

CHRISTIAN
GÁLVEZ

LEONARDO
DA VINCI
—CARA A CARA—

¿Cuál era el verdadero rostro del maestro?



Lectulandia

Tras el éxito de sus novelas de la serie «Crónicas del Renacimiento» *Matar a Leonardo da Vinci* y *Rezar por Miguel Ángel*, Christian Gálvez presenta en esta ocasión un fascinante análisis ilustrado de todas las teorías existentes sobre la imagen de Leonardo da Vinci.

«Muchos de los manuscritos sobre anatomía humana están en posesión de Francesco Melzi, un gentilhomme de Milán que era un hombre bello en el tiempo en que Leonardo vivía y al que le profesaba un gran cariño. Francesco aprecia y conserva estos trabajos como reliquias de Leonardo, junto con el retrato de este artista en su feliz recuerdo».

Con estas palabras Giorgio Vasari, uno de los primeros historiadores de arte y autor de las biografías de los artistas italianos durante el Renacimiento, asegura que existe un retrato de Leonardo da Vinci que Francesco Melzi, alumno, secretario y albacea del artista florentino, guardó al morir el maestro. Por lo tanto tenemos una referencia histórica real de dicha imagen.

¿A qué retrato se refería Vasari? ¿Al supuesto autorretrato que guarda la Biblioteca Real de Turín y que mundialmente se reconoce como tal?, ¿o por el contrario al retrato que realizó Francesco Melzi mientras su maestro seguía con vida? ¿Son compatibles ambos retratos? ¿Coinciden esos rostros con el resto del imaginario de Leonardo da Vinci, tales como el de *El hombre de Vitruvio* de Venecia o los de *La última cena* de Milán? ¿Quién es el hombre representado en la Tavola Lucana?

A través de estas páginas, prologadas por el prestigioso historiador Ross King, analizaremos todas las teorías que eruditos, historiadores y expertos en arte han elaborado en torno a la imagen del maestro florentino con un único objetivo: encontrar el verdadero rostro del polímata más conocido de la historia de la humanidad: Leonardo da Vinci.

Lectulandia

Christian Gálvez

Leonardo da Vinci —cara a cara—

ePub r1.0

Titivillus 18.07.2018

Título original: *Leonardo da Vinci —cara a cara—*

Christian Gálvez, 2017

© 2017, por las traducciones del inglés, Christian Gálvez

© Lucía Sesma, por las traducciones del francés de *Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci* y del comienzo de 'Retrato de un músico' y 'Retrato con lira da braccio' de *Historie de Léonard de Vinci*

© Susana García Zapatero (Versions Translations Services), por la traducción del francés de *Historie de Léonard de Vinci* (excepto del comienzo de 'Retrato de un músico' y 'Retrato con lira da braccio')

© David Paradela, por la traducción del italiano de *Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci*

© Ilaria Trezza (Verbavolant Servicios Lingüísticos), por las traducciones de las entrevistas mantenidas en italiano

La editorial ha intentado infructuosamente encontrar a los propietarios de los derechos de las imágenes que aparecen sin *copyright*, pero les reconoce la titularidad de los derechos de reproducción y su derecho a percibir los *royalties* que pudieran corresponderles

Ilustraciones: María Emegé

Diseño de cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial

Imagen de cubierta: © Sspl / Science Museum / Getty Images

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A Gonzalo Albert,
mi amigo, mi editor. Por ese orden

A José Manuel Querol,
el alumno aún no ha superado a su maestro

A Ross King,
gracias a él aún creo en la generosidad

A Almudena Cid,
su rostro es el único en el que creo

Leonardo da Vinci era atractivo, bien proporcionado, elegante y agraciado. Vestía una túnica rosa hasta la rodilla en un momento en que la mayoría llevaba túnicas largas. Tenía un hermoso cabello rizado, cuidadosamente peinado, que le llegaba hasta la mitad del pecho.

ANÓNIMO GADDIANO^[1]

Fue de índole afable, brillante y generosa, de rostro extraordinariamente hermoso.

PAULO JOVIO^[2]

Quiso la naturaleza favorecerlo tanto que, allá donde dirigiera su pensamiento, su cerebro y su ánimo mostraban tanta divinidad que no tuvo rival alguno en perfección, buena disposición, vivacidad, bondad, belleza y gracia.

GIORGIO VASARI^[3]

Nota del autor

Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar, y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración, de odio o de indiferencia.

PAUL VALÉRY

La intuición —o pensamiento intuitivo— es lo que me ha llevado a escribir este volumen. Todo comenzó una mañana, a finales de 2013, cuando me disponía a elegir el rostro de Leonardo da Vinci que acompañaría al título *Matar a Leonardo da Vinci*^[4] en la portada de mi primera novela histórica. Automáticamente rechacé el retrato de Turín. Se había reproducido hasta la saciedad en numerosos ejemplares y estaba ligado inexorablemente a la imagen de ese hombre universal que se le supone, de ese genio que despertó cuando todos los demás seguían dormidos.

Pasado un tiempo, le di vueltas a la cabeza. ¿Por qué no elegir el retrato que todo el mundo conoce? ¿Por qué no optar por la versión más comercial? Bien es verdad que siempre he defendido mostrar al hombre y no al genio, al aprendiz y no al maestro, al Leonardo con sus errores y sus fracasos. Quizá por eso decidí romper con la imagen. Pero había algo más.

Solo tuve que formularme la siguiente pregunta: ¿y si Leonardo no fue como siempre se nos ha representado?

Algunos mecanismos arrancaron en mi cabeza y me puse a trabajar. En mitad de la titánica labor de no solo dar forma a este estudio, sino también de buscar fuentes, datos, imágenes y contactos con algunos de los mejores especialistas del mundo en torno al universo leonardiano, intenté de la misma manera contar con un equipo cualificado con el fin de dar la mayor credibilidad posible a este volumen que tiene, querido lector, en sus manos. Para ello se ha hecho imprescindible contar con la presencia de la joven talentosa María Emegé (ilustradora, diseñadora y fotógrafa licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid), a la que le otorgué la responsabilidad de todas las ilustraciones de este libro que nos servirán de guía. Si bien es cierto que para un estudio histórico y científico serio se requieren las imágenes originales para no cargar de subjetividad todo dibujo o pintura analizada — que el lector podrá contemplar en este libro—, Emegé salpicará con su talento algunas páginas para convertir un libro sobre arte en un libro con arte. Gracias por tantas horas de sueño robadas.

Asimismo, lejos de limitarme a la profunda búsqueda de citas a nivel bibliográfico, se han mantenido, con los autores citados a continuación en dicho compendio de información, entrevistas personales y exclusivas para contrastar no solo la línea editorial de la investigación, sino también las hipótesis aquí expuestas. Todos han dado su consentimiento y autorización para plasmar sus opiniones en este trabajo y se ha respetado, por encima de todo, su conocimiento y su aportación,

estuvieran o no de acuerdo con las opiniones vertidas por mí, el autor, bien fuera en sus anteriores escritos, bien su opinión actual fruto de la evolución de sus investigaciones. Los profesionales que generosamente me han dedicado su tiempo, mediante entrevistas exclusivas, son los siguientes.

EN EL UNIVERSO VINCIANO

Ross King, novelista canadiense y escritor de ensayos *bestseller* sobre arte, como *Brunelleschi's Dome: The Story of the Great Cathedral in Florence*, *Michelangelo and the Pope's Ceiling* o *Leonardo and the Last Supper*^[5]. Entrevista mantenida de manera presencial en Londres el 10 de noviembre de 2016, autor del prólogo de este estudio y primer investigador que se ofreció para impulsar este trabajo.

Giovanni Sacconi, director de la Biblioteca Real de Turín, en cuya colección se encuentra el dibujo conocido como *Autorretrato de Leonardo da Vinci*. Entrevista mantenida de manera presencial en Turín el 21 de noviembre de 2016.

Alessandro Vezzosi, crítico de arte, erudito en Leonardo da Vinci y director del Museo Ideale Leonardo da Vinci; autor, entre otros libros, de *Leonardo da Vinci, arte y ciencia del universo*^[6] o *Leonardo Was Not a Vegetarian*^[7]. Entrevista mantenida vía mail el día 29 de noviembre de 2016.

Martin Kemp, profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Oxford y autoridad de prestigio mundial en Leonardo da Vinci. Entre sus escritos figuran *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*^[8], *Leonardo*^[9] o *La bella principessa. Leonardo da Vinci. Ritratto di Bianca Sforza*^[10]. Entrevista mantenida vía mail el día 17 de noviembre de 2016.

Nicola Barbatelli, director científico del Museo delle Antiche Genti di Lucania, descubridor de la Tavola Lucana y autor de *Leonardo. Donatello. Raffaello. Capolavori a confronto, Leonardo da Vinci. Presunto autoritratto lucano. Gli studi scientifici, Leonardo. Immagini di un genio y Leonardo & Cesare da Sesto nel Rinascimento meridionale*, entre otros. Entrevista mantenida de manera presencial en Nápoles el 26 de noviembre de 2016.

Mario Taddei, académico italiano y director técnico e investigador jefe del centro de estudios italiano Leonardo3 en Milán. Es un experto en multimedia y juegos educativos para museos, un devoto y erudito de Leonardo da Vinci y un maestro en los códices y máquinas de Da Vinci y libros antiguos de tecnología. Entrevista mantenida de manera presencial en Milán el 22 de noviembre de 2016.

Carlo Vecce^[11], profesor de Literatura Italiana en la Universidad de Nápoles y miembro y secretario de la Comisión Vinciana desde 1994. Sus investigaciones están centradas en la literatura renacentista: tradición de textos clásicos, la historia de los talleres intelectuales en el amanecer de la Edad Moderna, cultura visual y arte. Ha publicado una edición del Códice Urbino, otra del Códice Arundel y una biografía

sobre Leonardo da Vinci^[12]. Entrevista mantenida vía mail el día 15 de noviembre de 2016.

EN EL ÁMBITO CIENTÍFICO

Juan Manuel García López, sinergólogo y técnico en morfopsicología en la Unidad Central Operativa (UCO) de la Guardia Civil (Investigación de homicidios y secuestros desde 2007) formado en análisis del comportamiento en el crimen violento por el FBI y formador en materia de sinergología y negociación para la Guardia Civil y Mossos d'Esquadra. Instructor en comunicación estratégica. Conversaciones mantenidas en enero de 2017.

José Diego de Alba González, técnico en morfopsicología, guardia civil de la Unidad Central Operativa (UCO) con experiencia en el Grupo de Blanqueo de Capitales. Experiencia en la unidad adscrita a la Fiscalía Especial contra la Corrupción y la Criminalidad Organizada y en la actualidad agente operativo en el Grupo de Investigación Financiera. Conversaciones mantenidas en enero de 2017.

Francisco Etxeberria, doctor en Medicina por la Universidad del País Vasco. Médico especialista en medicina legal y forense. Especialista en antropología y biología forense de la Universidad Complutense de Madrid. Profesor de Medicina Legal y Forense de la Facultad de Medicina de la Universidad del País Vasco, en la que imparte docencia ininterrumpida desde el curso académico 1983-84. También profesor de Medicina Legal del Instituto Vasco de Criminología de la Universidad del País Vasco desde el curso académico 1985-86 hasta la actualidad, donde ha sido secretario y subdirector. Miembro de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, a la que pertenece desde 1973 y en la que ha desempeñado distintos cargos; actualmente el de presidente. Entrevista mantenida de manera presencial en San Sebastián el 23 de diciembre de 2016.

José Antonio Lorente Acosta, catedrático de Medicina Legal y Forense y director del Laboratorio de Identificación Genética en la Universidad de Granada, que colabora en el Proyecto Leonardo. Director del GENYO (Centro Pfizer-Universidad de Granada-Junta de Andalucía de Genómica y Oncología), miembro de la Comisión Nacional de Especialidad de Medicina Legal y Forense de España, director científico del Proyecto de Identificación Genética de los Restos de Cristóbal Colón y director científico y propulsor del Programa DNA-PROKIDDS de Identificación Genética de Menores Desaparecidos y contra el Tráfico de Seres Humanos. Entrevista mantenida de manera presencial en Madrid el 13 de enero de 2017.

Manel Gorina Faz, cirujano oral, maxilofacial y médico estético en Gerona. Fue nombrado en enero de 2016 el mejor doctor del año como especialista en cirugía maxilofacial. Compagina su trabajo en el Hospital Universitario de Girona con la dirección de la Clínica Quirúrgica Onyar y el centro GD Medic, y el servicio en el

Hospital Universitario Quirón Dexeus. Conversaciones mantenidas en diciembre de 2016 y enero de 2017.

Vicente Calatayud Maldonado, catedrático emérito de Neurocirugía en la Universidad de Zaragoza y académico de número en la Real Academia Nacional de Medicina, sillón n.º 45, Neurocirugía. Entrevista mantenida de manera presencial en Madrid el 29 de noviembre de 2016.

EN EL ÁMBITO HISTÓRICO

José Enrique Ruiz-Domènec, catedrático de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Barcelona. Historiador especialista en la Edad Media, la cultura europea y la herencia mediterránea. Autor de *Leonardo da Vinci o el misterio de la belleza*^[13]. Entrevista mantenida de manera presencial en Madrid el 15 de noviembre de 2016.

EN EL ÁMBITO LITERARIO

José Manuel Querol, doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid y especialista en teoría de la literatura y literatura comparada. Actualmente compagina su labor crítica e investigadora con la docencia en la Universidad Carlos III de Madrid. Autor, entre otros, de *La imagen de la Antigüedad en tiempos de la Revolución francesa*^[14] y *Del ágora al caos. Cultura y geopolítica en el Mediterráneo*^[15]. Autor del texto «Pequeños apuntes sobre la biblioteca de Leonardo» en este volumen. Conversaciones mantenidas personalmente desde 2013.

David Zurdo, director de la revista *Qué Leer*, autor de más de cuarenta libros y miembro de la Junta Directiva del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), miembro de su Comisión de Comunicación y tesorero de ACTA (Asociación Autores Científico-Técnicos y Académicos). Conversaciones mantenidas en marzo de 2015.

Julio Marvizón Preney, periodista, meteorólogo y miembro asociado al Centro Internacional de Sindonología de Turín y al Centro Español de Sindonología de Valencia. Autor de *La Sábana Santa, ¿milagrosa falsificación?* y *La Sábana Santa de Turín. Nuevos avances en su estudio*. Entrevista realizada vía mail el 27 de febrero de 2015.

Clara Tahoces, diplomada en Grafopsicología y Especialidades, y autora de doce libros. Entre sus obras ensayísticas destacan *Lo esencial de grafología*^[16], *Grafología*^[17] y *Sueños*^[18]. Entrevista y trabajo realizado el 15 de abril de 2015.

Ellos no se hacen responsables de mis opiniones ni mis conclusiones derivadas de esta investigación, con las que pueden estar de acuerdo o no.

Prólogo

por Ross King



Ross King

Las pinturas y los estudios científicos de Leonardo da Vinci lo han convertido en una de las personas más famosas de la historia. Las caras que pintó —Lisa del Giocondo, las *Madonnas* dulces y cariñosas, los apóstoles en *La última cena*— están entre las más reconocibles en la historia del arte. Pero ¿cómo era exactamente el propio Leonardo?

Aunque hay alguna evidencia al respecto, muy poco sobre la apariencia física de Leonardo es indiscutible o ni siquiera especialmente revelador. A pesar de lo debido a esta incertidumbre, jugar a «¿Dónde está Leonardo?» o especular sobre su apariencia según presuntos retratos y autorretratos se ha convertido en un pasatiempo popular. Da la impresión de aparecer por todas partes, ya sea en un fresco de Rafael en el Vaticano o en la figura de Cristo en la Sábana Santa de Turín —una dudosa teoría afirma que Leonardo la falsificó—. Incluso se ha argumentado que la *Mona Lisa* de Leonardo es el autorretrato del artista disfrazado de mujer.

Es probable que la mayoría de la gente tenga en mente una imagen de Leonardo: un anciano de pelo largo, coronilla calva, barba ondulada, cejas gruesas y mirada penetrante. Esta apariencia de mago resulta apropiada para un hombre que fue un artista e inventor consumado y un genio en todos los sentidos. En gran medida, esa

imagen se basa en el famoso dibujo de tiza roja de la Biblioteca Real de Turín, presunto autorretrato realizado por el artista en la vejez. Sin embargo, muchos eruditos sobre Leonardo expresan serias dudas acerca de si este esbozo es en realidad un autorretrato e incluso ponen en duda que sea obra de Leonardo.

A pesar de todo, Leonardo sobrevive como sabio barbudo gracias al dibujo que se encuentra en la Royal Collection del Castillo de Windsor. Aceptado por todos los eruditos como retrato de Leonardo, este hermoso bosquejo se atribuye a su amigo y alumno Francesco Melzi. También muestra a un hombre, esta vez en plena madurez, de pelo largo, barba y entradas incipientes. Una vez más, parece la imagen creíble de un pensador profundo. Que sea la misma persona que aparece en el boceto de Turín es, como poco, discutible.

Esta imagen de Leonardo, de hombre maduro con barba y aspecto distinguido, ha recibido un respaldo reciente gracias al redescubrimiento, en 2008, del llamado *Autorretrato Lucano* (o *Tavola Lucana*), ahora en el Museo delle Antiche Genti di Lucania. Entre otras imágenes con persuasivos pero no probados argumentos para ser consideradas retratos o autorretratos de Leonardo, se encuentran la figura misteriosa situada a la derecha en la *Adoración de los magos* de Leonardo (Uffizi) y el joven y sonriente *David* en la escultura de bronce de Andrea del Verrocchio en el *Bargello*. Ambos muestran a Leonardo —si es realmente él— en edades mucho más juveniles. A esta lista de representaciones más jóvenes me gustaría añadir la hermosa figura de santo Tomás en *La incredulidad de santo Tomás* de Verrocchio (Orsanmichele), así como, tal vez, la figura de santo Tomás y posiblemente la de san Jaime el Menor, también en *La última cena*.

