



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

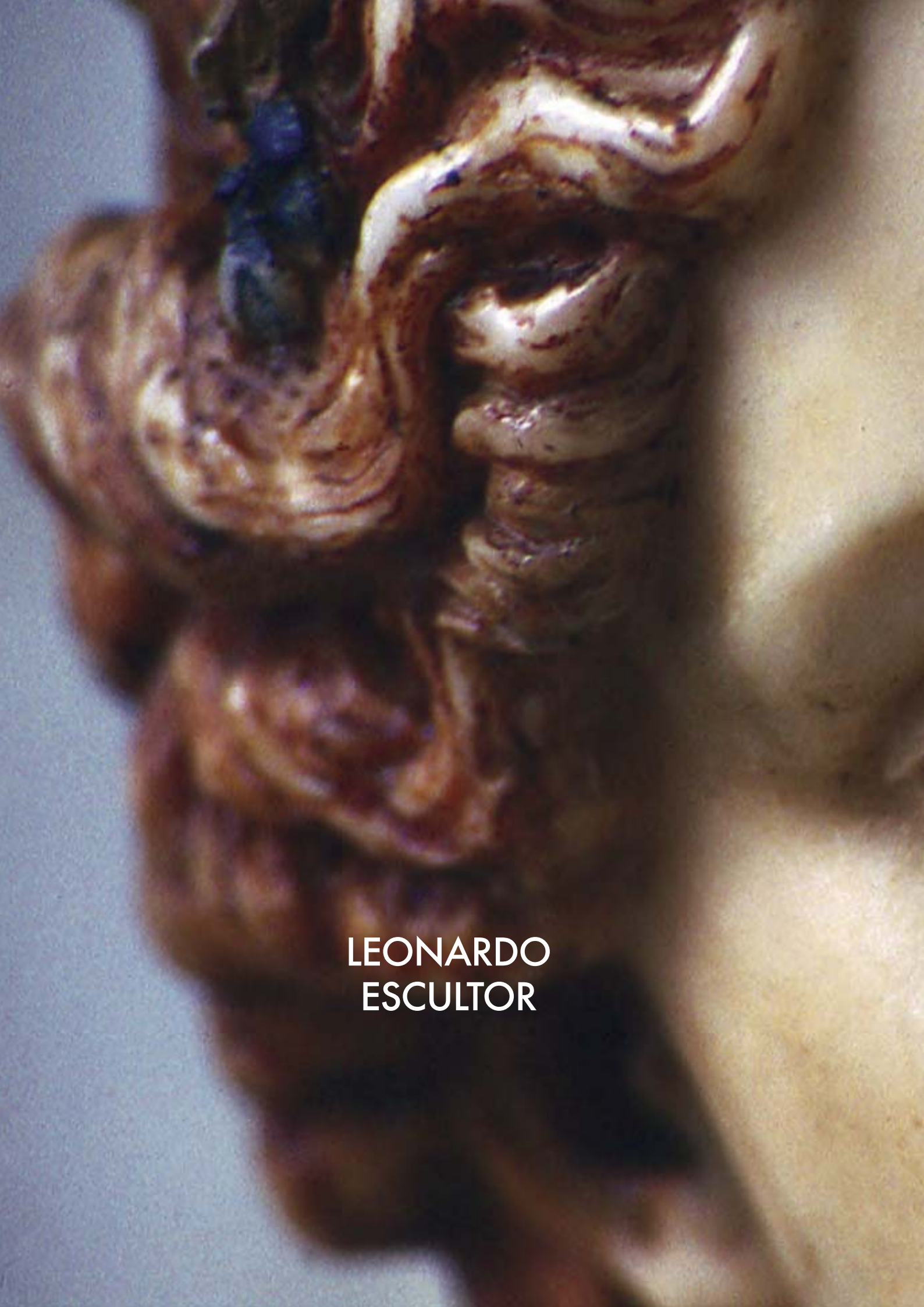
## ***I cavalli di Leonardo Da Vinci: La utopía pactada***

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.



LEONARDO  
ESCULTOR





## 2.1 CATÁLOGO DE ESCULTURAS



△. 60Flora, Leonardo da Vinci, 1492. Museo Dahlem, Berlin. Cera policromada

<61. Caballo de Budapest, Leonardo da Vinci, 1515, Bronce. Museo Nacional de Budapest

▷62. Hércules y Caco, Miguel Angel, 1530. Terracota, altura 41 cm. Casa Buonarroti, Florencia, inv. 192

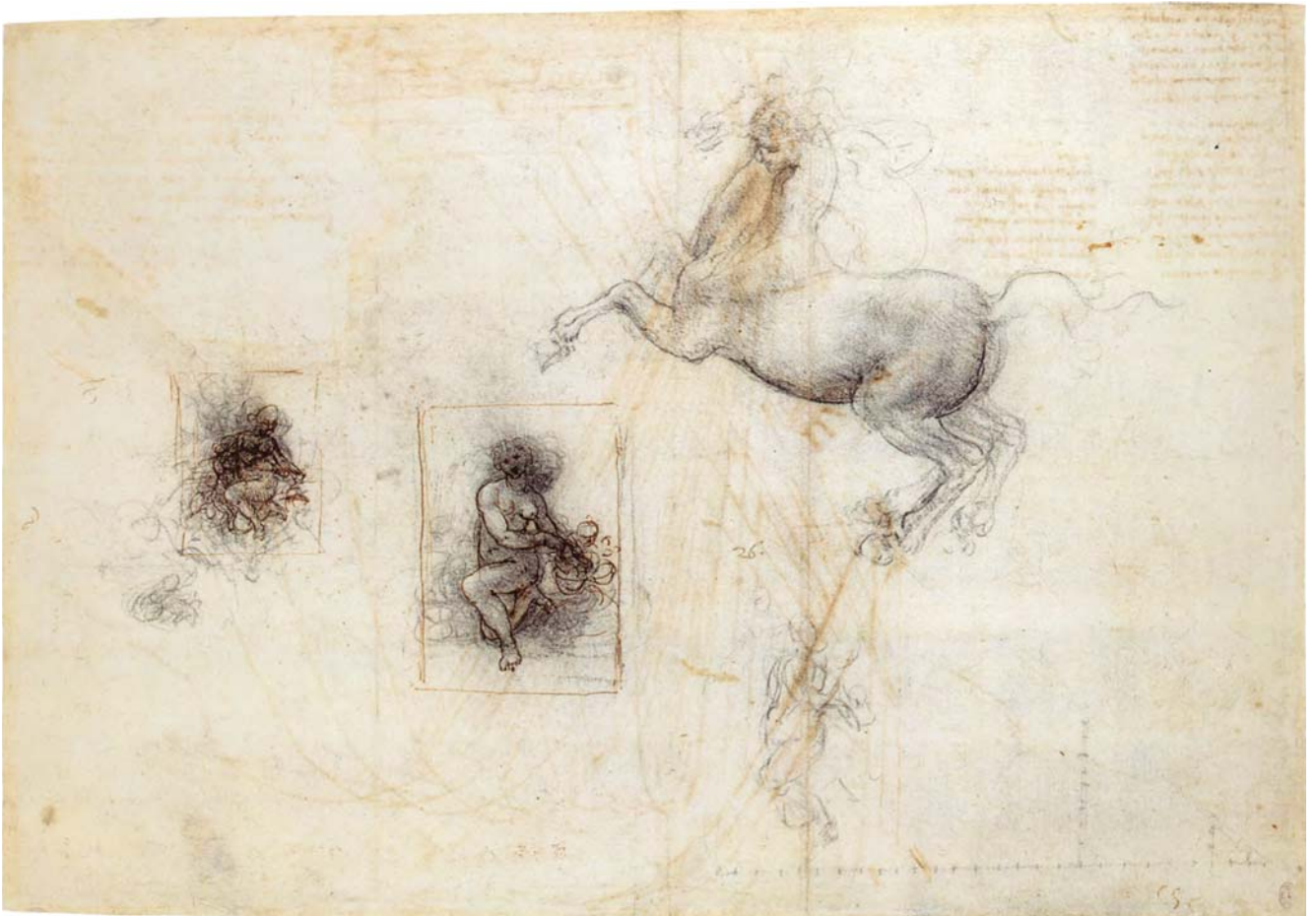
▷63. Estudio de Leda y el Cisne, 1504 Pluma, tinta y lápiz negro, 287 x 405 mm. Royal Library, Windsor RL 12337r





A diferencia de Miguel Ángel, de quien prácticamente disponemos de toda su obra documentada, en el caso de Leonardo predominan las atribuciones (por otra parte, casi nunca unánimes), de modo que he optado por mostrar dos catálogos de esculturas distintos.

Por un lado, aquellas obras en las cuales el grado de coincidencia en la atribución realizada a Leonardo, por parte de expertos, es mayor. Por el otro, un conjunto de obras de autoría más dudosa pero en ningún caso descartable.





### CATÁLOGO DE ESCULTURAS DE LEONARDO

△64. Cabeza de Jesucristo, Leonardo da Vinci  
Terracota, 35 X 40 X 21 cm  
Colección privada Roma

△ 65. Dama del ramillete, Atribuido a Leonardo da Vinci o a Andrea del Verrocchio, 1480. Mármol  
Museo Nazionale del Bargello, Florencia

△66. Flora, Leonardo da Vinci (atribuido), 1492  
Cera policromada. Dahlem, Berlín

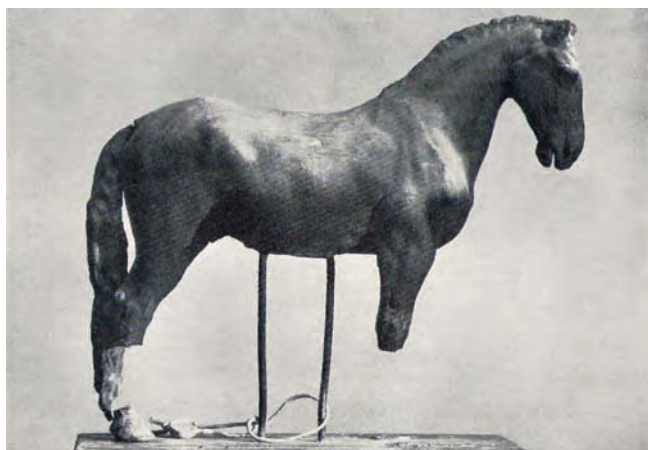
<67. Desollado de caballo, Leonardo da Vinci (atribuido), 1485  
Bronce. fotografiado en el anticuario, actualmente en colección Luthy, Basilea. Fotografía revista Life

<68. Caballo, LeonardodaVinci, Bronce, ColecciónparticularDuquesa de l' Arenella, Palermo

<69. Caballo de Budapest, Leonardo da Vinci, 1506-08  
Bronce, 23,5 cm de alto. Museo de Bellas Artes de Budapest

<70. Modelo de caballo, Leonardo da Vinci (atribuido)  
Cera virgen. Colección privada, Florencia

▷71. Angelde laAnunciación, LeonardodaVinci(atribuido), 1478-



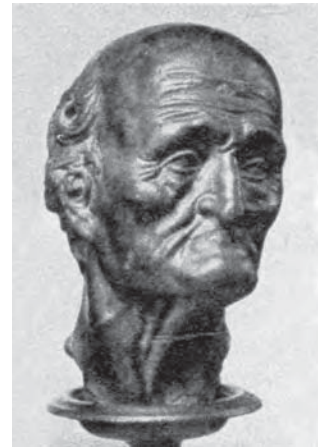












## 2.2 CATÁLOGO DUDOSO

<72. Virgen con niño, Leonardo da Vinci (atribuido), 1470-75  
Tierra cocida, Victoria & Albert Museum, Londres

△73. **La flagelación**, Francesco di Giorgio Martini (atribuido)  
Galería Nacional de Umbria, Perugia

△74. La Predicación de San Juan, Jean Francesco Rustici (atribuido a Rustici con ayuda de Leonardo), 1506-11  
Bronce, Puerta norte del Baptisterio de Florencia

△75. Virgen con niño, Leonardo da Vinci (atribuido), 1476  
Relieve en estuco, Colección Johnes, Londres

△76. Cabeza de viejo, Leonardo da Vinci (atribuida)  
Terracota, Colección Silbermann. Viena

△77. Busto de jovencita, Leonardo da Vinci (atribuido), 1485  
Cera. Museo de Lille, Francia

△78. Retrato femenino, Leonardo da Vinci (atribuido). Terracota  
vidriada. Colección Lidia Doria, Roma

▷79. Cabeza de San Juan Bautista, Leonardo da Vinci (atribuido).  
Tierra cocida, Victoria & Albert Museum

▷80. San Juan Bautista, Leonardo da Vinci (atribuido)  
Tierra cocida. Victoria & Albert Museum

▷81. Virgen con Niño, Leonardo da Vinci y Andrea Verrocchio (atribuido),  
Tierra cocida  
Museo Nazionale del Bargello, Florencia





### 2.3 ESCULTURAS: ATRIBUCIONES VERSUS HIPOTESIS

Este capítulo se inicia con una afirmación que no por inquietante y poco popular, deja de ser menos cierta: Actualmente no tenemos la certeza al ciento por ciento de que ninguna de las esculturas conservadas en museos o colecciones particulares sean realmente de Leonardo. Quizás solo tengamos realmente copias o falsas atribuciones de su obra escultórica.

El proyecto de escultura ecuestre de Francisco I, conservado en el Museo de Budapest y normalmente denominado escultura ecuestre de Budapest o caballo de Budapest es el que, por mayor número de autores y expertos, ha sido citado como perteneciente o atribuido a Leonardo. Todo el resto de esculturas no tienen ese sentido unánime del anterior.

Como aportación personal a este debate, he de decir que, después de haber visto in situ gran número de esculturas en el Victoria & Albert Museum de Londres, en el Bargello de Florencia, y otras diversas localizaciones, creo que el caballo de la Duquesa de l'Arenella, conjuntamente

▷82. Virgen con niño, Leonardo da Vinci (atribuido), 1475-78  
Tierra cocida, Pendiente, Victoria & Albert Museum, Londres

▽83. Virgen con Niño, LeonardodaVincioAndreaVerrocchio(atribuido), Tierra cocida. Museo Nazionale del Bargello, Florencia

▷84. Cabeza de San Juan Bautista, Leonardodavinci(atribuido). Tierra cocida, Victoria & Albert Museum

▷85. San Juan Bautista, Leonardo da vinci (atribuido)  
Tierra cocida. Victoria & Albert Museum, Londres



▽86. Virgen con niño, Leonardo da Vinci (atribuido), 1476. Relieve en estuco, Colección Johnes, Londres

▽87. La Predicación de San Juan, Jean Francesco Rustici (atribuido a Rustico con ayuda de Leonardo), 1506-11. Bronce, Puerta del Baptisterio de Florencia

▽88. Cabeza de viejo, Leonardo da Vinci (atribuida). Terracota, Colección Silbermann. Viena







△▷89y 90. Cristo, Andrea del Verrocchio, 1481  
Bronce. Orsanmichelle, Florencia

▽91. David con cabeza de Goliath, Verrocchio, 1465  
Bronce, Museo Nazionale del Bargello, Florencia



te con el caballo de Budapest, son las dos únicas esculturas propias de Leonardo.

Además, plantearía una seria duda en la Dama de atribuida a Verrocchio que, por su estilo, detalle y similitudes, creo personalmente que es también de Leonardo.

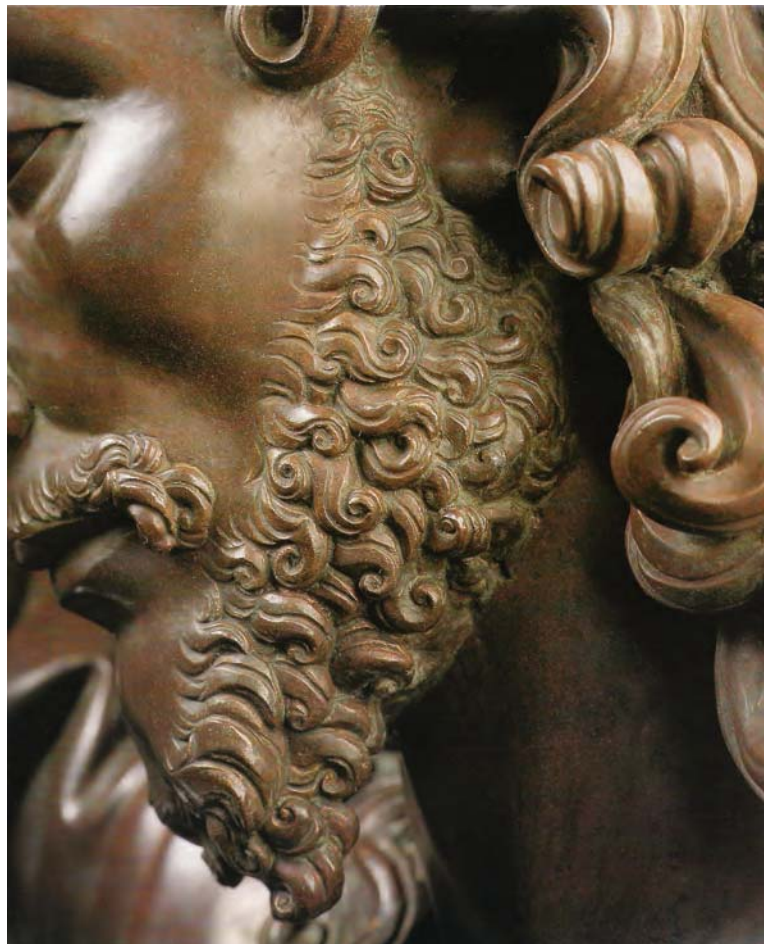
Asimismo hay otras esculturas que podría discutirse su atribución o no a Leonardo. Concretamente un dúo que componen el caballo y el busto de Flora. Ambos tienen algo dudoso, un halo de referencia, un dejá vu que no nos permite descartarlas en su autoría, por lo que yo me inclino por pensar que le pertenecen.

A mi entender, la figura 83, conservada en Holanda, es un misterio absoluto. Concretamente, contiene todo lo que envuelve al caballo de Budapest, en la posición totalmente correcta de su diseño original, incluso con similar intencionalidad y detalle. Pero, al mismo tiempo, presenta una desproporción del tamaño del hombre extraña e impropia de Leonardo y asimismo la calidad artística del jinete difiere enormemente, por lo pobre, de la excelente ejecución del caballo. Es un momento espacial yuxtapuesto, como si de una doble obra se tratara. Esta es pues mi hipótesis: la presencia de un caballo de tendencias leonardinas, con una más que probable ejecución por parte de da Vinci y un jinete de época posterior, ejecutado en consecuencia por un autor diferente.

## 2.4 ARQUITECTURA Y MECÁNICA

No podemos separar los proyectos de las esculturas ecuestres de Leonardo para el Duque de Sforza y otros, con los proyectos espaciales por él elaborados y gestionados para las fiestas de la corte y de los banquetes de esta. Recordemos que Leonardo tenía un papel destacado en los mismos no únicamente como artista, sino como organizador de los eventos. Así, en alguno de sus escritos, cita que sus esculturas las realiza en mazapán porque se endurece con facilidad, pero también para servir de comida a los invitados en las fiestas y jornadas teatrales de la corte de Florencia.

También tenemos que considerar las escenografías de arquitectura efímera destinadas a las fiestas galantes de la corte florentina. Para estos





actos diseña tanto las escenografías como los trajes, siendo estos en el fondo auténticos proyectos escultóricos por su juego de volúmenes y su estudio de detalle.

Es en este entorno de actos lúdicos y de creación escenográfica en los que el artista aplicaría más a fondo sus conceptos de mecánica, llegando al máximo ejemplo en el proyecto de robótica del león para Francisco I que expulsaba flores de lis a medida que caminaba.

