

EL MACROCOSMOS Y EL MICROCOSMOS EN LEONARDO Y S.W. HAYTER: LA CIRCULARIDAD COMO FORMA SIMBÓLICA DE CONEXIÓN ENTRE EL PENSAMIENTO, EL DIBUJO Y EL ACTO DE GRABAR EN BURIL.

María R. Gómez García, M. Susana García Rams



**EL MACROCOSMOS Y EL MICROCOSMOS EN LEONARDO Y S.W. HAYTER:
LA CIRCULARIDAD COMO FORMA SIMBÓLICA DE CONEXIÓN ENTRE EL
PENSAMIENTO, EL DIBUJO Y EL ACTO DE GRABAR EN BURIL.**

***MACROCOSM AND MICROCOSM IN LEONARDO AND S.W. HAYTER:
CIRCULARITY AS A SYMBOLIC FORM OF CONNECTION BETWEEN
THOUGHT, DRAWING AND THE ACT OF ENGRAVING IN THE BURIN.***

Autoras: María R. Gómez García, M. Susana García Rams

Facultad de Bellas Artes
Universitat Politècnica de València

zmariagomez281@gmail.com, sgarciar@dib.upv.es

Sumario: 1. Introducción. 2. Microcosmos y Macrocosmos: la génesis creativa de Leonardo a Hayter. 3. De la circularidad como intuición de una ley “universal” en Leonardo, al buril de Hayter como conexión entre el pensamiento y el acto de grabar. 4. La importancia de dejar una “memoria” escrita para Leonardo y Hayter. 5. Conclusiones. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Gómez García, María R., García Rams, M. Susana. “El Macrocosmos y el Microcosmos en Leonardo y S.W. Hayter: la circularidad como forma simbólica de conexión entre el Pensamiento, el dibujo y el acto de grabar en buril.” En Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras, nº 9, 2020, pp. 221-234.

EL MACROCOSMOS Y EL MICROCOSMOS EN LEONARDO Y S.W. HAYTER: LA CIRCULARIDAD COMO FORMA SIMBÓLICA DE CONEXIÓN ENTRE EL PENSAMIENTO, EL DIBUJO Y EL ACTO DE GRABAR EN BURIL.

MACROCOSM AND MICROCOSM IN LEONARDO AND S.W. HAYTER: CIRCULARITY AS A SYMBOLIC FORM OF CONNECTION BETWEEN THOUGHT, DRAWING AND THE ACT OF ENGRAVING IN THE BURIN.

María R. Gómez García, M. Susana García Rams

Facultad de Bellas Artes
Universitat Politècnica de València
zmariagomez281@gmail.com, sgarciar@dib.upv.es

Resumen.

Partiendo de la premisa: “en la naturaleza no existe la línea recta”, conectamos a dos artistas científicos anacrónicos, Leonardo da Vinci y Stanley William Hayter, quienes hicieron de la experiencia un sello propio, aplicando a sus obras los conocimientos adquiridos en el campo de la Geología. Para ellos, hay una ley universal que involucra todos los aspectos de la naturaleza y que gráficamente se manifiesta como línea curva. Leonardo, insiste en representar las fuerzas invisibles, y la *circularidad* aparece patente en sus dibujos. Cuatrocientos años después, Hayter con un buril sobre una placa de cobre, crea un universo natural regido por esa misma ley. Aludiendo a la vitalidad del “cuerpo” de la tierra como un macrocosmos, Leonardo pone en relación el microcosmos y el mundo natural; parangón que nos ha servido de modelo para vincular la técnica del grabado de Hayter a partir del estudio del maestro toscano. Nuestra proposición se fundamenta en que esta afinidad, no es fruto de la casualidad, sino de la transmisión de una “memoria” escrita.

Palabras clave: Macrocosmos; Microcosmos; Circularidad; Dibujo, Grafica

Abstract.

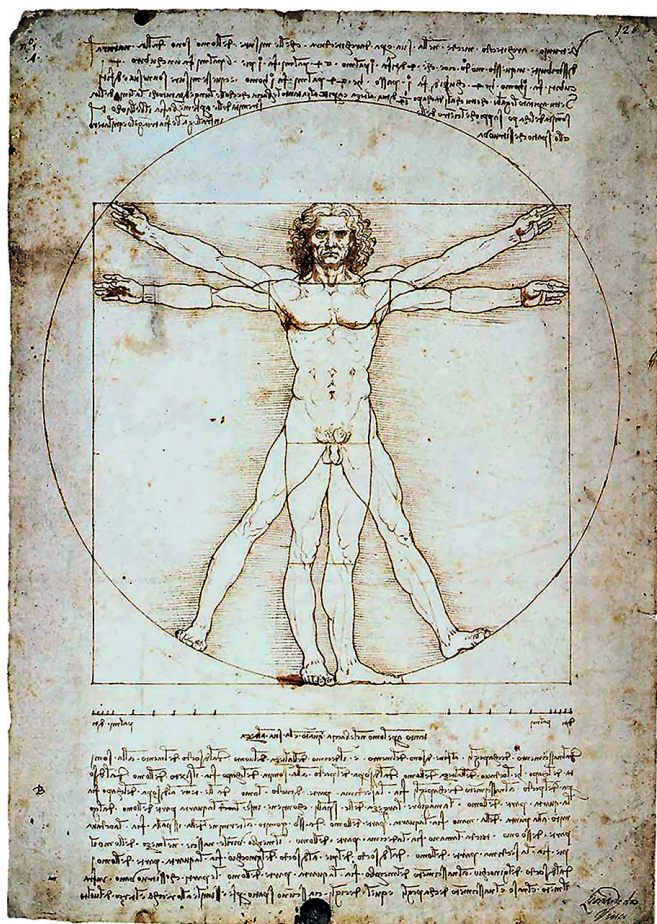
Starting from the premise: “in nature there is no straight line,” we connect two anachronistic scientific artists, Leonardo da Vinci and Stanley William Hayter, who made the experience their own hallmark, applying to his works the knowledge acquired in the field of geology. For them, there is a universal law that involves all aspects of nature and that gra-

