las mejillas y el mentón. Este ideal de perfección física, al igual que todos nuestros sueños, estaba inspirado en las obras del arte antiguo, cuyos fragmentos es posible que Leonardo llegase a conocer, por aquellas mismas fechas, en Florencia. Sin embargo, la cascada que forma el cabello del ángel al caer en ondas sobre su espalda —y que en la intención del artista quería ser como una fontana milagrosa— pone de manifiesto uno de los aspectos del arte de Leonardo, que Pater llama «la belleza tocada por el misterio». Pero esta cabeza, que ya nos deja entrever algo de su visión madura del arte y la naturaleza, no deja de ser, con todo, obra de un pintor joven, que se interesa más en destacar el detalle que la masa y la estructura. Esta primera obra de Leonardo debió pintarse entre 1470 y 1472. La vestidura del ángel trasluce también el estilo de Leonardo: es interesante observar en ella el curioso sistema de pliegues, rígidos y angulares, pero ejecutados con la mayor delicadeza. Vemos nuevamente aquí otra prueba de la veracidad de Vasari cuando afirma que Leonardo, siendo aún estudiante, «solía modelar figuras de arcilla, las cubría luego con una tela suave, también empapada de arcilla, y después con gran paciencia se dedicaba a dibujarlas sobre un tipo especial de tela de Reims o sobre un lienzo preparado para este fin, a base de punto o pincel, en blanco y negro, logrando verdaderas maravillas, como demuestran algunos que conservamos en nuestro libro de dibujos». Quedan todavía algunos de estos dibujos y en ellos los pliegues de los vestidos son rígidos y tiesos, confirmando así la versión de Vasari. También estos dibujos sirvieron de base a la pintura de la vestidura del ángel —dos de ellos acaso fueron estudios previos a la obra— y a partir de los mismos se puede comprender el carácter tan peculiar de los primeros paños pintados por el pincel de Leonardo.

Creo que Vasari —a quien se ha acusado de exceso de inventiva— en esta ocasión precisamente se quedó un poco corto en sus afirmaciones. La parte que se debe atribuir a Leonardo en el *Bautismo* de Verrocchio no se limita a uno de los ángeles: el paisaje del cuadro es también obra suya. En dicho paisaje, su imaginación nos deja saborear por anticipado su estilo futuro. Verrocchio, en oposición a su rival Antonio Pollaiuolo, no tenía una concepción personal ni original del paisaje: seguía la corriente de su tiempo, introducida en Italia a través de los cuadros flamencos y los manuscritos iluminados, de pintar paisajes a base de árboles redon-

dos, diseminados en la llanura, y de una serie de colinas, también redondeadas, al fondo. Todo está distribuido y definido en el cuadro con exactitud. Por eso, Verrocchio no pudo pintar el fondo del cuadro del *Bautismo,* donde destaca la amplia y romántica línea de colinas, lagos y nieblas brillantes, que anticipan el fondo de la *Mona Lisa* y de la *Santa Ana* del Louvre. Algunas de las colinas distantes han sido estropeadas por retoques posteriores, pero la parte más inmediata se conserva intacta y recuerda el famoso dibujo de un paisaje que se conserva en los Uffizi (figura 2) con la inscripción *didi Sta. Maria della neve addi 5 d'aghossto 1473.* Como sucede con bastante frecuencia en el Renacimiento, el dibujo es más naturalista que la pintura, aunque destaca en ambos el mismo motivo de rocas brillantes y árboles que crean la impresión de un plano distante. El paisaje es para nosotros algo lleno de vida y movimiento: la luz se desliza sobre los montes, el viento mueve las hojas de los árboles, el agua corre y se precipita en cascadas. Esta impresión queda plasmada en el cuadro por medio de brillantes toques quebrados, trazos ondulados o huidizos de la pluma, o breves pinceladas de pintura dorada. El dibujo constituye uno de los principales documentos para el estudio de los primeros trabajos de Leonardo, al que nos presenta convertido ya en maestro de una técnica original y bien desarrollada: gracias a ella, los efectos de la luz están logrados con una fidelidad que dista mucho del estilo formalista de la época. Hay una especie de genial indiferencia en el trazo que no recuerda el cuidadoso esfuerzo de un aprendiz de orfebre.

