



<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v73n185.114482>

LEONARDO DA VINCI, ARTE Y COSMOVISIÓN DEL GENIO DEL RENACIMIENTO



LEONARDO DA VINCI, ART AND WORLDVIEW OF THE RENAISSANCE GENIUS

JUAN CARLOS MANSUR GARDA*
ITAM - Ciudad de México – México

Artículo recibido: 01 de enero de 2022; aceptado: 20 de julio de 2022

* jcmansur@itam.mx / orcid: 0000-0002-9334-0914

¿Cómo citar este artículo?:

MLA: Mansur Garda, Juan Carlos. “Leonardo da Vinci, Arte y cosmovisión del genio del Renacimiento”. *Ideas y valores*, 73.185 (2024): 163-187.

APA: Mansur Garda, J. C. (2024). Leonardo da Vinci, Arte y cosmovisión del genio del Renacimiento. *Ideas y valores*, 73 (185), 163-187.

CHICAGO: Juan Carlos Mansur Garda. “Leonardo da Vinci, Arte y cosmovisión del genio del Renacimiento”. *Ideas y valores* 73, 185 (2024), 163-187.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

El presente artículo explica la cosmovisión de Leonardo da Vinci, quien a través de sus escritos, diseños y obra pictórica, muestra una tensión y ruptura sobre el arte, la belleza y la verdad de su época. La pintura es científica y por ello un arte liberal, pero no manifiesta la verdad sagrada del icono propia de la cosmovisión finalista medieval, sino que será la verdad científica de la Modernidad.

Palabras clave: Leonardo da Vinci, icono, pintura, verdad, arte, belleza

ABSTRACT

This article explains the philosophy of Leonardo da Vinci, who through his writings, designs and pictorial work, shows a tension and rupture on the art, beauty and truth of his time. Painting is scientific and therefore a liberal art, but it does not manifest the sacred truth of the icon of the medieval finalist worldview, but it will be the scientific truth of Modernity.

Keywords: Leonardo da Vinci, icon, painting, truth, art, beauty

Recientemente se conmemoraron quinientos años de la muerte de Leonardo Da Vinci, acaecida el 2 de mayo de 1519 en Amboise. La obra de esta polifacética personalidad que fue pintor, arquitecto, filósofo, ingeniero, músico e inventor, encarna el espíritu de una época de florecimiento de todas las áreas del saber, el Renacimiento. La fuerza de su obra artística, además de inspirarnos sentimientos estéticos, abre ante nosotros la historia de su época.

Artistas de la talla de Leonardo están impregnados de la época que les toca vivir, sus reflexiones y su obra son testimonio de la cosmovisión desde la cual observan el mundo, de manera que ellos mismos son ejemplo de las ideas que están en el ambiente y que ven la luz a través de su pensamiento y sus obras de arte ¿Qué se puede leer de la metafísica y la cosmovisión del Renacimiento a través del arte y la vida del espíritu inquieto, ingenioso, creativo y genial de Leonardo da Vinci, quien se interesaba e investigaba por igual sobre medicina, biología, anatomía, física, ingeniería, música, pintura, urbanismo y arquitectura? ¿Qué visión de mundo, de arte, de belleza tiene este gran artista que vivió en una época de profundos cambios para Occidente y la historia de la humanidad? ¿Es Leonardo un artista que inaugura con su pensamiento y su obra pictórica una nueva época y una nueva visión del mundo? El presente escrito busca reflexionar sobre estas preguntas y mostrar la cosmovisión que hay detrás de la pintura y dibujos de Leonardo Da Vinci.

Nacido en la provincia florentina de Vinci un 15 de abril de 1452, la vida de Leonardo transcurre en el ambiente del Renacimiento, una época de gran actividad intelectual y artística que, desde el punto de vista filosófico, comparte características con el mundo grecolatino y medieval, a la vez que anuncia el distanciamiento de este. En este orden de ideas, debemos leer el espíritu del renacentista, por un lado como un personaje bañado y heredero del espíritu medieval, y por otro como alguien que encarna intereses e ideas que anuncian la disolución de esa época. Esta es la riqueza que encierra el Renacimiento y la dificultad para definirlo y comprenderlo: por un lado representa el fruto maduro de instituciones que se formaron durante la Edad Media, como la banca, las universidades y la cristiandad; y por otro, representa el fin de una época, en parte debido al mismo desarrollo intelectual y científico que abre caminos a la nueva ciencia experimental y que con el paso del tiempo marcará el fin de la Edad Media y de la antigüedad al abandonar los temas teológicos y la visión teleológica del universo.

De igual forma, las artes del Renacimiento son el fruto maduro de las técnicas desarrolladas durante la Edad Media, pero que abandonarán poco a poco la temática religiosa a partir de la cual se gestaron. Esto se ve sobre todo en el caso de la música con el desarrollo del contrapunto y la polifonía, y con el desarrollo de la perspectiva y la representación

naturalista en pintura. Ambas artes comenzarán a ser contempladas por su perfección técnica y se desligarán de la función sacra y litúrgica que las vio nacer.

Leonardo, entre la temática medieval y la pintura “científica”

Desde sus inicios como pintor, el joven Leonardo discípulo de Verrochio, se mostró como un espíritu de una poderosa inquietud intelectual e inventiva. Dan cuenta de ello sus escritos y dibujos que llevaba en su cuaderno de notas –método que lo acompañará a lo largo de sus 67 años de vida–, y que acumulará una enorme cantidad de apuntes con diseños, pensamientos y observaciones, en los cuales notamos cómo busca desentrañar los misterios del universo mediante la incipiente nueva Física y la Geometría. Esto lo acerca a una nueva visión de la pintura y la naturaleza; sin embargo, no muestra una total independencia de la Edad Media, como se puede apreciar en sus temas pictóricos, los cuales no son hostiles al cristianismo tradicional. Esto no es de extrañar, pues contrario a lo que se suele afirmar, el Renacimiento no rompe con la religión, ni pone al hombre en el centro que ocupaba Dios, esta sigue siendo una época profundamente religiosa, como afirma Hayes *et al.*: “aunque el humanismo significó para sus seguidores una mayor apreciación de cosas buenas de este mundo, no excluyó desde luego lo sobrenatural, ni fue hostil al cristianismo tradicional” (475), por lo que podemos decir que Leonardo vive inmerso aún en un ambiente medieval. En efecto, da Vinci, como otros artistas de su época, no representa una ruptura con la temática religiosa de la Edad Media, y así lo han recalcado autores como Burckhardt, Wölflin (Koyré 95). También se puede leer la opinión de Arnold Hauser quien afirmaba que

Desde todos los puntos de vista imaginables, desde el punto de vista teológico, filosófico y astronómico, así como desde el punto de vista económico y político, la imagen del mundo propia del Renacimiento constituía un sistema de esferas concéntricas que giraban en torno a un centro fijo e inmutable. Se concebía al universo organizado según la misma idea jerárquica que había determinado la sociedad feudal. (Hauser 105)

