NODVS L'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona
Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

NODVS XLVII
Setembre de 2016

Santa Ana, la Virgen, el Niño y un cordero de Leonardo Da Vinci. Apuntes a una lectura de Freud y Lacan.

Estudio realizado en el marco del Seminario IV de Lacan. La relación de objeto, organizado por la Sección Clínica de Barcelona-Instituto del Campo Freudiano impartido en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) en el curso 2015-2016.

Emilia Colomer

Resum

Recorrido de los estudios psicoanalíticos de *Freud y Lacan* en torno a la figura de *las dos madres* de *Leonardo da Vinci* en el que se observan claras analogías con el relato evangélico. El estudio pone de relieve la importancia del mito cristiano en la creación artística de *Leonardo da Vinci* entendido más como transgresión que como sumisión a su mensaje.

Paraules clau

Santa Ana, Leonardo da Vinci, Freud, Lacan, *las dos madres,* evangelio, Louvre.

La tabla de santa Ana de *Leonardo da Vinci* que se conserva en el *Louvre* (Fig. 1) juntamente con uno de los dibujos preparatorios, el cartón de *Burlington House* de la *National Gallery* (Fig.2) , crean el núcleo de inspiración de una de las obras más apasionantes de *Freud*, el ensayo que dedicó a Leonardo da Vinci*. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* quizá el escrito más permeable a los avatares de la propia vida de *Freud*, nació de la profunda admiración que sentía *Freud* hacia la seductora y enigmática personalidad de Leonardo.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539



1. Santa Ana, la Virgen, el Niño y un cordero. Leonardo da Vinci. Museo del Louvre.



2. Cartón de Burlington House. Leonardo da Vinci. National Gallery

Así lo reconocía abiertamente "*lo mismo que muchos otros, he sucumbido a la atracción que emana de ese hombre grande y misterioso"* [i] *Lacan* llega a decir *"Freud es Freud porque se interesó en Leonardo da Vinci".* En parte porque Leonardo al igual que *Freud*, inclinado a los detalles, fue un gran descifrador de enigmas, uno de los rasgos que estaría en la raíz de una identificación con el pintor [ii] aunque no el único como se entrevé en esta observación de Lacan "*en la sed de saber de Leonardo en su cupido sciendi, designación tradicional de la curiosidad que le animaba, Freud hace de él un rasgo obsesivo puesto que lo llama una compulsión a curiosear."[iii]*

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

La misma curiosidad que *Ernest Jones* percibe en *Freud,* una pulsión de saber de igual naturaleza, aunque orientada al trabajo científico y que ejerce con apasionado empeño cuando se ocupa de Leonardo llegando incluso a la obsesión como él mismo reconoce en una carta a *Jung*. [iv]

Vasari en las Vidas, lectura habitual de *Freud* en aquellos años, calificaba la genuina creatividad de Leonardo de herética porque según decía *"Leonardo tenía en mucha más estima el ser filósofo que cristiano".* En ello encontró *Freud* una razón más de admiración pues por su condición de judío ateo se mantuvo siempre fiel a su sentido ético y moral y alejado de los dogmas. [v]

En 1909, a su regreso de América, comunica por carta a *Jung,* la decisión de escribir un ensayo sobre Leonardo: "*El enigma del carácter de Leonardo da Vinci se ha vuelto súbitamente transparente para mí*." Este momento de lucidez es el inicio de un diálogo que se traducirá en uno de los relatos más eruditos y apasionados pero quizá también el más laborioso y controvertido. Estaba ya entonces convencido de que la infancia de Leonardo podía ilustrar una de sus hipótesis sobre la sexualidad infantil. La creencia además de que había convertido su sexualidad en pulsión de saber, le brindaría la oportunidad de abordar los entresijos de la sublimación y le permitiría introducir el concepto de narcisismo.

Todo comenzó tiempo atrás durante su estancia en París, en *La Salpêtrière* cuando visita el *Louvre* por primera vez ansioso de admirar la obra de Leonardo. Hubo ya entonces un momento de deslumbramiento, de encantamiento podríamos decir, que permaneció indeleble al paso de los años y que constituye la piedra de toque de *Un recuerdo infantil*, el ensayo más *hermoso*, en opinión de *Freud*, de todos los que había escrito.

