

NOTICIAS



Dos nuevos Leonardos y una batalla que siempre estuvo allí

José Emilio Burucúa

Universidad Nacional de San Martín

Nicolás Kwiatkowski

Universidad Nacional de San Martín, CONICET

Al menos desde 1686, las colecciones reales españolas de pintura registran, en sus inventarios, la existencia de un retrato de mujer proveniente del taller de Leonardo da Vinci, atribuido incluso a la propia mano del artista: la llamada *Gioconda* del Prado.¹ Sin embargo, gracias a las tareas de restauración realizadas entre 2011 y 2012, esa pintura, que se había creído una entre las tantas versiones del retrato más famoso del mundo, aparece bajo una luz nueva (figura 28).

Hay varias razones para ello. Ante todo, radiografías y reflectografías infrarrojas develaron que el fondo negro que rodeaba la imagen de la retratada era en realidad un repinte de mediados del siglo XVIII, detrás del cual se ocultaba un paisaje leonardesco. Más sorprendente aún, el estudio técnico permitió descubrir que todas las capas de la pintura del Prado repiten el proceso creativo de la obra que conserva el Louvre de París (figura 29).² El hecho de que los *pentimenti* o correcciones realizadas sobre los estratos sucesivos en las dos pinturas coincidan demuestra que ambas obras fueron realizadas al mismo tiempo y que la imagen custodiada en Madrid es no solo la copia más temprana de la *Gioconda*, sino que procede

1 Anónimo (taller de Leonardo da Vinci), *La Gioconda o Mona Lisa*, c. 1503-1516, óleo sobre madera, 76,3 x 57 cm, El Prado, Madrid. Ver, por ejemplo, *Inventario Palacio Real de Madrid. 1686. I. Pinturas. Gabinete del Salón de los espejos* vol. III, Madrid, [s.n.], 1686, pp. 26, nº 3343. Una parte importante de los argumentos aquí expuestos provienen del extraordinario "Estudio técnico y restauración de *La Gioconda*", del Museo del Prado, escrito por Ana González Mozo a partir de los estudios del equipo que restauró la pintura, disponible en: <http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/estudio-de-la-gioconda-del-museo-nacional-del-prado/>, acceso 21 de junio de 2012.

2 Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, c. 1503-1506, óleo sobre madera, 77 x 53 cm, Museo del Louvre, París.

3 Federica Sanna. "Gioconda, una copia gemella al Prado dipinta in contemporanea a Leonardo", *Corriere Fiorentino*, 01-02-2012, documento electrónico disponible en: <http://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/cronaca/2012/1-febbraio-2012/gioconda-copia-gemella-prado-dipinta-contemporanea-leonardo-1903099118306.shtml>, acceso 21 de junio de 2012.

4 Ángel Fuentes. "¿Pintó un discípulo español de Leonardo la Mona Lisa del Prado?", *abc*, Madrid, 02-02-2012, documento electrónico disponible en: <http://www.abc.es/20120202/cultura-arte/abc-exper-tos-italianos-gioconda-prado-201202021111.html>, acceso 21 de junio de 2012.

5 Martin Kemp y Thereza Wells. *Madonna of the Yarnwinder. A Historic and Scientific Detective Story*. Londres, Artakt-Zidane Press, 2011.

6 Luke Syson, Larry Keith, Arturo Galansino et al. *Leonardo da Vinci, painter at the Court of Milan*. Londres, National Gallery, 2011.

7 Leonardo da Vinci, *Cristo Salvator Mundi*, c. 1499, óleo sobre madera, 65,5 x 45,1 cm, colección privada.

del propio taller del Vinciano. Permítasenos agregar, a este argumento técnico irrefutable, uno vinculado con las características mismas del paisaje del segundo plano: en ambas imágenes, aunque con mayor claridad en la pintura del Prado, aparecen extrañas formaciones rocosas, muy similares, que reproducen formas de animales. La más evidente de estas es la silueta de un león. Leonardo solía experimentar con figuras de ese tipo en sus decenas de dibujos de paisajes, muchos de ellos conservados hoy en la colección real de Windsor en Gran Bretaña (figura 30).

