



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## ***I cavalli di Leonardo Da Vinci: La utopía pactada***

Jordi Vila Coldeforns

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Creo, personalmente, que al elaborar una tesis, el objetivo fundamental de la misma no ha de ser solamente su lectura, sino la capacidad de transmitir en ese material algo que quizá no estaba suficientemente nitido en su momento original. Por tanto, coherentemente con esta idea personal, el objetivo central de esta tesis es hacer accesible a Leonardo da Vinci en sus misterios, sus formas y sus genialidades, con el matiz generado por mis propias limitaciones

Así, el primer concepto que construye la estructura fundamental de esta tesis se basa en el fracaso.

¿Por qué fracaso?

Es en su inicio solo una sombra de lo posible que aún con todas las fuentes y documentaciones aportadas nunca será fiel a su origen.

Mi primera aproximación a este trabajo de investigación se basó en la voluntad de interpretar y analizar el caballo Sforza però en el transcurso de la investigación descubrí otros dos proyectos ecuestres adicionales que, como en el caso de la citada obra, no pudieron llevarse finalmente a cabo, lo que me llevó a optar por el título de *I Cavalli*.

A través de estas obras ecuestres de Leonardo podemos además observar el pacto de un artista con una realidad que se resiste a su idea original. En los tres casos, la propuesta creativa de Leonardó topó con dificultades técnicas, económicas y políticas que impidieron al autor alcanzar plenamente su objetivo, lo que me indujo a hablar de una *utopia pactada*. Escogí el concepto de utopía como recurso literario para explicar como la realidad se acabó imponiendo a la originalidad y una calidad plástica que, de haber triunfado, podría haber significado un zénit en la obra escultórica del Renacimiento.

Cualquier recreación de una época, de una obra generada en otros contextos históricos y artísticos es, cuando menos, incompleta. Puede fácilmente llegar a compararse con la ingenuidad de un antropólogo que intenta estudiar con sus referencias propias y actuales un pueblo primitivo sin ser capaz de utilizar los parámetros e idiosincrasia propios de dicho pueblo.

Por lo tanto es el fracaso el principio básico que constituye la libertad teórica y práctica de la presente tesis. Quiero presentar el fracaso como elemento de conocimiento.

También pretende ser la tesis de un escultor que habla sobre otro escultor. Por ello, que no se espere encontrar en ella una rigurosa y excelsa calidad científica, ni una sesuda investigación sobre historia del arte, sino las hipótesis de alguien formado en los talleres y fundiciones que pretende intentar comprender, entender y explicar como Leonardo haría su estatua del caballo.

Es, por tanto, una tesis de riesgo. Prefiero el miedo a ese riesgo antes que procurar una descripción bibliográfica de métodos y datos. Todo ello mezclado con una buena dosis de egoísmo personal: reconozco abiertamente no ser lo suficientemente bueno en el terreno literario; ello me ha generado la necesidad de transformar mi lenguaje para comprender la realidad. Así que, por esta limitación, por mi profesión y por ese fracaso como principio básico, el sentimiento no podía ser otro: no quería desaparecer de mi taller para hacer la tesis, sino llevar la tesis a mi taller.

Esta tesis se inició como una captación de información histórica confrontada con un análisis técnico y con interpretaciones tridimensionales de los dibujos del mismo Leonardo o copias de sus discípulos. Esta estructura era extraordinariamente rígida por su modelo historiográfico y es muy probable que, finalmente, no hubiera aportado más que una partición de los contenidos.

De tan largo proceso la lección fundamental fue que, en cierta manera, mi enfoque no era el correcto. El nudo conductor de los argumentos apareció justo hace cuatro años, cuando la evidencia de que las imágenes tienen que contar una narración diferente al texto se hizo patente y clara. Descubrir esto puede parecer sencillo, pero enorme a la vez en la arquitectura de este tema. Todo lo anterior fue necesario pero en su esencia era sordo, oculto.







Finalmente la estructura definitiva se articula como una espiral narrativa (como una cadena de ADN) en la cual todos los acontecimientos suceden en paralelo, fundiéndose los elementos históricos, las interpretaciones escultóricas y los elementos técnicos.

Por otra parte, la propia tesis pretende, en cierta medida, constituirse como una de sus propias conclusiones: los proyectos de Leonardo abren una puerta no sólo a la escultura renacentista, sino al concepto de proyecto artístico; junto con Miguel Ángel se constituye el proyecto dinámico creativo, inestable en su construcción e impredecible en su final visual. De ahí que siendo un proyecto inacabado sea imposible definir cualquier imagen porque en su mismo proceso hubiera sido renacido y renovado de forma continuada.

