

Leonardo da Vinci

El regreso de los dioses paganos

GABRIEL BERNAL GRANADOS

T

TURNER NOEMA



Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci

*El regreso de
los dioses paganos*

GABRIEL BERNAL GRANADOS

Título:

Leonardo da Vinci. El regreso de los dioses paganos

© Gabriel Bernal Granados, 2021

De esta edición:

© Turner Publicaciones SL, 2021

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: abril de 2021

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Grabado antiguo del cuadro de Leonardo da Vinci © iStock

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-18428-54-8

DL: M-6292-2021

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

A Zoe y Alban

Et que sont devenues tous les autres?

PAUL VALÉRY, *EUPALINOS OU L'ARCHITECTE*

ÍNDICE

Prefacio	11
I 'Dibujo de dos cabezas'	17
II El alegre y el melancólico	27
III Las realidades del sueño y lo vivido	35
IV Estudio de caracteres	45
V 'Retrato de Ginebra de Benci'	57
VI 'Guerrero con yelmo y pechera'	65
VII En la suavidad de la roca	75
VIII El maestro y el discípulo	95
IX 'La batalla de Anghiari'	103
X 'La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista'	111
XI Dionisos, dos veces nacido	119
XII 'Cabeza de hombre con barba'	127
XIII Coda. La transparencia, la montaña, el tirso	139
XIV Consideraciones finales	157
Notas	173
Bibliografía	193
Créditos de las imágenes	197

PREFACIO

Al principio, hace años, pensé que escribiría un ensayo sobre la relación iconográfica entre un dibujo de Leonardo, un pretendido autorretrato a la sanguina de 1515, y el señor Teste de Valéry, un personaje a través del cual Valéry quiso volcar sus ideas sobre el funcionamiento de la mente y su potencial absoluto.

Cuando finalmente me senté a escribir este libro, me di cuenta de que había algo más en los rasgos de este hombre deformado y deteriorado por el paso de los años. Había una melancolía icónica, que no podía sino estar relacionada con las ideas que de la melancolía se tenían en el Renacimiento europeo. Así empezó un periplo que me llevó al corazón del Renacimiento italiano, y a cavar en la historia de sus pensadores más representativos. Encontré que es muy poco lo que seguimos sabiendo, pese a la fascinación que siempre hemos sentido por ese periodo de la historia de Occidente, acerca del Renacimiento florentino y sus principales figuras. Porque además de figuras principales, durante el Renacimiento hubo figuras secundarias no menos decisivas. Estudiando *La Virgen de las rocas* de Leonardo, un cuadro pintado en dos ocasiones, entre 1483 y 1508, me encontré con el nombre de un pintor desconocido, amigo y colega de Leonardo, a quien probablemente se debe la segunda versión de este cuadro. Ambrogio de Predis es el nombre de un pintor

celebrado por Pound en *Cantos*, y su segunda versión de *La Virgen de las rocas* debería ser considerada como un cuadro distinto de la primera versión de Leonardo. Este caso es emblemático de los muchos Renacimientos que hubo durante los ciento treinta años que van de 1438, el año en el que llegó el sabio bizantino Jorge Gemisto Pletón a la ciudad de Florencia, a 1564, el año de la muerte de Miguel Ángel. Leonardo mismo es muchos Leonardos, cuyo conocimiento no hemos agotado del todo pese a los miles de páginas que se han escrito a propósito de su vida y su obra.

Ya Valéry y otros, como Salvador Elizondo en México, habían anotado que la obra de Leonardo no es precisamente una obra: un enunciado rotundo y concluido. La suya es una dispersión de fragmentos, que aspiran a la cohesión y la unidad; y también son los momentos incipientes en los que las ideas se producen; el chispazo que produce la idea genial del fuego. O el lento proceso de la domesticación del maíz, que dio como resultado las culturas de Mesoamérica. Leonardo representa un momento de esplendor, del cual solo conservamos bocetos, cuadros inconclusos y leyendas de murales que fueron recubiertos de yeso y vueltos a pintar, como *La batalla de Anghiari* del Salón de los Quinientos del Palazzo della Signoria, que ahora solo conocemos por la copia de la copia que hizo Rubens cien años después de que este mural fuera proyectado por Leonardo.