Esta concepción religiosa del Renacimiento se refleja en las obras de Leonardo como *El bautismo de Cristo*, *La anunciación*, *La adoración de los reyes magos*, *La Virgen Santa Ana y el Niño*, *San Jerónimo*, de una marcada temática religiosa; y cuadros como *La Última Cena* o *La Gioconda* que muestran por un lado un abandono de la representación propia de los iconos y una búsqueda de representación más “científica” y fiel de la realidad mediante el uso del color, los estudios de la proporción, el uso del punto de fuga, y por otro lado una representación “teológica” a través de temáticas religiosas como eje temático de

los cuadros (figura 1). Hay autores como el citado Hauser que incluso consideran que el uso de la perspectiva que refleja orden, armonía y un centro fijo e inmutable al que se dirige la mirada, se acerca más al ambiente propio de la Antigüedad y de la Edad Media. En este sentido, si se quisiera encontrar un arte que rompe con esta visión concéntrica de la antigüedad y Edad Media en el arte, debería mirarse –dice Hauser–, al arte del Manierismo, que tendrá diversos puntos de fuga, varias temáticas en un mismo cuadro y una variedad cromática con claroscuros que rompe con el estilo del Renacimiento y del arte de la Edad Media.



FIGURA 1. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Leonardo da Vinci.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

Sin embargo, sería un error pensar que Leonardo se mantiene fiel a la tradición religiosa y reverencial frente a los iconos. Sus inquietudes intelectuales y artísticas propias de la época le hacen –como a muchos en su época– ver el mundo de una forma diferente a como la veía la Edad Media. Su mirada se acerca al mundo con la intención de escudriñar los secretos de la naturaleza y aprender de ella. Su mirada nos muestra su cosmovisión. La mirada penetrante de Leonardo en la botánica o en la anatomía, en los gestos y en las acciones nos dejan ver claramente el propósito de da Vinci por hacer una pintura que narre con fidelidad lo visto, no sólo en sus aspectos cuantitativos, sino incluso cualitativos (Tatarkiewicz 159). Las pinturas y los dibujos de Leonardo, sus observaciones sobre la manera adecuada de emplear los colores para reflejar la realidad vista, hacen pensar que detrás de su obra pictórica hay una concepción del mundo y de la verdad que sustenta este interés por plasmar la realidad tal cuál la ve.

La “mirada” de Leonardo a la naturaleza

Para comprender cómo mira Leonardo el universo convendría comenzar por comprender que para él la vista, la mente y la mano están vinculadas y orientadas a la búsqueda de la verdad, en primer lugar porque la vista tiene un valor privilegiado por su rango de verdad: por un lado porque el ojo engaña menos que ningún otro sentido y los ojos nos permiten contemplar la belleza del mundo, y por otro porque es el órgano sensorial que nos consuela de la prisión del cuerpo en la que se encuentra el alma. El ojo y la claridad son inherentes al intelecto y es por estos atributos por los que Leonardo valoraba la vista. La claridad de la visión se logra, sin embargo, solo cuando es plasmada y reproducida por la mano y se representa en un dibujo o en una pintura, para Leonardo “el conocer como tal es al propio tiempo ver y hacer, es visión intelectual y percepción reproducida por obra de la mano” (Jaspers 16).

Este es el interés que muestra da Vinci en sus dibujos y sus pinturas, plasmar la compleja estructura de la materia y su funcionamiento a través de sus dibujos y de su pintura, una técnica muy superior para algunos –dicho sea de paso–, a la técnica de Vesalio, el anatomista flamenco del siglo XVI, y que muestra cómo Leonardo apunta con sus dibujos de anatomía a una finalidad muy definida y precisa, “descubrir la estructura mecánica interna del cuerpo humano para hacerla accesible a la observación directa, es decir, a la vista”. (Koyré 102). Esto muestra por qué no debería sorprendernos el estilo “realista” de Leonardo. Sus aforismos sobre el dibujo y la pintura o sus observaciones sobre el color, la perspectiva y la proporción, muestran su interés en hacer de la pintura una forma de transmitir la verdad de la naturaleza, lo que no

es de extrañar, pues la convicción sobre las posibilidades cognoscitivas del arte era una creencia popular en el Renacimiento, sin embargo “nadie la aplicó con tanta radicalidad ni le dio tan profunda justificación como Leonardo” (Tatarkiewicz 159).

Sobre esta afirmación habrá que recordar que la valoración de la pintura ha tenido una particular historia en Occidente, pues por un lado fue denostada por ser esta copia de copia como diría Platón en el “Libro x” de la *República*, o bien ha sido rechazada por temor a caer en idolatría, cuando intenta representar mediante imágenes a la divinidad, como lo prescribe la tradición judaica, musulmana y más tarde el protestantismo. Sin embargo, no siempre se ha rechazado el valor y el poder de la pintura. En el siglo VII la defensa del icono por Juan Damasceno, reestablecerá el valor de la imagen sagrada de los íconos y devolverá el poder de manifestar la verdad a la pintura y será ese el lugar que tendrá la pintura en las iglesias.

Da Vinci no seguirá ninguna de estas corrientes, si bien considera que la pintura es portadora de verdades, éstas no son de corte religioso. Para él la pintura es un arte creativo además de imitativo y también es científica, “no podrá ser buen pintor quien no sea un maestro capaz de describir, por medio del arte, todas las especies y propiedades de las formas” (Jaspers 71), pero el conocimiento que nos transmite no está orientado a las prácticas rituales divinas y sagradas, sino que nos permite conocer y describir la naturaleza como es.

La mirada de Leonardo tiene un especial interés en explorar con “escrupulosa minuciosidad” los detalles del mundo, pues quiere mirar y conocer la naturaleza y plasmarla en su obra. Lo visible del mundo se convierte en visible gracias a la mano que es guiada por la estructura ordenadora de la matemática, y a la observación de la infinita particularidad del detalle que se expresa a través del tratamiento de la forma de la imagen, del manejo cuidadoso del claroscuro, de la organización armónica de los temas que aborda y por el uso del color. Este asombroso acto que realiza el pintor es el que lleva a decir a Leonardo que la pintura repite el acto divino de creación. La pintura semeja a la naturaleza en el acto creador y en la forma vista y conocida que se ha plasmado.

