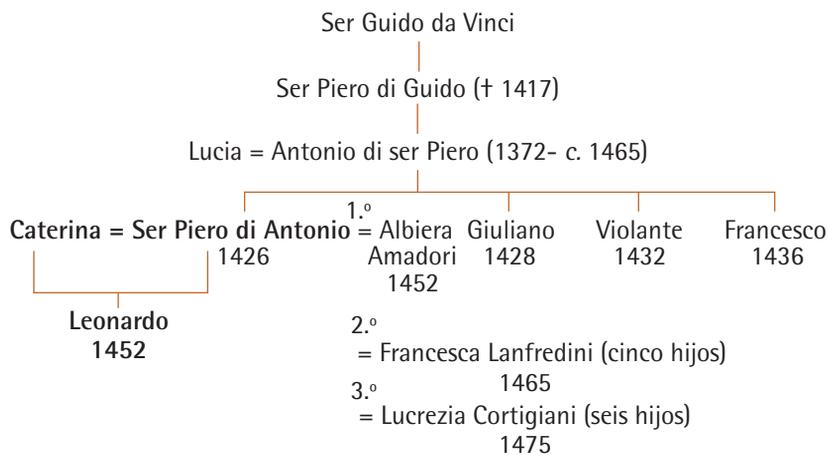


## Perfil biográfico de Leonardo

El primer testimonio escrito relativo a la figura de Leonardo (1452-1519) procede de la pluma de su abuelo, quien apunta el nacimiento de un nieto en el verso de la última hoja de un protocolo notarial viejo y usado. La información sucinta transmitida en este documento ha facilitado la operación de rastrear en fuentes archivísticas el árbol genealógico de las generaciones precedentes. El resultado de esta investigación, expresado de forma esquemática, es como sigue:



La documentación acredita que la saga de los Da Vinci estaba vinculada a la profesión notarial desde el Trecento y, por ende, pertenecía a una clase social acomodada. Ser<sup>13</sup> Guido figura como fedatario público en 1339. Su hijo, ser Piero di Guido ejerció la misma función que el padre, pero en la Signoria de Florencia,

---

<sup>13</sup> Esta palabra es un tratamiento de cortesía que se dispensaba a personas notables y, en particular, a quienes encarnaban el poder de expedir documentación dotada de fe pública. Por tal motivo, Antonio di ser Piero carece de dicho tratamiento ya que no desempeñó esa función.

puesto de gran relieve. En cambio, el representante de la siguiente generación, Antonio di ser Piero, que así se llamaba el abuelo de Leonardo, rompió con la tradición familiar y prefirió llevar una vida cómoda de hacendado en el pueblo de Vinci. El rico propietario tuvo cuatro hijos. El primogénito, ser Piero el Joven, volvió de nuevo a recuperar la lucrativa profesión de sus mayores.

En la época, los protocolos notariales obraban en poder del fedatario público y, cuando este fallecía, los códigos diplomáticos pasaban a ser propiedad de los herederos como parte integrante de sus bienes<sup>14</sup>. Por tal razón, Antonio di ser Piero utilizó un volumen de esta naturaleza que había registrado la actividad paterna y allí anotó el feliz alumbramiento. El gesto nos remite a una práctica escrituraria muy habitual en la Italia del Quattrocento, el *libro di ricordanze*, esto es, una especie de dietario en el que se iban registrando acontecimientos familiares entremezclados con vivencias personales. Gracias a esta costumbre, sabemos con precisión que Leonardo nació un día de primavera, el 15 de abril del año 1452, al anochecer:

1452

Nació mi nieto, hijo de ser Piero, mi hijo, el día 15 de abril, sábado, por la noche. Se le puso de nombre Leonardo. Lo bautizó el padre Piero di Bartolomeo da Vinci<sup>15</sup>.

*Nascita di Leonardo*. Florencia, Archivio di Stato. *Notarile antecosimiano*, 16912, f. 105v.

El apuntamiento natalicio había sido realizado por una persona de edad avanzada; no obstante, su letra no acusa el paso del tiempo. Se trata de una escritura usual, de tipo humanístico, elegante y legible, propia de un hombre cultivado. La fluidez del trazado indica que el ejecutante practicaba esta actividad habitualmente. Los datos concuerdan con otros ya mencionados referentes a su persona, pues sabemos que pertenecía a una familia vinculada profesionalmente al notariado florentino desde el siglo XIV.

El recién nacido, sujeto del acto registrado, era el fruto de unos amores de ser Piero con una joven campesina del lugar, llamada Caterina. A la sazón, ambos

---

<sup>14</sup> El otorgamiento de copias certificadas de la documentación solicitada por los interesados constituía una fuente de ingresos para los depositarios de los registros protocolarios a causa de los aranceles estipulados a tal efecto. Esta norma estuvo vigente hasta 1569, fecha en la que fue derogada por el duque Cosimo I de' Medici, duque de la Gran Toscana.

<sup>15</sup> Este importante documento fue publicado por Emil Möller: «Der Gerhurstag des Lionardo da Vinci», *Jarbuch der Preussischen Kunstmmlungen*, 60 (1939), pp. 71-73.

progenitores estaban solteros, pero pocos meses después, el notario contrajo matrimonio con una rica heredera, hija asimismo de un acomodado fedatario público; y más tarde Caterina fue casada, nos atreveríamos a decir, con un modesto operario, un calero, que extraía esta sustancia en una cantera de las inmediaciones del lugar. Las consecuencias de estas dobles bodas y la condición de hijo ilegítimo de Leonardo son hechos que influyeron notablemente en la formación de su carácter. Los primeros años de su existencia debieron de transcurrir en Vinci o en sus inmediaciones, y a caballo entre dos hogares: el materno y el formado por su abuelo e hijos. Este último punto está documentado por un par de censos catastrales:

**Declaración de Antonio di ser Piero da Vinci al Catastro (1458)**

Bocas

Antonio, de unos 85 años, 200 florines.

Monna Lucia, mi esposa, de 64 años, 200 florines.

Ser Piero, mi hijo, de 30 años, 200 florines.

Francesco, mi hijo, de 21 años, 200 florines.

Albiera, esposa del dicho ser Piero y mi nuera, de 21 años, 200 florines.

Lionardo, hijo del citado ser Piero, no legítimo, de cinco años, nacido de él y de la Chaterina, en la actualidad esposa de Achattabriga di Piero del Vaccha, da Vinci.

*Portata di Antonio di ser Piero da Vinci al Catasto* (1458). Florencia, Archivio di Stato. *Catasto*, 795, ff. 502r-503r.

**Declaración de ser Piero y Francesco da Vinci al Catastro (1469)**

Bocas

Monna Lucia, esposa que fue del llamado Antonio di ser Piero di ser Guido, de 74 años de edad.

Ser Piero, hijo del dicho Antonio, de 40 años de edad.

Francesco, hijo del dicho Antonio, de 32 años de edad.

Francesca, esposa del dicho ser Piero, de 20 años de edad.

Alexandra, esposa del dicho Francesco, de 26 años de edad.

Leonardo, hijo del dicho ser Piero, no legítimo, de 17 años de edad<sup>16</sup>.

*Portata di Antonio di ser Piero e Francesco da Vinci al Catasto* (1469). Florencia, Archivio di Stato. *Catasto*, 909, ff. 497r-498r.

---

<sup>16</sup> Los fragmentos citados se encuentran en los folios 503r y 498r respectivamente. En ambos casos se acredita que Leonardo, de 5 y 17 años de edad, es «una boca» que depende de la familia de su abuelo.

Estos dos documentos de carácter impositivo nos ofrecen un magnífico retrato de la familia da Vinci con once años de diferencia.

Con independencia del lugar concreto de asentamiento, Leonardo vivió durante su infancia y adolescencia en un contacto directo con el mundo rural. Esta experiencia será esencial en su existencia. En lo sucesivo, su único afán será descubrir las claves del libro de la Naturaleza, según sus propias palabras.

### *Primera etapa florentina (c. 1465-1482)*

Aunque no se sabe la fecha con certeza, es probable que hacia 1465, y coincidiendo tal vez con la muerte de su abuelo, Leonardo se trasladase a Florencia<sup>17</sup> (cat. 9), ya que su padre habría establecido un contrato para que ejerciese como aprendiz en el afamado taller de Andrea del Verrochio, un artífice polifacético, como lo eran casi todos en la época. La formación artística y técnica adquirida en ese establecimiento fue determinante. En fecha imprecisa (1469-1472), en torno a los veinte años de edad, Leonardo se inscribe en la cofradía de los pintores florentinos, llamada la «Compagnia di San Luca», una corporación de carácter gremial a la que se afiliaban los profesionales del ramo. En ese registro figuran nombres que después serían famosos maestros. El hecho se documenta de una manera escueta; simplemente se lee:

Lionardo di ser Piero da Vinci, dipintore<sup>18</sup>. *Iscrizione alla Compagnia dei pittori*.  
Florencia, Archivio di Stato. *Accademia del disegno*, 1, f. 11v.

A partir de ese momento, ingresará en un medio dominado por la competencia en el oficio, la búsqueda de contratos, la obsesión de los plazos en la entrega de las obras y las rivalidades artísticas, un mundo en el que nunca conseguirá encajar. A pesar de su gesto de adhesión a la citada corporación, continuará su relación con el taller de Verrochio según se documenta en la denuncia por sodomía de la que fue inculpado. Las acusaciones de esta naturaleza eran anónimas, escritas en un trozo de papel e introducidas en una especie de buzón, debajo del cual había un recipiente en forma de tambor, de ahí que tales imputaciones fuesen llamadas de manera común *tamburazioni*. El abundante número de escritos

---

<sup>17</sup> Braun, Georg: *Vista de la ciudad de Florencia*, en *Civitates Orbis Terrarum. Liber Primus*. 6.<sup>a</sup> edición. Köln : Philippus Gallaeus, 1593. Grabado, 430 x 300 mm. BNE, GMG / 754).

<sup>18</sup> En el mes de junio de 1472 abonó seis sueldos. La cuota anual eran 16 sueldos.

de esta naturaleza revela que la homosexualidad era una práctica ampliamente difundida. Se aprecia cierta tolerancia respecto de este tipo de delito. El principal acusado fue Jacopo Saltarelli, de 17 años, quien trabajaba en un taller de orfebrería. En el documento que tramita la denuncia, con fecha de 9 de abril de 1476, se indican cuatro nombres. Uno de ellos es:

Lionardo di ser Piero da Vinci, que trabaja con Andrea del Verrocchio.  
*Accusa di sodomia* (1476).  
Florencia, Archivio di Stato. *Ufficiali di notte e conservatori dell'onestà dei monasteri*, 18, f. 41v (secondo registro).

Como se puede comprobar, el documento testimonia la presencia de Leonardo en el taller de Verrocchio en esa fecha. Quizá ser Piero da Vinci, prestigioso notario de la ciudad de Florencia, pudo intervenir en el «affaire» en favor de su hijo. Consta que los imputados quedaron absueltos con la condición de no reincidir en el mismo delito. No obstante, una denuncia parecida respecto a las mismas personas se volvió a repetir con fecha del 7 de junio de ese mismo año.

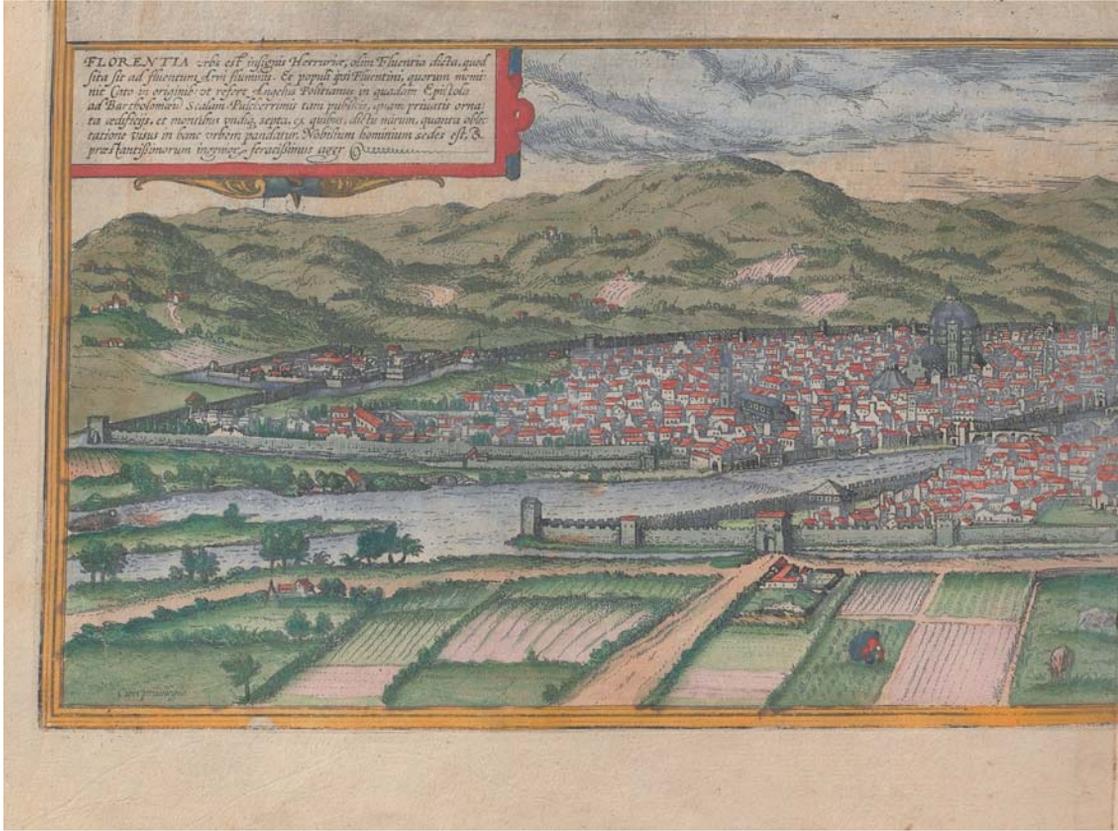
Unos meses después de ese incidente (1477), Leonardo se independiza y abre su propia *bottega*. Por esas fechas comienza sus relaciones con los Médicis, en concreto con Lorenzo el Magnífico (1449-1492). Igualmente se documentan encargos importantes, tales como la ejecución de un cuadro para el altar de la capilla de San Bernardo del palacio de la Signoria de Florencia, contrato firmado el 10 de enero de 1478:

Encargaron a Leonardo di ser Piero da Vinci, pintor, que pintase y ejecutase de nuevo la tabla del altar de la Capilla de San Bernardo, llamada de la Dominación, situada en el Palacio del Pueblo de Florencia, con ornamentación, calidad, modo y forma, y por el precio y demás conceptos, según y como se declarará por los Operarios de dicho palacio<sup>19</sup>.  
Florencia, Archivio di Stato. *Signori e Collegi, Deliberazioni in forza di ordinaria autorità*, 94.

Por esas fechas sucede un terrible atentado contra la familia de los Médicis. Giuliano I es asesinado por Bernardo Bandini Baroncelli el 26 de abril de 1478. Tras largas pesquisas el ejecutor del crimen es localizado en

---

<sup>19</sup> Eran llamados «Operai di palazzo» una comisión formada por cinco ciudadanos que se turnaban anualmente en las tareas de gestión y de administración de la Signoria.



FLORENTIA urbs est regionis Etruriae, sicut Tiberina dicitur, quod  
sua sit ad fluvium Arni fluminis. Et populi sui Florentini, quorum nomen  
nunc quoque in vestigio se referre. Angelus Politanus in quaestione Epistolae  
ad Hieronymum. Sicut dicitur in eodem, quoniam primordia urbis  
tae adfuerit, et meritis suis, septem, et quibus dicitur nunc, quanta diffe-  
rentia fuit in hunc orbem pendatur. Nobilitatem hominum sortis est, &  
praefantissimorum ingeniorum, fructissimae aetate.

[Cat. 9] Braun, Georg: Vista de la ciudad de Florencia, en *Civitates Orbis Terrarum. Liber Primus*. 6.ª edición. Köln : Philippus Gallaeus, 1593. Grabado, 430 x 300 mm. BNE, GMG / 754.

Cum privilegio.

FLORENTIA



Constantinopla, trasladado a Florencia y condenado a muerte. La sentencia dicta pormenorizadamente cómo se debe llevar a cabo la pena capital: el reo, vestido a la turca con la indumentaria que llevaba en el momento de su captura, será colgado de una ventana del Palazzo del Bargello hasta su muerte. Este castigo ejemplarizante tuvo lugar en diciembre de 1479. El condenado fue fielmente reproducido por Leonardo en todos sus detalles, ya que además del dibujo describe los vestidos y sus colores, desde una perspectiva que hoy calificaríamos de periodística. Se ignora si este documento histórico fue realizado con la intención de hacer una pintura que recordase el magnicidio, puesto que ya había establecido tratos artísticos con la Signoria<sup>20</sup>.

Unos meses más tarde recibe el encargo de representar pictóricamente la *Adoración de los Reyes Magos*, compromiso firmado en el mes de julio de 1481:

Leonardo di ser Piero da Vinci se ha comprometido a pintar un retablo para el altar mayor con fecha de marzo de 1481, el cual deberá ser terminado dentro de 24 meses o, todo lo más, 30 meses. En el caso de que no lo hubiese terminado, perderá cuanto hubiese hecho y nosotros [la comunidad religiosa de frailes] quedaremos libres de todo compromiso y en condiciones de hacer lo que nos plazca.

Florencia, Archivio di Stato. *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 140, 3, f. 74r.

En esta primera etapa florentina pintará sus primeras obras maestras: la *Anunciación* (c. 1473-1474), el *Bautismo de Cristo* en colaboración con Verrocchio (1475-1476), la *Virgen de la flor* (1475-1476), el *Retrato de Ginevra de' Benci* (c. 1476-1478), la *Madonna Benois* (c. 1479-1480), y la citada *Adoración de los Reyes Magos* (1481).

A pesar de los éxitos cosechados, Leonardo se encuentra insatisfecho. Y también su padre, quien al hacer la declaración catastral correspondiente al año 1480 menciona a cuatro de sus hijos. El primero que figura por edad es el primogénito. Literalmente declarará: «Lionardo, mio figliuolo, d'eta d'anni 29, non fa nulla». Aunque se sopesen motivos fiscales por parte de ser Piero, el juicio no puede ser más negativo<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Dibujo a pluma con tinta de color ocre. Bayona, Musée Bonnat, Inv. 659.

<sup>21</sup> Florencia, Archivio Gondi. Catasto di Giuliano Gondi. *Portata di ser Piero* (1480). Documento citado por Jean Paul Richter: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. 3.<sup>a</sup> ed. New York: Phaidon, 1970, v. II, p. 361, nota 1450.

En verdad, Leonardo ha aprendido a pintar y domina diversas técnicas profesionales, pero, sobre todo, ha conocido la servidumbre de la corte. Esta experiencia lo marcará. Mucho más tarde, en 1516, cuando muere Giuliano de' Medici, el último señor de este linaje a quien sirvió, expresará su juicio a este respecto de manera certera y definitiva:

Los Médicis me crearon y me destruyeron.

Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 159r / 429r.