Recordemos que un noble cedió a la Biblioteca Nacional de España los dos códices de Leonardo denominados comúnmente como códices de Madrid, era una persona muy conocida en su época precisamente por la construcción de autómatas que bien pudieran ser de otro manuscrito hoy perdido o en paradero desconocido. Llegados a este punto y, para reafirmar esta hipótesis, volver a referir el hecho de que actualmente se considera y acepta que Leonardo hizo a lo largo de su vida unas 10 mil hojas con dibujos, planos, escritos y similares, de las cuales solo se conservan mil localizadas e identificadas como tales.

Volviendo al autómata en cuestión, indicar que, al igual que hizo en el caballo, de modelado natural, en el trabajo del león hizo la comparativa de lo que sería la expresión de ferocidad del león frente a la del hombre.

## 2.5 TRANSMISIÓN DE LA OBRA DE LEONARDO

Este tema me da pie a presentar otra hipótesis personal en esta tesis, una reflexión como aportación encuadrada en el conjunto global de la obra general del artista más que en la obra concreta del caballo rampante, pero que creo puede enlazar con algunas otras reflexiones de posteriores capítulos. Es la siguiente:







Es muy factible, y en algún caso evidenciado en estudios contemporáneos, que las cortes francesas tenían acceso a manuscritos de Leonardo para la fundición de los monumentos ecuestres de gran formato.

En concreto, las estatuas ecuestres destruidas en la revolución francesa de Luis XV y Luis XVI serían la principal prueba de esta afirmación, ya que son extremadamente cercanos entre sí los sistemas planteados en el códice de Madrid para la fundición y estructuras finales del caballo rampante de la estatua de ¿? con la solución final de la aplicación tecnológica para fundir los referidos monarcas franceses en una sola pieza.

La única duda pendiente sería si los códices de Madrid estuvieron primero en la corte de Luis XV provenientes de la última época de Leonardo en Ambois o bien se usan para la referida corte pero llegan a ella tras la división de los manuscritos posterior a la muerte del artista, cuando una gran parte de los mismos acaban en las manos de Pompeo Leoni.

En todo caso, sea cual fuere la forma de acceso a los manuscritos, ello no alteraría la aportación personal referida en el párrafo anterior.

Para reforzar esta idea de uso posterior de manuscritos de Leonardo por otras personas y para fines similares, silenciando la autoría de las ideas o proyectos originales, mencionar que también sucedió, como tenemos referenciado a través del ejemplo de los libros de cocina de Leonardo, que diferentes personas tuvieron acceso a manuscritos originales del artista con posterioridad a su muerte. Igual sucede en l' ermitage de Leningrado, concretamente el códice Romanoff , si bien ahora esa traducción que hizo el italiano en el siglo XVIII, al igual que el fascinante códice Huygens, son hoy consideradas, de forma prácticamente unánime, copias directas de manuscritos originales de Leonardo actualmente en paradero desconocido. El mismo Durero copia dibujos de Leonardo, seguramente en Venecia donde coinciden los dos.

La información de la escultura de Leonardo se transmite en la transcripción de sus proyectos escultóricos y pictóricos por parte de dibujantes y artistas contemporáneos suyos.

Un ejemplo de ello, aunque aplicado a la época actual, sería la escultura realizada para la bienal de Venecia del 1988 a la que me refiero en el capítulo de la escultura de Budapest, en la cual el artista malinterpreta una perspectiva de la cabeza de un caballo de Leonardo.

<192. Virgen con Niño, Leonardo da Vinci o Andrea Verrocchio (atribuido), Terracocida. Museo Nazionale del Bargello, Florencia

<193. Detalle de la Tumba de Carlo Marsuppini, Desiderio da Settignano. Mármol, 50 cm. de altura Chiesa di Santa Croce, Florencia

△94. Virgen con niño, Leonardo da Vinci (atribuido), 1476. Relieve en estuco, Colección Johnes, Londres



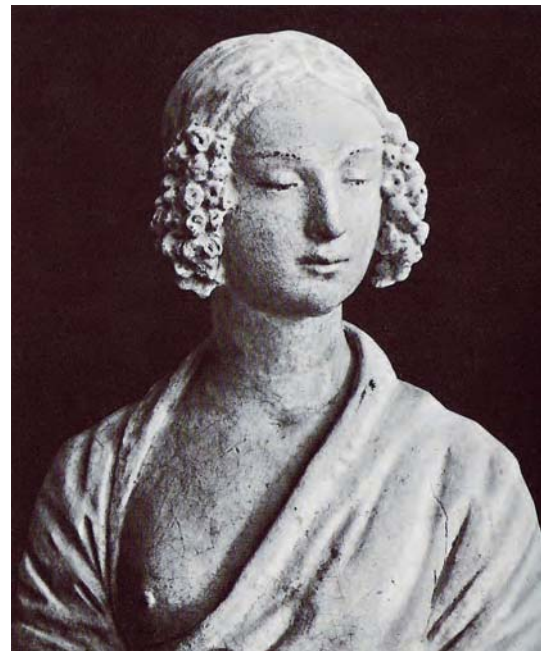
La gran mayoría de bustos de Miguel Ángel fueron atribuidos, en algún momento, a Verrocchio si bien considero que la forma característica de los ojos y párpados (muy prominentes) de las obras de Verrocchio nos permiten diferenciar más nitidamente la autoría de las obras.

▷95. Busto de jovencita, Leonardo da Vinci (atribuido), 1485. Cera Museo de Lille, Francia

▽96. La Incredulidad de Santo Tomás, Verrocchio Bronce, Museo Nazionale del Bargello, Florencia

▽97. Retratofemenino, Leonardodavinci(atribuido).Terracotavidriada.Colección Lidia Doria, Roma

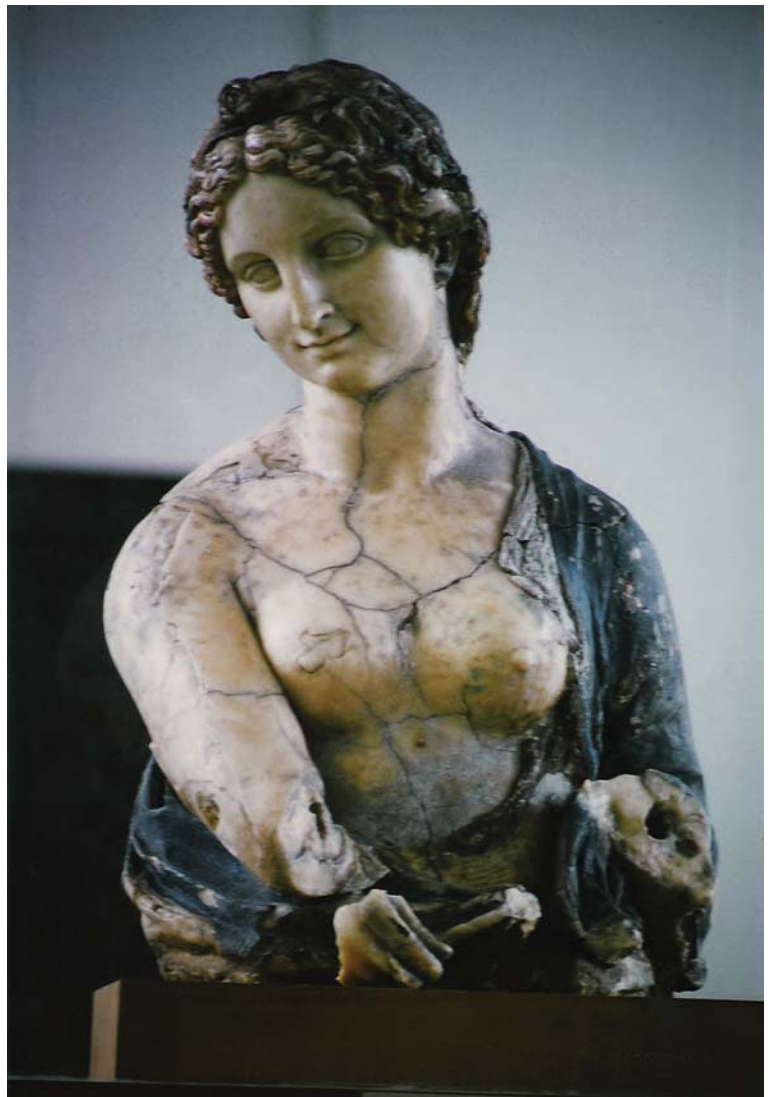
▽98. Cabeza de Jesucristo, Leonardo da vinci Terracota, 35 X 40 X 21 cm. Colección privada, Roma





△99. Dama del ramillete, atribuido a Leonardo da Vinci o a Andrea del Verrocchio, 1480. Mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia

▷100. Flora, Leonardo da Vinci (atribuido), 1492  
Cera policromada  
Dahlem, Berlín

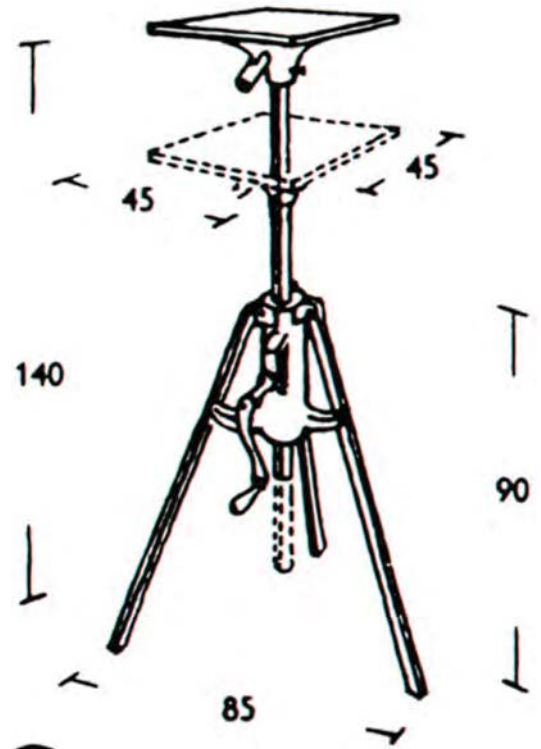
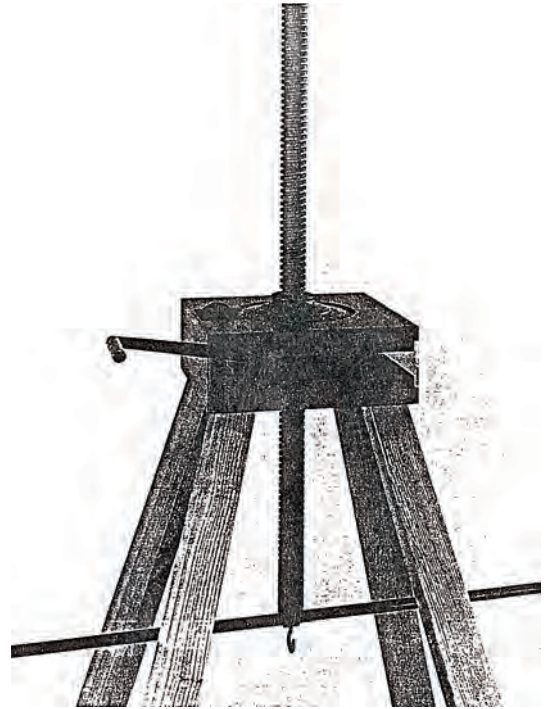




Las anotaciones de Leonardo sobre escultura son limitadas en sus escritos. Como ejemplo citaría el código Romanoff.

“El mazapán que hacen para mí, para mis esculturas, las hermanas de Santa Corona, es de almendras machacadas, miel y las claras de los huevos en cantidades que sólo ellas conocen, y cocido en sus hornos durante un cierto tiempo que sólo la Madre Superiora decide. He observado con pena que mi señor Ludovico y su corte se tragan las tallas que yo les doy hasta la última miga y ahora me empeño en buscar alguna otra sustancia que sus paladares aprecien menos de manera que mis obras puedan sobrevivir. De nuevo pienso en mi crema; si sólo pudiera darle una estabilidad mayor, y acaso introducir en ella algunas sustancias de sabor amargo que repelen al paladar. Pero, por otra parte, Fazio Cardano, que ha analizado con cuidado mi receta, se ha dignado señalar que la superficie exterior de mi crema, tras algún tiempo, podría tener en su naturaleza la de producir un espeso moho verde que empañaría la fuerza de mis diseños. Y esto nunca lo ha hecho el mazapán, ni tampoco ha tenido nunca el tiempo para ello”. 1

La convivencia entre los estilos de Leonardo y Francesco di Giorgio, a los podemos observar perfectamente comparando sus dibujos (ilustraciones 105 y 108), en el que hay una escultura con estructura interna metálica y otra pieza que representa una ciudad, la posición de las piernas es exactamente la misma. Esta necesidad de diseño de estructura también la podemos observar en nítidamente en la bailarina de Degas (figura 107).

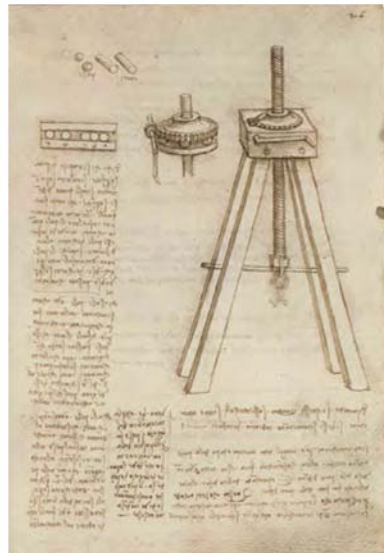


△101. Reconstrucción en madera basada en el diseño de caballete de escultura, Leonardo da Vinci

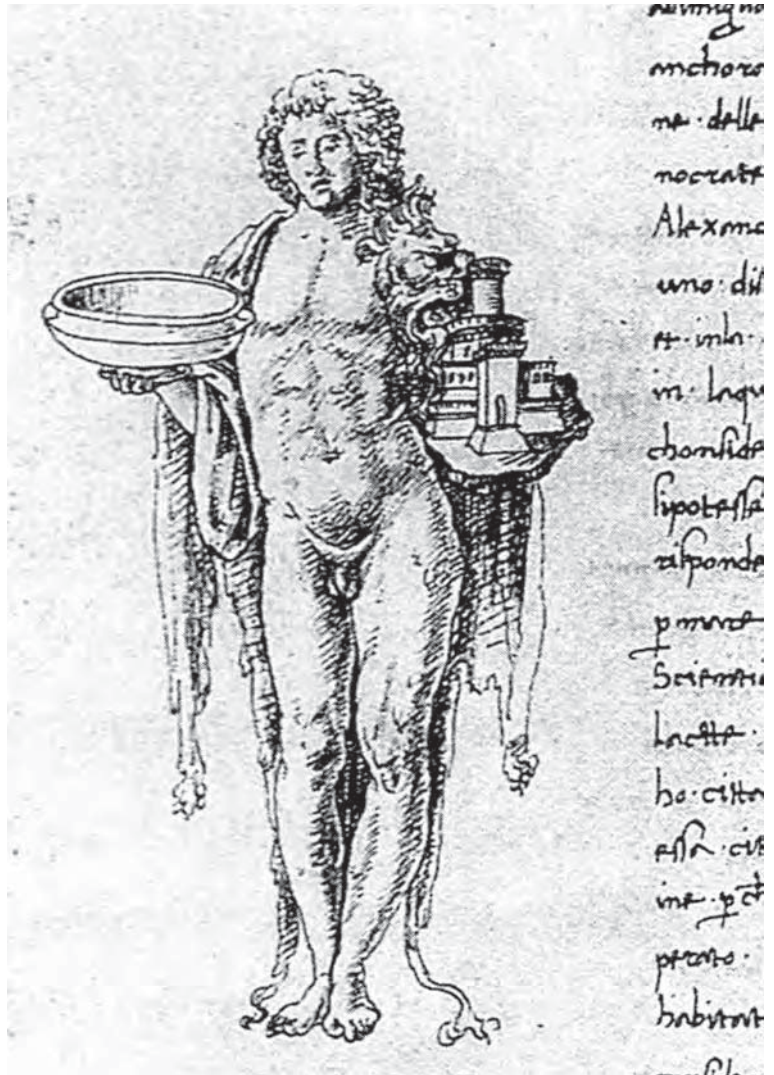
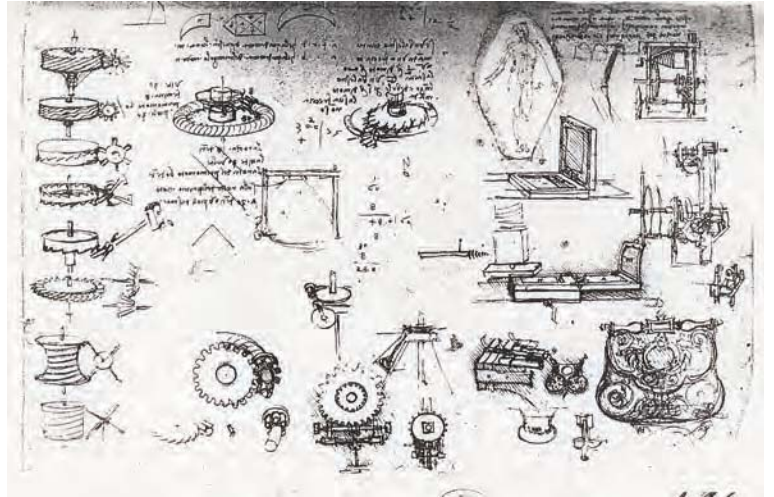
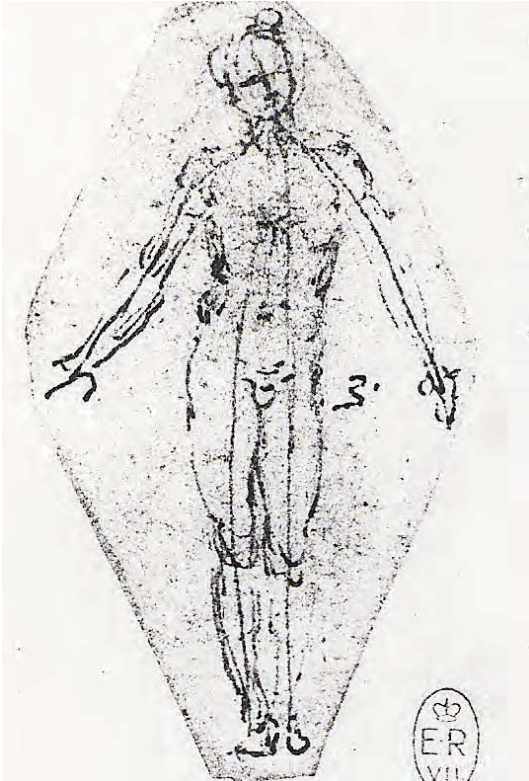
△102. Mesa demodelar, Academia de artesplásticas Nüremberg

<103. Estudio de transformación, Leonardo da Vinci Instituto de Francia, París, Ms.E.F.8b

<104. Diseño de caballete de escultura, Leonardo da Vinci, Códice de Madrid I, 2r







△▷105y 106. Proyecto de escultura (fragmento) y Diseño de estructura interna, Leonardoda Vinci. Royal Library. Windsor, RL 12722

△107. Tres estudios de una bailarina (fragmento), Edgar Degas, 1878-1879 Colección particular

▷108. Dinócrates presentando un modelo del monte Athos al Gran Alejandro, (Tratado de Arquitectura) Francesco di Giorgio Martini, 1487-1491, Fol. 27v



## 2.6 LA DAMA DEL RAMILLETE

Esta obra es atribuida a Verrocchio pero Leonardo podría ser su autor por dos motivos fundamentales: el trabajo característico de las manos (que es perfectamente comparable al estudio sobre las manos realizado por Leonardo y reproducido en la figura 112) y el diferente trato observado en los ojos, en relación a la obra característica de Verrocchio (a modo de ejemplo, figura 116).

Significativamente, la figura femenina de la colección Flick tiene además un gran parecido con la pintura dedicada a Ginebra de Benci realizado por Leonardo. Contemporáneamente, ambos creadores conviven conjuntamente en el taller del maestro, lo que podría conducir a la realización de obras conjuntas.

