

poesía del Antiguo Testamento, y oyéndolo y leyéndolo se preparó á ser el pintor bíblico, el intérprete de Jehovah; también leyó y meditó el poema de Dante, cuyas márgenes llenó de dibujos y cuyo sepulcro pensó hacer más adelante, y envidió hasta los infortunios del divino poeta. «Quiera Dios que sea yo como él. Daría la mejor suerte del mundo por su cruel destierro.»

Además, no dejó de fortalecer con apasionados estudios su educación técnica de artista, copiando grabados alemanes y mármoles antiguos, copiando del natural, y luego, con la venia del prior del convento del Espíritu Santo, que le prestó una celda para diseccionar, realizó estudios anatómicos. Adquirió por todos los medios el dominio de las herramientas y del arte; aprendió en el juego complicado de sus funciones el mecanismo de la forma humana, la estructura de los huesos, las contracciones de los músculos, se familiarizó con todas las actitudes, con todas las posturas posibles del cuerpo en su funcionamiento.

Á tan paciente aprendizaje debió aquella facultad de manejar soberanamente las formas, hacer de ellas como patéticos ideogramas y que expresaran en la materia que adquiría vida los invisibles pensamientos y «las ocultas torturas del alma».

En sus primeras obras adivinase ya el genio original é impaciente por emanciparse, junto al discípulo aplicado que no desdena nada de cuanto pueden enseñarle sus antecesores. Aunque en la *Madonna* de la casa *Buonarrotti* todavía se ve algo de Donatello, anúnciase el estilo soberano y típico de sus obras maestras definitivas con algo más activo en el aspecto, más inquieto en la expresión, más imprevisto en la actitud del niño y en el gesto de la madre, y sobre todo en la tendencia á generalizar la decoración,

vaga escalinata monumental que sube pesadamente en el fondo del bajo relieve. Cuando le inspira la antigüedad, como en el *Baco*, amplía la interpretación del tipo, y si estudia de cerca el andar vacilante del dios de las libaciones, evita dar á la figura aquella individualidad peculiar que se encuentra en todos los maestros de la época anterior. En el *David* trata de que aparezca una especie de héroe joven «fuera del tiempo» en vez del florentino delgado y ardiente preferido por los escultores del siglo XV. En



Miguel Ángel (auto retrato)

la interpretación generalizada de la forma había de buscar el secreto de la expresión humana y simbólica; repugnábale cuanto recordara una copia literal, la sujeción servil á un modelo. Como dice Vasari, «aborrecía hacer lo que se pareciera á los vivos».

Vivió ochenta y nueve años, bajo el pontificado de trece papas, en la época más agitada de Italia y de la Iglesia, en la doble crisis del Renacimiento triunfante y de la Reforma. Consagró la primera parte de su vida á Florencia, donde cre-

ció rápidamente su gloria y donde le prodigaron encargos—*David*, *San Mateo*, cartón de la *Guerra de Pisa*—, pero en 1564 entró en relación con Julio II. Este papa le encargó su sepulcro, mausoleo que había de costarle grandes esfuerzos, obsesionándole, agitándole y quedándose sin concluir. Los *Esclavos* del Louvre y los otros cuatro que quedaron bosquejados á la entrada del jardín Boboli—símbolos bastante arbitrarios, si tal fué el pensamiento de Miguel Ángel, de las artes liberales, prisioneras de la muerte con el papa Julio II); el *Moisés* hurraño, dominante y amenazador; *Moisés surgens*, símbolo de la vida activa, no terminado hasta 1545, después de una larga serie de regateos, de humillantes contiendas y de tribulaciones, son todo lo que queda hoy, además de algu-

nos croquis y dibujos de aquel proyecto gigantesco, de aquel largo drama *Tragedia del Sepulcro*.