Como hemos mencionado ya, da Vinci no aspira a llegar a verdades suprasensibles. La mirada de Leonardo no está entrenada ni interesada en llegar a las verdades metafísicas, ni conoce los grados de realidad que contemplaban los medievales. Su inquietud por comprender el universo apartándose de las explicaciones metafísicas y desarrollando una nueva ciencia, se vio bien reflejada en sus dibujos y pinturas. En sus bosquejos se muestra su interés por comprender y representar con exactitud la anatomía del ser humano y de los animales, mostrar su proporción armónica (figura 2). Sus escritos y bocetos hablan de todo lo que ve y le

rodea, la naturaleza, las personas, la forma de las plantas y los árboles, pero su mirada no es meramente contemplativa, ella indaga el funcionamiento de la naturaleza, y busca comprender la función del corazón, o del ojo, y por eso explica el fenómeno de la visión, de la teoría de los colores y realiza estudios de la luz. Siguiendo la línea de reflexión de Jaspers sobre la mirada en Leonardo y su diferencia del hombre del medievo (Jaspers 24), podríamos ampliarla y afirmar que en Leonardo ya no se trata de la mirada intelectual que busca abstraer las esencias, como lo hacían los medievales, se trata de una mirada que se posa en lo sensible para comprender su funcionamiento.



FIGURA 2. Estudio de Caballo.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

Da Vinci sabe que solo la mirada no basta para comprender la naturaleza y representarla pictóricamente, para lograr representar lo contemplado por la mirada el pintor requiere la ayuda de la matemática, que permitirán la correcta representación de las proporciones y de la perspectiva que observamos. Es sabido el aporte que tuvo Leonardo en el desarrollo de la perspectiva y de la representación proporcionada del cuerpo humano y de la naturaleza en general, un interés que por cierto compartía con los pintores del *quattrocento*. Leonardo envuelve la fuerza de su pintura y de la perspectiva por el dominio magistral de la matemática, los trazos que hace la mano son posibles gracias a la actividad intelectual o especulativa que se logra gracias a que ella hace que las cosas sean exactamente visibles y da legalidad y orden a lo visible. Los estudios de la matemática y la geometría hacen posible representar la belleza de las proporciones anatómicas de los cuerpos, como lo sugería la tradicional disciplina de la Escuela Florentina –como afirma Kenneth Clark– y que compartirán pintores como Brunelleschi, Masaccio, Ucello, Mantegna, Bramante o Piero della Francesca, pintores del *quattrocento* ávidos de representar la naturaleza como es: el dibujo y la pintura narran la verdad de la vida y de la naturaleza (figura 3).

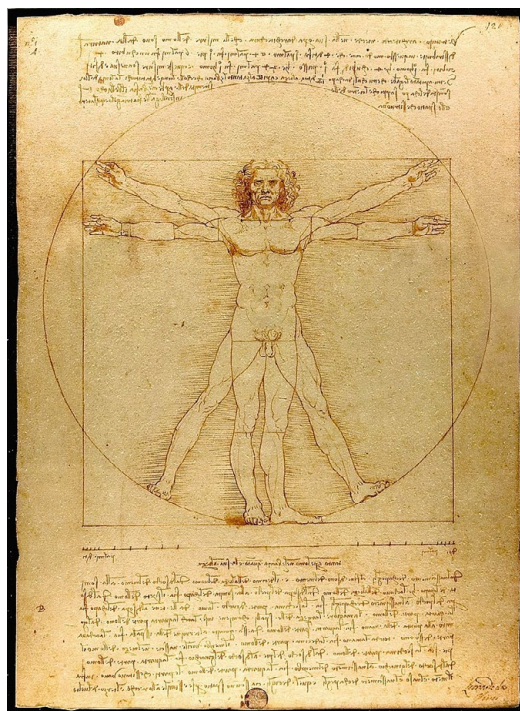


FIGURA 3 El hombre de Vitruvio.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

A pesar de que Leonardo muestra un amplio conocimiento de la matemática y las proporciones geométricas que le permiten comprender la naturaleza y representarla bellamente, no debería considerarse esto como un rasgo neopitagórico o neoplatónico que lo emparente con la Antigüedad y Edad Media sobre la visión geométrica del universo. Aun cuando se sabe que conocía los principios de la divina proporción de Luca Paccioli (una obra con una fuerte influencia pitagórico platónica), y él mismo realizó las ilustraciones de su libro, es necesario decir que la aproximación a la geometría griega en Leonardo sufre un cambio de perspectiva con respecto a la Antigüedad y la Edad Media: su cosmovisión no es ya la pitagórico-platónica que veía en la Geometría el principio y fundamento del universo. Las investigaciones científicas de Da Vinci no son las del *Timeo* de Platón, quien veía en la geometría y los números, el principio y razón final y esencial del universo; más bien se interesa en la geometría con un olfato práctico y no teórico, esto va más allá de una mera nota anecdótica: en la visión e interés de Leonardo se está ante la transformación en la forma de ver y preguntar sobre la naturaleza del cosmos, se abandona la pregunta por lo que son las cosas y a qué se dirigen. La finalidad no será más el admirar y contemplar la naturaleza y hacer filosofía contemplativa, sino transformar, replicar e imitar para aplicar y usar, es el abandono de la *theorein* para dar paso a la *praxis*, sobre esto opina el filósofo de la ciencia Koyré (figura 4):

Leonardo es un artista. Sin duda alguna, uno de los más grandes que nunca haya visto el mundo. Es un hombre de praxis, es decir, un hombre que no construye teorías, sino objetos y máquinas y que la mayor parte de las veces piensa como tal. De ahí viene su actitud casi pragmática con respecto a la ciencia, que para él no es sujeto de contemplación sino instrumento de acción. (Koyré 96)

Así, podemos pensar que no estamos ante la geometría y la teoría de los números pitagóricos que buscan explicar y contemplar el orden armónico y numérico del cosmos; Leonardo no hace una Geometría especulativa, y el hecho de que haya ilustrado la obra *La divina proporción* de Paccioli no debe hacernos pensar que con ello se acercaba a la visión contemplativa del universo. Contrario a lo que podría pensarse a partir de su propia obra, Leonardo no da muestras de defender una visión ideal o arquetípica del ser humano o de cualquier otra criatura de la naturaleza, pues pensaba que la misma proporción es cambiante, varía de cuerpo a cuerpo, e incluso de la posición que tome el modelo. Da Vinci se aleja así de arquetipos e ideales platónicos lo mismo que de una lectura metafísica de la pintura y la belleza medieval e incluso neoplatónica de la Academia de Ficino, para girar a algo más científico y naturalista. A decir de Jaspers, las fuentes de Leonardo parecen estar

más bien tomadas del “escalonado cosmos aristotélico del movimiento”, también de la concepción estoica del universo como combinación de fuerzas ordenadas, así como del materialismo de Demócrito y Lucrecio, poco del dualismo platónico o la trascendencia y espíritu neoplatónico (Cfr. Jaspers 64-65).