### *Primera etapa milanesa (1482-1499)*

Como consecuencia de su descontento, Leonardo se trasladó, en torno a la primavera de 1482, de Florencia a Milán, ciudad en la que se desplegaba una importante actividad cultural gracias a la corte de los Sforza<sup>22</sup> (cat. 10). Los antecedentes del desplazamiento se pueden seguir a través del borrador de una famosa epístola del interesado. Ciertamente, la parte conservada de su producción escrita es autógrafa, lo cual indica que Leonardo no dispuso de un amanuense, colaborador muy habitual en la época, salvo en las contadas ocasiones en que necesitó recurrir a la técnica gráfica como medio de comunicación social. Tal sucedió cuando se dirigió a Ludovico Sforza, duque de Milán (1452-1508), para ofrecerle sus servicios<sup>23</sup> (cat. 11). El testimonio conservado indica que el candidato solicitó la ayuda de una persona con buena formación literaria. La elección del tipo de texto empleado debería ser una muestra de la cultura humanística dominante. Con el propósito de conseguir el puesto, hizo componer una *laudatio* de su persona en la que se recogían las múltiples funciones que él podría desempeñar. Resulta muy interesante examinar el contenido del escrito en cuestión. Leonardo describe en diez puntos los tipos de trabajos técnicos de gran envergadura que podría acometer. El orden seguido en la descripción de sus destrezas profesionales revela una jerarquía de valores que tal vez reflejaba su propio juicio personal. En cualquier caso, los recursos bélicos y civiles primaban en la oferta, aspectos que también sintonizarían con los intereses del gobernante. En realidad, destaca en primer lugar su condición de ingeniero militar. Incluso promete al duque que le hará partícipe de «sus secretos»

---

<sup>22</sup> Lafréri, Antoine: *Vista de la ciudad de Milán*. Roma: Antonius Lafréri, 1573. Grabado coloreado, 410 x 550 mm. BNE. Mv/21. Milán. Planos de población. 1573.

<sup>23</sup> Carracci, Agostino (1557-1602): *Retratos de Ludovico Sforza y Beatriz d'Este*, según Antonio Campi (1523-1587). Cremona: Hippolito Tromba y Heroliano Bartoli, 1585. Buril, 150 x 115 mm, estampas ovaladas en hojas de 345 x 215 mm. BNE. ER/290 (28-29, pp. 102-103).



[Cat. 10] Lafréri, Antoine: *Vista de la ciudad de Milán*. Roma: Antonius Lafréri, 1573. Grabado coloreado, 410 x 550 mm. BNE, Mv/21.

de manera exclusiva, alejando la posibilidad de comunicárselos a cualquier otro señor. En décimo lugar se propone como arquitecto para la construcción de edificios públicos y privados en tiempos de paz. El listado se cierra con la siguiente oferta: «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». A continuación afirma: «Aún más, resultará posible llevar a cabo la escultura del caballo de bronce, obra que proporcionará gloria inmortal y eterno honor a la feliz memoria del señor, vuestro padre, y a la ínclita casa de los Sforza»<sup>24</sup>. Por último, manifiesta su disponibilidad para hacer una presentación de algunos de sus artificios y logros en el lugar que se le indique. Como se puede comprobar, la pintura es mencionada simplemente como una habilidad más dentro de la panoplia de sus conocimientos. El interés de la misiva aconseja su reproducción íntegra:

<sup>24</sup> Este proyecto fue aprobado y se intentó llevar a feliz término. Sobre ello volveremos más adelante.



[Cat. 11] Carracci, Agostino (1557-1602): Retratos de Ludovico Sforza y Beatriz d' Este, según Antonio Campi (1523-1587). Cremona: Hippolito Tromba and Heroliano Bartoli, 1585. Butil, 150 x 115 mm, estampas ovaladas en hojas de 345 x 215 mm. BNE, ER/290 (28-29, pp. 102-103).

*Borrador de una carta de presentación de Leonardo da Vinci dirigida a Ludovico Sforza, duque de Milán (c. 1482)*

Illustísimo señor mío: Habiendo visto y juzgado en cantidad suficiente los modelos de todos aquellos que se consideran maestros y constructores de instrumentos bélicos, y como el diseño y las prestaciones de dichos instrumentos no se distinguen en absoluto de las que se usan comúnmente, me atreveré, sin menospreciar a nadie, a reclamar la atención de Vuestra Excelencia, con el propósito de desvelarle mis secretos, y, poniéndome a su completa disposición, me ofrezco para tratar de manera eficaz y en tiempo oportuno sobre todos estos asuntos que, en aras de la brevedad, serán en parte aquí apuntados:

1 Dispongo de tipos de puentes muy ligeros y sólidos, adecuados para ser transportados con gran facilidad y, gracias a ellos, seguir o, en alguna ocasión,

esquivar a los enemigos. Hay otros que son seguros e indestructibles por el fuego o el fragor de la lucha, fáciles y cómodos de quitar y poner. También conozco las formas de quemar o destruir los puentes de los enemigos.

2 Cuando una plaza es sitiada, sé eliminar el agua de los fosos y hacer numerosos puentes, galerías, escalas y otras máquinas apropiadas para esta clase de empresa.

3 Asimismo, si por razón de la altura de los taludes o por la fortaleza de la plaza o por su posición no fuese posible durante el asedio emplear el recurso de las bombardas, dispongo de procedimientos para destruir cualquier tipo de promontorio o de fortificación, incluso si hubiese sido construida sobre la propia roca.

4 Dispongo, asimismo, de tipos de bombardas muy útiles y fáciles de transportar: con ellas es posible arrojar piedras pequeñas como si se tratase de una tempestad, y con la humareda que se forma, causan gran pavor al enemigo, originándole graves daños y confusión.

9 (*sic*) Si la confrontación tuviese lugar en el mar, dispongo de instrumentos de muchas clases, tanto ofensivos como defensivos. Y navíos que resistirán la acción de potentes bombardas, el polvo y las humaredas.

5 Asimismo, tengo los medios para excavar pasadizos y vías secretas, tortuosas, realizadas sin ningún ruido con el fin de alcanzar [el objetivo] proyectado, incluso si fuese preciso pasar por debajo de un foso o un río.

6 De igual modo, construiré carros cubiertos, seguros e inatacables, los cuales, penetrarán entre los enemigos con su artillería: por grande que sea una compañía de gentes de armas quedarán derrotados. Y tras estos podrá avanzar la infantería sin sufrir daños ni impedimentos.

7 En el caso de que fuese necesario, haré construir bombardas, morteros y pasavolantes, de bellísimo y útil diseño, al margen del tipo común.

8 Allí donde la operación con las bombardas fuese impracticable, construiré brigolas, catapultas, trabuquetes y otras máquinas de admirable eficacia, diferentes de las comunes. En definitiva, según la variedad de las situaciones, construiré diversos y numerosos artificios de carácter ofensivo y [defensivo].

10 En tiempos de paz, creo que puedo compararme a satisfacción con cualquier otro en arquitectura, en construcción de edificios, públicos y privados, y en conducción de aguas de un lugar a otro.

Asimismo, puedo realizar esculturas de mármol, de bronce o de arcilla. Igualmente en pintura puedo hacer tanto y tan bien en comparación con cualquier otro, sea quien sea.

Aún más, resultará posible llevar a cabo la escultura del caballo de bronce, obra que proporcionará gloria inmortal y eterno honor a la feliz memoria del señor, vuestro padre, y a la inclita casa de los Sforza.

Y si algunas de las cosas sobredichas a alguien pareciesen imposibles e irrealizables, yo estoy dispuesto a hacer una demostración en vuestro parque o en el lugar que le agrade a Vuestra Excelencia, a la cual me encomiendo con muestras de la mayor humildad.

Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 391r-a / 1082r.

El lenguaje empleado en el escrito es muy correcto gramaticalmente. Además, el texto fue trazado en una elegante letra humanística, a juzgar por el borrador que se conserva. La elección de ese estilo gráfico es también muy significativa: era la forma habitual utilizada por la élite intelectual del momento. El testimonio epistolar confirma que Leonardo solicitó la colaboración de una persona letrada para elaborar esta pieza de circunstancias.

El documento debió surtir efecto pues el candidato quedó al servicio de su nuevo señor, tratamiento usado por otra parte en la carta en lugar de un título nobiliario. Algunos biógrafos renacentistas transmiten que en una primera entrevista, Leonardo regaló una lira a Ludovico el Moro: «Se non è vero, è ben trovato», ya que el candidato al puesto tenía una gran afición por la música e incluso aportó mejoras técnicas a algunos instrumentos.

A partir de ese momento se inicia una etapa de gran brillantez. Leonardo llega a Milán con 30 años y en esa misma sede cumplirá 47. Es un período de madurez científica y artística. La actividad desarrollada es enorme. Si nos limitamos a su producción pictórica, en esos años realizará las siguientes obras: *Virgen de las rocas* en sus dos versiones (1483-1484 / 1489-1508), *Dama del armiño* (c. 1485-1486 / 1489-1490), *San Jerónimo* (1485-1486), *Retrato de un músico* (c. 1485-1496), *La Última Cena* (c. 1495-1498), *La Belle Ferronnière* (c. 1496-1497), y la *Decoración de la Sala delle Asse* (1498-1499).

De esta serie emergen dos retratos que lo consagran como pintor de corte. El primero, la *Dama del armiño*, representa a una juvenil Cecilia Gallerani, la cual llegó a ser amante de Ludovico el Moro. Se trataba de una dama culta y frecuentadora de los círculos literarios vinculados a la corte ducal. Por tal motivo, el poeta Bernardo Bellincioni le dedicó un soneto titulado «Sopra il retratto de Madonna Cicilia qual fece Maestro Leonardo». Esta

composición figura en el libro de aquel titulado *Rime*<sup>25</sup>, el cual es de gran interés porque contiene la primera mención del nombre del pintor en letra impresa. Se ha postulado que el dibujo reproducido xilográficamente en la portada fuese hecho por el propio Leonardo (cat. 12).

El artista aplica en la bellísima pintura de la joven sus especulaciones teóricas sobre la rotación del busto y la representación de los «moti mentali» o «dell'anima», la secreta relación que se debe establecer entre el movimiento del cuerpo y los estados de ánimo de la persona retratada. En realidad, esta obra ilustra la doctrina que será defendida por él en el *Trattato della pittura*. La belleza y originalidad de la tabla motivaron que otra dama culta y bibliófila, como era Isabella d'Este, solicitase de la propietaria efigiada el préstamo del cuadro unos años más tarde (1498)<sup>26</sup>. Cecilia Gallerani, que a la sazón era condesa Bergamini Visconti, accedió a la petición y envió el lienzo desde Milán.

[Cat. 12] Bellincioni, Bernardo: *Rime*. Ed. Francesco Tanzi. Milano: Philippus de Mantegatiis, 1493. Florencia, Biblioteca Riccardiana. Ed. Rare, 266. Portada.

En efecto, la marquesa de Mantua se enamoró de la pieza e hizo todo lo posible por conseguir que Leonardo la retratase, objetivo que nunca alcanzó. Hubo de contentarse con un conocido dibujo a pluma de su persona<sup>27</sup>.

En la década de los noventa suceden hechos importantes en el plano biográfico del maestro ya consagrado. Una vez más, anota una fecha y un propósito:

---

<sup>25</sup> Ed. Francesco Tanzi. Milano: Philippus de Mantegatiis, 1493. Florencia, Biblioteca Riccardiana. Ed. Rare, 266. Solo se conoce esta edición, que fue póstuma. El poeta es el autor de los textos de la famosa «Festa del Paradiso», celebrada el 13 de enero de 1490. La gran alegoría ideada por Bellincioni la ejecutó magistralmente Leonardo con un grandioso *attrezzo* mecánico y escenográfico, realizado gracias al «gran ingenio y arte del maestro Leonardo Vinci, florentino».

<sup>26</sup> Mantua, Archivio di Stato. *Archivio Gonzaga*, b. 2992, copialettere 9, f. 54r.

<sup>27</sup> *Retrato de Isabella d'Este*, 1499-1500. París, Musée du Louvre.

El día 23 de abril de 1490 comienzo este cuaderno y vuelvo a empezar de nuevo el caballo [Sforza]<sup>28</sup>.

París, Bibliothèque de l'Institut de France. *Codex C*, f. 15r.

Tres meses más tarde quedará registrada en la misma página la incorporación al taller de un nuevo aprendiz, Gian Giacomo Caprotti da Oreno, el cual recibiría después el apodo de «Salaì», nombre de un diablillo revoltoso que figura en una obra muy popular de Luigi Pulci, el *Morgante*, la cual formó parte en su día del fondo librario vinciano. Este niño permanecerá a su lado hasta 1518. Desde los comienzos de su relación, su comportamiento dejó mucho que desear, como refleja de manera pormenorizada el propio Leonardo:

Giacomo llegó, para quedarse en mi compañía, el día de la Magdalena [22 de julio] en 1490, a la edad de diez años<sup>29</sup>. El segundo día dispuse que le confeccionasen dos camisas, un par de calzas, y un jubón. Y como hubiese reservado el dinero para pagar estas prendas, este me robó dicha cantidad de la escarcela, y nunca fue posible hacerle confesar, a pesar de que yo tenía total certeza. Liras 4.

Al día siguiente fui a cenar con Giacomo Andrea<sup>30</sup>, y el citado Giacomo [el niño] cenó por dos, causó daños por cuatro, ya que rompió tres copas, derramó el vino y, después de esto, vino a cenar [...].

Igualmente el día 7 de septiembre robó un portaminas, de un valor de 22 sueldos, a Marcos<sup>31</sup>, quien estaba conmigo, que era de plata, y se lo quitó de su cámara. Después de que el citado Marcos lo hubiese buscado por todas partes, lo encontró escondido en la caja del dicho Giacomo. Liras 1, sueldos [...].

Del mismo modo, el día 26 de enero, encontrándome yo en casa de messer Galeazzo da Sanseverino<sup>32</sup>, para organizar la fiesta de un torneo

---

<sup>28</sup> Se repite esta fecha en Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 76v / 207v.

<sup>29</sup> La recepción de un discípulo en el taller siempre la indica mediante una fórmula estereotipada: «X venne a stare con meco il dì...».

<sup>30</sup> Giacomo Andrea Gulielmo, arquitecto e ingeniero de Ferrara, camarero de Ludovico el Moro.

<sup>31</sup> Quizá se refiera a Marco d'Oggiono, discípulo de Leonardo.

<sup>32</sup> Yerno de Ludovico el Moro.

suyo, tras haberse mudado algunos jinetes para probarse los disfraces de «hombres salvajes», que en dicha fiesta participarían, Giacomo se acercó a la escarcela de uno de ellos, la cual estaba sobre un lecho junto con otras prendas, y robó el dinero que encontró en su interior.

Liras 2, sueldos 4.

También cuando estuve en casa del maestro Agostino da Pavía, me fue regalada en dicha casa una piel de Turquía para hacer con ella un par de escarpines. El propio Giacomo me la robó y vendió a un zapatero por 20 sueldos, con dicha cantidad, según él mismo me confesó, se compró unos dulces con anises. Liras 2.

Ítem más, el día 2 de abril, habiendo dejado Gian Antonio<sup>33</sup> un lápiz de plata sobre un dibujo suyo, Giacomo en persona se lo robó, el cual tenía un valor de 24 sueldos.

Liras 1, sueldos 4.

[*al margen derecho*] Ladrón, mentiroso, testarudo, glotón.

El primer año:

Una capa, liras 2

Seis camisas, liras 4

Tres jubones, liras 6

Cuatro pares de calzas, liras 7, sueldos 8

Un vestido forrado, liras 5

Veinticuatro pares de zapatos, liras 6 sueldos 5

Una gorra, lira 1

Lazos, lira 1

París, Bibliothèque de l'Institut de France. *Codex C*, f. 15v.

A pesar de estas y otras muchas fechorías más graves, Leonardo sintió una atracción fatal por Giacomo hasta el final de su vida, como refleja el número de citas del personaje en sus cuadernos. Con frecuencia le entrega algunas cantidades de dinero y, sobre todo, le costea su vestimenta. A través de los datos conocidos, Salai fue el típico granuja profesional desde la infancia. El biógrafo Giorgio Vasari, en el capítulo dedicado al maestro, nos dice lo siguiente:

---

<sup>33</sup> Giovanni Antonio Boltraffio, discípulo de Leonardo.

En Milán Leonardo tomó como criado a un milanés llamado Salai. Era extraordinariamente agraciado y atractivo, y tenía un hermoso cabello rizado que Leonardo adoraba<sup>34</sup>.

Los apuntamientos de Leonardo que expresan un sentimiento amoroso en sus abundantes cuadernos de notas son escasos y crípticos.

En un texto, ya citado, Leonardo manifestaba su intención de retomar el proyecto del monumento ecuestre en honor de Francesco Sforza. En realidad, se trataba de una de las promesas hechas a Ludovico el Moro al entrar a su servicio. El paso de los años sin resultados positivos a este respecto originó un estado de tensión en las relaciones mutuas. Leonardo, consciente de su deuda, decide afrontar el problema y trabajar en serio. Prueba de ello se encuentra en el Sector B del *Codex Madrid II*, un cuaderno hoy mutilado en el que se estudia a fondo toda la problemática relativa a la fundición de la estatua. En 1493, con motivo del enlace matrimonial de Bianca Maria Sforza, una sobrina de Ludovico, con el emperador Maximiliano de Habsburgo, se presentó el modelo de arcilla proyectado, cosechando un aplauso generalizado<sup>35</sup>. Como es sabido, este monumento de 12 brazas (7,20 metros) de altura y unas 200.000 libras (67.800 kilogramos) de peso no llegó a feliz término. La ingente cantidad de bronce acumulada para realizar la fundición fue desviada a Ferrara para fabricar cañones por orden del Moro, con el fin de atender compromisos bélicos de su suegro, Ercole d'Este (1494). El fracaso de esta empresa tuvo que ser un duro golpe para las aspiraciones artísticas de Leonardo, quien a la sazón triunfaba como arquitecto civil, ingeniero militar y pintor. El molde o alma de la estatua ecuestre debió de permanecer exhibida en el patio antiguo de la residencia ducal. En 1501, el duque de Ferrara solicitó del gobernador de Milán poder utilizar dicha obra «expuesta al deterioro cotidiano como resultado de su abandono». Habida cuenta de que la ciudad había sido conquistada en 1499 por Gian Giacomo Trivulzio bajo las órdenes de Luis XII, rey de Francia, resulta evidente el desinterés de los nuevos señores de Milán por respetar una estatua que ensalzaba el recuerdo y la gloria de la dinastía Sforza, a la sazón depuesta. Unos años más tarde, Saba da Castiglione (1480-1554) expresará su tristeza por el desenlace del caballo leonardesco:

---

<sup>34</sup> En efecto, el pintor sentía una predilección, casi fetichista, por el cabello ensortijado. Basta con observar el tratamiento de la región capilar en sus pinturas. La cita se encuentra en: *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze: Giunti, 1568, III parte, v. I, p. 8.

<sup>35</sup> Durante la ceremonia nupcial la estatua de arcilla estuvo expuesta en el interior de la catedral, debajo de un arco triunfal.

«Dejaron que fuese destruido de manera vituperable, y yo os recuerdo (lo afirmo no sin dolor y con disgusto) que una obra tan noble y de tanto ingenio terminó siendo la diana de los ballesteros franceses»<sup>36</sup> (cat. 13).