La misma *La última cena* que se encontraba en los comedores de las casas de nuestros abuelos no es la que pintó Leonardo, sino la conjetura de un grupo calificado de restauradores y especialistas que han imaginado cómo pudo haberse visto esta obra luego de haber sido terminada por Leonardo.

El caso es que no sabemos multitud de cosas relacionadas con la vida y la obra de este hombre, que consideraba la pintura como la última –o la menos rentable– de sus habilidades.

Mi libro no pretende resolver ninguno de estos enigmas. Responde, más bien, a la invitación que se encuentra en la obra misma de Leonardo a interpretarla de maneras distintas. En mi caso, sin embargo, quise atender en la medida de mis posibilidades, al contexto en el que esta obra se produjo. Es decir, el resurgimiento del neoplatonismo en Florencia durante la segunda mitad del siglo xv, a través de la Academia Platónica de Florencia fundada por iniciativa de Cosme de Médici. El análisis iconográfico de la obra de Leonardo se enriquece significativamente dentro de este contexto.

Leonardo no perteneció a ninguna escuela ni profesó religión alguna. Como hombre y como artista transitó los pasillos que van de la vida pública a la secrecía más absoluta. Esto dificulta que podamos llevar el registro preciso de los hechos de su vida, las razones ocultas detrás de sus decisiones más significativas y que sepamos con certeza cuál es el cuerpo real de su obra. A la fecha se sigue discutiendo qué cuadro pudo haber sido pintado por Leonardo y cuál no. Hay muchos millones de dólares involucrados en cuestiones que dependen, a fin de cuentas, de la apreciación y del juicio estético de un puñado de especialistas. Esta situación no ha contribuido a esclarecer muchas incógnitas, sino antes bien a generar un estereotipo: Leonardo como un precursor del método científico y un fanático de la observación y del dato material. Paul Vulliaud, autor de libros sobre misticismo judío, había rebatido la cuestión en 1907, con la publicación de un volumen sobre el pensamiento esotérico de Leonardo. Frances Yates, en uno de sus muchos volúmenes sobre la otra tradición del Renacimiento europeo, le dedicó un párrafo a Leonardo que hacía precisiones en este mismo sentido, cuando pone de relieve, sucintamente y sin profundizar mucho en ello, el aspecto esotérico de la figura de Leonardo.

El Leonardo que conocimos en los libros de texto de la escuela primaria, un viejo huraño envuelto en togas grises, de cabellos y barbas largas, nada tiene que ver con el Leonardo que fue en la realidad. Leonardo era un hombre muy apuesto, que vestía con exquisitez y conversaba con encanto e ingenio. Su *charm* lo llevó a vivir durante épocas largas de estipendios que le proporcionaron los grandes señores de las cortes europeas, como el duque de Milán, Ludovico Sforza (“el Moro”), o el rey de Francia, Francisco I. Pero también fue el hombre de la curiosidad infinita, que llevó esta curiosidad al plano de la práctica y la secrecía, con la disección de cadáveres humanos en un tiempo en el que estos ejercicios de anatomía *in situ* estaban castigados con la cárcel y la muerte. Leonardo nunca hizo públicos sus descubrimientos ni firmó sus cuadros.

El dinero que hubiera podido recibir a cambio no era una de sus principales preocupaciones. No porque no pensara en el dinero, sino porque la idea del hombre de empresa o de artista, en su época, no tenía las connotaciones que llegó a tener en la nuestra. Leonardo se había formado en un taller de artistas y artesanos cuya tradición y existencia se remontaba a la Edad Media, cuando los ideales de la construcción y su decorado eran los de la trascendencia de una obra colectiva, anónima. Miguel Ángel fue uno de los primeros artistas modernos que creyó en la trascendencia del individuo y en la inmortalidad de la obra. Su visión de la escultura y el arte está más próxima a las ideas de Picasso o Velázquez. En cambio, Leonardo pintaba animado en el fondo por la curiosidad y las posibilidades materiales que la pintura y la expresión plástica tenían a sus ojos: experimentar con la técnica y plasmar ciertos acertijos tridimensionales. Si Leonardo hubiera vivido en nuestro tiempo se hubiera sentido fascinado por la instalación y la cinematografía y, en suma, por las posibilidades que la técnica y la tecnología ponen al servicio

de la sensualidad y la idea. *Habitar* era uno de los propósitos finales de sus cuadros. Recorrer espacios mentales inéditos y descubrir en ellos la carnalidad del misterio. De lo que no puede decirse ni expresarse más que a través del carácter táctil y evanescente de la imagen.

