

Mímesis inventiva y representación en Leonardo da Vinci Inventive Mimesis and Representation in Leonardo da Vinci

Rafael García-Sánchez, Universidad Politécnica de Cartagena, España

 <https://orcid.org/0000-0003-2092-6807>

 rafael.garcia@upct.es

Miguel García-Córdoba, Universidad Politécnica de Cartagena, España

 <https://orcid.org/0000-0002-8747-1256>

 miguel.gcordoba@upct.es

Josefina García-León, Universidad Politécnica de Cartagena, España

 <https://orcid.org/0000-0001-7262-2245>

 josefina.leon@upct.es

Gemma Vázquez-Arenas, Universidad Politécnica de Cartagena, España

 <https://orcid.org/0000-0002-6512-3592>

 gemma.vazquez@upct.es



<https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i34.548>

Resumen. Los tipos de mimesis artística son básicamente tres: ritual, visual y cognitiva. Las dos últimas son las que más han influido en el arte, y se corresponden con las tesis defendidas por Platón y Aristóteles. La experiencia estética de la pintura vinciana es diferente. Tal distinción no depende de la fidelidad a un supuesto modelo real, tampoco de la corrección anatómica de sus personajes o de la pureza geométrica de sus perspectivas. Parece guardar relación con lo que en el ámbito de la Estética se denomina 'identificación', 'encarnación', 'presentización' o 'representación'. En el presente artículo proponemos reseñar que Leonardo fue un artista más aristotélico que platónico. En su obra y escritos hallamos suficientes trazas aristotélicas. Sin embargo, en el pensamiento y el hacer vinciano se da una forma de mimesis inventiva que nos permite reinterpretar qué es una representación. Se pretende advertir el hondo calado representativo, en el sentido de un hacer presente, que subyace en el hacer vinciano. Su destreza no se agota en la semejanza, ni en el conocimiento de la realidad, sino en un convocar a presencia. Semejante hito nos permite aventurar, más allá de tendencias psicoanalíticas o psicológicas, por qué algunas obras vincianas -inacabadas- podemos considerarlos finalizados.

Palabras clave: Leonardo, mimesis, invención, representación.

Abstract. The types of artistic mimesis are basically three: ritual, visual and cognitive. The last two are the ones that have most influenced art and correspond to the theses defended by Plato and Aristotle. The aesthetic experience of Vinciana painting is different. Such a distinction does not depend on fidelity to a supposed real model, nor on the anatomical correctness of its characters or the geometric purity of its perspectives. It seems to be related to what in the field of Aesthetics is called 'identification', 'incarnation', 'presentization' or 'representation'. In this article we propose to show that Leonardo was an artist more Aristotelian than Platonic. In his work and writings, we find enough Aristotelian traces. However, in vinciano thought and doing there is a form of inventive mimesis that allows us to reinterpret what a representation is. This article aims to notice the deep re-presentative depth, in the sense of a present doing that underlies the vinciano making. His skill is not exhausted in the likeness, nor in the knowledge of reality, but in a summoning to presence. Such a milestone allows us to venture, beyond psychoanalytic or psychological tendencies, why some works from Vinciana -unfinished- can be considered finished.

Keywords: Leonardo, Mimesis, Invention, Representation.

Cómo citar: García-Sánchez, R., García-Córdoba, M., García-León, J. y Vázquez-Arenas, G. (2023). Mímesis inventiva y representación en Leonardo da Vinci. *En-Claves del Pensamiento*, (34), e548 <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i34.548>

Introducción

En el presente trabajo destacamos la capacidad de Leonardo para hacer de la pintura un medio de auténtica representación artística. Ciertamente, si por representación solo se entendiese la copia fidedigna de la realidad (mímesis visual), entonces las pretensiones de este texto carecerían de toda esperanza pues “nadie podría hoy confiar en una aproximación tan ingenua y casi escolar”.¹ Para comprender el hondo sentido del término ‘auténtica representación’ hemos de tener en cuenta, por un lado, que ‘auténtico’ es aquello que está vinculado con el origen y con la capacidad originante [*authentikós*], y por otro, que una auténtica representación guarda relación con la verdad, entendida como desvelamiento [*ἀλήθεια*]. Sobrevuela el consabido sentido que Heidegger y Gadamer otorgaron al concepto de representación: medio a través del cual lo representado se hace presente en su esencia haciendo posible su reconocimiento.² En este marco, la validez de una representación dependería de la posibilidad del ‘re-conocer’ en la obra, pudiendo afirmar no tanto si se parece al original, como si ha sido posible un aparecer o un hacerse presente. Cuando eso sucede, la obra pictórica se desprende de su condición de simulacro³ [*phantásma*, mera ficción engañosa alejada de la verdad y la realidad], convirtiéndose en el medio a través del cual un ser o cosa se yergue como lo que está verdaderamente ‘siendo ahí’. Y aquí ‘siendo’ no significa ‘como eso o como aquello’, en el sentido de similar o parecido, sino siendo realmente. ‘Ser ahí siendo’ no guarda relación con el ‘a como si fuera b’, sino con el ‘a = b’, haciendo desaparecer la mediación representativa⁴. Leonardo nos lo dice en su *Parangón*: “esa divinidad ama la tal pintura y ama a quien la ama y reverencia, y más se deleita en ser adorada en ella que en otra suerte de figura que la imite, y a través de ella concede gracias y dones de salvación”.⁵ En estos términos adquiere sentido esa belleza misteriosa⁶ que algunos historiadores del arte señalan a propósito de algunas obras leonardianas.

¹ Diego S. Garrocho Salcedo, “El paradigma de la semejanza o la verdad de una copia”. En *Leonardo y la copia de Mona Lisa del Museo del Prado*, ed. Ana González Mozo, 45-66. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021, 62.

² “Partimos del hecho de que el modo de ser de la obra de arte es la representación y nos preguntamos cómo se verifica el sentido de la representación en lo que llamamos un cuadro”. Hans G. Gadamer, *Verdad y método I* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999), 186. “No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo”. Martín Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza Editorial, 2018), 30.

³ La objeción planteada por Platón a las *simulacra* es epistemológica: “La imitación [...] produce imágenes y no realidades individuales”. Platón, *Sofista* (Madrid: Gredos, Madrid, 1988c), 265 a-b, 474.

⁴ “Arte y mímesis. La controversia filosófica”, *Revista del IIMCV*, 35, núm. 1 (2001): 49.

⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura* (Madrid: Akal, 2016), §8, 39.

⁶ Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (Madrid: Alianza Forma, 2019), 19.

No les faltaría razón a quienes señalaran que la relación entre representación, realidad y misterio era lo propio de otras culturas más arcaicas. En esas culturas, tan intensamente sacralizadas, el rito y el culto eran las formas más eficaces de comunicación, de expresión y representación, hasta el punto que fue en esos marcos rituales donde tuvieron lugar los primeros reconocimientos y presentizaciones.

Como ha sido estudiado en “El prestigio cultural de la mimesis ritual”, una versión degradada de esta mimesis sería la visual: “Platón, basándose en su ontológica teoría de las ideas, y tomando la pintura como paradigma, insistirá en *República X* que la mimesis visual no permite conocer la realidad con la profundidad⁷ ni con la perfección con que es posible hacerlo mediante el rito o la reflexión”.⁸ Aristóteles, en cambio, señalará en *Física II*, en *Meteorológicos IV*, en *Metafísica IV* y en el *Protréptico B* que ese déficit podría superarse con una mimesis cognitiva: la de un conocer las leyes, los fines y los modos con que la naturaleza opera para alcanzarlos. La tesis que aquí se va a defender es que, aunque Leonardo no esconda su aristotelismo,⁹ su actividad pictórica profundiza en la realidad más allá de lo que el Estagirita había subrayado al advertir que el arte completa e imita la naturaleza.¹⁰

Aun cuando en el ámbito más técnico y científico, la producción de Leonardo pueda considerarse fundada en un tipo de mimesis cognitivo-aristotélica, su actividad pictórica alcanzó un tipo de representatividad que, a nuestro juicio, alumbró un tipo de reconocimiento, sólo asequible mediante la mimesis ritual (agraria), la más antigua y poderosa de todas. Esta es, a nuestro juicio, la victoria pictórica de Leonardo que aquí se pretende poner en valor: que la pintura podrá ‘mostrar’ lo que las artes de la palabra solo podrán ‘decir’.¹¹ Leonardo conquista la realidad y la convoca con su pintura. Semejante hito nos permitirá interpretar, más allá de tendencias psicoanalíticas o psicológicas, porque algunos cuadros vincianos —aparentemente inacabados— podemos considerarlos finalizados. Estas palabras de Gombrich resultan pertinentes: “sabemos que con frecuencia Leonardo dejó de cumplir encargos que se le hicieron. Comenzó cuadros que dejó sin concluir ignorando la insistencia de los clientes. Además, no dejaba de insistir en que él era

⁷ Platón, *República* (Madrid: Gredos, 1988b), X, 603 ab, 470.

⁸ Rafael García Sánchez et. al., “El prestigio cultural de la mimesis ritual”, *Memoria y Civilización*, 26, núm. 1 (2023): 2.

⁹ Como ha recordado recientemente Garrocho Salcedo en relación a las prácticas del taller vinciano “Según señalan todos los que saben, el de Vinci acusó un talante más aristotélico que platónico. Su vocación científica y su apuesta imanentista así parecen demostrarlo”. Garrocho, “El paradigma de...”, 45.