El ámbito del afecto familiar de Leonardo quedaría reflejado en unas notas escritas por esas fechas, en el caso de que se refiriesen a su madre. El interesado no expresa la naturaleza del vínculo que le une a una mujer, llamada Caterina, la cual se incorpora a su hogar en Milán el 16 de julio de 1493 y, tras unos meses, fallece:

El día 16 de julio.

Caterina llegó el día 16 de julio<sup>37</sup>.

Londres, Victoria and Albert Museum. *Codex Forster III*, f. 88r

El día 29 de enero de 1494.

Caterina 10 sueldos

París, Bibliothèqu de l'Institut de France. *Codex H*, f. 64v.

Gastos originados por el entierro de Caterina

Tres libras de cera	27 sueldos
Por el catafalco	8 sueldos
Palio sobre el catafalco	12 sueldos
Traslado y colocación de la cruz	4 sueldos
Traslado del cadáver	8 sueldos
Por 4 sacerdotes y 4 clérigos	20 sueldos
Campana, libro, esponja	2 sueldos
Por los enterradores	16 sueldos
Por el «antiano»?	8 sueldos
Por la licencia a los oficiales	1 sueldo
	106 sueldos
Al médico	5 sueldos
Azúcar y velas	12 sueldos
	123 sueldos

Londres, Victoria and Albert Museum. *Codex Forster II*, f. 64v.

---

<sup>36</sup> *Ricordi di Monsignor Sabba da Castiglione*. Venezia: Paolo Gerardo, 1560.

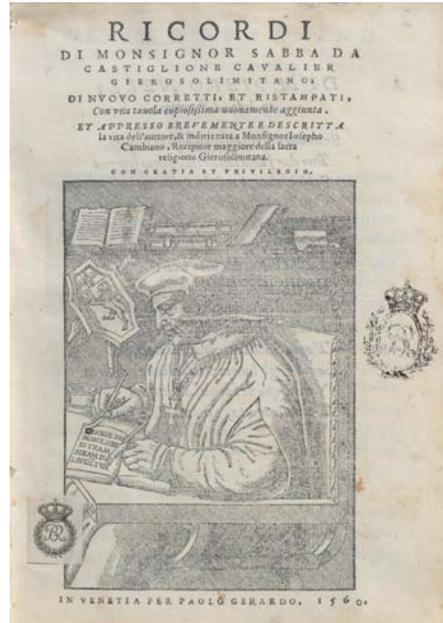
<sup>37</sup> La repetición de la fecha quizá indique el impacto emocional originado por la incorporación al hogar de esta persona.

Cabe suponer que la madre, una vez viuda, se marchase a vivir con su hijo en Milán. Allí transcurrirían los últimos meses de su vida. El dinero entregado a Caterina se inscribe en unas páginas que reflejan compras domésticas de primera necesidad. Luego, Leonardo apunta las cantidades abonadas con motivo del entierro. La meticulosa relación de gastos es un recurso empleado por él cuando reprime sus propios sentimientos. Por otra parte, el hecho de que en un libro administrativo, hoy conservado, exista una nota necrológica escueta en la que se registra el fallecimiento de una tal Caterina di Firenze en Porta Vercellina, de sesenta años de edad, por unas fiebres tercianas el día 26 de junio de 1494, permite conjeturar que se tratase de esta misma persona<sup>38</sup>.

En el caso de que la identificación de Caterina con la madre de Leonardo fuese cierta, el maestro en 1494 ya residía en Porta Vercellina, una zona de Milán en expansión urbana como barrio residencial. En cualquier caso, existen pruebas de que llegó a tener una propiedad situada en ese distrito, un extenso viñedo donado por Ludovico el Moro. Se ignora cuándo comenzó a habitar esa finca. El documento que confirma el derecho de posesión está datado el 26 de abril de 1499, pero probablemente disfrutó de dicha hacienda desde una fecha anterior. La carta ducal de donación certifica el hecho, al tiempo que hace un encendido elogio del maestro:

El duque de Milán, etc. [dona una extensa viña] a Leonardo Vincio florentino, pintor celeberrimo, el cual no cede en mérito a ningún otro pintor, ni de la antigüedad ni de nuestro tiempo, incluso a juicio de los ciudadanos más expertos.

Milán, Archivio di Stato. *Autografi*, doc. 102, f. 34r.



[Cat. 13] Castiglione, Saba da (1480-1554): *Ricordi di Monsignor Saba da Castiglione*. Venezia : Paolo Gerardo, 1560. BNE, 3/10652.

<sup>38</sup> Milán, Archivio di Stato. *Fondo Popolazione. Parte Antica*, 79 (1491-94), 1494, s. f.

Ciertamente, la maestría de Leonardo es reconocida por esas fechas en los ámbitos de la corte y cantada en distintos poemas. Resulta conmovedor el hecho de que el pintor tuviese copiados por otra mano en uno de sus cuadernos los tres epigramas en latín, redactados probablemente por Giovanni Tebaldeo da Agosti, en los que se elogia su retrato de Lucrezia Crivelli, otra amante de Ludovico tras la muerte de su esposa, Beatrice d'Este (1497). He aquí un par de versos:

La retrató con una extraordinaria belleza; la pintó Leonardo, la amó el Moro; aquel fue el primero entre los pintores, este, entre los gobernantes<sup>39</sup>.  
Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 167v/457v.

Se ha conjeturado que esta composición podría referirse a un cuadro hoy perdido o bien ser un elogio genérico. La conexión con la pintura llamada la *Belle Ferronnière* resulta un tanto forzada por motivos estilísticos. Sin duda, esta obra supone un hito importante en el desarrollo del retrato vinciano, pero en este caso no existe una identificación cierta de la dama efigiada. Se han propuesto los nombres de Beatrice d'Este, Lucrezia Crivelli e incluso el de la propia Cecilia Gallerani.

En esta etapa fecundísima hay que situar también la gestación y ejecución de una obra paradigmática, *La Última Cena* (c. 1495-1498), tema idóneo para ser exhibido en el refectorio del convento dominico de Santa Maria delle Grazie, sede que había sido elegida por Ludovico para que fuese la iglesia y mausoleo del linaje de los Sforza. Con esta magnífica creación, Leonardo inaugura un nuevo lenguaje pictórico y una técnica «alla maniera moderna».

La cultura humanística vigente entre el Quattrocento y el Cinquecento difundió la moda de tener una habitación considerada como un lugar de la mente y la memoria. Este tipo de estancia recibió el nombre de *studiolo* («estudio»)⁴⁰. El origen del término deriva del sustantivo *studium* («afán de conocimiento», «pasión», «dedicación»). En virtud de un efecto metonímico, la palabra pasó a significar el espacio reservado por un individuo para el desarrollo de sus actividades intelectuales y rememorativas. El sufijo diminutivo del vocablo italiano indica que en sus orígenes se trataba de una cámara de reducidas dimensiones. Evidentemente, tal lugar se caracterizaba por la presencia de

---

<sup>39</sup> *Rara huic [Lucrezia Crivelli] forma data est; pinxit Leonardus, amavit /Maurus, pictorum primus hic, ille ducum.*

<sup>40</sup> Véase Wolfgang Liebenwein: *Studiolo*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1992.

una mesa con un atril giratorio (*badalone*), un pupitre y un recado de escribir. Los primeros testimonios de este género de refugio personal se encuentran en la corte papal de Aviñón. Poco después se documenta su existencia en la corte de Carlos V de Francia y, sobre todo, en medios letrados. El retrato fisonómico más antiguo de un estudioso trabajando en tal marco laboral se corresponde con la figura de Petrarca<sup>41</sup>, también hijo de un notario como Leonardo. El ejemplo será seguido por los humanistas, quienes pertenecían a un mismo estrato social, la alta burguesía. El *studiolo* se convertirá en una variante profana del oratorio privado. Disponer de una estancia de este tipo pronto se convirtió en una práctica de obligado cumplimiento entre altos dignatarios eclesiásticos y representantes de la nobleza; ahora bien, fue en los círculos letrados donde esta clase de habitación cobró todo su sentido. La portada del libro, ya citado, de Bernardo Bellincioni representa al autor en trance de componer su obra (cat. 12). Tal vez el boceto del grabado se debiese a Leonardo, dada su amistad mutua. Por todo ello resulta natural que Leonardo dispusiese de tal cuarto en sus lugares de residencia. Como siempre, una breve nota suya levanta acta de un hecho trivial, la colocación de una cerradura en su *studiolo*; por la fecha se puede suponer que este espacio de trabajo intelectual se encontrase en su vivienda de Porta Vercellina:

El día 15 de septiembre Giulio comenzó la cerradura de mi «studiolo»  
1494.

París, Bibliothèque de l'Institut de France. *Codex H<sup>9</sup>*, f. 105r.

A estas alturas de los tiempos, Giovanni Antonio Boltraffio y Marco d'Oggiono eran pintores que ya trabajaban a las órdenes del maestro. En 1496 Leonardo conoce en Milán a un científico que desempeñará un papel decisivo en su formación, Luca Pacioli, un franciscano conventual y afamado matemático.

En los años finiseculares la personalidad y el arte de Leonardo son reconocidos en la corte. Como prueba, se le encarga la decoración de una estancia situada en la planta baja de la torre noreste del Castello. El resultado será la *Sala delle Asse* (1498-1499), una pintura parietal bellísima que simula un entorno vegetal tupido y esmaltado con el aparato heráldico de los Sforza. En la actualidad tan solo se conserva una parte de la misma. En este contexto de

---

<sup>41</sup> Padua, Sala dei Giganti (Facoltà di Lettere). *Olim Palazzo dei Carrara. Sala Virorum Illustrum*. En el s. XVI el retrato de Petrarca fue parcialmente restaurado.

éxito y reconocimiento público hay que situar el gesto ya mencionado de la donación de una propiedad en Porta Vercellina por parte de Ludovico el Moro.

En ese momento de esplendor personal se interpone en la vida del maestro un hecho de naturaleza política. El rey de Francia, Luis XII, pretende ser proclamado legítimo duque de Milán. Leonardo permanece a la expectativa ante una situación conflictiva e incierta. Finalmente, todo el escenario fastuoso y único de los Sforza se derrumba. El autor de tantas obras maestras decide abandonar la ciudad que lo ha visto triunfar.

### *Etapa itinerante (1499-1503)*

A mediados de diciembre de 1499, Leonardo envía desde Milán una suma importante, 600 florines, al Ospedale di Santa Maria Nuova en Florencia, institución en la que guardaba sus ahorros. Esta transferencia denota su intención de trasladarse a la ciudad del Arno. La primera etapa del viaje, en compañía de Luca Pacioli y de un escaso grupo de personas, es Mantua. Allí debió de tener una excelente acogida por parte de Isabella d'Este, quien ya había hecho gestiones previas para conseguir una pintura del maestro. Sus últimas obras lo habían convertido en el más célebre pintor italiano, desplazando a los artistas locales, Perugino y Mantegna. Durante su estancia realizó dos dibujos al carboncillo de la duquesa, uno de los cuales se conserva en la actualidad en el Louvre (París). A partir de este gesto del artista, Isabella insistirá hasta la saciedad con la finalidad de conseguir alguna obra más consistente, pero sus peticiones solo fueron respondidas con promesas y buenas palabras que nunca se cumplieron. Tras el invierno, Leonardo se desplaza a Venecia y luego va a Florencia, viajes que realiza en calidad de asesor como ingeniero militar, arquitecto y experto en antigüedades. A comienzos de 1501 trabaja en dos cartones dedicados a la figura de santa Ana. Hay un probable desplazamiento a Tivoli y un retorno fugaz a la ciudad del Arno. En el verano de 1502 entra al servicio de César Borgia<sup>42</sup> (cat. 14) y marcha a Piombino, un enclave mediterráneo recién conquistado por el Duque Valentino<sup>43</sup>. A partir de aquí inicia una nueva serie de viajes por las regiones de la Romagna.

---

<sup>42</sup> Stimmer, Tobias (1539-1584): *Retrato de César Borgia*, en Paolo Giovio: *Elogia virorum bellica virtutem illustrium*. Basel: Petrus Perna Typographus, 1596. BNE. ER/229 (pp. 130-131).

<sup>43</sup> El título de «Duca di Valentinois» fue otorgado al hijo de Alejandro VI por el rey de Francia, Luis XII.



[Cat. 14] [Stimmer, Tobias (1539-1584): *Retrato de César Borgia*, en: Paolo Giovio: *Elogia virorum bellica virtutem illustrium*.- Base: Petrus Pernae Typographus, 1596. Xilografía a fibra, 280 x 176 mm. BNE, ER/229 (pp. 130-131).

Con fecha 18 de agosto de ese mismo año, el poderoso *condottiero* expide un ampuloso salvoconducto en el que se especifican las funciones que desarrollará Leonardo:

Odenamos y mandamos que el portador del mismo, nuestro excelente y bien amado familiar, arquitecto e ingeniero general, Leonardo Vinci, al que hemos encargado la inspección de las plazas y fortalezas de nuestros estados, se le preste la ayuda que se requiera en cada caso o la que, a su juicio, estime necesaria [...].  
Belgioioso (Milán), Archivio Melzi d'Eril. *Lettera patente di Cesare Borgia a Leonardo da Vinci*.

Siguiendo su habitual costumbre, Leonardo va tomando nota de cuanto le interesaba en el curso de este trabajo en un cuaderno de pequeño tamaño, empezado unos años antes<sup>44</sup>. Todavía intenta realizar algunos encargos como ingeniero. Merece especial mención el diseño de un puente que debería unir Pera y Constantinopla. Este proyecto aparece brevemente descrito en el citado cuaderno, y aunque carece de fecha, es datable entre 1502 y 1503<sup>45</sup>. El destinatario del mismo era el sultán Bajazeth II, quien deseaba sustituir la construcción provisional existente sobre el Cuerno de Oro por otra permanente. La propuesta, a pesar del interés que mostraba el gobernante turco, no llegó a buen puerto.

Sin que se sepan las causas, al inicio de marzo de 1503, Leonardo se encontraba de regreso en Florencia. La expedición militar y sus servicios a César Borgia habían terminado para él.

### *Segunda etapa florentina (1503-1506)*

En los primeros meses de este período, Leonardo decide comprar unas tierras de labor, rodeadas de olivos y árboles frutales en Fiesole, propiedad de una extensión de media hectárea<sup>46</sup>. El dinero ganado en las campañas con el Duque Valentino lo invirtió en la adquisición de esta finca, hecho que significaba un deseo de establecerse en esa región.

También entabla o recupera el trato con colegas del oficio. En este marco se inscribe el préstamo de una suma de dinero al miniaturista y pintor Gabriello di Vante, conocido como Attavante degli Attavanti. Hay una nota suya a efectos contables:

Recordatorio. El día 8 de abril de 1503 yo Leonardo da Vinci presté a Vante, iluminador, 4 ducados de oro en oro. Se los llevó Salai en mano. Dijo que me los devolvería en el espacio de 40 días.  
Londres, British Library. *Codex Arundel*, f. 229v.

Estos hechos vienen a coincidir en el tiempo con su retorno a la actividad como pintor. El limitado éxito de los planes técnicos descritos quizá

---

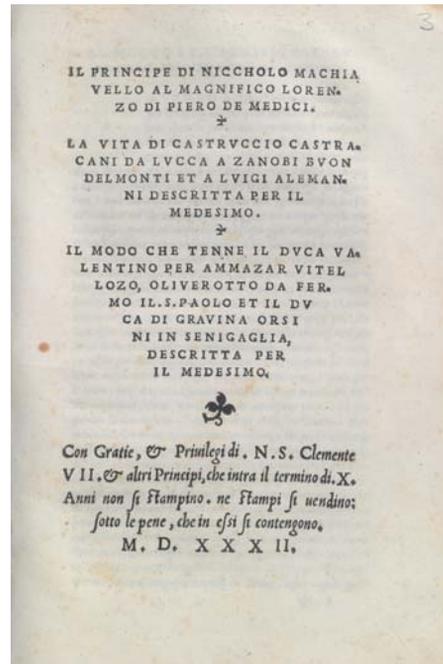
<sup>44</sup> París, Bibliothèque de l'Institut de France. *Codex L*. En el manuscrito se registran textos que abarcan los años 1497-1502 aproximadamente.

<sup>45</sup> París, Bibliothèque de l'Institut de France. *Codex L*, f. 66r.

<sup>46</sup> Florencia, Archivio di Stato. *Notarile antecosimiano*, 18270, f. 17r y 45v. Los documentos notariales están fechados el 13 de julio y el 11 de octubre de 1503, respectivamente.

lo indujo a registrarse de nuevo en la Compagnia di San Luca, como ya lo había hecho en 1472. Probablemente influyó la noticia de un importante encargo, realizar un gran mural en la sala del Maggior Consiglio en el Palazzo Vecchio. Con el fin de que dispusiese de espacio suficiente, se le confiaron las llaves de la sala del Papa situada en el claustro de Santa Maria Novella en el mes de octubre de 1503. En ese lugar podría desplegar el enorme cartón en el que tendría que representar la victoria de los florentinos sobre los milaneses en la batalla librada en Anghiari en 1440. También se le habilitó un aposento contiguo. En un documento expedido con fecha de 4 de mayo de 1504, siendo canciller de la Signoria Nicolás Maquiavelo<sup>47</sup> (cat. 15), se aquilatan los plazos de ejecución de la obra:

Es sabido [...] que hace unos meses Leonardo di ser Piero da Vinci, ciudadano florentino, se ha comprometido a pintar una superficie rectangular de la Sala del Gran Consejo. Como haya sido comenzada ya tal pintura sobre un cartón por el citado Leonardo y haya percibido por ese concepto 35 florines de oro en oro, los magníficos señores [representantes de la autoridad] desean que tal obra sea llevada a término lo más pronto posible y que le sea abonado al citado Leonardo en ciertas ocasiones alguna suma de dinero [...] y determinaron que el dicho Leonardo deberá haber concluido por completo de pintar el dicho cartón y llevarlo al máximo grado de perfección dentro del próximo mes de febrero de 1505. Florencia, Archivio di Stato. *Signori e Collegi. Deliberazioni in forza di ordinari autorità*, 106, f. 40r.



[Cat. 15] Machiavelli, Niccolò: *Il principe*. Roma: Antonio Blado d'Asola, 1532. BNE, 3/19633(3).

<sup>47</sup> El pintor florentino mantuvo relaciones de amistad con este influyente personaje, autor de numerosas obras. La figura de César Borgia fue determinante en su tratado más famoso: *Il principe*. Roma: Antonio Blado d'Asola, 1532. BNE, 3/19633(3).

En ese año de 1504 Leonardo fue enviado a realizar algunas prospecciones y trabajos para el gobierno de Florencia, quizá por indicación de Maquiavelo, quien había observado cómo aquel realizaba las inspecciones de las fortificaciones durante su etapa al servicio de César Borgia. En el proceso de la guerra contra Pisa se pensó ejecutar un gigantesco proyecto: desviar el curso del río Arno. El maestro de Vinci en el mes de junio sirve como ingeniero en Piombino, a las órdenes de Jacopo Appiani, quien había recuperado el poder del que había sido desposeído por el Duque Valentino. A causa del elevadísimo coste de esta empresa, no se llevó a efecto.

