

Sigmund Freud

# Psicoanálisis del arte



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Título original: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci / Der Moses des Michelangelo / Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva» / Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit / Dostojewski und die Vätertötung.*

Traducción de Luis López Ballesteros de Torres

Primera edición: 1970

Tercera edición: 2013

Sexta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1970, 2023

Calle Valentín Beato, 21

28037 Madrid

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



PAPEL DE FIBRA  
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-1079-5

Depósito legal: M. 38.856-2012

Composición: Grupo Anaya

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci
- 93 El *Moisés* de Miguel Ángel
- 128 Apéndice al ensayo sobre el *Moisés* de Miguel Ángel
- 130 El delirio y los sueños en la *Gradiva*, de W. Jensen
- 247 Un recuerdo infantil de Goethe en *Poesía y verdad*
- 260 Dostoyevski y el parricidio
- 283 Notas



# Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci\*

## 1

Cuando la investigación psicoterápica, que en general se contenta con un material humano de nivel vulgar, pasa a recaer sobre una de las grandes figuras de la Humanidad, no persigue, ciertamente, los fines que con tanta frecuencia le son atribuidos por los profanos. No tiende «a oscurecer lo radiante y derribar lo elevado», ni encuentra satisfacción ninguna en aminorar la distancia entre la perfección del grande hombre y la insuficiencia de su objeto humano acostumbrado. Por el contrario, abriga un extraordinario interés por todo aquello que tales modelos puedan descubrirle, y opina que nadie es tan grande que pueda avergonzarse de hallarse sometido a aquellas leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad nor-

\* Publicado en 1910.

mal como la patológica. Leonardo de Vinci (1452-1519) fue ya admirado por sus contemporáneos como uno de los más grandes hombres del Renacimiento italiano; pero también les pareció ya enigmático, como aún nos lo parece a nosotros. Fue un genio poliforme, «cuyos límites sólo podemos sospechar, nunca fijar»<sup>1</sup>, y ejerció la más intensa influencia sobre la pintura de su época. En cambio, sólo en la época moderna se ha llegado a reconocer la grandeza del investigador físico que se enlazaba en él al artista. Aunque nos ha legado obras maestras de la pintura, mientras que sus descubrimientos científicos permanecieron inéditos e inaprovechados, su desarrollo como investigador influyó constantemente sobre su desarrollo artístico coartándolo con frecuencia grandemente y acabando por ahogarlo. Vasari le atribuye en su última hora palabras en las que habría expresado su remordimiento por haber ofendido a Dios y a los hombres no cumpliendo su misión en el arte, y aunque este relato de Vasari carece de verosimilitud, tanto exterior como interior, y pertenece a la leyenda que ya en tiempos del enigmático maestro comenzó a formarse en torno de su persona, constituye, sin embargo, un valioso testimonio del juicio que la misma merecía a los hombres de su época<sup>2</sup>.

¿Qué fue lo que alejó la personalidad de Leonardo de la comprensión de sus contemporáneos? Desde luego, no podemos suponer que fuera la multiplicidad de sus aptitudes y conocimientos que le permitió presentarse como citarista y constructor de nuevos instrumentos de música en la corte de Ludovico Sforza, sobrenombrado el *Moro*, duque de Milán, o escribir aquella notable carta en la que se vanagloriaba de sus conocimientos como arquitecto e

ingeniero militar, pues la coincidencia de tan múltiples aptitudes en una sola persona era cosa corriente en los tiempos del Renacimiento, aunque de todas maneras fuera Leonardo uno de los más brillantes ejemplos de ella. No pertenecía tampoco a aquel tipo de hombres geniales que, habiendo sido poco favorecidos exteriormente por la Naturaleza, niegan, a su vez, todo valor a las formas exteriores de la vida, caen en un desconsolado pesimismo y rehúyen el trato social. Por el contrario, era esbelto y bien constituido, de rostro acabadamente bello y fuerza física nada común; encantador en su trato, elocuente, alegre y afable. Gustaba de rodearse de cosas bellas, se adornaba con magníficos trajes y estimaba todo refinamiento de la vida. Estos caracteres de Leonardo quedan evidenciados en unos párrafos de su *Tratado sobre la pintura*, en los que compara este arte con los demás y describe las molestias de la labor del escultor:

El escultor trabaja con el rostro envuelto en el polvillo del mármol, que le da todo el aspecto de un panadero. Sus vestidos se cubren de blancos trocitos de mármol, como si le hubiera nevado encima, y toda su casa está llena de polvo y de piedras. En cambio, el pintor se nos muestra bien vestido y cómodamente sentado ante su obra, manejando el ligero pincel con los más alegres colores. Puede adornarse a su gusto, y su casa está llena de bellas pinturas y resplandeciente de limpieza. Con frecuencia se acompaña de músicos o lectores que recrean su espíritu, y ni el golpear del martillo ni ningún otro ruido viene a estorbar sus placeres.

Es muy posible que esta idea de un Leonardo radiante de alegría y entregado gozosamente al placer de vivir no

responda exactamente sino al primer período de la vida del maestro. En épocas posteriores, cuando el ocaso de Ludovico Moro le obligó a salir de Milán, su campo de acción, y a abandonar la segura posición de que en dicha ciudad gozaba, para llevar una vida errante, escasa en éxitos exteriores, hasta refugiarse en Francia, su último asilo, debió de ensombrecerse su ánimo y acentuarse algún rasgo extravagante de su ser. El olvido en que paulatinamente fue dejando su arte para interesarse tan sólo por sus investigaciones científicas contribuyó no poco a hacer más profundo el abismo que de sus contemporáneos le separaba. Todos los experimentos con los que, a juicio de aquéllos, perdía lamentablemente el tiempo que hubiera empleado mejor pintando los cuadros que le eran encargados y enriqueciéndose así, como el Perugino, su antiguo condiscípulo, eran considerados como chifladuras, e incluso le hicieron sospechoso de dedicarse a la magia negra. Bajo este aspecto le comprendemos nosotros mejor, y por sus notas sabemos cuáles eran las artes que ejercía. En una época en la que la autoridad de la Iglesia comenzaba a ser sustituida por la de la Antigüedad, y en la que no se conocía aún la investigación exenta de prejuicios, fue Leonardo el precursor de Bacon y de Copérnico, e incluso su digno igual, y tenía que hallarse, por tanto, aislado entre sus contemporáneos. Cuando disecaba cadáveres de hombres o de caballos, construía aparatos para volar o estudiaba la alimentación de las plantas y los efectos que en ellas producían los venenos, se apartaba considerablemente de los comentaristas de Aristóteles y se acercaba a los despreciados alquimistas, en cuyos laboratorios halló un refugio la investigación experimental durante estos tiempos adversos.

Consecuencia de todo esto fue que Leonardo llegó a no coger sino de mala gana los pinceles, dejando inacabadas en su mayor parte las pocas obras pictóricas que emprendía y sin que le preocuparan los destinos ulteriores de las mismas. Esta conducta le fue ya reprochada por sus contemporáneos, para los cuales constituyó siempre un enigma.

Varios de los admiradores posteriores de Leonardo han intentado defenderle de este reproche de inconstancia, alegando que se trata de una peculiaridad general de los grandes artistas. También Miguel Ángel, activo e infatigable creador, dejó inacabadas muchas de sus obras, y sería, sin embargo, injusto tacharle de inconstante. Por otra parte, muchos de los cuadros de Leonardo no se hallan tan inacabados como el mismo artista lo pretendía, pues lo que él consideraba aún como insatisfactoria encarnación de sus aspiraciones era ya para el profano una acabada obra de arte. El maestro concebía una suprema perfección que luego no le parecía hallar nunca en su obra. Por último, tampoco sería justo hacer responsable al artista del destino final de sus producciones.