Cronológicamente, al *Bautismo* sigue la *Anunciación,* actualmente en los Uffizi (figuras 3 y 4). Este cuadro responde al tipo de composición que tienen los artistas en el estudio durante muchos años, trabajando en él a ratos, por lo que carece de la unidad que confiere la ejecución en un solo impulso. Quizá por esta falta de unidad, los críticos dudaron mucho tiempo en aceptar la *Anunciación* como obra auténtica de Leonardo. Pero esta obra coincide con el resto de sus primeros trabajos tanto en la tonalidad crepuscular como en el dibujo de los detalles. Además, existe un dibujo de la manga del ángel que es indudablemente obra de Leonardo. Los vestidos de la *Anunciación,* con sus pliegues delgados y rígidos, son tan semejantes al ropaje del ángel del *Bautismo* que Leonardo debió comenzar a pintar los dos cuadros al mismo tiempo (7). También es interesante observar que el gran atril pertenece al mismo período, hacia 1472, en que se estaba trabajando en el taller de Verrocchio en un encargo semejante para el sarcófago de los Médicis en San Lorenzo. La composición es tan desmañada que los críticos han censurado al pintor ciertos errores de perspectiva; no obstante, la perspectiva de la arquitectura es correcta, con la cuidadosa y detallada pulcritud de un principiante. El punto de fuga en la perspectiva se halla, horizontalmente, en el centro del cuadro y, verticalmente, a la altura del segundo tercio. Esta insistencia en la perspectiva lineal de la arquitectura, que descuida la posición de las figuras o la composición como conjunto, denuncia la juventud del artista. Leonardo dominaba los recursos de la perspectiva, pero no llegaba a comprender su verdadera intención: la colocación de los

(7) O por lo menos lo hizo a base de la misma serie de estudios sobre lienzo, dos de los cuales, actualmente en la colección del Marqués de Ganay, recuerdan por su notable parecido al ropaje de la Virgen.

objetos en el espacio pictórico, distribuidos con una mutua relación, clara y armoniosa. Cometió un error, que podríamos calificar de falta de relación espacial, al colocar la mano más lejana de la Virgen en la parte más próxima del atril, que mirado desde la base queda un poco más cerca del que contempla el cuadro que la figura de María.

El efecto general de la *Anunciación* de los Uffizi queda algo oscurecido por su estado actual de conservación. La superficie se halla muy sucia y los vestidos de las figuras están decolorados por antiguos retoques y el barniz cuajado. Con todo, la ejecución debió ser bastante desigual y, en algunas partes, incluso un poco ordinaria: el rojo del vestido del ángel no pudo nunca armonizar con el rosado de la túnica de la Virgen. Hemos de observar, por cierto, que el ala del ángel fue alargada por una capa posterior de pintura hasta ajustarse a los cánones de proporción y queda colgando, como una mancha oscura y viscosa, sobre el encantador paisaje de la izquierda. Las alas primitivas del ángel, más cortas, fueron pintadas sobre el modelo de las alas de un ave y se ajustaban a la espalda del mensajero celestial con naturalidad convincente. La cabeza del ángel (figura 3) se acomoda más a la línea tradicional del Quattrocento que ninguna otra de sus primeras obras y a primera vista parece tener algo de la dulzura de Ghirlandaio. Si contemplamos detenidamente la *Anunciación,* descubriremos una mayor sutileza en el perfil y el modelado, especialmente en torno a la nariz y al ojo, y una mayor confianza técnica que en el ángel del *Bautismo.* La cabeza de la Madona (figura 4), por otra parte, recuerda mucho la del ángel primitivo. Los rasgos no parecen integrantes de la estructura del rostro, sino dibujados sobre éste. Si comparamos esta cabeza con la de *Mona Lisa,* comenzaremos a advertir el inmenso trabajo que Leonardo dedicó al estudio científico del arte.