Al contemplar la pintura de santa Ana, *Freud* percibe el aura de la mirada [vi] , la bondad de la mirada de santa Ana, la presencia imponente y arrolladora de un grupo *quasi* humano, al que la mirada de Freud investirá de un nuevo significado. Ávido de interpretar los silencios de esta sorprendente *Sacra Conversazione*, en sus ojos ve escrito el caso de Leonardo da Vinci reflejado en los rostros de santa Ana y la Virgen, iluminados por *la dulce sonrisa*, recuerdo inconsciente de las dos jóvenes madres que tuvo Leonardo [vii]. En esta comparación despliega su ensayo que entreteje mediante los frágiles hilos de las notas autógrafas del inseparable cuaderno del pintor.

LA FIGURA DE LAS DOS MADRES

Lacan destaca que "*Toda la idealización que ya en su tiempo rodea a Leonardo da Vinci, Freud va a deducírnosla de su relación con la madre".* Señala además que *"la novedad que Freud introduce es la importancia de la función madre fálica y mujer fálica*" que se instaura cuando "*el niño está vinculado con una madre que a su vez, está vinculada en el plano imaginario con el falo como falta*, *ésta es la relación que Freud introduce completamente distinta de todo lo que había dicho hasta entonces*. *Argumentación que prepara el inicio de la estructuración del registro de lo imaginario en la obra freudiana" .[viii]*

Al final del Seminario IV, *La relación de objeto, Lacan* desarrolla la elaboración fundamental del seminario, *el falo como significante* y establece una lógica analogía entre el desdoblamiento de la madre en el caso del pequeño *Hans* y la figura de la doble madre de Leonardo que *Freud* argumenta en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci.*

En el caso del pequeño *Hans*, la figura de las dos madres se instituye al no poder acceder de

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

forma plena a la metáfora paterna y desdobla a la madre entre su madre y la madre del padre, la abuela, que suple la deficiencia paterna. En cuanto a

Leonardo, el desdoblamiento de las dos madres que *Freud* descubre bajo la apariencia de la Virgen y santa Ana, recae en *Caterina* su madre biológica y en *Donna Albiera* la mujer del padre, que cuidó con ternura al pequeño Leonardo. [ix]

Aunque Freud tuvo en cuenta al igual que en el caso Juanito la fuerte presencia de *Lucia di ser Piero,* la abuela paterna, de la que según hablan las crónicas, inició a Leonardo en el arte. Se trataría pues de tres madres distintas las que tuvieron un papel importante en la infancia de Leonardo, su añorada madre, la madrastra y la abuela paterna.

Una nueva analogía se observa si nos acercamos al relato evangélico [x] pues nos habla en realidad de tres madres, santa Ana, la Virgen y santa Isabel, madre de Juan el Bautista el precursor. Aunque esta última no aparece en la tabla del *Louvre* su presencia subyace sugerida por el cordero, substitución metonímica de san Juan y por la presencia de san Juanito en el cartón de *Burlington House*. Tres madres que se funden en una triple diosa con su prodigiosa prole destinada al sacrificio. [xi]

A su vez se adivina una correspondencia con la omisión de tres padres, san Joaquín, san Zacarías y san José que han sido desplazados de este matriarcado presidido por santa Ana, a los que no se les permite hacer su papel de padre e incluso llegan a perder el don de la palabra [xii]. Aquí vemos como la leyenda apócrifa construye una figura paterna sumamente debilitada [xiii]. De forma análoga, en el caso Juanito se erige una desviación de la metáfora paterna en favor de su madre y su abuela paterna que también halla su lugar en el caso de Leonardo simulada a través de la pintura de santa Ana, su testamento artístico. En ella Leonardo se muestra a sí mismo, ofreciéndose a sus dos madres a las que adora, ajeno a todo y sin la presencia del padre.