phically manifests as a curved line. Leonardo insists on representing the invisible forces, and *circularity* is evident in his drawings. Four hundred years later, Hayter with a burin on a copper plate creates a natural universe governed by that same law. Alluding to the vitality of the “body” of the earth as a macrocosm, Leonardo puts in relation the microcosm and the natural world; a paragon that has served as a model to link the technique of engraving of Hayter from the study of the Tuscan master. Our proposal is based on the fact that this affinity is not the result of chance, but of the transmission of a written “memory”.

Key words: Macrocosm; Microcosm; Circularity; Drawing, Graphics

1. INTRODUCCIÓN

Si el hombre posee en sí los huesos que lo sostienen y la armadura de la carne, el mundo tiene las piedras que sostienen la tierra; si el hombre tiene en sí el lago de la sangre, donde crece y decrece el pulmón al respirar, el cuerpo de la tierra tiene su mar océano, que también crece y decrece por la respiración del mundo; si dicho lago de sangre deriva en venas que se van ramificando por el cuerpo humano, de manera similar el mar océano llena al cuerpo de la tierra con infinitas venas de agua (Códice A, f. 55 v.).



f.1. *Homo ad circulum*. Leonardo da Vinci 1492.

En este artículo compararemos dos artistas con cuatrocientos años de salto temporal: Leonardo da Vinci y S.W. Hayter.

La aserción hecha por Augy Hayter, en 1990, en relación al trabajo de su padre: “Observaba la hierba crecer, miraba el agua y el mundo alrededor de él y transformaba sus observaciones en obras...”¹(Esposito 1990: 29). y la que hace la historiadora del arte Sara Taglialagamba sobre Leonardo da Vinci: “el arte es una imitación del mundo real ya que se funda en la comprensión científica de las leyes que gobiernan la naturaleza” (2019: 1), pone en estrecha relación el concepto que de Arte y Naturaleza tenían Hayter y Leonardo da Vinci; siendo la Naturaleza la que brinda a ambos la ocasión de desarrollar su potencial artístico. De hecho, continúa Augy: “...en obras que los críticos habrían más tarde definido como abstractas, cosa que le molestaba mucho a mi padre, es real decía: estamos trabajando sobre algo que existe, no sobre algo que no está” (Esposito 1990: 29).

Sin embargo, la obra de estos dos artistas anacrónicos en el tiempo, pero sincrónicos en su perspectiva creadora, manifiesta a su vez que es el hombre el epicentro de esa Naturaleza. Ambos tienen una visión antropocéntrica. En el caso de Leonardo (f.1) “...está admirablemente ilustrada por el celeberrimo *Hombre Vitruviano*, o sea, la imagen ideal de un *homo bene figuratus* teorizado por el arquitecto romano Vitruvio en su *De architectura*” (Versiero 2019: 40). En Hayter, esta noción se revela también abiertamente en su imaginería, como afirma a este respecto el curador inglés Bryan Robertson: “La figura humana, y el drama de las figuras humanas que se metamorfosean en personajes casi abstractos, estimularon a Hayter más que cualquier obvio interés por el paisaje”² (Robertson, 1990: 37). Ciertamente, todo esto nos remite a los conceptos de Macrocosmos y Microcosmos nacidos en la Antigüedad Clásica.

Por otra parte, en cuanto a la manera significativa de expresión de la personalidad creadora, cada artista tiene su instrumento, que le permite dejar un “signo” permanente e imborrable de su identidad: para Leonardo fue la punta de plata sobre el papel y para Hayter el buril sobre plancha de cobre. Instrumentos que en cada uno, demuestran su dominio e interés por el dibujo, piedra angular de los dos artistas. Ninguno de los dos deja nada al azar, sino que sus obras son el resultado de un profundo estudio, tanto en el plano de la práctica artística como de la reflexión intelectual. Sabemos, por un apunte que dejó Leonardo en un manuscrito milanés del año 1492, que la composición de los personajes de *La Última Cena* (1495-1498) está basada en un experimento que realizó: el lanzamiento de una piedra a un espejo de agua, la cual describe círculos concéntricos en la misma, como resultado y transmisión de esta acción, haciendo visible lo que ya no lo es.

Debido a su empeño por representar “lo invisible” como puede ser esa circularidad que también se aprecia en las turbulencias atmosféricas, se le comparó con la legendaria capacidad de Apeles de pintar el aire, (Versiero 2016: 10). A este respecto Desirée Hayter (esposa del artista) nos confirmó en una entrevista personal en 2019, la directa observación que su esposo realizó, como el maestro toscano, de los gorgojos de agua: “...pasó mucho tiempo observando las superficies de los dos ríos en los que pescó, el Clauagne y el Escoutay”.