Por muy fundamentadas que aparezcan algunas de estas disculpas no logran eximir a Leonardo de toda responsabilidad. La penosa lucha con la obra, su abandono y la indiferencia con respecto a su destino subsiguiente pueden ser caracteres comunes a muchos artistas, pero Leonardo nos los muestra en su más alto grado. Solmi<sup>3</sup> cita las siguientes manifestaciones de uno de sus discípulos:

Pareva che ad ogni ora tremasse quando si poneva a dipingere, e pero non diedi mai fine ad alcuna cosa cominciata, con-

siderando la grandezza dell'arte tal che egli scorgeva errori in quelle cose che ad altri parevano miracoli.

Sus últimos cuadros –la *Leda*, la *Madona de San Onofre*, el *Baco* y el *San Juan Bautista, joven*– quedaron interminados, «come quasi intervenne di tutte le cose sue...». Lomazzo<sup>4</sup>, que pintó una copia de la *Cena*, se refiere en un soneto a la conocida incapacidad de Leonardo para dar fin a una obra pictórica:

Protogen che il penel di sue piture  
Non levaba, agguaglio il Vinci Divo,  
Di cui opra non e finita pure.

La lentitud con que Leonardo trabajaba llegó a ser proverbial. En la *Cena* del convento de Santa Maria delle Grazie, de Milán, pintó durante tres años, después de haber empleado mucho tiempo en estudios preliminares. Un contemporáneo, el cuentista Mateo Bandello, fraile profeso a la sazón en dicho convento, nos refiere que Leonardo subía muchos días al andamio en las primeras horas de la mañana y trabajaba sin descanso hasta el anochecer, no acordándose siquiera de tomar alimento. En cambio, transcurrían luego semanas enteras sin que hiciera nada. En ocasiones se pasaba horas y horas sumido en hondas meditaciones delante de su obra, como some-tiéndola a un riguroso examen. Otras veces acudía a toda prisa al convento desde el patio del castillo de Milán, en el que trabajaba en el modelo de la estatua ecuestre de Francisco Sforza, sólo para dar un par de pinceladas a una figura, marchándose en seguida<sup>5</sup>. Vasari nos cuenta que en el retrato de Monna Lisa, esposa del florentino

Francesco del Giocondo, trabajó durante cuatro años, sin llegar a darlo por terminado; detalle que queda confirmado por el hecho de no haberlo entregado a la persona que se lo encargó. Habiéndoselo llevado luego consigo a Francia, le fue comprado por el rey Francisco I, y constituye hoy uno de los más preciados tesoros del Louvre<sup>6</sup>.

Si a estas informaciones sobre los métodos de trabajo de Leonardo unimos el testimonio de los numerosos apuntes y estudios que de él se conservan y que varían hasta lo infinito los temas de cada uno de sus cuadros, habremos de reconocer que sería injusto tacharle de ligero o inconstante. Observamos en él, por el contrario, una extraordinaria profundidad y una gran riqueza de posibilidades entre las que vacila la definitiva elección del artista, elevadísimas aspiraciones apenas realizables y una intensa coerción de la ejecución que no llega a resultar explicable por la fatal impotencia del artista para conseguir plenamente su propósito ideal. La lentitud proverbial de Leonardo se demuestra como un síntoma de dicha coerción y un signo precursor de su ulterior abandono total de la pintura<sup>7</sup>, siendo también la que determinó el desdichado destino de su *Cenáculo*, del cual no podemos considerar a Leonardo por completo irresponsable. Leonardo no podía acostumbrarse a la pintura al fresco, que exige una labor continuada y rápida mientras se halla aún húmedo el fondo sobre el que han de extenderse los colores, y, por tanto, empleó colores al óleo, que le permitían trabajar sin precipitarse, pero que se desprendieron del fondo sobre el que fueron extendidos y que los separaba del muro. Los defectos de este último

y los destinos por los que en el transcurso de los años fue pasando el local se agregaron a tal circunstancia para decidir la pérdida del cuadro, al parecer inevitable ya<sup>8</sup>.