Lacan, coincidiendo con la jerarquización evangélica, sitúa a santa Ana en el lugar del Otro [xiv] el personaje más enigmático de todos, instituida en una relación puramente femenina, puramente materna, Otra ,con A mayúscula, necesaria para dar todo el equilibrio a la escena, frente al eje imaginario en el que se ubican la Virgen y el Niño [xv]. Una trinidad en la que el *Agnus Dei*, el cordero, el cuarto término, como advierte *Lacan,* tiene gran relevancia al llevar consigo el tema de la muerte que *está en todas partes y que pasa de uno a otro en esta relación de a cuatro.*

Hay en Leonardo una predilección por la figura de san Juan al que otorga el máximo protagonismo en la Virgen de las Rocas en una falta de decoro perturbadoramente herética y que en la pintura de santa Ana, bajo la apariencia del cordero, anuncia el sacrificio necesario para la Salvación y también la muerte. Es la visión de Leonardo en su madurez, ante la vecindad de la muerte, la misma que *Kurt R. Eissler* descubre en los dibujos sobre el Diluvio que representan la muerte como idea universal incluida la propia muerte de Leonardo.

El dedo levantado de santa Ana en el cartón es uno de los enigmas que *Lacan* define como *la indicación de esa falta de ser (manque-a-être) cuyo término encontramos inscrito por toda su obra.* Leonardo se afana para que este motivo junto al de la sonrisa aparezcan hábilmente trazados en los puntos más sensibles de la composición. Se ha sugerido que la segunda dama del cartón pueda tratarse de santa Isabel que adopta aquí el papel de santa Ana [xvi]. Un detalle verosímil, si se tiene en cuenta la presencia de san Juanito en una composición de mayor misticismo y delicada contención de las figuras, la más apropiada para alojar un mensaje de aseveración y advertencia como indica el gesto del dedo extendido.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

¿Qué nos indica este gesto? Parece advertirnos de que algo llegará pronto. Leonardo se posiciona ante el gran Otro, más allá de la madre, más allá de la mujer, se halla el origen del mundo y la fuerza primigenia de una naturaleza en constante transformación.

EL ARTISTA COMO CREADOR.

El paisaje de santa Ana muestra el poder de una Naturaleza que crea incesantemente sobre lo creado, el *primer motor* que rige el mundo y que Leonardo antepone a Dios en una osadía sin precedentes [xvii]. *Lacan* atribuye la sorprendente energía creativa de Leonardo *al modo de concebir la naturaleza cuya presencia(se) ha de captar. Es el elemento absolutamente primordial. Es un otro al que hay que oponerse cuyos signos se trata de descifrar, haciéndose su doble, y, si puede decirse así, su cocreador" [xviii].*

Desde una perspectiva de lo visual, *Svetlana Alpers* añade, *"Leonardo se erige también en creador y en lugar de abandonarse a imitar las obras de la naturaleza, asume como Próspero, la tarea de hacerlas. Todo se convierte entonces en criatura de sus ojos"* [xix]. Puede que incluso Leonardo consiga lo que según *Lacan* aspira todo arte, *a domar la mirada. Cierto arte puede intentar "un trompe l'oeil", engañar al ojo, pero todo arte aspira a un" dompte regard" . Detrás de la imagen para Lacan está la mirada, el objeto, lo real, con lo cual, el pintor en cuanto creador, entabla un diálogo [xx]*.

Leonardo va más allá del puro espejamiento y capta la imagen subyacente a la que dirige su mirada describiendo una segunda realidad a la que colma de autenticidad en un proceso creativo que se desenvuelve en el plano de la invención y de lo imaginario. *Lacan* define la posición de *Leonardo da Vinci* con respecto a la naturaleza *como la de una relación con otro que no es un sujeto, pero hay que detectar su historia, su signo, su articulación y su palabra, trata de captar su poder creador. Este otro transforma el carácter radical de la alteridad del Otro absoluto en algo accesible mediante una determinada identificación imaginaria.* Esta relación de espejismo como así entiende *Lacan* la sublimación, *está presente en el plano del genio y de la creación de toda la obra de Leonardo [xxi].*