Leonardo poseía una biblioteca con más de 200 volúmenes, de autores de la antigüedad y de la Edad Media, y en concreto, en relación a este artículo, le interesó la *Metamorfosis de Ovidio*, cuyo tema es la corrosión de la tierra con el paso del tiempo, concepto que Hayter aplicó metafóricamente a las planchas de cobre que como nuestro planeta sufren el desgaste por acción de los ácidos. Esta ley de la circularidad, de lo visible a lo invisible, que aparece en el movimiento del agua y que ambos artistas dejaron a la posteridad a través de un “signo” o “huella” propio, será una herencia que, a través de Hayter, recogerán y reelaborarán Pollock y Rothko: dos intérpretes del arte del gesto, *Action painting*, que se desdoblará en dos vertientes: el *dripping* y el *colorfield*. En detrimento de una parte de la crítica americana que propone la influencia de la danza de los indios navajos como la génesis de la técnica del *goteo de Pollock*³, éste reconoce que fue gracias a las experimentaciones de Hayter en el campo del grabado, quien le ayudó a desarrollar su singular método. Rothko⁴, con un gesto mucho más amplio, en el Atelier 17, fundado por Hayter, aprendió la técnica del *Rainbow*, que consiste en crear un arcoíris de colores y pasar un rodillo blando por encima para posteriormente imprimir una plancha de grabado.

Esta última aportación es significativa en nuestro artículo, porque nos hace comprender como además de la obra y los vínculos que establecieron entre si ambos artistas con la Naturaleza, y de la huella personal de cada uno, el hecho de que dejaran una memoria escrita de los fundamentos de su pensamiento, ha hecho posible que fueran reelaboradas sus premisas por otros artistas en épocas diferentes, dando lugar a nuevos signos y creaciones.

La estructura de nuestro artículo, pretende recoger estos tres aspectos que hemos presentado brevemente en esta introducción, secuenciados por apartados: en el primero trataremos un poco más en profundidad los aspectos que les vinculan a la Teoría del Microcosmos y Macrocosmos como génesis creativa, en el segundo el concepto de la circularidad como intuición de una ley “universal” desde el dibujo de Leonardo, al trazo de buril de Hayter como conexión entre el pensamiento y el acto de grabar, y en el tercero como colofón, haremos referencia a la “memoria” escrita que tanto para Leonardo como para Hayter constituyeron su legado para las generaciones futuras.

2. MICROCOSMOS Y MACROCOSMOS: LA GÉNESIS CREATIVA DE LEONARDO A HAYTER

Tanto en Leonardo como en Hayter, sus estudios de la analogía humana con la Naturaleza, Macrocosmos y Microcosmos a través del dibujo y la gráfica, les condujeron a crear nuevas metodologías de trabajo como artistas-científicos, revolucionarios, ansiosos de experimentar, para encontrar ese trazo que tradujera lo visible y manifestara lo invisible, unificando el pensamiento con el acto de crear. Hay cuatrocientos años de salto temporal entre los dos creadores desde la observación y la acción, a partir del estudio de la Naturaleza, su expresión y síntesis apoyada en la circularidad y la línea. Ambos, Leonardo como Hayter generarán una lectura propia, una huella de artista que, a través de la herramienta, establecerán su particular modo de ver e interpretar el mundo: su conexión entre la reflexión, la Naturaleza, el artista y el acto de crear.

Sus estudios en ciencia y geología los llevaron a representar de manera global la Naturaleza y las leyes que la gobiernan. Cada uno lo hizo de una manera diferente, según su preparación y los medios que el momento histórico en que vivió le ofrecía. Los dos parten de la observación del natural y del estudio de los textos de otros maestros expertos en la materia, para reelaborar después nuevas teorías y metodologías de trabajo propio.

Leonardo en realidad, lo que hace es absorber el método de relevación cartográfica de Tolomeo, para representar el *Mundo mayor* y adaptarlo a la representación del cuerpo humano a través del dibujo anatómico. Leonardo usaba a menudo el método del paragon para explicar determinados fenómenos, porque estaba convencido de que todas las cosas creadas por la naturaleza estaban relacionadas entre sí a través de una profunda afinidad. La analogía que mayormente lo representaba todo era la teoría del Microcosmos y del Macrocosmos, que afirmaba que la estructura del hombre reflejaba el mundo en su totalidad - para usar las palabras de Leonardo - “el hombre es un mundo menor” (Kemp 2004:174). Aprovechó esta teoría para explicar el movimiento de los fluidos de la tierra, como ríos, mares y aguas subterráneas. La finalidad de Leonardo era comprender cuáles eran los efectos de las causas subyacentes a los fenómenos naturales. Si la naturaleza los había creado debía de haber una razón que determinara su existencia.

Leonardo especuló con la evolución de la Tierra, entendiendo con ello un pasado y un futuro implícitos; una lectura que durante más de dos siglos nadie había hecho. Esta continua transformación hace que la Tierra sea considerada como un *cuerpo viviente*, por tanto, capaz de nacer, atravesar la vida, y morir.

Esta visión del mundo donde, por analogía, la vida es la misma entre la Tierra y los cuerpos del hombre y de los animales, induce a fantasear que la estructura de la Tierra sea la misma que la del hombre. Esta concepción tiene sus antecedentes en Brunetto Latini, Ristoro d'Arezzo y Giordano Bruno, visión nacida en la Antigüedad y que llegó a la Edad Media gracias a Séneca.