Pero este «¿Dónde está Leonardo?» podría continuar indefinidamente. ¿Es posible hacer distinciones, separar los candidatos probables de nuestros deseos, las fantasías de internet y las suposiciones infundadas?

Las soluciones de Leonardo a los problemas que abordó nacieron siempre de una rigurosa observación visual. «Me parece que son vanas y llenas de error —escribió una vez— esas ciencias que no nacen de la experiencia, madre de toda certeza, esa experiencia de primera mano que, ya sea en su origen, medio o fin, ha pasado por uno de los cinco sentidos». Por lo tanto, parece lógico seguir el ejemplo de Leonardo y aplicar la observación visual y la investigación científica al problema de su aspecto.

Eso es precisamente lo que Christian Gálvez ha estado haciendo con la ayuda de expertos en medicina forense, historia del arte y cirugía maxilofacial. Hay un buen precedente para este enfoque. Hace poco, las reconstrucciones forenses de los rostros de figuras históricas —desde el rey Ricardo III y María, reina de Escocia, hasta Dante o Copérnico— han llevado a descubrimientos emocionantes y quizá a una nueva comprensión de estas notables personas.

¿Por qué debería importarnos cómo era Leonardo? Una vez más, Leonardo da la respuesta. Él creía que el rostro de una persona podía revelarnos emociones, pensamientos y carácter. Por lo tanto, al pintar prestó gran atención a los rasgos y

expresiones faciales. Le interesaba la ciencia de la fisonomía y poseía una copia del *Liber de homine* de Hieronymo Manfredi, que intentaba dar un fundamento científico a la fisonomía. En este espíritu científico, Leonardo realizó una vez un estudio de la nariz y concluyó que podía dividirse en diez tipos de formas y tamaños. En su *Tratado sobre la pintura*, Gian Paolo Lomazzo cuenta una anécdota sobre Leonardo: una vez invitó a un grupo de campesinos a su casa y les contó chistes para estudiar sus expresiones faciales mientras reían. Alrededor de 1506 ofreció una descripción precisa de lo que sucede cuando sonreímos: «Los músculos llamados labios de la boca, al contraerse hacia el centro, tiran de los músculos laterales y, cuando los músculos laterales tiran, acortándose así, estiran los labios de la boca y de ese modo la boca se extiende». No es coincidencia que Leonardo estuviera pintando la *Mona Lisa* en esta época.

Triste ironía de la historia es que un hombre que nos enseñó tanto sobre los rostros dejara tan pocos rastros de sus rasgos. Las muchas caras de sus pinturas —la enigmática y sonriente Lisa del Giocondo, la mirada arrebatada de san Jerónimo, los apóstoles sorprendidos o asombrados en *La última cena*— son de un dramatismo y expresividad maravillosos. Encontrarse cara a cara con su brillante creador no sería nada menos que estimulante.

ROSS KING

Índice

Nota del autor

Prólogo

(por Ross King)

PARTE 1. INTRODUCCIÓN AL UNIVERSO VINCIANO

La importancia del «cómo»

Leonardo da Vinci

PARTE 2. LA BÚSQUEDA DEL ROSTRO

Siglo XIX: contexto histórico, Romanticismo y la importancia de la imagen del individuo

Leonardo da Vinci: cara a cara

Pequeños apuntes sobre la biblioteca de Leonardo (colaboración de José Manuel Querol)

Influencia de Andrea del Verrocchio en Leonardo

‘Autorretrato’

El retrato de Leonardo da Vinci atribuido a Francesco Melzi

El ‘David’ de Andrea del Verrocchio

Posibles retratos descartados

‘Retrato de un músico’ y ‘Retrato con lira de braccio’

Autorretrato con perro

Posible (autor)retrato de Leonardo da Vinci

La Sábana Santa

El ‘Hombre de Vitruvio’

‘La última cena’

‘La Escuela de Atenas’, de Raffaello Sanzio

La ‘Gioconda’ o ‘Mona Lisa’

PARTE 3. LA IMAGEN QUE PUEDE CAMBIAR TODO

Descubrimiento de la Tavola Lucana y su influencia

PARTE 4. VALORACIONES Y CONCLUSIONES

Estudio morfopsicológico de los rostros

(colaboración de Juan Manuel García López y José Diego de Alba González)

Resultados de las valoraciones realizadas

Aportaciones maxilofaciales

(colaboración de Manel Gorina Faz)

‘Requiescat in pace’

Conclusiones

Reflexión final

PARTE 5. APÉNDICES

Biografías de Leonardo da Vinci

Libro de Antonio Billi (1516-1525)

Anónimo Gaddiano (1540)

Paolo Jovio (1527)

Giorgio Vasari (1550 y 1568)

Testamento de Leonardo da Vinci

Páginas autógrafas y apócrifas de Leonardo da Vinci

(por Charles Ravaisson-Mollien)

Situación política en el Renacimiento de Leonardo da Vinci

Cronología

PARTE 7. BIBLIOGRAFÍA

LÁMINAS

Agradecimientos

PARTE 1

Introducción al universo vinciano

La importancia del «cómo»



Jane Elliott

No existe nada que nos engañe más que nuestro juicio.

LEONARDO DA VINCI

Siempre solemos dar mucha importancia al «qué». *Qué* hay que vender, en el ámbito del *marketing*; *qué* no hay que mostrar —debilidad, por ejemplo—, en el universo de la aceptación; *qué* hay que hacer, en los perímetros de la voluntad; o incluso *qué* hay que enseñar y aprender desde el punto de vista educativo.

El «qué» es importante, sin duda. Pero a veces necesitamos de un «cómo» para entender conceptos, un «cómo» para optimizar recursos y un «cómo» para acelerar el proceso de aprendizaje desde puntos de vista tan maravillosos como, por ejemplo, la pasión. El «qué» es a la aptitud lo que el «cómo» es a la actitud. Uno puede tener el conocimiento o habilidad para hacer algo, pero es igual de importante la manera en la que va a desarrollar dicha actividad.

Uno de los casos que más me llamó la atención desde el ámbito de la pedagogía en mi época de estudiante en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid fue el de Jane Elliott. Esta profesora norteamericana, activista antirracista y educadora en la diversidad nacida en 1933, decidió realizar un ejercicio psicosocial con sus alumnos en el año 1968. Año convulso desde el punto de vista del racismo, ya que Martin Luther King, premio Nobel de la Paz en 1964, era

asesinado de un balazo el 4 de abril de 1968. Todo empezó la mañana siguiente, viernes 5 de abril de 1968. La idea de Jane Elliott fue plantear, desde el punto de vista práctico, un ejercicio contra la intolerancia en el momento en el que uno de sus alumnos le preguntó: «¿Por qué han matado a ese “rey” (*king*)»? El niño, fuente inagotable de curiosidad, portaba en esta ocasión el nombre de Steven Armstrong^[1]. El experimento se llamó *Blue Eyes / Brown Eyes Exercise*^[2]. La profesora dividió el aula en dos grupos según el color de los ojos; a un lado se sentarían todos aquellos niños que tuvieran los ojos azules y justo en el lado opuesto los pequeños que tuvieran los ojos marrones. La intención final era ver cómo afectaba la discriminación social desde dos puntos de vista: el de los afectados por esa discriminación y el de los que la ejercían.

En un primer lugar, la profesora les dijo a los pequeños de ojos azules que eran mejores en todos los aspectos —más inteligentes, más avanzados— y que disfrutarían de un mayor tiempo de recreo. Por el contrario, todos aquellos pequeños que tuvieran los ojos marrones serían peores alumnos, con menos capacidades y mucho menos inteligentes que sus compañeros de ojos azules. Incluso los diferenció de sus compañeros obligándoles a llevar pañuelo alrededor del cuello. Los resultados se vieron enseguida. El grupo «superior» empezó a no tener complejos a la hora de resolver problemas, mientras que el equipo señalado con los pañuelos, en cuestión de horas, bajó considerablemente el buen nivel que tenía solo una jornada antes. Esto generó un conflicto entre los dos grupos, que en un día pasaron de ser compañeros y amigos a rivales y adversarios en la misma clase.

El experimento de Jane Elliott fue a más. Al día siguiente la profesora invirtió los papeles. Se excusó argumentando que había cometido un error y catalogó a los pequeños de ojos marrones como los alumnos mejores, que genéticamente —por el color de sus ojos— eran superiores. Por lo tanto, los alumnos con los ojos azules, con su incipiente decepción, asumieron el rol de vencidos y el resultado de los ejercicios volvió a cambiar en cuestión de horas, siendo ahora los escolares de ojos marrones mucho más hábiles, resolutivos y eficaces. No solo había un trasvase de liderazgo, también se canjearon aptitudes y actitudes, talentos y pasiones, capacidades y estados de ánimo.

En una tercera sesión, Jane Elliott explicó la verdad a todos sus alumnos. Era un experimento para que entendieran los movimientos racistas que invadían su país. Demostró a los estudiantes que no había diferencia entre ellos por el color de sus ojos; ni por el color de sus ojos ni por el de su pelo ni por el de su piel.

Desde ese momento, los pequeños se volvieron a juntar, a mezclar. Recuperaron el estatus que habían perdido ellos mismos, el estatus de compañeros y amigos y, sobre todo, recuperaron todos la sonrisa.

El experimento no terminó ahí. Quedaba un asunto pendiente: ver, en el tiempo y la distancia, el resultado de aquel ejercicio de tolerancia. Catorce años después, Jane Elliott se reunió con sus exalumnos. Todos reconocían que a partir de entonces no

habían juzgado a las personas por el color de sus ojos ni de su piel.

A priori parece un experimento muy arriesgado. Quizá alguno piense que bastaba simplemente con explicar lo malo que es el racismo. Pero la situación era muy diferente. Los niños tenían prejuicios muy asentados contra los negros y los indios. No eran juicios racionales basados en la experiencia. Tan solo lo aprendían en casa, lo escuchaban en su círculo de comodidad. Una década famosa por el auge de los Beatles o la llegada del hombre a la luna, pero también tristemente recordada por el asesinato del orador, ministro religioso y activista estadounidense defensor de los derechos de los afroamericanos Malcolm X o la violencia del Ku Klux Klan —en particular la resistencia iniciada en la década de los cincuenta contra el Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos—. Por lo tanto, en este experimento vemos la importancia del «cómo». Hay un mensaje —en este caso un mensaje ético muy importante— que puede llegar de muy diversas maneras. El hecho de que Elliott arriesgara en el «cómo» es lo que estableció la diferencia y marcó a todos aquellos alumnos, independientemente del color de sus ojos. Ellos no repararon en ningún momento en la facilidad con la que habían creado de cero nuevos prejuicios ni en lo manipulables que habían sido respecto a lo que decía la profesora. Tampoco percibieron cómo se adulteraba su capacidad mediante etiquetas o pañuelos, elementos que les hacían sentirse inferiores.

El mensaje llegó alto y claro: el racismo no tenía sentido.

Uno no pretende, ni mucho menos, equipararse con la brillantez de la señora Elliott. Pero su ejemplo sirve como elemento transgresor para cambiar el concepto o el prejuicio establecido que tenemos con todo lo que nos rodea. Si hay algo en lo que me puedo asemejar, algo con lo que nos podemos identificar con la profesora Elliott, es la pasión a la hora de actuar. No tenemos que darnos por satisfechos cuando alguien nos dice que algo no debería ser de esta o de aquella manera. Inteligencia intuitiva, lo llaman. Teoría del Blink^[3].

Sin embargo, no podemos restar mérito a la pregunta que formuló el alumno Steven Armstrong. En la ciencia son más importantes las preguntas que las respuestas, ya que una cuestión formulada correctamente supone la mitad del camino realizado. Y es que, como afirmó el escritor George Bernard Shaw, «la ciencia nunca resuelve un problema sin crear otros diez más».

Llevo desde noviembre de 2009 haciendo experimentos —no tan transgresores— con la figura de Leonardo da Vinci. Cuanto más me pongo a prueba, más lo hago también con el florentino y más examino al lector, antes me doy cuenta de que nos gusta el misterio, lo lejano, todo aquello relativo a lo arcano. Pero también nos atrae la cercanía, la ausencia de ficticios pedestales y el tuteo con aquello que consideramos digno de ser alabado o aprendido. En mis trabajos siempre pretendo arrancar la pátina de genio de Leonardo da Vinci y mostrar el lado más humano, más auténtico, más plausible, sin negar algunas otras evidencias.

No estoy loco. Y, lo más importante, no estoy solo.

Luis Racionero, antiguo director de la Biblioteca Nacional y escritor de, por ejemplo, *Florenza de los Médicis* (1990), *La sonrisa de la Gioconda* (2004) o *Leonardo da Vinci: genio del Renacimiento* (2006), camina por la misma senda. De este último, cito textualmente:

Cada siglo, la evolución biológica produce unos mutantes, engendros o genios que la sociedad emula o rechaza; de esta producción experimental de la naturaleza, la humanidad extrae sus guías, personajes que, a modo de faros, marcan el camino de la evolución hacia cotas cada vez más altas de inteligencia y sensibilidad. Quizá ninguno de estos faros tenga mayor fascinación que Leonardo; su atractivo es tal que, como todas las cosas profundas y complejas, incluye la sombra de su contrario, llegando a provocar rechazo e incluso irritación. Su mera existencia es un desafío; en su obra las potencialidades humanas parecen no tener límite, y esta demostración equivale a un reproche constante para quienes no cultivan el deseo de excelencia.

Ante esta carencia se utiliza el primer engaño de la literatura leonardesca, la primera escapatoria, coartada fácil consistente en calificarlo de genio, llamarlo divino y sobrehumano, para dejarlo luego envitrinado en un pedestal de marfil, como un meteoro caído del cielo que no tuviera nada que ver con los demás limitados mortales.

Nada más lejos de la verdad: Leonardo es humano, demasiado humano; su obra se construye con la pasión y el esfuerzo (Ediciones Folio, págs. 18-19).

«Todos admiran al genio, pocos conocen al hombre», suelo decir cuando menciono a Leonardo da Vinci. Admiro también la genialidad de la profesora Elliott, aunque no puedo decir que conozca a la maestra personalmente. Años después de mi paso por la Facultad de Educación —carrera que no llegué a terminar—, me decidí a escribir a Jane Elliott. No hace mucho, le mandé un mail presentándome y exponiendo mi intención de citar su experimento y su talento en un libro sobre Leonardo da Vinci.

Su respuesta, porque obtuve respuesta personal de Jane Elliott, fue: «Será un honor para mí ser reconocida en su libro»^[4].

Cosas de genios.

Ahora le toca a usted. Haga la siguiente prueba. Busque, por ejemplo en Google, este conjunto de palabras:

LEONARDO DA VINCI

Abrumador. Más de nueve millones de entradas en menos de un segundo. Ahora hagamos de nuevo la prueba buscando:

LEONARDO DA VINCI AUTORRETRATO

Si buscamos en castellano *Leonardo da Vinci autorretrato*, nos da más de ochocientos mil resultados.

Si buscamos en inglés *Leonardo da Vinci self portrait*, tenemos más de ocho millones y medio de entradas.

Si buscamos en italiano *Leonardo da Vinci autoritratto*, tenemos más de trescientas cincuenta mil.

Si buscamos en francés *Léonard de Vinci autoportrait*, son más de doscientas mil entradas.

Sí, las cifras son desbordantes. ¿Cómo empezar, entonces, con la búsqueda del retrato de Leonardo da Vinci?

Como toda buena indagación, por el principio.

Leonardo da Vinci

El buen pintor tiene que pintar principalmente dos cosas, a saber: al hombre y la intención de su mente.

LEONARDO DA VINCI

A ese hombre que aspira a la universalidad se le pidió ser universal, y esas mismas exigencias que habrían aplastado a un artista ordinario solo estimularon en él el afán de aprender cada vez más, de realizar cada vez más cosas.

MARCEL BRION (2002, pág. 79)

Leonardo di ser Piero da Vinci^[5], ese gran (des)conocido. Prototipo del hombre universal y genio de ese movimiento artístico europeo conocido como Renacimiento^[6], la cumbre del conocimiento y de la multidisciplina en un mundo donde hombres como Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio o Fra Angelico hicieron volar con la imaginación a una humanidad que empezaba a comprender el significado del antropocentrismo, doctrina que sitúa al ser humano como medida de todas las cosas. El hombre dejaba de responsabilizar y a la vez culpar a Dios y buscaba respuestas científicas a todo cuanto le rodeaba. O como lo definió Albert Einstein: «El Renacimiento italiano, que significó el fin de la paralización cultural de la Edad Media, se basó en la libertad y en el relativo aislamiento del individuo» (2016, pág. 17).

Se suele atribuir el origen del término «Renacimiento» (Panofsky, 1960) a Giorgio Vasari, célebre autor de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*^[7] y contemporáneo de esta época; sin embargo, el vocablo como tal aparece literariamente hablando en Francia en 1829 «de la mano de Balzac, quien lo colocó en labios de uno de los personajes de *Le Bal de Sceaux*, caracterizando ya entonces la pintura flamenca e italiana posteriores a la Edad Media» (García Melero y Urquizar Herrera, 2014, pág. 17) y desde ese momento ha sido el vocablo que se ha utilizado para designar una época de tanto esplendor como fue el Renacimiento. Estos fueron, entre otros muchos, algunos de sus acontecimientos más destacados:

- El final del concilio de Basilea-Ferrara-Florenia (1431-1445).
- La invención de la prensa de imprenta con tipos móviles por Johannes Gutenberg (hacia 1440).
- La recuperación de los textos antiguos y los pensamientos de Platón (alrededor de 1463), traducidos por Marsilio Ficino, sacerdote católico, filólogo, médico y filósofo; este redescubrimiento marcó un punto y aparte respecto a la Edad Media.
- La apertura de las primeras bibliotecas públicas^[8] por parte del gobernante y mecenas de Florenia Lorenzo de Médici.