GÉNESIS DE UNA OBRA INACABADA

Un recorrido por la génesis de santa Ana, a través de los numerosos dibujos preparatorios, las copias de *Brescianino* y *Bernardino Luini* y referencias literarias de la época, atestiguan los sucesivos cambios y transformaciones para una iconografia totalmente revolucionaria [xxii]. Después de la realización y posterior abandono del cartón de la *National Gallery*, Leonardo ensaya otra solución y diseña un segundo cartón en 1501, el cartón perdido para el retablo de la *SS. Annunziata* de Florencia que conocemos por la copia de *Brescianino* del Museo del Prado (Fig.3) y que muestra a los personajes en sentido inverso al de la tabla del *Louvre* mostrando a Santa Ana más solemne y con el gesto de impedir a la Virgen separar al Niño del Cordero.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539



3. Copia de santa Ana de Andrea del Brescianino. Museo del Prado.

Así lo describe el corresponsal *Fra Pietro da Novellara* a *Isabella d'Este, "los personajes parecen escapar los unos a los otros: el Niño se esfuerza en salir fuera de los brazos de su madre, ésta se alza de las rodillas de santa Ana que esboza un movimiento para reternerla".* Después de este segundo diseño, Leonardo ensaya una alternativa invirtiendo el sentido de las figuras representando a santa Ana en una actitud más contemplativa y humana.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

En ella se hace patente la innovadora solución compositiva de Leonardo, que deja en suspenso la idea del sacrificio y se abre al discurrir de los sentimientos más profundos del alma humana mostrando a la vez la fascinación y la aprensión del destino. Leonardo introduce la duda, la vacilación, sobrepasando incluso lo que hasta entonces había creado. Es la mirada interrogante de Leonardo, la mirada del artista que se impone a sí mismo como única mirada frente a la mirada sacrificial, la mirada de Dios.

El dinamismo de las figuras, que parecen oscilar ante el precipicio, se arremolinan en un sentido policéntrico e interpretan el movimiento continuado que *Pietro da Novellara* atribuye a la genialidad de Leonardo, la pericia de *sugerir acciones pasadas e intenciones inmanentes [xxiii]*.

Quizá se trate de la misma idea de superposición que advierte *Freud* en el dibujo de Londres. *Esa confusión de los cuerpos por la que santa Ana se distingue mal de la Virgen* que Lacan describe, *se trata de una especie de doble cuyos aspectos van surgiendo uno tras otro.* A ello contribuye la manera de dibujar de Leonardo, su *componimento inculto* borroso, enmarañado, una gran confusión de líneas salpicada por veladas sombras, líneas sinuosas, espirales ensortijadas que paradójicamente trazan la apariencia única de una imagen en movimiento. (Fig.4)



4. Estudio preparatorio para santa Ana. Galería de la Academia.



Estudio preparatorio para el cartón de santa Ana. British Museum.

Más allá de representar la imagen como mímesis, como semejanza, como espejismo, Leonardo alcanza la proeza de representar la imagen como simulacro, como existencia [xxiv].

Santa Ana acompañó a Leonardo en los últimos años de su vida. Quedó inacabada a su muerte porque Leonardo así lo quiso [xxv]. Una obra inacabable e inabarcable, que pertenece al mundo. Que maravilla. Que existe.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Notes

[i] En el pormenorizado retrato biográfico que *Peter Gay* dedica a *Sigmund Freud*, concluye que la mayor parte de los escritos de *Freud* llevan las huellas de su propia vida. Coincidiendo con *Ernest Jones*, pone de relieve que el verdadero interés de *Freud* por determinados aspectos de la vida de Leonardo se debía más bien a razones de índole personal. *Jones* consideraba que en gran medida las conclusiones del ensayo sobre Leonardo provenían de su autoanálisis. Gay P., (1996). *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona : Paidós., pp. 307, 315 nota 19.