A pesar de esos pequeños defectos, la *Anunciación* continúa siendo para nosotros un cuadro agradable y original. La belleza del detalle y el estilo compensan los defectos de composición. Ningún otro trabajo de Leonardo confirma mejor que éste las referencias de Vasari sobre el amor que el artista sentía desde joven hacia la naturaleza. Otros pintores del mismo siglo XV la pintaban minuciosamente, en forma decorativa, pero ninguno de ellos —exceptuando quizá a Fra Angelico— interpretó mejor su carácter y lo convirtió en la base emocional de un cuadro. Los árboles de la *Anunciación,* oscuros y contrapuestos como siluetas al cielo plomizo del atardecer, crean en quien los contempla la misma impresión que en nuestra infancia nos hizo sentir por vez primera la poesía y casi diríamos que la intimidad de la naturaleza. Se ha abusado con frecuencia de este efecto pictórico, por su facilidad de insinuación; pero Leonardo, al utilizarlo, eliminó todo sentimentalismo. El fondo del cuadro de la *Anunciación* —en que se divisan a lo lejos un río y unos montes elevados— queda más dentro de la tradición flamenca que ningún otro de los fondos de sus cuadros. Pero el paisaje más disminuido de la izquierda, difícilmente perceptible a través de la suciedad y del barniz que recubren la superficie del cuadro, posee la misma visión personal que se ve en el dibujo ya citado, también en los Uffizi. Las flores situadas en el primer plano del cuadro son más parecidas a los trabajos posteriores de Leonardo. Los artistas del Quattrocento esparcían las flores, como un tapiz verde, o las dibujaban aisladas, como si fuesen ejemplares de una colección botánica. Leonardo comunicaba a las flores y al césped

algo de la turbulencia que para él era la esencia de la naturaleza. Las flores brotan y se retuercen como pequeñas olas sobre el espacio que queda entre el ángel y la Madona, evitando que dicho espacio se convierta en un área muerta de la composición.

Poco después de la *Anunciación,* Leonardo da Vinci pintó el retrato de una dama, que se conserva en la National Gallery de Washington (figura 5). La secuencia de tonos en este retrato es la misma que en la cabeza del ángel de la *Anunciación:* la carne es pálida, el follaje oscuro y el cielo gris y luminoso. Pero la cabeza de la dama está modelada con una firmeza mayor que la cabeza de la Virgen en el cuadro anterior. Ello nos induce a creer que este retrato fuese pintado en fecha algo posterior. El retrato de Washington es de una belleza exquisita y melancólica, muy superior al alcance de Verrocchio o a la capacidad de Credi. Personalmente, tengo pocas dudas sobre la identificación de la dama, que debe ser Ginevra Benci, a quien se refieren Vasari y el anónimo Gaddiano (8), aunque Vasari afirme que este retrato fue pintado durante la segunda estancia de Leonardo en Florencia. Al parecer, la dama retratada se llamaba Ginevra, porque un arbusto de enebro (9) sirve de fondo a la cabeza; además, en el reverso del panel hay también unos adornos de ramitas de enebro, rodeados por una guirnalda de laurel y palmas. La mayor parte de los retratos de mujeres florentinas se solían pintar con motivo de su matrimonio: Ginevra Benci se casó en enero de 1474, y por el estilo puede pensarse en ese año como fecha del cuadro.

La forma extraña de este cuadro hace pensar que fue cortado por la mitad: esta suposición se confirma por el hecho de que la guirnalda en el reverso está igualmente cortada. Completando la curva de la guirnalda y dejando espacio para las cintas decorativas, podemos calcular que el corte debió ser, por lo menos, de nueve centímetros, con objeto de que el cuadro se ajustase a la proporción clásica de tres a cuatro. De esta manera, tenía la amplitud suficiente para incluir las manos de la señora. Bode, el primer crítico que estudió detenidamente esta obra, sugiere que las manos que debían figurar en ella son las que aparecen en un famoso y bello dibujo, a punta de plata, actualmente en Windsor (figura 6). Estas manos, con sus dedos juntos y largos, son semejantes a las manos de la Virgen de la *Anunciación* de los Uffizi. El estilo del dibujo —aunque de una firmeza y maestría superiores a cualquier otra obra de la misma época— es posible en Leonardo hacia 1474. Suponiendo que este dibujo fuese trazado pensando en el retrato de Ginevra, vemos en él que los dedos de la mano derecha podían haber estado tocando los lazos inferiores del corpiño, que han sido retocados en el retrato. Desgraciadamente, el reverso del cuadro revela que el centro del mismo está dañado y se le ha añadido una pieza nueva. Por eso, ni siquiera los rayos X nos podrían revelar los dedos desaparecidos.