Esta misma comparación la hace Leonardo, usando iguales términos en el folio 55v. del manuscrito A.⁵ *Cominciamento del trattato de l'acqua*.

El hombre es llamado por los antiguos mundo menor y la mención de ese nombre está bien colocada, porque dado que el hombre está compuesto de tierra, aire y fuego, este cuerpo de la tierra es similar, si el hombre tiene dentro de sí huesos, sostenedores y armaduras de la carne, el mundo tiene las piedras, sostenedoras de tierra; si el hombre tiene en sí el corazón de la sangre, donde crece y decrece el pulmón durante la inhalación y la exhalación, el cuerpo

de la tierra tiene su mar océano el cual todavía crece y decrece cada seis horas durante el alienar del mundo; si del dicho corazón de sangre encauzan venas, que se van ramificando por el cuerpo humano, al igual que el mar océano llena el cuerpo de la tierra con infinitas venas de agua; faltan al cuerpo de la tierra los nervios, los cuales no están, pero los nervios están hechos a propósito del movimiento, y el mundo siendo de perpetua estabilidad, no sucede movimiento y no sucediendo movimiento los nervios no son necesarios; pero en todas las demás cosas son muy similares. (Versiero 2019:40).⁶

Siguiendo esta lógica, para ellos el mundo es un único y gigantesco organismo viviente: es una *natura naturans* representada como tal (Versiero 2019:35). Leonardo, representa la Naturaleza tal como es, recreándola en todo su poder (f.2) mientras que Hayter lo hace a través de una abstracción, sintetizándola en su esencia (f.3). La visión del mundo netamente antropocéntrica de Leonardo, donde el hombre es interpretado como un reflejo de la respiración del mundo y congénito a su mismo cuerpo, es recogida por Hayter y reinterpretada a través de su práctica artística recuperada del s.XV, donde el hombre se transforma en un ágil buril que deambula dentro de un circuito imaginario de líneas curvas, grabadas en una placa de cobre, que son la materialización gráfica de las fuerzas de la naturaleza.



f.2. *Iconódulos*. Neptuno conduciendo a sus caballos marinos. Dibujo de Leonardo. The Royal Collection © 2005, Her Majesty Queen Elizabeth II.



f.3. *Combat* (1936). S.W. Hayter. Grabado. Brooklyn Museum, New York.

3. DE LA CIRCULARIDAD COMO INTUICIÓN DE UNA LEY “UNIVERSAL” EN LEONARDO, AL BURIL DE HAYTER COMO CONEXIÓN ENTRE EL PENSAMIENTO Y EL ACTO DE GRABAR.

En las figuras (f.4 y f.5) podemos ver una obra de estos dos artistas de manera comparativa, donde el estudio de gorgojos de agua de Leonardo tiene su paralelismo en Hayter. *Bubble*, representa el interés del grabador inglés por el agua, en concreto por la circularidad compositiva de una burbuja. Hay toda una gramática de las formas común en ambos creadores, destacando entre ellas la curvatura de las líneas y la importancia del trazo.

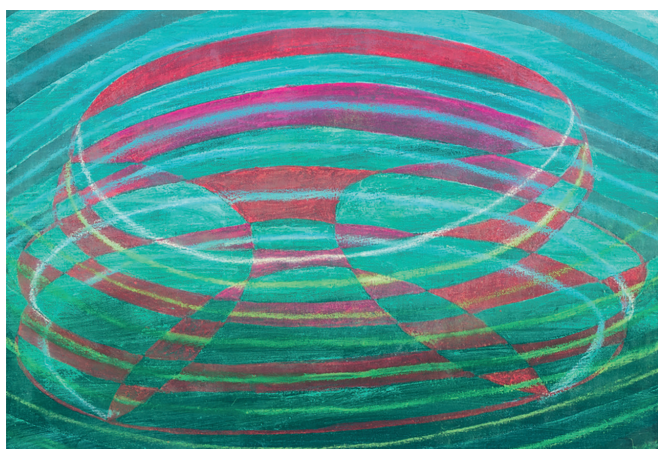
Leonardo nunca utilizó el buril, pero sí la punta de plata⁷. Aprendió la técnica gráfica de la punta metálica en la *bottega* del Verrocchio durante sus años formativos en Florencia y la importó después a Milán con la que trabajó desde 1482 y hasta cerca del 1490. Casi desconocidas en Lombardía, las puntas metálicas (desde la más modesta de plomo, a las más preciadas, de plata y oro) requerían papeles “enhuesados”⁸(preparados con polvo de hueso coloreado), y fueron practicadas por todos sus alumnos milaneses, desde Boltraffio hasta Marco d'Oggiono. Se trataba de una técnica directa, que no permitía repensamientos. Leonardo la prefería en la primera fase de sus dibujos anatómicos y en los estudios de proyectos. Sucesivamente descubrió las valencias

atmosféricas y cromáticas de otros medios como la sanguina, el carboncillo y los pasteles secos negro y rojo, que empleó hasta el final de su vida (Versiero 2020: sin pagina). La audaz elección de una técnica como la punta de plata está determinada por el afianzamiento del dibujo, del cual Leonardo hace un medio de plasmación directa del pensamiento. Así en el dibujo de la (f.6) realizado con esta técnica, Leonardo igual que Hayter fue un innovador por su manera de dibujar. Así lo describe Giorgio Vasari en su obra *De las vidas de escultores, pintores y arquitectos* (1550):

Leonardo da Vinci, quien dando un inicio a aquella tercera manera (manera) que queremos llamar moderna, además del vigor y la habilidad de su dibujo, así como a la ejecución extremadamente sutil con la cual representaba las cosas, así exactamente como son-con buena regla, mejor orden, justa medida, el dibujo perfecto y la gracia divina, rica de copias y con el más profundo conocimiento del arte, daba de verdad a sus figuras movimiento y respiro. (Pedretti y Tagliagamla, 2014: 1).