Al fracaso de un análogo experimento técnico parece haber obedecido la pérdida del cuadro de la batalla de Anghiari que Leonardo pintó más tarde, compitiendo con Miguel Ángel, en la Sala de Consiglio, de Florencia, y que también dejó inacabado. Parece aquí como si un interés ajeno al arte, el del experimentador, hubiera robustecido el interés artístico, resultando después perjudicial para la obra de arte.

El carácter de Leonardo mostraba todavía algunos otros rasgos singulares y varias contradicciones evidentes. No puede negársele un cierto grado de inactividad e indiferencia. En una época en la que todo individuo aspiraba a conquistarse el más amplio campo de acción posible, aspiración que suponía una enérgica agresividad, se hacía notar Leonardo por su apacible natural y su empeño en evitar toda clase de competencias y disputas. Era bondadoso y afable para con todos, no probaba la carne porque creía injusto despojar de la vida a los animales, y uno de sus mayores placeres era dar libertad a los pájaros que compraba en el mercado<sup>9</sup>. Condenaba la guerra y la efusión de sangre, y declaraba no ver en el hombre el rey de la creación, sino la más temible de las fieras<sup>10</sup>. Pero esta femenina delicadeza de su sensibilidad no le impedía acompañar a los condenados en su camino hacia el cadalso, para estudiar sus fisonomías, contraídas por la angustia, y dibujarlas en su álbum, ni tampoco inventar las más mortíferas armas de guerra y entrar al servicio de César Borgia como ingeniero militar. Parecía indiferente

al bien y al mal, y pedía que se le midiera con una medida especial. Acompañó a César Borgia, el más cruel y desleal de todos los caudillos, en su conquista de la Romaña, y en sus anotaciones no encontramos ni una sola línea dedicada a los sucesos de que en aquella expedición hubo de ser testigo. No sería, quizá, muy desacertado comparar aquí su actitud con la de Goethe durante la campaña de Francia.

Cuando en un ensayo biográfico se quiere llegar realmente a una profunda comprensión de la vida anímica del sujeto investigado no se debe silenciar, como por discreción o hipocresía lo hacen la mayor parte de los biógrafos, las características sexuales del mismo. Poco es lo que sobre este punto conocemos de Leonardo, pero este poco, muy significativo. En una época que veía luchar la sensualidad más ilimitada con la más rigurosa ascesis, era Leonardo un ejemplo de fría repulsa sexual, inesperada y singular en un artista, pintor de la belleza femenina. Solmi<sup>11</sup> cita de él la siguiente frase, que da testimonio de su frigidez:

El acto del coito y todo lo que con él se enlaza es tan repugnante, que la Humanidad se extinguirá en breve plazo si dicho acto no constituyera una antiquísima costumbre y no hubiera aún rostros bellos y temperamentos sensuales.

Los escritos que nos ha legado, y que no tratan únicamente de elevados problemas científicos, sino que contienen asimismo cosas harto inocentes, apenas dignas de una tan grande inteligencia (una Historia Natural alegórica, fábulas de animales, profecías)<sup>12</sup>, son castos,

e incluso podríamos decir abstinentes en un grado que nos asombraría hallar actualmente en una obra literaria. Eluden todo lo sexual tan decididamente como si sólo el Eros que conserva todo lo animado no fuera un tema digno del interés del investigador<sup>13</sup>. Conocido es con cuánta frecuencia se complacen los grandes artistas en desahogar su fantasía en representaciones eróticas y hasta obscenas. En cambio, no poseemos de Leonardo sino algunos dibujos anatómicos de los genitales internos de la mujer, de la posición del feto en la matriz, etcétera<sup>14</sup>.