Una de las discusiones que de inmediato siguieron al hallazgo refiere a la autoría de la pieza madrileña. Al comienzo, algunos especialistas sugirieron que podía tratarse de una obra de los colaboradores más estrechos de Leonardo, Salai o Francesco Melzi, quienes conocían de primera mano los dibujos de paisajes del maestro.³ De inmediato, expertos italianos cuestionaron esta hipótesis y prefirieron la idea de que la copia hubiera sido pintada por un discípulo español, quizás Fernando Yáñez de la Almedina o Hernando de los Llanos. De acuerdo con Alessandro Vezzosi, presidente del Museo Ideale di Vinci, ambos pintores estaban entre los seguidores de Leonardo y está registrado que un "Ferrando Spagnolo, pittore" colaboró en la realización de *La Batalla de Anghiari* en el Palazzo Vecchio.⁴ Resulta obvio que una gran ventaja de esta hipótesis es que permite explicar, sin mayores problemas, el hecho de que la obra terminara en la colección real española, ya que ambos artistas fueron muy activos en la Valencia del siglo XVI y podrían haberla llevado consigo tras su estancia florentina.

Asimismo, el estudio comparativo de los retratos de París y Madrid parece confirmar las hipótesis de Martin Kemp y Thereza Wells respecto del funcionamiento del taller de Leonardo, surgidas a partir de una investigación sobre la *Madonna del buso* y sus varias versiones. Allí, los especialistas recuperan una carta escrita por fray Pietro de Novellara a Isabella d'Este, en la que se relata que los discípulos del artista solían hacer copias de las obras de Leonardo, algo que el propio fraile había visto en una visita al taller.⁵ El análisis físico-químico de la pieza del Prado comprueba, por lo demás, que fue producida con los mismos materiales y técnicas que Leonardo utilizó en la *Gioconda* parisiense.

Pero esa no fue la única gran noticia vinciana de los últimos tiempos. En la exposición *Leonardo da Vinci, painter at the Court of Milan*, de la National Gallery de Londres, se presentó también una nueva pintura atribuida a nuestro artista.⁶ Se trata de un *Salvator Mundi*, que Leonardo habría pintado a partir de 1499 (figura 31).⁷ Se suponía, desde hace mucho tiempo, que Leonardo había realizado un cuadro como este por cuanto, en 1650, Wenceslaus Hollar produjo un grabado con un *Salvator Mundi* y lo firmó "Leonardus da Vinci pinxit. Wenceslaus Hollar fecit. Aqua forti, secundum originale". Por cierto, Hollar podía estar reproduciendo una copia o una atribución errada, pero existen otros indicios de que Leonardo había explorado el tema. Se conservan testimonios según los cuales el artista había considerado pintar un Cristo para Isabella D'Este. Hecho más

8 Luke Syson. "Leonardo da Vinci (1452-1519), *Christ as Salvator Mundi* (about 1499 onwards)" y "Leonardo da Vinci (1452-1519), *Drapery study for the Salvator Mundi* (about 1500)", en Luke Syson, Larry Keith, Arturo Galansino et al: *Leonardo da Vinci, painter at the Court of Milan*. Londres, National Gallery, 2011, pp. 296-303.

9 Borenius, Tancred. *A catalogue of the paintings at Doughty House, Richmond*, vol. I, *Italian Schools*. Londres, 1913.

10 Martin Kemp. "Art history: sight and salvation", *Nature*, Nº 479, 10 de noviembre de 2011, pp. 174-175.

revelador aún, dos estudios de vestidos de la colección real británica son extraordinariamente semejantes a las ropas de Cristo en la obra que Luke Syson y otros expertos identifican como el *Salvator Mundi* de Leonardo.⁸ Por otra parte, las similitudes entre la obra vinciense y el grabado de Hollar son tales que todo lleva a pensar que es, efectivamente, esta la imagen oportunamente copiada y estampada por el grabador en 1650.