[ii] *Peter Gay* reconoce en *Freud* claros síntomas de una identificación hacia la figura de Leonardo sin precisar cuándo ocurrió exactamente ni con qué intensidad. No obstante, aclara que adentrarse en el personaje de Leonardo le proporcionó a *Freud* un placer exquisito. Gay., P.,op., cit., p. 308-313.

[iii] Lacan J. (1956/1957-2001) *El Seminario IV. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós. p. 430.

[iv] En la carta *Freud* habla de obsesión de forma clara y contundente y en opinión de *Gay*, precisamente sin obsesión, *Freud* no podría haber escrito en modo alguno su novela psicoanalítica. Gay, P., op. cit., p. 315.

[v] *Freud* había dicho que toda religión es una ilusión. Durante décadas, había sustentado además, que la religión es una neurosis colectiva. Su manera particular de entender la religión la había heredado de su padre cuyo lema había sido "piensa éticamente y actúa moralmente" Gay, P., op.,cit., p. 713.

[vi] Leonardo muestra el ojo benéfico, una mirada con un aura redentora basada en el recuerdo de la mirada y el cuerpo maternales. Foster, H.(2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal., p.144, nota 35.

[vii] En palabras de *Freud,* "*En ese cuadro se ha plasmado la síntesis de su historia infantil; cabe explicar sus detalles a partir de las personalísimas expresiones vitales de Leonardo"* Freud, S. (1910/1986-2012) *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. En Obras Completas., v. XI Buenos Aires: Amorrortu., p.105. Esta impresión no había variado al cabo de los años. En una carta fechada en 1931 dirigida a *Max Schiller* le confiesa que seguramente santa Ana sería incomprensible sin la peculiar historia de la niñez de Leonardo. Gay, P., op., cit., p. 316.

[viii] Lacan, J., op., cit., pp. 425-430.

[ix] Lucía d'Angelo, en un interesante artículo, muestra una tercera figura, *la madre del amor* que Freud concibe de

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

la sugerente sonrisa de la Gioconda, inefable recuerdo de Caterina convertido en *leit-motiv*, que Leonardo traslada a los rostros de santa Ana y la Virgen y que inspira a Freud la figura de las dos madres. *Lacan* retomará el desdoblamiento de la figura materna a propósito de *Gide* desarrollando la disyuntiva entre *la madre del amor* y *la madre del deseo.* Véase, D'Angelo, L. (1993). Las madres de Leonardo Da Vinci en *Freudiana* nº8, pp. 89-98.

[x] Leonardo crea una versión totalmente nueva de la santa Ana Triple. También llamada la pequeña parentela, representa las tres generaciones con santa Ana que sostiene a la Virgen que a su vez sostiene al Niño. Iconografía muy común en imágenes del siglo XIV y XV por parte de artistas alemanes y flamencos, su devoción se propaga especialmente desde el Concilio de Basilea de 1439 que defendía la concepción de la Virgen sin mácula de pecado. La historia de san Joaquín y santa Ana está contenida en los evangelios apócrifos y se añade a la versión más popular de la Leyenda Áurea. En ella se narra el abrazo entre san Joaquín y santa Ana ante la puerta Dorada donde se escenifica la milagrosa concepción de la Virgen. Colomer, E. (1999) El flos Sanctorum de Loyola y las distintas ediciones de la Leyenda de los santos. Aportación al catálogo de Juan Varela de Salamanca. En *Analecta Sacra Tarraconensia*, v. 72. pp.138-139.

[xi] El culto a santa Ana aparece muy tempranamente. En *Santa Maria Antiqua* en Roma, un nicho pintado en el siglo VIII o IX capta el impresionante culto a santa Ana con María niña en sus brazos y a santa Isabel con Juan el Bautista una a cada lado de la Madonna y el Niño. Warner, M. (1976/1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, p. 78.

[xii] En diversos momentos se habla de la mudez de Zacarías padre de Juan el Bautista, aunque de un valor más simbólico es la que le sobreviene al dudar de la concepción de santa Isabel, estéril y de avanzada edad, ante el anuncio del ángel por lo que habrá de permanecer mudo durante los nueve meses de gestación. (Evangelio de San Lucas, 1:20). También en los Apócrifos de la Natividad, hay múltiples referencias al asombro, la duda y el desconcierto que sufren san José y san Joaquín ante las milagrosas concepciones de María y santa Ana. De Santos Otero. A., (1996). *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid : B.A.C. pp. 122-170.