- La creación de la Inquisición en 1478.
- El descubrimiento de América en 1492, que supone no solo un descubrimiento geográfico y la apertura de nuevas rutas comerciales, sino también un cisma en la religión, ya que aparece, además de nuevos territorios ignotos, un conjunto de flora, fauna y razas que no existía en las Sagradas Escrituras.
- Las Guerras Italianas (1494-1559), que asediaron la península itálica de norte a sur.
- Las campañas belicistas de César Borgia son el primer intento de lograr la unificación italiana.
- La llegada al trono de san Pedro de Julio II supone el máximo esplendor del arte romano como método propagandístico al servicio de la Iglesia.
- La apertura de una nueva mentalidad científica que supone el *De revolutionibus orbium coelestium*, de Copérnico.
- Una de las grandes obras maestras de la historia del arte: la Capilla Sixtina, cuya bóveda comenzó a pintar Michelangelo Buonarroti en 1508.
- El origen de la Reforma protestante, inspirada en las 95 tesis divulgadas por Martín Lutero en 1517.
- La coronación en 1520 de Carlos I de España como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico con el nombre de Carlos V.
- El terrible saqueo de Roma por parte de las tropas españolas y alemanas de Carlos V en 1527.

Dentro de toda esta vorágine de acontecimientos a través de los cuales se tuvieron que mover los artistas que hoy en día conocemos, el humanismo^[9] y el antropocentrismo se irían convirtiendo poco a poco en el eje común de la sociedad gracias al mecenazgo de los gobernantes (tanto en Florencia como en Roma) y a la evolución de las primeras universidades aparecidas en la Edad Media.

Leonardo da Vinci se enmarca en este entorno de oportunidades e inconveniencias. Para resumir la biografía del florentino —sin ánimo de competir con los Vasari, Jovio, Billi o Gaddiano—, plasmaré en este breve capítulo la única información imprescindible, en mi opinión, que se necesita para conocer un poco mejor al hombre.

Un resumen de la vida del maestro podría ser el siguiente:

- Vinci (1452-1466): Hasta los cinco años Leonardo creció junto a su madre, Caterina, que se casaría con Accattabriga di Piero del Vaca, para luego pasar a la tutela de *ser* Antonio, el abuelo, tal y como lo expone en la declaración de impuestos de 1457, y su padre, *ser* Piero, siendo este nombrado notario en Florencia por Cosimo di Giovanni de' Médici.
- Primera etapa en Florencia (1466-1482): Leonardo entró en el taller de Andrea

del Verrocchio mientras su padre trabajaba como notario en el Palazzo del Podestà. Allí aprendería todos los patrones estilísticos que determinarían su futuro como artista. En 1472 se inscribió en la Compagnia di S. Luca de pintores y el primer dibujo suyo del cual tenemos constancia tiene fecha de 5 de agosto de 1473. Más adelante muy posiblemente haría su aportación en *Tobías y el ángel* y *El bautismo de Cristo* del Verrocchio y pintaría *La anunciación* y la *Madonna con niño y clavel*. Esta primera etapa florentina es muy importante en la psicología de Leonardo por la acusación de sodomía sobre Saltarelli, sobre la cual profundizaremos más adelante. En cuanto a la pintura, no dejó de producir: le fue encargada la pintura de retablo de la capilla de San Bernardo, en el Palazzo della Signoria, dibujó a Bernardo di Bandino Baroncelli ahorcado, es probable que colaborara en *La decapitación de san Juan Bautista* del Verrocchio, pintó a *Ginevra de' Benci*, una *Madonna con niño*, la *Adoración de los Magos* y el *San Jerónimo*, que nunca llegó a terminar, e iniciaría la *Madonna Litta*.

- Primera etapa en Milán (1482-1499): Como consecuencia, entre otras cosas, de la falsa acusación, Leonardo amplió horizontes y se trasladó a la corte de los Sforza. Allí firmó el contrato para decorar el retablo de la Cofradía de la Inmaculada Concepción, en San Francesco il Grande, así como *La Virgen de las Rocas*. En Milán comienza su pasión y los estudios del vuelo. En cuanto a su vida, podemos destacar que observó un eclipse de sol, en 1490 se encargó de los festejos de la boda de Gian Galeazzo Sforza e Isabella de Aragón y en julio de ese mismo año llegó Gian Giacomo Caprotti da Oreno, conocido como *Salai*, a su taller. Creó la simbología de una futura academia vinciana y preparó un festival con torneo para Ludovico Sforza y Beatrice d'Este. Visitó Como, Valtellina, Valsassina, Bellagio, Génova e Ivrea, diseñó la villa de Mariolo a las afueras de Milán y recibió de Ludovico un viñedo cerca de la Porta Vercellina. Dos visitas cambiaron su vida: la amistad con Luca Pacioli y el inesperado encuentro con Caterina, su madre, con la que compartió hogar antes de morir en 1495. En el ámbito artístico, Leonardo dio muestras de su polimatía: diseñó el primer paracaídas, pintó el *Retrato de un músico*, presentó a Ludovico un programa de urbanismo, preparó los diseños de la torre del crucero de la catedral de Milán, estudió anatomía y en particular el cráneo, se encargó de las escenografías de *La festa del Paradiso* y de los estudios del caballo de Sforza, dibujó el *Hombre de Vitruvio* y pintó *La dama del Armiño*, *La belle ferronnière*, el gran mural de la Sala delle Asse del Castello Sforzesco y *La última cena*.
- Segunda etapa en Florencia (1500-1506): Tras un breve paso por Venecia volverá a su ciudad de origen para ser nombrado arquitecto familiar e ingeniero general por César Borgia. Viajó a Urbino, Arezzo, Cesena, Porto Cesenatico,

Pesaro y Rimini. Escribió al sultán Baiazeth para hablarle de un proyecto para un puente sobre el Bósforo y se encargó del proyecto del desvío del río Arno. En 1504 formó parte de la comisión para colocar el *David* de Michelangelo, en julio de ese año falleció *ser* Piero da Vinci y en agosto fue nombrado heredero de su tío Francesco. En lo relativo al arte, dibujó el bastidor de la *Santa Ana* y comenzó *La Gioconda* y *La batalla de Anghiari*.

- Segunda etapa en Milán (1506-1513): Francesco Melzi entró al taller de Leonardo, que más tarde no solo sería alumno y amigo, sino también albacea. Practicó la famosa disección del Centenario. En este periodo comenzó a redactar sin orden ni concierto el *Tratado de la pintura* y a pintar el *San Juan Bautista* y la *Santa Ana*.
- Roma (1513-1516): Se inscribió en la cofradía de San Giovanni dei Fiorentini y es posible que sufriera una paresia en su mano derecha. Mientras continuaba con sus disecciones y estudios de anatomía, comenzó a pintar el *Baco*.
- Amboise, Francia (1516-1519): Bajo la protección de Francisco I recibió la visita de Luis de Aragón y Antonio de Beatis, que posteriormente dieron fe de una posible paresia. Les enseñó a estos un retrato de cierta dama florentina, otro de San Juan Bautista joven y otro de la Virgen y el Niño en el regazo de Santa Ana. Viajó a Romorantin para diseñar los planos de un palacio al tiempo que Salai abandonó a Leonardo para regresar a Italia. El maestro, antes de redactar su testamento, participó en las celebraciones del bautizo del Delfín para después legar todo su trabajo a Francesco Melzi y morir el 2 de mayo de 1519.

Lógicamente, hay varios puntos en la vida del florentino que merecen especial dedicación. Adentrémonos pues en algunos de los hitos que marcaron la psicología del protagonista de nuestra historia.

Nacido en Anchiano, a tres kilómetros de Vinci, fue hijo ilegítimo de *ser* Piero da Vinci y de Caterina, una esclava campesina de supuesto origen árabe que, como notarios, los Da Vinci heredaron a la muerte de su colega Vanni di Niccolo di *ser* Vann (Hooper, 2008).

Nació mi nieto, hijo de *ser* Piero, mi hijo, el día 15 de abril, sábado, por la noche. Se le puso de nombre Lionardo. Lo bautizó el padre, Piero di Bartolomeo da Vinci^[10].

Por otra parte, «Lionardo»^[11] da Vinci fue bautizado al día siguiente, el 16 de abril. Este documento echa por tierra cualquier teoría que afirme que Leonardo da Vinci no nació en Italia (en el siglo xv, los Estados italianos) y en particular en Vinci.

Ser Piero ya tenía apalabrado un matrimonio ventajoso con otra familia, con lo que Caterina tuvo que programar su futuro de una manera muy diferente a lo que

había pensado —si es que se llegó a plantear en algún momento una vida con *ser* Piero.

El hecho de que Leonardo fuera ilegítimo suponía que sería reconocido como bastardo. Esa etiqueta le impediría, por un lado, ejercer la profesión de notario, tan vinculada a su familia, y, por otro, tener la oportunidad de acceder a los estudios habituales tan necesarios para la formación intelectual de la época, como el latín o las matemáticas. Estamos hablando, efectivamente, de un crío iletrado. Uno de los valores más importantes que le acompañaron toda su vida fue la curiosidad, probablemente gracias a los pocos momentos de atención y cariño que le proporcionaron su madre, Caterina, durante los primeros cinco años de vida y, posteriormente, su tío Francesco. Ya lo dijo Albert Einstein: «Es un milagro que la curiosidad sobreviva a la educación reglada». El historiador y miembro de la Academia Francesa Marcel Brion lo relataba de la siguiente manera:

Haber nacido al margen de las convenciones sociales le valió al pequeño Leonardo cinco magníficos años de libertad sin límites, de desarrollo sin trabas, en los que estuvo entregado a la ternura de la joven madre y a la infinita solicitud de esa otra madre, la naturaleza. (...) Ese pequeño campesino que juega con los mozalbetes de la aldea o que vagabundea solo por los pedregales, los pinares y los olivares recibió de los dioses el feliz don de estar protegido contra cualquier arte falso y cualquier falsa ciencia, gracias al contacto íntimo con la naturaleza (Brion, 2002, págs. 15 y 20).

A través de esta virtud —el deseo de saber cualquier cosa—, un Leonardo que crecía rodeado de cañaverales, viñedos y olivos se volvió un discípulo de la experiencia, esto es, un autodidacta. En la Florencia del siglo xv, con un autoaprendizaje —o aprendizaje autónomo— basado fundamentalmente en la experiencia, es posible que desarrollara una dislexia que por falta de atención no fuera detectada y, por lo tanto, tratada a tiempo^[12]. Este podría ser el caso de Leonardo da Vinci. A eso se podría haber añadido una progresiva bipolaridad, reflejada en su obra escrita. Son muchos los que se hacen llamar expertos en Leonardo da Vinci, pero pocos, muy pocos, han leído a Leonardo. Cuando uno, como investigador, decide empeñar su tiempo, ha de saber qué fuentes consultar. No es para nada desdeñable leer sobre esa figura que te fascina, que te ilusiona, pero no hay nada como leer directamente sus escritos para profundizar en el conocimiento. En el caso de Leonardo da Vinci es fácil. A pesar de que no sea materia de estudio en las clases de Literatura, por poner un ejemplo, estamos hablando de una de las cinco personas que más páginas ha escrito a lo largo de su vida. Martin Kemp (2007, pág. 18) estima que fueron unas 6.000 páginas, teniendo en cuenta que se ha perdido, como mínimo, una cuarta parte. No es complicado acceder a su obra. Leonardo deja como subtexto su posible bipolaridad y su déficit de atención. Lo que sí es complejo es perseverar en

su obra. Si tiene, estimado lector, una oportunidad, una dosis de paciencia y una curiosidad infinita, busque y encuentre, como apuntaría Vasari en su obra *Batalla de Marciano* en el Salone dei Cinquecento en el Palazzo della Signoria de Florencia.

No es menos curioso que en algunas biografías publicadas en España Leonardo da Vinci fuera heterosexual y creyente practicante hasta 1975 y a partir de esa fecha se convirtiera en un paladín de la herejía y de la homosexualidad. Para sorpresa de todos, ni los más conservadores ni los más liberales tendrían razón. A través de sus escritos, encontraremos pruebas convincentes de que coexistían dos Leonardos: el ateo y el creyente. Sin embargo, tal y como afirma Richard Feynman^[13]: «La religión es la cultura de la fe; la ciencia es la cultura de la duda». Pero no debemos olvidar nunca que Leonardo da Vinci fue un hombre que dudó por encima de todas las cosas. Y ante esas dudas se despertó su insaciable curiosidad.

Además, cabe la sospecha de que practicara el celibato (Abbott, 2001) desde los veinticuatro años (desde 1476). ¿El motivo? Una falsa acusación de sodomía junto a un conocido *gigoló* llamado Jacopo Saltarelli (Lee, 2014, pág. 21) que le acarreó demasiados problemas y que muy posiblemente influyera en su personalidad y en su obra^[14]. En la obra *A History of Celibacy* (Abbott, 2001, págs. 339-341) se apunta lo siguiente:

El celibato es la manera más obvia de evitar revelar o experimentar sexo de manera no convencional, particularmente la homosexualidad y la pedofilia. (...) Da Vinci fue un hombre complicado y gran parte de los detalles íntimos de su vida personal permanecen torturadamente ocultos. (...) Sin embargo, una evidencia considerable apunta a su homosexualidad. Esto incluye los análisis de sus crudas y a menudo inexactas representaciones de los genitales femeninos (...). La homosexualidad en la Florencia del Renacimiento, base de Da Vinci, era tan común que el apodo alemán para los hombres gays era *florenzer*. Raras veces se imponían penas legales y los hombres discretos se anticipaban a los problemas. Sin embargo, en su veintena, Da Vinci estuvo envuelto en una situación fea que tiñó todas sus percepciones posteriores de cómo debía vivir.

No pienso que Elizabeth Abbott ande muy desencaminada. Leonardo incluso llegó a proyectar un invento para arrancar los barrotes de las ventanas y otro para abrir una prisión desde el interior.

En relación al asunto Saltarelli, añade:

Fueron arrestados y, durante unas horas aterradoras, interrogados y humillados. Después, entre audiencias, tuvieron que soportar una espera de dos meses. Finalmente fueron absueltos, pero el escándalo fue tal que las insinuaciones, chismes, calumnias y especulaciones atormentaron a Da Vinci

durante años. (...) ¿Significa esto que Leonardo da Vinci era célibe? La respuesta es que es muy probable que realmente se ganara la reputación de castidad perpetua. Sus ideas apoyan este punto de vista. Condena el acto sexual (...) y temía la sífilis, conocida en Italia, pero no en Francia, como la enfermedad francesa y las degeneraciones mentales que él asociaba con la actividad sexual. La larga barba de Da Vinci se cita a veces como un intento de oscurecer su bello rostro (...). La conclusión de Freud fue que Da Vinci se nos presenta como un hombre cuyas orientaciones sexuales eran extraordinariamente bajas, como si una mayor inspiración lo elevara de la ordinaria necesidad animal. De nuevo, el asunto Saltarelli se insinúa en esta interpretación. Da Vinci probablemente había contratado a Jacopo Saltarelli como un modelo de desnudo. Después, aunque estuvo rodeado de modelos masculinos y en sus últimos años vivió con su estudiante Francesco Melzi, que también se convirtió en su heredero, parece que se aseguró de no dar motivos para otra acusación. La explicación más plausible y consistente para la castidad de Da Vinci es que encontró el acto sexual grotesco y tenía un miedo casi paranoico a que se repitiera el escándalo Saltarelli. Para minimizar o negar su orientación homosexual, probablemente optó por el dispositivo seguro de la castidad.

Carlo Vecce (2003, pág. 73) profundiza desde otro punto de vista: no solo cómo afecta este episodio a Leonardo, sino también cómo influye en la relación entre *ser* Piero y Leonardo:

No sabemos nada de los efectos psicológicos y morales que tuvo este asunto sobre Leonardo: el miedo, la angustia de estar envuelto en un escándalo que hubiera podido comprometer a su padre; el temor a perder la libertad, a tener que interrumpir su actividad artística y, quién sabe, a tener que abandonar Florencia. (...) Aunque el asunto tuvo un final feliz, supuso la ruptura de las relaciones entre Leonardo y su padre.

Sin embargo, en lo concerniente a la activa o pasiva sexualidad de Leonardo da Vinci, nadie lo ha expresado mejor que Marcel Brion (2002, pág. 125):

Cualquier curiosidad indiscreta con respecto a la vida privada del artista se convierte en escándalo y chismorreo. Dejo de lado, pues, lo que se refiere a la pretendida homosexualidad de Leonardo; fuera homosexual o no, ese asunto no nos interesa lo más mínimo. (...) Nunca se casó, pero Miguel Ángel tampoco y no se conocen los nombres de sus amantes porque las gentes de aquel siglo no se deleitaban tramando en torno a la vida de los grandes artistas ese sabroso tejido de escándalos con el que disfruta el público actual, muy dispuesto a ignorar las obras de los famosos del día, pero empeñado en

conocer hasta la última de sus calaveradas.