La mirada de Leonardo no sólo quiere conocer la naturaleza para representarla, él la observa y se acerca a ella para indagarla, ella debe ser conocida para mostrar cómo es su funcionamiento. Sus dibujos y bocetos nos hablan de un interés que va más allá del conocimiento de las proporciones numéricas del universo, Leonardo quiere comprender su funcionamiento, es por ello que resulta fácil apresurarse a pensar que en Leonardo hay una visión mecánica del universo como lo muestran sus repetidos bocetos y estudios de máquinas y el funcionamiento de los seres vivos; sus estudios del vuelo de las aves; el desarrollo de un helicóptero; el interés de desarrollar un submarino; como si en da Vinci hubiera una visión filosófico-metafísica fuertemente vinculada con una concepción mecanicista propia de la Modernidad: ¿es acaso da Vinci un precursor de la Modernidad? Si la visión de la naturaleza y el pensamiento científico de Leonardo no están emparentados con el pensamiento metafísico medieval, ¿es posible pensar que Leonardo se adelantó a su época y es más bien un hombre moderno de ciencias?

La respuesta a esta pregunta no es del todo fácil. Leonardo no solo no es un artista y pensador del medioevo, como tampoco se emparentó

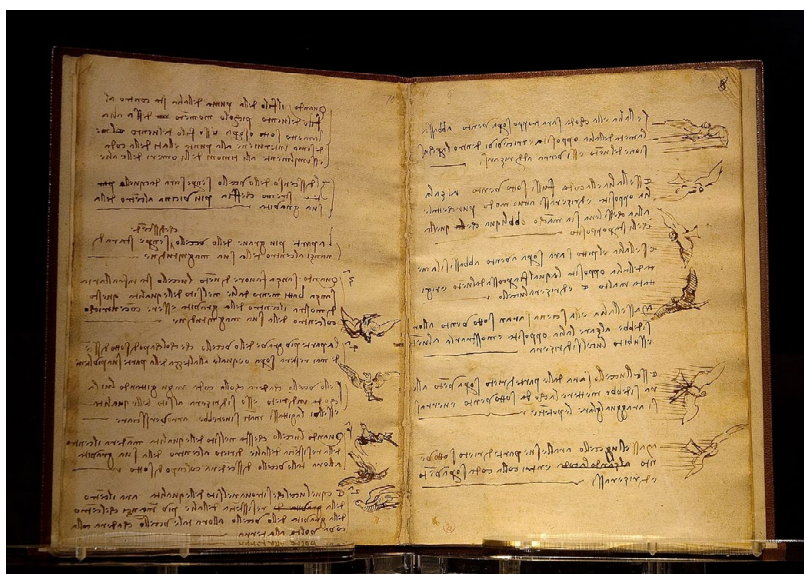


FIGURA 4. Códice del vuelo de las aves.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

con el clima supersticioso y mágico que caracterizó al Renacimiento. Sus intereses lo mantuvieron alejados de la tendencia al manierismo que estaba por venir y es por esto que se podría afirmar que se adelantó a su época mostrándose como un hombre más próximo a la ciencia moderna, como lo afirman Koyré y Jaspers: “el espíritu y la obra de Leonardo rebasan el Renacimiento e incluso se oponen a él. Se oponen sobre todo a las tendencias míticas y mágicas del espíritu del Renacimiento, de las que Leonardo está completamente liberado” (Koyré 95; Jaspers 38-39).

En este sentido podríamos decir que los procedimientos artísticos de Leonardo lo acercan a una visión más similar a la del pensador moderno de corte racionalista cartesiano o incluso empirista inglés, por varias razones, en primer lugar porque para el pintor da Vinci “conocer es reproducir”, plasmar de forma sensible, pues reproducir pictóricamente la realidad es la mejor manera de representarla y explicarla, adivinar la morfología de la naturaleza; por otro lado porque para Leonardo el conocimiento se basa en la percepción sensible, madre de toda la certeza; en tercer lugar porque Leonardo consideraba que todo conocimiento debe generar una *certeza*, que permita una universalidad y progreso del saber, una idea muy similar a la que se tiene en la ciencia moderna cartesiana. Podríamos incluso pensar que la visión de la naturaleza de da Vinci se acerca más al creciente mecanicismo que comenzaba a ponerse en voga con el desarrollo del pensamiento científico de Galileo. Por eso Koyré ubica a Leonardo mucho más cercano a la futura ciencia mecanicista que a la finalista medieval, por esa tendencia a abandonar las respuestas filosóficas que buscaban comprender las causas finales de la naturaleza, lo mismo que comprender la forma o esencia de las cosas, impulsados por el deseo de comprender el mero funcionamiento y la composición de los seres. Recordemos que, como muchos científicos de su época, Leonardo quería descubrir la *estructura mecánica de la naturaleza*, comprender cómo funcionan las cosas (figura 5).

Estas razones, sin embargo, no lo hacen ya un pensador moderno, ni un hombre adelantado a su época, cuanto de un espíritu que se ve inmerso en un mundo que en parte mira al universo de modo finalista y de otro, tiene una interpretación mecánica del universo. Es cierto que el espíritu de Leonardo desbordaba en pasión en responder a estas preguntas y su poderoso ingenio lo lleva a asombrosas soluciones, propuestas y respuestas sobre el funcionamiento de la naturaleza, pero como afirma Koyré, en él se revelan esfuerzos por reformar la física llevándola a una explicación dinámica y matemática, pero su interpretación de la naturaleza y la fuerza natural muestran un “carácter dialéctico”, una fusión de la causa eficiente y final, en la que se dejan ver ideas más propias del aristotelismo como potencia, dinámica y fuerza y que no hacen más que reflejar las “dudas, contradicciones e incoherencias” de