El mismo Julio II fué el primero que interrumpió el trabajo empezado para ocupar á Miguel Ángel en decorar el techo de la Capilla Sixtina (1508). Hubo de luchar con las vacilaciones del artista, y acabó por vencerlas. Primero no se trataba más que de representar á los Doce Apóstoles en las bocanetas, pues la bóveda había de quedar sencillamente cubierta con una decoración lineal. Comenzados los *Apóstoles*, Miguel Ángel pidió á Florencia pintores que le enseñaran los procedimientos de la pintura al fresco, y luego cambió de parecer, borrando lo hecho, y en lugar de los Apóstoles puso á los Profetas, mientras en los nueve compartimientos que dividen la bóveda en secciones desiguales, pintó, huelga decir con cuánta potencia y majestad verdaderamente bíblicas, á *Dios separando la luz de las tinieblas*; la *Creación del mundo*, del *hombre y de la mujer*; *Adán y Eva*; *Cain y Abel*; el *Diluvio* y la *Embriaguez de Noé*. Descubriose al público la obra en 1513 pocas semanas antes de la muerte de Julio II, y cuando Miguel Ángel salió de aquella larga encerrona con su ensueño, sin haber aceptado ayuda alguna, después de pintarlo todo con sus manos, echada la cabeza hacia atrás, tenazmente

fijos los ojos en aquella bóveda, evocando la visión de los tiempos y el gesto creador de Jehovah, permaneció mucho tiempo sin poder bajar su frente, ni mirar hacia abajo. Finada aquella página épica, no había de coger los pinceles hasta veintidós años más tarde.

León X re-

servó á Rafael las grandes obras de su pontificado; encargó á Miguel Ángel la fachada de San Lorenzo y le tuvo mucho tiempo en Carrara, Serravezza y Pietra Santa, ocupado en vigilar la extracción de los mármoles necesarios para

la ejecución de sus proyectos. Después de cuatro años de trabajos inútiles, el artista, desalentado, pidió el relevo, y recibió orden de construir la capilla funeraria de los Médicis (1520), en la cual, durante el pontificado de Clemente VII, ejecutó las dos tumbas—el proyecto primitivo abarcaba seis—, inmortalizadas por las figuras yacentes en los sarcófagos, de la *Aurora*, el *Día*, el *Crepúsculo* y la *Noche*, gigantes doloridos, abrumados y trágicos, que fueron sus confidentes, y en cuyo heroico seno depositó la carga de su tristeza. En versos mil veces citados comenta su pensamiento.