Una atribución que podría ser plausible a la dama del ramillete sería un retrato a Giovanna Tornabuoni, por su gran parecido también con la medalla de Nicolo Fiorentino (figura 117) y con el retrato de GGhirlandai (figura 118).



△109. Dama del ramillete, atribuido a Leonardo da Vinci o a Andrea del Verrocchio, 1480. Mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia

◁▽110 y 111. Estudios de manos, Leonardo da Vinci, 1481. 278 x 185 mm. Royal Library, Windsor  
RL 12615r y RL 12616r

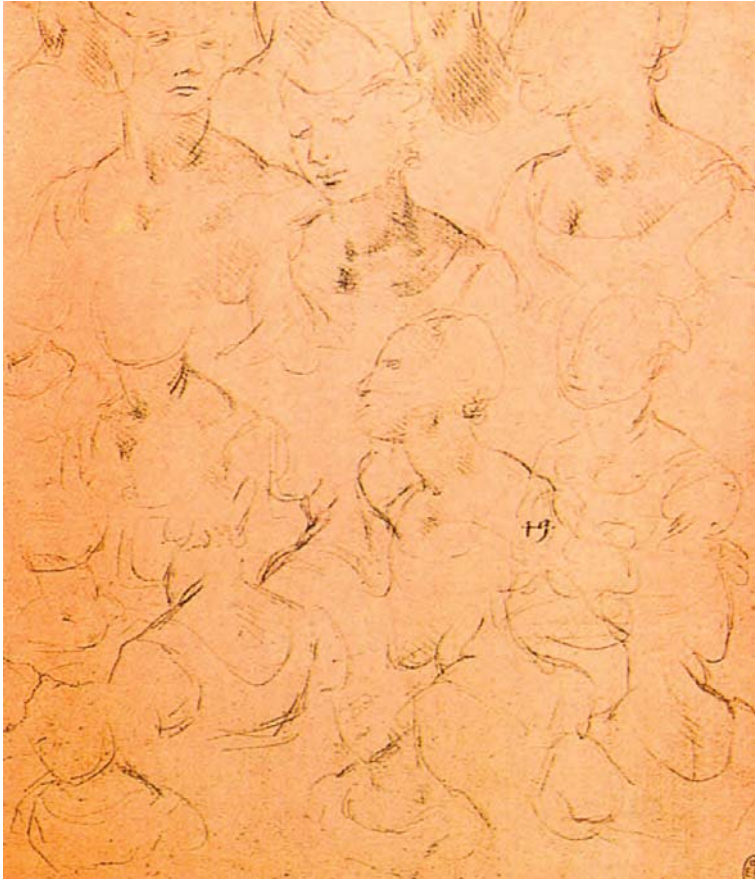
▷112. **Dibujo de manos cogiendo flores** (fragmento) Leonardo da Vinci, 1400  
Royal Library. Folio 12558r











◁113. Dieciocho posiciones de un busto femenino, Leonardo da Vinci, 1475-80  
Royal Library, Windsor

△◁114Y115. Dama del ramillete, copia de yeso, Facultad de Bellas Artes, Barcelona

▽116. Figura femenina, Andrea del Verrocchio  
Colección Filck, New York





△117. Giovanna Tornabuoni, Niccolò Fiorentino, 1486  
Medalla de bronze

△115. Dama del ramillete, copia de yeso, Facultad de Bellas Artes, Barcelona

▷118. Retrato de Giovanna Tornabuoni, Domenico Ghirlandaio  
técnica mixta sobre tabla, 77 x 49 cm  
1488, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid





Δ1. Virgen con Niño, Desiderio di Settignano, 1465. Mármol, 69,5 x 52 cm. Kunst Historisches Museum, Viena, inv. 5455





<119. Relieve del altar de plata del Baptisterio (fragmento), Verrocchio, 1480  
Plata, Museo de la Opera del Duomo, Florencia



<120. Detalle de mano de Cristo, de La Incredulidad de Santo Tomás, Verrocchio, 1481, Bronce. Orsanmichelle, Florencia

▽121. Fragmento de Virgen con niño, Leonardo o Verrocchio (atribuido)  
Tierra cocida. Museo Nazionale del Bargello, Florencia

▽122. Damay Armiño (Cecilia Gallerani), (fragmento), Leonardodavinci, 1483-85,  
Óleo sobre madera, (53,4 x 39,3 cm). Museo Czartoryski, Cracovia







◁123. Estudio de bailarina en tres posiciones, Degas 1879-80  
Pastel sobre papel, 48 x 61,6 cm.  
The Art Institute of Chicago

▽124. Retrato de un hombre con barba (César Borgia), Leonardo da Vinci, 1502-1503.  
Sanguina, 111 x 284 mm.  
Biblioteca Real, Turin, inv. 15573

▷125. Retrato de Carlos I, Rey de Inglaterra, desde tres ángulos,  
Anthony van Dyck, 1636. Óleo sobre tela. Royal Collection, Windsor







## 2.7 DIBUJO Y ESCULTURA

En el probable retrato a César Borgia, Leonardo innova en una estructura compositiva con un dibujo que incluye tres vistas: un retrato frontal, un retrato lateral y un retrato a tres cuartos. Esta composición fue habitualmente utilizada con posterioridad como paso previo a la elaboración de las esculturas.

En ocasiones, los propios escultores reclamaban una pintura previa con este formato. A modo de ejemplo, consultar la carta de Bernini al cardenal Richelieu (página 73). Este proceso pervive incluso hasta la obra de Degas (figura 123).





Leonardo en el en su apunte de tres cabezas para retratos esas lo-  
gias según Martin Kemp Herodes plantea lo que sería el que dibujos ne-  
cesarios para esa escultura este tipo dibujo pervive en hasta de gas en  
ejemplo las tres bailarinas y en ejemplos de retratos reales como el de van  
Dick o en el cardenal Richelieu Chopin por permitir estos son una retratos  
triples retratos eran la base para realizar una escultura... De suficiente  
información para realizar esta.  
descrito leonardo sobre las vistas necesaria para describir una forma







Carta de Lorenzo Bernini al Cardenal Richelieu:

Roma, 1641

Su eminencia el cardenal Antonio Barberini, mi buen señor, desea particularmente que trabaje en la realización de una estatua de Vuestra Excelencia. Su autoridad encuentra mi espíritu totalmente dispuesto para hacerla, preparado ya por la ambición que siento siempre de homenajear a mi vez a la sublime grandeza de Vuestra Excelencia. Jamás podría tener el sentimiento de haber adquirido algunos méritos en esta vida, si omitiera servir a persona que le ha conferido tanta gloria.

Mi impaciencia por obtener este honor ha sido el motivo del presente retrato, de forma que si vuestra excelencia juzga este pequeño trabajo de mi mano digno de un lugar en vuestra colección, podréis tener así cerca de vos un recuerdo perpetuo de mi devoción. Sin embargo, he de pedir de vuestra benevolencia que se digne considerar, como excusa mía, las desventajas de esta gran distancia. Y si, de todas formas, he logrado complaceros, creeré haber sido ayudado por la bendición de Dios, del cual obtenéis vos el favor, gracias a vuestras virtudes.

Que Vuestra Excelencia me permita graciosamente quedar siempre... 1

1. Cartas de Grandes Artistas de Richard Friedenthal. Páginas 143 y 144.

<127. Triple retrato de , Lorenzo Lotto  
Kunsthistorisches Museum, Viena

<128. Retrato al Cardenal Richelieu, Lorenzo Bernini, Roma,1641  
Mármol, 83 x 65 cm. Museo del Louvre, Paris, M.R. 2165

▽129. Triple retrato del Cardenal Richelieu, Philippe de Champaigne, 1640  
Óleo sobre tela, 58 x 72 cm.  
National Gallery, Londres











## 2.8 LEDA Y FLORA

Una reproducción de la obra original de Leonardo (figura 133) probablemente fue en su momento también un proyecto de escultura, ya que en el dibujo preparatorio del cuadro resuelve la parte no visible de la nuca y el peinado posterior de la figura (figura 132). Así mismo, creo que Leonardo proyectaba simultáneamente pintura y escultura, como en el caso de Hércules (figura 165).

▽131. Flora, (detalle del peinado) Leonardo da Vinci 1492  
Cera policromada. Museo Dahlem, Berlin

◁132. Estudio de peinados de Leda (proyecto para escultura), Leonardo da Vinci  
Royal Collection, Windsor, Folio 12.516

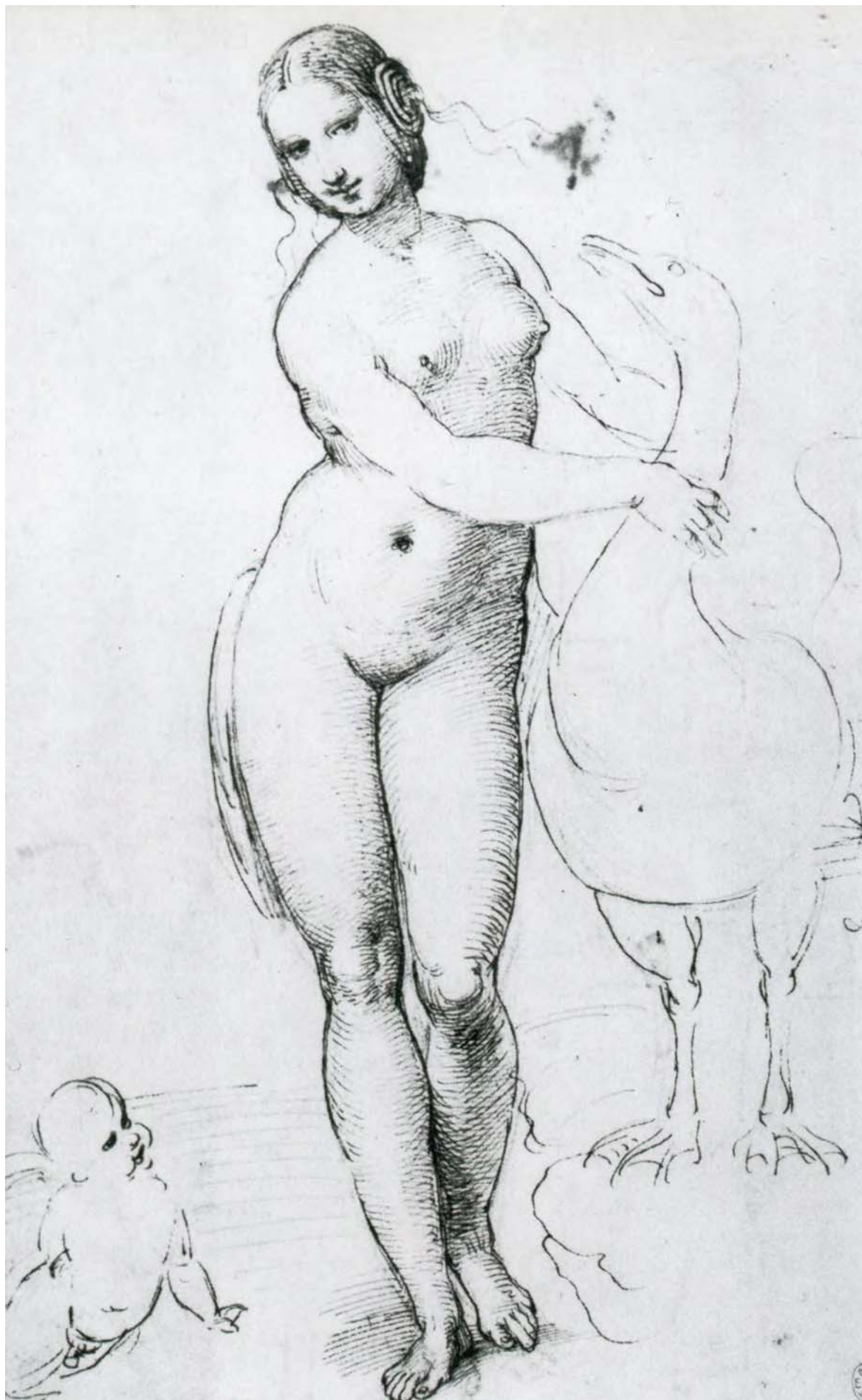
△133. Leda y el cisne, Copia del original de Leonardo da Vinci, 1510-1515. Temple sobre tabla, 112x86 cm. Galería Borghese, Roma

▽134. Leda y el cisne, Bartolomeo Ammanati  
Mármol, Museo Nacional del Bargello, Florencia

▽135. Leda y el cisne, Anónimo, 1540-60. Oleo sobre tela, 105,4 x 135 cm. National Gallery, Londres











Existe un gran parecido gestual entre Leda y Flora, por la posición de los hombros y el giro de la cabeza.

La observación directa de la obra Flora en Berlín me permitió reconstruir su proceso de ejecución: se inició con la construcción de la pieza en barro, su copia en cera mediante molde en yeso, rellenado por volteo y policromado con pintura el temple, una combinación de materiales grasos y acuosos que posteriormente se reveló como incompatible. Problema similar le ocurrió a Leonardo en el caso de la pintura la Santa Cena, en la combina pintura al temple y al fresco. De ese modo, cabe deducir que era un proceso experimental para inducir la transparencia del color en la piel.



<136. Estudio de Leda de Leonardo, Raphael. 1506  
30,8 x 19,2 cm. Royal Library, Windsor



△137 y 138. Flora, (detalle) Leonardo da Vinci (atribuido), 1492  
Cera policromada. Museo Dahlem, Berlín

<139y140.Flora,Reconstrucciónhipoteticadelapieza completa.MuseoDahlem, Berlín









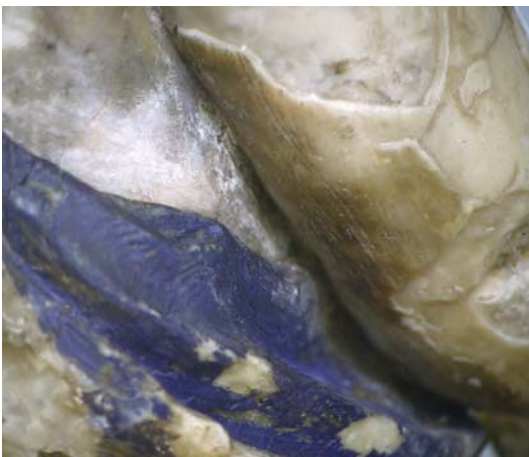


<141 y 142. Flora, Leonardo da Vinci, 1492  
Museo Dahlem, Berlin. Cera policromada

<143. Flora, (fragmento del pecho), LeonardodaVinci, 1492. Cerapolicromada,  
Museo Dahrem, Berlin

<144. Flora, Leonardo da Vinci, 1492  
Museo Dahlem, Berlin. Cera policromada

<145. Flora (fragmento delamano), LeonardodaVinci, 1492. MuseoDahlem, Berlin.  
Cera policromada







△▷146, 147, 148 Y 149. Flora, Leonardo da Vinci, 1492  
Cera policromada. Museo Dahlem, Berlin







△▽150, 151, 152 y 153. Flora (fragmentos del rostro),  
Leonardo da Vinci, 1492  
Cera policromada. Museo Dahlem, Berlin





Los tratados de escultura, como el de Cellini, mencionan el uso de las patinas del bronce. Es cierto que los talleres florentinos donde se forma Leonardo utilizan las patinas de ácido sobre el bronce, pero, y este es un elemento de difícil demostración en su aplicación global para toda la escultura, también se usa la patina dorada: solución de oro y mercurio en la cual se calienta la pieza, se evapora el mercurio y el oro queda fijado sobre el bronce de la escultura, como es el caso de las puertas del Paraíso de Ghiberti. Este sistema, prohibido posteriormente por su toxicidad ya que se respiraba el vapor del mercurio, permitió la estabilidad de la mencionada puerta hasta el siglo XX.

Leonardo no habla en ninguno de sus escritos del aspecto de patina final, ni de los acabados de cincelado, tan exquisitos en el taller de Verrocchio. Tampoco habla en ningún momento del color final o acabado tonal definitivo.

Las recientes técnicas de restauración han recuperado la llamada patina florentina, color salmón oscuro, con la cual deberíamos imaginar la mayoría de las estatuas de la Florencia de aquella época, y no con el verde actual, que procede de la oxidación del bronce y los excrementos de las aves. Aún así podríamos componer una visión histórica de una Florencia dotada de un mosaico bitonal verde y rojo: verde por el tipo de piedra de algunas esculturas y rojo por la pátina usada en las otras.

Por desgracia, tampoco la restauración del 2006 del Coleoni de Verrocchio nos aporta más información sobre la coloración posible de este monumento ecuestre en particular o de los otros en general: éste se fundió transcurridos cincuenta años de su elaboración como proyecto, cuando este tipo de patinas y acabados habían sufrido importantes cambios, tanto cromáticos como tecnológicos.



△154. Isabella delle este, Francesco Laureana, Nápoles, 1488  
Mármol policromado, 44 cm. de altura. Museo Historisches Kunst, Viena

▷155. Retrato de dama, Desiderio de Settignano  
Tierra cocida policromada, Museo del Louvre, París

▽156. La Justicia de Trajano, Andre Mantegna, 1477.  
Relieve policromado, 69 cm x 2,1 m.  
Landesmuseum, Klagenfurt







△157. Nicolas de Usano, Donatello (atribuida)  
Tierra cocida policromada, Museo Nazionale del Bargello, Florencia

△158. Rey Henry VII, Pietro Torrigiano, 1510  
Tierra cocida policromada, Victoria & Albert Museum, Londres

△159. Hanako, Rodin, 1908-11. Máscarateñida, pastade vidrio. Museo Rodin, Philadelphia

▷160. Angel dela Anunciación, Leonardoda Vinci (atribuido), 1478-1480. Terracota, San Gennaro, Capannori





D  
NICOLAO PORTUGVERRAR  
CARDINALI GRATA PATRIA  
CIVI SVO DE SE OPTIME  
MERTO POSVIT A S M M  
MCCCLXXIII V A L IIII





161 Altar del cardenal Niccolo Fonteguerri de Andrea de Verrocchio, Pistoia

162. Cama del ramillete de Andrea de Verrocchio ? Leonardo da Vinci ? Metropolitan Museum







5. David de Andrea de Verrocchio, Pieza en bronce con coladas, Exposición en Florencia, 1992. Palacio Vecchio

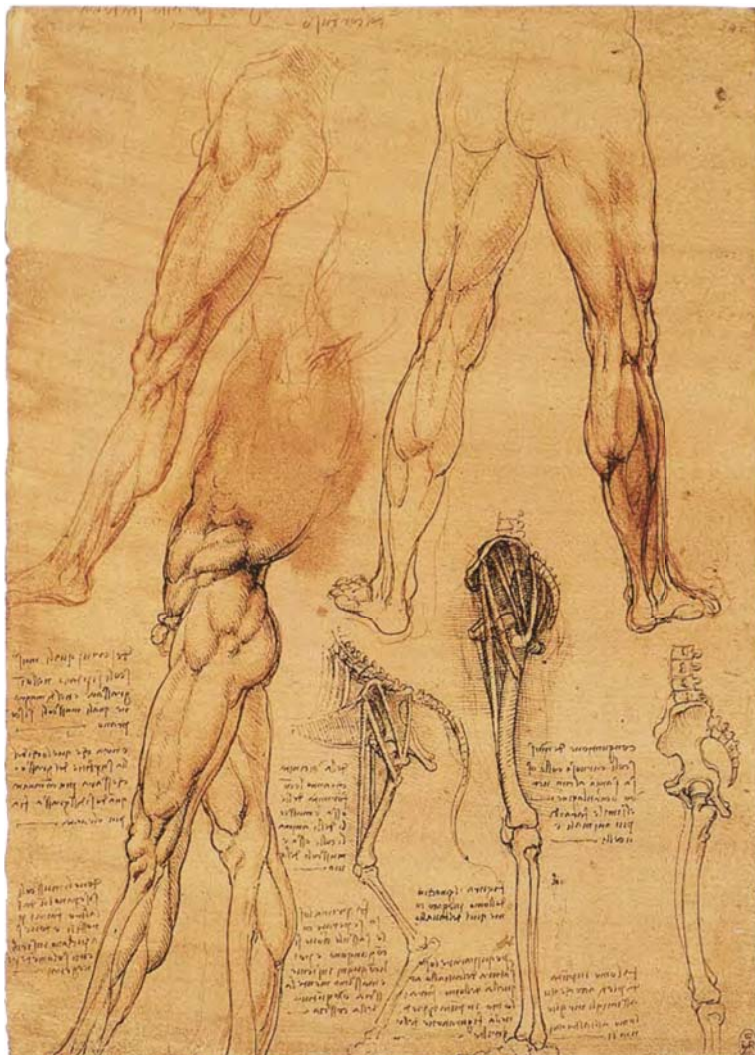


## 2.9 EL PROYECTO HERCULES

Leonardo dedicó un tiempo exhaustivo a una escultura desaparecida probablemente dedicada a Hércules, un tema recurrente en la época.