Es muy dudoso que Leonardo tuviese nunca amorosamente entre sus brazos a una mujer. Tampoco sabemos que hubiera en su vida una pasión platónica, como la de Miguel Ángel por Vittoria Colonna. Hallándose aún en el taller de Verrocchio, su maestro, fue denunciado, en unión de otros varios jóvenes, por sospechas de homosexualidad, denuncia que terminó con una absolución. El motivo de tales sospechas fue, según parece, el servirse como modelo de un muchacho de dudosa fama<sup>15</sup>. Siendo ya artista de renombre, se rodeaba de bellos adolescentes y jóvenes, a los que tomaba por discípulos. El último de éstos, Francesco Melzi, le acompañó a Francia, permaneció con él hasta su muerte y fue su heredero. Sin participar de la segura convicción de sus modernos biógrafos, que rechazan como una calumnia exenta de todo fundamento la posibilidad de una relación sexual entre el maestro y sus discípulos, nos parece lo más verosímil que las cariñosas relaciones de Leonardo con los jóvenes a los que aleccionaba en su arte y que, según costumbre de la época, compartían su vida, no llegaran jamás a adquirir un carácter sexual.

Ni en un sentido ni en otro puede atribuirse a Leonardo una actividad sexual muy intensa.

A nuestro juicio, no hay sino un solo camino que pueda llevarnos a la comprensión de la singularísima vida sentimental y sexual de Leonardo y de su doble naturaleza de artista e investigador. Que yo sepa, entre todos sus biógrafos, cuyos puntos de vista psicológicos difieren a veces grandemente, sólo uno, E. Solmi, se ha acercado a la solución del enigma. En cambio, un poeta que ha elegido a Leonardo para protagonista de una gran novela histórica, Dmitry Sergewitsch Merejkowski, ha fundado su obra en tal comprensión de aquel hombre extraordinario, y ha expresado en ella, inequívocamente, su concepción de la interesantísima figura del mismo, aunque no nos la presente encerrada en una seca fórmula, sino plásticamente expuesta en forma poética<sup>16</sup>. Solmi dice sobre Leonardo:

Pero el insaciable deseo de penetrar en el conocimiento de todo lo que le rodeaba y hallar con fría reflexión el más profundo secreto de todo lo perfecto condenó la obra de Leonardo a permanecer siempre inacabada<sup>17</sup>.

En un trabajo incluido en las *Conferenze fiorentine* se cita una manifestación de Leonardo que constituye su profesión de fe y nos proporciona la clave de su personalidad:

Nessuna cosa si può amare nè odiare se prima non si ha cognizione di quella<sup>18</sup>.

Esto es: no se puede amar ni odiar nada si antes no se ha llegado a su conocimiento. Esta misma afirmación es repetida por Leonardo en su *Tratado de la pintura* en un

párrafo en el que parece defenderse del reproche de irreligiosidad:

Pero aquellos que me critican deben enmudecer, pues tal conducta constituye el medio de llegar al conocimiento del creador de tantas maravillas y el camino que nos lleva a amar a tan grande inventor. El gran amor nace del gran conocimiento del objeto amado, y si este conocimiento del objeto es insuficiente, no se podrá amarlo sino muy poco o nada...

El valor de estas manifestaciones de Leonardo no reside en que nos comuniquen un importante hecho psicológico, pues lo que afirman es claramente falso, y Leonardo tenía que saberlo tan bien como nosotros. No es cierto que los hombres repriman su amor o su odio hasta después de haber estudiado y descubierto la esencia del objeto al que tales afectos han de referirse. Por el contrario, aman impulsivamente, obedeciendo a motivos sentimentales, y la reflexión y la meditación no pueden sino debilitar los efectos de dichos motivos. Así pues, Leonardo quería decir que aquello que los hombres llaman amor no es el amor justo y perfecto, y que se *debía* amar reteniendo el afecto, sometiéndolo a un contraste intelectual y no dándole libre curso sino después de haber salido triunfante de tal examen. Con esto manifiesta, a nuestro juicio, que él se conduce así y que sería de desear que los demás imitasen esta conducta en sus amores y sus odios.