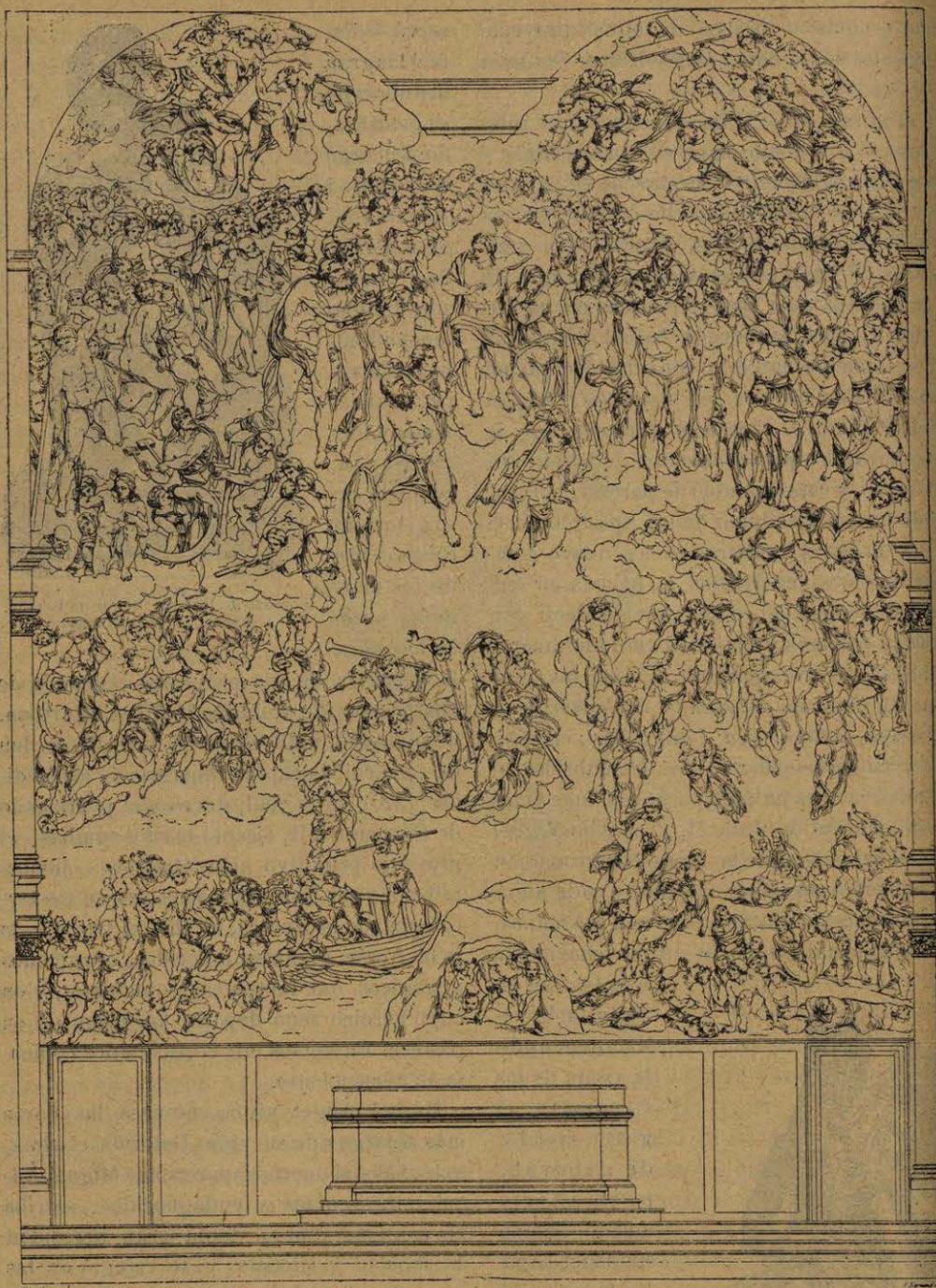
Miguel Ángel vivía entonces las horas más amargas de su vida. Dolorida el alma, extenuado el cuerpo («parecióme Miguel Ángel muy agotado y enflaquecido»), escribe un contemporáneo, tenía gran necesidad de soledad y silencio, y se refugió en las montañas de Urbino. Clemente VII le había prohibido, bajo pena de excomunión, que ejecutara otra obra que la de los sepulcros. Poco más tarde le pidió los cartones de dos grandes composiciones que quería pintar en los muros de la Sixtina: el *Juicio Final* y la *Caida de los réprobos*. La muerte del pontífice (1534) le dejó libre algún tiempo, pero Pablo III, que era uno de sus más entusiastas admiradores, consiguió que reanudase



Lorenzo de Médicis, duque de Urbino, estatua de Miguel Ángel



El Moisés de Miguel Ángel



EL JUICIO FINAL

la tarea interrumpida. También intervino más adelante en la realización de un acuerdo entre el artista y los herederos de Julio II, cuyo sepulcro seguía siendo objeto de interminables negociaciones.

El día de Navidad de 1541 se descubrió el *Juicio Final*, dejando estupefacta y maravi-

llada á Roma entera. La «terribleza» de aquella composición titánica arrancó gritos de admiración á los inteligentes y á las masas; hoy sorprende y alarma al espectador más frío, por el abuso de sus anatomías heroicas. Parece que se asiste al desbordamiento de un *virtuosismo* en que fermentan

todos los gérmenes de la decadencia de una escuela. A lo menos, nótase todavía la presencia del gran espíritu, inspirado en la lectura de Dante y del Apocalipsis que hacía resonar entre los muros del Santuario el anatema del Concilio pontifical de Trento, esperando la época en que había de alzar bajo el cielo de la Ciudad Eterna la cúpula de San Pedro como una tiara restaurada.

Después del *Juicio Final*, sobre todo á ras de la muerte de Victoria Colonna, por quien sentía aquel exaltado culto que se advierte en sus *sonetos* y *madrigales*, buscó el único consuelo en la efusión más ardiente del sentimiento religioso.

«¿Qué puedo hacer para vivir de distinta manera? Sin ti, ¡oh Señor! me falta todo bien. Ya no me basta con pintar ó esculpir para apaciguar á esta alma

prendada del amor divino, que abre los dos brazos en la cruz para estrecharnos.»