Es decir, es la cabeza, quien decreta la seguridad de la mano, y, por tanto, esa mano es capaz de dominar la técnica y la línea.

Estos mismos aspectos: atreverse con una técnica irreversible y exigente, y el control de la herramienta



f.4. S. W. Hayter. *Bubble*. 1979. Pastel de colores, acuarela y gouache sobre tela.



f.5. Leonardo da Vinci. Estudio de gorgojos de agua. 1508-1510.



f.6. Leonardo da Vinci, Busto de un guerrero(fragmento) c. 1475/1480 lápiz de plata sobre papel © The Trustees of The British Museum, London

de trabajo, más con la mente que con la mano, los encontramos también en Hayter (f.7). Para Hayter el signo dejado por el buril es el reflejo del dominio de los impulsos de la imaginación. Recogiendo sus palabras: “El impulso para crear una imagen está definido, pero no es buscado conscientemente... (aunque) si la fuente del material para tal trabajo es irracional, su desarrollo y ejecución deben ser estrechamente lógicos” (Esposito 1990:50).

El maestro inglés, por su parte, aprende la técnica del grabado a buril sobre placa de cobre, intuye sus posibilidades creativas y consigue que esta técnica atrape la imaginación de los mayores pintores y escultores del s.XX. Entonces, si Leonardo no usó el buril ¿qué otra conexión hay entre Leonardo y Hayter? Son los recíprocos nexos y analogías entre el ser humano y el mundo natural considerado como un todo. Siguiendo esta lógica, para ellos el mundo es un único y gigantesco organismo viviente. Leonardo, representa la naturaleza tal como es, mientras que Hayter lo hace a través de sintetizar su esencia. La visión del mundo netamente antropocéntrica de Leonardo, donde el hombre es interpretado como un reflejo de la respiración del mundo y congénito a su mismo cuerpo, es recogida por Hayter y reinterpretada a través de su práctica artística donde el hombre se transforma en un ágil buril que deambula dentro de un circuito imaginario de líneas curvas grabadas en una placa de cobre, que son la materialización gráfica de las fuerzas de la naturaleza: la circularidad, presente en la obra de ambos artistas.

De entre todos los elementos, Leonardo destaca al agua, obsesionado por su fuerza a la que compara

con la sangre. El maestro toscano extraía sus motivaciones intelectuales, de las experiencias empíricas más banales. Para demostrar nuestra hipótesis: la importancia de la circularidad en la obra de ambos autores y que corresponde a una misma ley, nos basamos en un simple experimento hecho por el maestro toscano. Una nota del manuscrito milanés, nos ayuda a ejemplificar una analogía de manera metafórica, según la cual los *círculos* producidos por una piedra lanzada en un estanque son idealmente comparables a las concéntricas resonancias del sonido a través del aire. Dice Leonardo: “Así como la piedra lanzada al agua se hace centro a causa de varios círculos, el sonido hecho en el aire circularmente se extiende”. ⁹(Versiero 2019: 35)

Este parangón reaparece, sólo unos años más tarde, hacia 1494 en otro fragmento de escritura. Esta vez, el todo es amplificado porque las ondas acuáticas y vocales son comparadas con los reflejos producidos por el fuego y finalmente con las ondas emitidas por la mente en el universo. Escribe Leonardo: “El agua golpeada por el agua hace círculos alrededor del lugar golpeado. Por larga distancia la voz infla el aire. Más larga infla el fuego. Más la mente infla el universo. Pero porque es limitada no se extiende inflando el infinito” ¹⁰(Versiero 2019:35).



f.7. Hayter, S.W. *Japanese Kite*, 1981. Galería Michel Champetier (Niza). Grabado con buril.

Estas observaciones son aplicadas claramente y a propósito por Leonardo a sus obras. Una de ellas, realizada contemporáneamente a la escritura de este fragmento es *La Última Cena* (f.8.)

El foco principal de su perspectiva será Jesús, como centro de referencia de la composición y su posición abierta y expansiva enlaza como reverberación con las situaciones que le rodean compuestas en círculos.