¹⁰ Véanse los textos de *Física II*, 2, 194 a, 21-25; 8, 199 a 15-17; *Meteorológicos IV*, 3, 381 b, 6; *Protréptico B*, 13-14.

¹¹ Leonardo, *Tratado de pintura*, §18, 47.

quien decidía cuándo podía considerarse acabada una obra, y no la dejaba salir de sus manos si no estaba satisfecho con ella”.¹²

Intentaremos señalar que el significado de *acabar un cuadro* no tiene que ver ni con el síndrome de la obra inacabada, propio del perfeccionismo patológico, ni con el carácter supuestamente hermético de su personalidad ni con el sentido de la conclusión material de un trabajo, con la objetivación del tumulto sentimental ni con la idea de prefiguración¹³ sino, más bien, con el hacer posible, que la verdad de lo real sea reconocible como un ‘ser ahí siendo’: una suerte de verdad re-presentada, que se desvela [*aletheia*] y se abre paso, ofreciéndose directamente a la mente y a la vista: “Re-presentar es siempre volver a hacer presente, traer a presente”.¹⁴

Está demostrado que Leonardo fue mucho más que un diestro pintor. Su personalidad no quedaría definida exclusivamente por esta disciplina. Tampoco resultaría cabalmente cartografiada si no atendiéramos a su curiosidad omnímoda que, dicho sea de paso, no le permitió acabar, en el sentido orgánico del término, muchos de sus cuadros y libros.¹⁵ Nos serviremos de parte de su magno patrimonio escrito, no en vano Leonardo es un artista muy fecundo literariamente,¹⁶ aunque no sea más que en forma de apuntes, pensamientos aislados y dispersos que podrían coronarlo como el más significativo escritor sobre arte, sólo superado por Alberti.¹⁷ Antonio de Beatis dijo sobre este particular en el otoño de 1517 que Leonardo había compuesto una “*infinitá de volumini*”.¹⁸ A veces los dibujos eran ilustraciones gráficas de sus reflexiones y observaciones, otras, meros pensamientos aislados que venían a su mente y que quería retener gráficamente. El primer folio del *Codex Arundel* ya es bien ilustrativo: “Este cuaderno será una colección sin orden alguno, elaborado a partir de muchas hojas sueltas, [...] esperando distribuirlas correctamente más adelante de acuerdo con las materias en ellas tratadas”.¹⁹

¹² Ernst H. Gombrich, *La Historia del arte* (Londres y Nueva York: Phaidon Press Limited, 2021), 296.

¹³ Estas últimas dos ideas, la objetivación sentimental y la prefiguración, han sido tratadas en Josef Gantner, “Il problema del non finito in Leonardo, Michelangelo e Rodin”. En *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, 47-61. Serie II, vol. 23, n° 1/2. Ed. Scuola Normale Superiore, 1954.

¹⁴ Garrocho Salcedo, “El paradigma de...”, 46.

¹⁵ Gantner, “Il problema del...”, 51.

¹⁶ Parece probado que escribió miles de hojas, alrededor de unas 6500, de las que no se conocen más de la mitad. Elisa Ruiz García, “Ideación y memoria”, en *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la Biblioteca Nacional de España* (Madrid: Ministerio de Cultura. BNE, 2012), n. 107 y 108.

¹⁷ Claire Farago, “Leonardo’s ‘prospettiva Composta’ in the History of Pictorial Composition”, en *I mondi di Leonardo. Arte, scienza e filosofia*, 107-129, ed. Carlo Vecce. Milán: Edizioni Università IULM, 2003, 111.

¹⁸ Véase el *Itinerario di Monsignor R.mo et. Ill.mo il cardinale de Aragona*. Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele II”, Nápoles, Ms. X.F. 28, 76v-78r.

¹⁹ Londres, British Library. *Codex Arundel*, f. 1r.

Mímesis inventiva y representación en Leonardo

Leonardo no ha pasado a la historia por la pericia con que representaba la realidad al modo de los antiguos Apeles, Zeuxis²⁰ o Fidias. Tampoco sería acertado defender que fue un pintor cuya capacidad de observación y exploración de lo real le permitieron hacer visible la mera forma de las cosas. Algo distinto y fascinante, que siempre da de más y no se agota, le sucede a quien contempla el ángel de *La Anunciación* (c. 1473-1475), el retrato de *Ginevra de' Benci* (c. 1478-1480), el *san Jerónimo* (c. 1480-1482), *La Adoración de los Reyes Magos* (1481-1482), *La Virgen de la Rocas* del Louvre (1483-1484/1485), la *Dama del armiño* (1489-1490), *La Última Cena* (1495-1497), la *Gioconda* (1503-1506), o el *san Juan Bautista* (c. 1513-1516). La experiencia estética de la pintura *vinciana* es diferente: no es hija exclusiva de la fidelidad a un supuesto modelo real, ni de la corrección anatómica de sus personajes o de la pureza geométrica de sus perspectivas. Es algo más que guarda relación con lo que en Estética se denomina 'identificación', 'encarnación', 'presentización' o 'representación'. Leonardo nos dice que "la pintura te presenta en un instante la esencia de su objeto".²¹ Y es que, a decir de Clark: "a medida que fue superando la simple habilidad profesional, descubrió un mundo extraño y visionario, que reclamaba una expresión pictórica diferente de las formas que se le habían enseñado".²²

Las obras de arte, traen a presencia obrando "el acontecimiento de la verdad", que diría Heidegger;²³ convocan al ser en el grado máximo que le está permitido a la pintura como arte. Ese ser ahí o estar ahí siendo, Leonardo no lo hace brotar ni en el rito ni en el culto, lo hace en el seno de la pintura, pues como agudamente apunta: "por la pintura tórnase los amantes hacia los simulacros de la cosa amada y hablan con las pinturas que la representan".²⁴ La vitalidad de las pinturas leonardianas reside en tener como fin la 'auténtica representación'. Quizá por ello, el gesto, el rostro, el movimiento corporal o la vestimenta no son los de un sujeto ideal u olímpico, al que se le coloca en escena dominado por la rigidez, sino los de quienes parecen ser realmente, de verdad, en ese momento y circunstancia concretas, con una psicología y pasión específicas: el que ha entregado a Cristo por una bolsa de monedas, la de una Virgen desposada a la que se le anuncia que va a ser la madre de Dios, la de un niño que juega con aquel del que es su precursor, etcétera.

²⁰ Leonardo, *Tratado de pintura*, §22, 50 y §23, 54.

²¹ *Ibid.*, §27, 57.

²² Clark, *Leonardo da Vinci...*, 30.

²³ Heidegger, "El origen de...", §46, 41.

²⁴ Leonardo, *Tratado de pintura*, §22, 50.

Leonardo consigue una representación vital, y hace posible el traer ahí y el hacer presente a quien representa, algo solo accesible mediante el culto y el rito, en las fiestas agrarias arcaicas, en el teatro, sin duda en algunos iconos. No es casual que el de Vinci nos diga que debemos a la pintura una suerte de verdad que al desvelarse provoca la postración, la adoración y el ruego ante “Aquel que en ellas aparece representado”.²⁵

Nada de esto pone en duda que Leonardo practique una mimesis. Pero mimesis hay de varios tipos, al menos tres: ritual (la de las celebraciones culturales), visual (la criticada por Platón) y cognitiva (la defendida por Aristóteles).²⁶ La que más se ajusta a la obra *vinciana* es la ritual por el efecto colosal que produce,²⁷ sin menoscabo de que en su ejercicio pictórico haya suficientes trazas de mimesis visual y cognitiva.

Leonardo tuvo conocimiento de algunos filósofos y científicos de la Antigüedad: Ptolomeo, Arquímedes, Pitágoras, sin duda, Platón y Aristóteles. Nos centraremos en estos dos últimos, dado que sus respectivas nociones de mimesis son las que han otorgado más unidad a la teoría del arte y de la estética, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII.

La influencia platónica es más antropológica que artística, dejándose ver en la noción dualista que Leonardo tiene del hombre: un alma encerrada en un cuerpo. La influencia aristotélica, es más evidente por su teleología, hilemorfismo y proceso.²⁸ La mimesis cognitiva se adapta mejor al proceder leonardiano. Este hecho queda patente en numerosos aforismos y sentencias, sobre todo en sus múltiples estudios anatómicos. Su naturalismo no es meramente visual, ni siquiera rememorativo, sino técnico, artesano y crítico,²⁹ por eso subrayará: “[e]l pintor que tan solo copia a fuerza de práctica y buen ojo, más sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas, pero no las conoce”.³⁰

Trazas platónicas

La influencia del círculo mediceo neoplatónico, muy dado a lo abstracto y lo místico, a lo mágico y lo inspirado³¹ no fue tan crucial para la obra leonardiana como cabría suponer. Se tenía por hombre de ciencia, en el sentido aristotélico del término, y por hombre de

²⁵ *Ibid.*, §8, 39.

²⁶ Para un desarrollo comprensivo de estas tres versiones rivales de mimesis véase nuestro trabajo García Sánchez et al., “El prestigio cultural...”, 1-21.

²⁷ Colosal es el efecto de una encarnación, de una representación o presentización. Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: Visor, 1987), 67.

²⁸ En el sentido de *Física II* y *Protréptico*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Leonardo, *Tratado de pintura*, Proemio, §19, 99.