Durante estos meses, en fecha sin determinar con exactitud, Leonardo redacta un inventario de sus libros y vestuario con la finalidad de dejarlos a resguardo en una institución religiosa, probablemente el convento de Santa María Novella, donde estaba instalado a la sazón, según se ha anticipado. El motivo de esta medida sería un desplazamiento suyo temporal. Se han barajado los nombres de diversas localidades, la más probable de las cuales sería Piombino. El listado de sus libros se estudiará más adelante en esta monografía, y por tanto no se incluirá aquí; en cambio, sí se reproducirá el de su atuendo (cat. 16). Conviene hacer dos puntualizaciones. La primera es aclarar que en la fuente original aparecen mezcladas las prendas propias y las de Salai. Aquí se han separado para poder comprobar con facilidad la decidida inclinación del maestro por una gama cálida, el color rojo. Este hecho ya fue señalado por algún biógrafo de su tiempo. En el *Anonimo Gaddiano* o *Magliabecchianus* (c. 1540) se afirma que Leonardo «solía llevar una especie de túnica corta hasta las rodillas, de color rosado, a pesar de que entonces los vestidos eran largos»<sup>48</sup>. Al margen de las modas imperantes, Leonardo escogió para sí esta tonalidad. Dada su condición de pintor, al describir las prendas utilizará un vocabulario técnico. Por ejemplo, empleará el término *pagonazzo* para referirse a un color rojo violáceo. En la paleta era un ingrediente de naturaleza mineral. Con esta sustancia se suplía el carmín en la pintura al fresco. Asimismo, describirá un tono rosado con la expresión «color de rosa seca». La segunda puntualización se refiere al hecho de que una de las prendas de Salai era un regalo de César Borgia, lo cual indica que el listado es posterior a la fecha en la que Leonardo sirvió a este *condottiero*, tan estudiado por Maquiavelo:

---

<sup>48</sup> Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. *Codex Magliabecchianus*, XVII, 17.

En un arca en el monasterio:

Una saya de tafetán.

Un forro de terciopelo a modo de saya.

Una capa con capucha.

Una saya de color rosa pálido («rosa secha»).

Una capa catalana de color rosado.

Una capa de color rojo («pagonazo») oscuro con unas amplias vueltas y una capucha de terciopelo.

Un jubón de raso de color rojo violáceo («pagonazo»).

Un jubón de raso de color carmesí, al modo francés.

Un jubón de pelo de camello de color rojo violáceo («bagonazo»).

Un par de calzas de color rojo oscuro («pagonaze»).

Un par de calzas de color rosa pálido («rosa secha»).

Un par de calzas negras.

Dos gorros<sup>49</sup> de color rosado.

Un sombrero de color bermellón («grana»).

Una camisa de lino de Reims bordada a la francesa.

Y un biombo de tapicería.

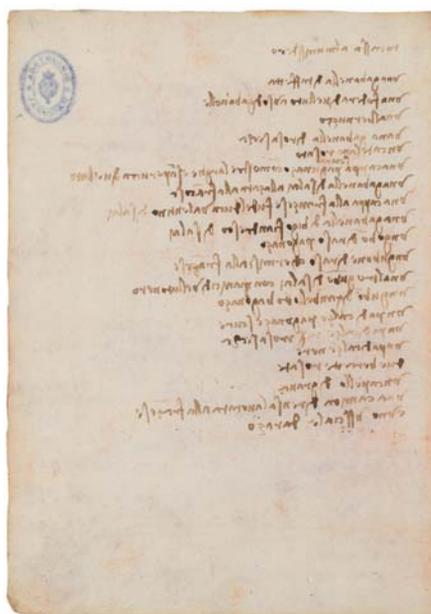
Una saya de Salai, atada a la francesa.

Una capa a la francesa, la cual perteneció al Duque Valentino, de Salai.

Una saya de paño de Flandes, de Salai.

Otro jubón de Salai, con mangas de terciopelo negro.

Vestuario de Leonardo da Vinci (c. 1504). BNE. *Codex Madrid II* (Mss. 8936), f. 4v.



[Cat. 16] Vestuario de Leonardo da Vinci (c. 1504). BNE, *Codex Madrid II* (Mss. 8936), f. 4v.

En fuentes más o menos contemporáneas se resalta la elegancia de su porte, su belleza física y el atractivo general de su persona. El listado, en efecto,

<sup>49</sup> El término empleado es «beretto», de carácter genérico y que probablemente designaba un tipo de gorro al estilo del modelo utilizado por los humanistas.

nos transmite el fondo de armario propio de un dandy, al cual podríamos designar con el apelativo de «El hombre de rojo». De todas formas, conviene precisar que el vestido respondía a unos criterios establecidos en la época. El color tenía una función social y simbólica. Había variedades cromáticas prohibitivas por su precio exorbitante y por el imperio de leyes suntuarias que restringían su uso exclusivamente a unas clases privilegiadas. Colores de alta estima a finales del siglo xv en Italia eran:

- el escarlata veneciano («scarlatta veneziano»)
- el rojo violáceo («pagonazzo»)
- el negro intenso («nero»)

En esta época incierta y conflictiva de Leonardo en el plano personal y político, hay que situar una serie de anotaciones de carácter doméstico. En realidad, tales apuntamientos aparecen por doquier, pero carecen de fecha. El interés de los siguientes datos radica en su localización espacio-temporal:

La mañana de santo Zanobio, día 25 de mayo de 1504, recibí de Lionardo Vinci 15 ducados de oro y comencé a gastarlos.  
Londres, British Library. *Codex Arundel*, f. 148r.

Se trata de la lista de compras de un criado. Abundan las frutas, las verduras, las ensaladas, los huevos y el vino. Estos datos confirman el consumo de unos alimentos sanos y tradicionales. No figura el pescado, pero sí la carne. Los productos adquiridos tal vez fuesen para los comensales habituales de la casa. Quizá Leonardo siguiese cierto régimen de nutrición, sobre todo en su etapa madura a consecuencia de la aplicación de una doctrina médica higienista. En el marco de las construcciones biográficas de primera hora se había prefigurado una imagen de Leonardo como prototipo de filósofo natural, esto es, un personaje absorto en sus estudios y de vida ascética. Incluso se creó lo que hoy llamaríamos una leyenda urbana en lo que respecta a su forma de sustentación. Se le atribuyó un régimen vegetariano, según describe el viajero florentino Andrea Corsali, quien compara los hábitos alimentarios del maestro con los practicados por los pueblos de Gujarat (India), en una carta dirigida a Giuliano de' Medici<sup>50</sup>. Hay algunos textos vincianos de dudosa interpretación:

---

<sup>50</sup> Publicada en Florencia en 1518 y luego en Giovanni Battista Ramusio: *Delle navigationi et viaggi*. Venezia: Giunti, 1550.

Nuestra vida está hecha por la muerte de otros. En la materia muerta permanece una vida insensible, la cual incorporada a los estómagos de los seres vivos se transforma en vida sensitiva e intelectiva.

París, Bibliothèque de l'Institut de France. *Codex H<sup>2</sup>*, f. 89v.

El hombre y los animales son, en realidad, tránsito y conducción de alimentos, sepultura de animales, hospedería de la muerte, consiguiendo la vida gracias a la muerte de otros, convirtiéndose a sí mismos en una funda de la corrupción.

Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 76v / 207v.

Otra clave de lectura posible sería considerar tal régimen de alimentación infundado y su atribución debida a los intentos por parte de algunos estudiosos de ofrecer una imagen de él como un personaje peculiar y extravagante.

Además de la adquisición de productos comestibles, hay múltiples anotaciones sobre la compra de vestuario<sup>51</sup> y material para el ejercicio de su profesión de pintor y escritor. La carencia de fechas impide situar tales noticias en su contexto adecuado.

A mediados de 1504 acontece un hecho que conmueve profundamente a Leonardo, la muerte de su padre. La parquedad de noticias de tipo afectivo en sus escritos llama la atención, dada su grafomanía en otros campos. Como es habitual en él, en un folio aislado se encuentra lo que podría ser el borrador incompleto de una carta, carente de fecha y que probablemente nunca cursó:

Queridísimo padre: El último día del pasado mes recibí la carta que me escribiste, la cual me ha causado alegría y tristeza al mismo tiempo: alegría por cuanto que en ella me comunicabas que te encontrabas bien de salud, de lo cual doy gracias a Dios; pero también sentí tristeza al conocer tus problemas.

Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 62v / 178v.

La nota siguiente transmite el hecho luctuoso en un estilo que recuerda la prosa propia de la profesión paterna:

---

<sup>51</sup> Con frecuencia destinado a Salai.

El día 9 de julio de 1504, miércoles, a las 7 horas, murió Piero da Vinci, notario en el Palacio del Podestà, mi padre, a las 7 horas<sup>52</sup>. Tenía 80 años de edad, dejó diez hijos varones y dos hijas.  
Londres, British Library. *Codice Arundel*, f. 272r.

Este texto ha sido trazado de izquierda derecha, una forma de escribir ajena a sus hábitos gráficos. El mismo apunte necrológico con una redacción menos circunstanciada se repite en otro cuaderno:

Miércoles, a las 7 horas, murió ser Piero da Vinci, el día 9 de julio de 1504.  
Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 71v / 196v.

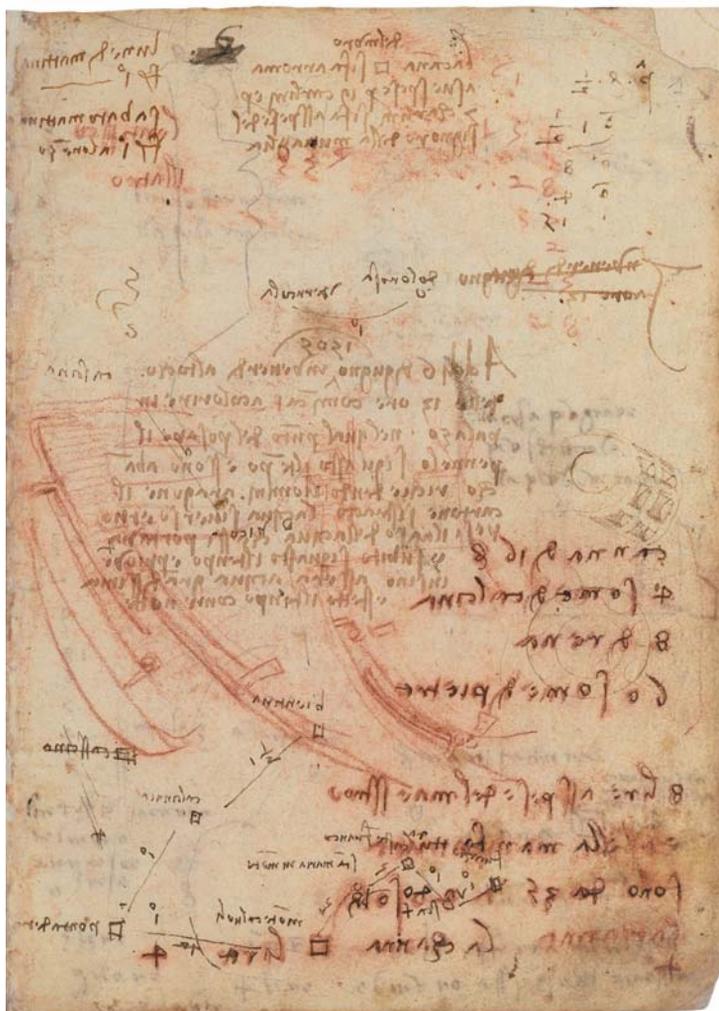
Estas escuetas noticias cierran un capítulo de su vida, el cual probablemente estuvo lleno de conflictos íntimos mal asumidos e incomprendimientos mutuos. La condición de hijo natural fue un hecho que le marcó en el plano afectivo y en el social. En la época, la carencia de legitimidad en el nacimiento se traducían en unos efectos negativos para el ejercicio de ciertas actividades y el desempeño de algunas profesiones y puestos públicos, amén de no tener derecho a la herencia paterna. Su brillantez personal le permitió abolir injustas barreras, pero en su fuero interno nunca olvidó cuáles fueron sus orígenes.

El encargo de la *Batalla de Anghiari* supuso el desarrollo de una actividad intensa. Leonardo ejecutó su trabajo con ardor durante meses. La técnica tradicional al fresco no fue la aplicada, sino una especie de pintura a la encáustica. En el *Codex Madrid II* figura una nota suya en la que describe un fenómeno atmosférico acontecido mientras daba las primeras pinceladas de color a su obra. El tamaño y posición de la escena sobre la pared había exigido la fabricación de una especie de andamiaje que le permitiese trabajar y moverse con facilidad. Giovanni Cellini, el padre de Benvenuto, contribuyó a la realización de este armazón ideado por el maestro (cat. 17):

El día 6 de junio de 1505, viernes, al toque de las 13 horas, empecé a dar el color en Palacio. Tan pronto como dejé el pincel, el tiempo se estropeó y en ese instante sonó la campana que convocaba a los hombres ante el tribunal. El cartón se rompió, el agua se vertió y se quebró el recipiente

---

<sup>52</sup> De nuevo aquí hay una reiteración cronológica. En este caso se refiere a la hora del tránsito de su padre.



[Cat. 17] Fenómeno atmosférico sucedido durante los trabajos preparatorios de la Batalla de Anghiari. BNE, Codex Madrid II (Mss. 8936), f. 1r.

que la contenía. En un momento empeoró el tiempo y llovió torrencialmente hasta bien entrada la tarde. El resto del día se quedó como si fuese de noche.

Fenómeno atmosférico sucedido durante los trabajos preparatorios de la Batalla de Anghiari.

BNE. Codex Madrid II (Mss. 8936), f. 1r.

Las dificultades técnicas surgidas durante el trabajo en el Palazzo Vecchio, el agotamiento físico y distintos problemas personales tal vez le indujeron a aceptar la invitación de aposentarse en Milán, cursada a través del lugarteniente general del rey de Francia, a pesar de los compromisos contraídos con las autoridades de Florencia, ciudad que abandona una vez más. A finales de mayo de 1506 sale con dirección a su nuevo destino; en esa fecha quizá estaba ya pintada la escena central del mural que nunca concluiría.

### *Segunda etapa milanesa (1506-1513)*

Al inicio de junio de 1506, Leonardo llega a la capital del ducado lombardo con un pequeño séquito. Llevaba consigo el retrato inacabado de Lisa Gherardini del Giocondo, esposa de un rico comerciante de seda, y los estudios sobre el vuelo de los pájaros, manuscrito conservado parcialmente en Turín<sup>53</sup>. Tal vez entonces pudo comprobar que el modelo proyectado del Monumento Sforza, que tanto trabajo le había supuesto colocar en la plaza del Castello en 1493, con motivo de las bodas de Bianca Maria Sforza, había sido destruido a manos de las tropas francesas a partir de la conquista de la plaza. Desde el primer momento recibe la protección del lugarteniente real, Charles d'Amboise, y de la corte francesa. En 1507, Luis XII lo define como «nostre peintre et ingénieur ordinaire». Ese año también recupera sus derechos sobre el viñedo de su propiedad en Porta Vercellina, que le había sido incautado. Ante tales muestras de beneplácito, intenta por cauces diplomáticos solucionar el contencioso pendiente con la Signoria en lo que respecta a su contrato para ejecutar el mural. Hará algún desplazamiento ocasional a Florencia y durante su estancia iniciará una compilación de textos dedicados a la hidráulica y la geología<sup>54</sup>.

Quizá el hecho más importante en el plano personal fue entrar en contacto con Giovan Francesco Melzi, un joven noble que lo hospeda en la mansión familiar de Vaprio d'Adda<sup>55</sup> (cat. 18). El encuentro se produce en 1507. A partir de entonces permanecerá al lado del maestro y se convertirá en un fidelísimo discípulo.

Los nuevos mecenas franceses estaban dispuestos a obtener el máximo partido de las distintas facultades que adornaban a Leonardo. La producción de fiestas

---

<sup>53</sup> Turín, Biblioteca Reale. *Codice sul volo degli uccelli*. Este manuscrito perteneció a Pompeo Leoni quien le atribuyó la signatura K 18.

<sup>54</sup> Seattle, Col. particular. *Codex Leicester / Hammer / Bill Gates*.

<sup>55</sup> *Retrato de Giovan Francesco Melzi*. Dibujo de Giovanni Antonio Boltraffio (c. 1510-1511). Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Mi. A. Codex Resta*.

espectaculares fue una de las facetas de su trabajo. En 1507 dirigió la representación escénica de la obra *Orfeo*, de Angelo Poliziano, y en 1509 organizó el desfile triunfal de Luis XII al entrar en Milán tras haber derrotado a los venecianos.

En estos años, a la par que desempeñaba el papel de artista cortesano, Leonardo continuó trabajando sobre algunos cuadros iniciados en Florencia y prosiguió con sus estudios sobre anatomía, según deja entrever el siguiente propósito:

En este invierno de 1510 espero terminar toda la Anatomía.

Windsor Castle, Royal Library.

*The Windsor Collection*, f. 19016r.

En la realización de este tratado se había inspirado en la metodología de trabajo aplicada por Ptolomeo en su *Cosmographia*. La elección de esta obra se debía a que en ella se estudiaba el macrocosmos. Leonardo participaba de una idea muy divulgada desde la Edad Media: la concepción de que el ser humano no es otra cosa que un microcosmos, porque en él están todas las potencialidades que se encuentran en el macrocosmos y estas pueden ser desarrolladas si las condiciones son abonadas. En realidad, el hombre es considerado espejo del universo, imagen o reflexión de Dios y, en consecuencia, es una réplica en miniatura de la evolución del mundo:

Ciertamente, aquí con 15 figuras completas te será mostrada la cosmografía [descripción] del microcosmos, siguiendo la misma planificación que fue adoptada por Ptolomeo en su *Cosmografía*, obra que he visto previamente. 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 en su forma y contenido [...].

Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*, f. 19061r.

[Cat. 18] *Retrato de Giovan Francesco Melzi*.  
Dibujo de Giovanni Antonio Boltraffio  
(c. 1510-1511). Milán, Biblioteca Ambrosiana,  
*Mi. A. Codex Resta*.

En 1512 se produce la restauración del gobierno de los Sforza. El 24 de septiembre de 1513, Leonardo se marcha de la capital del Ducado. Como de costumbre, registra el hecho escuetamente:

El día 24 de septiembre de 1513 salí de Milán con destino a Roma en compañía de Giovan Francesco Melzi, Salaì, Lorenzo<sup>56</sup> y el «Fanfoia»<sup>57</sup>.  
París, Bibliothèque de l'Institut de France. *Codex E*, f. 1r.

Roma<sup>58</sup> (cat. 19-22) era entonces una ciudad convertida en bastión médico tras la elección como papa de León X, hijo de Lorenzo el Magnífico<sup>59</sup>(cat. 23). El pintor se pone al servicio del hermano del pontífice, Giuliano de'Medici, quien lo contrata para efectuar diversos trabajos, tales como desecar unas tierras pantanosas (Paludi Pontine) y rehacer el puerto de Civitavecchia. Sus emolumentos ascendían a la cantidad de 33 ducados de oro en oro. También se contaba con la posibilidad de que ejerciese como pintor. A tal fin le fue preparado un importante aposento en el Belvedere<sup>60</sup> (cat. 24). Se conserva la documentación de las obras realizadas en él, pero una vez más tenemos su propio testimonio:

Acabado [un problema geométrico] el día 7 de julio [1514], a las 23 horas en el Belvedere, en el *studiolo* que me ha habilitado el Magnífico [Giuliano de'Medici].  
Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 90v / 244v.