En realidad, parece haber seguido Leonardo esta norma durante toda su vida. Sus afectos se hallaban perfectamente domados y sometidos al instinto de investigación. No amaba ni odiaba, sino que se preguntaba

cuál era el origen de aquello que había de amar u odiar y cuál su significación, de manera que al principio tenía que parecer indiferente al bien y al mal, a la belleza y la fealdad. Durante esta labor de investigación desaparecerían los signos precursores del amor o el odio y se transformaban éstos en interés intelectual. No se hallaba Leonardo desprovisto en absoluto de pasiones ni carecía del divino rayo, que mediata o inmediatamente es la fuerza impulsora –*il primo motore*– de toda actividad humana. Pero había convertido la pasión en ansia de saber y se entregaba a la investigación con la tenacidad, la continuidad y la profundidad que se derivan de la pasión. Luego, una vez llegado a la cima de la labor intelectual y alcanzado el conocimiento, deja libre curso al afecto retenido durante el proceso intelectual, como se deja volver a un río el agua tomada de él por un canal, después de haber utilizado su energía. Cuando desde la altura de un conocimiento puede abarcar ya su vista un amplio conjunto, se entrega al *pathos* y ensalza con apasionadas palabras la magnificencia de aquel trozo de la creación que ha sometido a minucioso estudio, o, dando a su admiración una forma religiosa, a su creador. Solmi ha visto muy acertadamente este proceso de transformación que en Leonardo se desarrolla. Después de citar un párrafo en el que Leonardo alaba la admirable necesidad de la naturaleza («O mirabile necessita...»), dice:

Tale transfigurazione della scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, e uno dei tratti caratteristiche dei manoscritti vinciani e si trova cento volte espressa...<sup>19</sup>.

Se ha sobrenombrado a Leonardo, por su anhelo investigador, tan insaciable como infatigable, el Fausto italiano. Pero prescindiendo de todas las consideraciones relativas a la nueva transformación del anhelo de saber en ansia de vivir, transformación que hemos de admitir como premisa de la tragedia de Fausto, queremos arriesgar la observación de que la evolución de Leonardo se acerca grandemente a la ideología de Spinoza.

Las transformaciones de la fuerza instintiva psíquica en diversas actividades no son realizables –del mismo modo que las transformaciones de las fuerzas físicas– sin una pérdida. El ejemplo de Leonardo nos advierte cuántas otras cosas hemos de perseguir en estos procesos. El aplazamiento del amor hasta después de haber adquirido el conocimiento se convierte en una sustitución. No se ama ni se odia bien cuando se ha llegado al conocimiento, pues entonces se permanece más allá del amor y del odio, y en lugar de amar no se ha hecho sino investigar. Por esta razón fue, quizá, la vida de Leonardo mucho más pobre en amor que las de otros grandes hombres. Las tormentosas pasiones que elevan y devoran y a las cuales debieron otros lo mejor de su vida parecen no haberle combatido jamás.

Pero aún podemos deducir otras consecuencias. Se ha investigado en lugar de obrar y crear. Aquel que ha comenzado a sospechar la magnificencia de la cohesión universal y sus inmutables leyes pierde fácilmente su propio, pequeñísimo yo. Sumido en la admiración y poseído de una verdadera humildad, olvida con demasiada facilidad que es por sí mismo una parte de aquellas fuerzas cuya actuación le maravilla y que puede intentar variar, en la

medida de sus energías personales, una pequeñísima parte del necesario curso del mundo, de este mundo en el que lo pequeño no es menos maravilloso ni importante que lo grande.