[xiii] Este debilitamiento parece una consecuencia necesaria e inevitable ante el surgimiento de una diosa como representa también la santa Ana triple. Cuenta la leyenda que Anquises por su condición de mortal, quedó debilitado después de su encuentro con la diosa Afrodita de cuya unión nacería Eneas. En las Estancias Vaticanas, en el incendio del *Borgo,* Rafael pinta a Eneas que sostiene a su padre Anquises en referencia al episodio de la huida de Troya de la Eneida . Su debilidad, propia de una persona de avanzada edad, la había contraído como castigo al unirse a una diosa. Véase el interesante ensayo de Wulff Alonso, F. (1997). La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego. En *Acta Salmanticensia. Estudios Históricos & Geográficos* 103. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 88-89.

[xiv] *Jacques-Alain Miller* en la disyuntiva madre-mujer observa que el lugar del Otro se trata del otro de la demanda, del origen de la omnipotencia no del lado del padre sino del lado de la Madre, primera entre los dioses, la diosa blanca, aquella que según nos dicen precedió a las religiones del Padre…este Otro de la demanda que es la madre, es otro que tiene, es la riqueza, es la abundancia, lo que en el mito de Zeus nos presentan como la cabra Amaltea, el cuerno de la abundancia, lo pleno que desborda. Miller, J-A. (2011). *Donc. La lógica de la cura*. Buenos Aires., Paidós., pp.262-263.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

[xv]

http://www.silviaelenatendlarz.com/index.php?file=Articulos/Experiencia-analitica/Lo-verdadero-y-lo-falso-en-el-Leonardo-de-Freud.html

[xvi] Kemp M. (2006/2011). *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*. Madrid: Akal p.346

[xvii] Leonardo en un alarde de inspiración llega incluso a comparar la facultad de invención del artista con el poder de Dios para crear el mundo, *"Ese poder divino que el saber del pintor contiene, transforma su espíritu en otro análogo al divino, pues libremente puede crear seres diferentes, animales, plantas, frutos, paisajes, campos, abismos, lugares espantosos y terroríficos.* Blunt , A. (1987) *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)* Madrid: Cátedra, p. 50. La misma idea parece representar el pintor *Giovanni Luteri* conocido también como *Dosso Dossi* que por encargo de Alfonso I de Este, pinta una alegoría en la que Júpiter crea la propia vida al pintar mariposas ante Mercurio y la Virtud. En la composición, las mariposas una vez pintadas, levantan el vuelo. El lienzo se conserva en el castillo de *Wawel,* en *Cracovia* (Polonia). Ya en su tiempo se comparaba a *Leonardo da Vinci* con Apeles, el gran pintor de la Grecia Antigua como se lee en una anotación datada en 1503 de *Agostino Vespucci* colaborador de *Maquiavelo*, recientemente descubierta en la universidad de *Heidelberg* durante la fase previa a la exitosa restauración de la tabla del Louvre de 2012.

[xviii] Lacan, J., op. cit. p. 433

[xix] Alpers, S. (1983/1987). "Ut pictura ita visio" : El ojo según Kepler y el modelo nórdico de representación visual, en *El Arte de describir. El arte holandés del siglo XVII.* Madrid: Blume. pp. 87-90.

[xx] Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal., p. 145.

[xxi] Lacan, J., op. cit., p.434.