Diferentes motivos me llevan a creer en la autoría de Leonardo de los dibujos previos a la escultura.

En primer lugar, dibuja por transparencia en el anverso y reverso del mismo folio la escultura en su visión frontal y posterior (figura 166). En segundo lugar, realiza un dibujo posterior al que añade un león, lo que permite deducir de que se trata de un Hércules (figura 165). En tercer lugar, porque desarrolla estudios anatómicos de gran complejidad en la misma posición de la figura del dibujo (figura 164), incluyendo el estudio de los laterales de la forma humana.



◁164. Comparación entre la pierna humana y la pata de equino, Leonardo da Vinci. Pluma, tintas sobre papel, 281 x 205 mm.

▷165. Hércules con el león de Nemea, Leonardo da Vinci, 1504-1508. Lápiz negro, 180x190mm. Biblioteca Real, Turin inv. 15630

△166. Estudio de desnudo, Leonardo da Vinci. Pluma, tinta y carboncillo Royal Library, Windsor, RL 12631-633v



14  
+  
11  
—  
5  
1+  
19  
3  
+  
18  
+  
1



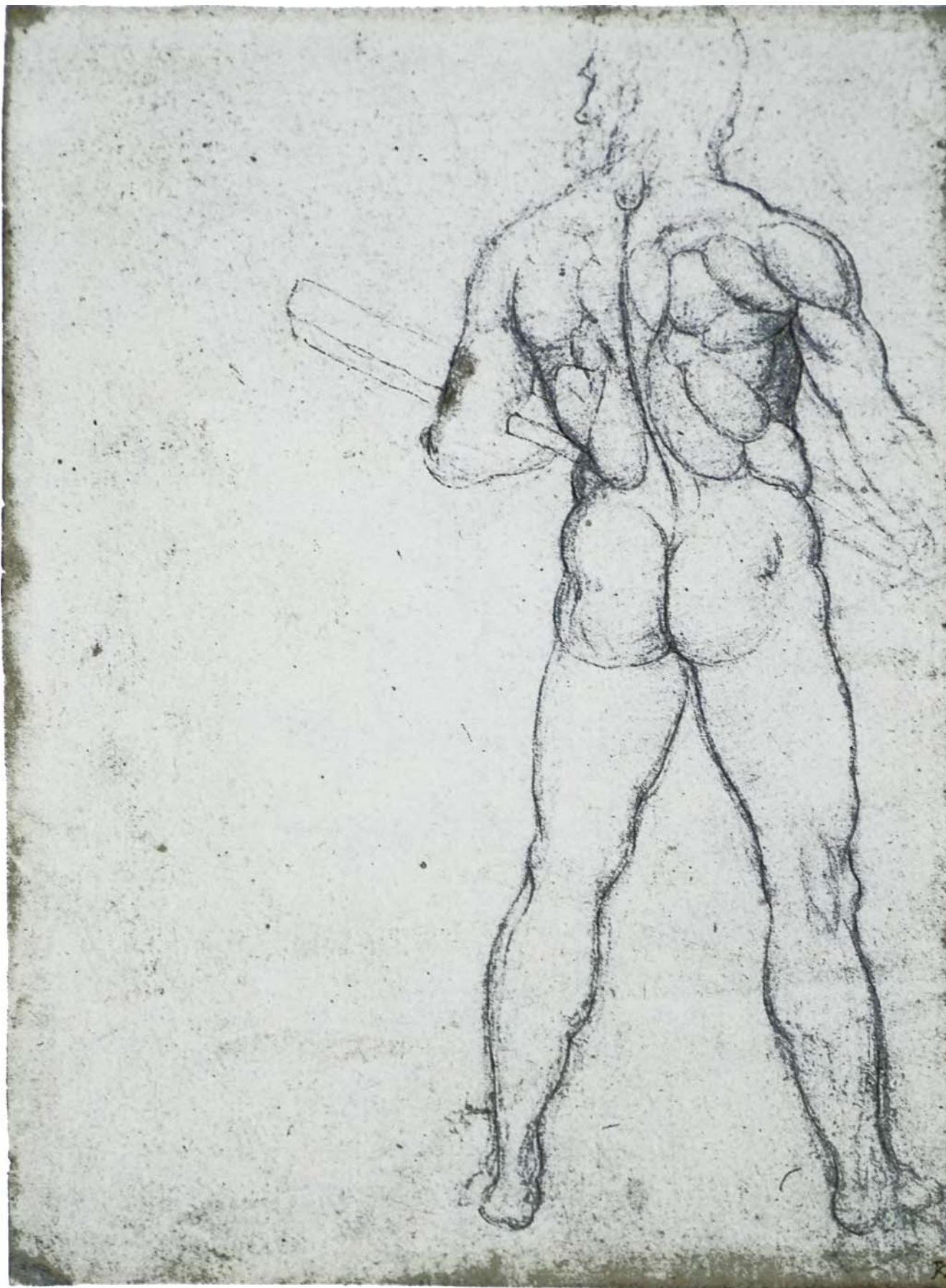






167. Hercules , Miguel Angel  
Pluma, tinta y carboncillo  
Coleccion particular, subastado en Dorotheum 2011



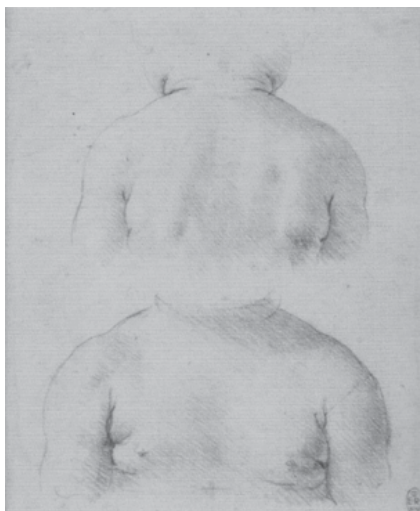


△168. Estudio de los músculos de la espalda de un hombre, Leonardo da Vinci, 1508  
Pluma y aguada sepia sobre lápiz negro, 189 x 136 mm. Castillo de Windsor, Biblioteca Real, RL 19043v



▽169. Estudio de desnudo, Leonardo da Vinci.  
Pluma, tinta y carboncillo  
Royal Library, Windsor, RL 12631-633v

▽170. Estudio de desnudo, Leonardo da Vinci.  
Pluma, tinta y carboncillo  
Royal Library, Windsor, RL 12631-633v











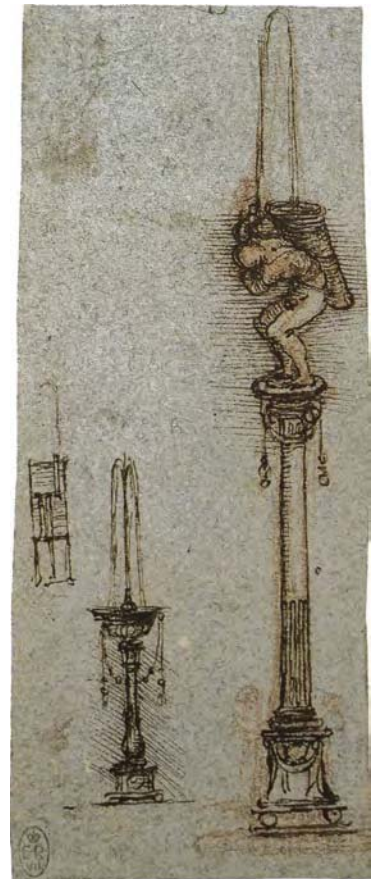
El proceso de trabajo en el taller de Verrocchio influencia de forma casi mimética los procesos ejecutivos en el trabajo de Leonardo.

◁171. **Modelo de terracota para el cenotafio del cardenal Forteguerri**, Andrea del Verrocchio, 1476

△172. **Angel volando**, Andrea del Verrocchio. Terracota, 36x 32 cm. Museo del Louvre

▽173. **Amorcillo**, Verrocchio, 1476, bronce  
Patio del Palacio Vecchio, Florencia

▷174. **Dibujode fuente**, atribuido a Leonardoda Vinci a Verrocchio, 1513.  
Pluma, tinta y sanguina sobre papel, 172 x 63 mm.  
Castillo de Windsor, Biblioteca Real, RL 12691r





## 2.10 BOCETOS PARA MONUMENTOS ECUESTRES

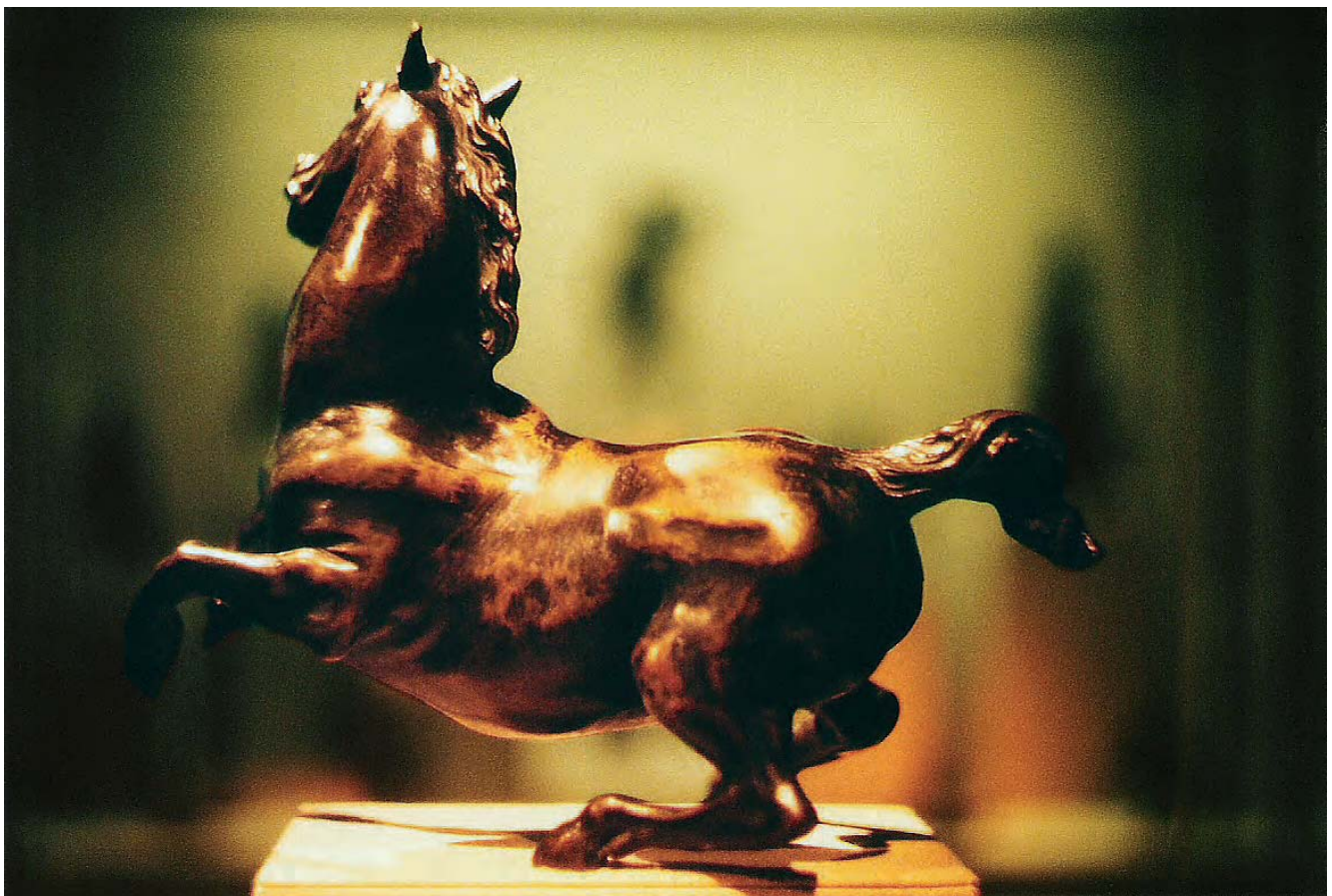
La única certidumbre disponible sobre los proyectos ecuestres de Leonardo es que Pompeo Leoni poseía un boceto en cera realizado por Leonardo, que fue posteriormente fundido en bronce.

Actualmente disponemos de tres piezas ecuestres fundidas pero se desconoce cual de ellas corresponde a la pieza de Pompeo Leoni. Probablemente se trate del caballo de Budapest (figura 175), aunque otros expertos lo identifican con una pieza alternativa (figuras 177 y 178).

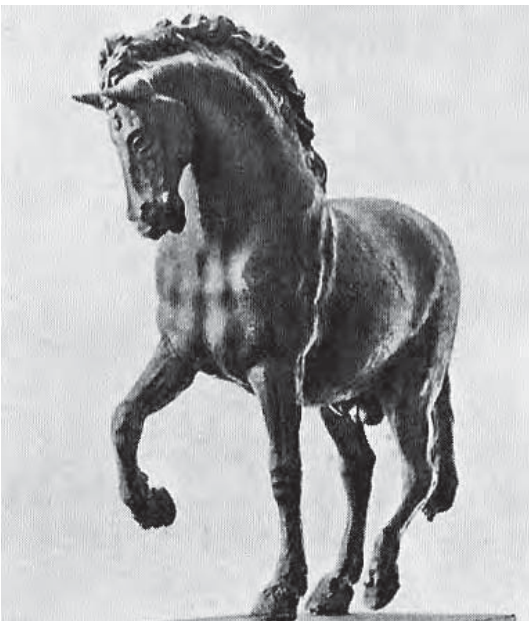


△175. Caballo de Budapest, Leonardo da Vinci, 1506-08, Bronce, 23,5 cm de alto. Museo de Bellas Artes de Budapest

▽176. Modelo de caballo de bronce, (basado en el caballo de Budapest) atribuido a Leonardo da Vinci Metropolitan Museum, New York



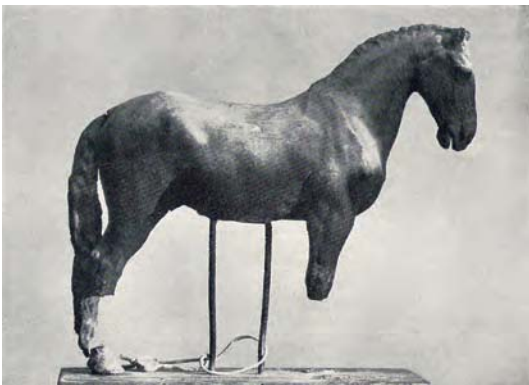




<177y178. Caballo, LeonardodaVinci, Bronce, ColecciónparticularDuquesade l'Arenella, Palermo

<179 y 6180. Modelo de caballo (anverso y reverso)  
Leonardo da Vinci (atribuido), 1485  
Colección privada Florencia, Cera roja

▽181. Estudio de los músculos del pecho de un caballo para el monu-  
mento Sforza, Leonardo da Vinci, 1493-94  
Punta metálica, 212 x 160 mm. Royal Library, Windsor, R.L. 12341r







▷182. Estudio de Caballos, Leonardo da Vinci, 1510  
Pluma y tinta sobre lápiz negro, 233 x 165 mm.  
Royal Library, Windsor RL 12303

▽183. Estudio del Monumento a Trivulcio, Leonardo Da Vinci, 1508-1511  
Pluma y tinta, 153 x 144 mm. Royal Library, Windsor RL 12343r

▷184. Caballo, Leonardo da Vinci, Bronce, Colección particular Duquesa de l'Arenella, Palermo







△186. **Sección de la figura de fundición**  
Leonardo da Vinci. Royal Library, Windsor RL 12349r

▽187 Modelodecaballo, reproducción en la tienda del Museo Dahlem, Berlín

▷188. Estudio del Monumento a Trivulcio, Leonardo da Vinci, 1508-11. Pluma, tinta y lápiz, 224x160mm. Royal Library, Windsor RL 12360r





## 2.11 EL LEÓN MECÁNICO

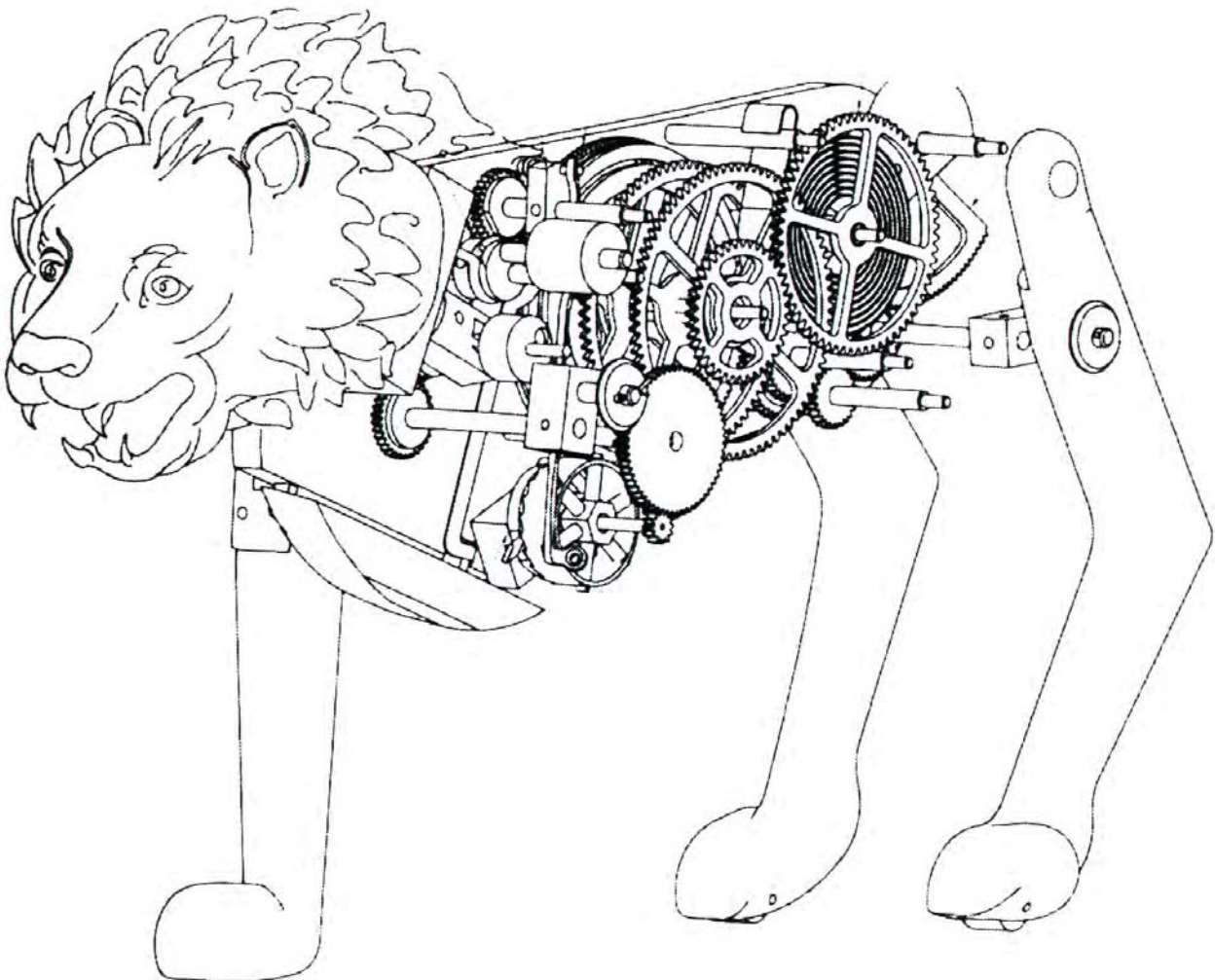
"...cuando Leonardo se encontraba en Milán, el rey de Francia fue a la ciudad y le pidieron que hiciera alguna cosa curiosa; en consecuencia, hizo un león que caminaba, luego de dar unos pocos pasos, se le abrió el pecho y dejaba ver profusión de lirios".<sup>1</sup>

Algunos historiadores de la ciencia identifican la obra como el primer embrión de la robótica. A modo de ejemplo, la reciente obra publicada por el grupo Leonardo<sup>3</sup>.