Tal y como Parménides indicaba: "Nadie puede bañarse dos veces en la misma agua de un río". (cal citar la referència)

Todo y que ya será desarrollado en uno de los capítulos posteriores, hay que remarcar el contexto histórico y socioreligioso de la época en la que se circunscribe el trabajo artístico analizado.

Por una parte, hemos de situarnos en una época de ciudades-estado, en la que se mezclan el renacimiento como expresión artística creciente junto con una clara corriente neoplatónica, el nuevo mito de la caverna, donde apenas detectamos pequeñas chispas de luz en un mundo de sombras.

Por otra parte, y a pesar de que las lecturas y novelas contemporáneas nos sitúen una época de exquisiteces y belleza, es en realidad un tiempo de tragedia y terror que yacen implícitos en toda la obra renacentista. Como dice Bourke "no hay época histórica en la historia de la humanidad en la que la vida de una persona valga tan poco como en el renacimiento". (cal citar la referència) Un contexto en el que proliferan los diseños de cañones y armas, fortalezas, sistemas de supervivencia militar, murallas... muestra a las claras que situación convivía diariamente con el esplendor del arte. Como punto de referencia basta mencionar el hecho de que todos los monumentos ecuestres de la Italia de aquellos días son de condottieros, es decir, esculturas de ensalzamiento a auténticos mercenarios a sueldo, contratados para defender a las ciudades.

No es este, por tanto, un estudio exclusivamente estético, sino que también intenta plasmar la época del terror vital, diario, de la vida bajo el miedo del condottiero.

Los proyectos ecuestres de Leonardo, junto con la capilla de los Medici, son, probablemente, los primeros en la historia que sientan las bases que constituyen nuestra manera de trabajar contemporánea en el terreno artístico. Es por esto mismo que no pretendo hablar sobre cosas desconocidas, sino precisamente sobre procesos creativos con una clara referencia a nuestro tiempo.

En este sentido, la siguiente cuestión que he intentado desarrollar es la de reflexionar sobre qué pueden aportar los escultores a los trabajos científicos. Por tradición hay dos aproximaciones posibles:

- la primera se basa en las estructuras metodológicas de la Historia del Arte: buscar fuentes, contrastarlas, analizarlas y plantear hipótesis.
- la segunda es la de tradición en las Facultades de Bellas Artes que es hablar sobre la propia obra del artista.

Para la primera, la formación que adquirimos en las facultades los artistas, pintores, escultores, etc.. no es suficiente para mantener un nivel adecuado de forma continuada. Nuestras miradas al mundo de la Historia del Arte son siempre en cierta medida poco profesionales. Los doctorandos de Facultades de Bellas Artes podemos caer en la equivocación de creer que nuestras metodologías han de imitar siempre y necesariamente a otras disciplinas.

En cuanto a la segunda, los artistas que hacen una tesis doctoral sobre su propia obra, creo que plantean una introspección en su mundo, pero tendría que ser contrastable con otras visiones absolutamente imparcia-



les.

Mi posicionamiento como escultor en la tesis ha sido similar al trabajo de un actor en una película: intento beber de las fuentes históricas y estéticas y recrear, con mis considerables limitaciones, unas traducciones tridimensionales de dibujos y documentos para poder así transmitir los problemas que seguramente generaría la ejecución de dichos proyectos ecuestres.

Un análisis en el cual la literatura fuera la única fuente es algo que infinidad de estudiosos ya han debatido y planteado. Mi aportación quería que fuese algo más propio y tangible, lo más cercano en lo posible no solo a la creación, sino al auténtico reto posterior: la ejecución. Por todo lo dicho hasta ahora, creo que la renuncia a mi propio estilo en el punto de partida puede ser el ítem básico a partir del cual se pueda construir e intuir la sombra de un artista cuyo nivel impregna toda nuestra imagen contemporánea.

Mis análisis procurarán describir un mundo entre bastidores en el que, creo, los escultores podemos aportar elementos que solo el trabajo espacial permite asumir en su inicio y mostrar claramente en su final. Hablaré de nudos compositivos, formas expansivas, estructuras dinámicas, elementos cotidianos en nuestro trabajo de taller, pero muy olvidados en textos históricos.

Intentaré, no sin un evidente riesgo, demostrar que elementos técnicos sencillos pasan absolutamente desapercibidos en textos analíticos. Cuando un material como la cera se derrite por temas de temperatura, mal tratamiento o simple error de ejecución y un talón toca suelo, una pata de animal se dobla más allá de lo habitual o una masa corporal sufre una cierta deformación ya se dice que existe composición cuando en verdad es un error técnico o una situación natural. Por ello, repito, intentaré demostrar que la realidad es la que creo que es, y que, valga la obviedad, un caballo ..... es un caballo ..... y nada más que un caballo, que, como animal, tiene su anatomía perfectamente estudiada por Leonardo y por otros autores. Por tanto el caballo del museo de Budapest, que toca el suelo claramente no es una obra intencionada ni una creación novedosa. Simplemente es una posición incorrecta. Por este ejemplo y por otros que citaré a lo largo de los próximos capítulos, una de las pretensiones de esta tesis será el demostrar como elementos de perspectiva han sido malinterpretados en algunos estudios clásicos.