A pesar de estas mutilaciones, este retrato de Ginevra Benci es el cuadro mejor conservado de los primeros trabajos de Leonardo y revela sus verdaderas intenciones durante este período de su vida. Es notable el contraste entre las áreas de luz y las de sombra. En la misma luminosidad del rostro oval de la dama hay una levísima

(8) Conocido también como el Anónimo Magliabecchiano, ed. Frey, Berlín, 1892, pág. 111.
(9) En italiano *ginepro;* en los dialectos romances *genevra.*

sombra; y esta delicada gradación de tono va sugiriendo el modelado por medio de las luces reflejadas. Una técnica similar a ésta se aprecia en los bajorrelieves de Desiderio, con una sensibilidad que permite al artista recoger hasta las mínimas variaciones de la superficie. Leonardo no llegó a superar en ninguna de sus obras la delicadeza de algunos aspectos de este cuadro de Ginevra: por ejemplo, el modelado de los párpados. Tampoco manifiesta el desprecio hacia los métodos tradicionales que veremos en sus pinturas posteriores y en las descripciones contemporáneas de su forma de trabajar. Sumamente ingenioso en este cuadro es el sistema que emplea Leonardo para conseguir dar al área de luz unos contornos irregulares, por medio de las hojas del enebro o del agua suavemente iluminada, de manera que el perfil de las mejillas y la frente de la señora domina todo el diseño. Un contraste semejante existe entre las bellas curvas de los bucles de la modelo y el aspecto tieso y puntiagudo del enebro. Todos estos recursos técnicos quedan supeditados, no obstante, al sentimiento de personalidad que el artista quiso infundir a este retrato, hasta lograr la conversión de esta mujer joven y pálida en una de las personalidades más memorables del Renacimiento italiano.

Si aceptamos el año 1474 como fecha del retrato de Ginevra Benci, debemos determinar qué hizo Leonardo durante los cuatro años siguientes, pues los primeros documentos sobre sus trabajos corresponden a 1478. No contamos con dibujo alguno de este período de su vida y sólo un cuadro puede situarse en el mismo. El artista continuó trabajando en el taller de su maestro Verrocchio hasta 1476, pero no creemos que a la edad de veinticinco años se limitase a preparar trabajos para el maestro, como un oscuro aprendiz. No había comenzado aún los estudios científicos que en años posteriores llenarían los vacíos de su producción artística. Probablemente, como muchos otros jóvenes de gran talento, emplearía gran parte de su juventud en simples pasatiempos: acicalándose, conversando, domando caballos, aprendiendo a tocar la flauta y el laúd, saboreando los placeres de la vida, hasta que su genio halló su auténtica vocación.

La *Virgen de las flores,* también llamada *Virgen del clavel,* que actualmente se conserva en el Alte Pinakothek de Munich, es, con bastante probabilidad, obra de estos años. Este cuadro está íntimamente relacionado con el taller de Verrocchio. Credi dibujó un modelo parecido, en la misma postura y con el mismo ropaje, que se utilizó en un trabajo de equipo del taller de Verrocchio: el retablo de la catedral de Pistoya. Quizá se deba a que este cuadro fuera un encargo de taller la falta que en él se advierte de las cualidades que apreciamos en las demás obras de Leonardo. En su actual estado de conservación, resulta difícil enjuiciar esta obra. La cabeza de la Virgen ha sido retocada enteramente con una pintura que contiene exceso de aceite, de modo que con el tiempo se ha ido agrietando: esto es tan infrecuente en la técnica italiana que Morelli creía que el cuadro era simplemente una copia flamenca. Se utilizó la misma sustancia para retocar las sombras, especialmente en torno a la cabeza del Niño, y se puede apreciar fácilmente la existencia de un nuevo diseño. También están estropeadas otras partes del cuadro. Así pues, nos podríamos preguntar con toda razón qué es lo que justifica la atribución de esta obra a Leonardo. La respuesta es que todo lo demás es típicamente leonardesco. El cabello rizado de la Virgen, y su mano izquierda, gran parte de su vestimenta y las flores en el vaso, a su lado, están pintados con exactamente el mismo estilo