Un texto de 1952 que a día de hoy no nos suena extraño ni lejano. Sin embargo, aquel hecho realmente le marcó de por vida. Tanto que tuvo que salir de Florencia en busca de nuevos horizontes. Su siguiente destino fue la ciudad de Milán, donde tuvo que convencer al duque Ludovico Sforza de que él era el hombre que necesitaba^[15]:

A Ludovico el Moro:

Después, señor mío ilustrísimo, de haber visto y examinado ya suficientemente las pruebas de cuantos se reputan maestros en la construcción de aparatos bélicos y de haber comprobado que la invención y manejo de tales aparatos no traen ninguna innovación al uso común, me esforzaré, sin detrimento de nadie, en hacerme oír de vuestra excelencia para revelarles mis secretos, ofreciéndole para la oportunidad que más le plazca, poner en obra las cosas que, en breves palabras, anoto enseguida (y otras muchas que sugieran las circunstancias de cada caso).

1. He concebido ciertos tipos de puentes muy ligeros y sólidos y muy fáciles de transportar, ya sea para perseguir al enemigo o, si ocurre, escapar de él; así como también otros, seguros y capaces de resistir el fuego de la batalla y que puedan ser cómodamente montados y desmontados. Y procedimientos para incendiar y destruir los del contrario.

2. Sé cómo extraer el agua de los fosos, en el sitio de una plaza, y construir puentes, catapultas, escalas de asalto e infinitos instrumentos aptos para tales expediciones.

3. Si la altura de los terraplenes y las condiciones naturales del lugar hicieran imposible en el asedio de una plaza el empleo de bombardas, yo sé cómo puede arruinarse la más dura roca o cualquier otra defensa que no tenga sus fundaciones sobre la piedra.

4. Conozco, además, una clase de bombardas de cómodo y fácil transporte que pueden lanzar una tempestad de menudas piedras; son tantas que el humo que producen infunde espanto y causa gran daño al enemigo.

5. En los combates navales, dispongo de aparatos muy propios para la ofensiva y la defensiva, y de navíos capaces de resistir el fuego de las más grandes bombardas, pólvora y vapores.

6. También he ideado modos de llegar a un [punto] preindicado a través de excavaciones y por caminos desviados y secretos sin ningún estrépito y aun teniendo que pasar por debajo de fosos o de algún río.

7. Ítem, construiré carros cubiertos y seguros contra todo ataque, los cuales, penetrando en las filas enemigas cargados de piezas de artillería, desafiarán cualquier resistencia. Y en pos de estos carros podrá avanzar la infantería ilesa y sin ningún impedimento.

8. En caso de necesidad, haré bombardas, morteros y otras máquinas de fuego de bellísimas y útiles formas, fuera del uso común.

9. Donde fallase la aplicación de las bombardas, las reemplazaré con catapultas, balistas, trabucos y otros instrumentos de admirable eficacia, nunca usados hasta ahora. En resumen, según la variedad de los casos, sabré inventar infinitos medios de ataque o defensa.

10. En tiempo de paz, creo poder muy bien parangonarme con cualquier otro en materia de arquitectura, en proyectos de edificios, públicos o privados, y en la conducción de aguas de un lugar a otro. Ítem, ejecutaré esculturas en mármol, bronce y arcilla, y todo lo que pueda hacerse en pintura, sin temer la comparación con otro artista, sea quien fuere. Y, en fin, podrá emprenderse la ejecución en bronce de mi modelo de caballo, que, así realizado, será gloria inmortal y honor eterno de la feliz memoria de vuestro señor padre y de la casa de Sforza.

Y si algunas de las cosas antedichas parecieran imposibles e irrealizables, me ofrezco de buena gana a experimentarlas en vuestro parque o en el lugar que más agrade a vuestra excelencia, a quien humildemente me recomiendo^[16].

Leonardo da Vinci.
Florentino (Arrechea, 2006, págs. 28-31)

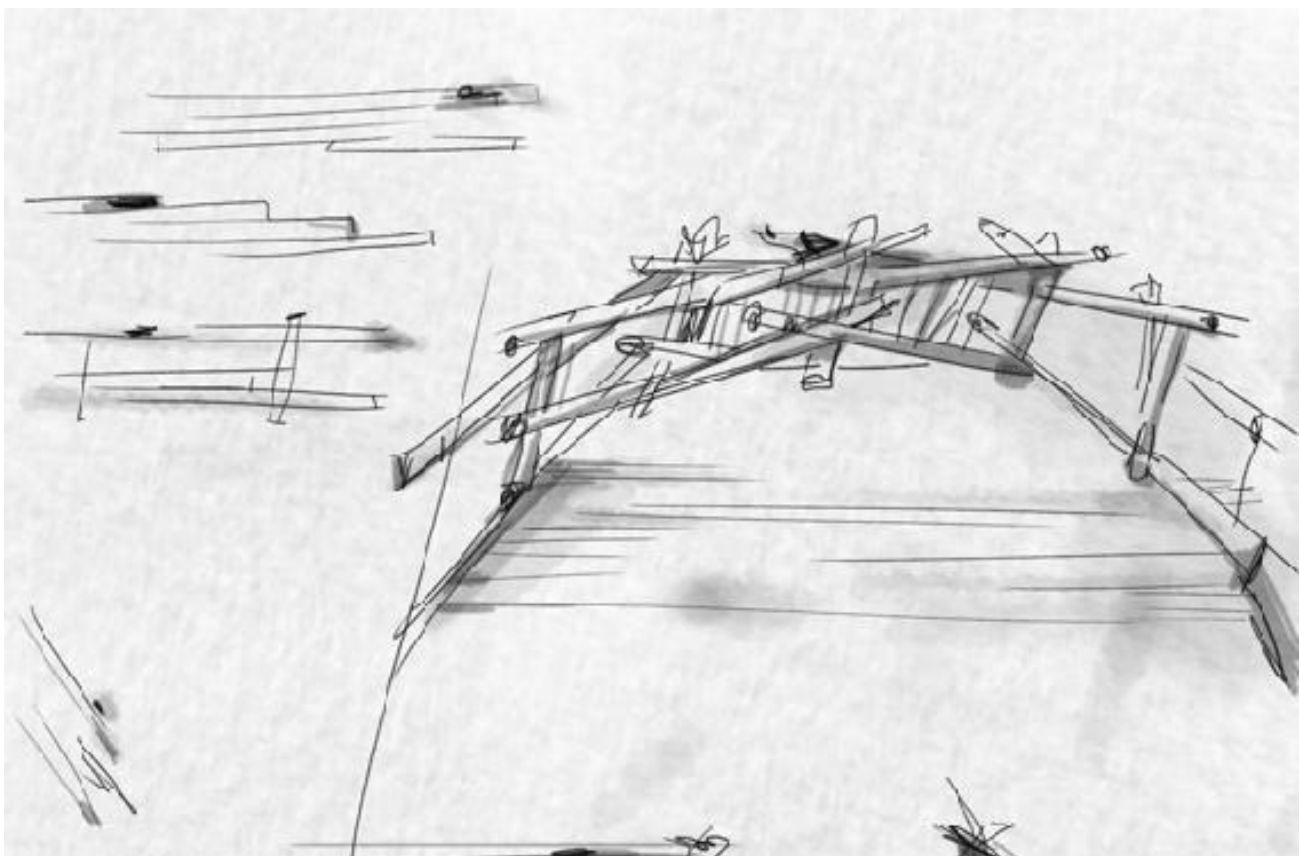
Un Leonardo que, a pesar de aborrecer la guerra, se presenta como ingeniero y no como artista, faceta a la que da importancia tan solo al final de la misiva^[17]. No solo

no realza su conocimiento sobre el arte de pintar, también obvia sus trabajos y sus valedores artísticos, como la Signoria de Florencia o los Médici. ¿A causa de la acusación de sodomía? ¿Un Leonardo mercenario?, ¿superviviente tal vez? ¿O quizá un Leonardo en constante evolución, sin ataduras políticas, religiosas ni morales? A la vista está que Leonardo quería un cambio y este le acercaba cada vez más al Leonardo científico y le alejaba inexorablemente del Leonardo artista.

Cabe destacar la débil apreciación que hace Leonardo de su condición de pintor, anteponiendo, como hemos comentado, sus conocimientos sobre la beligerancia, la arquitectura y la ingeniería de caminos. Quizá esta mácula en su carrera en la tierra de los Médici le hizo prescindir de esa faceta artística. Por otra parte, ¿mintió Leonardo da Vinci? Es decir, se presentó como un discípulo de la experiencia cuando todavía no había experimentado en demasía su capacidad como ingeniero. Al menos eso es lo que se destila de las fechas en las que los expertos han datado su trabajo gráfico (Zöllner y Nathan, 2011).

Veamos el secreto número 1, como lo llama el propio Leonardo:

He concebido ciertos tipos de puentes muy ligeros y sólidos y muy fáciles de transportar, ya sea para perseguir al enemigo o, si ocurre, escapar de él; así como también otros, seguros y capaces de resistir el fuego de la batalla y que puedan ser cómodamente montados y desmontados. Y procedimientos para incendiar y destruir los del contrario.



Los primeros estudios sobre estos puentes parecen los datados en la Biblioteca Ambrosiana de la siguiente manera:

- *Construcción de un puente con armazón*, aproximadamente 1485-1488^[18].
- *Estudios militares y arquitectónicos, así como bocetos de un edificio sacro*, aproximadamente 1487-1488^[19].

Es decir, de ser verídicos estos registros, los estudios relacionados con semejantes estructuras serían posteriores a su llegada a Milán.

Veamos el secreto número 2:

Sé cómo extraer el agua de los fosos, en el sitio de una plaza, y construir puentes, catapultas, escalas de asalto e infinitos instrumentos aptos para tales expediciones.

Aquí hay compatibilidad en las fechas, excepto en uno de los diseños. El resto podría encajar en la descripción de Leonardo.

- *Estudio de un puente de cuerda colgante*, aproximadamente 1485-1490^[20].
- *Estudios de hidrotecnia*, aproximadamente 1478-1480^[21].
- *Aparatos de hidrotecnia para transportar agua*, aproximadamente 1480-1482^[22].

En el secreto número 3 se relata lo siguiente:

Si la altura de los terraplenes y las condiciones naturales del lugar hicieran imposible en el asedio de una plaza el empleo de bombardas, yo sé cómo puede arruinarse la más dura roca o cualquier otra defensa que no tenga sus fundaciones sobre la piedra.

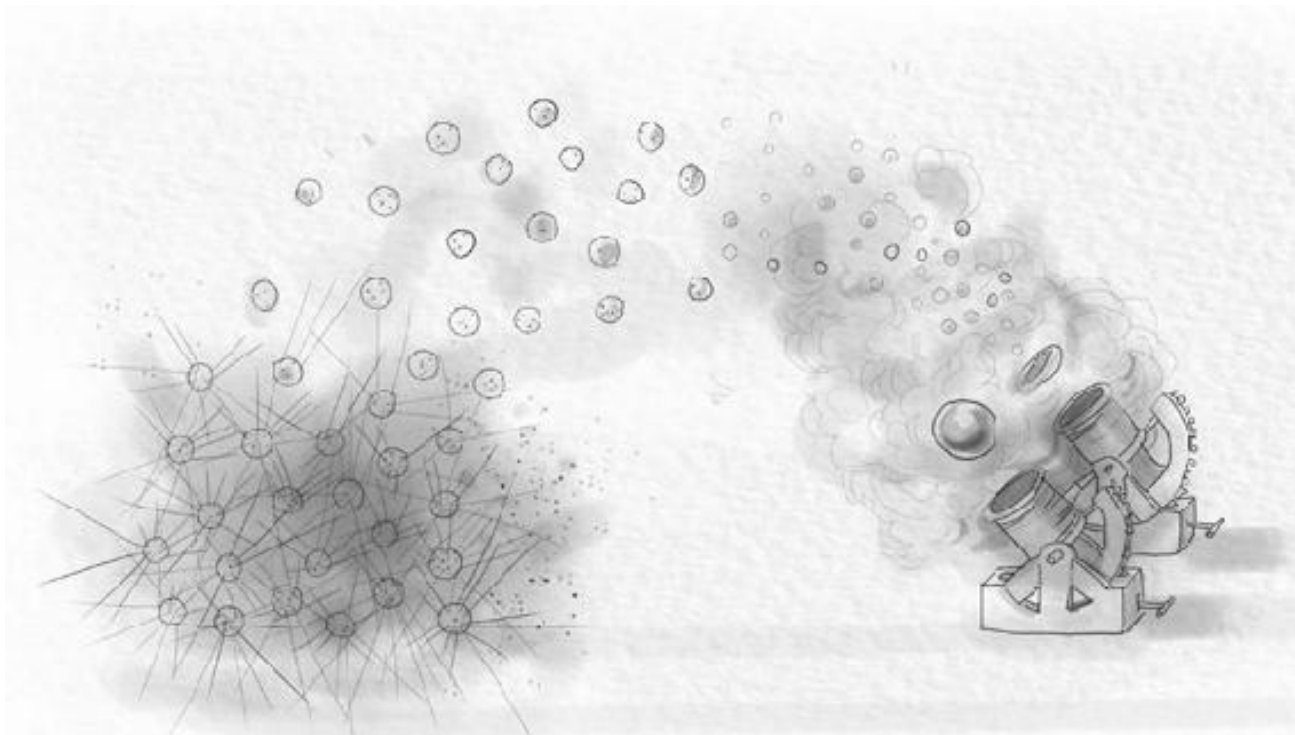
A excepción de un diseño, disponemos de algún ejemplo que, considerado con benevolencia, podría justificar el conocimiento previo de Leonardo de esta maquinaria:

- *Estudio con un elevador para un cañón en una fundición de piezas de artillería*, aproximadamente 1487^[23].
- *Esbozo de una máquina de asedio con puente cubierto*, aproximadamente 1480^[24].
- *Máquina contra la toma de una fortaleza*, aproximadamente 1480^[25].

Leemos ahora el secreto número 4:

Conozco, además, una clase de bombardas de cómodo y fácil transporte que pueden lanzar una tempestad de menudas piedras; son tantas que el humo que producen infunde espanto y causa gran daño al enemigo.

- *Una hilera de cuatro piezas de artillería arrojando piedras en el patio de una fortificación, aproximadamente 1503-1504*^[26].
- *Esbozo de morteros (dos morteros con proyectiles explosivos; mortero de perdigones), aproximadamente 1495-1499*^[27].



Aquí sí tropezamos con incompatibilidades. Los prototipos de Leonardo, al parecer, son muy posteriores a la misiva. No nos sucede lo mismo con lo expuesto en el secreto número 5:

En los combates navales, dispongo de aparatos muy propios para la ofensiva y la defensiva, y de navíos capaces de resistir el fuego de las más grandes bombardas, pólvora y vapores.

En este apartado es digno de mención especial el prototipo del traje de buzo, *a priori* con fines bélicos y en un principio diseñado en su etapa veneciana; su datación coincide con la segunda etapa milanés (aproximadamente, 1506-1513) y no con la primera (aproximadamente, 1482-1499):

- *Estudio de flotador con tubos de respiración para un buzo, aproximadamente 1508*^[28].
- *Aparato de inmersión y otros estudios, aproximadamente 1480-1482*^[29].

- *Dibujo de la construcción y funcionamiento de un barco, aproximadamente 1485-1487*^[30].

Sucede lo mismo con el secreto número 6. No podemos afirmar de ningún modo que Leonardo no tuviera conocimientos suficientes para realizar semejantes empresas, pero los dibujos, una vez más, podrían estar fuera de sitio y, de nuevo, colocarse, según las fechas que baraja el Institut de France, en el segundo periodo milanés del artista.

También he ideado modos de llegar a un [punto] preindicado a través de excavaciones y por caminos desviados y secretos sin ningún estrépito y aun teniendo que pasar por debajo de fosos o de algún río.

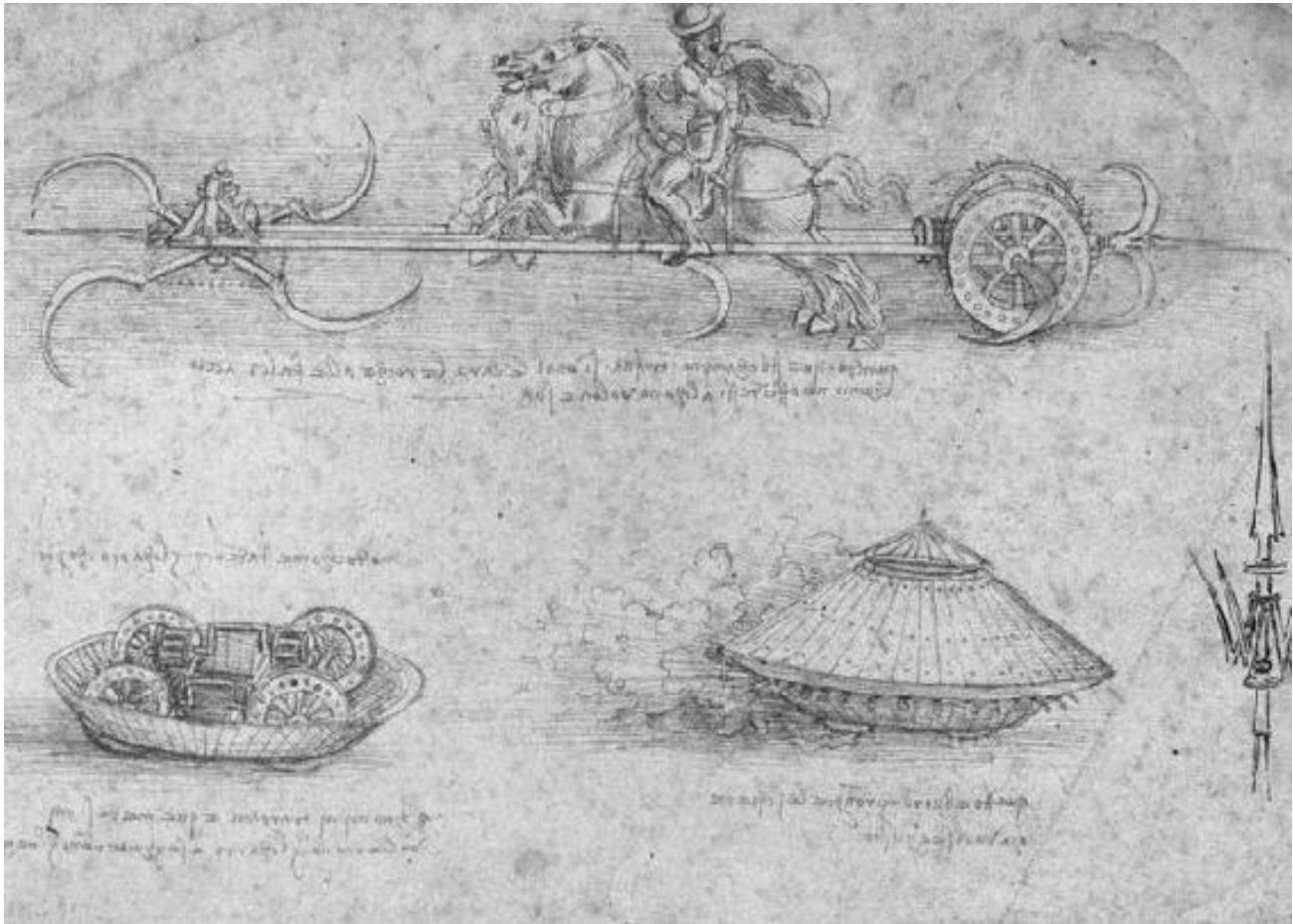
- *Dibujo de máquina para el drenaje de canales, aproximadamente 1513-1514*^[31].
- *Estudio de bomba centrífuga para vaciar pantanos, aproximadamente 1508*^[32].