△189. Representación del león mecánico de Leonardo

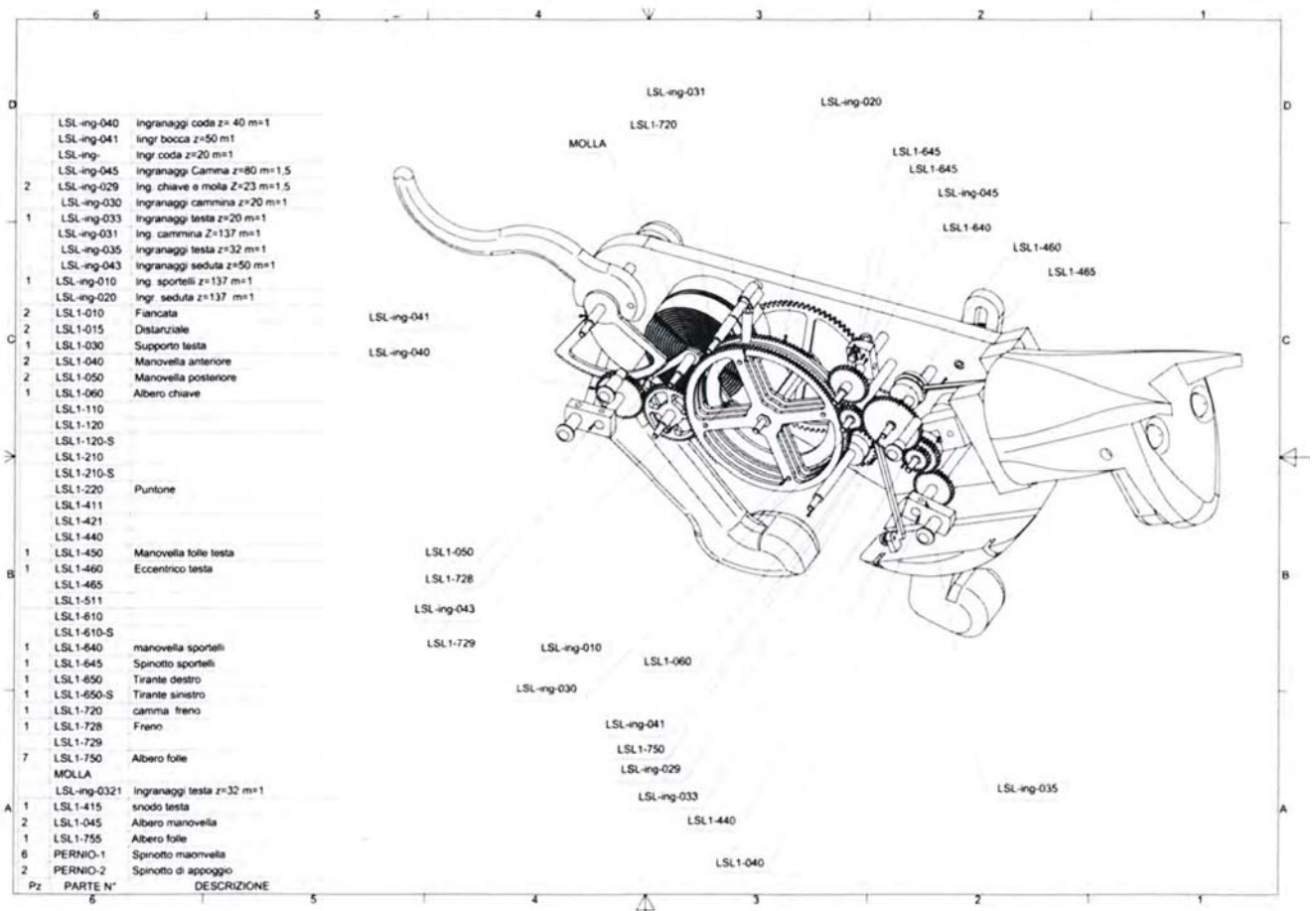
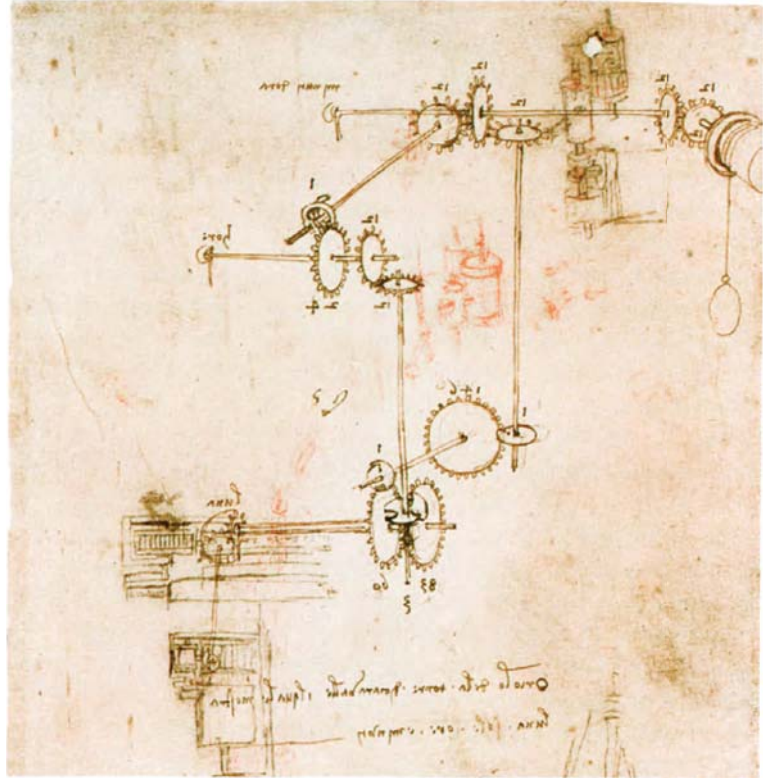
▽190. Estudio preparatorio para el "león mecánico" de Leonardo, Luca Garai, Bologna





▷191. Estudios sobre mecanismos, Leonardo da Vinci. Códice Atlántico 1111v y 1106r

▽192. Estudio preparatorio para el "león mecánico" de Leonardo, Opera laboratorii Florentini





## 2.12 LEONARDO Y RUSTICI

Como indica Senechal, "la cruel pérdida de casi la totalidad de la escultura de Leonardo da Vinci ha llevado a muchos estudiosos a considerar que gran parte de la obra de Giovanni Francesco Rustici se deriva directamente de las ideas de Leonardo".<sup>1</sup>

Leonardo efectivamente fue amigo de Rustici. Fue Giorgio di Vasari quien conectó el trabajo de los dos artistas, al afirmar que "Leonardo trabajó en el grupo con su propia mano, o que al menos asistió a Rustici con su consejo y buen juicio"

Parecería confirmarse la gran influencia del Donatello del Campanile de Florencia en las obras de Rustici. Además, los grupos escultóricos de caballos y guerreros están claramente inspirados en la batalla de Anghiari.

Como concluye Senechal "Si Leonardo no había preparado el camino delante de él, Rustici podría no haber desplegado sus figuras en el espacio con tal intensidad vital o los dotó con la misma interacción psicológica sutil. El poder personal de su talla y la extraña eclecticismo de sus obras le distinguen como un maestro autónomo que, aunque la verdad es versátil, fue uno de los artistas más innovadores de la primera mitad del siglo XVI y uno de los padres del anticlasicismo florentino".

1. PHILIPPE SENECHAL {Giovanni Francesco Rustici} con o sin Leonardo 2009

▷193. La predicación de San Juan, (Estatua sobre la puerta Norte del Baptisterio de Florencia), Giovanni Francesco Rustici (con la colaboración de Leonardo).

▷194. Caballeros luchando, Giovanni Francesco Rustici  
Terracota. Museo del Bargello, Florencia

▽195. Lucha entre Guerreros, Giovanni Francesco Rustici, Terracota  
Museo Nacional, Florencia

▷196. Escena de Combate, Giovanni Francesco Rustici (extraída de los dibujos de Leonardo para la Batalla de Anghiari)  
Terracota. Museo Nacional, Florencia







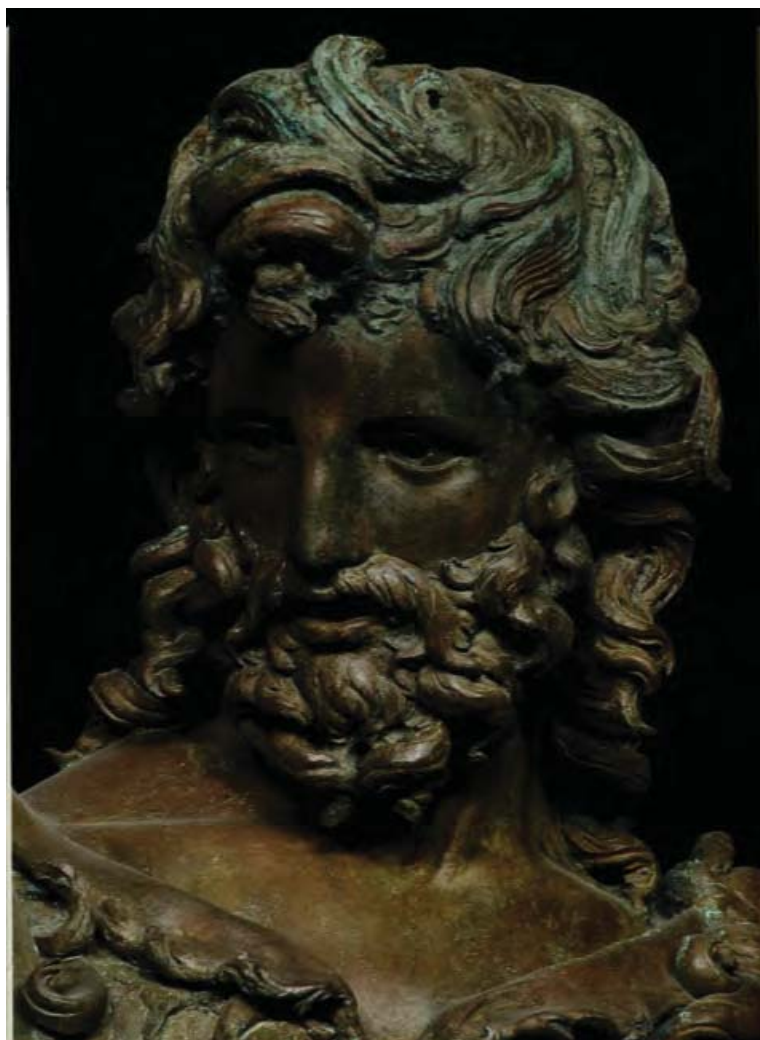
PHILIPPE SENECHAL Giovan Francesco Rustici, con o sin Leonardo 2009

△▽▷197, 198 y 199. Lucha entre Guerreros (fragmentos), Giovanni Francesco Rustici, Terracota Museo Nacional, Florencia





Impresiona el carácter atmosférico en el trazo modelado de las figuras recientemente restauradas en el 2009. Parece dejado como impresión en la cera. Sorprende un modelado tan expresivo ya que no coincide con la rigidez formal característica en otras piezas de Rusticci.



200. Grupo escultórico. Gian Francesco Rusticci. Florencia











2.13 RELIEVES PARA LAS PUERTAS DE LA CATEDRAL DE PIACENZA

De Leonardo conservamos muy pocas esculturas, y estas sólo bajo el epígrafe de atribuidas o atribuibles tal y como vimos al principio del capítulo.

Otro punto relacionado con este y del que aún hoy no tenemos evidencias claras es el desconocimiento de si Leonardo domina en profundidad o no el relieve.

Com indica Martin Kemp, la corte no monopolizaba necesariamente los servicios de Leonardo dado el retraso en los pagos de sus estipendios. Incluso habría aceptado trabajos externos para evitar someterse a la jurisdicción directa de Ludovico, como sería el caso de incluyendo el crucero de la catedral de Milán o el proyecto de las puertas de bronce para la catedral de Piacenza. Este último trabajo lo llevó a escribir una crítica despótica del resto de aspirantes a la obra. Su diatriba finaliza con la expresión siguiente:

"... Uno de ellos hace cerámica, otro armaduras, otro más toca campanas, uno fabrica campanitas para arneses de los caballos y hay un bombardero [es decir, especialista en artillería] .... Ahora bien, nadie es capaz de hacer este trabajo, créanme, **sino Leonardo el florentino que no necesita hacerse promoción** porque tiene encargos de obras en proceso como para toda su vida y dudo que, siendo el trabajo tanto, alguna vez se le agoten."

Diversos argumentos nos pudieran llevar a pensar que el pro-

<204. Codice Huygens, Folio 108, 13,5 x 18,1cm.

▽205. Relieve, Leonardo da Vinci. Francesco de Giorgio Martini, Tierra cocida, Perugia







yecto de las puertas fue su responsabilidad exclusiva y, por tanto, que además los relieves conservados en el Museo de Umbría pudieran ser, en realidad, los modelos entregados por Leonardo para el concurso de las puertas de la catedral de Placenza, tal vez en colaboración con el propio Francesco di Giorgio, a quien se atribuye la obra.

En primer lugar, debe resaltarse la valoración expresa que realiza Leonardo del bajo relieve como especulación de la perspectiva, el espacio y la capacidad de narrar historias, en su tratado sobre la pintura.

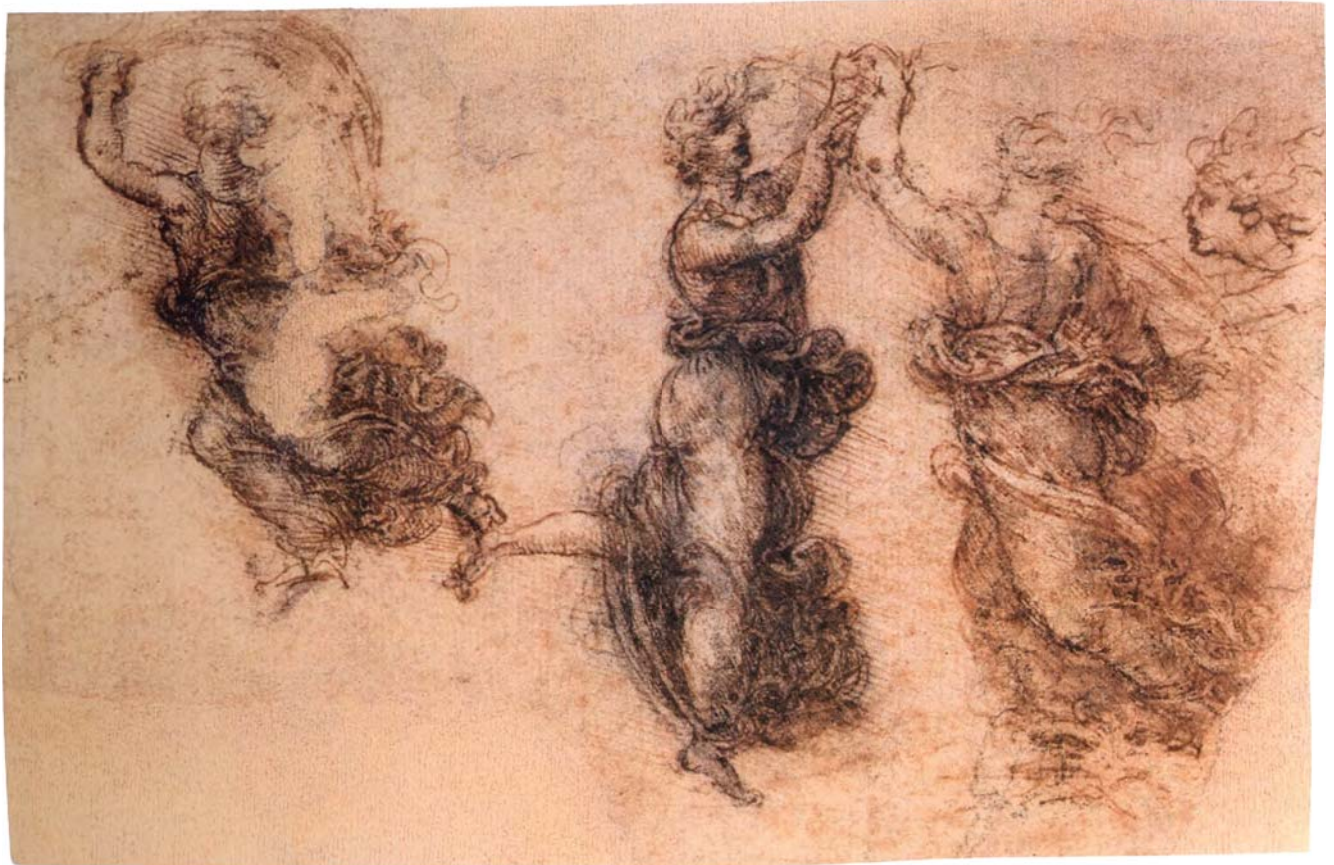
“El bajo relieve, sin embargo, requiere, sin duda, mayor especulación que la escultura de bulto redondo y casi se equipara a la pintura en grandeza especulativa, pues está empeñado en las leyes de la perspectiva, conocimiento que en nada embaraza a la escultura de bulto redondo, la cual se limita a aplicar las medidas tal cual las ha encontrado en el modelo. Esta es la razón por la que el pintor aprende mucho antes la escultura que no el escultor la pintura. Pero, volviendo a lo que he dicho a propósito del bajo relieve, no requiere tanta fatiga corporal como el bulto redondo, aunque sí mayor investigación, pues ha de considerarse la proporción de las distancias existentes entre el primer plano de los cuerpos y el segundo, entre el segundo y el tercero, y así sucesivamente; de suerte que si tú, que conoces las leyes de la perspectiva, las examinas, no bailarás ninguna obra en bajo relieve que empieza, de bulto redondo y un volumen de medallones y placas ornamentales. mayor o menor saliente requerido por las partes de los cuerpos, según su mayor o menor proximidad alojo. Ningún error encontraremos, por el contrario, en la escultura de bulto redondo, puesto que al escultor socorre la naturaleza y **libra de tamañas dificultades.**”



△3. La Flagelación, Francesco di Giorgio Martini, Relieve, Perusa, Galería Nacional de Umbría, Perusa

<4. Códice Huygens (fragmento), Folio 119  
30,5 x 18,1 cm.

▽5. Mujeres bailando, Leonardo da Vinci, 1515  
pluma y tinta, 96 x 149 mm. Galería de la Academia, Venecia, inv. 233





Merece también atención la concordancia compositiva y de texto existente entre los folios del códice Huggels (folios 108 y 119) y los citados relieves. Si bien los números no aparecen como correlativos, fueron incorporados en una segunda encuadernación de dicho libro, del cual faltan numerosas hojas, y a los cuales Panovski describe como sucesivos en la encuadernación original.