que la *Anunciación* de los Uffizi, logrando dar al conjunto una calidad de forma y colorido que no se encuentra en ninguna otra obra de este mismo período. El panorama de las montañas del fondo, visto a través de las ventanas arqueadas, es más parecido al tipo de paisaje maduro de otras obras posteriores de Leonardo que al fondo del cuadro de la *Anunciación.* El artista comenzaba a sentir la necesidad de convertir la línea horizontal del fondo en una serie de verticales, recurriendo al perfil de montañas escarpadas. Como las flores de la *Anunciación,* estas cimas de las montañas, de estilo gótico, son ya una negación del reposo, un intento de evitar que los objetos de la naturaleza aparezcan privados de su movimiento propio. Es interesante comparar este cuadro, falto de encanto, con el cuadro pequeño, pero exquisito, de la *Virgen con el Niño* de la Colección Dreyfus, que actualmente se conserva en la National Gallery de Washington y que debe ser uno de los primeros trabajos de Lorenzo de Credi. Ambos cuadros fueron pintados utilizando el mismo modelo y probablemente también al mismo tiempo. La delicadeza y la minuciosidad en el detalle de la Madona de Dreyfus son tales que se podría ampliar hasta diez veces el tamaño original. Esta Madona es obra de un especialista nato y nos descubre la complacencia amistosa del artista-artesano, en lugar de la vitalidad desagradable de un genio, todavía no maduro, que vemos en la Madona de Munich.

En enero de 1478, Leonardo recibió el encargo de su primer trabajo importante e independiente: el retablo de la capilla de San Bernardo en la Signoria de Florencia. Recibió una primera entrega del pago de esta obra pero, por alguna razón desconocida, Leonardo nunca llegó a entregar el trabajo a que se había comprometido: en 1483 recibió el encargo Ghirlandaio. El Anónimo Gaddiano dice que el retablo finalmente fue realizado por Filippino Lippi, que trabajó «sobre un diseño de Leonardo». Pero el retablo de Filippino, firmado en 1485, no muestra relación alguna con Leonardo ni en espíritu ni en diseño. Pertenece también a 1478 un dibujo de dos cabezas, con una inscripción fragmentaria, en la que se menciona el pueblo de Pistoya y se afirma que, en el otoño de aquel año, Leonardo había comenzado a pintar dos cuadros de la Madona: *...bre 1478 inchominciai le 2 Vergine Marie.* Una de estas dos Madonas, casi con toda seguridad, es la que llamamos *Madona Benois,* actualmente en el Ermitage (figura 8). Por lo menos, esta *Madona Benois* —último de los cuatro cuadros pintados por Leonardo en el decenio de 1470— es la que han aceptado los críticos normalmente. De hecho, es la indiscutible autenticidad de este cuadro lo que ha llevado a todos los críticos —excepto a los más idealistas— a aceptar los otros tres. Esta posición privilegiada de la *Madona Benois* en lo referente a su autenticidad no se debe a los méritos intrínsecos del cuadro, sino a que existen varios dibujos previos al mismo que son con toda seguridad obra de Leonardo. Este cuadro nos permite estudiar por vez primera el arte de Leonardo da Vinci sirviéndonos de un método esclarecedor: la comparación entre el dibujo y la pintura acabada. Inmediatamente, nos hallamos frente al conflicto entre la espontaneidad y la perfección. A este grupo de dibujos de la *Madona Benois* pertenece también otra serie, para un cuadro de la Virgen con el Niño, que se ha perdido: en ella se ve al Niño jugando con una comadreja amaestrada o un gato (figura 10). Si estudiamos ambas series de dibujos como un grupo único, podremos establecer una base más amplia para nuestras generalizaciones. Estos estudios, por su frescura y naturalidad, están hoy entre los dibujos más populares