Leonardo y su mente visionaria vislumbraron el diseño del carro armado —es decir, el precursor del tanque— en su secreto número 7, este sí, esbozado en fechas próximas a la redacción de la epístola.

Ítem, construiré carros cubiertos y seguros contra todo ataque, los cuales, penetrando en las filas enemigas cargados de piezas de artillería, desafiarán cualquier resistencia. Y en pos de estos carros podrá avanzar la infantería ilesa y sin ningún impedimento.

El diseño del carro blindado (cubierto) que encontramos en los códigos de Leonardo es el siguiente:

- *Esbozo de un carro falcado y de un carro blindado, aproximadamente 1485-1488*^[33].
- *Estudio con un carro de combate, un guerrero con escudo y un jinete con tres lanzas, aproximadamente 1485-1488*^[34].
- *Carro falcado, aproximadamente 1483-1485*^[35].



© Digital / Color Album

En una especie de reiteración bélica, Leonardo vuelve a redundar refiriéndose a las bombardas que ya mencionó anteriormente en su secreto número 4, esta vez con el apelativo «bombardas bellísimas»:

En caso de necesidad, haré bombardas, morteros y otras máquinas de fuego de bellísimas y útiles formas, fuera del uso común.

Aquí podemos encontrar, por ejemplo, el célebre precursor de la ametralladora.

- *Hoja de estudios con cañones de órgano*, aproximadamente 1482^[36].
- *Mecanismo para tensar ballestas*, aproximadamente 1478^[37].

En este caso sí podemos decir que gozamos de una coexistencia, si los bosquejos apuntan a las fechas que nos facilitan la Galería de los Uffizi y la Biblioteca Ambrosiana. El secreto número 9 es bastante esclarecedor, ya que habla de futuro, pero con la certeza de saber que estará a la altura en cualquier momento, sin tener nunca presente la posibilidad del fracaso:

Donde fallase la aplicación de las bombardas, las reemplazaré con catapultas,

balistas, trabucos y otros instrumentos de admirable eficacia, nunca usados hasta ahora. En resumen, según la variedad de los casos, sabré inventar infinitos medios de ataque o defensa.

Veamos a continuación una numeración de los inventos a los que hace alusiones Leonardo:

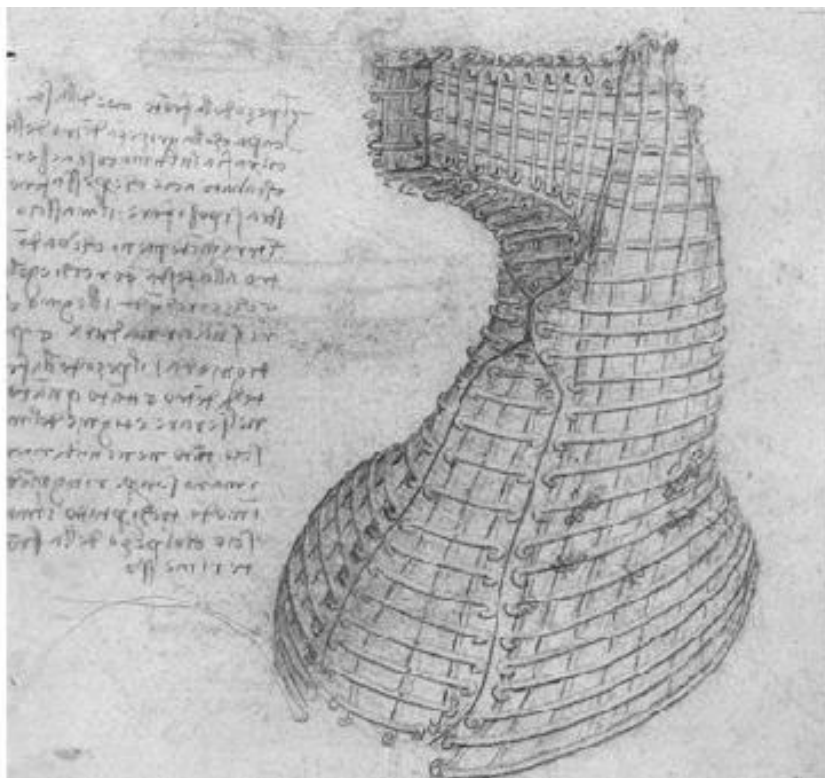
- *Estudios de distintas piezas de artillería*, aproximadamente 1485^[38].
- *Esbozo de ballesta gigante*, aproximadamente 1485^[39].
- *Máquina para lanzar piedras y bombas*, aproximadamente 1485^[40].
- *Máquinas de guerra para arrojar piedras*, aproximadamente 1485^[41].

Volvemos a encontrar ese margen de error (pequeño) en lo concerniente a las fechas. En cuanto al último secreto, el número 10, leemos:

En tiempo de paz, creo poder muy bien parangonarme con cualquier otro en materia de arquitectura, en proyectos de edificios, públicos o privados, y en la conducción de aguas de un lugar a otro. Ítem, ejecutaré esculturas en mármol, bronce y arcilla, y todo lo que pueda hacerse en pintura, sin temer la comparación con otro artista, sea quien fuere. Y, en fin, podrá emprenderse la ejecución en bronce de mi modelo de caballo, que, así realizado, será gloria inmortal y honor eterno de la feliz memoria de vuestro señor padre y de la casa de Sforza.

Para terminar y no aburrir al lector con infinidad de ejemplos, mostramos a continuación los últimos esbozos de Leonardo:

- *Estudio del monumento a Sforza*, aproximadamente 1488-1489^[42].
- *Estudio del monumento a Sforza*, aproximadamente 1488-1489^[43].
- *Boceto de la cavidad de fundición del caballo de Sforza*, vista superior y lateral, aproximadamente 1493^[44].
- *Estudio del proceso de fundición del caballo de Sforza*, 20 de diciembre de 1493^[45].
- *Boceto de un armazón de madera para transportar el monumento a Sforza*, aproximadamente 1493^[46].
- *Boceto de un armazón de madera para transportar y descargar el molde*, aproximadamente 1491-1493^[47].
- *Estudio del armazón de madera con molde de fundición para el caballo de Sforza*, 1491^[48].
- *Estudio del armazón de madera con molde de fundición para el caballo de Sforza*, aproximadamente 1491-1493^[49].



© Digital / Color Album / Oronoz

Como podemos observar, los estudios son, como mínimo, seis años posteriores a la carta que envía a Ludovico. Aún no ha diseñado en sus códices gran parte de lo que sugiere a Ludovico Sforza. Ni siquiera, que nos haya quedado constancia, ha realizado trabajos en mármol, arcilla o bronce, más allá del intento fallido del caballo de Sforza y alguna que otra tímida mención de algún estudioso. Por lo tanto, ¿fue un farol el *curriculum vitae* de Leonardo da Vinci? ¿Vendió Leonardo la piel del oso antes de cazarlo? Si es así, ¿por qué?

No piensa, sin embargo, lo mismo Marcel Brion cuando asegura:

No hay presunción alguna en esta orgullosa enumeración de sus talentos. Todo lo que dice ser capaz de hacer puede realizarlo (2002, pág. 76).

El tono de la carta no revela vanidad alguna, descaro alguno; solo se percibe en ella la tranquila seguridad de un hombre que sabe de qué es capaz y propone ser puesto a prueba de inmediato (2002, pág. 78).

Yo pensaba de la misma manera durante la realización de mi ensayo *Tienes talento*. Descubre cómo sacar lo mejor de ti mismo de la mano de Leonardo da Vinci (2013), pero a día de hoy, después de ampliar mi experiencia en el universo de Leonardo, no lo tengo tan claro. Tengo dudas, cada día más. Sea como fuere, Leonardo consiguió el trabajo.

Sabemos que Lorenzo de Médici, al ser requerido por el papa Sixto IV para pintar parte de la nueva Capilla Sixtina, eligió a un grupo de artistas entre los cuales no figuraba Leonardo: los florentinos Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi

(*Botticelli*), Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi (*Ghirlandaio*) y Cosimo di Lorenzo Rosselli, que se unieron a los pintores de Umbría Luca d'Egidio di Ventura de Signorelli y Pietro di Cristoforo Vanucci (*El Perugino*) con su ayudante Bernardino di Betto di Biagio (*Pinturicchio*).

¿La causa por la que Lorenzo de Médici no contó con Leonardo sería la acusación de sodomía? Aparentemente no, pues cuatro años después de la absolución parece que comenzó a trabajar bajo el mecenazgo de los Médici en el jardín de San Marcos. ¿Por qué el Magnífico no le incluyó en este selecto equipo? ¿Quizá por la incapacidad de Da Vinci de cumplir con los contratos? ¿Demasiada anarquía artística? Brion tenía una explicación:

«Habían dejado partir, sin lamentarlo, a Leonardo da Vinci porque los concedores no le apreciaban tanto como a un Botticelli o a un Ghirlandaio y él mismo no parecía considerarse en absoluto un maestro tan admirable en el arte de pintar, el que además creía que era el más insignificante de sus talentos» (2002, pág. 72).

Por lo tanto, tenemos a un Leonardo apartado, por decirlo de alguna manera, de los grandes encargos de los líderes de Florencia. Renovarse o morir. ¿Es por ello que Leonardo decide marchar a Milán? ¿Es Lorenzo de Médici quien, es su política de prestigio artístico, decidió mandar a Leonardo, como enviara a Botticelli a Roma o a Verrocchio a Venecia? Sea como fuere y aunque no se vendiera como pintor de calidad, para cada una de las tareas que se prestó a realizar en beneficio de Ludovico Sforza necesitaba del correspondiente boceto.

Ya hemos visto lo que suponía vivir en el Renacimiento italiano. Proliferación de la vida artística y del humanismo sí, pero envuelta en luchas de poder teológicas y territoriales. La vida de Leonardo no fue fácil y mucho menos con ese espíritu nómada que le caracterizó.

Volvamos a la parte de Leonardo que más atrae al investigador. Todos conocemos al de Vinci por ser, como apunté al principio del capítulo, el hombre universal, el genio del Renacimiento. ¿El genio del Renacimiento es un hijo ilegítimo, iletrado y supuestamente disléxico, bipolar y con déficit de atención? El gran historiador del arte E. H. Gombrich (2013, pág. 294) define a Leonardo da Vinci de la siguiente manera:

Sus contemporáneos miraron a Leonardo como a un ser extraño y misterioso. Príncipes y generales deseaban utilizar a este mago prodigioso como ingeniero militar para construir fortificaciones y canales, así como armas y artificios nuevos. En tiempos de paz, les entretendría con juguetes mecánicos de su propia invención y con diseños para conseguir nuevos efectos en las representaciones escénicas. Fue admirado como gran artista y requerido como

músico excelente, pero, a pesar de todo ello, pocas personas podían vislumbrar la importancia de sus ideas y la extensión de sus conocimientos.

Me parece acertado añadir también el texto dedicado a Leonardo por el doctor Daniel López Rosetti (2006, pág. 49-50) en su obra:

Evitaba competencias, discusiones y disputas innecesarias. Era vegetariano, pero motivado por el hecho de no matar animales y no por otras razones, como las relacionadas con la salud o la excentricidad; disfrutaba de comprar pájaros en el mercado y luego dejarlos volar. Aunque ideó máquinas militares, denostaba la guerra. Muy probablemente, extravertido y con facilidad de comunicación oral y escrita. Posiblemente, con un perfil neurótico y sin aristas de psicoticismo^[50].

Posiblemente la figura de Leonardo se haya hiperbolizado enfocando la atención en los supuestos enigmas que contiene su producción y es aquí donde me sumo a la crítica que ofrece Martin Kemp (2007, pág 221):

Leonardo ha sido incorporado a sociedades secretas tales como la de los caballeros templarios, el Priorato de Sion y los rosacruces, es decir, el tipo de organizaciones misteriosas, subterráneas y cerradas que tanto gustan a los teóricos de las conspiraciones históricas y que, cuanto más «secreta» sea la conspiración, mayor latitud permiten al fantasioso pseudohistoriador (y si puede involucrar al Santo Grial, mucho mejor).

Pero detrás de cada obra de arte, detrás del qué, no solo hay un cómo, sino también un porqué. Si enfocamos la mirada más allá del hipotético barniz de misterio, seremos capaces de llegar a la genialidad, a esa capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables de alguien que se hizo a sí mismo.

En cuanto al verdadero Leonardo, fue quien fue... Este mito, no obstante, más extraño que cualquier otro, gana indefinidamente cuando insertamos la fábula en la historia. Y cuanto más lo hacemos, con más precisión se crece él (Valéry, 2010, pág. 102).

Eso es precisamente lo que no haremos. No insertaremos la fábula y, de hacerlo, analizaremos los pros y los contras de la quimera con el fin de esclarecer el, de momento, nebuloso rostro de Leonardo da Vinci. ¿Por qué él? ¿Por qué no Michelangelo Buonarroti o Raffaello Sanzio?

Este triunvirato artístico define el concepto del genio hecho a sí mismo a través

de valores como la curiosidad, la observación —como método científico: observación, hipótesis, deducción y comprobación—, la perseverancia, el sacrificio y la pasión. Tomemos como ejemplo a Leonardo y Michelangelo, ya que son dos modelos de referencia muy diferentes a nivel artístico e histórico.

Según los estudios del filósofo católico y escritor espiritual francés padre A. D. Sertillanges (2010), dominico y miembro del Institut de France, podemos encontrar dos tipos de inteligencia personificados en las figuras de Michelangelo Buonarroti y Leonardo da Vinci^[51].

En el caso del pintor, escultor, arquitecto y poeta Michelangelo^[52], podríamos hablar de una *inteligencia concentrada*. La inteligencia de Buonarroti, ni mejor ni peor que la de Leonardo, unificaba funcionalmente todos sus conocimientos con un único objetivo: la potencia (fuerza).

Me gustaría añadir a estas alturas la opinión de una experta grafopsicóloga. Mi compañera Clara Tahoces, analizando la letra y la firma de Michelangelo Buonarroti en la carta que escribe en 1545 en Roma a Salvestro da Montaguto, llega a las siguientes conclusiones:

En la firma de Michelangelo, al igual que ocurre con su escritura, llama la atención la monotonía. La monotonía hace referencia a la escasa vibración que se observa en el conjunto y es un barómetro de la emotividad de la persona. No es que Michelangelo no sea una persona emotiva, pero luchaba por controlar sus emociones, las enmascaraba y ocultaba. Otros rasgos, como las arcadas presentes en la letra «m», refuerzan esta tendencia a la ocultación, a la reserva. No se entregaba con facilidad, había que ganarse su confianza. En este sentido se puede hablar de una persona un tanto arisca, dura y difícil.

En él se observa una mezcla de lógica e intuición. Ambas tienen su peso. El corazón le hablaba, pero él lo escuchaba solo cuando la cabeza se lo permitía.

La dirección de las líneas, completamente horizontales, revela su obsesión por el control de todo lo referente a su vida: trabajo, amistades, etcétera. De los grandes a los pequeños detalles, todo debía estar bajo su supervisión.

La presión, en su conjunto, tiende a la verticalidad, lo cual revela introversión, deseos de autoafirmarse, egoísmo, dotes de mando y obstinación.

En la arquitectura gráfica predomina con fuerza el ángulo, signo de un carácter fuerte, constante y tenaz, pero también nos revela una persona conflictiva y, en cierto modo, inflexible.

En síntesis, puede decirse que Michelangelo no se mostraba como realmente era. Utilizaba una máscara de frialdad para tapar sus verdaderas emociones y sentimientos, y no era fácil ver cómo era el verdadero hombre que se escondía detrás de su arte^[53].