Mi propósito con este libro no es contribuir a la solución de los enigmas que plantea la iconografía de Leonardo tanto como llamar la atención sobre ciertos aspectos fundamentales y olvidados de una época. La amistad y el amor, por más grotesco y endeble que esto pueda parecer a los ojos contemporáneos, fueron dos conceptos centrales del neoplatonismo florentino de aquellos años. Mucho de la obra de Leonardo y sus contemporáneos gira en torno de estas claves. “La civilización tiene que ver con el cuidado”, escribe Guy Davenport en un estudio sobre los primeros treinta cantos de Pound, un libro de poemas que visto bajo esa luz se revela como uno de los mejores libros de historia que se han escrito jamás sobre el Renacimiento.

En Leonardo abundan las dualidades, y toda su pintura trató de la forma de reconciliar esos opuestos. Al final llegó a una síntesis, que se encontraba de cualquier manera implícita en el principio de su carrera como pintor: el andrógino que reúne la posibilidad de los dos sexos; es decir, el hombre que cohabita con la mujer o la sombra que no rechaza la ingerencia de la luz. Elementos de alquimia están ahí presentes, no porque Leonardo fuera un alquimista sino porque razón y profundidad en esa suerte de creencias hacían cohabitar lo húmedo y lo cálido en el aparato genésico primordial del mundo. Mi libro se nutrió de numerosas fuentes, parte sustancial de ellas está consignada al final de este volumen.

I
'DIBUJO DE DOS CABEZAS'

Entre 1510 y 1515 Leonardo realiza el dibujo de la cabeza de un hombre con barba y cabello largos. En 1510 Leonardo tenía cincuenta y ocho años; en 1515, sesenta y tres. El hombre del dibujo rebasa visiblemente los setenta y cinco, y muy probablemente tuviera alrededor de ochenta. El rostro es firme sin embargo, y revela rectitud y profundidad de espíritu; la mirada es asimismo penetrante pero triste y desencantada –este hombre mira hacia adentro, y su panorama son las ideas–. La curva de su ojera del lado izquierdo se acentúa con la curvatura de su pómulo, a punto de ser desvanecido y etéreo, y la mueca de su boca (mustia y ajada por el nacimiento mismo de su barba) incrementa la secuencia de su melancolía. Las cejas espesas sirven de toldos o paraguas a sus ojos acuosos, y las arrugas de su frente, más arriba, sirven de pauta a la ondulación de los cabellos quebrados, que se confunden con la caída de su barba. Este hombre podría ser Leonardo; no Leonardo a sus sesenta años, sino su proyección futura; no el hombre que era en ese momento, sino el hombre que sería después.¹

El dibujo está fechado en 1510 o en 1515, no *entre* 1510 y 1515; es decir, la ambigüedad en las fechas no registra un periodo de tiempo, sino la incertidumbre de los estudiosos de su obra respecto del año en que pudo realizarse la sanguina. Se trata

de una fecha o de otra, no de un lapso. A diferencia de su pintura mural o de caballete, Leonardo ejecutaba sus dibujos en el momento. Hay una línea que fluye de principio a fin, que fija un instante en el flujo del tiempo. Las manchas color sepia, producto de la humedad, contribuyen a marcar las sombras en la sien, en los ojos (debajo de las cejas), en las ojeras, en el pómullo derecho, en las uniones de la boca y en las ondulaciones de la barba. Esa cabeza de anciano parece provenir de la nada y flotar dentro del espacio que la contiene; pero al mismo tiempo, parece estar abismándose en el espacio al que pertenece o perteneció alguna vez. La observamos como si se tratara de la luz de una estrella que ha muerto hace millones de años, pero que aún nos intriga por la profundidad de su mirada, la redondez de su nariz y el escepticismo de su boca.

Es de sobra conocido el interés del artista vinciano por el retrato de caracteres. En sus dibujos, Leonardo buscaba el contraste entre lo bello –transitorio por naturaleza– y lo definitivo, entre la juventud y la vejez, por considerar, quizá, que la vida y el mundo encontraban su punto de equilibrio en esos dos polos; de ahí que buena parte de su elenco de personajes esté conformado por hombres y mujeres jóvenes, pero también por seres deformados a causa de la vejez o la enfermedad.