De forma complementaria, como escultor, mi compromiso personal con el arte escultórico también corrobora el hecho de que la obra final es una obra colectiva, al igual que el fundidor permite materializar la obra modelada por el escultor o el tallista en piedra es capaz de transmitir los elementos que ya están en el modelo, esta tesis se ha constituido en su desarrollo gracias a las aportaciones de discusión de otros artistas, expertos, técnicos, etc. Ellos han conformado la parte clave como hecho colectivo. Sin ellos no habría concreción. Los agradecimientos finales no son solo por parte de un doctorando a una serie de personas o instituciones, sino mas bien a un espíritu colectivo de ánimos, ideas, aportaciones, conversaciones, discusiones..... todo lo que va de la soledad absoluta de una biblioteca a la locura de la conversación en tres idiomas. La tesis, literariamente, no habría tenido los matices que la componen.

La forma de definir el proyecto ha constituido en si misma su propia razón de ser; hay una aportación no neutra que da contenido y contexto a las ideas que han pretendido reflejarse aquí.

Por tanto son el referido hecho colectivo, junto con la discusión y el planteo diferencial los que han dado a las páginas que siguen, una buena parte de su riqueza final.

Todo el proceso argumental que sigue a partir del primer capítulo se constituye, como la vida y obra del mismo Leonardo, en una batalla entre el intento de comprensión del mundo y el fracaso de la realidad. Leonardo crea un arte que, si bien se basa plenamente en la naturaleza, es de toda su época el más onírico.

Este trabajo académico es, por tanto, en gran medida una ficción; no se espere ver un hecho científico sino una actitud onírica. Actitud basa-





da en el análisis y la rigurosidad, pero onírica al fin y al cabo, y concretada, como no podía ser de otra manera, con imágenes oníricas que son el único espacio posible en el que se pueden converger y transmitir. Aún hoy el misterio en la obra de Leonardo continúa. Ha sido durante muchos años contemplado y analizado, pero la luz o la transformación de su legado siguen activas. Esto fue un acicate, a la vez que un desepero, durante el desarrollo de la tesis: saber que no iba a conseguir algo nítido, sino la bruma de la hipótesis, el posibilismo de una realidad sobre un personaje que ya de por sí no ha sido nunca claro ni diáfano.

A modo de síntesis, podría indicar los siguientes puntos de resumen en referencia al trabajo que se desarrolla a continuación:

1. Se basa en algo difícil de demostrar.
2. Está orientada por una idea de uso de metodología clara y sistemática a pesar del riesgo.
3. No pretende catalogar ni dogmatizar, sino aportar ideas, compartir diferentes lenguajes y realizar aportaciones novedosas.

Entiendo que uno de los puntos clave de la misma es presentar la obra, como un elemento accesible. La escultura se debe transformar en un arte sin barreras, al cual puedan acceder discapacitados visuales y niños, que puedan tocar las formas, los relieves, las curvas, los ángulos, el todo por el todo.

Finalmente, reflexionar sobre el hecho de que la tesis ha seguido su curso, pero la tecnología y el mundo ha ido evolucionando. Sistemas y formas han cambiado y me han permitido llegar a lugares y términos que nunca podría haber soñado en su principio y a una información a la que no podría haber accedido (internet, móviles, el mundo digital con sus scanners, cámaras...). Recuerdo como empecé con diapositivas y me veo ahora rodeado de fotografías digitales, archivos de imagen y consiguiendo dibujos de Leonardo de extraordinaria calidad a través de la red.

Como cierre a este apartado y, al mismo tiempo, como deseo personal, indicar que no pretendo con esta tesis generar un conglomerado de texto, fotos, esculturas, etc., que se cierre en el día de la lectura, sino crear un material con una clara inercia docente para su comprensión y capaz de generar un debate crítico sobre mis aportaciones.

Jordi V. Colldeforns

△1. **Caballo**, Albrecht Dürer, hacia 1505, Grabado  
Gabinete de Diseño y Estampa degli Uffizi, Florencia. inv. 4750 st. sc.

△2. **Estudio del Monumento a Trivulcio**, Leonardo da Vinci, 1508-11. Pluma y tinta, 203 x 143 mm. Royal Library, Windsor RL 12344v

▷3. **El gran caballo**, Albrecht Dürer, 1505. Grabado, 16,7 x 1,9 cm. Gabinete de Diseño y Estampa degli Uffizi, Florencia. inv. 4750 st. sc