³¹ Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia* (Madrid: Alianza, 2015), 193.

experiencia. No creía en verdades abstractas ni en tipos de realidades de orden metafísico que quedasen fuera de la observación empírica o de una forma de método cuantitativo,³² pues “si nosotros dudamos de la certeza de algo que nos ha llegado a través de los sentidos, cuánto más no dudaremos de las cosas rebeldes a esos mismos sentidos, tales como la esencia de Dios, el alma y otras semejantes”.³³

La distancia leonardiana respecto de las tesis platónicas también obedece a que, *grosso modo*, la temática principal de sus obras pictóricas fuese religiosa, histórica o sencillamente retratista, excepción hecha de la perdida *Leda y el cisne*, el estudio para Neptuno (c. 1504), algunos dibujos y poco más. Contemporáneos suyos como Botticelli recibieron encargos de asuntos alegóricos o mitológicos y tuvieron que instruirse en círculos humanísticos, como la Academia que Ficino fundó por indicación de Lorenzo de Médici. En tales ambientes, las tesis platónicas fueron muy celebradas, y su deuda se hizo evidente en obras como *La primavera* (1481-1482), *Palas Atenea domando al Centauro* (1482-1483),³⁴ *El juicio de Paris* (1483-1485) o *El nacimiento de Venus* (1484). Leonardo rechazó la sobreestima de muchos humanistas a quienes tildó de “engreídos y pomposos”.³⁵ Cuando quiso ser más crítico con ellos utilizó un lenguaje muy aristotélico: “¿[n]o saben acaso que mis asuntos más han de ser tratados por la experiencia que por las palabras”.³⁶

La debilidad de la influencia platónica en la mentalidad y la obra vinciana es predecible si se tiene en consideración a los autores de los libros que leía. En el *Codex Madrid II 2v-3r* de alrededor de 1504 —periodo que corresponde con el regreso de Leonardo a Florencia— hay constancia de que en su arcón había unas 116 obras literarias. En ese fondo bibliográfico tan sólo unos 40 títulos estaban dedicados a ciencia, medicina y filosofía. De esta última temática no hay tantas obras como cabría suponer, no en vano, en el listado de tales títulos, solo cabe considerar como especulativas y filosóficas: el *Meteorológica*, los *Problemas* y las *Proposiciones*, de

³² El primado de lo cuantitativo sobre lo cualitativo es constitutivo del nacimiento de la Modernidad. Autores como Weber, Gehlen y Mumford entre otros, han advertido que el nacimiento de la época moderna está relacionado con esta forma exploratoria y visual de comprensión de la realidad. Arnold Gehlen, *Imágenes de época. Sociología y Estética de la pintura moderna* (Barcelona: Ediciones Península, Barcelona, 1994), 558. Brunelleschi con la invención de la perspectiva, Leonardo da Vinci con el primado de lo visual sobre lo oral, Galileo con la prevalencia de lo objetivo sobre lo subjetivo y de lo exacto y riguroso sobre lo simbólico, también Descartes con su pretensión de certeza, pueden considerarse los impulsores iniciales de la cientificidad moderna. Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia* (Madrid: Tecnos, 1994), 17 y ss.

³³ Leonardo, *Tratado de pintura*, §6, 35.

³⁴ Tan es así que la comprensión e interpretación de sus obras requería estudiar la filosofía de Ficino. También parece probado que Botticelli acudiera a Ficino para recibir asesoramiento sobre algunos mitos o escenas de la historia antigua. Burke, *El Renacimiento...*, 48 y 116.

³⁵ Leonardo, *Tratado de pintura*, §10, 95.

³⁶ *Ibid.*, §10, 94.

Aristóteles, la *Filosofía de Alberto Magno* y su *Secretus*, las *Vidas de Filósofos*, el *De civitate Dei*, de san Agustín junto a sus *Sermones* y *De la inmortalidad del Alma*. Esta última, si es que Leonardo se refiere al *Fedón*, y las de san Agustín, son las únicas obras con sello platónico, las demás lo tienen aristotélico. Este listado del *Codex Madrid II* no refleja todos los libros que el de Vinci pudo manejar, pues eran muchas las obras que no estaban disponibles en edición impresa. Por la similitud y el paralelismo de algunos de sus escritos con algunos textos platónicos y aristotélicos, desde el *Timeo* y el *Fedro* hasta la *Metafísica*, la *Física* y la *Ética a Nicómaco*, y que no aparecen en el inventario bibliográfico de 1504, presumimos que pudo conocer su contenido a través de préstamos de manuscritos privados o disponibles solo en bibliotecas.³⁷ Sea como fuere, nos interesa destacar que en su catálogo personal solo aparece un texto platónico: *De la inmortalidad del Alma*. Y es que, a diferencia de su amigo Botticelli, Leonardo era aristotélico. Pretendía hacer de la pintura una ciencia al modo de los saberes empíricos que tenían en la experiencia y la naturaleza su punto de arranque hacia las cosas generales y universales. Así lo leemos en el *Manuscrito E, 55r* recogido en el hoy llamado *Cuaderno de notas*, en clara similitud al método inductivo aristotélico: “aunque la naturaleza comienza con razones para terminar en la experiencia, nosotros debemos seguir el camino opuesto, comenzando con la experiencia, basándonos en ella, investigar las razones”.³⁸

Sería arriesgado afirmar que desconocía las tesis platónicas, por poco erudito que Leonardo fuera, y lo era, en la época de máximo esplendor de la Academia de Ficino. El influjo platónico es reconocible en algunos de sus pensamientos y aforismos, aunque, no es una influencia artística sino, más bien, antropológica. En varios de sus textos, Leonardo participa de una noción dualista del hombre, tal y como defendiera Platón y que a través de san Agustín recorrió gran parte de la Edad Media, principiando lo ideal sobre lo material. Cuando señala el primado del alma sobre el cuerpo, al que parece considerar una cárcel o prisión, no hace más que evidenciar esta deuda.³⁹ Los siguientes términos de Ficino en su *Comentario al Banquete de Platón* son muy pertinentes: “Tal es el alma que, estando presente y encerrada en el cuerpo, subsiste por ella misma y da al cuerpo la calidad y la fuerza de su temperamento, [...]. Todo lo que se dice hace el hombre, es el alma la que lo hace, y el cuerpo lo padece y sufre”.⁴⁰

³⁷ Ruíz García, “Un retrato auténtico...”, 85-103.

³⁸ Leonardo da Vinci, *Cuadernos de notas* (Madrid: Planeta D’Agostini, 1995), 11.

³⁹ “límpidos también nosotros, sin el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo”. Platón, *Fedro* (Madrid: Gredos, 1988a), 250 c, 353. Idéntica comparación cuerpo tumba en *Gorgias* (Madrid: Gredos, 1987), 493 a; *República* (Madrid: Gredos, 1988b), X, 611 e.

⁴⁰ Marcilio Ficino, citado en Pedro R. Santidrián, *Humanismo y renacimiento* (Madrid: Alianza, 2007), 74.

Leonardo sólo da cuenta de su vecindad platónica y su proximidad al círculo de Ficino en ciertos aforismos del *Códice Trivulziano* 40 v, en algunos de sus pensamientos sobre ciencia, y en varias de sus sentencias recogidas en *Cuadernos de Notas*.

El alma nunca puede corromperse por la corrupción del cuerpo, pero se comporta en el cuerpo como el viento que causa el sonido de un órgano, [...] porque, así como es mucho más digna el alma que el cuerpo, tanto más dignas son las riquezas del alma que las del cuerpo.⁴¹

Gracias al ojo, el alma permanece contenta en la prisión corporal, porque sin él una prisión así sería una tortura. [...] El alma se contenta con estar prisionera de la cárcel del cuerpo porque gracias a los ojos podemos contemplar las cosas, ya que a través de ellos se representa el alma todos los variados objetos de la naturaleza. [...] hemos dicho que un espíritu se define como una fuerza unida a un cuerpo.⁴²

También deja ver trazas de platonismo, sobre todo del *Timeo* 30 b, 40 d y de *Fedro* 270 c, cuando señala a finales de 1480, tal y como aparece en el *Manuscrito A de Francia* y en el *Windsor* 19061r, que el hombre es un microcosmos o un “mundo en pequeño”. Esta será una certeza que le llevará a componer sus obras de forma más cuantitativa, exacta y moderna que la que hubiera podido adquirir en la academia de su maestro Verrocchio (c. 1435-1488), más orientada a la práctica que a la ciencia y a la exactitud.⁴³ En los lindes del siglo XVI, una de sus preocupaciones era conseguir que la pintura alcanzase el estatuto propio de las artes liberales, cosa que por otra parte ya había pretendido Alberti para esta disciplina, y sin duda para la arquitectura. Quizá por ello, planteó su trabajo pictórico con una serie de fórmulas y medidas que no serían más que el correlato de aquellas obras que el Demiurgo hubiese utilizado a su escala macro-cósmica.

Los antiguos llamaban al hombre un mundo en pequeño [...], pues si el hombre está compuesto de agua, tierra, aire y fuego, este cuerpo es análogo al mundo; [...].⁴⁴

Ciertamente, aquí con 15 figuras completas te será mostrada la cosmografía del microcosmos, [...] En consecuencia, dividiré así la figura humana: los miembros, al igual que él dividió el mundo en provincias; luego indicaré la función de las partes en todos sus aspectos, poniendo ante tu vista una descripción de toda la figura humana en su forma y contenido.⁴⁵

⁴¹ Leonardo da Vinci, *Alegorías, Pensamientos, Profecías* (Madrid: Gadir, 2010), 50.