Tahoces ya resalta en su análisis ese carácter fuerte e inflexible. Cuando mencionamos la inteligencia concentrada y la fuerza, lo hacemos en el amplio espectro de la palabra. Fuerza física y fuerza psicológica. Lo podemos contemplar en toda la obra del Michelangelo escultor y del Michelangelo pintor. Tomemos como primera referencia el *David*, situado actualmente en la Galería de la Academia de Florencia. Hasta 1504 —fecha en la que el de Caprese terminó la mármorea obra maestra—, las representaciones de David, aquel que hizo frente al gigante filisteo Goliat, que se reía de los israelitas en Samuel 1, 17: 1-54, habían sido bastante distintas. Sin extendernos demasiado, cabe destacar las representaciones de los

escultores Donatello^[54] o Andrea del Verrocchio^[55], maestros que mostraban a un joven David vencedor espada en mano junto a la testa decapitada del derrotado Goliat. Michelangelo, sin embargo, da un paso más en la representación bíblica y nos presenta a un David ya adulto, entrenado y musculoso, honda en mano. No es un David vencedor, es un hombre en el momento de tomar una decisión. Independientemente de la perfección anatómica representada —a excepción de los «problemas» de escala—, la potencia de la imagen reside en la fuerza que tiene la figura en el momento de tomar una decisión. David, con la mirada perdida en el infinito, decide enfrentarse al gigante. Heroicidad, valentía, decisión, fuerza.



© Digital / B y N Album / sfgp

De una escena bíblica a otra no menos conocida. El *Moisés* de Buonarroti es otra obra cumbre en la vida del artista. Cuenta la leyenda que, una vez estuvo terminada, Michelangelo le propinó un golpe en la rodilla y vociferó: «¿Por qué no me hablas?». Si persistimos en nuestro estudio sobre la inteligencia concentrada del artista, podemos ver en este caso un Moisés que posee las Tablas de la Ley. La actitud, aparentemente, es de reposo, pues el personaje se atusa la barba con mirada impávida. Si ahondamos en los matices, la figura posee una fuerza sin igual. La fortaleza se respira en la serenidad de la figura, en la autoridad subyacente y en la morfología del líder espiritual.

A pesar de que ese era su objetivo, nunca llegó a formar parte del conjunto funerario de Julio II en la basílica de San Pedro. Moisés, cuyo motivo

veterotestamentario lo podemos encontrar en el Libro del Éxodo, aparece con un desarrollo muscular inusual de bíceps, tríceps y deltoides. No solo es una representación manipulada por un movimiento cultural, es el resultado de una visión subjetiva propia de una inteligencia, insisto, concentrada.

Permutemos el arte escultórico por el pictórico y trasladémonos a la Capilla Sixtina, en el palacio apostólico de la Ciudad del Vaticano; centremos nuestra atención en la archiconocida *Creación de Adán*, el cuarto de los paneles dedicados al Génesis.

Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente.



© Digital / Color Album / Prisma

Ese es el mismo instante que Michelangelo decide representar. Adán, creado a imagen y semejanza de Dios, cobra vida a través del toque divino. La figura del Dios representado es la imagen de un Dios proporcionado, definido y casi atlético. Lo mismo sucede con Adán, que descansa o bien esperando una chispa vital o bien recién dotado de inteligencia. Pero si vamos más allá de lo puramente físico y estético y dejamos para otra ocasión la posibilidad de que Buonarroti representase la perfecta

hemisección de un cerebro humano en esta obra^[56], la escena está cargada de fuerza; la fuerza de la vida, de la voluntad, de la creación. Fuerza, por otra parte, de la convicción, del poder. Los papas también fueron mecenas y utilizaron el arte como propaganda, sobre todo después del inicio de la Reforma protestante y la ideología del teólogo alemán Martín Lutero. El movimiento conocido como Contrarreforma utilizó el arte como elemento publicitario. Eso no quiere decir que Michelangelo no dispusiese cuanto quisiera en su obra^[57].



© Album / KPA-ZUMA

No lejos de la *Creación de Adán*, encontramos los paneles de las sibilas. Tomando como ejemplo Eritrea^[58] y Cumana^[59], lo que nos llama poderosamente la atención es la musculatura de los brazos. No son brazos delicados de mujer. Son brazos fuertemente desarrollados. Por un lado, la sibila Eritrea, con un movimiento pronunciado de escorzo, pasa la página de un libro con un desarrollo poco lógico. Se trata de una sacerdotisa profética, no de una atleta. Pero el caso de Cumana es mucho más extraño: la representación de ancianidad se debe a la longevidad de la sibila, pero, lejos de tener la piel arrugada, nos encontramos una epidermis estirada con marcas nervudas y tendinosas. ¿Alguna propuesta subliminar del artista sobre la necesidad del auge del poder femenino dentro de la Iglesia? ¿Una pincelada de lo que pudo ser la mujer en la historia del cristianismo que por un motivo u otro fue censurada? ¿A qué se debe tanta representación muscular en cuerpos de ancianas?



© 2017. Photo Scala. Florencia

Para describir la infinidad de figuras que son plasmadas en el fresco del *El Juicio Final* necesitaríamos una gran cantidad de páginas, pero para el tema que nos compete las estudiaremos brevemente. Lejos de la representación bíblica que podemos encontrar referenciada en los evangelios de Mateo, Lucas, Marcos y el Apocalipsis, la representación de Michelangelo parece un exhaustivo estudio anatómico. Las efigies encarnadas son un muestrario de las posibilidades de torsión de nuestro cuerpo. Incluso los ángeles, los personajes simbólicos que salvan almas, han sido perfilados sin alas, con lo que se demuestra que Michelangelo estaba más preocupado por la fisiología que por la teología.

Si nos centramos en la figura de Jesús en su segundo advenimiento, vemos a un redentor con una actitud no vengativa, pero sí con la fortaleza suficiente para que nadie quede indiferente ante su aparición. No resaltaremos la ausencia de barba en el Mesías, uno de los atributos de la imagen de Jesús^[60], pero sí el «saco de patatas» — expresión despectiva utilizada por Leonardo da Vinci para definir los estudios anatómicos de Michelangelo— del nazareno o su rostro, más próximo a una representación de Apolo que del ungido. Lejos de la imagen demacrada y delicada del nazareno, el escultor y pintor nos presenta un Cristo vigoroso, cuya metáfora describe una delgada línea en la que no sabríamos si se dispone a salvar o a castigar a la humanidad.

La fuerza de la salvación, la fuerza de la condena. En definitiva, la fuerza del poder y la fuerza de la decisión. En teología, la fuerza de la redención.



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive

Aún más, dentro de la gigantesca composición que nos recuerda a las Tablas de la Ley, podemos observar en el tercio inferior una figura que se aparta de la tradición cristiana y recae en la mitología griega. Una cultura, como todos sabemos, politeísta. ¿Qué hace Caronte transportando a los condenados? ¿El destino final es el infierno de la teología cristiana o el Hades, el inframundo griego donde moran los muertos?

«¡Más fuerte!», diría Michelangelo.

«¡Más lejos!», diría Leonardo.

Tengamos presente desde un principio que son dos maneras de ver un mismo objetivo y que no estamos juzgando qué método es mejor que el otro. Los dos son óptimos. Los dos son válidos. Simplemente son dos métodos con autenticidad propia.

Examinemos ahora la mente de Leonardo, esa *inteligencia expansiva* que apuntábamos al principio. Ya lo define el especialista Martin Kemp (2007, pág. 91): «Nunca observó algo sin pensar en otra cosa; para él todo existía en una continuidad de causa y efecto». Leonardo da Vinci fue pintor, científico, matemático, ingeniero, inventor, anatomista, escultor, arquitecto, urbanista, botánico, músico, poeta, filósofo y escritor^[61]. Pero, lejos de permanecer impávido en cada una de las ramas del saber, Leonardo siempre buscó la sincronía entre los conocimientos para llegar a un objetivo común. Como ejemplo tenemos los estudios de hidráulica. El Leonardo científico analizaba los movimientos del agua mientras que el Leonardo artista utilizaba esos experimentos para poder aplicarlos a sus bocetos y crear las ondas de los mechones de pelo de los retratos. Aplicaba el movimiento del fluido a la oscilación de los cabellos.

Nótese el movimiento en la superficie del agua, que se parece al cabello y

consiste en dos tipos de moción, uno que responde al peso de los mechones y el otro a la dirección de los rizos; así, esta agua hace remolinos, que en parte responden al ímpetu de la corriente principal, mientras que en parte responden al movimiento incidental de desviación (Kemp, 2007, pág. 83)^[62].

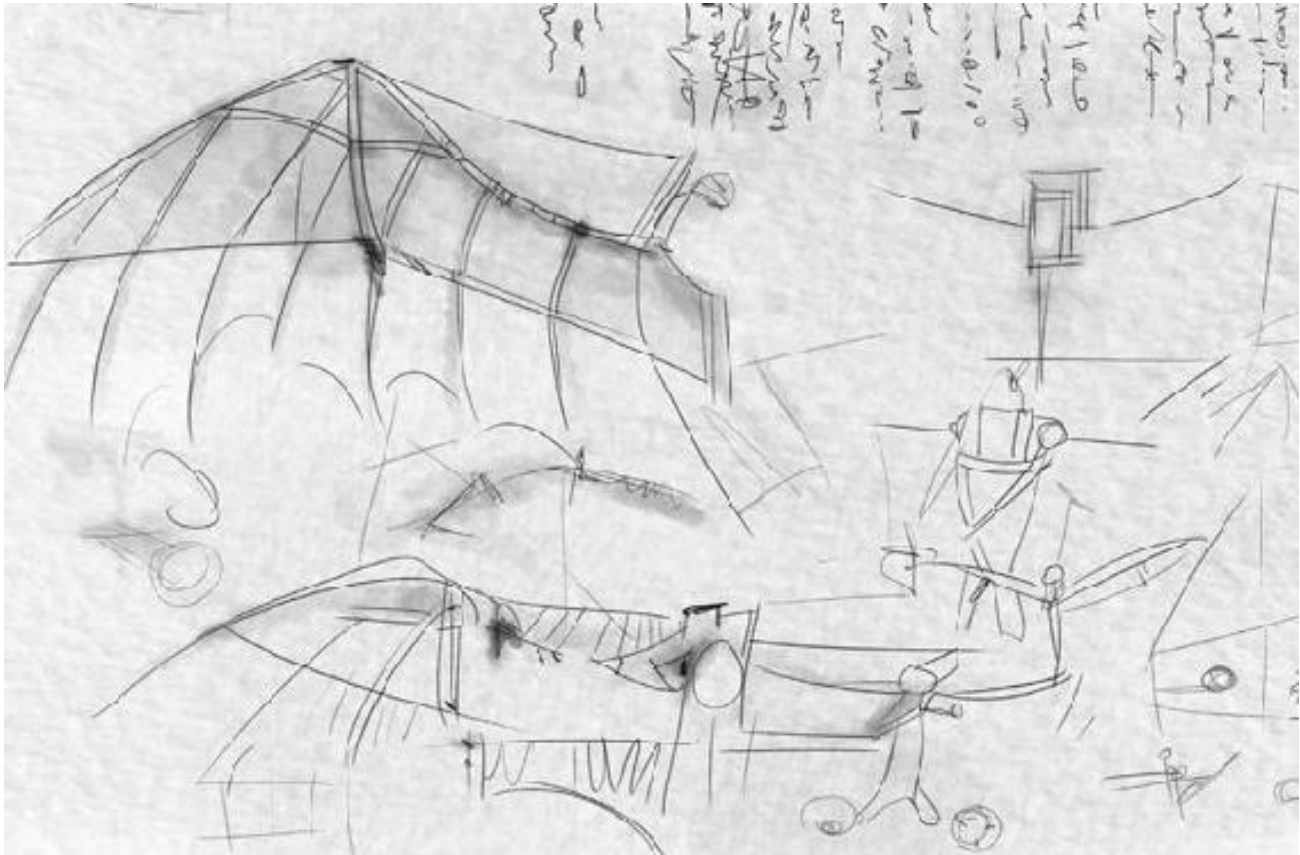


© Album / akg-images

Por otro lado, el Leonardo anatomista estudiaba la complexión animal para diferenciar la corpulencia muscular de los équidos y los humanos. Un último ejemplo: el Leonardo anatomista analizaba el vuelo de aves y murciélagos para que el Leonardo científico, matemático, ingeniero e inventor mejorase el ala delta que en el siglo IX había desarrollado Abbás Ibn Firnás.

Recuerda que tu máquina voladora debe imitar a ninguno más que al murciélago, porque la tela es lo que mediante su unión da la armadura, o fuerza a las alas^[63].

Se da por supuestamente válida la información vertida en la biografía novelada de principios del siglo XX de Dmitri Merezhkovski (*El romance de Leonardo da Vinci*, Edhasa, 2005) en la que se apunta que el aparato volador de Leonardo no funcionó. Bien es cierto que los documentos que se hallan en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia señalan que Tommaso Masini (alias *Zoroastro*), discípulo que utilizó la máquina voladora de Leonardo, planeó 1.000 metros sin que sufriera daños. Un hito pétreo señala el lugar en el Monte Ceceri, en Fiesole, al norte de Florencia.



Al igual que Michelangelo, Leonardo abordó temas bíblicos por encargo. En uno de ellos, *La anunciación*^[64], hoy en día en la Galería Uffizi de Florencia, encontramos uno de los más claros ejemplos de sincronía de conocimientos. Si prestamos atención al cómo y no al qué, relativizaremos la importancia de la escena bíblica y sumaremos trascendencia al mensajero, el arcángel Gabriel. Leonardo otorga al portador de la buena nueva alas reales, alas de pájaro. No son las alas idealizadas que estamos acostumbrados a asignar a estos supuestos embajadores de Dios. Leonardo, amante de las aves, estudió los miembros de los pájaros desde un punto de vista anatómico para incluirlos en su obra, por mucho que el motivo de esta fuera religioso.



© Album / akg-images

Una de las características de Leonardo da Vinci que más ha llamado la atención es su escritura especular. Marcel Brion (2002, pág. 43) ya apuntaba la curiosidad que le suscitaba un estudio grafológico.

A los veinte años el artista tenía ya la costumbre de escribir al revés y singularmente ornamental, con las letras y las palabras trazadas como un dibujo lleno de curvas y ganchos. ¿Qué diría de ellas un grafólogo?

En lo relativo al estudio demandado por Brion, despejemos la incógnita en este momento. Mi compañera Clara Tahoces también realiza un análisis muy interesante tomando como punto de partida la rúbrica de la carta que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana (Milán) y forma parte del Códice Atlántico (fol. 391 a). Está escrita en 1482 por Leonardo da Vinci y dirigida a Ludovico Sforza. Desde el punto de vista de la grafopsicología, podemos encontrar lo siguiente:

Analizar la firma de Leonardo supone un ejercicio de precisión para cualquier grafólogo, ya que su letra en conjunto deja más enigmas que los que desvela y sus firmas no siempre son iguales. Su evolución como persona queda, pues, reflejada en ellas, ofreciendo diferentes perspectivas, igual que un caleidoscopio. Sin embargo, Christian me ha facilitado una firma en concreto y es en ella en la que voy a centrar mis pesquisas.

Una de las cosas que llaman la atención en la firma de Leonardo es la dirección del texto. Al observar las oscilaciones que se producen en el trazado nos damos cuenta de que estamos ante una persona muy emotiva a la que le afectaban las cosas que ocurrían a su alrededor. Leonardo trataba de encajar los acontecimientos con ánimo, pero las letras finales —que descienden— delatan cierta tendencia al desánimo.

Nos encontramos ante una persona lógica cuyos procesos mentales se regían en función de la práctica deductiva, algo que queda patente en su escritura ligada, pero es interesante y llama la atención la unión antinatural de algunas letras. Por ejemplo, la «a» de Leonardo con la «d». Es decir, en lugar de realizar la unión de la «a» con la letra siguiente —en este caso, la «r»—, se salta una letra para unirla con la «d». Esto no es natural, es rebuscado, y delata complejos procesos mentales que buscan escapar de la norma

y una tendencia a machacar las ideas una y otra vez. En ese sentido, podemos hablar de escritura regresiva. El pasado está presente, no se olvida con facilidad y afecta a su vida.

Merece especial mención la «d» minúscula, cuya cresta se proyecta hacia la izquierda y tiene forma de arco. Se llama tradicionalmente «arco de tensión». Este gesto gráfico se puede definir del siguiente modo: es como si se tensara un arco y se contuviera antes de realizar el tiro. Y llama la atención porque todos conocemos la genial creatividad de Leonardo. No estoy descubriendo nada nuevo si digo que su mente era una olla a presión en cuanto a creatividad se refiere, pero, aunque parezca mentira, Leonardo se «controlaba» en este aspecto, o al menos lo intentaba. Su voluntad dominaba la fase de ensoñación previa a todo acto creativo. Leonardo aprovechaba la fantasía para desarrollar aspectos prácticos de la vida. La realidad, en su conjunto, se le antojaba pobre y él tendía a embellecerla, a adornarla para poder trascenderla.

Los puntos de las íes en forma de acento indican vivacidad intelectual, pero el hecho de que miren hacia abajo nos habla de cabezonería y terquedad. No debía de ser fácil —una vez que algo se le metía en la cabeza— conseguir que Leonardo cambiara de opinión.

Otros rasgos de su carácter que podemos destacar: ingenioso, seductor, rebuscado, meticuloso, detallista, generoso y práctico.

Una creativa olla a presión. Casi no hay manera más gráfica de definir la cabeza de Leonardo. Por supuesto, el Leonardo más conocido por la inmensa mayoría es el artista. Pero, si queremos ser mínimamente justos, también fue él quien proporcionó la explicación correcta de la luz cenicienta —la luz del Sol que refleja la Tierra sobre la Luna y nos permite ver la parte de esta no iluminada directamente por el Sol— y quien postuló que la Tierra se mueve y no el Sol^[65]. Es decir, se adelantó un cuarto de siglo al científico que aportó el modelo heliocéntrico: Nicolás Copérnico.