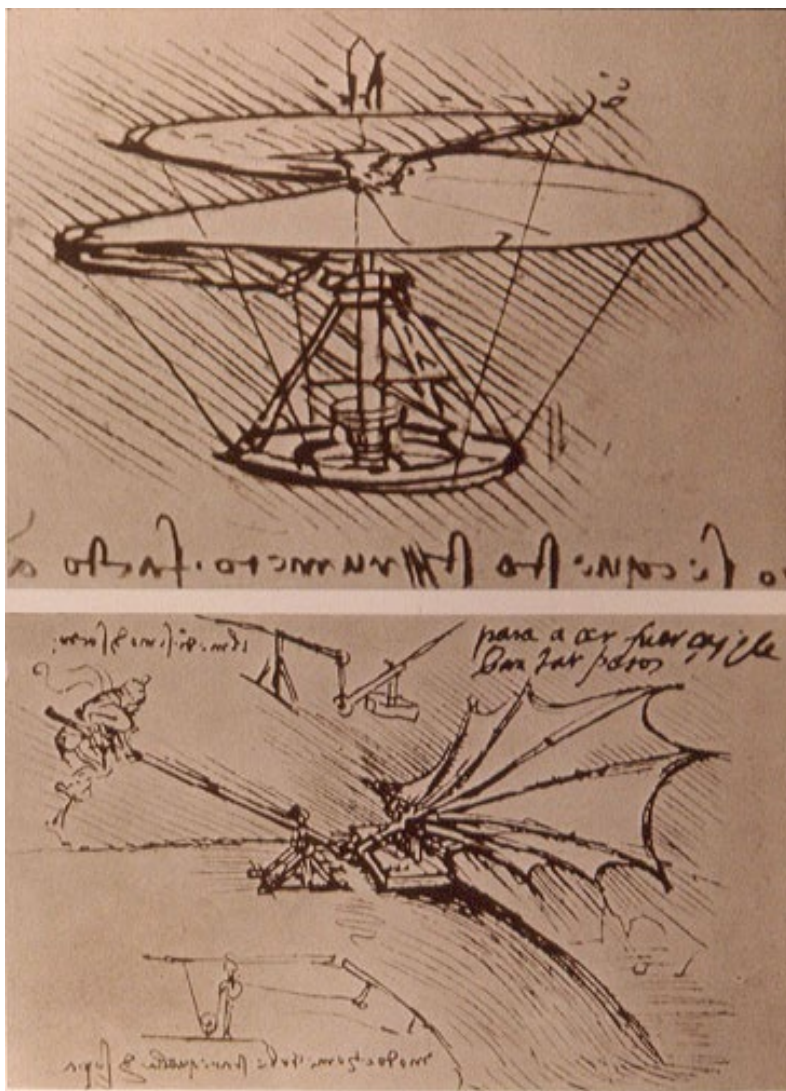


FIGURA 5. Diseño de máquinas voladoras.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

una mente que como tantas otras en el Renacimiento, está tratando de abrirse a una nueva forma de explicar el mundo (Koyré 101).

Da Vinci forma parte del grupo de pensadores del Renacimiento que están a la búsqueda de una nueva ciencia, la ciencia mecánica, esa que –decíamos–, se aleja de buscar las causas finales y formales de la naturaleza y del universo, para buscar conocer qué mecanismo desarrollan los seres vivos o no vivos, y que permite explicar qué los hace comportarse como se comportan, en suma, buscan comprender su

funcionamiento, esto es lo que mueve la mente de Leonardo, quien más que un constructor de máquinas (y un pensador que mira al mundo como máquina), debe ser llamado un inventor:

Leonardo, genio técnico donde los haya, despliega una capacidad absolutamente asombrosa ¡qué no ha construido! Máquinas de guerra y máquinas para la paz, carros de asalto y máquinas excavadoras, armas y grúas, bombas y máquinas para hilar, puentes y turbinas, tornos para hacer tornillos y para pulir lentes, escenarios giratorios para espectáculos de teatro, prensas para imprimir y cojinetes sin fricción, vehículos y barcos que se mueven por sí mismos, submarinos y máquinas voladoras, máquinas destinadas a hacer el trabajo de los hombres más fácil y a aumentar su bienestar y poder. Sin embargo, a decir, verdad, estas consideraciones prácticas y utilitarias no me parecen haber desempeñado un papel preponderante en el espíritu de Leonardo, ni en su acción. Y quizá me he equivocado al llamarle constructor de máquinas; una designación más correcta sería la de inventor. (Koyré, 98)

Es de llamar la atención que Jaspers insiste en esta reflexión de no hacer de Leonardo un pensador moderno adelantado a su época, al puntualizar que la visión de la geometría en Leonardo no es filosófica, pero tampoco es la de un científico que observa el mundo como una gran máquina, como lo haría un científico moderno. Sobre esto puntualiza que ni siquiera se puede ver en Leonardo a un precursor cartesiano quien veía los seres naturales como máquinas vivientes. El pensamiento de da Vinci en este punto es más complejo de comprender y ubicar en estas dos grandes escuelas (vitalista finalista y mecanicista), porque como afirma Jaspers “Leonardo no conocía aún la antítesis entre mecanicismo y vitalismo: interpretó lo primero como si fuese la claridad gráfica del movimiento mismo, no como teoría general del acaecer.” (Jaspers 37-38.) Por esto Koyré afirma que Leonardo estará más en consonancia con el espíritu de su época y de intelectuales como Alberto de Sajonia, Buridán y Nicolás de Oresme, quienes investigaban las teorías del movimiento y hacían un reexamen de las teorías finalistas de la metafísica aristotélica y abandonan la visión pitagórica de la música de las esferas y la geometría del universo, pues “lo que busca (Leonardo) son soluciones prácticas, soluciones que pueden ser llevadas a cabo en *rerum naturae* por medio de instrumentos mecánicos” (Koyré 96). En todo caso, se podría describir a Leonardo como un “científico intuitivo” porque no alcanza a tener los elementos para sustentar mediante la teoría sus intuiciones sobre el movimiento, el tiro parabólico, la fuerza gravitacional, “conocer no es hacer una simple copia (algo así como, hoy, una fotografía y por esto no sería un empirista y sensualista), sino objetivar

lo captado por el espíritu. Su geometría es la de un ingeniero lo mismo que su ingeniería es la de un geómetra” (Koyré 98).

Los anteriores párrafos nos han permitido comprender la complejidad de la cosmovisión de Leonardo y la “metafísica” que está detrás de sus bocetos, dibujos y pinturas: Leonardo no es un pintor del medioevo cuyas pinturas serán para ser reverenciadas, tampoco es un pintor que desde una concepción moderna científica mire la naturaleza como si esta fuera una gran máquina ¿Qué es la pintura y qué verdades son las que para da Vinci esta puede alcanzar? Las siguientes líneas tratan de responder esta pregunta.

La mirada y la pintura como un camino a eros y la belleza

La pintura para Leonardo más que una obra creativa es una representación *verdadera* de la naturaleza. Hemos hablado anteriormente sobre el distanciamiento que tiene da Vinci con la postura platónica que negaba un valor veritativo a la pintura. La búsqueda de da Vinci por elevar la pintura a rango de conocimiento es de mayor envergadura, pues intenta demostrar con argumentos la dignidad que a este respecto tiene la pintura, algo que resulta novedoso pues anteriormente la pintura pertenecía a las artes serviles que solo usan el cuerpo, el saber técnico y no la razón y, por tanto, no eran consideradas como una fuente de conocimiento. Las artes liberales, en cambio, eran las artes propias del pensamiento y la razón. Dentro de las artes liberales se encontraban las artes del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y las del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). Desde este contexto podemos comprender bien por qué da Vinci, amante y conocedor de los alcances del dibujo y de la pintura, intentará argumentar que la pintura no debería pertenecer a las artes serviles, sino a las artes liberales, pues ella es capaz de mostrar las verdades del universo. Vale la pena resaltar que da Vinci no pretende hacer de la pintura un arte autónomo e independiente de la verdad –esto no corresponde a su cosmovisión, ni a la que en general se vivía en su época–, cuanto a elevarla del nivel de arte mecánica en el que estaba, para otorgarle la dignidad de ser un “arte liberal”. Al darle un rango de arte liberal a la pintura Leonardo aceptaba la idea de arte del mundo griego, convencido de una finalidad de imitación de la naturaleza. De hecho, Leonardo hizo “una gran aportación a la trascendental transformación del concepto de arte, y al hecho de que el arte dejará de ser considerado como producción para ser elevado a la categoría de creación” (Tatarkiewicz 159), entendida esta creación del pintor como análoga a la actividad creativa que realiza la mente divina según refiere Keneth Clark (117).