Aquel espíritu tempestuoso, amante y huracán, acabó su peregrinación terrestre con tales pensamientos. El 12 de Febrero de 1564, había trabajado todo el día; al siguiente, «sin acordarse de que era domingo» quiso reanudar su labor. «Abrumándole el sueño, intentó montar á caballo, como acostumbraba cuando el tiempo estaba bueno, pero se lo impidieron la frialdad de la estación y la debilidad de sus piernas y de su cabeza. Entonces sentóse junto al fuego, donde estaba más á gusto

que en la cama.» El viernes 18 de Febrero, á las once de la noche y á la edad de 89 años, se durmió, disfrutando por fin de descanso.

Pablo IV deseaba enterrarlo en San Pedro, pero su sobrino, temiendo que en Roma quisieran retener á la fuerza su cadáver, mandó que lo metieran secretamente en un fardo, y lo envió á Florencia como una mercan-

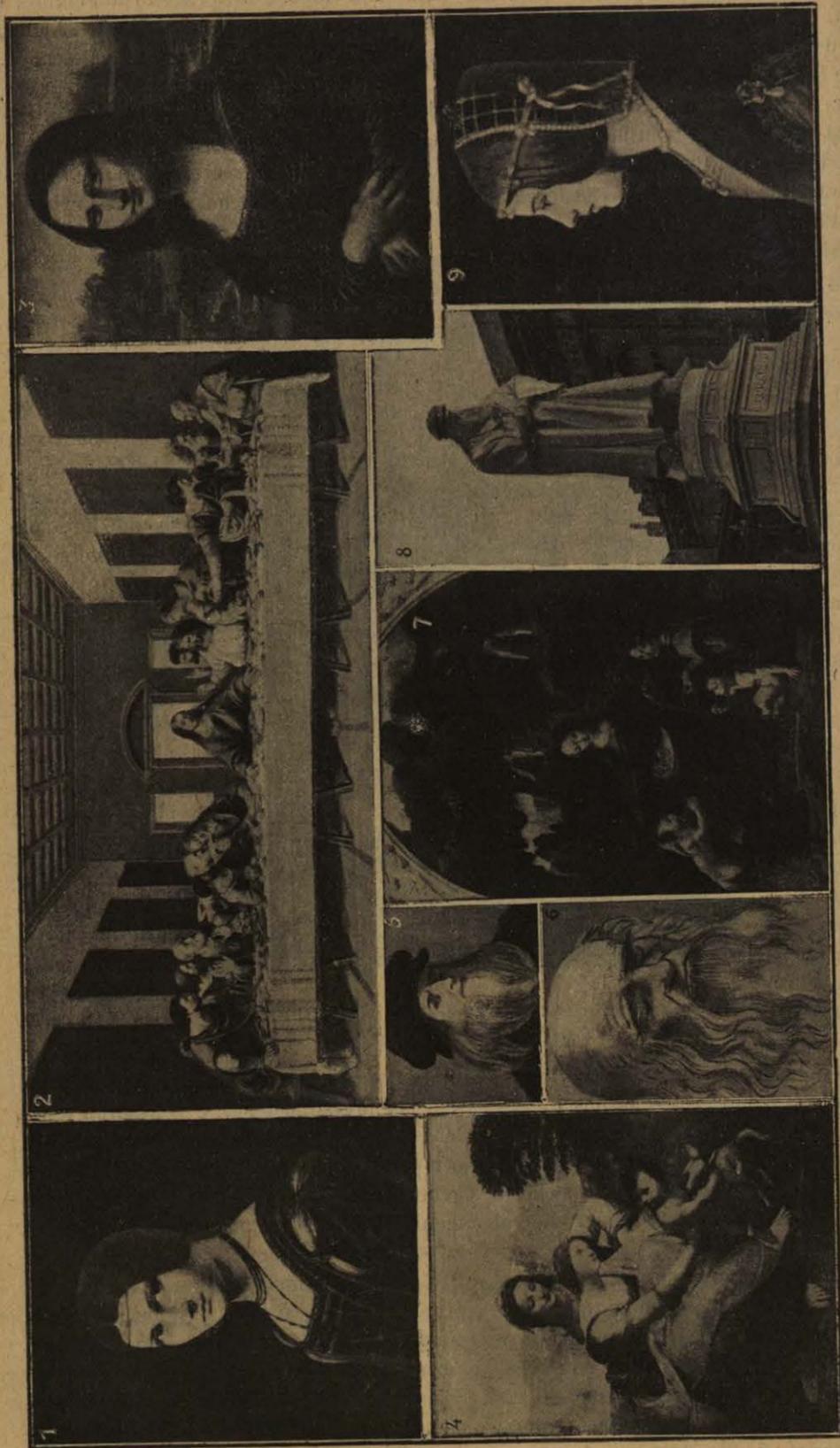
cía. Á media noche, los artistas florentinos lo depositaron en Santa Croce y se abrió el ataúd para que por última vez vieran sus facciones. Vasari comprobó que no se habían alterado á los veintinueve días del fallecimiento. Celebráronse funerales regios... Con Miguel Ángel bajaba á la tumba la escultura italiana.