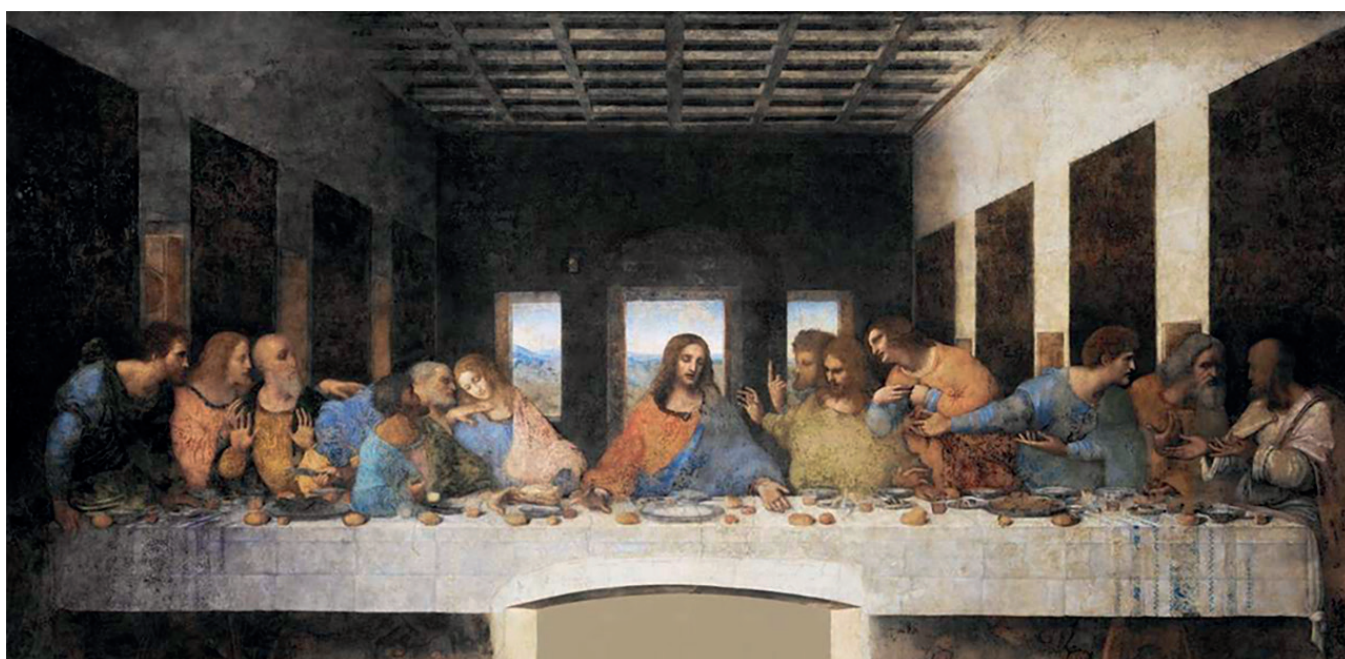
El maestro toscano capta el momento en el que Cristo anuncia la inminente traición por parte de uno de ellos. Esta noticia causa una agitación emocional entre los apóstoles, que se manifiesta en sus movimientos y en sus expresiones que responden a la misma ley que asocia el desarrollo de los “movimientos mentales” por parte de los comensales, a un impulso sonoro y acústico (Versiero, 2019, p.35). Posteriormente a Leonardo, quinientos años después y tras muchos intentos fallidos, se han conseguido registrar los presupuestos leonardianos como un núcleo sólido de la Geología.

Hacia la segunda década del s. XX, las representaciones visuales circulares, expresadas ya en forma de isobaras en meteorología, impactan en la imaginación del joven geólogo y químico inglés Stanley William Hayter de manera que aparecerán en su obra, casi queriendo representar las fuerzas aparentemente

invisibles de la naturaleza. A este respecto escribe Andrew Kalman:

Cada línea tiene un enlace con una vecina. Cada una se retira, luego todas se reagrupan y mueven en forma de onda sobre el lienzo. Los movimientos se asemejan a un mapa meteorológico que indica vientos o isobaras invisibles en tiempo real, la cara invisible de nuestro planeta. (2018: 46)

Hayter imaginó las líneas *curvas* grabadas sobre placas de cobre, como una representación de la misma Ley Universal descrita por Leonardo. Hayter estaba convencido, como buen geólogo, de que el ser humano tenía una memoria del mundo como el resto de los animales y que, como ellos, se movían dentro de un entramado de líneas imaginarias, correspondientes a la presión atmosférica, a las corrientes marinas, y otros agentes naturales. Claramente, esta forma de ver el mundo implica el que ambos autores dieran suprema importancia al dibujo y a la línea. Dice Leonardo: “esperarás primero con el dibujo dar con demostrativa forma al ojo la intención y la invención hecha antes por tu imaginación” (Versiero, 2019, p.50). Semejante idea se plasma, en la obra de Hayter, el cual se vale del movimiento linear y la composición abierta para expresar su propia visión de esa ley universal.



f.8. Leonardo da Vinci. *Última Cena*, 1494-1498.



f. 9. S.W. Hayter. *Calculus*.1970. Técnica del simultaneous printing. La circularidad y las líneas paralelas invaden la obra.

Consideramos que tanto Leonardo como Hayter conciben el arte como una interpretación del mundo real, ya que se fundamentan en la comprensión científica de las leyes que lo gobiernan. Intentan identificar la presencia de “formas matrices” que dirigen la variedad de todas las cosas, como realidades arquetípicas modulables al infinito, según reglas geométricas y de proporción. De tal manera, parecen querer encontrar trazas de perfección matemática al mundo desde las formas naturales y los caracteres plásticos, generando un universo abstracto de representaciones geométricas. Por tanto, es posible hablar de una *gramática de las formas* que funciona por una serie de relaciones proporcionales, repeticiones, simétricas y analogías conceptuales, capaces de generar imágenes concretas de extrema belleza (Tagliagamba, 2016,p.1).