---

<sup>56</sup> Probablemente se trataría de un joven incorporado al taller como modelo en 1505. Se ha postulado por algunos estudiosos que su efigie se correspondiese con los retratos del *Angelo annunciante*, pintura conocida solo a través de copias, y de *San Giovanni Battista*.

<sup>57</sup> Este apodo quizá corresponda al escultor Agostino Busti, llamado Bambaia.

<sup>58</sup> Ligorio, Pirro: *Urbis Romae totius olim orbis domitricis situs, cum adhuc extantibus sacrosanctae vetustatis monumentis*. [S.l.]: [s.n.], [c. 1570]. Grabado, 545 x 400 mm. BNE. Mv/21; Anónimo italiano (s. XVI): *Forma templi divi Petri in Vaticano*, según un proyecto de Antonio da Sangallo (1484-1546) y Antonio Labacco (1495?-post 1567). Roma: Ant. Sal., 1548. Butil, huella de la plancha 345 x 418 mm. BNE. Inv/75401. Grabado publicado también en: *Speculum romanae magnificentiae*. Roma: Antonius Lafréri, [1579]; Brambilla, Ambrogio: *Orthographia partis exterioris templi divi Petri in Vaticano*, según proyecto de Miguel Ángel (1475-1564). Roma: Claudio Duchetti, [1580-1585?]. Aguafuerte, 339 x 460 mm. BNE. Inv/75402; Brambilla, Ambrogio: *Disegno della benedizione del pontefice nella Piazza di San Pietro*. Roma: Claudio Duchetti, [1580-1585?]. Aguafuerte, 405 x 556 mm. BNE. Inv/75422. Grabado publicado también en: *Speculum romanae magnificentiae*. Roma: Antonius Lafréri, [1579].

<sup>59</sup> Hopfer, Hieronymus: *Retrato de León X, Papa*. Augsburg?: s.n., 1520/1521. Aguafuerte, 95 x 67 mm. BNE. IV/1538.

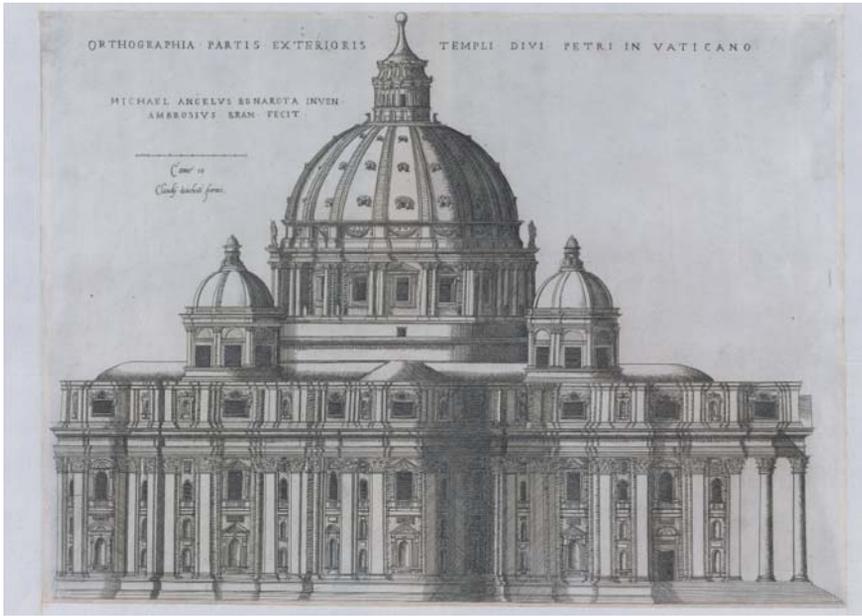
<sup>60</sup> Greuter, Matthäus: *Jardines del Belvedere en el Vaticano*. Roma: Giovanni Domenico Rossi, [1623?]. Aguafuerte, huella de la plancha 235 x 345 mm. BNE. Inv/20082.



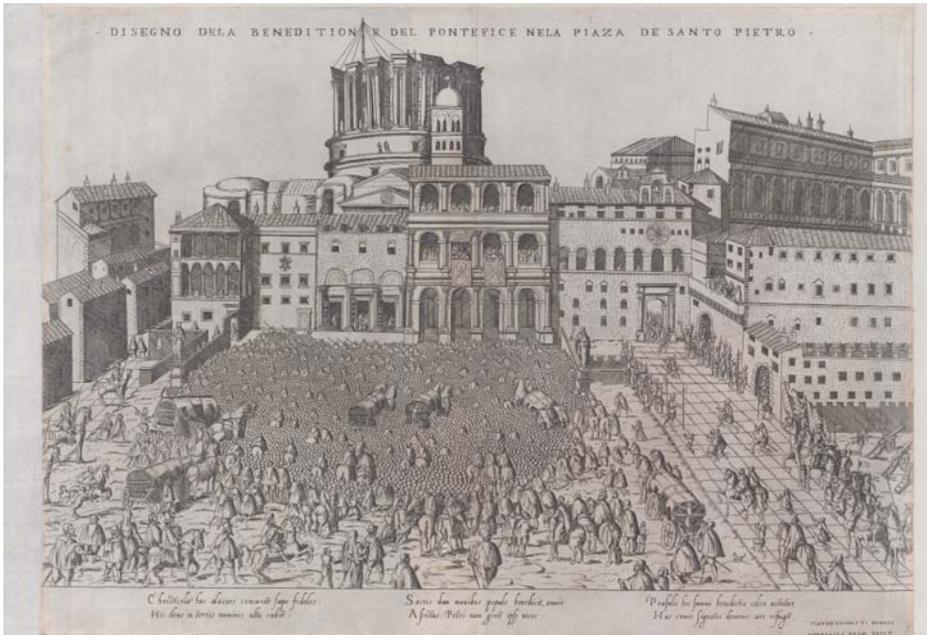
[Cat. 19] Ligorio, Pirro: *Urbis Romae totius olim orbis domitricis situs, cum adhuc extantibus sacrosanctae vetustatis monumentis.* [S.l.] : [s.n.], [c. 1570]. 545 x 400 mm. BNE, Mv/21. Ciudad de Roma.



[Cat. 20] Anónimo italiano (s. XVI): *Forma templi divi Petri in Vaticano*, según un proyecto de Antonio da Sangallo (1484-1546) y Antonio Labacco (1495?-post 1567). Roma: Ant. Sal., 1548. Butil, huella de la plancha 345 x 418 mm. BNE, Inv/75401. Grabado publicado también en: *Speculum romanae magnificentiae*. Roma: Antonius Lafréri, [1579].



[Cat. 21] Brambilla, Ambrogio: *Orthographia partis exterioris templi divi Petri in Vaticano*, según proyecto de Miguel Ángel (1475-1564). Roma: Claudio Duchetti, [1580 -1585?]. Aguafuerte, 339 x 460 mm. BNE, Inv/75402.



[Cat. 22] Brambilla, Ambrogio: *Disegno della benedictione del pontefice nella Piazza di San Pietro*. Roma: Claudio Duchetti, [1580 -1585?]. Aguafuerte, 405 x 556 mm. BNE, Inv/75422. Grabado publicado también en: *Speculum romanae magnificentiae*. Roma: Antonius Lafréri, [1579].

También registró la partida de su protector:

El magnífico Giuliano de' Medici se marchó el 9 de enero de 1515 de Roma, al alba, para ir a casarse en Saboya. En tal día aconteció el fallecimiento del rey de Francia [Luis XII].

París, Bibliothèque de l'Institut de France.  
*Codex G*, tapa anterior del manuscrito.

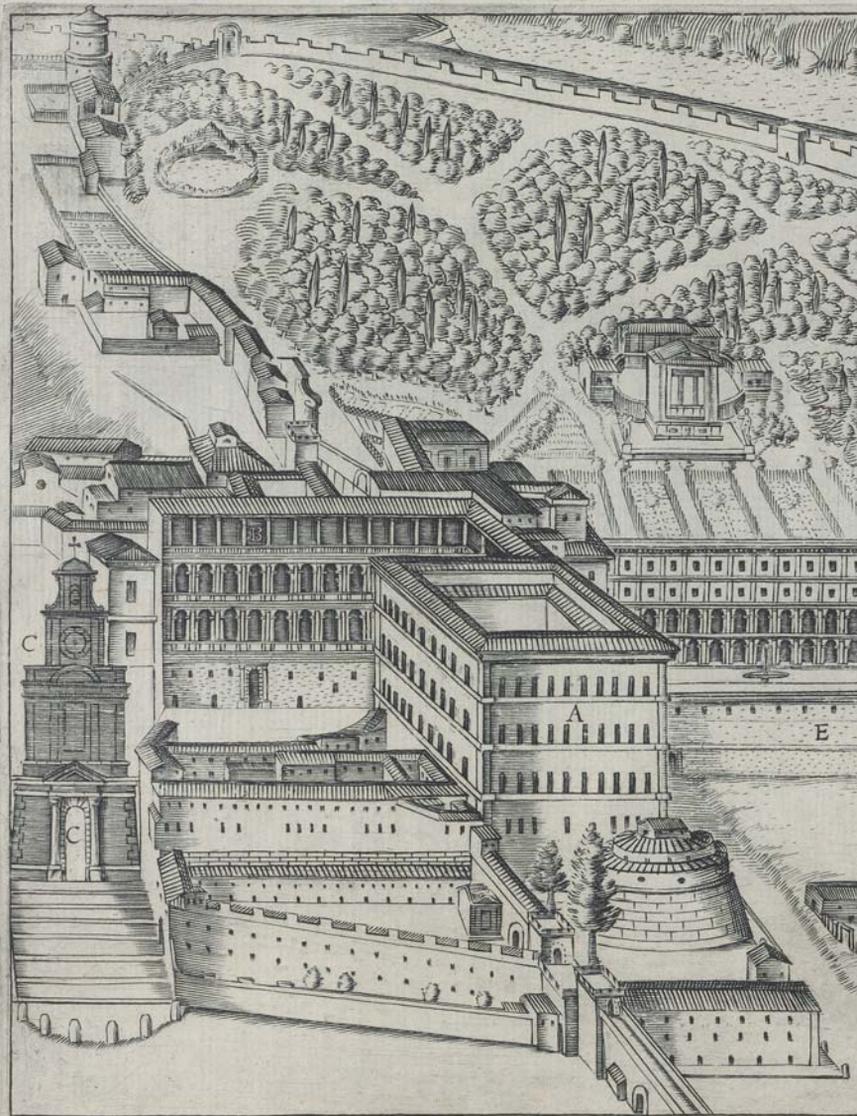
En el mes de noviembre de ese mismo año, el papa León X decide ir al encuentro del nuevo rey de Francia, Francisco I, yerno del anterior monarca, para tener unas conversaciones con él y tratar asuntos políticos de envergadura. El lugar de la cita era Bolonia. El papa realiza una entrada triunfal en Florencia, ciudad que quedaba en el camino del viaje proyectado. Leonardo y su protector, Giuliano, formaban parte del séquito. Un mes más tarde la comitiva sale de Florencia. Esta será la última vez que el maestro abandone la capital toscana. Al producirse la llegada a Bolonia tuvo lugar un encuentro del monarca con Leonardo, quien fue invitado a instalarse en Francia con unas magníficas condiciones.

Las conversaciones entre León X y el monarca no fueron positivas para los intereses pontificios. Por otra parte, Giuliano, afectado de tuberculosis, muere de manera inesperada a los 37 años de edad, el 17 de marzo de 1516. El papa, su hermano, hace trasladar a Leonardo al Castel Sant'Angelo, donde continuará con sus estudios astronómicos y técnicos por espacio de unos meses<sup>61</sup> (cat. 25). Su situación era incómoda e inestable en Roma, por lo que decidió aceptar la generosa oferta real. La seguridad que le ofrecía y la admiración que le profesaba un soberano fuerte y joven eran una garantía para sus aspiraciones. Cansado físicamente y desengañado por la falta de reconocimiento de sus compatriotas, a los 64 años de edad emprende el viaje más largo de su vida.



[Cat. 23] Hopfer, Hieronymus: *Retrato de León X, Papa*. Augsburg?: s.n., 1520/1521. Aguafuerte, 95 x 67 mm. BNE, IV/1538.

<sup>61</sup> Anónimo italiano (s. XVI): *Castello de Sant'Angelo*. Hoja suelta de: *Speculum romanae magnificentiae*. Roma: Antonius Lafréri, [1579]. BNE. Inv/19979.



b. n. inv.  
estampas  
n.° 166

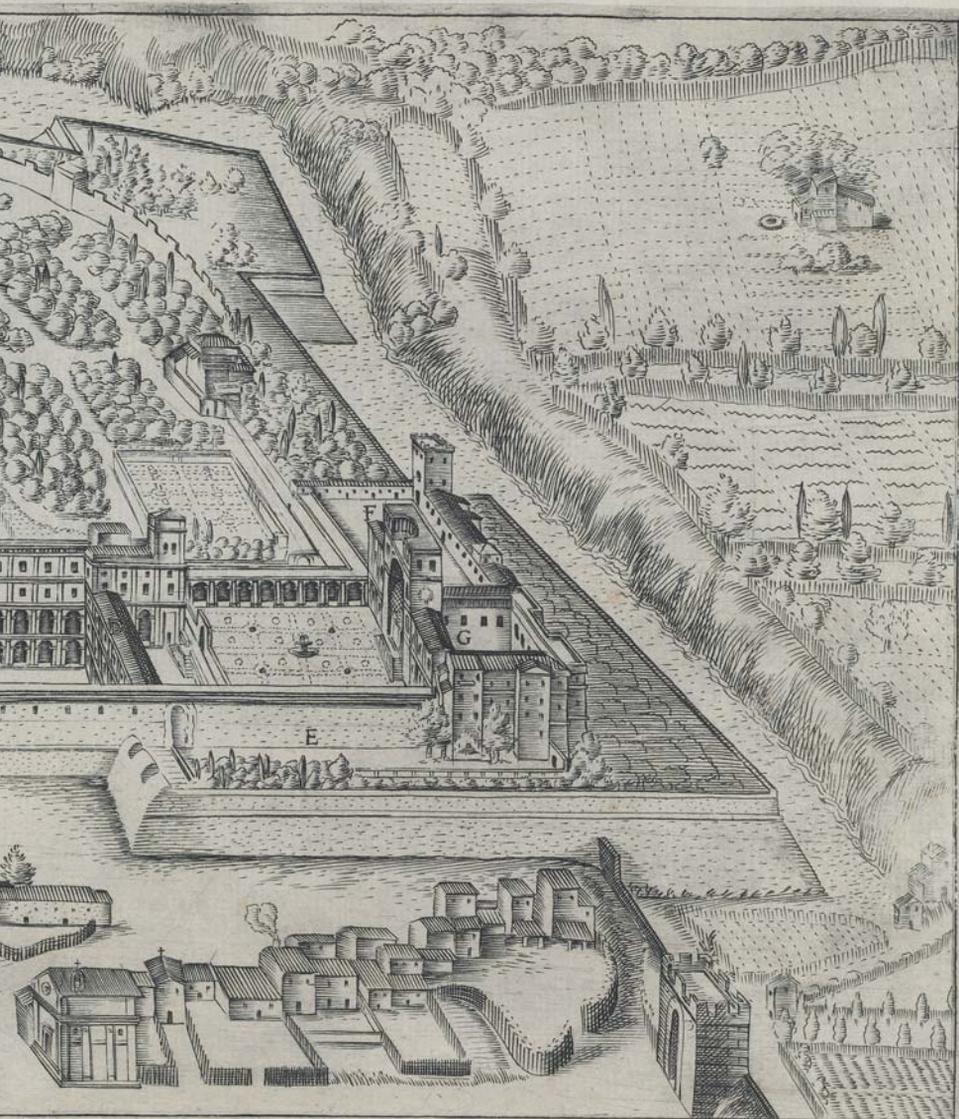
7-4



GIARDINO DI BELVEDERE COL PALAZZO

A il Palazzo B Palazzo vecchio C Porta nuova Loggie casamento et  
dere G Cortile doue sono le belle Statue di Belvedere

[Cat. 24] Greuter, Matthäus: *Jardines del Belvedere en el Vaticano*. Roma: Giovanni Domenico Rossi, [1623?]. Aguafuerte, huella de la plancha 235 x 345 mm. BNE, Inv/20082.



ZZO DEL PAPA IN VATICANO  
remisa per l'Artigleria fatta l'anno 1618. D. la Libreria E. Corritore F. Belue

In Roma per Gio: Domenico Rossi alla Pace.



[Cat. 25] Anónimo italiano (s. xvi): *Castello de Sant'Angelo*. Hoja suelta de: *Speculum romanae magnificentiae*. Roma: Antonius Lafréri, [1579]. BNE, Inv/19979.



O · DI · R O M A

### *Estancia en Francia (1516-1519)*

Por enésima vez Leonardo había decidido cambiar su lugar de residencia. En esta ocasión elige Francia, país que será su cuartel de invierno. Probablemente en la segunda mitad del año 1516 cruzó los Alpes. El joven rey francés puso a su disposición una mansión palaciega en Cloux (hoy Clos-Lucé), la cual se encontraba próxima a la residencia real de Amboise. Hay dos apuntamientos del pintor que testimonian fecha y lugar:

El día [21] de la Ascensión, en Ambosa, 1517, de mayo en el Clu.  
Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 103r / 284r.

A 24 de junio, el día de san Juan, 1518, en Ambosa, en el palacio de Clu.  
Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 249r / 673r.

Asimismo, el monarca le asignó una pensión anual generosa, 1.000 escudos. Como contraprestación, el pintor debería ejecutar los proyectos relativos a las fiestas y torneos palaciegos, actividades que no le eran ajenas y en las que siempre había obtenido grandes éxitos. Leonardo quizás habría sufrido un ictus que le dejó paralizado el lado derecho del cuerpo y que le dificultaba pintar, de ahí que en esta etapa se dedicase a organizar sus múltiples escritos y a enseñar a sus discípulos. Estas y otras interesantes noticias son recogidas en un *Itinerario*<sup>62</sup> redactado por Antonio de Beatis, secretario del cardenal napolitano Luigi d'Aragona, quien visita a Leonardo, por ser su amigo, a su paso por Amboise, el 10 de octubre de 1517. En esa ocasión, el pintor muestra orgulloso sus manuscritos y tres cuadros: *Santa Ana*, *San Juan Bautista* y un *Retrato femenino*, de dudosa identificación.

Hacia 1518 se puede datar una nota suya que cierra una exposición de geometría con un lacónico *etcétera*. El motivo de la abreviación del razonamiento, lo incluye a continuación: «Porque la sopa de verduras se enfría»<sup>63</sup>. Este será uno de sus últimos escritos. También por esas fechas, Salai dejó para siempre a Leonardo, no sin antes haber proporcionado algunos cuadros de aquel al rey Francisco I a cambio de una elevada suma. Luego el vendedor no regresará al lado del maestro y se marchará a Milán. El 23 de abril de

---

<sup>62</sup> *Itinerario di Monsignor R.mo. et Ill.mo il cardinale de Aragona [...]*. Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele II». Ms. X.F. 28, ff. 76v-78r.