La pintura no es arte mecánica, afirma (da Vinci 1965 aforismo 364) y ella se duele de ser excluida de las artes liberales, siendo, como

es, verdadera hija de la naturaleza o nieta de ella, y en ambos casos eso la hace parienta de Dios (1965 aforismo 420). Para realizar esta tarea, da Vinci sabe que debe argumentar y demostrar que la pintura puede proporcionar verdades científicas dignas de cualquier otra ciencia y en su argumentación deja ver una incipiente teoría del conocimiento en la que entran en juego la vista, la imaginación, la memoria y la mano, además de que nos habla de los alcances a los que puede llegar esta forma de conocimiento

Hay quienes piensan que la propuesta de Leonardo transformará la visión misma de la ciencia y consideran que a partir de su obra, el oído pasa a segundo plano por primera vez y hace ascender la pintura a la cumbre de su jerarquía, lo que interpretan como la sustitución de *fides* y *traditio* por la *vista* e *intuición*. Más allá de ser cierta o falsa esta afirmación podemos ver en Leonardo un interés por darle una particular dignidad a la visión y la pintura, como se verá a continuación. En primer lugar debemos mencionar que en sus escritos, Leonardo explica por qué la pintura nos proporciona una verdad a un nivel que ningún arte puede hacer y mediante qué técnicas es posible llegar a este fin; y si bien da Vinci se muestra influenciado y en deuda con Leon Battista Alberti y su *Tratado de la pintura* (1435), que tenía una tendencia cargada por el platonismo de su época y veía en las artes visuales una “música congelada”, Leonardo tomará distancia de estas opiniones y exaltará la pintura por encima de la misma música (Clark, 1976: 118). Sus argumentos lo llevan a establecer una comparación con las demás artes y como es de esperar, su crítica se dirige sobre todo a la poesía y en segundo lugar a la música, por tener ellas un lugar dentro de las artes liberales. Leonardo precisa hacer ver que la dignidad de la pintura como arte liberal es superior a la de la poesía y la música.

¿En que se fundamenta da Vinci para darle tal dignidad a la pintura? En la teoría epistemológica que subyace a su visión de las artes. La verdad se da en nuestra comprensión de la naturaleza y esta es captada por medio del ojo, que es el más digno de los sentidos (1965 aforismo 314). Leonardo no busca una verdad de esencias, cuanto una verdad descriptiva de los hechos que vemos, algo similar a lo que dirá siglos más tarde Ludwig Wittgenstein en su teoría pictórica de la realidad del *Tractatus Logico-Philosophicus*. Es el ojo el órgano que nos da a conocer la naturaleza y por tanto la verdad de una manera directa y más clara, porque la vista es la facultad más apropiada para conocer la verdad. Lo que entra por el ojo es más comprensible y nos muestra mejor la realidad (1965 aforismo 327). Por esto, para da Vinci, quien pierde la vista queda con su alma encerrada en una oscura prisión adonde no llega ninguna esperanza de ver de nuevo el sol, luz de todo el universo (1965 aforismo 332), quien pierde el ojo es como un desterrado del mundo (1965

Aforismo 341), y por consiguiente perder la vista es quedar privado de la belleza del mundo que son las figuras y las formas (1965 aforismo 333).

Leonardo ensaya una teoría del conocimiento, en la cual hace ver que las demás facultades no gozan del poder cognitivo del ojo. Frente a esta postura y valoración de la mirada, todos los órganos sensoriales y facultades internas como la imaginación y la memoria (de las que se valen artes como la poesía), quedan en un nivel inferior, porque no tienen la capacidad de conocimiento, ni de verdad, que tiene la vista, la cual dicho sea de paso, llega a conocer la naturaleza como ningún otro arte.

Leonardo considera que la imaginación es una facultad que está distanciada de la verdad a diferencia del ojo, que puede percibir la naturaleza y contemplar la verdad de una sola impresión. La imaginación recibe apariencias, sombras, por esto las artes que se apoyan en la imaginación no tendrán el mismo grado de verdad que la pintura. Para Leonardo hay de la imaginación al efecto la misma proporción que de la sombra al cuerpo que la proyecta, y esta es la proporción de la poesía y la pintura, por eso toda arte que sea producto de la imaginación está un grado más alejada de la naturaleza y por tanto de la verdad:

La imaginación no ve tan excelentemente como el ojo, porque éste recibe las apariencias o similitudes de los objetos y las transmite a la sensibilidad, y de la sensibilidad al común sentido, que las juzga. Pero la imaginación no sale fuera del común sentido sino para ir a la memoria, donde se detiene y muere, si la cosa imaginada no es de gran excelencia. En este caso la poesía reaparece en la mente o en la imaginación del poeta, que inventa las mismas cosas que el pintor y pretende con ellas igualarlo; pero queda muy lejos de él como antes lo hemos demostrado. (da Vinci 1965 aforismo 337)

Leonardo da Vinci abunda en razones para explicar por qué para él es la pintura el arte que mejor representa lo que el ojo nos comunica, por eso es superior a cualquier otra arte. Esta relación directa con la visión es la que le permite a la pintura enseñorearse y tener más autonomía de la que puede tener la poesía. La pintura es completamente independiente de estas ciencias. Es más autónoma y por tanto superior, a diferencia del poeta que, cuando quiere justificar sus temas y hacerlos más verdaderos, tiene que apoyarse en ciencias como astronomía, medicina, aritmética, etc., algo que no requiere el pintor. La pintura también puede hacer alegorías como la poesía (da Vinci 1965 aforismo 362), sin embargo, su objeto de trabajo es muy superior: la pintura se ocupa de la naturaleza. La pintura tiene un lugar superior a la poesía, pues mientras ella se ocupa de la filosofía moral, la pintura lo hace de la filosofía natural: “El arte que profesamos nos confiere el derecho de llamarnos descendientes de Dios. Si la poesía trata de la filosofía moral,

nuestro arte se ocupa de filosofía natural” (1965 aforismo 329), lo que le da ese rango de ser descendiente de Dios (1965 aforismo 329). La pintura sirve a un sentido más digno que la poesía y reproduce con mayor verdad que el poeta, es más digno imitar las obras de la naturaleza con verdaderas imágenes de los hechos que con palabras. La pintura nos muestra el mundo como lo conoce la vista, cosa que no puede hacer la poesía o la literatura que emplea palabras para describir el mundo, y el mundo no es palabras, sino formas, sombras, luces y colores, que es la forma como el creador hizo al mundo, de ahí que no solo tenga una grandeza a nivel cognitivo, sino incluso ontológica. Así, afirma Leonardo,