de Leonardo. Nos muestran mejor que ningún otro trabajo suyo cuál era su forma de acercarse a la vida, directa y alegremente, y también su incomparable rapidez de visión, que le permitía transmitir cada movimiento y cada gesto con la seguridad y la gracia inconsciente de un bailarín que está ejecutando un paso de danza que le es familiar. No debemos aplicar el término «seguridad» a estos primeros dibujos de Leonardo en un sentido pleno, porque técnicamente son todavía experimentales. La línea es descuidadamente libre y el trazo, en ocasiones, está como garabateado y cubierto con manchas y aguadas de sepia, lo cual nos recuerda los dibujos del siglo XVII —Rembrandt o Guercino—. Sin embargo, la impresión general sugiere que el artista posee el movimiento grácil y rápido y la seguridad de vista de un cazador. El estudio más extenso y más bello de toda esta serie es el de la Virgen del Louvre, en el que se representa a la Virgen ofreciendo una bandeja de frutas al Niño Jesús (figura 9), en una actitud muy semejante a la de la *Madona Benois.* El dibujo está realizado a base de toques rápidos y breves, porque el interés del artista se orientaba a destacar la acción, lo cual no fue óbice para que lograse una composición perfecta. La relación de ritmo entre ambas cabezas es espontánea y tan natural como la relación que pueda existir entre dos pentagramas de Mozart.

En el cuadro de la *Madona Benois* se ha perdido la unidad que existía en el dibujo. ¿Qué pudo ocurrir en el tiempo que media entre el boceto y la ejecución de la obra? Para responder a esta pregunta, debemos detenernos un momento a examinar las dos corrientes que dividían el arte florentino del siglo XV. La primera corriente era la de la gracia lineal y bonita, representada por Lorenzo Monaco, Fra Filippo y Botticelli. La segunda, la del naturalismo científico, fundada por Masaccio y mantenida viva en tiempos de Leonardo por su maestro Verrocchio. Como es natural, ambas corrientes se entrecruzaban. Botticelli pasó por el naturalismo. Pollaiuolo pertenece por igual a una y otra. Leonardo, por su parte, como podemos apreciar en sus dibujos, se inclinaba temperamentalmente por la corriente de la gracia lineal; mas por su formación pertenecía al naturalismo científico, y su poderosa inteligencia le movió a coincidir con éste. Esta es la causa de que, durante el tiempo que media entre el boceto y la pintura, se viese obligado a cambiar de estilo, adaptando su visión momentánea del tema a los severos cánones del arte académico florentino. Quedan abundantes pruebas del modo en que se efectuó esta adaptación. En primer lugar, están los estudios de acción que acabamos de describir, que proporcionarán al artista los motivos que habrá de emplear más tarde en su pintura. Siguen lo que yo calificaría de diagramas: pequeños dibujos, casi siempre hechos de memoria, que vienen a ser un resumen de los motivos que más le satisfacen. Conservamos uno de estos diagramas para la *Madona Benois,* que es típico por su severidad y por la fidelidad con que Leonardo lo siguió en su momento. No creo que existiese inhibición alguna de la capacidad artística de Leonardo da Vinci: si éste se hubiese limitado, como Rembrandt, a manifestar su sentimiento recurriendo a la sugerencia más que a la afirmación completa o como Rafael, más sencillamente todavía, a seguir las corrientes artísticas de su tiempo, su producción hubiera sido mucho más abundante. Pero Leonardo da Vinci no era un conformista ni un improvisador, y quería realizar cada detalle de una obra de acuerdo con su criterio personal sobre la perfección artística: este criterio incluía la precisión científica, la lógica pictórica y el anhelo de perfección. Para conseguir ideal semejante,