LA PINTURA ITALIANA.—Miguel Ángel, Leonardo de Vinci y Rafael forman el gran triunvirato de la época clásica de la Edad

de Oro, como se la ha llamado. Resumen todas las investigaciones y consagran todas las conquistas del siglo XV, al cual pertenecen por la fecha de su nacimiento, sus orígenes y su educación, y al propio tiempo manifiestan en obras maestras definitivas el advenimiento de nuevos principios estéticos. Con una modalidad distinta, con su genio propio en que se funden y sintetizan en fecunda conciliación las aspiraciones de las varias escuelas de Florencia, de Umbría, de Sena ó de Lombardía, cada uno de ellos formula la lengua universal que había de sustituir en el catolicismo del arte á los idiomas



La Sibila de Delfos (Pintura de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina)



## LEONARDO DE VINCI

1 y 9. Retratos.—2. La Cena.—3. La Gioconda.—4. La Virgen y Santa Ana, con el niño Jesús.—5 y 6. Auto retratos.—7. La Virgen de las Rocas.  
8. Estatua de Leonardo de Vinci, en Milán.

nacionales, y mientras que imponían á la admiración é imitación de Europa las formas del pensamiento ultramontano, agotaban en aquel esfuerzo la savia del Renacimiento italiano, que triunfó y murió con ellos. Á su lado, otros maestros aislados como el Correggio, otras escuelas desarrolladas en un medio social y natural especialísimo, como la escuela veneciana, enriquecían y variaban más las expresiones de la belleza humana y el repertorio de la lengua pintoresca. Por doquier pululaban los nombres y las obras de los pintores: nuestro estudio abarcará solamente un número muy restringido.

## LEONARDO DE VINCI Y SU ESCUELA.—Leonardo de Vinci (1452-2 Mayo 1518)

nació en las cercanías de Empoli, en el pueblecillo de Vinci, de la libre unión de un notario y una aldeana. Formóse en el estudio de Verrochio, que le enseñó todo lo que de arte podía aprenderse entonces. En 1472 se inscribió en la corporación de pintores de Florencia, donde permaneció hasta 1483. Allí ejecutó sus primeras obras, que en su mayoría se han perdido, y que no se sabe hoy á ciencia cierta si son suyas ó de su compa-

ñero Lorenzo di Credi. La *Virgen de las Rocas*, del Museo del Louvre, parece marcar la conclusión de aquel primer período de su desarrollo. En ella dió la medida de su originalidad y superioridad nacientes, cuya influencia sintieron los pintores contemporá-

neos, indicando que su curioso y potente ingenio había de procurar extraer de la contemplación del mundo la belleza refinada, la gracia sutil y profunda del espectáculo de las cosas y los seres. Simultáneamente inicióse en todas las ciencias y artes: ingeniero y músico, geómetra y poeta, mecánico y naturalista, escultor y pintor, jinete consumado, tan vigoroso como elegante, pudo emprender todas las tareas, «ejecutar cuanto le plu-



La Gioconda del Museo del Prado de Madrid

guiera, tan á la perfección como el primero», como escribía tranquilamente á Ludovico el Moro, cuando entró á su servicio.