También cabe destacar las aportaciones de Leonardo desde un punto de vista tecnológico, como señaló Abbott Payson Usher en la tabla que reproducimos a continuación^[66].

CONTRIBUCIÓN:	ANTERIORMENTE ATRIBUIDA A:
Hidráulica	
Principios de los caudales del agua	Benedetti Castelli, 1628

Teoría del movimiento ondulatorio	Newton y Emy
Presión en los vasos comunicantes	Pascal, 1653
Influencia de la presión sobre la fluidez	Stevinus, Galileo
Aplicaciones hidráulicas	
Nuevos detalles de las corrientes	Ramelli, 1588
Uso del péndulo para conducir corrientes	Ramelli, 1588 Besson, siglo XVI
Tornillo de agua con bobina de tubos	G. de Rubeis
Bomba centrífuga, mejoras en las esclusas y puertas de canales y nuevos tipos de dragas	Besson, siglo XVI
Presas hidráulicas	Bramah, 1796
Ingeniería militar	
Fortalezas poligonales	Alberto Durero, 1527 Buonaiuto Lorini, 1597
Mecánica general	
Cojinetes de rodillos antifricción	Siglo XVI
Juntas universales	J. Cardan y Robert Hooke, siglo XVII
Tornillo con rosca cuadrada, tornillo cónico y cuerdas y correas de transmisión	Ramelli, 1588
Cadenas de eslabones	Vaucanson y Galle, siglo XVIII
Engranajes cónicos, engranajes espirales, marchas escalonadas, engranajes de perfil irregulares y movimientos del cigüeñal	Besson, Danner, siglo XVI
Mejoras del torno con movimiento continuo y mejoras de taladros	Focq, 1770 y Crillon, 1809
Mejoras en la rueda de moler y aplicaciones para cortar tornillos	Mathurin Jousse, 1627
Compás proporcional	J. Bürgi, 1603
Compás parabólico	Galileo
Instrumentos varios para medir el viento y la presión del agua	Polhem, 1700

Michael J. Gelb en *Atrévase a pensar como Leonardo da Vinci* (2008, págs. 30-31) y Daniel López Rosetti en *El cerebro de Leonardo* (2006, págs. 80-100)^[67] citan los ocho tipos de inteligencia que planteó Howard Gardner^[68] y mencionan los expertos o máximos exponentes en cada una de ellas.

- *Lógica-matemática*. Es la inteligencia que nos ayuda a resolver problemas científicos a través de experimentos utilizando la razón. Ejemplos: Stephen

Hawking, Isaac Newton, Marie Curie. En el caso de Leonardo da Vinci, sus avances en el estudio de la óptica estarían encuadrados en este tipo de inteligencia.

- *Verbal-lingüística*. Gracias a ella, tenemos la capacidad de destacar en el ámbito de la comunicación, ya sea de manera oral o escrita. Ejemplos: William Shakespeare, Emily Dickinson, Jorge Luis Borges. En lo que a Leonardo se refiere, todos los textos, aforismos y fábulas destilan este tipo de inteligencia.
- *Espacial-visual*. Nos hace destacar en la capacidad de imaginar y crear en tres dimensiones. Ejemplos: Michelangelo, Georgia O’Keeffe, Buckminster Fuller. Leonardo priorizaba por encima de todos los sentidos la vista y contribuyó en el arte de la perspectiva y el desarrollo del *sfumato*.
- *Musical-rítmica*. Esta inteligencia nos permite producir y crear melodías y ritmos y tener la capacidad de tocar instrumentos y entonar canciones. Ejemplos: Wolfgang Amadeus Mozart, George Gershwin, Ella Fitzgerald. Gracias a las biografías coetáneas sobre Leonardo, sabemos que era diestro en el arte de la lira, así como en el cantar.
- *Corporal-cinestésica*. Desarrollar este tipo de inteligencia nos ayuda a manifestar emociones a través de la expresión corporal. Ejemplos: Morihei Ueshiba, Muhammad Ali, F. M. Alexander. En su faceta de director teatral y de espectáculos varios en las cortes de Milán y Francia, Leonardo hizo gala de este tipo de inteligencia.
- *Interpersonal-social*. Necesaria para una mayor fluidez en las relaciones con los demás, que nos permite desarrollar la extroversión, la simpatía y la sociabilidad. Ejemplos: Nelson Mandela, Mahatma Gandhi, la reina Isabel I. En este caso, Leonardo demostró ser un gran interlocutor y un gran analista psicológico de la gente que le rodeaba.
- *Intrapersonal*. Se refiere a desarrollar el autoconocimiento y adentrarnos en nuestro yo interior. Ejemplos: Viktor Frankl, Thich Nhat Hanh, Madre Teresa. Leonardo exteriorizó en sus escritos un sinnúmero de pensamientos que sin un ejercicio introspectivo no habría sido capaz de canalizar.
- *Naturalista*^[69]. Es la capacidad mental para entender el entorno (medio ambiente) que nos rodea; no solo para respetarlo, sino también para saber captar la belleza desde un punto de vista artístico. Ejemplos: Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet, Charles Darwin, Edward Osborne Wilson. Leonardo realizó innumerables estudios de botánica y zoología. El códice sobre el vuelo de los pájaros en la Biblioteca Real de Turín es un magnífico ejemplo de estudio de zoología.

Pues bien, en definitiva, como hemos podido comprobar en cada ejemplo, Leonardo da Vinci era sobresaliente en todos los tipos de inteligencia aquí expuestos.

Ahora bien, ¿cuál es el motivo de este estudio que el lector tiene entre sus manos? ¿Por qué centrar la búsqueda en Leonardo da Vinci y no en Michelangelo Buonarroti? Sencillamente porque sabemos cuál fue el verdadero rostro del escultor de Caprese (Ragioneri, 2008) y, sin embargo, la faz de Leonardo da Vinci no consigue convencer al cien por ciento de los estudiosos del florentino. No logra ponerlos de acuerdo. Ni siquiera a mí. A través de estas páginas repasaremos todas aquellas efigies que, por un motivo u otro, han dado que pensar a historiadores, expertos en arte y escritores^[70].

Remitiéndonos una vez más a la descripción del Anónimo Gaddiano, comprobamos que la belleza era una virtud que parangonaba con sus capacidades artísticas: «Era tan excepcional y universal que se puede decir de él que fue un milagro producido por la naturaleza. Esta le dotó no solo de la belleza corporal, en extremo bien conocida, sino que le hizo maestro de muchas otras raras virtudes»^[71].

Estos y otros muchos datos se pueden encontrar en dos volúmenes extensos publicados por Editorial Teide (Barcelona) llamados escuetamente *Leonardo da Vinci*^[72], que proporcionan datos jugosos desde el punto de vista bibliográfico, pero que otorgan credibilidad a ciertas imágenes de manera demasiado precipitada. En sus páginas 10 y 11 hallamos un poema de Francesco Nesi, que conocería al maestro florentino alrededor de 1501.

*Vi dibujada al carbón con sumo arte
la imagen venerable de mi Vinci
que no habría podido ser mejor, en Delos, en Creta y en Samos,*

*es tal que si tú quieres copiarla con el pincel
cualquiera que sea el color que pongas
no podrás superar su imagen y llevarla contigo.*

*Porque es más digno y de mayor valor
aquel arte, en el cual parece fundarse
cuanto su más alto valor reside en él mismo*^[73].

En definitiva, tanto Gaddiano como Francesco Nesi secundan la belleza física de Leonardo da Vinci. También lo hace Giorgio Vasari, pero este, como apuntamos en el texto de la contraportada, incluso deja patente la existencia de un dibujo con el retrato de Leonardo da Vinci en el inventario de Francesco Melzi en la edición ampliada de 1568 de sus *Vidas*:

Una grande parte di queste carte di anatomia degli uomini si trova nelle mani di messer Francesco da Melzo, gentiluomo milanese, che al tempo di Leonardo era un bellissimo fanciullo da lui molto amato, come oggi è un vecchio bello e gentile che tiene care e come reliquie tali carte insieme con il ritratto di Leonardo, a sua memoria (Vasari, 2011, pág. 131).

(Muchos de los manuscritos sobre anatomía humana están en posesión de Francesco Melzi, un gentilhomme de Milán que era un hombre bello en el tiempo en que Leonardo vivía y al que este profesaba un gran cariño. Francesco aprecia y conserva estos trabajos como reliquias de Leonardo, junto con el retrato de este artista en su feliz recuerdo).

Este texto no estaba incluido en la primera edición. ¿Por qué no lo incluyó Vasari? A través del sentido común, tal y como hiciera Leonardo hace medio milenio^[74], podemos llegar a la conclusión de que lógicamente no disponía en 1550 de dicha información. ¿Por qué actualizó la segunda edición y añadió a Melzi y sus posesiones? ¿Tan importante era el retrato del de Vinci y su albacea? Ross King aporta algo de información al respecto. La edición ampliada de Vasari vería la luz dos años después del encuentro entre el cronista y el secretario de Leonardo en 1566 (King, 2012, pág. 156).

No hay ninguna duda. Hay una evidencia histórica que se refiere al retrato del maestro florentino. Sin embargo, surge la pregunta más importante y a la vez más difícil de todas.

¿Cuál es el retrato de Leonardo da Vinci al que se refiere el historiador Giorgio Vasari?

PARTE 2

La búsqueda del rostro

Siglo XIX: contexto histórico, Romanticismo y la importancia de la imagen del individuo

Es muy complicado nadar contra la corriente del peso de la tradición. Cuando una idea o una imagen está depositada en nuestro imaginario, cambiar las reglas resulta difícil o tedioso. Generar un estímulo para que la gran mayoría cambie de opinión o, siquiera, se plantee la veracidad de la información establecida genera una complicación que no todo el mundo está dispuesto a asumir. La psicología de masas aplicada a la identificación del individuo como personaje histórico, cuando este nos resulta lejano, también funciona.

Nos extrañaría comprobar, de ser cierto, que Jesús de Nazaret no tuviera el pelo largo, barba o la piel pálida y sí, por ejemplo, el cabello corto y algo rizado, el rostro oscuro y los rasgos más gruesos de lo que estamos acostumbrados a ver a través de los ojos del arte, es decir, el aspecto típico de un hebreo de Oriente Medio. Posiblemente no lo aceptaríamos, porque es la tradición la que ha dibujado el rostro de Jesús de Nazaret.

Nos costaría aceptar que Cleopatra no tuvo nada que ver con Elizabeth Taylor y que fue representada con una frente baja, una nariz larga y puntiaguda, unos labios estrechos y una barbilla aguda en un denario de plata de Marco Antonio y Cleopatra en el año 32 a. C.

Es sorprendente comprobar que, a pesar de que el hallazgo de su tumba se ha convertido en uno de los mayores descubrimientos arqueológicos de la historia, Nebjeperura Tutanjamón, conocido por Tutankamón, no fue nadie comparado con Ramsés II o Tutmosis III.

Sería interesante descubrir que el dibujo de la Biblioteca Real de Turín no nos muestra a Leonardo da Vinci. Pero, insisto, el peso de la tradición, es casi inamovible.

En efecto, el periodo histórico conocido como Romanticismo nos acostumbró al mito visual, construyó rostros para la historia y fue el tiempo en el que lo que existió alguna vez se encarnó en una imagen.

Es la necesidad del individuo romántico de reflejarse en el espejo del otro, convirtiendo al ser humano en un icono construido a imagen y semejanza de la nueva sensibilidad. Con la imaginación, las emociones y los sentimientos, el individualismo y el instinto como características principales, se ansía la libertad con un espíritu rebelde, se exalta el yo, se defiende la personalidad individual y se valora la diferenciación en cuanto que unidad nacional.

La construcción de la imagen del tiempo durante el Romanticismo es un proceso aluvial, una continua integración substratada de formas básicas de pensamiento simbólico que han terminado por generar lo que podría denominarse «mitología histórica moderna de Occidente», una red simbólica construida tejiendo, a través de la reasignación continuada de significados, un escenario global, un emblema que llamamos *Antigüedad*; la imagen espejada de la endofagia de nuestra cultura que garantiza nuestra

propia continuidad identitaria y nos provee de una definición colectiva contrastada de nosotros mismos (...).

La derrota de Napoleón en Waterloo tiene, entre otras consecuencias, la orfandad identitaria de los pueblos, una vez que el sueño revolucionario ha sido fagocitado por la restauración monárquica con la ayuda de los cañones rusos y la marina inglesa. La imagen clásica que amparaba los emblemas de libertad, igualdad y fraternidad, sostenidos en el símbolo adulterado de la democracia ateniense, la República y el Imperio romano alternativamente, se desvanece en la niebla de Flandes dando paso al discurso fichteano sobre las naciones.

No se trata sin embargo de un giro copernicano que se manifieste repentinamente; antes al contrario, durante todo el siglo XVIII el folclore ha ido depositando su limo fértil, entreverando la literatura de imágenes fallidas, restos descompuestos de viejas historias, elementos sentimentales que dan carácter no solo a los individuos, sino también a la colectividad individualizada: los pueblos (Querol Sanz, 2015, pp. 207-208).

Así pues, nos encontramos con la manipulación de poblaciones enteras, como es el caso de los pueblos nórdicos de Escandinavia, conocidos erróneamente como vikingos. Dicho sobrenombre parece provenir de *fara í víking* («ir de expedición») o de la expresión *vik in* («bahía adentro»), pero, en cualquiera de los casos, la palabra «vikingo» era utilizada para referirse a los marineros o guerreros que se echaban a la mar. A día de hoy, no existe resto arqueológico que demuestre que los vikingos llevaran cuernos en los cascos, con el objetivo de infundir más terror. No les hacía falta. Basta con observar las hachas que podemos encontrar en el Museo Moesgård en Aarhus (Dinamarca) o en el British Museum de Londres. Entonces, ¿cuándo y con qué finalidad surgen los cuernos en los cascos vikingos? La respuesta, como es lógico, nos la da el Romanticismo del siglo XIX. Cuando Gustav Malstrom ilustró el relato islandés *La saga Frithiof* en 1820, incorporó esos cuernos a los cascos con el fin de proyectar una imagen casi demoniaca de estos guerreros politeístas. Malstrom no hace sino reinterpretar la historia desde el Romanticismo, de tal manera que esa imagen de los vikingos se acepta aún hoy, en el siglo XXI. También sucede cuando se pretende adaptar al celuloide la vida de los héroes del pasado. En ocasiones, se mezclan tímidamente las modificaciones adoptadas en el Romanticismo con los mensajes ideológicos que se pretende infundir en nuestros días. Tal es el caso del héroe escocés William Wallace, que, gracias al cine de Mel Gibson, todos hicimos nuestro una vez.

Conceptos como «nación» y «libertad», y hasta «democracia», fluyen de forma natural por las mentes de héroes del siglo XII o XIII y, de esta manera, la lucha de los clanes escoceses contra Eduardo I termina siendo un grito de libertad e independencia romántica en la oscura figura histórica de William Wallace (ibídem, p. 212).

En el caso del soldado escocés cuya vida histórica conocemos por los textos de *Blind Harry*, no nos imaginamos al héroe nacional de Escocia, enfrascado en una sociedad basada en una pirámide feudal, gritando conceptos como «¡Libertad!». Lo

lógico, dentro de su situación histórica, social y política, sería que su grito de guerra fuera «¡Libre albedrío!», pero dentro del imaginario colectivo del siglo XIX podría haber sonado un tanto ridículo, incluso en nuestros días. Tampoco nos imaginamos la rebeldía del soldado ante dicha pirámide feudal, aquella que Dios les había otorgado, donde la monarquía era considerada una gracia concedida por el Todopoderoso. Casi parece una idealización nostálgica.