<sup>63</sup> «Perché la minesstra si fredda». British Library. *Codex Arundel*, f. 245v.

1519, el genial florentino otorgó testamento en presencia de un notario real, Guillaume Borian, y siete testigos. Ciertamente, el nombre de Salai no figura entre los presentes en el acto notarial que sancionaba su última voluntad; no obstante, Leonardo le dejará un bien patrimonial importante.

No se conserva el documento original ni la copia que en su día estuvo depositada en la Biblioteca Melzi<sup>64</sup>. El texto del testamento, en la versión disponible, responde al modelo diplomático tradicional y, como suele suceder, la parte interesante son las mandas que a continuación se reproducen:

Item dicho testador [Leonardo da Vinci] dona y concede a messer Francesco da Melzo, gentilhombre de Milán, en concepto de remuneración por los servicios y favores a él prestados en el pasado, todos y cada uno de los libros que en la actualidad se hallan en poder de dicho testador, así como los instrumentos y retratos [«portracti»] propios del arte y oficio de pintor.

Item dicho testador dona y concede perpetuamente a Battista de Vilanis, su criado, la mitad de un jardín que posee extramuros en Milán y la otra mitad de dicho jardín a Salai, su servidor, en el cual jardín el dicho Salai ha edificado y construido una casa, la cual será y permanecerá siempre en su poder [...] y ello en remuneración de los buenos y amables servicios que dichos de Vilanis y Salai han prestado en tiempos pasados hasta hoy.

Item dicho testador dona a Maturina, su doméstica, una prenda de buen paño negro forrada de piel, una toca [?] de paño y un pago único de dos ducados [...] y ello igualmente en remuneración de los buenos servicios a él prestados por la dicha Maturina hasta hoy.

Item dicho testador dona y concede al dicho messer Francesco da Melzo presente y con su aprobación el resto de su pensión y sumas de dinero que le son debidas desde el pasado hasta el día de su muerte [...]. Igualmente

---

<sup>64</sup> En el siglo XVIII el documento original aún estaba en poder de la familia Vinci. Dicho escrito fue enviado desde Florencia a Milán, a la atención de Venanzio de Pagave, consejero del gobierno austriaco en Lombardía en 1779. Se realizó una transcripción del mismo y esta copia fue depositada en la Biblioteca Melzi. El texto fue publicado por primera vez por Carlo Amoretti en *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*. Milano, 1804, p. 121. En la actualidad se desconoce el paradero de ambos escritos, esto es, el original y el traslado realizado. Otra copia anterior del siglo XVII se encontraba en Romorantin (Francia). El texto completo del documento se encuentra en Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. 3.<sup>a</sup> ed. New York: Phaidon, 1970, v. II, pp. 388-391 (§1566).

se dona y concede al dicho da Melzo todos y cada uno de los vestidos que él tiene en el presente en el dicho lugar de Cloux.

Ordena y quiere que la suma de cuatrocientos escudos, que tiene en depósito en manos del camarlengo de Santa Maria de Nova en la ciudad de Florencia, les sean dados a sus hermanos [de padre] carnales.

Item quiere y ordena dicho testador que dicho messer Francesco da Melzo sea y permanezca como albacea testamentario.

Hay dos mandas finales codicilares que otorgan a Battista de Vilanis el derecho sobre las aguas que afectan al canal o Naviglio di Santo Cristoforo en el ducado de Milán, concedido al testador por Luis XII, y los muebles y utensilios existentes en la vivienda de Cloux.

Leonardo amó por encima de todo la vida, la juventud y la belleza. Como es lógico, una persona que apreciaba tales valores no pudo sentir una especial atracción por la etapa del ocaso. En sus cuadernos aparecen reflexiones breves y dispersas sobre la vejez y la muerte en contextos temáticamente ajenos, de acuerdo con su metodología de trabajo intelectual. Tales pinceladas verbales humanizan al maestro y, sobre todo, si se recogen con paciencia, nos permiten averiguar aspectos de su personalidad de otra manera inabordables. A título de ejemplo, escogemos esta lúcida reflexión:

Creía estar aprendiendo a vivir, cuando lo que en realidad hacía era aprender a morir.

Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 252r / 680r.

Leonardo falleció el 2 de mayo de 1519, a los 67 años de edad. Fue enterrado en el claustro de la iglesia de Saint-Florentin (Amboise), en la actualidad destruida. El 1 de junio Francesco Melzi, en su calidad de albacea testamentario, escribió una carta a los hermanos de padre del fallecido para notificarles la muerte de Leonardo. En ella confesaba lo siguiente:

Fue para mí el mejor de los padres. Mientras conserve un hálito de vida en mi cuerpo sentiré la tristeza de su pérdida. Todos los días me dio pruebas de sentir por mí el más apasionado e intenso afecto<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> El original de la carta, perdido en la actualidad, al igual que el testamento, fue localizado y transcrito en el siglo XVIII. Gustavo Uzielli reproduce esta versión en *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie prima*. Firenze: [s.i.], 1872, n.º 26.

## Los retratos imaginarios de Leonardo

La fama es un concepto de honda raigambre clásica, baste con recordar la conocida personificación de la misma descrita por Ovidio en sus *Metamorfosis*<sup>66</sup>. No es de extrañar que esta noción abstracta, dado su origen, adquiriese mayor relieve en estos tiempos, máxime habiéndose acuñado una imagen icónica muy potente a partir del cuarto *Trionfo* de Petrarca. La BNE posee un ejemplar que es uno de los libros italianos más bellos depositados en esa institución<sup>67</sup> (cat. 26). Se trata de una pieza, de estilo florentino, realizada para Federico III de Montefeltro (1422-1482), primer duque de Urbino. Las seis escenas que ilustran los otros tantos *Trionfi* son magníficas. La miniatura de la Fama ha recibido un tratamiento exquisito en consonancia con el peso social que esta idea suscitaba. La autoría es atribuida a Francesco Antonio del Cherico<sup>68</sup> por algunos especialistas. Leonardo fue presa de esta dueña voluble. Ciertamente, su atractivo personal y la multiplicidad de sus destrezas le hicieron triunfar en la sociedad de su tiempo. Se convirtió en una figura de presencia requerida en los ambientes más exquisitos y cultos de la Italia renacentista. El mundo cortesano le rindió pleitesía desde fecha temprana. En el Milán de los Sforza dejó una impronta imborrable: el gigantesco monumento ecuestre de arcilla exhibido públicamente, la ideación y el montaje de grandes representaciones escénicas, el impresionante mural de *La Última Cena*, los retratos de damas bellas e inquietantes... todo ello

---

<sup>66</sup> Ed. R. J. Tarrant. Oxford: Clarendon Press - New York: Oxford University Press, 2004. Lib. XII, vv. 38-63. Este asunto había sido tratado previamente por Virgilio (*Aeneis*. Ed. Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1970. lib. IV, vv. 173-197).

<sup>67</sup> MSS/Vitr. 22-1, f. 176r. Hay numerosísimas réplicas de esta misma obra por doquier. Véase en la propia BNE los manuscritos Vitr. 22-3 y 22-4.

<sup>68</sup> Al final del manuscrito se lee: *manu Matthaei domini Herculani de Vulterris*, indicación del copista.



[Cat. 26] Francesco Petrarca: *Rime Trionfi*. Manuscrito elaborado para el primer duque de Urbino (1444-1482). BNE, Mss/ Vitr. 22-1, f. 176r.

contribuyó a que su nombre fuese de mención obligada en obras, particularmente las poéticas, que reflejaban la fastuosidad, el buen gusto artístico y la hegemonía de unos ideales aristocráticos sustentados por una élite. Leonardo se ganó un puesto en la literatura cortesana de su tiempo a partir de los años noventa. Sin duda alguna él, con su actitud y forma de comportarse ante un público selecto, fue cimentando la imagen de un artista genial y excepcionalmente dotado para ejecutar todo tipo de encargos. Su amigo Bernardo Bellincioni lo menciona elogiosamente en letras de molde por primera vez como ya se anticipó. Por otra parte, un pintor anónimo, de área lombarda, le dedicó una obra poética en versos endecasílabos, que en modo alguno era el fruto de un escritor profesional, titulada *Antiquarie prospettiche Romane*<sup>69</sup>, en la que le llamaba «cordial, caro, ameno socio». Estas dos muestras y otras que se podrían aducir prueban que por esas fechas el maestro había adquirido una visibilidad literaria como personaje famoso.

Estos textos encomiásticos constituyen un primer estrato literario sobre su persona. Luego fueron surgiendo unas contribuciones muy tipificadas. El tratamiento del género biográfico, bajo la forma de galería de hombres ilustres según los modelos de la tradición clásica, se había convertido en un paradigma histórico-social que se puso de moda en los medios humanísticos. Leonardo era un personaje idóneo para ocupar un puesto destacado en esas vidas seriadas. Entre 1516 y 1525, Antonio Billi, mercader florentino, fue el primero en recoger unas breves noticias biográficas sobre el pintor en un *zibaldone*. El texto original se ha perdido, pero han llegado hasta nosotros dos copias del mismo<sup>70</sup>. Hacia 1540, otro florentino recopiló datos escritos y también se sirvió de fuentes orales. Como se ignora el nombre del autor, esta obra es llamada *Anonimo Gaddiano* por el lugar de procedencia del manuscrito<sup>71</sup>. Debido a la naturaleza del contenido y a su extensión, ambas aportaciones se pueden inscribir en la categoría literaria de *notitia*.

Existen otras fuentes que por sus características genéricas constituyen una *vita*. Tan solo serán mencionados los principales trabajos pertenecientes a este grupo. El interés por el pintor también se suscitó en Milán, donde Leonardo vivió muchos años, al igual de lo que había sucedido con sus compatriotas florentinos.

---

<sup>69</sup> Roma: Andreas Freitag y Johan Besicken, c. 1499. Entre los nombres propuestos como posibles autores se encuentran Bramantino, Bernardo Zenale, Giovanni Ambrogio de Predis y, sobre todo, Donato Bramante, quien se encontraba en Roma en la fecha de edición del impreso.

<sup>70</sup> Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale. *Codex Magliabecchianus*, XIII, 89 y XXV, 636. Véase el siguiente trabajo: Benedetucci, Fabio: *Il libro di Antonio Billi*. Roma: De Rubeis, 1991.

<sup>71</sup> Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. *Codex Magliabecchianus*, XVII, 17.



[Cat. 27] Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584. BNE, R/33544.

El obispo de Nocera, Paolo Giovio, historiador y médico, quizá llegó a conocer al biografiado en Milán o en Roma. En sus *Dialogi de viris et foeminis aetate nostre florentibus*<sup>72</sup>, obra compuesta tras el «sacco» de Roma (1527), figura un breve pero interesante resumen de la vida y obras del afamado maestro.

Sin duda alguna, el texto más difundido y extenso sobre el ilustre florentino se debe a la pluma de Giorgio Vasari, autor de una obra que constituye una cantera de datos sobre los artistas italianos que descollaron en las Bellas Artes y la Arquitectura<sup>73</sup>. Es un escritor de estilo ameno y cargado de resabios retóricos. Su inclinación por los aspectos anecdóticos y tópicos le resta valor a muchas de sus informaciones, las cuales no siempre son fidedignas. A veces peca de parcialidad y subjetivismo. Como prueba de ello merece la pena recordar un hecho sintomático. En la segunda edición de su

exitosa obra<sup>74</sup>, eliminó una frase en la que el autor ponía en duda la religiosidad del biografiado e introdujo un episodio inexistente en la primera impresión. En esta versión posterior describe que Leonardo, anciano y enfermo, sintiendo ya próxima su muerte, a pesar de que hubiese atacado con anterioridad algunos principios doctrinales de la Iglesia romana, «retornó a la buena vía y se sometió (*si ridusse*)

<sup>72</sup> *Scritti d'arte del Cinquecento*. Ed. Paola Barocchi. Milano-Napoli: R. Ricciardi, 1971-1977, pp. 7-23. La obra fue publicada por primera vez en letras de molde por G. Tiraboschi en 1796.

<sup>73</sup> *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Firenze: [Lorenzo Torrentino], 1550. Estos datos remiten a la primera estampación de la obra. La segunda versión presenta algunos cambios notables: *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Firenze: Giunti, 1568. Nuestras citas remiten a esta publicación. Hay una edición crítica de la misma realizada por Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Torino: Einaudi, 1986. La biografía de Leonardo se encuentra en las páginas 548-561.

<sup>74</sup> *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Firenze: Giunti, 1568. La *Vita di Lionardo da Vinci* se encuentra en el primer volumen de la tercera parte, pp. 1-11. Esta edición incluye un retrato del artista hecho por Cristoforo Coriolano.



[Cat. 28] Lomazzo, Giovanni Paolo: *Idea del tempio de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590. BNE, BA/3602, p. 58: Semblanza de Leonardo.



[Cat. 29] Lomazzo, Giovanni Paolo: *Della forma delle muse*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1591. BNE, BA/ 2935.

a la fe cristiana en medio de llantos. Luego confesó y contrito, por no poderse sostener en pie y con la ayuda de sus amigos y criados, quiso recibir devotamente el Santísimo fuera de la cama». La introducción de este cambio por Vasari en el texto se inscribe en la corriente contrarreformista del Concilio de Trento. El biógrafo completa la escena con otra igualmente inverosímil: Leonardo, ante la presencia de Francisco I, el cual se encontraba junto al lecho del agonizante, lamentó «cuánto había ofendido a Dios y a los hombres del mundo por no haber trabajado en el arte como convenía»<sup>75</sup>. A pesar de estas invenciones, Vasari constituye una fuente de notable valor por la abundancia de datos y por su capacidad de observación<sup>76</sup>. Esta biografía fue la primera que discurrió por vía impresa.

Giovanni Paolo Lomazzo, quien fue un admirador incondicional de Leonardo, llegó a conocer a su discípulo y albacea testamentario Francesco Melzi, quien le permitió examinar la producción vinciana en su poder. Gracias a ello

<sup>75</sup> *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze: Giunti, 1568, pp. 10-11.

<sup>76</sup> Richter, Jean Paul (*The Literary Works of Leonardo da Vinci*. 3.<sup>a</sup> ed. New York: Phaidon, 1970, v. II, p. 235) califica de «odious comment» esta manipulación del texto con el fin de convertir *in extremis* al biografiado.

tenemos algunas noticias sobre ejemplares perdidos. Son muy interesantes los comentarios registrados en sus obras el *Trattato dell'arte della pittura* (1584)<sup>77</sup>, *Idea del tempio della pittura* (1590)<sup>78</sup> y *Della forma delle muse* (1591)<sup>79</sup> (cat. 27-29):

PRINCIPALES FUENTES BIOGRÁFICAS ANTIGUAS (s. XVI)

*Notitiae* manuscritas

Antonio Billi c. 1516-1525

Anónimo Gaddiano c. 1540

*Vitae* impresas

Paolo Giovio c. 1528 1.<sup>a</sup> ed. 1796

Giorgio Vasari 1.<sup>a</sup> ed. 1550

2.<sup>a</sup> ed. 1568 Incluye un grabado con el retrato de Leonardo.

Presenta cambios notables en el texto.

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* 1584, p. 58.

Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* 1590

Giovanni Paolo Lomazzo, *Della forma delle muse* 1591

Este material biográfico evidencia el carácter polifacético de Leonardo. Los autores, según su lugar de procedencia y sus intereses, ponían el acento en distintos aspectos de su personalidad. Como ha subrayado Carlo Vecce en un interesante artículo<sup>80</sup>, con el paso del tiempo se fue modificando la percepción que se tenía de su vida y obras. En un primer momento fue considerado un pintor eximio y se le comparaba con Apeles de manera tópica, luego con Protógenes, un artista muy admirado del siglo IV a.C. por su minuciosidad, lentitud en el trabajo y el exquisito acabado con el que culminaba sus obras. En una tercera etapa fue ganando terreno su valoración como filósofo y científico. Poco a poco se percibe el desarrollo de una corriente crítica de signo negativo, la cual se sustanciaba en denunciar la incapacidad del maestro para terminar algunos de sus encargos, su obsesivo perfeccionismo, su escasa producción o sus especulaciones científicas, consideradas por algunos fantasiosas, quiméricas o simplemente heterodoxas. Ya en fecha temprana (1528), Baltasar de Castiglione (1478-1529) mencionaba

---

<sup>77</sup> Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584. R/33544.

<sup>78</sup> Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590. BA/3602. Semblanza de la vida de Leonardo, p. 58.

<sup>79</sup> Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1591. BA/2935.

<sup>80</sup> «Le biografie antiche di Leonardo», en *Leonardo da Vinci. La vera imagine*. Firenze: Giunti, 2005, pp. 62-71.

en su obra *El cortesano*<sup>81</sup> (cat. 30), algunos de estos aspectos de forma velada, es decir, sin mencionar a Leonardo nominalmente. En una palabra, su imagen ha ido cambiando con el paso del tiempo. Basta con leer la literatura surgida en torno a su persona en el Ottocento y en el Novecento. En nuestro siglo, la novela *El código Da Vinci*, publicada en el año 2003, constituye un capítulo más de una visión deformadora y ahistórica del protagonista, aunque bien es verdad que se trata de una obra de ficción. Sin duda alguna, para el público en general el nombre de Leonardo origina hoy una asociación de ideas heteróclitas y, en su mayoría, falsas. La causa de este fenómeno hay que buscarla en la explotación de una fantasía injustificada, en un exceso de retórica y en un afán de consumismo indiscriminado.

El efecto del espejo deformante en lo que respecta a su personalidad por parte de los biógrafos y escritores en general es apreciable también en la representación de su figura. Desde el punto de vista iconográfico se fue creando una imagen tópica del pintor. Algunos trabajos realizados por él fueron considerados como autorretratos: desde el joven que emerge al fondo del cuadro de la *Adoración de los Reyes Magos* (1481) hasta el *Anciano de perfil sentado a las orillas del río Loire*<sup>82</sup> o la bellísima *Cabeza de anciano*<sup>83</sup>, tan difundida. Esta última obra debe ser considerada un estudio del natural para representar a uno de los discípulos de Cristo en la pintura de *La Última Cena*, según sostienen los historiadores del arte más especializados<sup>84</sup>. El autor tendría unos cuarenta años cuando hizo el boceto. En cambio, hay una muestra autógrafa de cierto interés. En él era habitual el hecho de recurrir a elementos icónicos como sustitutos de los correspondientes vocablos, lo cual



[Cat. 30] Castiglione, Baldassare (1478-1529): *Il Libro del cortegiano*. Venezia : Aldo Romano y Andrea d'Asola, 1528. BNE, R/6384. Portada.

<sup>81</sup> Venezia: Aldo Romano y Andrea d'Asola, 1528. BNE. R/6384.

<sup>82</sup> Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*, f. 12579r.

<sup>83</sup> Turín, Biblioteca Reale. N. 1r [15571r].

<sup>84</sup> Véase Pietro C. Marani, Ficha técnica, en *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il «Cenacolo»: precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*. Catalogo della mostra. Milano: Skira, 2001, pp. 180-181.