Esta correlación original apuntaría a que los citados dibujos serían esbozos de los relieves posteriores. Compositivamente, figuras aisladas aparecen como absolutamente concordantes, tanto en el relieve de tierra cocida como en los dibujos (folio 108), como también en lo que se refiere al diseño escenográfico de la tarima del folio 119, con la presencia de distintos niveles. Y, en cuanto al estudio sobre perspectiva, en el que se inscribirían ambos dibujos del citado códice, se observa como las cabezas se ordenan a partir de la línea del horizonte y se reduce el tamaño según la distancia a la que se encuentran. Ambos dibujos coinciden con el relieve además en una franja de personajes sentados o agachados.

Finalmente, cabe recordar que Leonardo coincidió con Francesco Di Giorgio en Milán y colaboró con él en distintos proyectos, como en el desarrollo de los estudios para el cimborrio de la Catedral de Pavia (1496). Así mismo, la Biblioteca Leonardiana en Florencia conserva un ejemplar del Tratado de Francesco de Giorgio con anotaciones de puño y letra de Leonardo.

El llamado Discordia y llegó en dos copias en yeso ( bronce original ) una en Londres, el Museo Victoria and Albert (50 x 68 cm), el otra a Siena en la colección Chigi Saracini (48,5 x 68 cm ).

El segundo, ligeramente diferente de la primera:

Atribuido satisfactoriamente por E. Panofsky en 1924 recuerda el mito de Licurgo, rey de Tracia, que de la sorpresa y el engaño la palabra habría matado las ménades de seguir a Dioniso, escapó de la masacre. El término 'Discordia', concedido provisionalmente el crítico P. Müller Walde en 1889

Fol. 108 (Fig. 63).

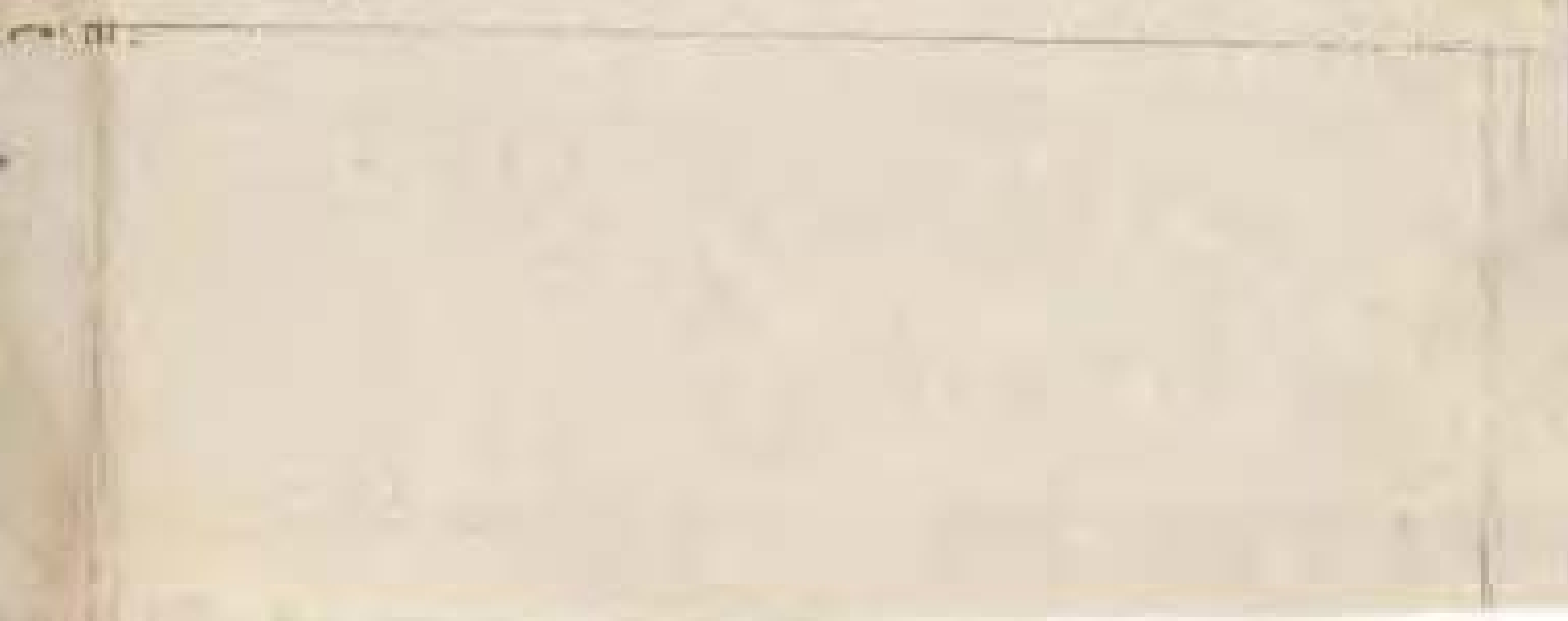
Anotación "Della Prospettiva." Titulado "dell'Ordine del collocar delle istorie sopra al piano de naturale sotto al Primo vedere. Ultima figura."

<204. Codice Huygens, Folio 108, 13,5 x 18,1cm.

▽209.(pag 210 ) Relieve, Francesco de Giorgio Martini, Tierra cocida, Perugia



Dell'ordine del collocar. delle intese.  
Sopra al primo e secondo piano di  
prima e seconda. ultima figura.













Chiudi



Fol. 119 (Fig. 69).

Bajo el título “. Del ordine del collocar delle istorie Ottava [corregida de ‘Sesta’, originalmente posiblemente ‘Seconda’]. Figura sotto al secondo vedere superiore Cap VIII.” No hay texto adicional. La ilustración corresponde a la de fol. 108,

▽210. Relieve, Leonardo da Vinci .Francesco de Giorgio Martini

▽211. Relieve, Leonardo da Vinci .Francesco de Giorgio Martini

▽209. Relieve, Leonardo da Vinci  
.Francesco de Giorgio Martini  
Tierra cocida, Perugia

119.

del ordine del collegio della inon. e.  
officiu digno scuo al seco' o vno  
superior



CP VIII



Otros relieves influenciados por la obra de Leonardo y Rustici.



▽215. Entrada triunfal de Cósimo I en Siena, Giambologna, 1596-8. Bronce, 100x174cm. Plaza de la Signoria, Florencia

▷213. Francisco muestra la maqueta de la nueva fachada de la Catedral de Florencia, Giambologna. Museo Nacional del Bargello, Florencia

▽214. Sant Jorge combatiendo con el dragón, Donatello, 1417. Mármol, 39 x 120 cm. Museo Nacional del Bargello, Florencia



▽216. Cristo ante Pilato, Giambologna, 1580. Cera sobre madera. Victoria & Albert Museum, inv. 153







△217. La Flagelación, Francesco di Giorgio Martini, Relieve, Galería Nacional de Umbria, Perusa

▽218. Sacra Conversación, Atribuido a Galeazzo Mondella, Roma, 1510  
Plata dorada al fuego, 13,9 x 10,2 cm.  
Kunst Historisches Museum, Viena, inv. 1107

▷219. La Flagelación de Cristo, Atribuido a Galeazzo Mondella, Roma, 1510  
Plata dorada al fuego, 13,8 x 10,2 cm.  
Kunst Historisches Museum, Viena, inv. 1105





## 2.14 RELIEVES EN MIGUEL ÁNGEL

La aplicación del concepto de relieve en el espacio público, tanto interior como exterior, conlleva a que los escultores del Renacimiento añadan conceptos de la arquitectura descrita por Vitrubio (libro 2, capítulo 3) a sus obras. Como resultado del mismo, el espectador necesita una deformación volumétrica (acorde a la altura de la pieza en relación al punto de observación) para una correcta comprensión de la obra. Como ejemplo, las figuras 224 y 225 en las cuales podemos observar la inclinación de la cabeza de la Virgen, orientándose hacia el espectador y rompiendo la progresión espacial del relieve.

El propio Leonardo también investiga sobre estas deformaciones en la pintura, como es el caso de la figura 226.

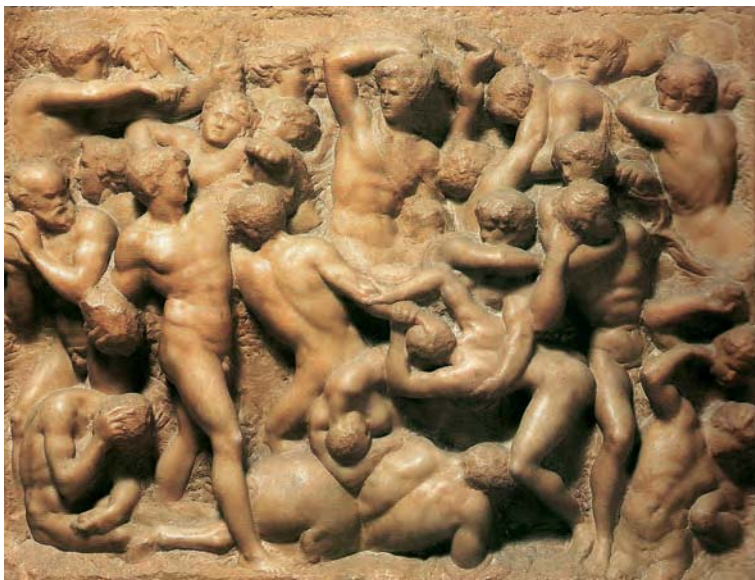


△220. La Virgen de la Escalera, (vista lateral izquierda del relieve), Miguel Ángel, 1489. Casa Buonarroti, Florencia

△221. Batalla de los Centauros, (vista lateral derecha del relieve), Miguel Ángel, 1491-92. Mármol, 80,5 x 88 cm. Casa Buonarroti, Florencia

▽222. Batalla de los Centauros, Miguel Ángel, 1491-92. Mármol, 80 x 90,5 cm. Casa Buonarroti, Florencia, inv. 194

▷223. La Virgen de la Escalera, Miguel Ángel, 1489 Casa Buonarroti, Florencia







△224. La Virgen con el niño y San Juan, niño, de los Pitti, (vistas laterales izquierda y derecha del relieve), Miguel Angel, Museo Nacional del Bargello, Florencia

▽225. La Virgen con el niño y San Juan, niño, de los Pitti, (vista Oblicua inferior), Miguel Angel, Museo Nacional del Bargello, Florencia



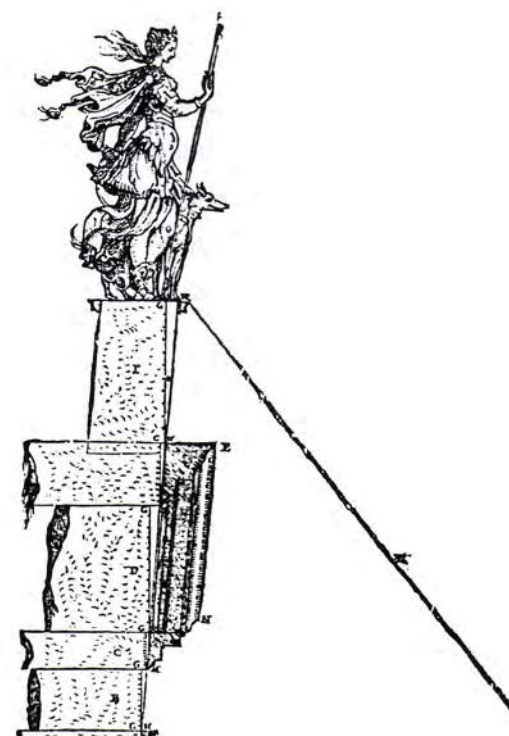


-<<Todos los miembros que van de los capiteles de las columnas arriba [...] se deben inclinar hacia adelante un dozavo de la altura de cada uno: por motivo de que poniendonos á mirarlos de enfrente en una fachada, y tirando del ojo nuestro dos líneas, una al pie del miembro, y otra á lo alto, la que toca lo alto será mas larga, así quanto ésta fuere mayor, tanto hará parecer reclinados hacia atras dichos miembros. Pero inclinados hácia adelante, como se ha dicho, parecerán estar á plomo y esquadra>>

Vitruvio, Libro III, capítulo 3 (Ortiz y Sanz 1787)  
Siglo I a. C.



▽◁▷



△226. Descripción de la deformacion visual , Leonardo da Vinci dibujo

△227. sección templo . Vitruvio, ▽228. Batalla de los Centauros, Miguel Angel, 1491-92. Mármol, 80 x 90,5 cm. Casa Buonarroti, Florencia, inv. 194

▷229. La Virgen de la Escalera, Miguel Angel, 1489  
Casa Buonarroti, Florencia

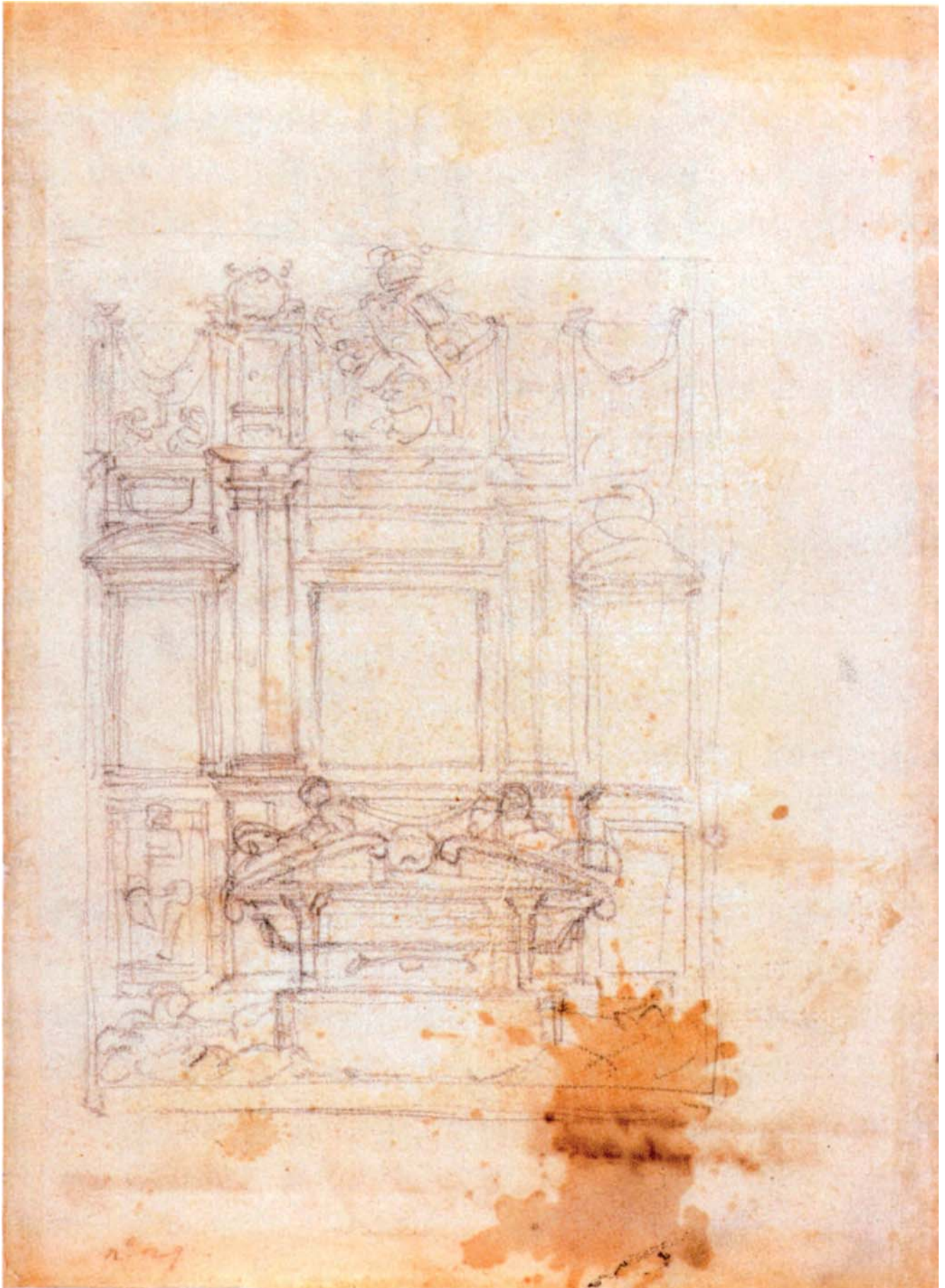




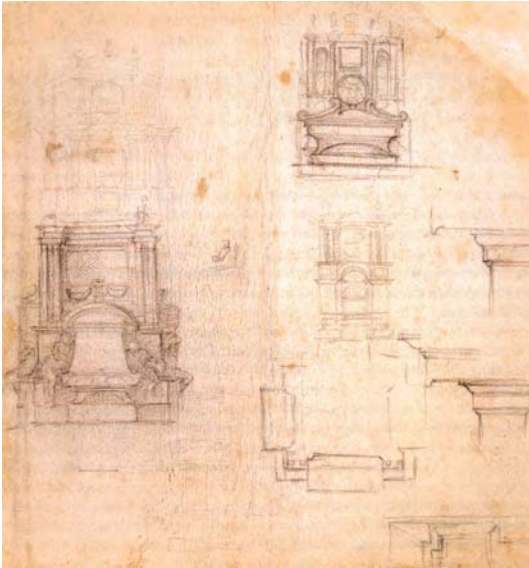
△230. La Virgen con el niño y San Juan, niño, de los Pitti, (vistas laterales izquierda y derecha del relieve), Miguel Angel, Museo Nacional del Bargello, Florencia

▽231 La Virgen con el niño y San Juan, niño, de los Pitti, (vista Oblicua inferior), Miguel Angel, Museo Nacional del Bargello, Florencia









<1232. Estudio para una tumba de pared, Miguel Ángel, 1520-21. Carboncillo, 29,7 x 21 cm. British Museum, Londres Fol. 164v

△233. Estudios para una tumba (detalle), Miguel Ángel, 1520-21. Carboncillo, 22 x 20,9 cm. British Museum, Londres

<13;234. Dibujo para el Juicio Universal de la Capilla Sixtina, realizado en la pared de la cripta de la Capilla de Medicis, Miguel Ángel, San Lorenzo,



## 2.15 PROYECTO DE LA CAPILLA MEDICI

A mi entender, dos obras escultóricas tridimensionales culminan todo el conocimiento y los descubrimientos espaciales y técnicos del Renacimiento. Son la Capilla Medici y el Caballo Sforza.

En estas obras existen dos factores fundamentales de progresión artística:

En el caso de la Capilla Medici, el descubrimiento del tempo en la escultura, con la presencia de distintos acabados. En ella se quiebra la uniformidad existente hasta el momento.

Miguel Ángel aplica conceptos de relieve sobre lo corpóreo. Una vez resuelto en el Renacimiento el reto de la perspectiva en el espacio mediante el uso del relieve, el autor lo supera para convertir sus esculturas en ficciones. Es una composición que críticamente depende de la localización del espectador. Ordena toda la composición escultórica según esta ordenación espacial. La compresión corpórea propia del relieve se convierte así en coherente para el espectador, lo que acaba provocando un resultado visual magnífico en el espacio.

Este mismo proceso se utiliza en el diseño del pavimento y los edificios que envuelven la escultura de Marco Aurelio en Roma (pagians 130 y 131). También lo aplica Andrea Palladio en el diseño del Teatro Olímpico (figuras 259 a 262). Y, contemporáneamente, tanto el diseño del patio interior de Karavan para el Parlamento de Israel (figura 258) como también, en el ámbito de la escultura pública, las torres de satélite en México (figuras 263 a 267).