Leonardo comenzó, quizá, a investigar, como opina Solmi<sup>20</sup>, impulsado por el deseo de perfeccionar su arte, estudiando las cualidades y leyes de la luz, los colores, las sombras y la perspectiva, con el fin de alcanzar la más alta maestría en la imitación de la Naturaleza y mostrar a los demás el camino que a ella podía conducirlos. Probablemente se formaba ya una idea exagerada del valor de estos conocimientos para el artista. Después, y siguiendo la orientación de las necesidades pictóricas, pasó a la investigación exterior de los objetos de la pintura, los animales, las plantas y las proporciones del cuerpo humano, y luego a la de su estructura interna y sus funciones vitales, elementos que también se expresan en la apariencia y demandan del arte una representación. Por último, tomó en él esta tendencia enorme incremento, y rompiendo los lazos que aún ligaban su actividad investigadora con las aspiraciones de su arte, le llevó a descubrir las leyes generales de la mecánica, a adivinar la historia de las estratificaciones y petrificaciones del valle del Arno y a aquel culminante conocimiento que anotó con grandes letras en sus apuntes: «*Il sole non si muove*». De este modo extendió sus investigaciones a casi todos los sectores de las Ciencias Naturales, y fue, en cada uno de ellos, un descubridor o, por lo menos, un precursor y un guía<sup>21</sup>. Pero su anhelo de saber permaneció orientado hacia el mundo exterior, como si hubiera algo que le alejase de la investigación de la vida anímica del hombre. En la «Aca-

demia Vinciana», para la que dibujó emblemas artísticamente complicados, se concedió un lugar muy pequeño a la Psicología.

Cuando luego intentaba retornar desde la investigación al ejercicio de su arte tropezaba con la perturbación emanada de la nueva orientación de sus intereses y de la distinta naturaleza de la labor psíquica. La obra pictórica no constituía para él sino un problema a resolver, y su pensamiento, habituado a la interminable investigación de la Naturaleza, veía surgir detrás de este primer problema otros nuevos en infinita concatenación, siéndole ya imposible limitar sus aspiraciones, aislar la obra de arte y arrancarla de la amplia totalidad en que la había incluido.

El artista se sirvió al principio del investigador como de un precioso auxiliar, pero éste acabó por hacerse más fuerte que su señor y llegó a dominarle.

Cuando en el cuadro característico de una persona hallamos un instinto exageradamente desarrollado y dominando a todos los demás, como en Leonardo el ansia de saber, explicamos esta particularidad por una especial disposición individual, cuya condicionalidad, probablemente orgánica, nos es desconocida. Sin embargo, nuestros estudios psicoanalíticos de sujetos neuróticos nos inclinan a sentar dos hipótesis, que esperamos hallar confirmadas en cada caso particular. Creemos muy verosímil que dicho instinto dominante actuó ya en la más temprana infancia del individuo y que su predominio quedó establecido por impresiones de dicha época. Asimismo admitimos que se incorporó como refuerzo energías instintivas originariamente sexuales, llegando a representar así posteriormen-

te una parte de la vida sexual. Un individuo en el que se den estas circunstancias investigará, por ejemplo, con el mismo apasionado ardor que otros ponen en amar, y podrá sustituir así el amor por el estudio. No sólo en el instinto de investigación, sino también en la mayor parte de los demás casos de intensidad particular de un instinto, admitimos una intensificación sexual del mismo.

La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. El instinto sexual es particularmente apropiado para suministrar estas aportaciones, pues resulta susceptible de sublimación, esto es, puede sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos. Consideramos demostrado este proceso cuando la historia infantil de una persona, esto es, la historia de su desarrollo psíquico, nos muestra que el instinto dominante se hallaba durante su infancia al servicio de intereses sexuales, y vemos una confirmación del mismo cuando en la vida sexual del adulto comprobamos una singular disminución, como si una parte de su actividad sexual hubiera quedado sustituida por la actuación del instinto dominante.

La aplicación de esta hipótesis a aquellos casos en los que el instinto dominante es el de investigación parece tropezar con particulares dificultades, dado que no creemos posible al principio atribuir al niño este instinto, ni tampoco grandes intereses sexuales. Del ansia de saber del niño testimonia su incansable preguntar, que tan enigmático parece al adulto mientras no se da cuenta de que todas estas preguntas no son sino rodeos en torno de