[Cat. 31] *Lionardeschi*. Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*, f. 12692v.  
«Autorretrato» de Leonardo.

corroborar el carácter predominante del recurso figurativo frente al alfabético en su fuero interno. Esta *forma mentis* queda reflejada en su afición por elaborar mensajes en clave jeroglífica para el círculo de sus amistades. Véase, por ejemplo, una página en la que da rienda suelta a su gusto por este juego, casi infantil, de crear un lenguaje visual que se alterna con otro verbal menos desarrollado<sup>85</sup> (cat. 31). El autor calificaba de «lionardeschi» a esas pictografías, voluntariamente trazadas con descuido pero enormemente expresivas. En ellas se servía *non verbis, sed rebus*. En el folio citado se representa a sí mismo como un león ardiente («Lionardo») ya que introduce una interpretación etimológica propia del significado de su nombre. El pequeño dibujo constituye una especie de autorretrato que admite diversos niveles de lectura. Tales apuntes revelan su imaginario personal y su modo de ver el mundo.

La efígie fisonómica más fidedigna quizá sea el retrato de perfil hecho con la técnica de la sanguina y atribuido a Francesco Melzi o bien a Ambrogio de Predis<sup>86</sup> (cat. 32). De dicha obra hay una copia fiel y antigua, tal vez realizada por este último pintor<sup>87</sup>.

La pasión iconográfica fue cultivada por Paolo Giovo, quien llegó a tener una famosa colección de retratos de hombres ilustres en su *villa* situada en las inmediaciones del lago de Como<sup>88</sup>. La serie se dispersó posteriormente, pero existen varias copias. La versión de Leonardo fue realizada por el pintor

[Cat. 32] *Retrato de Leonardo*, Dibujo a la sanguina de Francesco Melzi? Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*, f. 12726.

---

<sup>85</sup> Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*, f. 12692v.

<sup>86</sup> Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*, f. 12726r.

<sup>87</sup> *Retrato de Leonardo*. Artista lombardo? (s. XVI med.). Milán, Biblioteca Ambrosiana. F 263 inf. N. 1 bis. La lista se podría completar con otro dibujo hecho por un discípulo (c. 1506-1508). Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*. f. 12300v.

<sup>88</sup> *Opera quotquot extant omnia* [...]. Basel: Petrus Pennae Typographus, 1578.

florentino Cristofano dell'Altissimo entre 1566 y 1568<sup>89</sup>. Otro retrato de gran fortuna fue el ideado por Cristoforo Coriolano y publicado en la segunda edición (1568) de las *Vite* de Giorgio Vasari<sup>90</sup> (cat. 33). La efigie de Leonardo forma parte de los 144 grabados insertos en la obra. La composición reproduce una estructura manierista, a modo de frontispicio, y se completa con tres figuras alegóricas, el Diseño, la Escultura y la Arquitectura. En el centro de la estampa el autor trazó el retrato de Leonardo, el cual es representado de perfil y tocado con un gorro de viaje, elemento iconográfico inexistente en las versiones anteriores. El maestro florentino tiene la frente surcada de arrugas y presenta un gesto adusto. A partir de esta pieza se han ido confeccionando, en función de las modas estilísticas imperantes, distintas versiones del rostro de Leonardo, las cuales intentaban reflejar las formas cambiantes de enjuiciar su persona y obra con

[Cat. 33] Coriolano, Cristoforo: *Retrato de Leonardo*, en: Giorgio Vasari, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze: Giunti, 1568. «Vita di Lionardo da Vinci», Parte III, v. 1.º, p. 1. Madrid, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla», BH FLL 35467.

el paso del tiempo<sup>91</sup>(cat. 34-37). Los dos primeros grabados están inspirados en un retrato del artista existente en la Galleria degli Uffizi. El tercero representa al pintor en su *studio*. La cuarta estampa procede de la versión

---

<sup>89</sup> *Retrato de Leonardo*. Pintura al óleo. Florencia, Galleria degli Uffizi. Inv. 1890, n.º 189. Esta versión se inspira en el retrato de perfil atribuido a Melzi (Windsor Castle, Royal Library. *The Windsor Collection*, f. 12726r).

<sup>90</sup> Madrid, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla». BH FLL 35467, Parte III, v. 1, f. 1.

<sup>91</sup> Allegrini, Francesco (s. xviii): *Retrato de Leonardo da Vinci*, según Giuseppe Zocchi (1711-1767). Firenze?: [s.n.], 1766. Buril, 270 x 185 mm. BNE. II/1561; Knolle, Johann Friedrich (1807-1877): *Retrato de Leonardo da Vinci*. Firenze?: [s.n., 1825-1877?]. Buril, 140 x 100 mm. BNE. II/1562; Cunego, Domenico (1726-1803): *Retrato de Leonardo da Vinci en su estudio*, según una pintura de Gaetano Callani (c. 1780). [S.l.: s.n., 1782]. Aguafuerte, 357 x 234 mm. Sin firma del grabador. Parece ser una prueba sin terminar. BNE. II/1559; Barcelón, Juan (1739-1801): *Retrato de Leonardo da Vinci*. Buril, huella de 201 x 143 mm, en hoja de 320 x 223 mm. Estampa procedente de: *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci*. Trad. Diego Antonio Rejón. Madrid, Imprenta Real, 1784. BNE. II/1560.



española del *Trattato della pittura*, realizada en el siglo XVIII. A comienzos del siglo XIX se incluyó un grabado de Giuseppe Benaglia en una obra dedicada a *La Última Cena* por el pintor Giuseppe Bossi<sup>92</sup>. En este caso la fuente de inspiración es el supuesto autorretrato de Turín. Ninguna de estas versiones transmite los rasgos fisonómicos del ilustre florentino.

---

<sup>92</sup> *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Milano: Stamperia Reale, 1810.

## Un retrato auténtico de Leonardo: sus libros

La formación intelectual de un individuo depende en gran medida de sus lecturas. De ahí la importancia de conocer los libros poseídos por una persona, aun a sabiendas de que la tenencia de ejemplares no siempre supone su degustación y aprovechamiento. Por otra parte, el acceso a una obra se puede alcanzar por vías indirectas, tales como el préstamo, la consulta en una biblioteca ajena, etc. A pesar de estas limitaciones, el estudio del fondo bibliográfico de un poseedor permite reconstruir las líneas maestras de su actividad profesional, sus aficiones y, en una palabra, su ideología. El resultado de tal indagación no proporciona un retrato acabado del interesado a través de sus eventuales lecturas, pero, al menos, nos traza una imagen auténtica del mismo.

Las menciones relativas a libros en los escritos de Leonardo son dispares, múltiples y diseminadas. Ciertamente, cita de pasada en muchas ocasiones el título aproximado de una obra sin especificar su posesión o forma de consulta. Tales indicaciones no han sido incluidas en el presente trabajo a modo de información complementaria<sup>93</sup>, porque la parte medular de la investigación se centrará en el inventario del *Codex Madrid II*. La bibliografía existente en lo que respecta a los títulos mencionados por Leonardo no es abundante<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Los datos se encuentran en Elisa Ruiz García: *Claves de una mente prodigiosa*. Madrid: Comunidad de Madrid-Canal de Isabel II, 2011, pp. 71-144.

<sup>94</sup> Dos libros pioneros y fundamentales son el de Edmondo Solmi: *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*. Firenze: La Nuova Italia, 1976 (ed. facsímile) y la obra ya citada de Jean Paul Richter. Estos autores desconocían la existencia del inventario incluido en el *Codex Madrid II*. La difusión del listado a partir de 1967 ha dado lugar a contribuciones tales como Ladislao Reti: *The Library of Leonardo da Vinci*. Los Angeles: [Castle Press], 1972, 28 pp.; Pedretti, Carlo: *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Commentary*. [Oxford]: Phaidon, 1977. 2 v., obra en la que el autor actualiza los datos aportados por Richter; y Elisa Ruiz García, *Claves de una mente prodigiosa*. Madrid: Comunidad de Madrid-Canal de Isabel II, 2011.

Un primer testimonio relacionado con su fondo personal se encuentra en el *Codex Trivulzianus*, manuscrito datado en torno a 1487-1490. Allí se leen en una columna estas cinco voces:

Donato  
Lapidario  
Plinio  
Abacho  
Morgante  
Milán, Castello Sforzesco. Biblioteca Trivulziana. *Codex Trivulzianus*, f. 2r.

Estas enigmáticas palabras remiten, sin duda alguna, a unos títulos de obras, en su poder o de su interés<sup>95</sup>. Los cuatro primeros figuran de nuevo en listados posteriores de sus libros<sup>96</sup>.

En el *Codex Atlanticus* aparece un segundo elenco que comprende 40 ítems igualmente escuetos:

L'Abbaco	Fiore di virtù
Plinio	Vita de'filosofi
Bibbia	Lapidario
De re militari	Pistole del Filelfo
Deca prima	Della conservation della sanità
Deca terza	Ciecco d'Ascoli
Deca quarta	Alberto Magno
Guidone	Retorica nova
Piero Crescentio	Cibaldone
Quadriregio	Esopo
Donato	<b>Salmi</b>
<b>Justino</b> <sup>97</sup>	De immortalità d'anima
<b>Guidone</b>	Burchiello
Dottrinale	<b>Driadeo</b>
<b>Morgante</b>	<b>Petrarca</b>

---

<sup>95</sup> Richter, Jean Paul: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. 3.<sup>a</sup> ed. New York: Phaidon, 1970, v. II, § 1469, n. 25.

<sup>96</sup> En lo sucesivo, estas obras se marcarán con un asterisco (\*) para indicar su presencia en el *Codex Trivulzianus*, el listado más antiguo conocido.

<sup>97</sup> Las entradas en negrita se corresponden con obras que no se encuentran en el listado posterior, esto es, en el *Codex Madrid II*.

**Giovan di Mandivilla**

De onesta voluttà

Manganello

Cronica d'Isidoro

Pistole d'Ovidio

**Pistole del Filelfo**

Spera

**Facetie di Poggio**

De chiromantia

Formulario di pistole

Milán, Biblioteca Ambrosiana. *Codex Atlanticus*, f. 210r / 559r.

La datación de esta relación es imprecisa. Ahora bien, en el f. 104r / 288r de ese mismo manuscrito Leonardo anota la compra de tres ejemplares con indicación de sus precios:

68 nella Cronica

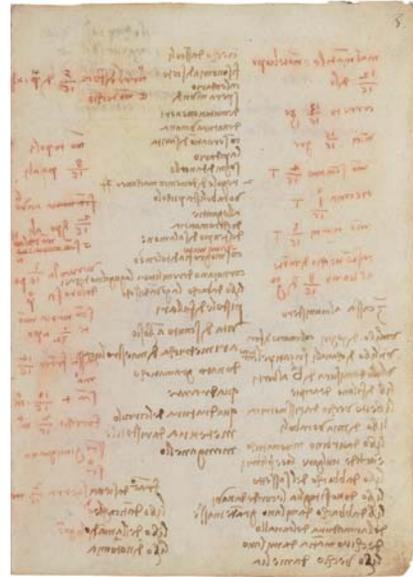
61 in Bibbia

119 in Arittmetrica di maestro Luca

La última de las tres obras, la *Somma* de Luca Pacioli, fue publicada en 1494. Este dato inclinaría a pensar que esa fecha fuese considerada como un *terminus post quem* en lo que respecta a la confección de la lista que figura en el f. 210r de dicho códice, sobre todo teniendo en cuenta el carácter facticio del mismo y la superposición de datos sin orden cronológico en las anotaciones vincianas.

En la tercera fuente, el *Codex Madrid II*, ff. 2v-3r, aparecen de nuevo citados 31 títulos de la relación precedente. Sin embargo, los nueve restantes no vuelven a ser mencionados en este lugar. El testimonio matritense será el documento base de esta investigación y se considerará como un inventario, a pesar de las someras descripciones de las entradas. El escrito menciona 116 asientos que se corresponden con 114 títulos, puesto que las tres partes de las *Décadas* de Tito Livio aparecen registradas de manera individualizada (cat. 38).

A continuación se reproduce el contenido de la relación de títulos establecida por Leonardo en el *Codex Madrid II*, en versión original con su propia grafía y en castellano. Cuando las entradas se encuentran repetidas en las dos fuentes anteriores citadas (*Codex Trivulzianus* y *Codex Atlanticus*), esta circunstancia se indica mediante unos asteriscos (\* / \*\*) en el asiento en cuestión.



[Cat. 38] Inventario de libros. BNE, *Codex Madrid II* (Mss. 8936), ff.2v-3r.

Richardo de' libr[i] ch' io lascio serati nel cassone

[f. 2v] [col. a]

- [1] Libro di Gorgo Valla
- [2] Fassiculu medicine latino
- [3] Romulion
- [4] Guidone in Cerusia\*\*
- [5] Bibbia\*\*
- [6] Prima decha di Livio\*\*
- [7] Terza decha\*\*
- [8] Quarta decha\*\*
- [9] Montagnana, De orina
- [10] Burleo
- [11] Agosstino, De civitate Dei
- [12] Plinio\* /\*\*
- [13] Clonicha del mondo
- [14] Piero Cresscentio\*\*
- [15] Erbolaio grande
- [16] Prediche
- [17] Aquila di Lionardo d' Arezo
- [18] Poblema d' Arisstotile
- [19] Batista Alberti, in Architettura

- [20] Isopo in lingua francesa
- [21] De re militari\*\*
- [22] De quattroregi\*\*
- [23] Euclide in Geometria
- [24] Vita civile di Matteo Palnieri
- [25] Gieta e Viria
- [26] Regole di Perotto
- [27] Donato vulgare e llatino
- [28] Libro di regole latine di Francesco da Urbino/
- [29] Dottrinale latino\*\*
- [30] Opera di san Bernardino da Siena
- [31] Della memoria lochale
- [32] Alzabitio vulgare del Serigatto
- [33] Plissciano gramaticho
- [34] Libro d' abacho mezano
- [35] Ciriffo Calvaneo

[col b]

- [36] Luchano
- [37] Isopo in versi
- [38] Galea de' matti
- [39] Libro d' abacho dipinto
- [40] Novellino di Masuccio
- [41] Ovidio Metamorfoseos
- [42] Prospettiva comune
- [43] Prepositione d' Aristotile
- [44] Rettoricha nova\*\*
- [45] Atila
- [46] Alberto di Sassonia
- [47] Filosofia d' Alberto Magno\*\*
- [48] Pistole del Filelfo\*\*
- [49] Secreti d' Alberto Magno
- [50] Sermoni di santo Agostino
- [51] Della imortalità dell' anima\*\*
- [52] Regole gramatiche in asse
- [53] Fior di virtù\*\*
- [54] Passione di Christo
- [55] Albumasar

- [56] Libro di medicine di cavalli
- [57] Zibaldone\*\*
- [58] Formulario\*\*
- [59] Clionica di santo Esidero\*\*
- [60] Libro d' abbacho mezano
- [61] Vita de' filosofi\*\*
- [62] De tentatione in asse
- [63] Favole d' Isopo\*\*
- [64] Pistole d' Ovidio\*\*
- [65] Donadello.\* / \*\*
- [66] De onesta voluta\*\*
- [67] Di santa Marcherita
- [68] Spefano Prisco da Sonzino
- [69] Pistole di Guassparri
- [70] Sonetti del Burchiello\*\*
- [71] Guerrino
- [72] Vocabolista in carta pechora
- [73] Sonetti di meser Guasparri Visconti

[f. 3r] [col. a]

#### In cassa al munistero

- [74] Un libro d'igegni<sup>98</sup> colla morte di fori
- [75] Un libro di chavalli scizati pel car\tone/
- [76] Un libro da misura di Batista Alberti
- [77] Libr[o] di Filone de acque
- [78] Libretto vechio d' arissmetrica
- [79] Libro di mia vocaboli
- [80] Libro da Urbino matematico
- [81] Euclide vulgare, coè, e primi libri 3
- [82] Libro d'abbacho del Sassetto
- [83] Libro dove si taglia le corde da navi
- [84] Libr[o] d' abbacho da Milano, grande, in asse
- [85] Dell' armadura del cavallo
- [86] De chiromantia da Milano
- [87] Libro vechio d' Amelia

---

<sup>98</sup> En el ms. se lee: «igogni».

[col. b]

- [88] Ciecho d' Asscoli\*\*
- [89] Fisonomia di Scoto
- [90] Calendario
- [91] Spera mundi\*\*
- [92] De mutatione aeri
- [93] De natura umana
- [94] Conservation di sanit \*\*
- [95] Lapidario\* /\*\*
- [96] Sogni di Daneello
- [97] 2 Regole di Domenico Machaneo<sup>99</sup>
- [98] Vocabolista picholo
- [99] Allegantie
- [100] De chiromantia\*\*
- [101] Del tenpio di Salamone
- [102] Cosmogrofia di Tolomeo<sup>100</sup>
- [103] Cornazano, De re militari (l'a Gugelmo de' Pazi)
- [104] Libro d'abacho\* /\*\* (l' a Govan del Sodo)
- [105] Pistole di Fallari
- [106] Vita di scanto Ambrosio
- [107] Arimetricha di Maestro Luca
- [108] Donato gramaticho
- [109] Quadrante
- [110] Quadrature del circulo
- [111] Meteura d'Aristotile
- [112] Manganello\*\*

[col. c]

- [113] Francesco da Siena
- [114] Libro d' anticagile
- [115] Libro dell'Amandio
- [116] Libro di notomia
- [2v] [col. a]

---

<sup>99</sup> A continuación se ha cancelado: «2».

<sup>100</sup> Se lee interlineado: «Sa Miniato». Este texto, en sanguina, pertenece a un estrato gráfico anterior.