Syson estima que la obra leonardiana podría haber llegado a Inglaterra cuando Enriqueta María, de Francia, se casó con Carlos I en 1625 y que, debido a que habría sido un cuadro muy estimado por la reina, habría sido exhibido en su residencia de Greenwich. En cualquier caso, el derrotero de la pintura está bien documentado desde 1900, cuando sir Francis Cook la compró para su colección de Doughty House en Richmond. Originalmente considerada obra de Boltraffio, y conocida desde 1958 solo a partir de la fotografía del catálogo de esa colección, una restauración reciente eliminó repintes modernos y llevó a expertos convocados por el dueño anónimo de la pintura a revisar la atribución.⁹ No se trata de una cuestión menor, pues la pintura estaba severamente dañada, especialmente en la cara de Cristo, donde el original posiblemente exhibiera evidencias del magistral uso del *sfumato* de Leonardo, que hoy solo vemos muy parcialmente (figura 32).

Son varios los indicios plásticos que sustentan la idea de que se trata de una obra autógrafa del Vincipiano. Ante todo, en la figura de Cristo notamos una suerte de tensión psicológica, de movimiento emocional profundo, que dota a la pintura de un aura de misterio. Esa sensación de que no podemos comprender por completo lo que vemos ni dar cuenta *in toto* del estado psíquico de la persona retratada es común al *Salvator Mundi* y la *Gioconda* del Louvre. La representación precisa de los cabellos, con esos bucles que forman un vórtice inconfundible, pero en los que al mismo tiempo se distingue cada una de las hebras de pelo que conforman el conjunto, es otro buen argumento. Los rulos de Cristo parecen casi una sustancia viva, en movimiento, como un torbellino de agua, una comparación que encuentra sustento en dibujos en los que Leonardo practicaba el diseño de cabelleras y estudiaba las formas del líquido arremolinado. Por otra parte, la mano derecha de Cristo, que realiza el gesto de la bendición, tiene características anatómicas muy semejantes a otras manos famosas pintadas por Leonardo: la de *San Juan Bautista*, por supuesto, pero también la de la *Dama del armiño*. El estudio técnico de la pintura prueba la existencia de varios *pentimenti* característicamente leonardianos en la ejecución de ambas manos de Cristo. Además, el orbe que Cristo salva y sostiene en su mano izquierda es una esfera perfecta y transparente, que distorsiona levemente la imagen de la mano que se ve a través suyo. Dentro de ese globo cristalino, se observan pequeñas burbujas brillantes, que reflejan la luz proveniente del resto de la pintura. Tres conclusiones pueden extraerse de estas particularidades de la esfera. En primer término, dan cuenta de los experimentos ópticos que tanto apasionaban a Leonardo.¹⁰

11 Luke Syson, *op. cit.*, p. 303. Sobre el artista demiurgo, ver Leonardo da Vinci. "Yo pintor", en Leonardo da Vinci: *Cuadernos de arte, literatura y ciencia*, con estudio introductorio de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski. Buenos Aires, Colihue, 2011, vol. II, p. 9.

12 Andrew Goldstein. "The Male *Mona Lisa*? Art Historian Martin Kemp on Leonardo da Vinci's Mysterious *Salvator Mundi*", *Artinfo*, 17 de noviembre de 2011, documento electrónico disponible en: <http://www.artinfo.com/news/story/750715/martin-kemp-tk>, acceso 23 de junio de 2011.

13 El sistema de los ciclos y epiciclos vigente en tiempos de Ptolomeo no concordaba con las mediciones astronómicas efectuadas entonces, por cuanto en ocasiones el tamaño del giro retrógrado de un planeta era más pequeño y a veces más grande (el caso más evidente era el de Marte). Ante estas dificultades, Ptolomeo ideó la noción de ecuante. Se trata de un punto cerca del centro de la órbita del planeta desde el que el centro del epiciclo de ese planeta parecía moverse a la misma velocidad. En consecuencia, el planeta realmente se movería a diferentes velocidades cuando el epiciclo se encontrara en diferentes posiciones de su deferente. Usando un ecuante, Ptolomeo afirmaba mantener un movimiento uniforme y circular. La incomodidad con la teoría del ecuante habría estado entre los motivos que impulsaron a Copérnico reformular el sistema planetario. Ver Thomas Kuhn. *The Copernican Revolution*. Cambridge, Harvard University Press, 1957. pp. 70-71.