⁴² Leonardo, *Cuadernos de notas*, 11, 12 y 227, respectivamente.

⁴³ Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica* (Barcelona: Taschen, 2003), 108.

⁴⁴ *Manuscrito A de Francia*, f. 55 v.

⁴⁵ Windsor castle, Royal Library, *The Windsor Collection*, f. 19061 r.

Trazas aristotélicas

Aristóteles fue la principal fuente de erudición filosófica para Leonardo. En el texto de Richter, en el apartado referente a *Notes on Books and Authors*, el filósofo que más veces aparece es el de Estagira.⁴⁶ Leonardo se alejó de la corriente platónica florentina, al menos en lo que respecta a su teoría del conocimiento, y lo hizo cuando señalaba que el pensamiento de Platón era imposible verificarlo por medio de la experiencia, no siendo más que pura especulación originada y concluida en la mente. Leonardo no utilizó el término platónico ‘idea’⁴⁷ como realidad metafísica preconstituida en la mente, ni para referirse al arte ni a la belleza. En cambio, en el Proemio del *Tratado de pintura* leemos que “los hombres buenos están por naturaleza ansiosos de saber”⁴⁸ en claro paralelismo con el comienzo de la *Metafísica* aristotélica: “[T]odos los hombres desean por naturaleza saber”.⁴⁹ También es ilustrativa la petición que realiza al futuro lector de su manuscrito técnico: “[I]éeme lector, si te deleitas conmigo, porque tales cosas son contadas al mundo poquísimas veces, ya que la paciencia exigida por tal profesión y el afán de averiguar dichas cosas desde un punto de vista nuevo se encuentran en pocos. Y venid, hombres, a contemplar los milagros que se descubren en la naturaleza mediante tales estudios”.⁵⁰

Muchos de sus escritos guardan una relación directa con algunos del Estagirita mostrando su cercanía a la mimesis cognitiva frente a la visual, más pasiva, incapaz de corregir la naturaleza, los defectos de nuestra visión o de representar el “curso de los fenómenos”⁵¹ naturales.

Leonardo concede a la experiencia un primado con sabor aristotélico. Así lo leemos en el *Códice Forster III, 14r*, cuando señala que “la sabiduría es hija de la experiencia”; en el *Códice Trivulziano, 20 v*, al indicar que “todo nuestro conocimiento se basa en nuestras sensaciones”; y en el *Codex Urbinus, 19 r*, al sentenciar que “toda ciencia será vana y llena de errores si no es hija de la experiencia, madre de toda certeza. Las ciencias verdaderas son

⁴⁶ Jean Paul Richter, *Scritti letterari di Leonardo da Vinci* (Sampson Low, Marston: Searle & Rivington, 1883) Parte II, notas 1477, 1478, 1479, 1480, 1481, 1482, 447.

⁴⁷ Erwin Panofsky, *Idea* (Madrid: Cátedra, 2013), 73.

⁴⁸ Leonardo, *Tratado de ...*, §9, 93.

⁴⁹ Aristóteles, *Metafísica* (Madrid: Alianza, 2014), L.I, 1, 980 a, 41.

⁵⁰ *Códice Madrid I*, f.6r.

⁵¹ E. Martínez y J. Rafael, “En busca de la razón del mundo: Leonardo, matemáticas y visualidad”, *Educación Matemática*, 22, núm. 1 (2010), 127.

aquellas que la experiencia ha hecho pasar por los sentidos”.⁵² Su aristotelismo es diáfano cuando alrededor de 1497, planteándose una serie de cuestiones sobre materias científicas recurre al magisterio de un elenco de autores, entre los que no está Platón, en cambio, sí aparecen Aristóteles y sus intérpretes bajo medievales Alberto Magno y Tomás de Aquino: “¿[c]uál es el origen del movimiento? ¿Qué es el movimiento? ¿Qué es lo más adaptado al movimiento? ¿Qué es el ímpetu? ¿Dónde se origina el ímpetu y cuál es el medio donde se crea? [...]. Aristóteles, 3º de la *Física* y Alberto y Tomás y otros; en el 7º de la *Física*, y de *Caelo et mundo*”.⁵³

Platón no fue un buen compañero de viaje en su infatigable búsqueda de un tipo de conocimiento científico. Leonardo defenderá el primado de la vista y la observación como forma certera de conocimiento. Y lo hizo, en clara continuidad con Aristóteles,⁵⁴ distanciándose de las tesis platónicas que no veían en la visión más que una forma degradada, confusa y apariencial del conocimiento. Como contraste, baste con traer a colación un breve pasaje del *De ente et uno*, cuyo autor es Pico della Mirandola que, como es sabido, gozó de la protección y amistad de Lorenzo el Magnífico y de otros neoplatónicos ilustres como el ya referido Ficino, baluarte de las letras y las humanidades en la Florencia de finales del siglo XV. En el capítulo V de dicho texto, Pico della Mirandola señala, muy en la línea de algunos de los diálogos platónicos y, muy al contrario de lo que defenderá Leonardo y los adalides de la nueva ciencia fundada en lo cuantitativo y visual, que el conocimiento sensible no es fiable ni perfecto por requerir un órgano bruto, móvil, cambiante e impreciso que solo repara en las apariencias de las cosas y no en la substancia de las mismas:

El conocimiento sensorial es imperfecto no solamente porque es mero conocimiento y no es deseo de profundizar, sino también porque necesita de un órgano bruto y corporal, y solo toca la superficie de las cosas sin alcanzar lo íntimo, es decir, la sustancia. Asimismo, el conocimiento humano, que viene definido como racional, es imperfecto porque es impreciso, incierto, efímero y arduo.⁵⁵

La primacía del sentido de la vista que Leonardo señala en sus escritos ya fue advertida por el Estagirita al comienzo de su *Metafísica*: “Todos los hombres desean por naturaleza saber.

⁵² Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre* (Madrid: Akal, 2011), 121.

⁵³ *Manoscritto I dell’Institut de France, Ms. 2180, 0130 v.*

⁵⁴ Ivor Blashka Hart, *The Mechanical Investigations of Leonardo da Vinci* (Londres: Chapman & Hall, 1925), 40. Véase también la influencia aristotélica en “La forma del movimiento en el agua y en el aire” en Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3 (Madrid: Debate, 2000), 40 y ss.

⁵⁵ La traducción es nuestra. Giovanni Pico della Mirandola, *De ente et uno*, Eugenio Garin (Firenze: Vallecchi Editore, 1942) V, 408.

Prueba de ello es el amor por los sentidos, puesto que, al margen de su utilidad, los amamos por sí mismos, especialmente el de la vista”.⁵⁶ Leonardo no oculta su aristotelismo al respecto del sentido visual.⁵⁷ Tampoco esconde su antiplatonismo estético cuando advierte la importancia de la experiencia sobre cualquier pretensión de situar la idea de belleza como un *a priori* que se adelanta a la observación empírica. Su confianza en que la observación visual es garantía de certeza cognitiva está bien explicitada en el *Codex Urbinas* 8r-9r cuando nos dice que el sentido de la vista era el “principal medio para la comprensión de las infinitas obras de la naturaleza”. En el *Tratado de pintura* leemos que quien pierde el ojo hace de su vida una “hermana de la muerte”⁵⁸ porque ya no puede ver el mundo, por eso “quien consiente en su pérdida [del ojo], se priva de la representación de todas las obras de la naturaleza, cuya visión al alma consuela en su humana cárcel”.⁵⁹ Similar énfasis hallamos en el *Códice Ashburnham* II, 19 r cuando insiste sobre el primado de la vista, en contra de los hombres de letras, incluso de muchos matemáticos que fundan su saber en pensamientos abstrusos que no pueden concretarse por medio de la experiencia sensitiva.

el ojo, del que se dice que es la ventana del alma, constituye la vía principal por la que el receptáculo sensorial del cerebro puede contemplar más plena y magníficamente las obras de la naturaleza [...] si vosotros, historiadores y poetas o matemáticos, no hubieseis visto cosas con vuestros ojos, solo seríais capaces de informar pobremente de ellas por escrito.⁶⁰

Pese a todo, su aristotelismo no le impide defender la importancia de la semejanza y la fidelidad a lo real. Concede a la pintura el privilegio de ser el único arte, por encima incluso de la escultura, capaz de “imita(r) todas las obras de la naturaleza”,⁶¹ y aquí imitar significa reproducir con fidelidad al modelo. Por eso, no titubea cuando sentencia que “hay que convencerse, por lo tanto, que no puede llegar uno a ser buen pintor a no ser que sea maestro universal en reproducir con el arte toda clase de figuras producidas por la naturaleza”,⁶² y como señala en el *Tratado de pintura*, la obra merecedora de mayor aplauso y alabanza será “aquella que mayor semejanza guarde con lo que imita”⁶³ lo que explicaría su perfección

⁵⁶ Aristóteles, *Metafísica*, L.I, 1, 980 a, 41.

⁵⁷ Janis Bell, “Aristotle as a Source for Leonardo’s Theory of Colour Perspective after 1500”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56 (1993): 100.

⁵⁸ Leonardo, *Tratado de...*, §15a, 44.

⁵⁹ *Ibid.*, §16, 45.