Memoria de los libros que dejo guardados en el arcón

- [1] Libro de Giorgio Valla
- [2] Fascículo de medicina en latín
- [3] Romulion
- [4] Guido, De Cirugía
- [5] Biblia
- [6] Primera década de Livio
- [7] Tercera década
- [8] Cuarta década
- [9] Montagnana, De orina
- [10] Burleo
- [11] Agustín, De civitate Dei
- [12] Plinio
- [13] Crónica del mundo
- [14] Pietro Crescentio
- [15] Herbolario grande
- [16] Sermones
- [17] Aquila de Leonardo de Arezzo
- [18] Problemas de Aristóteles
- [19] Battista Alberti, De Architectura
- [20] Esopo en lengua francesa
- [21] De re militari
- [22] De quattroregi
- [23] Euclides, De Geometria
- [24] Vida civil de Matteo Palmieri
- [25] Geta y Birria
- [26] Reglas de Perotto
- [27] Donato en lengua vulgar y en latín
- [28] Libro de reglas latinas de Francesco da Urbino
- [29] Doctrinale latino
- [30] Obras de san Bernardino de Siena
- [31] De la memoria local
- [32] Alcabitio, en italiano, del Serigatto
- [33] Prisciano, gramático
- [34] Libro de ábaco mediano
- [35] Ciriffo Calvaneo

[col. b]

- [36] Lucano
- [37] Esopo en verso
- [38] La nave de los locos
- [39] Libro de ábaco ilustrado
- [40] Novellino de Masuccio
- [41] Metamorfosis de Ovidio
- [42] Perspectiva común
- [43] Propositiones de Aristóteles
- [44] Retórica nueva
- [45] Atila
- [46] Alberto de Sajonia
- [47] Filosofía de Alberto Magno
- [48] Epístolas de Filelfo
- [49] Secretos de Alberto Magno
- [50] Sermones de san Agustín
- [51] De la inmortalidad del alma
- [52] Reglas gramaticales encuadernadas en tabla
- [53] Flor de virtud
- [54] Pasión de Cristo
- [55] Albumasar
- [56] Libro de medicina sobre caballos
- [57] Cibaldone [«Cartapacio»]
- [58] Formulario
- [59] Crónica de san Isidoro
- [60] Libro de ábaco mediano
- [61] Vidas de filósofos
- [62] Sobre la tentación, encuadernado en tablas
- [63] Fábulas de Esopo
- [64] Epístolas de Ovidio
- [65] Un Donato pequeño
- [66] Sobre un placer honesto y saludable
- [67] Sobre santa Margarita
- [68] Stefano Flisco da Soncino
- [69] Epístolas de Gasparri
- [70] Sonetos de Burchiello
- [71] Guerino

- [72] Vocabulario en pergamino
- [73] Sonetos de messer Guasparri Visconti

[3r] [col. a]

En un arca en el monasterio:

- [74] Un libro de ingenios mecánicos con una representación de la muerte en la portada
- [75] Un libro de caballos dibujados para un boceto
- [76] Un libro sobre las medidas de Battista Alberti
- [77] Libro de Filón sobre las aguas
- [78] Librillo viejo de aritmética
- [79] Libro de mis vocablos
- [80] Libro del matemático Urbino
- [81] Euclides en italiano, esto es, los tres primeros libros
- [82] Libro de ábaco de Sassetto
- [83] Libro sobre el corte de las maromas de los barcos
- [84] Libro de ábaco de Milán, grande, encuadernado en tablas
- [85] Sobre la armadura del caballo
- [86] Sobre la quiromancia de Milán
- [87] Libro viejo de Amelia

[col. b]

- [88] Cecco d' Asscoli
- [89] Fisonomía de Scoto
- [90] Calendario
- [91] Sphera mundi
- [92] De mutatione aeri
- [93] De natura humana
- [94] Conservación de la salud
- [95] Lapidario
- [96] Sueños de Daniel
- [97] Dos reglas de Domenico Macchaneo
- [98] Vocabulario pequeño
- [99] Elegantiae
- [100] Sobre la quiromancia
- [101] Sobre el templo de Salomón
- [102] Cosmografía de Ptolomeo

- [103] Cornazzano, De re militari (lo tiene Guglielmo de Pazzi)
- [104] Libro de ábaco (lo tiene Giovan del Sodo)
- [105] Epistolas de Falaris
- [106] Vida de san Ambrosio
- [107] Aritmética del Maestro Luca
- [108] Gramática de Donato
- [109] Cuadrante
- [110] Cuadratura del círculo
- [111] Meteora de Aristóteles
- [112] Manganello

[col. c]

- [113] Francesco de Siena
- [114] Libro de antigüedades
- [115] Libro de Amandio
- [116] Libro de anatomía

Si se cotejan los ítems de las tres relaciones establecidas por Leonardo, se observa en la última, la matritense, la ausencia de nueve títulos, los cuales serán identificados mediante un número expresado en el sistema romano para distinguir estos asientos de los restantes:

- [I] Justino
- [II] Guidone
- [III] Morgante
- [IV] Giovan di Mandiavilla
- [V] Pistole del Filelfo<sup>101</sup>
- [VI] Facetie di Poggio
- [VII] Salmi
- [VIII] Driadeo
- [IX] Petrarca

En sus numerosos escritos no vuelven a ser mencionadas estas obras. Cuatro de ellas forman parte de la categoría literaria de los libros de entretenimiento. Por tratarse de textos de ficción, resulta normal que fuesen eliminados

---

<sup>101</sup> Hay dos entradas idénticas en el listado del *Codex Atlanticus* y tan solo una en *Codex Madrid II*.

en un momento dado, pues no desempeñaban la función instrumental que se otorga al libro cuando es considerado una herramienta de trabajo profesional.

Leonardo, por su trayectoria cronológica, vivió a caballo entre dos siglos y se benefició de las consecuencias de una revolución técnica, la llamada Galaxia Gutenberg. La producción de obras impresas le permitió acceder a un caudal bibliográfico nutrido y variado en cuanto a los temas, sin los tiempos de demora que exigía la obtención de una copia manuscrita, y a un precio relativamente más asequible. Aunque en algunos momentos expresa una opinión adversa hacia este nuevo procedimiento, quizá tal juicio reflejaba un rechazo teórico ante un objeto múltiple, pero en la práctica la mayoría del fondo bibliográfico que poseyó eran libros de molde. En realidad, el inventario nunca proporciona datos sobre la técnica de producción, por tanto, han sido considerados impresos por defecto todos aquellos títulos de los que hay noticia de alguna edición incunable o post-incunable que se ajusta a las fechas de la fuente en que dicho libro aparece citado. En los restantes casos se ha juzgado la obra en cuestión como manuscrita. De acuerdo con este criterio, el fondo habría quedado dividido de la siguiente manera en lo que respecta a la técnica de producción:

Ejemplares manuscritos	3, 24, 28, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 83, 85, 109, 112, 113	Total: 14
Ejemplares impresos	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 80, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103 105, 106, 107, 110 108, 111, 114, 115	Total: 94
Ejemplares de técnica dudosa	39, 62, 82, 84, 87, 101, 104, 116	Total: 8

El inventario del *Codex Madrid II* se puede situar en un arco temporal que va desde mediados de julio de 1503 hasta octubre de 1504. Las notas sobre el río Arno, que constituyen el primer estrato del folio 3r en el que se encuentra parte del listado, se datan contextualmente hacia la primera fecha. De hecho, una de sus mediciones, trazada en el f. 1v, es datada el día en que se celebra la festividad de la Magdalena (22 de julio). En octubre de 1504 Leonardo se marcha a Piombino como arquitecto e ingeniero militar. Probablemente la ausencia

temporal de Florencia por razones profesionales motiva que guarde sus libros en dos arcas de distinto tamaño (un «cassone» y una «cassa», respectivamente)<sup>102</sup> y que ambas queden depositadas en el convento («munistero») de Santa Maria Novella, lugar en el que se le había concedido un amplio estudio para la preparación del cartón de la *Batalla de Anghiari* y un aposento. Las fechas indicadas constituyen un *terminus ante quem* en lo que respecta a la elección de las obras impresas. Idéntico criterio se ha aplicado *mutatis mutandis* en los casos en los que el asiento figura mencionado en el f. 2r del *Codex Trivulzianus*, manuscrito datado en torno a 1487-1490, y/o en el f. 210r del *Codex Atlanticus*, apuntamiento trazado en torno a 1494 por las razones aducidas.

La escueta descripción de cada ítem dificulta enormemente la identificación de la obra mencionada. Prestigiosos leonardistas han ido aportando soluciones o bien conjeturas para resolver los diversos problemas planteados. Este no es el lugar adecuado para analizar cada entrada. Los correspondientes datos se encuentran en la bibliografía recomendada. Como suele acontecer en tales casos, no ha sido posible reconstruir la totalidad de los títulos. Algunos han quedado sin identificar; otros son susceptibles de ser atribuidos a distintos autores.

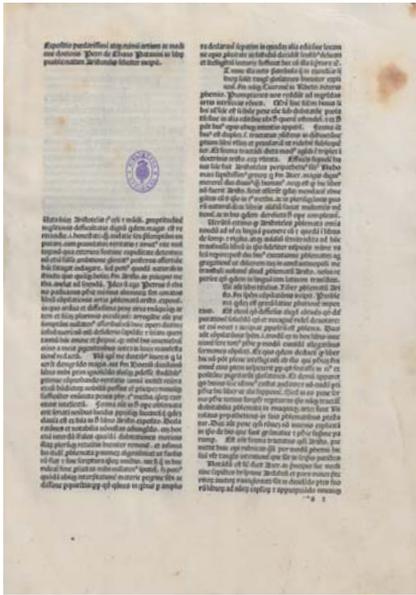
Una vez analizados los ítems que constituyen el fondo librario registrado en el Inventario del *Codex Madrid II*, hemos optado por agrupar la información ofrecida por los asientos del documento en torno a unos polos de atracción que reflejan la *forma mentis* de un hombre dotado de una curiosidad intelectual insaciable. Este atributo de su personalidad le llevaba a interesarse por una temática de amplio espectro. En vez de aplicar una estricta clasificación por materias de acuerdo con nuestros criterios actuales, hemos preferido distribuir los títulos de acuerdo con un esquema tradicional en la época. A tal fin el fondo ha sido subdividido en cuatro apartados. Cada uno de ellos lleva un epígrafe alusivo a la naturaleza de su contenido:

- 1: Libros que facilitan el aprendizaje del lenguaje verbal.
- 2: Libros que fundamentan el pensamiento especulativo.
- 3: Libros que fomentan el imaginario colectivo y ejercen una función conativa sobre el lector.
- 4: Libros que proporcionan ocio y entretenimiento.

---

<sup>102</sup> Como se puede observar, la debatida cuestión de la distribución de los ejemplares en esos dos contenedores se convierte en un asunto de tono menor, ya que ambos quedaron en un mismo emplazamiento a lo que parece. Véase Elisa Ruiz García: *Claves de una mente prodigiosa*. Madrid: Comunidad de Madrid-Canal de Isabel II, 2011, pp. 75-81.





[Cat. 41] Aristoteles (Pseudo): *Problemata*. Trad. Bartholomaeus de Messana. [Venezia]: Johann Herbort, 1482-1483. BNE. INC/ 1870.



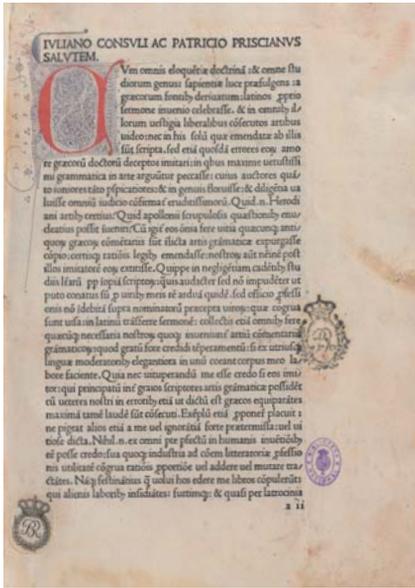
[Cat. 42] Brant, Sebastian: [Das Narrenschiff]. En latin:] *Stultifera navis*. Trad. Jakob Locher. Strasbourg: Johannes Grüninger, 1497. BNE. INC/2686.



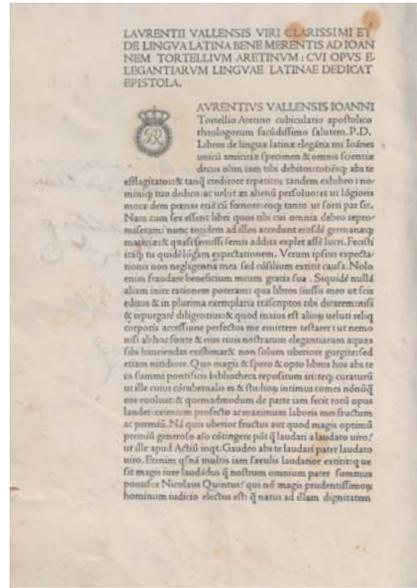
[Cat. 43] Ovidius Naso, Publius: *Epistolae heroides*. Sappho. Ibis. Com. Antonius Volscius et Domitius Calderinus. Venezia: Andrea Paltaschi, 1488. BNE. INC/2057.



[Cat. 44] Plinius Secundus, Gaius: *Historia naturalis*. Ed. Hermolaus Barbarus et Johannes Baptistae Palmariis. Venezia: Giovanni Alvise, 1499. BNE. INC/699.



[Cat. 45] Priscianus: [Opera]; De octo partibus orationis. De constructione. Venezia: [Jacopo da Fivizzano], 1476. BNE. INC/655.



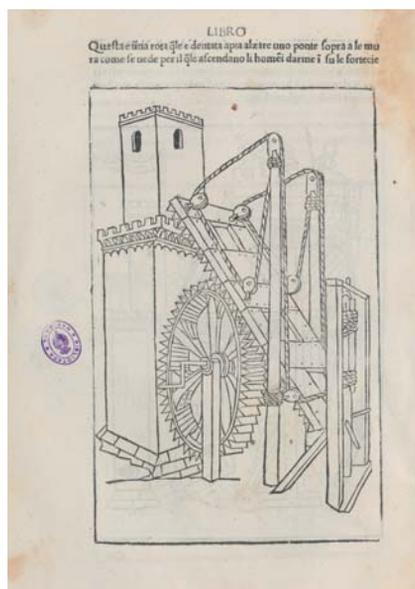
[Cat. 47] Valla, Laurentius: *Elegantiae linguae latinae* [De pronomine sui] De ego, mei, tui et sui. Venezia: Nicolas Jenson, 1471. BNE. INC/683.



[Cat. 46] Ptolomaeus, Claudius: *Cosmographia*. Trad. Jacobus Angelus [...]. Roma: Pietro della Torre, 1490. BNE. INC/756.

Las tres fuentes vincianas indicadas mencionan en total 123 títulos, de los cuales 9 no aparecen en el inventario maritense. La cifra tiene un valor relativo. Los ejemplares que Leonardo dejó guardados en torno al año 1504 solo nos confirman la existencia del fondo depositado en una institución, pero no nos informa acerca de los libros que el interesado pudo llevar consigo en su desplazamiento a Piombino. Asimismo, cabe la posibilidad de que existiese algún otro depósito del que no hay noticia en el *Codex Madrid II*. Por último, este listado levanta acta de las unidades poseídas hasta esa fecha. Es lógico suponer que en los quince años siguientes continuase incrementando su «librería» personal. Antonio de Beatis<sup>103</sup> afirma que Leonardo disponía de una espléndida biblioteca en Cloux, incluso describe algunas piezas manuscritas que llamaron su atención. Resulta imposible averiguar si su colección fue trasladada a su nuevo lugar de residencia y si se incrementó con ejemplares regalados por el generoso monarca francés.

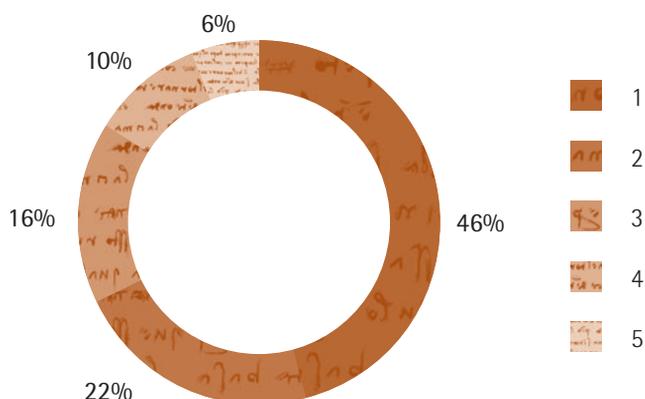
El fondo de Leonardo es significativo por su número de unidades en consonancia con los medios técnicos de la época, pero sobre todo por la naturaleza de su contenido. En realidad, era una conjunto de obras, adquirido con una finalidad precisa y destinado a cumplir un cometido concreto. Se trataba, por encima de todo, de unos instrumentos de trabajo adecuados a sus intereses profesionales. Aplicar a ese lote librario el término de «biblioteca» parece poco apropiado por la forma de depósito de los ejemplares y la existencia de una circulación de los mismos entre los especialistas. Dada la vida itinerante del maestro y los hábitos de préstamo, es más ajustado a la realidad imaginar un ámbito dedicado al estudio, la lectura y las tareas intelectuales, el cual se establecería en cada uno de los lugares de residencia.



[Cat. 48] Valturius, Robertus: [*De re militari*. En italiano:] *Opera et facti e precepti militari*. Trad. Paulus Rhamnusius junior. Verona: Bonino de' Bonini, 1483. BNE. INC/910.

<sup>103</sup> *Itinerario di Monsignor R.mo. et Ill.mo il cardinale de Aragona [...]*. Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele II». Ms. X.F. 28, ff. 76v-78r.

Distribución por materias del fondo vinciano



En una estancia de este tipo o *studiolo*, tendría Leonardo unos volúmenes apilados en posición horizontal o inclinada sobre un anaquel o en un nicho en la pared. Otros libros de menor consulta podrían estar en alguna arca, mueble muy empleado para estos fines, sobre todo cuando se cambiaba con frecuencia de lugar de residencia. Además, estarían los ejemplares de ida y vuelta, según las necesidades intelectuales y los requerimientos de amigos.

Como complemento del fondo vinciano estudiado, convendría tener en cuenta los datos bibliográficos dispersos que se encuentran en sus autógrafos, los cuales evidencian la importancia del libro en la configuración del pensamiento de Leonardo y sus afanes por acceder a títulos de su interés, pero de difícil consulta<sup>104</sup>. Las entradas son variopintas en lo que respecta a la información contenida. Se trata de fragmentos en los que se incluyen, por lo general, referencias a diversos asuntos, personas y cosas. Las alusiones a compras de material profesional y doméstico, en particular vestuario, son abundantes. También se indican adquisiciones de lentes.

Conviene destacar las dificultades que tenía Leonardo para acceder a determinadas obras, sobre todo las que solo circulaban en versión manuscrita. Este hecho explica que en muchas ocasiones indique el nombre de la persona que posee el libro de su interés. No se sabe si para consultarlo *in situ* o bien para solicitar su préstamo, opción más probable. También son mencionadas tiendas del ramo (los profesionales eran denominados genéricamente

<sup>104</sup> La relación de estas citas se encuentra en Elisa Ruiz García: *Claves de una mente prodigiosa*. Madrid: Comunidad de Madrid-Canal de Isabel II, 2011, pp. 132-141.

*cartola*) y mercados. Asimismo, se citan algunas bibliotecas como lugares de aprovisionamiento intelectual. Ciertamente, la consecución de algunas fuentes bibliográficas constituía un objeto de deseo.

La repetición del nombre de algunos autores indica la influencia que ejercieron en la conformación de sus construcciones teóricas. Aristóteles, Arquímedes, Vitruvio, y Witelo, entre otros, aparecen en diversas ocasiones. Desde el punto de vista temático, las cuestiones sobre aritmética, geometría, perspectiva, proporciones, pesos y medidas también menudean. En realidad, estas anotaciones confirman la existencia de una temática recurrente, la cual, como no podría ser de otra manera, emerge en sus autógrafos. En cambio, no hay ningún apunte sobre la literatura de ocio representada en su fondo, lo cual indica su carácter accesorio y coyuntural. Tal vez eran lecturas de esparcimiento y, por tanto, su disponibilidad no le inquietaba.

La presencia de la cultura escrita surge por doquier. Recuerda fechas de inicio de sus trabajos<sup>105</sup>, textos que quiere consultar o ayuda que debe solicitar de profesionales. Las ideas o citas atribuidas a un autor, sobre todo si es grecolatino, probablemente eran indirectas y estarían tomadas de escritores posteriores, práctica habitual hasta tiempos modernos. Los datos relativos a los intereses librarios de Leonardo nos confirman algunas de las identificaciones propuestas acerca de su inventario y nos informan sobre sus fuentes. En verdad, el temperamento del maestro encarnó «el viento fiero de la razón», en definición afortunada del filósofo platónico Francesco Patrizi.

---

<sup>105</sup> En cambio, no hay ninguna mención de su terminación.