Sus estudios de cabezas de ancianos o personas deformes ocupan, así, un lugar señalado en sus apuntes. Walter Isaacson, autor de una biografía de Leonardo, dedica algunos pasajes de su libro a comentar las que considera caricaturas de personajes grotescos, personas singulares que Leonardo pudo haber conocido en las calles para después utilizar sus retratos en los divertimentos que solía organizar en la corte milanesa de Ludovico Sforza.² Entre las cabezas de ancianos de Leonardo, Isaacson destaca un tipo: el de un hombre mayor, retratado casi siempre de perfil o de tres cuartos, que ha perdido el pelo y los

dientes, acentuándose con ello el prognatismo exagerado de su edad proveceta; su nariz aguileña, casi ganchuda, contrasta con la vehemencia de unos ojos hundidos en sus cuencas. El ceño fruncido y protuberante parece trazar una línea imaginaria que unifica las facciones de un rostro tan afilado como un cuchillo y tan doliente acaso como un hueso. Isaacson, haciendo eco de estudiosos anteriores de la obra de Leonardo, fantasea con la posibilidad de que estos dibujos fuesen en realidad autorretratos imaginarios, en los cuales, en muchos de ellos, el rostro del hombre envejecido se oponía significativamente al de un joven. ¿Una joven deidad, inmarcesible y etérea, que contrastaba la voluptuosidad de sus atributos con el exagerado realismo del viejo?

En un dibujo a tinta que se encuentra en la Galleria degli Uffizi (*Dibujo de dos cabezas de perfil, y estudios de máquinas*, diciembre de 1478), Leonardo retrató una de las típicas cabezas que lo obsesionaron a lo largo de su vida. En este caso, se trata del perfil de un hombre de edad madura, que probablemente ha rebasado la cincuentena. El sombreado del carboncillo sobre el ojo, la sien y el pómulo derechos incrementan el carácter dramático de un rostro severo y que ya presenta los estragos de una edad y una experiencia dignas de ser tomadas en consideración. Dos rasgos distinguen a la cabeza de este hombre: la nariz aguileña y la protuberancia de un mentón que se alzan sobre unos labios extintos casi por completo. Parecería que este hombre ha perdido la dentadura prematuramente, porque la presencia de su ánimo aún se transparenta en las ondulaciones de una cabellera abundante y vigorosa. ¿Pudiera ser que Leonardo estuviera, con este y otros dibujos de la misma índole, estar fantaseando con su apariencia futura? Es más que probable: la mirada de este personaje es rocosa y melancólica. Mira más allá de sí, y pese al carácter “grotesco” de la nariz y la barbilla, este hombre

sigue siendo apuesto y masculino. Pese a las variaciones operadas en su rostro, esta cabeza, imponente y adusta, sigue siendo la de Leonardo.

De frente a este hombre maduro, cuyo rostro de perfil adquiere densidad y volumen gracias no solo al sombreado sino a las escurridas de la tinta, se proyecta una segunda cabeza. Podría ser su fantasma o la emanación de sus propios pensamientos o deseos. No es propiamente la cabeza de un joven, bosquejada sobre un vigoroso pedestal que está a punto de convertirse en escultura, sino, como mucho en Leonardo, el boceto de un andrógino. Su nariz aguileña, sin llegar a ser curva, y sus labios apenas constituyen una línea. Pareciera un rumor o un anhelo a la distancia; quizá solamente se trata de una anticipación del andrógino que reaparecerá, cinco años después, en la primera versión de *La Virgen de las rocas* (1483-1485). En todo caso, esta cabeza nos ofrece un segundo testimonio del virtuosismo de Leonardo como dibujante. Las líneas que recorren el pelo del “ángel” (llamémosle así, debido a su sexo indeterminado) están más sueltas, y semejan nubes o una cordillera montañosa; y la misma línea que insinúa el cráneo es la que recorre la frente hasta perfilar la ceja, confiriéndole al rostro la curvatura del deseo. Bastan unos trazos para convertir esta figura en la expresión de una idea en su estado más puro –es decir, el del desprendimiento–.