⁶⁰ *Códice Ashburnham* II, 19 r

⁶¹ Leonardo, *Cuadernos de notas*, 93.

⁶² *Ibid.*, 119.

⁶³ Leonardo, *Tratado de pintura*, §494, 365.

obsesiva⁶⁴ por representar a Ginevra de' Benci no con la finalidad de poder decirle 'habla', sino 'habla Ginevra' pues ahí está ella, presente, "irradiando dinamismo".⁶⁵ En el retrato de Cecilia Gallerani sucede otro tanto: ahí está la amante de Ludovico que, como diría el poeta Bellincioni no habla, pero sí escucha.⁶⁶ Cometeríamos un error si pensáramos que las palabras 'semejanza' o 'reproducir con arte' sólo tienen el sentido de la mimesis visual, tan denostada por Platón. Insistamos: Leonardo no es un platónico. Para el autor de *República*, las ideas no son de este mundo y su presencia visible sólo acontece bajo las formas de imágenes ficcionales y embrujos.⁶⁷ Leonardo piensa que el pintor se parece al creador cuando conquista (inventa sutilmente) la representación vital, la real, la propia de un ser que está y aparece ahí 'siendo'. Poco debe extrañarnos que señalase —en clara oposición a quien advertía que las obras imitativas reproducían imágenes de tercer grado respecto de la verdad— que

[s]i tú menospreciaras la pintura, sola imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, de cierto que despreciarías una sutil invención que, con filosofía y sutil especulación, considera las cualidades todas de las formas [...]. Esta es, sin duda, [...], su nieta, pues todas las cosas visibles han sido paridas por la naturaleza y de ellas nació la pintura. Conque habremos de llamarla cabalmente nieta de la naturaleza y tenerla entre la divina parentela.⁶⁸

Excepción hecha de algunas coincidencias parciales con las tesis platónicas, tan celebradas por Cosme y Lorenzo de Médicis,⁶⁹ se puede defender que Leonardo tenía una mentalidad en mayor grado aristotélica.⁷⁰ Desconocemos si eso pudo influir en la poca resistencia que Lorenzo el Magnífico puso a la marcha de Leonardo a Milán en 1482. El marco cultural milanés, muy aristotélico,⁷¹ parecía más adecuado a la mentalidad de Leonardo, más alejada del platonismo, la literatura mística y el esoterismo del ambiente Mediceo y Ficiano. Nicholl señala que "Leonardo no era un platónico: el discípulo de la experiencia tenía un proyecto distinto y las causas primeras que buscaba no eran emanaciones de la Mente platónica. En la clara división filosófica de la época, él era un aristotélico".⁷²

⁶⁴ Kemp, *Leonardo da Vinci...*, 44.

⁶⁵ Zöllner, *Leonardo da Vinci*, 37.

⁶⁶ John Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento* (Madrid, Akal, 1985), 124.

⁶⁷ Platón, *República* X, 602 d, 469.

⁶⁸ Leonardo, *Tratado de pintura*, §13, 42.

⁶⁹ Sobre la cautela con que debe tratarse la relación de Leonardo con los Médici. Charles Nicholl, *Leonardo. El vuelo de la mente* (Madrid, Taurus, 2006), 189-191.

⁷⁰ Es posible que en ello influyera su escasa formación literaria. Autodidacta en las letras, su formación cultural no era muy académica ni universitaria. Merced a ello sería razonable pensar que su prioridad por la observación y la experiencia al modo aristotélico se vio influida por su carencia en las artes de la palabra.

⁷¹ Nicholl, *Leonardo. El vuelo...*, 209-221.

⁷² *Ibid.*, 134.

Leonardo entiende la pintura como una *scientia*,⁷³ no obstante, esto era tan solo el comienzo de una carrera larga. No dejará de insistir en la importancia que supone para su arte la comprensión cognitiva de lo que el ojo ve. Y es que Leonardo no participaba en términos absolutos de esa “imitación inmediata de la verdad”⁷⁴ que había caracterizado la misión del arte en el Renacimiento. No basta con un calco de la realidad, por muy aplaudida que estuviera ese tipo de representación.

Para Leonardo la representación más cabal ha de ser comprensiva, a veces correctiva de lo que a través del sentido de la vista capta el pintor. Su defensa del primado de la vista como forma de conocimiento es inapelable, aunque, todo sea dicho, el de Vinci defiende que al artista no le basta con representar con destreza lo que se ve, en el sentido de una perfecta mimesis visual. No es suficiente con ver, el pintor no es solo un gran ojo prodigioso, hace falta algo más, que consiste en escudriñar en el sentido de las cosas, en sus causas y en su funcionamiento interno. Gombrich subraya que Leonardo llevó a cabo una forma de estudio y comprensión de la realidad que revela “una relación entre el ver y el saber, o más exactamente, entre el pensamiento y la percepción”.⁷⁵ Para Leonardo el pintor es el mejor intérprete de lo real, pues puede representar el ambiente, la atmósfera, la luz, el color, la perspectiva e incluso el aire, algo que él señala es difícil si no imposible para escultores, poetas y músicos. El de Vinci participa de la idea tan cuantitativa, tan aristotélica⁷⁶ y tan moderna de que las cosas no son ajenas a su circunstancia mundana,⁷⁷ como no lo son las ideas respecto de su cultura e historicidad. En *El Parangón* nos dice Leonardo que “La pintura requiere mayor discurso y artificio y es arte de mayor maravilla que la escultura, porque la mente del artista está obligada a transmutarse en la mente de la naturaleza para servir de intérprete entre ésta y el arte y comentar con ella las causas de las manifestaciones de sus leyes”.⁷⁸

⁷³ Aún debía pasar tiempo para que la noción científica que tenemos en la actualidad fundada en la experimentación llegara a consolidarse: “el perfecto tipo ideal de una ciencia no existía, en general, en aquella época, sino bajo los ropajes del arte”. Gehlen, *Imágenes de época...*, 55.

⁷⁴ Panofsky, *Idea*, 59.

⁷⁵ Gombrich, *El legado de Apeles...*, 40.

⁷⁶ *Ibid.*, 49.

⁷⁷ Esta idea ha sido señalada entre otras autoridades por Arendt quien señaló que uno de los descubrimientos de la Modernidad es la conciencia histórica, la de un proceso en un determinado marco circunstancial. De los modernos renacentistas dice: “En lugar del concepto de Ser encontraron el de Proceso, cuya existencia solo puede inferirse a partir de la presencia de ciertos fenómenos”. Hannah Arendt, *La condición humana* (Barcelona: Paidós, 2008), 322. El Renacimiento fue la primera vez que en la historia de la cultura se rehabilitaron “las condiciones de posibilidad de un tipo de humanidad: Lo que ha venido a advertirse durante el Renacimiento es que la humanidad precisa una realidad cuya alteración modificaría la propia noción de *humanitas*. [...] En ello influye notablemente lo que se ha venido en definir experimento: una suerte de repetición de las condiciones y del proceso natural que permite producir como produce la naturaleza”. Rafael García Sánchez, *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética* (Madrid: Munilla-Lería, 2018), 226.

⁷⁸ Leonardo, *Tratado de pintura*, §41, 81.

En el *Cuaderno de notas* podemos leer un aforismo muy ilustrativo: “En la naturaleza no hay efecto sin causa; si se comprende la causa, no hay necesidad de experimentación”.⁷⁹ Esta sentencia revela un intenso aristotelismo en tanto que la observación de la realidad no es la de los fenómenos y las apariencias, sino la de aquellas razones y causas, diría Aristóteles, que explican que las cosas tengan una razón de ser. La mirada del pintor sirve para comprender el comportamiento, las medidas, proporciones y los fines previstos en las cosas, dado que estas sólo son con vistas a algo. Leonardo no cree en el azar, ni en la espontaneidad no reglada o no finalista. Defiende que todo lo que es tiene una finalidad que está al principio como causa o como ley, y que es precisamente esta la que, mediante la observación, debe detectar el artista o el científico. Clark indica que “la mente del pintor [...] se transforma en algo análogo a la mente divina”⁸⁰ pues el pintor lleva a cabo una recreación de la realidad cuando ha comprendido “la esencia misma de lo que pinta, casi como si él mismo lo hubiera creado”.⁸¹ Para Leonardo la obra pictórica no es una imagen fija de una realidad desprovista de causa o finalidad, sino la representación de una cosa que, en la manera de moverse, de desplazarse o de gestualizar, desvela el *τέλος* o propósito al que tiende. No es casualidad que recomiende observar a las personas en sus actitudes y comportamientos, en sus movimientos y gestos.⁸² A los ladrones robando, a los amantes amando, a los piadosos rezando, a los perplejos sorprendidos, a los airados “aferrando a otro de los cabellos”,⁸³ al desesperado con un cuchillo,⁸⁴ y así con cada una de las actitudes y naturalezas psicológicas que quepa representar en un cuadro histórico o en un retrato.⁸⁵

La mimesis inventiva de Leonardo

Una mimesis cognitiva, como la aristotélica, permite desvelar la esencia de las cosas en tanto que la esencia es lo que hace que las cosas sean de una determinada manera y no de otra, y que su movimiento y crecimiento esté orientado a un fin y no a otro. Este fin se halla en el

⁷⁹ Entiéndase ‘experimentación’ en el sentido de lo objetivable y cuantitativo. Leonardo, *Cuadernos de notas*, 186.