Naturalizóse lombardo en Milán, á donde llegó en 1483, infundiendo nuevos alientos y espíritu á la vieja escuela milanese, algo soñolienta y rezagada en su gracia plácida. Andrés del Gobbo Solario, Juan Antonio Beltraffio (1467-1516) y sobre todo Bernardini Luini (1470-1529), maestro delicioso y



La Natividad, fresco de Bernardini Luini

fluencias tan diversas. El mismo Leonardo no dejó de asimilarse cuanto pudo en aquel ambiente nuevo; debieron de agradaarle las coloraciones armoniosas, suaves, algo veladas, de los viejos maestros lombardos. Desde muy temprano dirigió sus esfuerzos hacia la perfección del modelado; en su *Tratado de la Pintura*, del cual sólo quedan fragmentos, insistió con significativa predilección en las leyes del claroscuro y de la *envoltura*, «ese *summum* del arte que resulta de la justa y natural distribución de la sombra y de la luz»; recomendó que no se diera á las caras «una musculatura demasiado acentuada y terminada con dureza», sino que se perdiera la luz insensiblemente, anegándose á la vista en tiernas y suaves sombras, «pues de ello dependía toda la gracia y hermosura de un rostro». Eso es lo superfino, el *sfumato*. «Si un pintor no se determina á dibujar sombras donde son necesarias, se deshona, y hace que los espíritus inteligentes desprecien su obra.»

Para precisar hasta en sus más sutiles modulaciones aquellos juegos de la forma en la luz atenuada, para realizar por completo en su obra la visión interior que él tenía de la

fecundo, realidad, multiplicó los ensayos de colores más transparentes ó esmaltados y de preparaciones nuevas; no se contentó con la sencilla práctica de los pintores contemporáneos suyos: buscó una técnica más refinada de la pintura al óleo, y el deplorable estado de sus obras maestras debe atribuirse á aquellas combinaciones, muchas de ellas imprudentes. La *Cena* del refectorio de Santa María de las Gracias, que intentó pintar al óleo en la pared, ha sido víctima, tanto de su propio autor como de los ultrajes del tiempo y de la brutalidad de los hombres, y hoy apenas se encuentran en tan admirable ruina más que las líneas generales de una composición maravillosamente dispuesta para hacer sensible á la vista en cada uno de los Apóstoles la antítesis de la palabra del Maestro: *Amen, dico vobis, unus vestrum me traditurus est.*

Cuando la caída de Ludovico obligó á Vinci á marcharse de Milán, que era para él como una segunda patria, más hospitalaria y más querida que Florencia, dejó allí una Academia Leonardesca, una enseñanza organizada, y varios discípulos, como Marcos d'Oggione, Andrés Solaino, César de Cesto, etcétera. Parece que antes de decidirse á volver á Florencia buscó el medio de evitarlo. Fué primero á Venecia; después junto á César Borgia, que le empleó como ingeniero militar; por fin, en 1503, regresó á Florencia, y durante cuatro años se consa-



El Descendimiento de la Cruz, por Fray Bartoloméo

gró exclusivamente á su arte. Entonces hizo la *Santa Cena*, el cartón de la *Batalla de Anghiari*, la *Gioconda*, maravilloso retrato donde llevó hasta la voluptuosidad aquella enamorada persecución del modelado, que para él constituía el verdadero fin de la pintura, y en el cual, para multiplicar aquellos delicados accidentes de la forma á que da origen el hoyuelo de una sonrisa bajo la caricia de un rayo de luz, hizo que alegraran á su modelo Monna Lisa sabias músicas, cantores y bufones. Le costó cuatro años de trabajo, y cuando se separó de su obra, según la frase de Vasari, todavía no había puesto en ella todo lo que soñó, *é quattro anni penatovi, lo lascio imperfetto.*

Debíase esto á que por encima de la realidad, que sin embargo sujetaba con mano tenaz, con todo el fervor de un *quattrocentista*, su curiosidad y sus sueños inquirían el sentido propio de las cosas. «Al encontrarme en la cama, entre la obscuridad de la noche, he experimentado más de una vez cuánto importa repetir en la imaginación hasta el menor contorno de los modelos estudiados y dibujados durante el día. Por este medio se fortalece y conserva más el sentido de las cosas recogidas en la memoria.» No pintó sólo el retrato de Monna Lisa, sino el retrato de su ideal más íntimo. La pintura es cosa mental, y toda obra de un gran artista es una confidencia sobre su manera habitual de soñar la dicha.