14 Leonardo da Vinci. *Cuadernos de Arte, Literatura y Ciencia*. Traducción, introducción y notas por J.E. Burucúa y N. Kwiatkowski. Buenos Aires, Colihue, 2011, vol. II, pp. 175-176.

15 Erwin Panofsky. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York, Harper & Row, 1967, pp. 187-188.

16 Giorgio Vasari. *La vite de'*

En segundo lugar, según sostiene Syson, la identificación de la esfera pintada por Leonardo con el universo creado por Dios podría ser un argumento pictórico explícito acerca del artista entendido como demiurgo, y de una creatividad propia semejante a la divina.¹¹ En tercer término, remiten también a la cosmología prevaleciente en la época del Vinciano: de acuerdo con una idea propuesta por Syson y Kemp, si pensamos que la esfera cristalina son los cielos y las pequeñas burbujas las estrellas fijas, resulta evidente que el *Salvator Mundi* es el salvador del cosmos como un todo y no solamente de la Tierra.¹² Quisiéramos agregar un argumento más a favor de esta hipótesis. En la esfera sostenida por Cristo, además de las omnipresentes burbujas, se destacan tres marcas blancas, de mayor tamaño y más claramente notables. Si interpretásemos esas partículas como objetos astronómicos representados en la esfera, se trataría, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, de la luna, la Tierra y el sol. Resulta evidente que la Tierra se encuentra apenas desplazada del centro de la esfera, casualmente indicado en la tabla tal como se conserva hoy por una pequeña imperfección en la madera. Pensamos que la figura que representa a la Tierra se encuentra en el punto opuesto al ecuante, lo que revelaría un conocimiento muy preciso de Leonardo de la cosmografía tolemaica.¹³ El brillo equiparable asignado a los tres astros podría ser una consecuencia de la idea vinciana de que, si pudiéramos observar la Tierra desde la luna, nuestra morada se vería con la misma luminosidad de la luna en el cielo nocturno de nuestra experiencia. Leonardo resumió el punto en una bella frase: "La Tierra es una estrella".¹⁴

Bastante más polémicas que las dos anteriores son las novedades procedentes de Florencia. Para comprenderlas, debemos remontarnos muy atrás en el tiempo. Durante el otoño de 1503, la *Signoria* florentina encargó, a los dos grandes genios de la pintura de la época, la decoración de la Sala del Gran Consejo de la república en el Palazzo Vecchio: Leonardo pintaría la *Batalla de Anghiari* y Miguel Ángel representaría la *Batalla de Cascina*. Se trataba de los dos episodios en los que Florencia había defendido su libertad de las pretensiones tiránicas de sus vecinos. Miguel Ángel solo realizó el cartón pues, en mayo de 1505, abandonó el encargo para ocuparse del sepulcro de Julio II en la nueva iglesia de San Pedro en el Vaticano.¹⁵ Leonardo, por su parte, decidió representar la lucha feroz de las caballerías por el estandarte en Anghiari: completó el cartón a fines de 1504 y empezó enseguida a transportar la pintura a la pared para lo que ideó un andamio "muy artificioso que, si se lo comprimía, se elevaba y, si se lo ensanchaba, descendía".¹⁶ Pero no se quedó allí la inventiva del Vinciano, quien ensayó un método *a secco* con incausto, inspirado por ciertos datos presentes en la *Historia natural* de Plinio, que terminó en un desastre. El procedimiento requería un secado rápido con calor intenso, pero la fogata que se encendió para eso no alcanzó a consolidar la parte superior de la pintura, que se escurrió por completo. Se conservó, no obstante, la sección central, la escena de la disputa por la bandera, hasta 1563, fecha

più eccellenti pittori scultori ed architettori, Gaetano Milanesi (ed.), Florencia, Sansoni, 1906, volumen IV, p. 43.