▽235. Estudios del brazo derecho de La Noche, Miguel Ángel, 1524-25. Sanguina, 33,2 x 25,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford Fol. 181r







△236. Tumba de Giuliano de Médicis, Miguel Angel  
Capilla Médicis, San Lorenzo, Sacristía Nueva,  
Florencia

<237. El Crepúsculo, cabeza y torso, Miguel Angel,  
1491-92. Mármol. Tumba de Giuliano de Médicis,  
Capilla Médicis, Sacristía Nueva, San Lorenzo,  
Florencia

<238. El Día, (vista frontal-lateral izquierda), Miguel  
Angel, 1491-92. Mármol, 80 x 90,5 cm.  
Tumba de Giuliano de Médicis, Capilla Médicis,



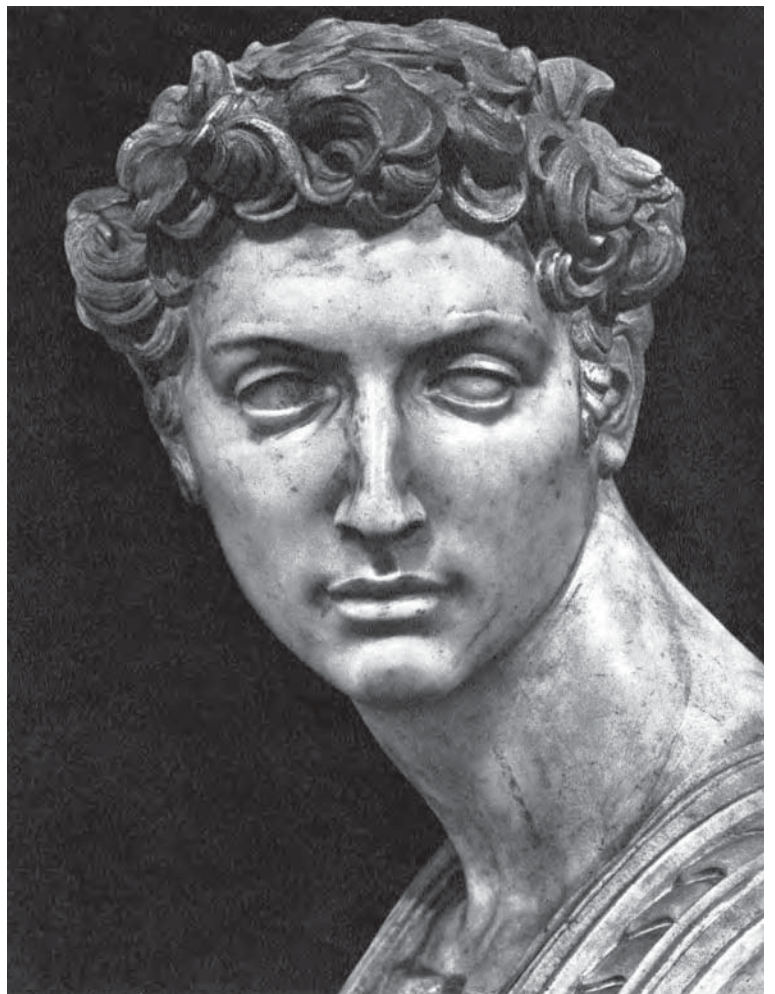


△4239. Cabeza de Giuliano de Médicis, (vista lateral-posterior izquierda), Miguel Angel. Capilla Médicis, San Lorenzo, Sacristía Nueva, Florencia

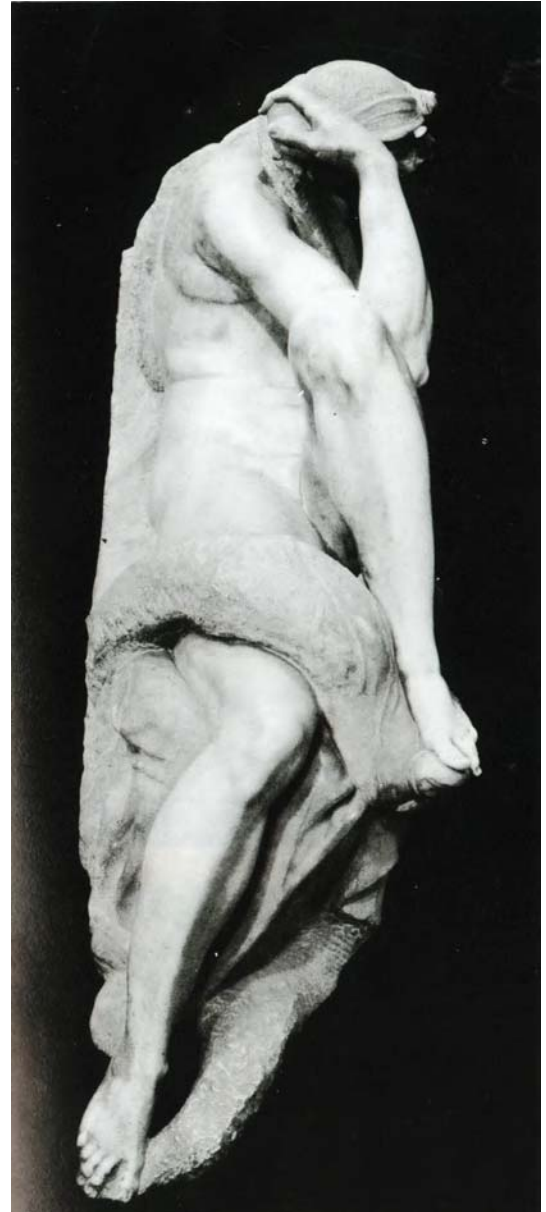


◁240. Giuliano de Médicis, Miguel Angel  
Capilla Médicis, San Lorenzo, Sacristía Nueva, Florencia

▽241. Cabeza de Giuliano de Médicis, (vista lateral derecha), Miguel Angel. Capilla Médicis, San Lorenzo, Sacristía Nueva, Florencia







<242. El Crepúsculo, (vista desde arriba), Miguel Angel, Capilla Médicis, Tumba de Giuliano de Médicis

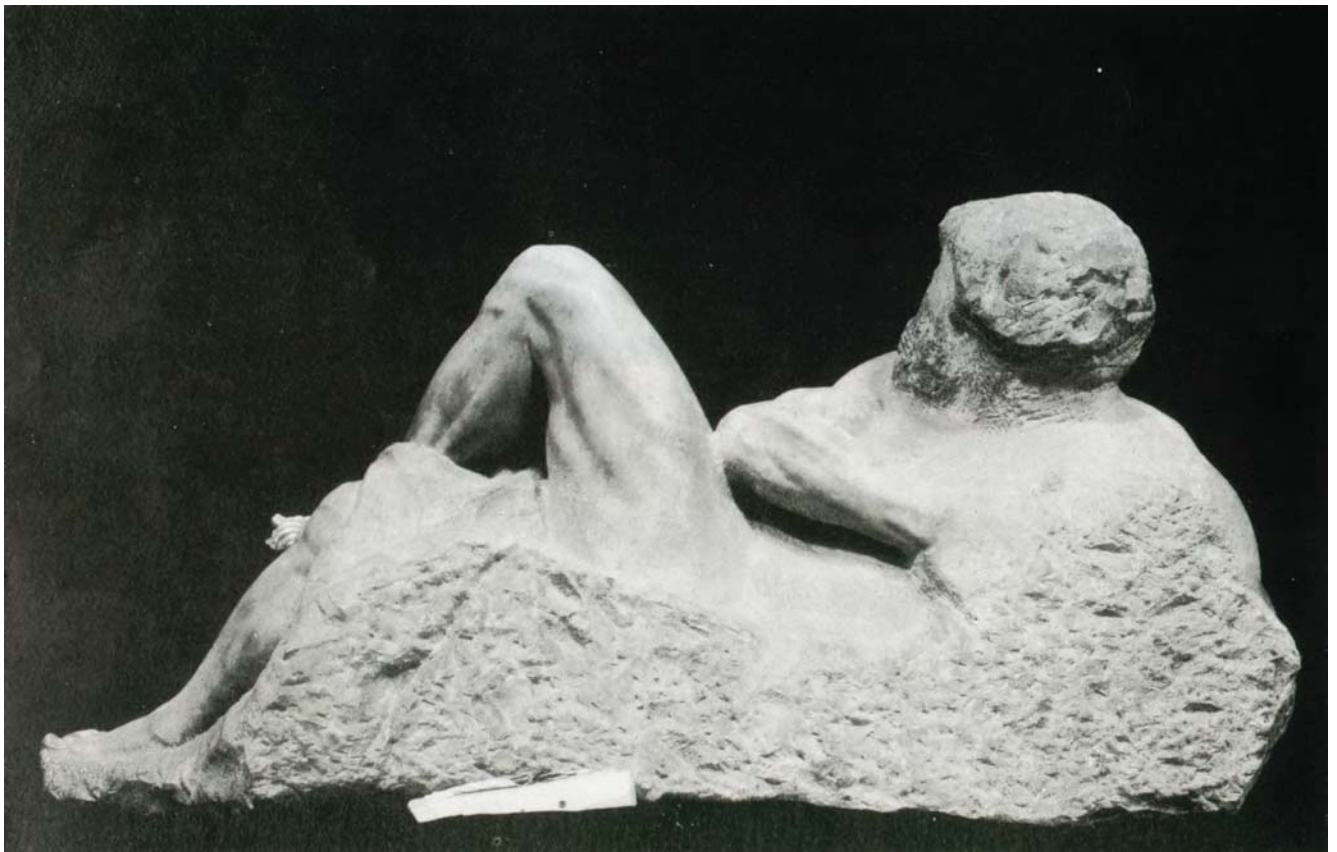
△243. La noche, (vista desde arriba), Miguel Angel, Capilla Médicis, Tumba de Giuliano de Médicis

▷244. La Aurora, (vista desde arriba), Miguel Angel, Capilla Médicis, Tumba de Lorenzo de Médicis











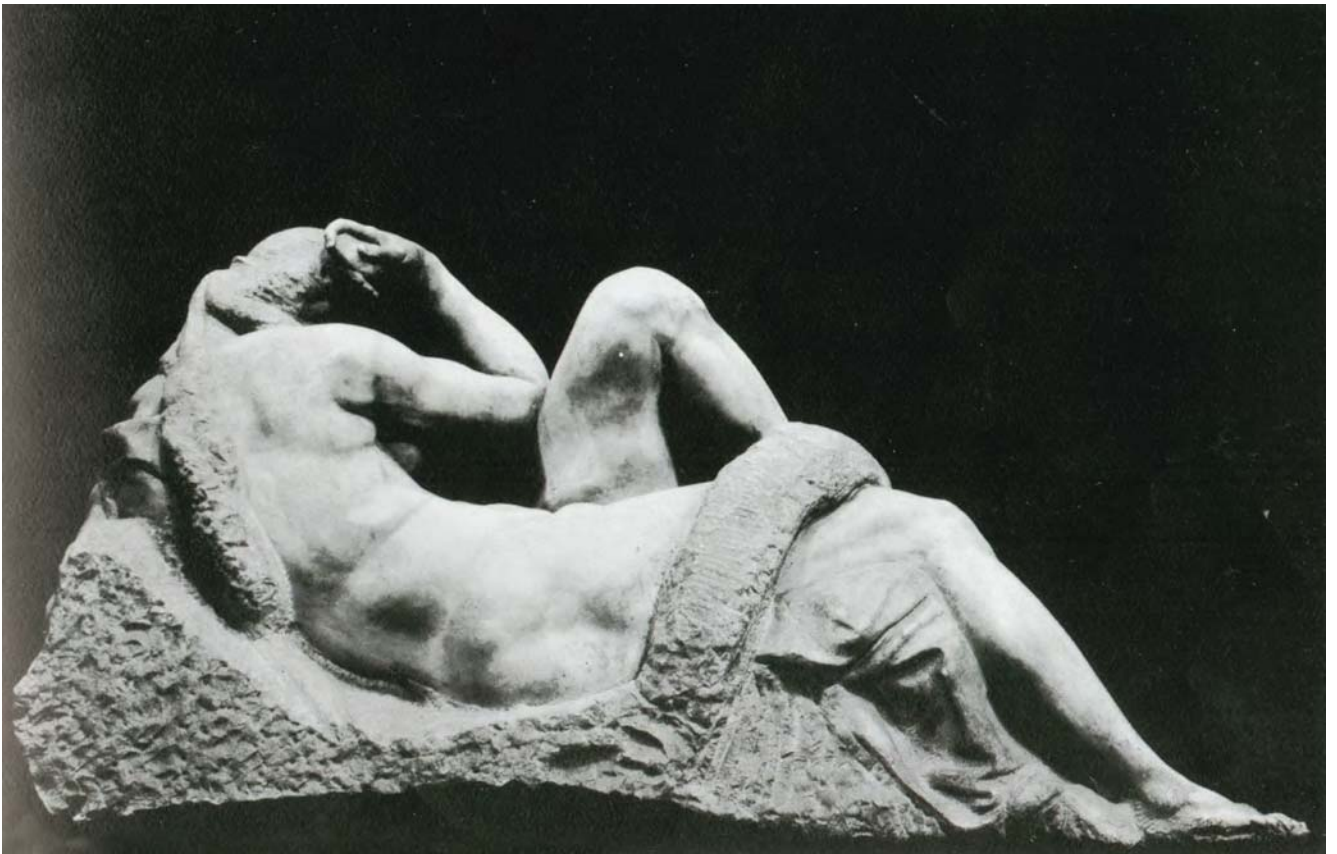


◁245. La Aurora, (vista posterior), Miguel Ángel  
Capilla Médicis, Tumba de Lorenzo de Médicis

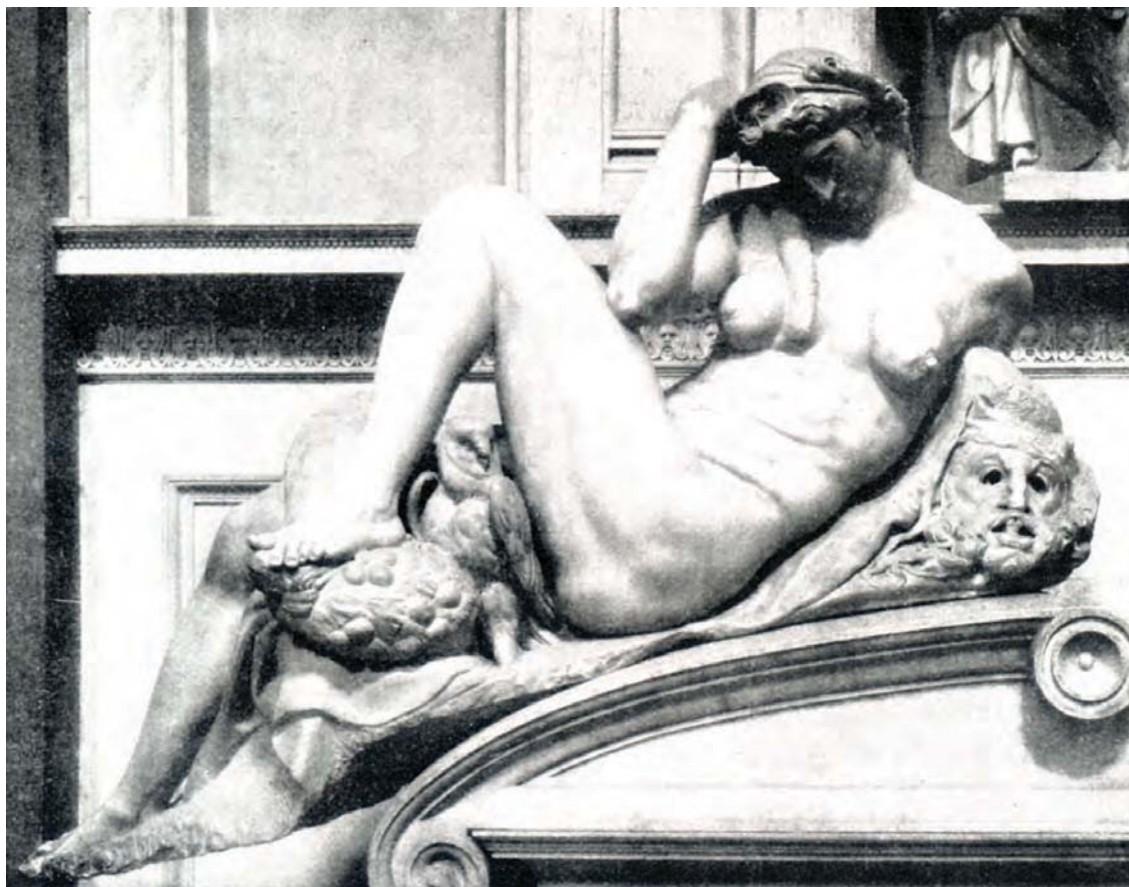
◁246. El día, (vista posterior), Miguel Ángel  
Capilla Médicis, Tumba de Lorenzo de Médicis

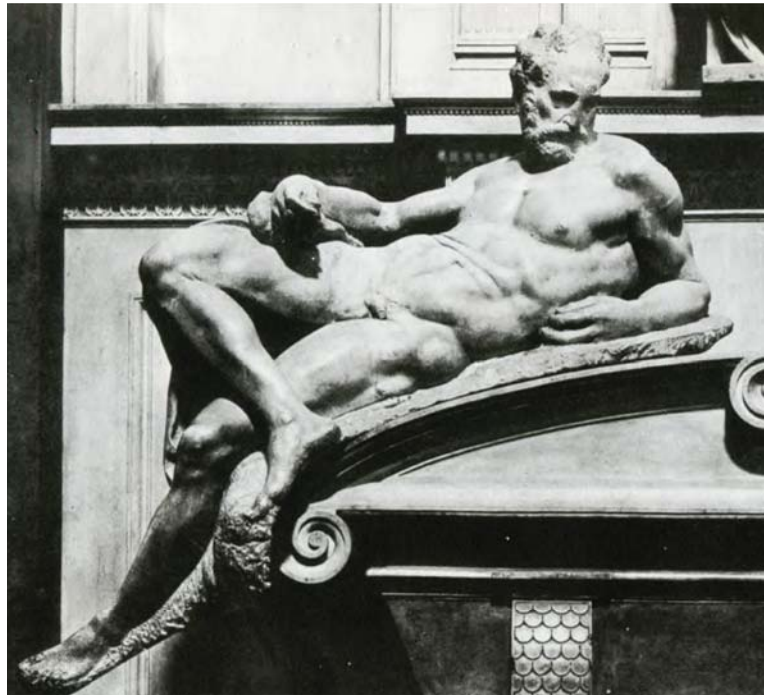
△247. El Crepúsculo, (vista posterior), Miguel Ángel  
Capilla Médicis, Tumba de Giuliano de Médicis

▽248. La noche, (vista posterior), Miguel Ángel  
Capilla Médicis, Tumba de Giuliano de Médicis









<1249. La noche, Miguel Angel  
Capilla Médecis, Tumba de Giuliano de Médicis

<1250. Desnudo recreando la composición de la Noche de Miguel Angel, Dr. C. H. Stratz, La Figura Humana en el Arte

△251. El día, Miguel Angel  
Capilla Médecis, Tumba de Lorenzo de Médicis

△252 Desnudo recreando la composición El Día de Miguel Angel, Dr. C. H. Stratz, La Figura Humana en el Arte

▷253. El Crepúsculo, Miguel Angel  
Capilla Médecis, Tumba de Giuliano de Médicis

▷254. Desnudo recreando la composición El Crepúsculo de Miguel Angel, Dr. C. H. Stratz, La Figura Humana en el Arte