La pintura representa a la sensibilidad, con más verdad y certidumbre las obras de la naturaleza que lo que hacen las palabras o las letras... siempre diremos que es más admirable aquella ciencia que representa las obras de la naturaleza, que la que sólo representa las obras del operador, es decir, las obras de los hombres, las palabras. (1965 aforismo 331)

Hay dos criterios más que le dan una mayor dignidad científica a la pintura por encima de cualquier otra arte: su fidelidad en imitar la realidad y su universalidad para comunicarse. Sobre lo primero afirma que muchos seres humanos e incluso animales se han llegado a confundir con pinturas creyendo que son la realidad (da Vinci 1965 aforismos 321 y 336). Esta sería una razón por la que Platón condena la pintura por ser un engaño, sin embargo, da Vinci considera esto una cualidad superior con respecto a cualquier otra arte. En cuanto a su comunicabilidad, piensa que la pintura es comunicadora por excelencia de lo que nos muestra el ojo y es más científica por razón de su comunicabilidad puesto que la ciencia es más útil si es más universal y más comunicable, por ello la pintura es más ciencia que otras artes que usan el oído (aforismos 319 y 320), como la música, pues la música no es más que efímera en el tiempo (aforismo 390), ni abarca todos los temas con la universalidad de la pintura (aforismo 394).

Lo mismo sucede con la escultura, que podría parecer una reproducción más vinculada a la realidad. Leonardo piensa que el pintor puede llegar a abarcar más aspectos de la naturaleza que los que puede alcanzar el escultor, por ejemplo, los colores, los claroscuros, luces y sombras, la transparencia de un vaso de cristal, incluso el manejo de la perspectiva o la representación de un escorzo (cfr. aforismo 96). Nuevamente el criterio de validez del arte está en el grado de verdad que puede alcanzar: “La escultura no puede representar los cuerpos transparentes ni los luminosos, ni las formas reflejadas, y otros tantos objetos brillantes, ni las nubes, ni la oscuridad, ni otros muchos efectos naturales para ella inasequibles” (aforismo 94).

La pintura es un razonamiento mental mayor de más alto artificio y maravilla que la escultura, pues la necesidad hace que el espíritu del pintor acoja en su espíritu a la Naturaleza, transmutándola, haciéndose el intérprete entre la naturaleza y el arte, comentando según leyes la causa de sus demostraciones. (aforismo 97)

En esta misma línea, afirma: “La pintura requiere mayor discurso mental y mayor artificio que la escultura, pues ésta presenta todo tal como la realidad nos lo presenta... (aforismo 98). De la misma manera el pintor se vale de más ingenio e inteligencia para representar la realidad en un lienzo mediante la fuerza de la perspectiva y los claroscuros, cosas que un escultor no sabría ni cómo hacer.

Esta abundante descripción que da Vinci sobre la justificación para elevar a la pintura a las artes liberales por el rango de verdad que puede alcanzar, hace ver nuevamente a un Leonardo más cercano a las descripciones físicas y científicas de la pintura, pero poco o nada sobre la belleza que puede alcanzar esta arte, lo que nos sitúa nuevamente ante una ruptura de la tradición neoplatónica de la relación entre las artes, el amor y la belleza. Sin embargo, da Vinci vuelve a sorprender al vincular en algún modo su teoría de la visión con la escuela tradicional de la belleza, al hablar de la belleza, la vida y el amor.

La mirada de Leonardo trasciende la fría descripción material y funcional de la naturaleza y nos muestra la capacidad de la mirada para ver y amar la belleza del mundo natural. El ojo, afirma, no solo nos permite descubrir las formas de la naturaleza, él nos abre las puertas a la belleza, y con ello a la vida y al amor: “Lo que nos mueve a la vida y a disfrutarla es la belleza natural del mundo y ésta se contempla con el ojo” (aforismo 355), afirma Leonardo. Este conocimiento de la naturaleza es el que nos despierta amor, emociones, disfrute y deleite por el sentimiento de vida y no se trata de un conocimiento “frío” o descarnado de la naturaleza.

El ojo nos abre las puertas a la verdad del mundo y también a su belleza, es él el que nos permite concebir la belleza (aforismos 342 y 343). El ojo nos muestra toda la belleza del mundo que está en las figuras y formas (aforismos 380 y 333). Gracias a este conocimiento de la belleza natural es que conocemos los aspectos esenciales del amor y de la vida: “es con la vista como se percibe la belleza de las cosas creadas y máximamente de las que inducen al amor” (aforismo 342). Por ello la pintura está íntimamente ligada con la belleza, porque tiene la capacidad de mostrar al ojo la armonía y proporción del universo y se vuelve por eso una sinfonía pictórica (aforismo 349).

Se puede apreciar cómo Leonardo evoca en algún sentido a Ficino, quien en su obra “sobre el delirio divino” de corte marcadamente

neoplatónico, explica cómo mediante Eros nos encaminamos a la belleza divina a través de un rapto y elevación, que nos ubica de regreso en la esfera celeste mediante la música y poesía (Ficino 21-23). Da Vinci reconoce que la pintura tiene un poder superior a otras artes para comunicarnos el sentimiento de vida, amor y belleza, y es que nuestra alma se compone de armonía y la pintura es quien mejor puede mostrarnos esa armonía del universo: “nuestra alma se compone de armonía y que esta exige contemporaneidad de las partes, en la cual los objetos se hagan ver y oír en justas proporciones”. La pintura llega a esas potencias más nobles del alma como ninguna otra arte y nos permite comprender la vida como un todo unitario, cosa que no pueden hacer las artes temporales de la música o la poesía, tal ciencia de contemporaneidad no existe en la poesía pues es un arte temporal. La música y la poesía funcionan dentro del tiempo, la pintura se percibe de inmediato y eso la hace superior (Cfr. aforismos 351 y 354).

La pintura de Leonardo ante las verdades sagradas

Queda una última reflexión que hacer sobre el arte y la cosmovisión de da Vinci y es la siguiente: si la pintura tiene el poder de vincularnos con la belleza y la vida, ¿no tendrá ella el poder de unirnos con la divinidad y las verdades sagradas? Hemos dicho que, con su devoción por la nueva ciencia naciente, Leonardo transforma también su perspectiva sobre las verdades que nos puede revelar la pintura. Ella nos muestra la verdad del mundo sensible y los espectadores se acercarán a ella para contemplarla estéticamente, o incluso “epistemológicamente”, pero no religiosamente. Con esto Leonardo se muestra como un pintor que anuncia la ruptura en la forma de vivir el arte religioso y trascendente, para dar paso a la contemplación del arte por su belleza en un sentido más inmanente. Leonardo podría representar la tensión que tiene el Renacimiento entre el arte sacro y el arte de admiración y contemplación: el arte del ícono frente al arte del asombro y belleza técnica (figuras 6 y 7).