Es el mismo Hayter quien lo confirma diciendo que, el principio por el cual, el arte es definido figurativo o no figurativo, no tiene ningún sentido (Crane,2018, p.44). Esta afirmación se basa en el hecho de que la línea es su denominador común y solamente aquella trazada por la imaginación, es libre de la limitación del espacio y del tiempo. Artista

infatigable, trabajaba velozmente, y nunca dejaba nada a medias, porque el instante sucesivo, el momento de esa idea, de ese “momento del pensamiento”, ya habría pasado irreversiblemente, (f.9).

4. LA IMPORTANCIA DE DEJAR UNA “MEMORIA” ESCRITA PARA LEONARDO Y HAYTER.

La necesidad de usar la escritura para describir la pintura como *scientia* ha sido, a lo largo de la historia del arte, una recurrencia nada insólita entre los artistas. Leonardo da Vinci fue uno de ellos, quien realizó sus primeras escrituras, durante su período de aprendizaje florentino, después del 1469. Esta forma de “memoria” escrita de la práctica, la constituyen unos documentos de la tradición de taller, textos dictados por el maestro o transcritos de otros libros de arte, donde se custodiaban los secretos del oficio (Vecce 1992: 4). Su terreno de análisis fue la naturaleza, la cual estudiaba a través de la *sperientia*. Siguiendo las huellas de los artistas escritores, el libro por excelencia que hubiera podido escribir, siguiendo el trazado de la tradición de los artistas “no literatos” era un libro de pintura. Sin embargo, llegado el final del s. XIV, había acumulado tal cantidad de datos y lecturas que acabó ideando nuevos proyectos científicos y abandonó el proyecto (Vecce 1992:15-16).

El tipo de escritura que utilizó, es la misma que usaban los mercaderes y burgueses florentinos del Quattrocento en sus libros privados de recuerdos, aunque invertida. Son escritos de registro cotidiano, ordenados día por día. Estas páginas tenían un encabezamiento como “memoria” o “recuerdo” y no tenían un final definido. Este modelo se adecua perfectamente a los manuscritos de Leonardo, como los *Proemi*, textos breves, cuya función era introducir libros, sobre todo de perspectiva o de anatomía, o de estudios sobre las aguas, como el “*Cominciamento del trattato de l’acqua. L’omo è detto da li antiqui mondo minore*” (A, c.55v)¹¹ precisamente, el texto que nos ha permitido la relación de Leonardo con Hayter. Sobre esto es reveladora la descripción que hizo el mejor curador de la Tate Gallery, Bryan Robertson, de la obra del maestro inglés: “Si la forma es el músculo, el esqueleto y los tendones de un cuadro o dibujo, el color es la sangre de su corazón” (1990, p.42).

Las memorias, dentro de la tradición de los artistas escritores actúan y se muestran según dos direcciones interrelacionadas: por un lado, sirven al artista como herramienta funcional a su trabajo y por otro, como archivo vivo, por su capacidad de revelar el *ánima intelectual* de los mismos artistas e iluminar a las generaciones futuras evocando nuevas ideas y metodologías de trabajo. En el caso de Leonardo, las primeras trazas de su período de aprendizaje en el taller de Andrea del Verrocchio en Florencia, hacia 1469, nos llegan gracias a la supervivencia de unas modestas anotaciones. Según Ernst H. Gombrich, el estudio de las fuentes tradicionales junto al razonamiento es fundamental para su creatividad, se esfuerza por pasar de la condición de autodidacta a conocedor del latín (Pedretti 1989: 11). Cuando muere en 1519, deja sus manuscritos en herencia a Francesco Melzi, que se encargó de ordenarlos y quien transcribió los textos de pintura en el *Libro di pittura*, del código vaticano Urbinate 1270. El hecho de poner juntos y ordenar estos datos, representa un patrimonio extraordinario, ya que pudo ser impreso en 1540-50, y más aún, si consideramos que el original no ha sobrevivido. Así, poco a poco, empezaron a divulgarse sus textos. En Leonardo, la palabra sirve, paradójicamente, para ver (Vecce 1992: 34).

Por su parte Hayter consciente de la imposibilidad práctica de muchos artistas, para frecuentar su Atelier 17, escribió en 1949 *New ways of gravure*, una obra donde explicaba su método de trabajo y en 1962 *About Prints* su segundo gran texto en cuanto a la gráfica contemporánea. Dos obras que constituyen su legado, como memoria escrita de su pensamiento y experiencia, aunque para él, la verdadera “memoria” es aquella plasmada en la obra, que evoluciona constantemente.

5. CONCLUSIONES

Tanto para Leonardo como para Hayter, el hombre es un *Microcosmos* en referencia al *Macrocosmos* natural y la imagen donde se describe esta respiración del mundo es la obra de arte, como proceso mental y abstracto, siendo el medio que la hace visible la línea curva, que oscila como una inhalación y una exhalación a través de la mano del artista. Esta circularidad la encontramos en los tratados de Leonardo

y en la obra de Hayter, quien aprovecha la analogía hecha por el maestro toscano, para ver su *Macrocosmos* reflejado en las placas grabadas como un organismo vivo, y su *Microcosmos* en el acto de grabar a buril, como conexión entre la idea y el trazo, que siguen un recorrido en cierto sentido obligado, ya que están sujetos a la misma ley universal: la circularidad. Como una gran onda mental Hayter, impulsó la creación de cientos de obras gráficas, que como la piedra lanzada por Leonardo, se multiplicaron a través de las producciones del Atelier 17.