La influencia que ejerció durante su estancia en Florencia, en aquellos primeros años del siglo XVI, fué decisiva para muchos pintores jóvenes. Podrían notarse sus efec-

tos en el joven de Urbino, que llegaba de su provincia de Umbría, y á quien las obras de Leonardo revelaron una belleza más expresiva y más elevada; en el piadoso Fray Bartolomé (Baccio della Porta, 1475-1517, *Il Frate*), á quien la predicación de Savonarola había convertido y lanzado á la vida religiosa, que aprendió de Leonardo á componer con más grandeza, y en ciertos momentos en Andrés del Sarto (1485-1531).

Bramante, Miguel Ángel y Rafael acudieron y residieron en Roma, convertida en el siglo XVI por la virtud de la Santa Sede en capital del arte, fomentada por artistas forasteros. Leonardo no hizo más que pasar por allí. Cuando llamado por Jorge de Amboise, gobernador del ducado por el rey de Francia, se estableció por segunda vez en Milán, sólo abandonó su morada predilecta para hacer algunas visitas á Florencia. En 1513, León X le llamó á Roma, recibiendo-

le con honores de príncipe, pero presto se dió cuenta de que no albergaba en Belvedere más que á un químico ó á un alquimista, ocupado en destilar aceites y plantas para componer colores más tiernos ó barnices más transparentes, ó á un físico absorto en una serie de experimentos sobre los espejos.

De nuevo volvió Leonardo á Milán, donde Francisco I, después de Marignán, le adscribió á su servicio, y le llevó á Francia é instaló en su palacio de Cloux (ó *Clos Lucé*), cerca del castillo de Amboise. El 18 de Octubre de 1516, el cardenal de Aragón visitó allí al artista septuagenario. «Aunque *messire* Leonardo no puede ya pintar con la suavidad que le caracteriza—escribía su secre-



La Virgen, pintura de Andrés Solaino

tario—, todavía puede hacer dibujos y enseñar á los demás. Este caballero ha escrito de una manera admirable sobre la anatomía en sus relaciones con la pintura, describiendo los huesos, músculos, miembros, nervios, venas, articulaciones, intestinos y cuanto puede estudiarse, tanto del cuerpo del hombre como de la mujer, y como nadie lo ha hecho antes que él. Le hemos visto con nuestros ojos y nos ha dicho que ha hecho la disección de más de treinta cuerpos de hombres y mujeres de toda edad. También ha escrito sobre la naturaleza del agua, acerca de diversas máquinas y de otros objetos, con que ha llenado una infinidad de volúmenes redactados en lengua vulgar, y que cuando se publiquen serán de gran interés y encanto.»

Los manuscritos que hoy se conservan en Windsor incluyen las mejores

láminas de aquellos estudios anatómicos; constituyen el testimonio más rotundo para comprender lo que puede ser el dominio de la naturaleza por su genio superior. Lo examinó todo; quiso conocer todo el cuerpo humano, sorprender todas sus funciones, hasta las más humillantes, todos sus gestos, hasta los vergonzosos, y tal es la magia de aquel gran encantador, que en sus dibujos más insignificantes brilla cierta gracia mezclada con la más secreta realidad. Por ellos pasa toda la gran curiosidad del Renacimiento, su ansia de descubrimientos en el orden de las verdades naturales y científicas, y además un reflejo del alma armoniosa, insaciable y velada del maestro, menos prendado de la ciencia que enamorado de la belleza.



La Virgen de la silla, por Rafael (Galería Pitti, Florencia)

RAFAEL Y LA ESCUELA ROMANA.—Es indudable que Leonardo de Vinci y Miguel Ángel contribuyeron á la formación de aquella lengua universal y absoluta que la Edad de Oro del Renacimiento quiso establecer en el mundo del arte; pero uno y otro señalaron sus obras con una huella tan hondamente personal, dejaron en ellas confidencias tan persuasivas, uno tristezas y cóleras de su tormentosa alma, otro sabias y sutiles curiosidades de su gran ingenio, que nos placen más por sus aspectos individuales y peculiares que por aquellos puntos de vista que les separan y diferencian. Por otra parte, Leonardo escribió: «Dedicaos á hacer un corto número de obras excelentes, y sobre todo no imitéis á nadie, para que no os llamen sobrinos de la Naturaleza, en vez de hijos suyos.» De igual suerte Miguel Ángel había dicho: «El

que va detrás de otro, nunca será el primero en nada.» Ante esos dos artistas prodigiosos, la pedagogía clásica siempre experimentó alguna alarma.