Es sabido que da Vinci no tenía una práctica o creencia religiosa, (Clark 126), esto no era del todo común en el Renacimiento, que como hemos dicho, fue una época todavía profundamente religiosa. Se puede nombrar por lo pronto a Miguel Angel Buonaroti o a Sandro Boticcelli como dos pintores cuya vida se mantenía dentro de un ámbito de fe y religiosidad. ¿Cómo era al respecto la visión de Leonardo?, ¿creía que su arte podría vincular con una representación de la divinidad? Hay quienes han querido pensar que, a pesar de su distancia con la religión, Leonardo no era indiferente a lo sagrado. Para defender esta postura parten de la idea de que al no definir en detalle algunos rostros de sus pinturas religiosas, Leonardo deja ver que nunca se sintió satisfecho con



FIGURA 6. *Madonna de Benois*. Leonardo da Vinci. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Madona_Benois



FIGURA 7. Icono, *Virgen de Vladimir*. S. XI o XII.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Vlad%C3%ADmir

ellas porque su pintura no podía captar el misterio espiritual que buscaba representar (Jaspers 23). De ser esto así la pintura de Leonardo habría llegado a un límite de representación, donde la auténtica visibilidad no llegaría a corresponder a la idea imaginada y, si hubiera concluido la obra, esta habría dejado de mostrar la trascendencia que buscaba representar la pintura. Jaspers toma esta idea de J. W. De Goethe, quien



FIGURA 8. *La Última Cena*. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

en su ensayo *Observations on Leonardo da Vinci's Celebrated Picture of The Last Supper* (figura 8) afirma que en *La Ultima Cena*, la figura de Cristo ni la de Judas están terminadas, porque ambas personalidades son imposibles de ser miradas con los ojos, lo que abre un lugar a la reflexión de la incapacidad de mirar verdades sagradas. En la obra original, la reflexión parece más bien centrarse en la dificultad que enfrentó la Escuela Florentina ante el arte bizantino en el tema del retrato. Mientras el arte bizantino podía representar fácilmente el retrato debido al clima pacífico de sus personajes, que eran representados en calma y tranquilidad, en la Escuela Florentina se buscaba representar escenas en acción, lo que suponía la representación de expresiones en acción. Cuando Leonardo trató de añadir vida, movimiento y pasión en la Última Cena, se enfrentó a una gran dificultad de representar distintos caracteres contrastantes, un problema que confesó el propio Leonardo como algo casi imposible de resolver. Se presentó así la contraposición entre la representación de la realidad individual existente y la idea general y moverse así libremente “de la tierra al cielo y nuevamente del cielo a la tierra” (Goethe 42-43).

El tema se puede tornar interesante porque nos lleva a reflexionar cómo desde la concepción de la mirada, la experiencia sagrada y la revelación de verdades religiosas no pueden ser fácilmente retratadas por la pintura, o bien porque no existen, o bien porque no habrá nunca una manera de representarlas de forma adecuada, por ser este un ideal inalcanzable. La segunda posibilidad mostraría por qué nunca pudo hacer Leonardo visible el misterio divino y por qué nunca se sintió satisfecho con dejar por terminados estos rostros (Jaspers 23). Visto desde este punto de vista, se marca aquí un límite y una lucha por la

espiritualización de lo sensible en Leonardo y mostraría un arte que está en tensión porque será un arte descriptivo que aspira también a ser un arte simbólico.

Sobre esto habría que decir que a pesar de lo atractiva que resulta la postura de Jaspers aquí expuesta, no parece que Leonardo haya tenido este conflicto en el desarrollo de sus pinturas religiosas. En sus escritos y sus pinturas da Vinci no busca representaciones alegóricas y simbólicas, sino mostrar las verdades del mundo sensible. La obra y pensamiento de Leonardo no parecen mostrar la tensión que menciona Jaspers. En este sentido, podría parecer más plausible pensar que estamos frente al nacimiento de una nueva época, en que la pintura de Leonardo es el ejemplo de un arte que no está concebido para rendir culto, sino que ha sido producido para ser admirado por la maestría de su ejecución.

Nos referimos al ensayo de Guardini titulado “Arte de culto, arte de devoción” (15 y ss.) donde expone que el arte del Renacimiento ha dejado de ser un arte cultural y parece ser que esta era la forma de verlo de Leonardo da Vinci: mientras el icono nos habla y lleva a la dimensión comunicativa de la fe y la trascendencia, la de Leonardo y el Renacimiento nos llevan a la admiración de la perfección técnica y de lo que es capaz el ingenio humano gracias a la ciencia, la observación y la técnica, permitiendo descubrir aspectos de la naturaleza que no habíamos advertido antes. La pintura de Leonardo no es un arte simbólico, lenguaje propio del arte religioso y esta será la tensión que habrá en la pintura, entre el arte para ser admirado y el arte que nos conduce a la reverencia. Él sabe que la pintura tiene el poder de generar una gran solemnidad, de hecho, se las cubre y protege como a los grandes reyes y afirma que mucha gente se prosterna y adora pinturas, le piden cosas, “como si tal divinidad estuviera allí presente y viera” (aforismo 324), lo cual procede de la potencia del pintor, pero no habla de que esta potencia proceda de la divinidad o sea una puerta a la realidad divina. Es sabido que el propio da Vinci tenía cierto distanciamiento con la religiosidad, a tal punto que podía afirmar que los pueblos con fervientes votos marchan en busca de los *simulacros* de los dioses y no a ver las obras de los poetas (aforismo 336). Esta idea invita a pensar que con Leonardo da Vinci se abre una nueva cosmovisión y con ello una nueva forma de vida de la pintura y el dibujo: concluye así una manera de ver y vivir el arte y el mundo por más de dos mil años, la de la realidad del arte del icono que manifiesta el culto al que puede llegar el arte sacro.

Bibliografía

- Clark, Kenneth. *Léonard de Vinci*. France: Le livre de Poche, Librairie Générale Française, 1976.
- Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci*. London: The Folio Society, 2005.

- Da Vinci, Leonardo. *Aforismos*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1965.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Austral, 1947.
- Ficino, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Gage, John. *Goethe on Art*. Britain: University of California Press, 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Observations on Leonardo da Vinci's Celebrated Picture of The Last Supper*. London: Bulmer and Nicol, 1821.
- Guardini, Romano. *La esencia de la obra de arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.
- Hoerth, Otto. *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Kuntsgeshcichtliche Monographien VIII, Karl W. Leipzig: Hiersemann Verlag, 1907.*
- Hauser, Arnold. *Origen de la literatura y del arte modernos*, t. I. El manierismo, crisis del Renacimiento. Madrid: Guadarrama, 1947.
- Hayes, Carlton et. al. *Historia de la civilización occidental*, t. I. Madrid: RIALP.
- Jaspers, Karl. *Leonardo como filósofo*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1956.
- Koyré, Alexandre. *Estudios de Historia del pensamiento científico*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Platón. *La República*. México: UNAM, 1971.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la Estética*, t. 3. Madrid: Akal, 1991.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.