A juzgar por la fecha en que se realizó este dibujo (en diciembre de 1478 Leonardo tenía veintiséis años), es difícil suponer que se trata de un autorretrato, si bien el personaje dibujado por Leonardo tiene un parecido razonable con el *Hombre de Vitruvio* y el Heráclito del doble retrato de Bramante, en el cual Leonardo posa como un hombre que frisa los cincuenta años. El fresco de Bramante, titulado *Heráclito y Demócrito*, quiere celebrar la “convivencia” de dos filósofos que, andando el tiempo,

fueron identificados como “el filósofo que llora” y “el filósofo que ríe”. Las caras de los dos amigos, Leonardo y Bramante, según fueron pintadas por este último, que se autorretrata como Demócrito, se confundirían entonces, en el campo de la tradición, con las máscaras de lo trágico y lo cómico. Siguiendo esa línea, Bramante quiso hacer un doble retrato, tanto de su persona como la de su amigo Leonardo, para significar con ello que ambos, pintores, arquitectos, ingenieros y, en una palabra, humanistas, no eran en el fondo otra cosa que pensadores o filósofos.

En su biografía de Leonardo, Isaacson propone un argumento más o menos convincente que permite considerar el *Hombre de Vitruvio* como un autorretrato. El biógrafo se apoya en los parecidos que arroja este dibujo si se le compara con descripciones de Leonardo que datan de la misma época (las de Lomazzo y Vasari). Tratándose de Leonardo, un personaje sin biografía en el sentido valeriano del término, todas las razones que apuntan a una certidumbre respecto de su vida –e incluso de su aspecto físico, en torno del cual se ha formado una leyenda que no deja de tener su trascendencia– resultan endebles y, a fin de cuentas, carentes por completo de importancia. Leonardo viene siendo su obra, y en un sentido que no hemos terminado de aprehender, Leonardo viene siendo sus cuadernos –esto es, sus apuntes, sus bocetos, sus ideas y el inacabamiento esencial de algunas de sus obras más ambiciosas. No obstante, si aceptáramos seguir la línea argumentativa que propone Isaacson respecto del *Hombre de Vitruvio*, tendríamos pues a un Leonardo que se habría utilizado a sí mismo como modelo para calcular las proporciones ideales del hombre, siguiendo hasta cierto punto las medidas anotadas por el arquitecto romano Marco Vitruvio Polión en el siglo I a. C. en su tratado *De Architectura* [De la Arquitectura] (solo “hasta cierto punto”, porque Leonardo ajustó los registros

de Vitruvio y llevó a cabo variaciones y añadidos siguiendo el modelo de su propio cuerpo). “¿Hasta qué punto –se pregunta Isaacson en su libro– el *Hombre de Vitruvio* podría tratarse de un autorretrato? Leonardo tenía treinta y ocho años cuando lo dibujó, más o menos la edad del hombre de la imagen. Las descripciones de la época destacan su ‘hermosa cabellera rizada’ y su cuerpo ‘bien proporcionado’. El *Hombre de Vitruvio* posee las mismas características que muchos de sus presuntos retratos, en especial el Demócrito de Bramante, que muestra a un Leonardo aún sin barba cercano a esa edad”.³ No obstante, en la seguridad con que se desenvuelven los biógrafos angloamericanos, sobre todo si se trata de hacer afirmaciones en el terreno de lo meramente conjetural, Isaacson comete un error imperdonable al identificar al Demócrito del fresco de Bramante con Leonardo, y a Bramante, en consecuencia, con Heráclito. Decía en un párrafo anterior que debemos a la sabiduría “popular” latina las imágenes de un Demócrito riendo y un Heráclito que llora; así pues, basta un somero cotejo de las fuentes para corroborarlo. En *Juvenal*, por ejemplo, se encuentra un breve pasaje, según el cual “una continua risa solía agitar el pecho de Demócrito”; y en *Hipólito* “de todo reía Demócrito, pues consideraba risible todo cuanto atañe a los hombres”.⁴ Demócrito era, pues, el filósofo de la risa. Heráclito, en cambio, era un filósofo doliente, un filósofo *oscuro*: era por todo el mundo conocida la aversión que sentía hacia los hombres y que, por otro lado, acaso lo llevaba a referir los contenidos de su pensamiento a través de sentencias o parábolas, abiertas a la interpretación metafísica o religiosa. Pero más significativo aún, tratándose de nuevo de las razones que podrían encontrarse detrás de la elección de Bramante, es este pasaje, referido a la formación y a los maestros del filósofo de Éfeso: “No fue discípulo de nadie, sino que dice haberse investigado a sí mismo y haber aprendido todo por sí mismo”.⁵