⁸⁰ Clark, *Leonardo da Vinci...*, 61.

⁸¹ *Ibid.*, 61.

⁸² Esa observación no impide que tome prestado, como pongamos por caso de Botticelli, algunas poses y expresiones de personajes en temáticas idénticas o similares sobre las que él pudiera estar trabajando. Michael W. Kwakkelstein, “Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo’s didactic views on painting and his artistic practice”, *Letteratura & Arte*, núm. 9 (2001): 116-119.

⁸³ Leonardo, *Tratado de pintura*, 402.

⁸⁴ *Ibid.*, 403.

⁸⁵ *Ibid.*, 397.

origen de las cosas como su causa eficiente. Al advertir trazas aristotélicas en Leonardo no hacemos más que señalar el carácter científico que poseía su pintura y es que:

aquella equiparación renacentista entre arte y ciencia hay que entenderla en sentido literal; no se trataba de que una estética científica hubiera de proporcionar un punto de apoyo auxiliar a un arte soberano. En tiempos de Leonardo, las ciencias mismas se hallaban todavía en una fase temprana orientada enteramente a la observación bien meditada; aún no se enfrentaban al arte como instancia independiente. Más bien era el arte mismo, dotado ya de un desarrollo teórico, propiamente la ciencia más perfecta y más evolucionada por entonces.⁸⁶

Pintar la realidad presupone conocer sus leyes, sus normas y sus fines. Esa dimensión científica no debe sorprendernos. Cuando a los treinta años Leonardo se ofrece a Ludovico Sforza, no le indica su habilidad pictórica más que en la décima posición, clausurando el elenco de sus destrezas de la siguiente guisa: “También puedo realizar esculturas de mármol, bronce y arcilla. Igualmente, en pintura puedo hacer tanto y tan bien en comparación con cualquier otro, sea quien sea”.⁸⁷ En esta *laudatio* señala, en primer lugar, que es un hombre que sabe explorar la realidad cuantitativamente, midiéndola con objetividad, exactitud y racionalidad.⁸⁸ Y es que la pintura “es representada propiamente como ciencia, y por cierto que como una ciencia analítico-experimental”.⁸⁹ Leonardo se considera una suerte de explorador artístico que busca el camino de la verdad del arte. Weber nos lo dice con singular franqueza:

Para los artistas experimentales del tipo de Leonardo y de los innovadores musicales, la ciencia significaba el camino del arte hacia el arte verdadero, que para ellos era también el de la propia naturaleza. Había que elevar el arte a la categoría de la ciencia y esto significaba sobre todo que, por su rango social y el sentido de su vida, el artista tenía que ser equiparado con el de doctor. Esta es la ambición que yace en el fondo del Tratado de la Pintura de Leonardo.⁹⁰

Leonardo se considera un ingeniero que conoce “la racionalidad interna de la naturaleza, conceptualmente cuantificable”⁹¹ que sabe construir puentes, que posee conocimientos de armamento, también hídricos; domina los fundamentos de la construcción naval y de civil

⁸⁶ Gehlen, *Imágenes de época* ..., 53-54.

⁸⁷ *Codex Atlanticus*, 391r-a/1082r.

⁸⁸ “No es de extrañar que el concepto de la ciencia que vio en él un precursor de Francis Bacon y del inductivismo subrayase esta inclinación de sus escritos a la observación con el fin de exaltar su modernidad”. Gombrich, *El legado de Apeles*..., 40.

⁸⁹ Gehlen, *Imágenes de época*..., 53.

⁹⁰ Max Weber, *El político y el científico* (Madrid: Alianza Editorial, 1979), 204-205.

⁹¹ Gehlen, *Imágenes de época*..., 55.

defensiva, etc. El vínculo que detecta entre la pintura y ciencia de la naturaleza es el que le lleva a observar la realidad para conocerla y para imitarla en el modo de hacer y llevar a cabo los fines que le son propios.⁹² Leonardo mira al mundo y a la naturaleza porque quiere comprenderlos, no porque quiera calcarlos: no practica “una ciencia auxiliar de la pintura, sino una investigación empírica de la naturaleza”.⁹³ No aspira a una restitución formal o copia de la realidad, sino a su presentización. Para él las cosas no son imágenes de otras eternas y perfectas. Él no imita las imágenes de las ideas, imita cognitivamente lo que ve, quizá por eso, su arte parecía más real que la propia realidad.⁹⁴ No es casual que una de sus múltiples recomendaciones fue esta: “Para ser un buen hacedor de todas las posiciones y gestos que los miembros adoptan en los desnudos es preciso que el pintor conozca la anatomía de los nervios, de los huesos, de los músculos y de los tendones, por saber, de acuerdo con los distintos movimientos y esfuerzos, qué nervio o músculo es de un movimiento la causa”.⁹⁵

Esa cognición es la que permite descubrir el orden de relaciones que existe entre las partes de las cosas. Y aquí relaciones no son solo las medidas o proporciones, también son las funciones que cada una de las partes desarrollan en orden a otras y al conjunto. Nada es arbitrario, todo tiene su fin, su medida, su proporción y su razón de ser. La observación científica, la mirada cognitiva que conduce a una mimesis funcional tiene como pretensión hallar el principio de relaciones que permite comprender las partes de una cosa y, a su vez, las cosas respecto al todo. Tal hallazgo es lo que en términos artísticos y científicos bien podría denominarse genialidad. El ingenio del artista permite descubrir, vale decir inventar, la realidad, el mundo y las cosas. Durante el Renacimiento se denomina a ese descubrimiento del genio *inventione*, lo que explicaría la mudanza del estatuto del artista como *imitatore della natura* al de *inventore*.⁹⁶ Pero la *inventione* no es el encuentro con el modelo ideal o arquetípico platónico; tampoco es el reconocimiento de la concordancia entre un *a priori* y la realidad con la que se identifica, ni si quiera es el descubrimiento de un método como la perspectiva. Dice Grassi que la *inventione*⁹⁷ es mucho más. Se trata de un hallazgo relacional

⁹² Anna M^a Brizio et al., *Leonardo. The Scientist* (London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg: Hutchinson, 1981), 124-165.

⁹³ Gehlen, *Imágenes de época...*, 54.

⁹⁴ “Vida de Leonardo”, en Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid: Cátedra, 2002), 476.

⁹⁵ Leonardo, *Tratado de pintura*, 353.

⁹⁶ Martin Kemp, “From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation. Inspiration and Genius in the Visual Arts”, *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, núm. 8 (1977): 347-348.

⁹⁷ Ernesto Grassi, *Retórica como filosofía. La tradición humanista* (Madrid: Anthropos, 2015), 8-11.

del tipo: esto es de aquello la mitad, y aquello es de lo otro un décimo y, sin embargo, ni la mitad ni un décimo son propiamente cantidades sino concordancias como las que se dan entre la necesidad y la libertad. En este sentido, lo que el artista lleva a cabo es la plasmación de un conjunto de realidades y cualidades parciales que han sido relacionadas y acordadas en su vitalidad, puesto que se ha descubierto la proporcionalidad existente entre ellas en orden a la totalidad. En suma, toda *inventione* supone la constatación de una armonía, de una relación intrínseca y vital entre las cosas y el mundo. La invención es, en este sentido, un producto de la acción humana que detecta la relación numérica (la armonía o *kosmos*) entre dos partes de un conjunto.

Todo ello explicaría que pintar un retrato no fuera un reto de inferior factura al de un cuadro histórico. El retrato no consiste solo en hallar la armonía y proporcionalidad entre las partes de un cuerpo al que se le acompaña de un atuendo y un paisaje más o menos oportuno. Supone hallar, sacar, obtener, traer a la mente la relación de proporcionalidad entre lo retratado y la atmósfera que lo envuelve porque entre ambos, hay una relación que toca descubrir en la observación y posteriormente representar. Más aún, si se tratase de un cuadro histórico, la proporcionalidad no sería, en exclusiva, las de unas figuras con otras y las de estas con su entorno o circunstancia. Forma parte ineludible de la *inventione* la proporcionalidad de gestos y ánimos, la correspondencia entre el movimiento propio de un tipo de carácter y otro, sin duda entre cada uno de los gestos en orden a la totalidad de su temperamento o psicología personales. Las obras leonardianas que mejor manifiestan este orden relacional son: *La Adoración de los Reyes Magos* (sin acabar), *el san Jerónimo* (sin acabar) y *La Última Cena*. La última de ellas por su deterioro no deja ver más que una parte de lo que fue y, no obstante, la contemplación de los rostros de los apóstoles nos convoca a la noche del jueves santo “con una sorprendente variedad de expresiones y gestos que reflejan las emociones del alma, que tanto interesaban a Leonardo”.⁹⁸ Si comparamos la obra realizada en el refectorio del monasterio de Santa Maria delle Grazie, con la *Resurrección del hijo de Teófilo* de Masaccio y Filippino Lippi de la capilla Brancacci, comprobaremos sin dificultad que en esta última no hay muestra alguna del estupor que supondría presenciar la resurrección del hijo del prefecto de Antioquía; no hay dramatismo, ni perplejidad ni asombro emocional en los rostros ante semejante milagro. Los cuerpos se hallan ajenos a la escena; las cabezas y los gestos parecen traídos de otros cuadros y dejados caer, generándose

⁹⁸ André Chastel, *El Renacimiento italiano*, 1460-1500 (Madrid: Akal, 2005), 623.