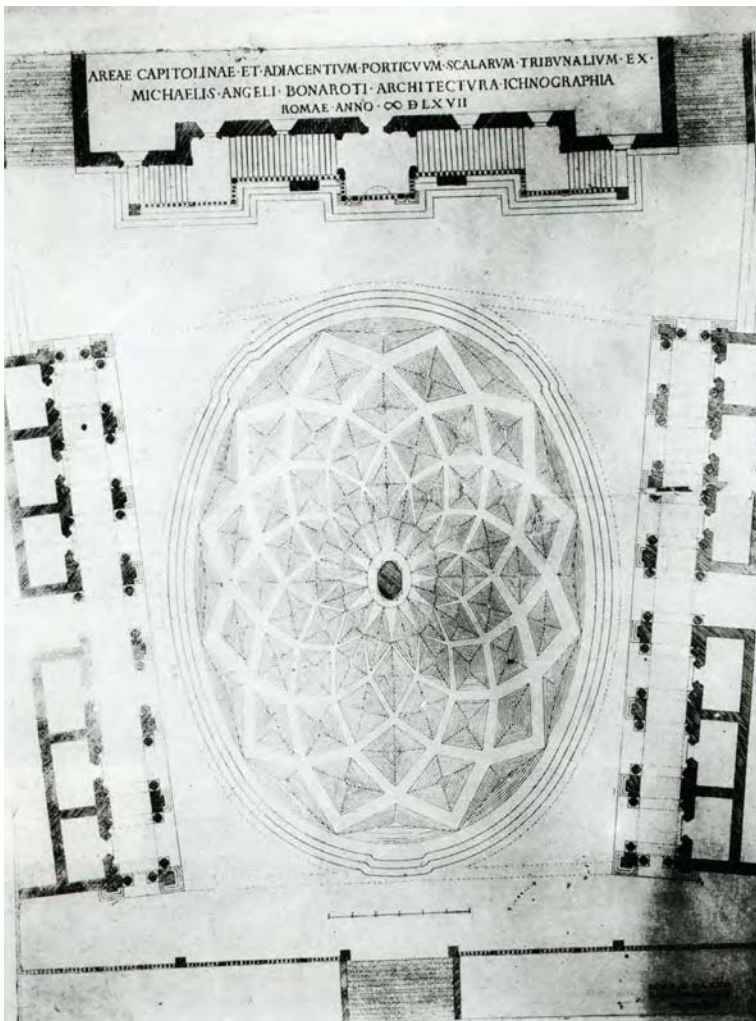






<1. Vista del Capitolio desde el Palazzo dei Senatore, mostrando el óvalo convexo con decoración a base de estrellas en el suelo, Miguel Angel. Roma

∇2. Planta del Capitolio en la que se muestra el diseño de Miguel Angel, Roma Grabado a buril de 1567. Albertina, Viena



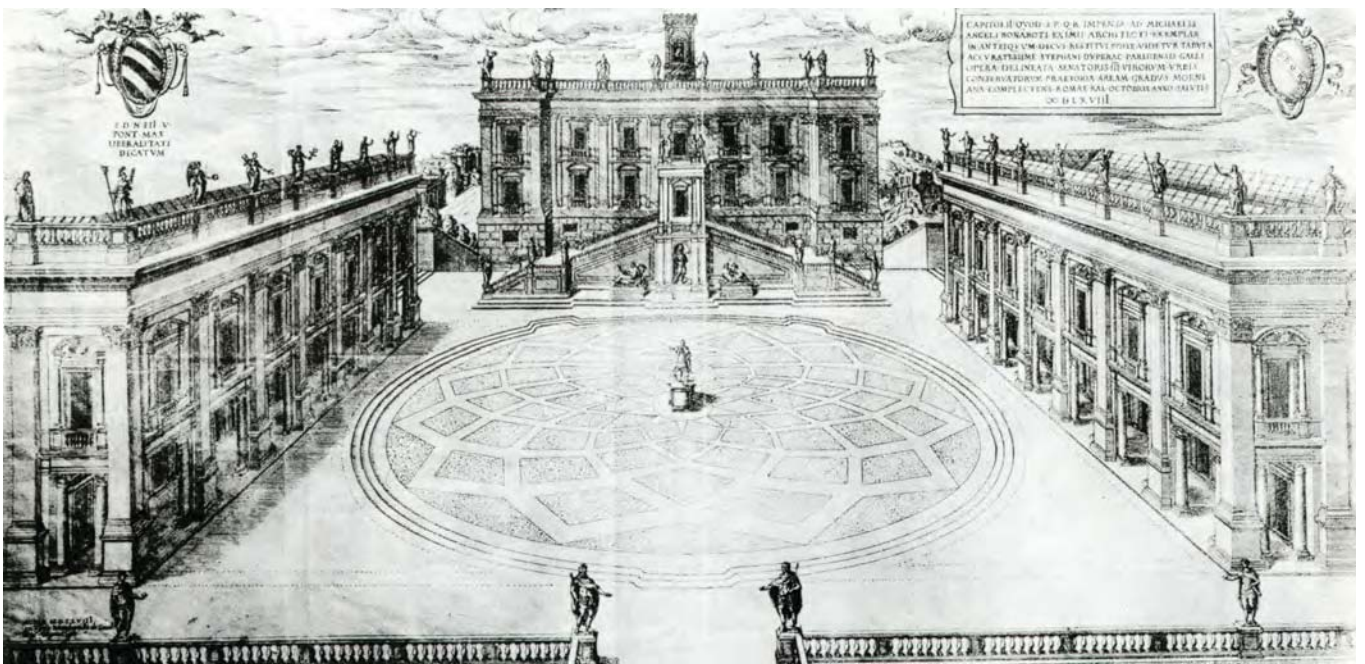




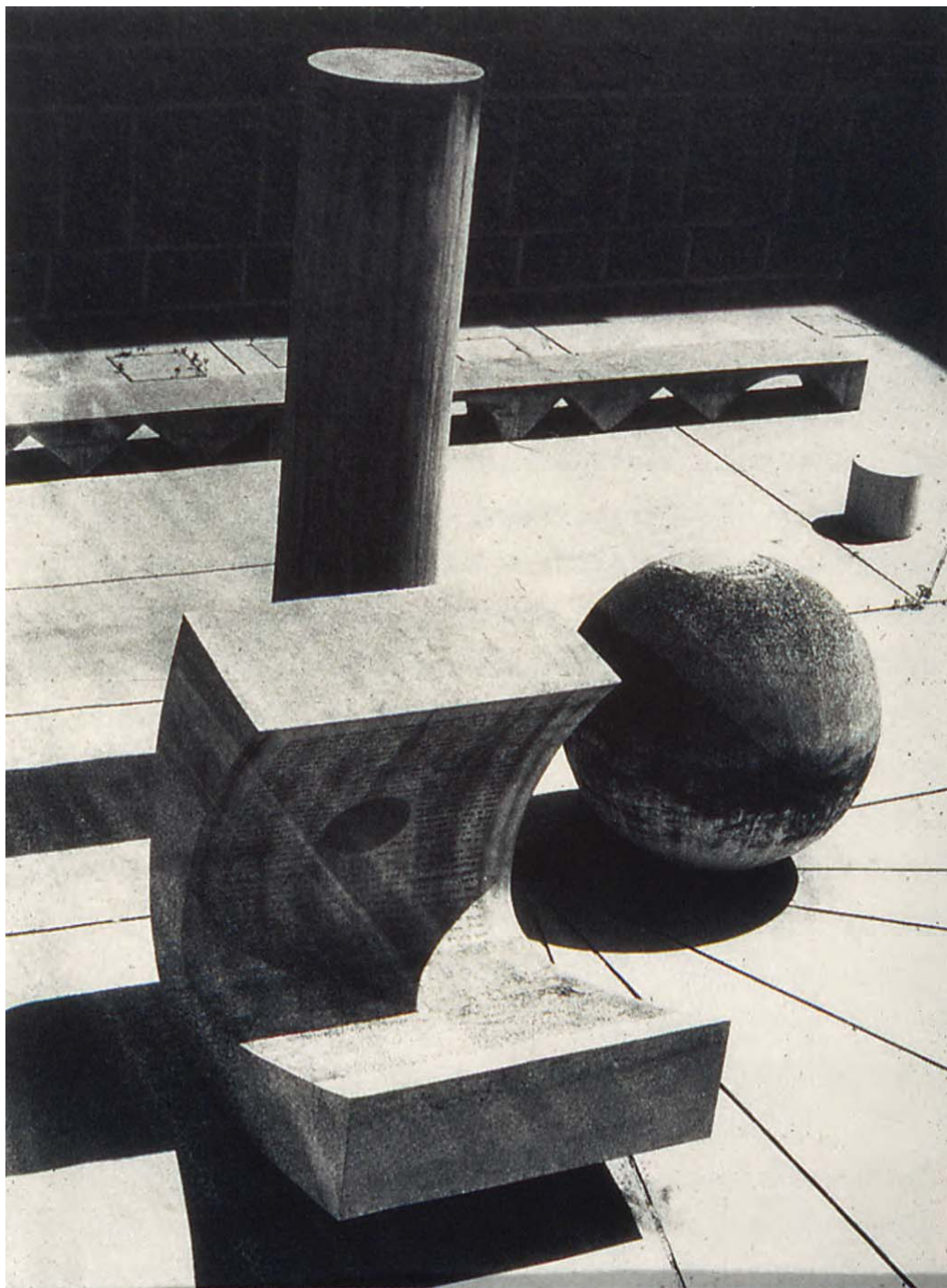
△255. Plaza del Capitolio (anterior a la intervención de Miguel Angel). Roma

<14256 Estatua ecuestre de Marco Aurelio  
Anónimo, Roma

▽257. Vista general del Capitolio, al frente el Palazzo dei Senatori, a la derecha el Palazzo dei Conservatori y a la izquierda el Palazzo Nuovo; en la plaza estatua ecuestre de Marco Aurelio  
Dupérac, 1568 Grabado a buril. Albertina, Viena







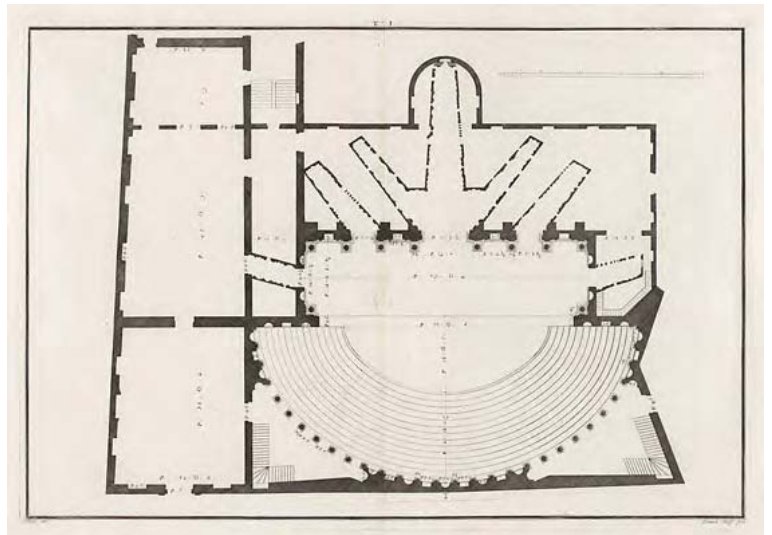
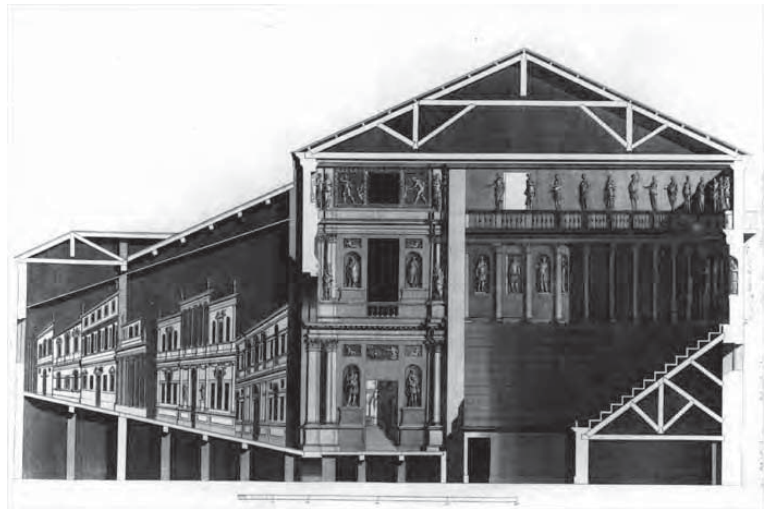
△258. Patio interior del parlamento de Israel, Dani Karavan



△▽259 y 260. Teatro Olimpico, Andrea Palladio, 1580  
Vista del proscenio y la perspectiva de las cinco  
vias de Tebas, obra de Scamozzi

▷261. Sección longitudinal del Teatro Olimpico,  
Andrea Palladio, dibujo de Ottavio Bertotti Sca-  
mozzi, 1776

▷262. Planta del Teatro Olimpico, Andrea Palladio,  
dibujo de Ottavio Bertotti Scamozzi, 1776.







△▽263, 264, 265 y 267. Torres de Satélite, Mathias Goeritz y Luis Barragán, 1957. Naucalpan de Juárez, Mexico





△267. Torres de Satélite, Mathias Goeritz y Luis Barragán, 1957. Naucalpan de Juárez, Mexico



## 2.16 PROYECTO DINÁMICO

El hábito leonardiano de transformar continuamente el contenido de sus proyectos de obra, en los que se refiere a su composición, orientación o forma representa un antecedente de los métodos de trabajo de creadores posteriores como Rodin o Giacometti.

Buena muestra de ello son los dibujos en que incorpora numerosas patas al caballo para expresar su movimiento (figura 905).



△268. Alberto Giacometti en su taller, Fotografía de Ernst Scheidegger (Rapho)

<269. Giacometti modelando, 1963, foto de Giorgio Soavi

>270. Giacometti retratando a Elie Lotar, París 1965, (es la última escultura que realizó). Foto de Giorgio Soavi

▷4. Taller de Giacometti

▽271. Taller de Giacometti, 1947, París





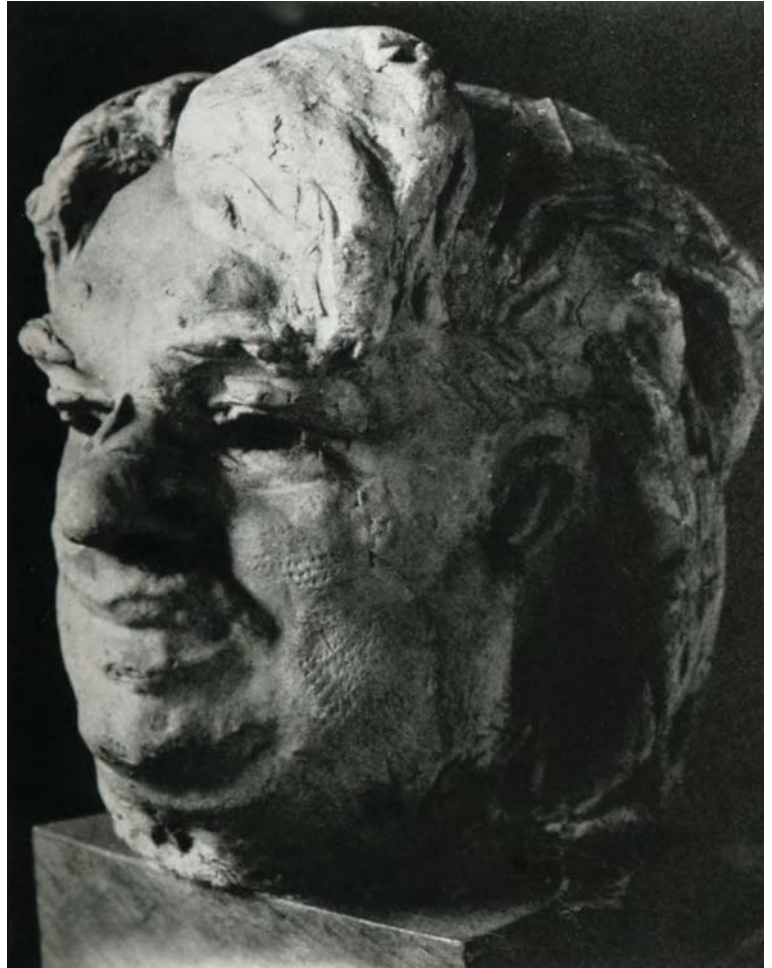
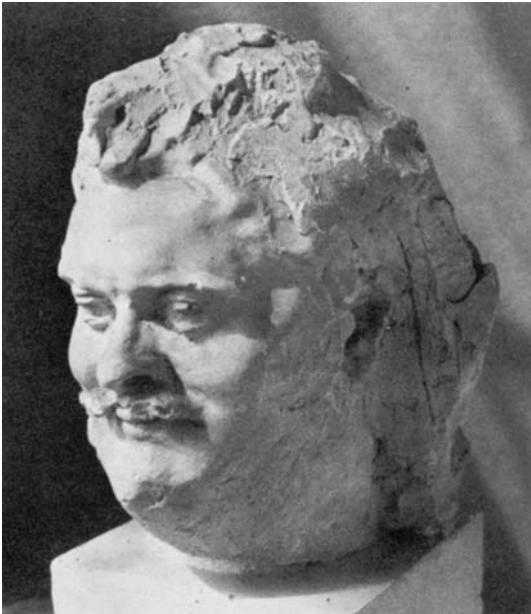
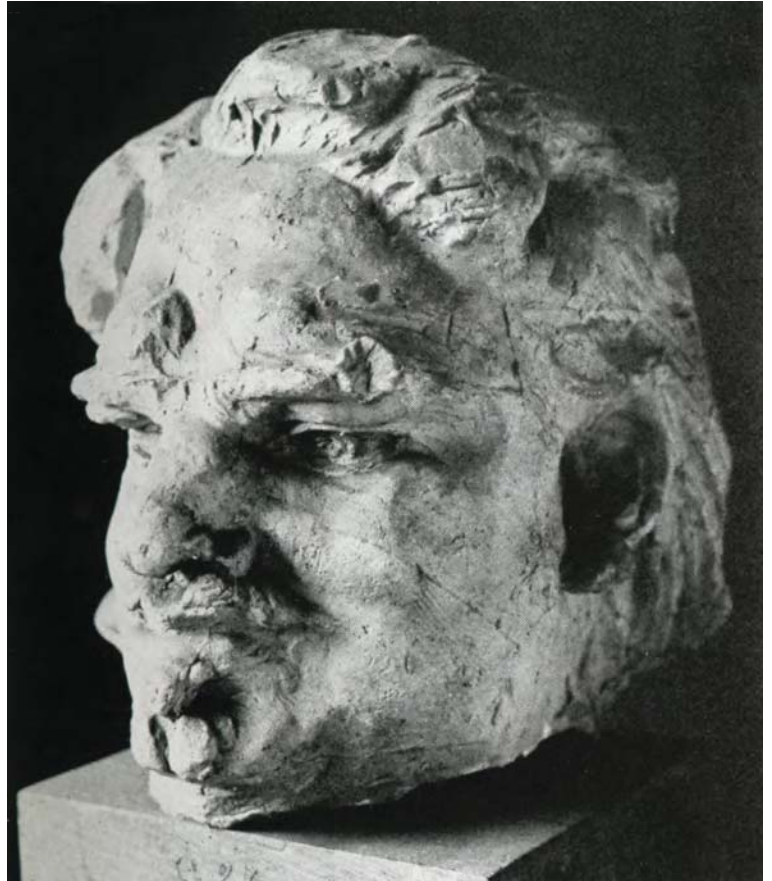
▷272. Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1891. Yeso, altura 431,8 mm. Museo Rodin, París

▷273. Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1891. Máscara de yeso, altura 241,3 mm. Museo Rodin, París

▽274. Honoré de Balzac, Rodin, 1842. Daguerrotipo. Casa de Balzac,

▽275 Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1891. terracota, altura 241,3 mm. Metropolitan Museum, New York





△276. Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1891-92. Terracota altura 260,3 mm. Museo Rodin, París

▷277. Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1890. Terracota altura 203,2 mm. Museo Rodin, París

△278. Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1891-92. Yeso altura 170 mm. Museo Rodin, París

▷279. Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1896. Terracota altura 152,4 mm. Museo Rodin, París





△280. Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1890. Yeso altura 431,8 mm. Museo Rodin, Paris

△281 Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1891-92. Yeso altura 558,8 mm. Museo Rodin, Paris

<282 Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1891-92. Yeso altura 736,6 mm. Museo Rodin, Paris



◁ 283 Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1890. Terracota, altura 190 mm. Museo Rodin, Paris

▽284 Estudio para la cabeza del monumento a Honoré de Balzac, Rodin, 1890. Yeso, altura 246 mm. Museo Rodin, Paris