En definitiva, dos grandes artistas anacrónicos que fueron capaces de cambiar el curso de la historia del arte no solo a través de sus obras, sino también mediante el legado de sus escritos, evocación de sus experiencias y plasmación de su visión del mundo: El Macrocosmos y el Microcosmos, desde la circularidad como forma simbólica de conexión entre su Pensamiento, el dibujo y el acto de grabar.

NOTAS

¹ Esposito, Carla. Stanley William Hayter e l'Atelier 17. Ed. Mondadori. 1990

² Esposito, Carla. Stanley William Hayter e l'Atelier 17. Ed. Mondadori. 1990

³ Gracias a sus estudios científicos Hayter pudo elaborar un sistema por el cual a las antenas de un péndulo se le colgaba una bombilla, a menudo la bombilla era sustituida por un bote de barniz.

⁴ Shafer, Ann en su ensayo *Atelier 17 and its Founder Stanley William Hayter*, dice: “El pináculo de la estampa simultánea de colores, sin embargo, fue la técnica desarrollada en el Atelier 17 por Krishna Reddy y Kaiko Moti que se conoce coloquialmente como “viscosity printing”. Este método permite a los artistas jugar con la fluidez de la interacción de los colores (o previene sus interacciones) de formas sin precedentes”, p.61.

⁵ Como mencionado anteriormente, los folios llevan unas marcas que permiten su clasificación en términos de letras y números. El folio 55v, se lee folio 55 verso, es decir, la parte posterior del mismo

⁶ El original se encuentra en París, Institut de France, Ms A, c. 55v.

⁷ Cennino Cennini, en su obra *“Il libro dell’Arte o Trattato della pittura”* (hemos usado la versión de Felice Le Monnier, 1859) en el apartado Técnica del disegno, y precisamente en el Capítulo VIII: En que modo debes comenzar a dibujar con punta metálica y con sus luces, la menciona así: “...Y después ten una punta metálica o de latón, o de lo que sea, a condición de que las puntas sean de plata, afiladas con conciencia, limpias y bonitas”, p.6.

⁸ Cennino Cennini, siempre en su obra *“Il libro dell’Arte o Trattato della pittura”* en el Capítulo V: “...y con la saliva remezcla este hueso, y vete extendiéndolo con los dedos por toda la tabla; y antes

de que se seque, ten la tabla con la mano izquierda y con la yema de la mano derecha golpea sobre la tabla tanto, hasta que veas que está bien seca. Y debe de ser enhuesada igualmente así en un sitio como en otro”, p.5. Y en el Capítulo VII: Que tipo de hueso es bueno para “enhuesar” las tablas. Y dice así: Es necesario saber qué hueso es bueno. Quitá hueso de los muslos y de las alas de las gallinas, o de pavo ; y cuanto más viejos son, tanto mejores son. Según los encuentras debajo de la mesa, mételos en el fuego y cuando veas que se han vuelto bien blancos más que la ceniza, sácalos y machácalos bien en un mortero; y úsalo según lo que digo arriba”, p.6

⁹ Documento original Ms A, c. 9v, Institut de France <http://www.institut-de-france.fr>,

¹⁰ Documento original Ms H, c. 67r París, Institut de France,

¹¹ “Principio del tratado del agua. El hombre es llamado por los antiguos mundo menor” (T.A.)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltrani, Luca. (1917). *¿Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino?: un incisore sconosciuto, Bernardo Prevedari*. Milano: Rassegna d' arte. Editorial Alfieri & Lacroix.
- Esposito, Carla. (1990). *Stanley William Hayter e l'Atelier 17*. Milano: Editorial Mondadori Electa.
- Hayter, S.W. (1949). *New ways of gravure*. N. Y: Editorial Watson-Guption Pubns.
- _____. (1962). *About Prints*. London: Editorial Oxford University.
- Crane Kalman, (2018). *Hayter. An Exhibition of paintings*. London: Editorial Kalman Crane Gallery.
- Kemp, Martin J. (2004). *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*. Il saggio Leonardo da Vinci: scienza e impulso poetico é stato tradotto da Rosa Marinoni, Carla Marinoni e Pietro C. Marani. Editorial Vita e pensiero.
- Marani, Pietro C. (2010). *Il Cenacolo svelato*. Editorial Laterna.
- Moser, Joann. (1977). *Atelier 17: a 50th Anniversary Retrospective Exhibition*. Essay and catalogue by Joann Moser. Elvehøj Art Center University of Wisconsin-Madison.
- Pedretti, Carlo. (1989). *A Proem to Sculpture. Academia Leonardo Vinci*. Vol. 2.I. Leonardo Studies.
- Pedretti, Carlo. Tagliagambara, Sara. (2014) *The Art of Drawing*. Florencia. Editorial Giunti.
- Tagliagambara, Sara (2016). *Machines et ornement chez Léonard*, in *Cahier de l'ornement*, par Francesco Solinas, Roma.
- Vecce, Carlo. (1992). *Scritti di Leonardo da Vinci*. Editorial Einaudi.
- Versiero, Marco. (2016). *I diluvi e le profezie . Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*. Editorial De Agostino.
- _____. (2019). *Leonardo. La natura a lo specchio*. Ed. Mandragora.