una escena de ocupación de múltiples retratos de quienes ‘no están ahí siendo eso’. En cambio, en la obra del refectorio dominico, los apóstoles están ahí perplejos, escandalizados y turbados tras escuchar de Jesús: “*Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est*”.⁹⁹ *La Epifanía* y *la Última Cena* son obras de una dificultad extrema. Son agotadoras y excesivas en su concepción, en su comprensión y en su contemplación, por mucho que Leonardo pretendiera reducir el esfuerzo¹⁰⁰ del espectador al representar actitudes que hicieran visibles las diversas intenciones del ánimo, el máximo respeto, la turbación, la ansiedad, el dolor o la indignación de los personajes.¹⁰¹ Giovanbattista Giraldis (1504-1573) señalaba:

Siempre que Leonardo deseaba pintar una figura, imaginaba primero sus características y su talante, es decir, si debía ser noble o plebeyo, laxo o estricto, alegre o mohíno, joven o viejo, airado o de espíritu calmo, bueno o malo. Y una vez había descubierto su disposición, acudía allí donde sabía que se reunían personas de tales características y observaba minuciosamente sus rostros, sus actitudes, sus ropas y el movimiento de sus cuerpos. Y cuando encontraba algo que parecía apropiado para sus fines.¹⁰²

En estas obras, la cantidad de relaciones y vínculos es inmensa: psicológicas, espirituales, gestuales, dinámicas, anímicas, materiales, geométricas, etc. La *inventione del ingenium*, que diría Grassi,¹⁰³ saca a la luz la verdad de la realidad en su especificidad, pero armonizada con una totalidad. Así es como, a nuestro juicio, alcanza el sentido más hondo de una representación, en tanto que representar viene a ser ‘traer ahí siendo’, ‘convocar al ser haciéndolo presente’. Esa capacidad inventiva estaba fuera del alcance de muchos de sus coetáneos, desde su maestro Verrocchio a su amigo Botticelli.

Leonardo lleva a cabo una mimesis de un orden mucho más profundo que el visual platónico e incluso el cognitivo aristotélico. El hechizo de su pintura se debe a la capacidad para transfigurar¹⁰⁴ la apariencia y la artificialidad, haciendo que la esencia de lo real sea posible en su representación. Leonardo extiende su quehacer más allá de una correspondencia con la realidad, incluso más allá de una comprensión intelectual de la

⁹⁹ Mt, 26, 21.

¹⁰⁰ Leonardo, *Tratado de pintura*, 406.

¹⁰¹ Vasari, “Vida de Leonardo”, 472.

¹⁰² Citado en Zöllner, *Leonardo da Vinci...*, 132.

¹⁰³ Grassi, *Retórica...*, 111.

¹⁰⁴ Sydney J. Freedberg, *Pintura en Italia 1500-1600* (Madrid: Cátedra, 1998), 19.

misma. Supera la imitación visual tan aplaudida durante el Renacimiento¹⁰⁵ y da un paso más allá de la mimesis aristotélica comprensiva y científica. Un pintor es un creador¹⁰⁶ que parece imitar a Dios, no en vano, convoca a todos lo que pretendan dedicarse a la pintura a realizar semejante hazaña: hacer presente la realidad en su representación, motivo por el que no dudará en otorgar al pintor un poder y un “carácter divino”, ni en considerar a la pintura “nieta de la naturaleza” teniéndola “entre la divina parentela”. Quizá por ello, insistirá tanto en conceder a la actividad del pintor el estatuto de arte liberal, no en vano, para el maestro florentino la pintura es un medio de comunicación más perfecto, más intenso y real que la poesía, como sentencia en *El Parangón* y en el siguiente texto de la *Windsor Collection*.

¿Oh escritor! ¿Qué palabras puedes hallar para describir la disposición [del mundo] con la misma perfección con que lo hace este dibujo? Al carecer de un conocimiento verdadero, tienes que describirlo de una forma confusa y es poco el conocimiento que puedes transmitir de las auténticas formas de las cosas [...]. Mi consejo es que no te molestes en emplear palabras, a menos que te dirijas a ciegos.¹⁰⁷

Conclusión: representación y acabamiento

Clark se pregunta por el sentido que la palabra “acabado”¹⁰⁸ tiene en Leonardo. Lo hace advirtiendo que otros artistas como el Greco, Degás y Cézane, por poner solo unos ejemplos, alcanzaron la cima del arte con obras no más terminadas que el *san Jerónimo* vinciano conservado en el Vaticano. ¿Qué significa acabar un cuadro para el autor de *La Adoración de los Reyes Magos*? Vasari ofrece dos apuntes, el primero en la biografía de Luca della Robbia; el segundo, en la del propio Leonardo

Y es que los grandes artistas suelen trabajar con más fuerza y realismo en los bocetos que en el resultado final de sus obras. El furor de la primera creación expresa todo el concepto espiritual, que en las obras definitivas va diluyéndose a causa del trabajo y el esfuerzo. [...]¹⁰⁹

A pesar de su dominio del arte, empezaba muchas obras y no acababa ninguna, porque le parecía que la mano no podía añadir a la perfección del arte nada más de lo que él concebía, bien entendido que ideaba con la mente dificultades tan maravillosas que, con las manos, por muy diestras que fueran, no las podría haber expresado jamás.¹¹⁰

¹⁰⁵ “[E]l mayor elogio que un hombre de letras renacentista podía hacer de un pintor de su propia generación era llamarlo un “segundo” [o “nuevo”] Apelles o Zeuxis, o saludar a un escultor como el igual de Fidias o Praxiteles”. Kemp, *Leonardo da Vinci...*, 34.

¹⁰⁶ Anthony Blunt, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600* (Madrid: Cátedra, 2011), 50-51.

¹⁰⁷ *Codex Windsor*, f. 19071r.

¹⁰⁸ Clark, *Leonardo da Vinci...*, 33.

¹⁰⁹ Vasari, “Vida de Luca della Robbia, escultor”, 217.

¹¹⁰ Vasari, “Vida de Leonardo”, 475.

Está probado que algunos de sus cuadros no llegaron a término. A decir de Gantner, Leonardo fue el campeón sin rival del *non finito*.¹¹¹ Esa actitud le granjeó cierto descrédito en el ámbito neoplatónico mediceo, así como alguna que otra disputa, no sin antes colmar la paciencia de los frailes de San Donato de Scopeto o los de L'Annunziata, también la de su padre, incluso la del papa León X. Ser Piero, padre de Leonardo, manifestaba su preocupación cuando, en la declaración catastral de 1480, se refiere a su hijode esta guisa: “*Lionardo, mio figliuolo, d’eta d’anni 29, non fa nulla*”.¹¹² León X, nos dice Vasari, se desesperó: “Ay de mí, este no sirve para hacer nada, pues empieza por pensar en el final antes que en el principio de la obra”.¹¹³ Sin embargo, estos lamentos son tan reveladores de la personalidad de Leonardo como de su concepción del arte y, en concreto, de la pintura. Como es sabido, durante el Renacimiento se puso de moda el encargo sujeto a un contrato entre artista y mecenas. En ellos se especificaban honorarios, materiales, tamaño, tiempo y temática.¹¹⁴ No obstante, para el de Vinci un encargo debía ser algo mucho más serio que la petición de un servicio. Como ya se ha señalado, Leonardo otorgó al pintor un poder divino calificando a la pintura: pariente de la divinidad. Para él, un encargo no era un compromiso jurídico, sino una convocatoria, una llamada a una representación que simultanea el mirar con el aprender, pues lo visto es una verdad.¹¹⁵ Sólo alcanzado el nivel de la ‘representación’, el cuadro está concluido, porque solo así es un “auténtico medio de expresión”.¹¹⁶ Representar no es copiar de la realidad, tampoco recrear las leyes o principios que explican el funcionamiento de las cosas. Representar es el modo más perfecto con que el pintor puede traer a presencia el ser que convoca. Cuando pinta a los Reyes Magos no hace más que representar qué es adorar y rendir culto; cuando pinta a san Jerónimo no hace más que representar qué es el tormento espiritual. No trata de desplegar un exceso de medios, destrezas, habilidades y materiales con vistas a fascinar visualmente al espectador,¹¹⁷ sino de conseguir que a través de tales medios la cosa representada se haga presente como una

¹¹¹ Gantner, “El problema del...”, 50.

¹¹² Richter, *Scritti letterari di ...*, nota 1450, 436.

¹¹³ Vasari, “Vida de Leonardo”, 478.

¹¹⁴ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (Barcelona: GG, 1978), 31 y ss.

¹¹⁵ Farago, *Leonardo da Vinci's...*, 190.

¹¹⁶ Clark, *Leonardo da Vinci...*, 33.