[xxii] Finalizada la restauración de la tabla de santa Ana del Louvre, en 2012 se presentó al público en una gran exposición acompañada del cartón de *Burlington House*, dibujos preparatorios, copias , abundante documentación y últimos hallazgos, comisariada por Vincent Delieuvin conservador de la pintura italiana del museo del Louvre. En ella se podía apreciar la génesis de la obra a través de las diferentes versiones creadas por Leonardo. Véase el

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

dosier de la exposición, http://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-sainte-anne.pdf

[xxiii] John Shearman atribuye al Alto Renacimiento, una época de grandes cambios en la intencionalidad de la expresión artística, orientada a la perfección de la obra de arte en sí misma y su autonomía respecto a cualquier función ilustrativa o espiritual. La manifestación más clara es la primera exposición unipersonal desde la Antigüedad entre 1501 y 1506, cuando el público florentino fue invitado a admirar la santa Ana de Leonardo y la *virtú* de su creador, con el exclusivo propósito de producir una obra de arte "maravillosa" en el más exacto sentido del término. Shearman, J. (1984) *Manierismo*. Madrid: Xarait, p. 84.

[xxiv] Stoichita, V. I. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela., p. 12.

[xxv] Parece aventurado afirmar que el motivo principal por el que Leonardo dejaba inacabadas sus obras venía del sentimiento de abandono hacia el padre. Es algo difícil de calibrar, por lo menos no se sabe en que medida este abandono le había afectado. "Habría que considerar la determinación de Ser Piero, eminente e instruido notario, de reconocer desde el momento del bautizo a Leonardo como hijo pues siendo ilegítimo su destino natural era el de crecer al amparo del *Ospedale degli Innocenti* de Florencia y en cambio siempre ocupó un lugar en la casa del padre, que le trató como legítimo". Debo esta observación al amigo y catedrático de Historia del Arte de la U.A.B., Marià Carbonell i Buades . *Peter Gay* destaca documentación al respecto. Gay, P., op. cit., p. 314 . Algunos expertos coinciden en señalar que el inacabamiento de las obras de Leonardo era intencionado. En relación al valor estético del *non finito* de Leonardo, el filósofo Rafael Argullol destaca que una de las causas estaría en que Leonardo, gran perfeccionista, se enfrentaba a la tarea imposible de representar la metamorfosis continua de la vida. Su obra dotada de movimiento interno debía respirar y por consiguiente era reacia al encierro definitivo que implica toda conclusión. Y es por ello que sus obras respiran. En "La creación de un mundo" El País , 16/04/2006. Véase también el estudio de *Joseph Gantner*, Il problema del "non finito" in Leonardo, Miquelangelo e Rodin en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia* . Serie II, vol. 23, nº ½ (1954), pp. 47-61.

Bibliografia

ALPERS, S. (1983/1987) *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.* Madrid: Blume.

BLUNT, A. (1940/1987). Teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600). Madrid: Cátedra.

CHASTEL, A, (1959/1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico.* Madrid: Cátedra

CLARK, K. (1986). *Leonardo da Vinci* .Madrid: Alianza

DELIEUVIN, V. (2012) La renaissance de la peinture. En *Dossier de presse. Exposition Du 29 mars au 25 juin 2012. Hall Napoléon." La Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci."*

EISSLER, K.R.(1961). *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the enigma. New Yotk: International Universities Press (I.U.P.)*

FOSTER, H. (1996-1999/2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal

FREUD,S. (2010/1986-2012). *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Freud. Obras completas XI. Buenos Aires: Amorrortu., pp. 53-120.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

GAY, P. (1989/1996). *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós

KEMP, M. (2006/2011). *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre.* Madrid: Akal

LACAN, J. (1956-1957/1994-2001) *El seminario IV. La relación de objeto.* Buenos Aires: Paidós.

LACAN, J. (1964/1987). *El seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

MACOLA E., ADONE B. (2006). *Bestiario Lacaniano*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

MILLER, J-A. (2011). Donc. La lógica de la cura. Buenos Aires: Paidós.

MARANI, P.C. . (1994/1996) *Leonardo.* Madrid: Electa.

SANTOS OTERO, A de. (1996). *Los evangelios apócrifos*. Madrid: B.A.C.

SHEARMAN, J. (1967/1984). Manierismo. Madrid: Xarait.

STOICHITA, V. I, (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock.* Madrid: Siruela.

VASARI, G. (2001-2006). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. (Antología). Madrid: Tecnos/Alianza.

WARNER, M. (1976/1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María.* Madrid: Taurus.