17 Vasari, *op. cit.*, volumen VIII, pp. 199-223. Son los frescos de la *brigata* vasariana los que hoy se ven en el lugar.

18 Carlo Pedretti. *Leonardo da Vinci inedito*. Florencia, C.E. Giunti & G. Barbèra, 1968, pp. 53-86.

19 Tom Kington. "Lost Leonardo Da Vinci battle scene sparks row between art historians", *The Guardian*, 06-12-2011, documento electrónico disponible en: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/dec/05/lost-leonardo-da-vinci-scene?IN-TCMP=SRCH>, acceso 21 de junio de 2012.

20 Tomaso Montanari. "La riprova scientifica che ancora manca", *Corriere Fiorentino*, 13-03-2012, documento electrónico disponible en: <http://www.italianostra.org/wp-content/uploads/2012/03/1321162024.pdf>, acceso 21 de junio de 2012.

21 "Lost Da Vinci prompts art row", BBC News, 6-12-2011, documento electrónico disponible en: <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16053833>, acceso 21 de junio de 2012.

en la que Vasari y sus colaboradores decidieron cubrir la obra de Leonardo, muy arruinada, con los frescos destinados a narrar la historia del gran duque Cosme I de Medici.¹⁷ Solo nos han quedado copias de la pintura, tomadas directamente de la imagen en el muro o del famoso cartón original, entre ellas, la que hizo Rubens y que hoy se encuentra en el Louvre, además de dibujos preparatorios y estudios (figura 33).¹⁸

Pues bien, resulta que un experto italiano de la Universidad de California, San Diego, Maurizio Seracini, convencido de que Vasari no habría jamás destruido la obra de Leonardo, inició una investigación para descubrir cuánto de la obra vinciana se ha conservado detrás del mural del decano de los historiadores del arte. Mediante el uso de técnicas no invasivas al comienzo, como radares y cámaras termográficas, Seracini escaneó la pared, y descubrió que Vasari había construido una pared delante de la original, la cual se conserva detrás de una cámara de entre 1 y 3 centímetros de espesor. En diciembre de 2011, con autorización de la ciudad de Florencia y el Ministerio de Cultura de Italia, el equipo de Seracini agujereó la superficie del fresco de Vasari en varios lugares e insertó una cámara endoscópica en el espacio entre ambos muros. Descubrieron así fragmentos de pigmentación sobre la superficie de la pared interior y tomaron muestras de ellos. En marzo de 2012, se anunció que la composición del negro era semejante a la utilizada en la *Gioconda* y el *San Juan Bautista* de Leonardo, lo que probaría la "vida póstuma" de su obra detrás de la de Vasari.

Por supuesto, la iniciativa de Seracini causó inmediato escándalo entre historiadores del arte, un centenar de los cuales firmaron una declaración que repudiaba el daño causado en la *Batalla de Marciano en Val di Chiana* de Vasari por las técnicas empleadas en el examen.¹⁹ Por su parte, Italia Nostra, una asociación sin fines de lucro "para la tutela del patrimonio histórico, artístico y natural de la nación", consideró que la investigación no arrojó ningún resultado novedoso y que usó cuantiosos fondos públicos para "agujerear el fresco de Vasari en lugar de restaurarlo".²⁰ Los reclamos no fueron solamente externos: una de las expertas del grupo de Seracini, Cecilia Frosinone, renunció antes de que se hicieran los agujeros por "motivos éticos".²¹ Seracini ha sostenido que las perforaciones se llevaron a cabo en zonas que habían sido previamente restauradas, y por ende no eran originales vasarianos. Pero más allá de esa justificación, resulta difícil entender la obsesión por acceder a una obra cuya ruina está confirmada desde hace más de cinco siglos.