¹¹⁷ Eso sería una suerte de afectación, lo contrario de la *sprezzatura*. Baldassare Castiglione, *El cortesano* (Madrid: Alianza, 2020), 119-120.

verdad que se ofrece en su presencia.¹¹⁸ Cuando eso se alcanza, cuando la intensidad comunicativa llega a la cima, la obra puede darse por acabada. Finalizada está la obra que permite decir a quien la contempla: “¡así es!”,¹¹⁹ ¡aquí está!: “Re-presentar es siempre volver a hacer presente, traer a presente [...] aquello que ya no está”.¹²⁰ Aunque el contrato especificase materiales, colores, formato, etc., el objeto de Leonardo era conseguir que en la obra estuviera presente de manera ‘colosal’, san Jerónimo y la penitencia, la ascética y la plegaria, los Reyes Magos, el sentido de la ofrenda y de la adoración, la dulzura de santa Ana. Y aquí, estar presente de manera colosal quiere decir ‘ser ahí siendo’ al modo en que las primeras culturas conseguían semejante realidad a través de bailes, danzas, gestos, rituales y cultos diversos. Esa es la experiencia monumental a la que se refiere Bozal, la del *kolossós*,¹²¹ la de un artefacto que, por su unidad, su fuerza y su simplicidad lo atrae todo hacia sí, sin dejar nada fuera, sin crear residuos; colosal era la experiencia de la pura evidencia. Ese modo peculiar y fascinante de ser ahí, no genera holgura entre la obra y la realidad representada, no es un ‘a como b’ sino un ‘a = b’; no da lugar a residuo alguno de significación, ni agota ni colma su contemplación. Esa ‘presentación’ no depende tanto del grado de finalización material de la obra, como del nivel de representatividad que se alcance y que no tiene porqué coincidir necesariamente con el acabamiento material y contractual del cuadro: “representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar en absoluto”.¹²²

Puede suceder, y de hecho así acaece en *La Epifanía*, en el *san Jerónimo* o en *santa Ana con san Juan Bautista niño y la Virgen con el Niño Jesús* (c. 1499-1500 o c. 1508) que, con un dibujo en un cartón o con las primeras trazas en una tabla, se esté en condiciones de conseguir que esos personajes convocados al ser queden debidamente representados quedando el autor plenamente satisfecho. Vasari dejó escrito que fue tal el asombro que produjo que “una vez acabado [el cartón de *La Virgen y santa Ana*], estuvo expuesto durante dos días en su sala, donde iban a verla hombres y mujeres, jóvenes y viejos, como quien acude a las fiestas solemnes”.¹²³ Llegados a ese punto, continuar con el cuadro puede resultar

¹¹⁸ Farago, *Leonardo da Vinci's...*, 179.

¹¹⁹ Kemp, *Leonardo da Vinci...*, 44.

¹²⁰ Garrocho Salcedo, “El paradigma de la semejanza...”, 46.

¹²¹ Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: Visor, 1987), 66-69.

¹²² Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1991), 90.

¹²³ Vasari, “Vida de Leonardo”, 476.

del todo innecesario, pues la convocatoria a la presencia ha sido debidamente cumplida sin necesidad de llevar a término todos los términos del contrato y es que, como diría Condivi: “*Lo sbozzo no impedisce la perfezione e la bellezza dell’opera*”.¹²⁴

Leonardo quedaba completamente satisfecho¹²⁵ si en fase de boceto conseguía representar, superando cualquier juicio, lo que quería mostrar al final de todo el proceso, tal era su *sprezzatura*, que diría Castiglione porque “también en la pintura una sola raya o un solo rasgo dado con el pincel diestramente y con livianeza, de manera que se muestre la mano, sin ser guiada por el arte, irse ella misma fácilmente de suyo al término conforme a la intención del pintor, manifiesta claramente ser bueno aquel maestro en su oficio”.¹²⁶

Su *non finito* no ha de entenderse como una interrupción de un proceso de gestación que, prematuramente ofreciese suficientes trazas del estado final. No es un anticipo degradado e intuitivo de un final perseguido, sino la presentización de una promesa.

¹²⁴ Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*. Roma, 1553 (Firenze: ed. A cura di G. Nencioni, con saggi critici de M. Hirst e C. Elam, 1998), XIII.

¹²⁵ Un ejemplo de pintor contantemente “insatisfecho” que no era capaz de soltar el pincel era, a decir de Apeles, Prothógenes. Esa insatisfacción es la causa de la afectación y la falta de gracia y naturalidad espontánea. Castiglione, *El cortesano*, 119.

¹²⁶ *Ibid.*, 120.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Aristóteles, *Metafísica*. Madrid: Alianza, 2014.
- Aristóteles. *Física II*. Madrid: Gredos, 1995.
- Ballesteros, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: GG, 1978.
- Bell, Janis. "Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 56 (1993): 100-118.
- Hart, Ivor Blashka. *The Mechanical Investigations of Leonardo da Vinci*. Londres: Chapman & Hall, 1925.
- Blunt, Anthony. *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Bozal, Valeriano. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.
- Brizio, Anna Maria et al. *Leonardo. The Scientist*, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg: Hutchinson, 1981.
- Burke, Peter. *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 2015.
- Castiglione, Baldassare. *El cortesano*. Madrid: Alianza, 2020.
- Chastel, André. *El Renacimiento italiano, 1460-1500*. Madrid: Akal, 2005.
- Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci*. Madrid: Alianza, 2019.
- Condivi, Ascanio. *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma, 1553. Firenze: Ed. a cura di G. Nencioni, con saggi critici de M. Hirst e C. Elam, 1998.
- Da Vinci, Leonardo. *Alegorías, Pensamientos, Profecías*. Madrid: Gadir, 2010.
- Da Vinci, Leonardo. *Cuadernos de notas*. Madrid: Planeta d'Agostini, 1995.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2016.
- Codex Arundel*, Londres, Royal Windsor Library.
- Codex Atlanticus*, Milán, Biblioteca Ambrosiana.
- Codex Urbinus, Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana*.
- Códice Ashburnham*, París, Institut de France.
- Códice Trivulziano. Castello Sforzesco*, Milán, Biblioteca Trivulziana.
- Códices de Madrid*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Códices Forster, Londres, Victoria and Albert Museum*.
- Della Mirandola, Giovanni Pico. *De ente et uno*. Firenze: Vallecchi Editore, 1942.

- Farago, Claire. “Leonardo’s ‘prospettiva Composta’ in the History of Pictorial Composition”. En *I mondi di Leonardo. Arte, scienza e filosofia*, ed. Carlo Vecce, 107-129. Milán: Edizioni Università IULM, 2003.
- Farago, Claire. *Leonardo da Vinci’s Paragone. A critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden: Brill, 1992.
- Ficino, Marsilio. *Humanismo y renacimiento*. Madrid: Alianza, 2007.
- Freedberg, Sydney J. *Pintura en Italia 1500-1600*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- Gantner, Josef. “Il problema del non finito in Leonardo, Michelangelo e Rodin”. En *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, 47-61. Serie II, 23, núm. 1/2. Pisa: Ed. Scuola Normale Superiore, 1954.
- García-Sánchez, Rafael. *El Renacimiento como artificio. Una aproximación cultural y estética*. Madrid: Munilla-Lería, 2018.
- García-Sánchez, Rafael, et al. “El prestigio cultural de la mimesis ritual”. En *Memoria y Civilización* 26, núm. 1 (2023): 1-21.
- Garrocho Salcedo, Diego S. “El paradigma de la semejanza o la verdad de una copia”. En *Leonardo y la copia de Mona Lisa del Museo del Prado*, 45-66, ed. Ana González Mozo. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.
- Gehlen, Arnold. *Imágenes de época. Sociología y Estética de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones Península, 1994.
- Gombrich, Ernst H. *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3. Madrid: Debate, 2000.
- Gombrich, Ernst H. *La Historia del arte*. Londres y Nueva York: Phaidon Press Limited, 2021.
- Grassi, Ernesto. *Retórica como filosofía. La tradición humanista*. Madrid: Anthropos, 2015.
- Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”. En *Caminos de bosque*, 11-62. Madrid: Alianza, 2018.
- Ruiz García, Elena. *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura. BNE, 2012.
- Kemp, Martin. “From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation. Inspiration and Genius in the Visual Arts”. *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, 8 (1977): 347-398. <https://doi.org/10.1484/J.VIATOR.2.301573>.

- Kemp, Martin. *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*. Madrid: Akal, 2011.
- Kwakkelstein, Michael W. “Did Leonardo always Practice what he Preached? Discrepancies between Leonardo’s Didactic Views on Painting and his Artistic Practice”. *Letteratura & Arte*, núm. 9 (2001): 109-136. <https://doi.org/10.1400/169712>.
- Mandolini, Ricardo. “Arte y mimesis. La controversia filosófica”. *Revista del IIMCV*, 35, núm. 1 (2001): 41-63.
- Martínez E., y J. Rafael. “En busca de la razón del mundo: Leonardo, matemáticas y visualidad”. *Educación matemática*, 22, núm. 1 (2010): 115-148.
- Nicholl, Charles. *Leonardo. El vuelo de la mente*. Madrid: Taurus, 2006.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Platón. *Fedro*. Madrid: Gredos, 1988.
- Platón. *Gorgias*. Madrid: Gredos, 1987.
- Platón. *República*. Madrid: Gredos, 1988.
- Platón. *Sofista*. Madrid: Gredos, 1988.
- Platón. *Timeo*. Madrid: Alianza, 2011.
- Pope-Hennessy, John. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985.
- Richter, Jean Pau. *Scritti letterari di Leonardo da Vinci Parte II*. Sampson Low, Marston: Searle & Rivington, 1883.
- Ruíz García, Elisa. “Un retrato auténtico de Leonardo”. En *Leonardo, un testigo de su tiempo*, 85-103. Madrid: Catálogo de la exposición *El Imaginario de Leonardo. Códices Madrid* de la BNE, 2012.
- Vasari, Giorgi. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Weber, Max. *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica*. Barcelona: Taschen, 2003.