En cambio, Rafael—nacido el viernes santo 28 de Marzo de 1483 y fallecido en la misma fiesta el 6 de Abril de 1520—parece haber empleado todo su genio en crear el modo de expresión más general, el tipo de belleza más impersonal, en que todas las asperezas de la personalidad se fundían en la eurythmia, en que nada molestaba, nada contrariaba, y que, al triunfar, ocultaba el secreto de su fuerza.

«¡Oh venturosa alma, alma bienaventurada—exclamaba Vasari—, cuánto gustan todos de hablar de ti, de celebrar cuanto

hiciste, de admirar todo lo que has dejado!» En efecto, estas frases resumen fielmente la impresión que deja la historia de su vida. Fué una vida feliz, noble y pacífica. La ventura le acarició constantemente. Desde el modesto estudio de su padre, Juan Santi, honrado artista, poeta laborioso, donde creció en medio de cuadros de santos, de Anunciaciones, Sagradas Familias y Madonnas algo angulosas, tiernamente inclinadas hacia Bambino, hasta la corte de Julio II y León X, donde se le confió, con la categoría de pintor oficial de la Iglesia, la dirección de la escuela romana.

Era de humor jovial y dulce, de carácter amable, de espíritu delicado y admirablemente equilibrado, con prodigiosa facultad de asimilación y una modestia encantadora, siempre dispuesto á atender á los con-

sejos, á sufrir la influencia de los mayores. En el estudio de su padre, que fué su primer maestro, y luego en Perusa, abrió su alma á las tradiciones de suave misticismo conservadas en aquellas montañas de Umbría, todavía saturadas del recuerdo de San Francisco de Asís; bañó sus ojos en la grave y virginal suavidad de los horizontes umbrios, donde entre luz dorada se yerguen esbeltos árboles. Sus primeros dibujos ex-

presan, en el rostro infantil de sus vírgenes, lo más cándido y tierno que concibió la Edad Media. Hasta sus estudios más naturalistas, como los dibujos de la colección Wicar, en Lila, donde se ve á sus compañeros de taller servirle de modelos para la Virgen y el Cristo de su Coronación, tienen una pureza ideal. Comunicó á todo cuanto copiaba un alma de Madonna.

Emancipóse de la influencia de su maestro el Perugino, no para sacudir un yugo que le pesara, ni para manifestar una originalidad impaciente por mostrarse, sino porque, llegado á nuevos ambientes, su espíritu se prestaba á influencias nuevas. En Sena, adonde se le llamó, habíasele ofrecido ya la belleza pagana en el grupo célebre de las Tres Gracias; las copió muchas veces, y con frecuencia se inspiró en ellas. Al llegar á Florencia, en Octubre de 1504,

se le reveló un mundo más vivo, con ideas más amplias y otros horizontes. Ni le perturbaron ni le deslumbraron; no sentía sacudidas hondas y súbitas como las que agitaron á Donatello y Brunellesco en Roma; la evolución de su talento ni la floración pacífica de su genio no fueron repentinas. Sentóse respetuosamente ante las obras de Masaccio, y se aprovechó de su trato con el Frate, el Francia y Leonardo... Nunca se albergó en



La Transfiguración, por Rafael, galería del Vaticano

se le reveló un mundo más vivo, con ideas más amplias y otros horizontes. Ni le perturbaron ni le deslumbraron; no sentía sacudidas hondas y súbitas como las que agitaron á Donatello y Brunellesco en Roma; la evolución de su talento ni la floración pacífica de su genio no fueron repentinas. Sentóse respetuosamente ante las obras de Masaccio, y se aprovechó de su trato con el Frate, el Francia y Leonardo... Nunca se albergó en