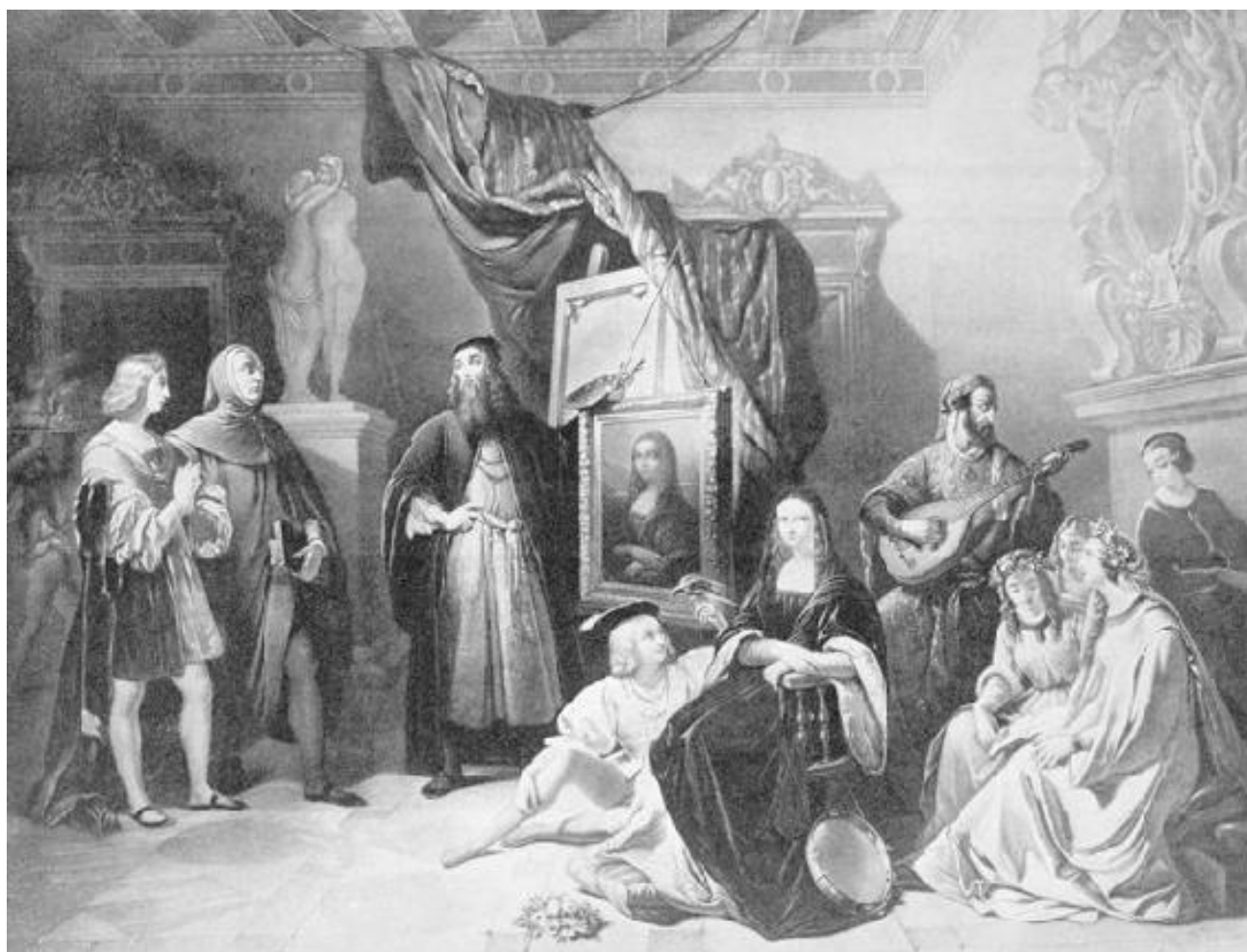
El Romanticismo afecta al *Quijote* de la mano de Friedrich Schlegel, quien le otorga un carácter idealista desde el punto de vista histórico por revivir el espíritu de la caballería medieval. Aunque Cervantes utilizó a Alonso Quijano como crítica — Quijano (idealismo) contra Panza (realismo)—, el Romanticismo lo convierte en un paladín de la lucha por el triunfo del espíritu.



© Album / akg images

¿Cómo se ve afectado el arte por el Romanticismo? ¿Cómo afecta ese cambio artístico a nivel histórico? Uno de los ejemplos más evidentes lo encontramos en la influencia en nuestro imaginario de hoy en día sobre los circos romanos. El pintor francés Jean-Léon Gérôme, a través de su obra *Pollice verso*^[75], de 1872, nos lega un gesto que se convertirá en uno de los más significativos de nuestra representación de la antigua Roma: los pulgares hacia arriba o hacia abajo para juzgar el futuro de un gladiador. El artista, dentro de la corriente romántica, reinterpreta la metodología del juicio y tergiversa la simbología de los pulgares. A día de hoy, el gesto de los

pulgares arriba o abajo es universal. Sin embargo, solo goza de algo menos de ciento cincuenta años de historia.



© Album / akg images

En cuanto a Leonardo da Vinci, a través del arte surge un imaginario propio y se convierte en protagonista de las obras de Paul-Prosper Allais —en su *Raffaello presentado a Leonardo da Vinci* (1845)^[76]— y Cesare Maccari —*Leonardo retratando a la Gioconda* (1863)^[77]—, entre otros. Y es aquí también donde surge nuestro punto de partida: la irrupción del presunto *Autorretrato*, primero en el libro de Giuseppe Bossi como copia en 1810.

Cabeza de viejo calvo barbudo con cabello y pestañas largas. Creo que es el retrato de Leonardo, según un pasaje de Lomazzo que hice grabar debajo de él. Esta estampa, realizada por don Giuseppe Benaglia, no se compuso a partir del dibujo original de Leonardo —que ahora no se sabe dónde está—, sino de una copia que hizo don Raffaello Albertoli^[78].

Después aparece en la colección de Carlos Alberto de Saboya, comprado por 50.000 liras (VV. AA., 2011, p. 22) a Giovanni Volpato di Riva di Chieri en 1839.



Izquierda: © jan hendrik niemeyer art books, Germany
Derecha: © Album / Universal Images Group / Universal History Archive

Y es en este periodo romántico, donde la burguesía de la Edad Media ha desaparecido y los que antes eran comerciantes ahora —en el siglo XIX— se han convertido en los poseedores del poder económico y político, donde predomina el yo y se busca la identidad del individuo como patrón ontológico —como decía Schopenhauer, el mundo es mi voluntad y mi representación—, cuando se manifiesta la necesidad de otorgar un rostro a un personaje que, aunque tuvo que exiliarse en Francia, se presume héroe de la patria italiana, como Michelangelo o Raffaello. En el Romanticismo es donde las biografías de los personajes históricos se convierten en poco más que mitología tergiversada, donde se sientan las bases para la unificación de la península itálica y también donde surgen dos hitos póstumos de Leonardo da Vinci: su supuesta tumba y el dibujo hoy conocido como el *Autorretrato*. El supuesto autorretrato.

En 1808, bajo las órdenes de Pierre-Roger Ducos, propietario del Château d'Amboise, Saint Florentin fue demolida. La mayoría de las lápidas fueron vendidas, el plomo de los ataúdes fue derretido y los niños locales jugaron a los bolos con los cráneos y los huesos dispersados (King, 2016, p. 134).

Es en 1863 cuando Arsène Houssaye, presuntamente, descubre los huesos de

Leonardo da Vinci; encuentra en los restos de Saint Florentin el esqueleto de un hombre y una calavera de grandes proporciones y deduce que se trata de Leonardo da Vinci. Esta investigación sería criticada por los periódicos franceses en 1906, tildándola de estar bajo los efectos del Romanticismo:

En 1906 un periódico francés informó de que las excavaciones de Houssaye no habían convencido a nadie, que se habían emprendido bajo el espíritu del Romanticismo en vez de realizar una investigación científica y que la nueva búsqueda del lugar de descanso de Leonardo estaba a punto de comenzar (*Le Petit Parisien*, 12 de agosto de 1906) (ibídem, p. 134).

En resumen, ¿podemos dar el cien por ciento de la credibilidad a un retrato, el de Turín, que aparece en el siglo XIX, en pleno Romanticismo, sin saber su procedencia y que de la noche a la mañana termina con la iconografía que desde el siglo XV se mantenía a la hora de representar a Leonardo da Vinci?

Leonardo da Vinci: cara a cara

La cara nos muestra algunas indicaciones de la naturaleza de los hombres.

LEONARDO DA VINCI

Pequeños apuntes sobre la biblioteca de Leonardo

Colaboración de José Manuel Querol

La biblioteca de un hombre expresa, además de sus gustos, virtudes y hasta vicios, el ideal perseguido, los anhelos, las necesidades —vitales y profesionales— e incluso sus relaciones sociales, sus amistades; hasta puede que en su biblioteca se manifiesten sus fobias y sus filias.

La biblioteca de un hombre del siglo XXI expresa todo esto y seguramente aún más, pero ¿dice las mismas cosas de su propietario la biblioteca de un individuo del siglo XV?

No se puede afirmar esto de modo categórico con las bibliotecas de artistas e intelectuales del Renacimiento. La biblioteca del siglo XXI es más fácil, porque el acceso a la cultura y a las publicaciones —tanto en papel como en formato digital— permite la llegada de muchos textos espurios, de adquisiciones ocasionales, de dispendios extravagantes que descansan en los mismos anaqueles que los intereses y gustos más sinceros de su dueño. Tal es la condición económica de los libros en nuestra contemporaneidad, pero no era así en los primeros tiempos de la imprenta, cuando un libro era un objeto suntuario, tanto por el precio como por el pequeño porcentaje de individuos con acceso a la lectura. En la biblioteca de un intelectual del siglo XV no sobraba nada; tal vez faltara, pero ninguno de los libros que atesoraba podía ser inútil.

Muchos de los volúmenes que se guardan en las bibliotecas del siglo XXI ni siquiera se han leído; esperan su turno pacientemente, porque el excesivo ritmo de llegada a los estantes hace inviable, por falta de tiempo, su lectura. Tampoco era así en las bibliotecas del siglo XV, cuando el libro se buscaba, cuando se esperaba años para poseerlo, cuando su compra significaba que la cultura llegaba a la intimidad del lector.

En Occidente se practica la cultura del libro; este, en tanto que objeto, es en sí mismo la cultura. Desde antiguo hasta la aparición de la imprenta, la posesión de un libro implicaba la posesión del saber y del poder que representaba el conocimiento. Ese poder reverenciado se extendió hasta la postmodernidad del exceso, del capitalismo libresco y del valor en sí de la posesión del objeto, que se eleva sobre el de la posesión de los conocimientos que el libro enuncia.

Es por esto que detenerse en la biblioteca de un intelectual del siglo xv tiene sentido por sí mismo —en cuanto que es la necesidad de conocimiento específico la que guía su adquisición— y revela aspectos que tienen que ver con los modos de construcción del pensamiento renacentista y con la psicología de su poseedor.

Es más esclarecedora aún la biblioteca especializada, profesional, aunque, en general, los textos que suelen aparecer en las bibliotecas privadas de artistas e intelectuales tienen rasgos comunes durante los siglos xv, xvi y xvii, como también los adquiridos por sus mecenas, que componen el total de sus lecturas y, por ende, su limo inspirativo.

La biblioteca de Leonardo da Vinci^[79] define un dibujo general de los intereses del artista y al tiempo advierte del origen intelectual de su producción artística. El pintor inventarió su biblioteca, que contenía unos ciento veinticinco ejemplares de materias muy dispares en apariencia pero que sin embargo manifiestan una unidad de criterio cultural, acercándole, en influencias y lecturas, a la mayoría de los pintores de este periodo.

Conocemos también —y nos servirá de comparación— la biblioteca inventariada por Velázquez, cuyo nacimiento está separado casi cien años de la muerte de Da Vinci —este muere en 1519 y Velázquez nace en 1599—. Ambas bibliotecas —la de Velázquez contenía unos ciento cincuenta libros— son, curiosamente, muy similares en cuanto a los intereses lectores de los dos genios: tratados de arquitectura, matemáticas, anatomía o medicina; obras históricas y políticas de la Antigüedad; textos religiosos o parareligiosos y algún exabrupto literario —la poesía de Petrarca o el *Orlando furioso* en la del español e *Il Novellino* en la del italiano—, pero de poca relevancia en el caso de Velázquez y mayor importancia, tanto biográfica como artística, en el caso del italiano. Ambas bibliotecas, sin embargo, parecen revelarse como instrumentos casi exclusivamente profesionales.

Los textos específicos que les permitían el estudio para su posterior traslado al lienzo de la *imitatio naturae* también permiten elaborar un pequeño bosquejo del universo cultural e ideológico que viven sus propietarios. Por ejemplo, la presencia en la biblioteca del sevillano de las obras de Sebastiano Serlio o *De la transportación de los obeliscos de Roma* habla de la construcción de la imagen de la Antigüedad ya constituida como discurso indirecto, hibridado, en la cultura barroca; como la *Especularia*, que puede remitirnos a la recusación de lo directo y a la teoría del juego de imágenes y contraimágenes en la que se mueve el siglo xvii no solo como instrucción para la ejecución de cuadros como *Las meninas*, sino también como respuesta pictórica al enredo racionalista que se está larvando en Cervantes, Shakespeare y luego Calderón, el cual antes de la muerte de Velázquez dará lugar al nuevo juego especular de la identidad también en Descartes.

La biblioteca de Leonardo comparte con el siglo xvii muchos elementos referenciales de la cultura moderna europea, pero también habla de un tiempo anterior, sobre todo de los modelos específicos del Renacimiento —un Renacimiento

florecente, nada crepuscular, ni siquiera manierista—, el cual se encuentra en sus albores en Italia cuando el gótico tardío aún mantiene sus frutos maduros en el resto del continente.

La biblioteca de Leonardo es la biblioteca renacentista básica, si bien —y he aquí el discurso individual que proclama— es sobre todo la biblioteca de un hombre práctico, más ingeniero que artista, preocupado por la exactitud física para la representación de lo real, cuando lo real aún no está sometido a ese juego especular barroco del que hablábamos y al mismo tiempo ya ha emergido de las sombras escolásticas medievales.

No podemos saber a través de su biblioteca cuáles eran todas las lecturas de Leonardo. Es muy posible que su formación intelectual se labrara en la biblioteca de los Médici y que la suya fuera más algo parecido a los pinceles, paletas y colores con los que trabajaba: una biblioteca de consulta para un hombre que, además, vivió en el camino, de un lugar a otro con la casa a cuestas. Los ejemplares que se han descrito en los códices vincianos son probablemente la biblioteca puntual de un periodo concreto en la vida del artista, no su imaginario libresco.

Sin embargo, podemos constatar en ella la explosión libre de conocimientos varios, incluso heterodoxos, que el Renacimiento italiano construyó. Los libros de Leonardo muestran múltiples intereses. Aunque no podemos decir que se trate de una biblioteca especializada, sí es muy práctica y denota una curiosidad enorme por todos los perfiles posibles del ser humano.

El instrumental libresco práctico —probablemente de estudio para sus trabajos— se nutre de varios volúmenes de ábacos, de tratados de medicina —el *Libro de medicina sobre caballos* o un fascículo de medicina en latín— y anatomía; incluso algunos de ellos son singulares, como el *De orina*, de Montagnana, pero también el *De cirugía*, de Guido Cauliaco —Guy de Chauliac, uno de los más importantes cirujanos medievales, que practicó la ortopedia—; *De mutatione aeri*, un libro de anatomía, o la *Fisionomía*, de Duns Scoto, que conectan el interés práctico de Leonardo con un modelo filosófico neoplatónico que en la biblioteca del de Vinci se traduce en los numerosos ejemplares que se describen en el Códice de Madrid II sobre san Agustín y San Alberto Magno.

El modelo agustiniano de la biblioteca vinciana tiene también sus extravagancias, pero son acordes con el modelo protorenacentista de sesgo pseudoesotérico. En efecto, en tiempos de Leonardo no hay contradicción entre la alquimia y la ciencia y la simbólica funciona científicamente en niveles no metafóricos. Esto justifica la presencia de un ejemplar sobre quiromancia y otro sobre el Templo de Salomón junto a los libros científicos, a los que podemos añadir tratados de astrología, como el *Alcabitio* (del Serigatto), la obra de Albumasar—matemático, astrónomo y astrólogo persa (787-886)— o la obra de Francesco Stabili, más conocido como Cecco d'Ascoli, que es como figura en la relación de sus libros hecha por el propio Leonardo; Cecco fue un poeta, médico, maestro, astrólogo, astrónomo y filósofo muy

unido al monasterio de Santa Cruz ad Templum, importante foco del esoterismo templario de la Marca Meridional. Además fue el astrólogo de la corte de Carlos II de Nápoles en 1309.

Por otra parte, el modelo cabalístico del imaginario cultural medieval y la importancia de las ciencias simbólicas se mantendrán activos durante todo el periodo anterior al Concilio de Trento, por lo que este tipo de obras abunda en las bibliotecas de reyes y mecenas sin temor al escrutinio de la censura eclesiástica, la cual, de hecho, recurría a estas mismas fuentes.

Leonardo combina estas lecturas con tratados clásicos de arquitectura —como el de Alberti, que aparece en la relación bibliófila junto con su libro sobre las medidas y un tratado sobre la perspectiva común, títulos estos que sí podemos considerar lecturas de las más comunes entre los artistas del Renacimiento— y con volúmenes sobre problemas específicos para el ejercicio de su trabajo, algunos muy curiosos —como el de Filón sobre las aguas o el *Libro sobre el corte de las maromas de los barcos*— y otros menos llamativos, como el que versa sobre la armadura del caballo o el *De re militari*, de Cornazzano, y otro más sobre este tema, o *Sobre la cuadratura del círculo* y el que trata sobre ingenios mecánicos, que tienen su explicación práctica en los trabajos de Leonardo para los Médici y los Sforza.

Algunos de los ejemplos de libros «prácticos» de Leonardo están en íntima relación con sus trabajos. En la sección B del Códice de Madrid II hay un cuaderno mutilado en el que se estudian los problemas de la fundición de una estatua. Este, necesariamente, mantiene una relación causal con aquel proyecto de estatua ecuestre de Francesco Sforza que tuvo su origen en las promesas de Leonardo a Ludovico el Moro cuando solicitó entrar a su servicio. Después de varios años sin llegar a realizar el proyecto, con las relaciones entre mecenas y artista muy tensas, el de Vinci decide hacer realidad el monumento y esa es la razón práctica que explica la existencia de este cuaderno sobre la fundición de estatuas.

Pero gran parte de la biblioteca vinciana se completa, lógicamente, con Aristóteles, Euclides, Plinio, Tito Livio, Ovidio, Prisciano o Elio Donato. Son el reencuentro con el mundo clásico y a ellos se suman textos instrumentales sobre vocabulario o las *Reglas latinas* de Francesco de Urbino, que se combinan con textos cristianos —desde la Biblia, *Flor de virtud* o *La pasión de Cristo* a las biografías de san Bernardino de Siena, santa Margarita o san Ambrosio.

Al hilo de la presencia de la biografía de san Ambrosio en la biblioteca vinciana, no solo podemos especular con el trabajo de Leonardo en Milán para los Sforza, sino también establecer un vínculo con quien parece que es el modelo de guía, no sé si espiritual o simplemente filosófico, del artista: san Agustín, cuyos volúmenes atesoró Leonardo, entre ellos, por supuesto, *De civitate Dei*.

Tampoco despreció el artista a los humanistas de su tiempo, y en la relación de libros de su biblioteca aparece Stefano Flisco da Soncino, quien fuera canciller en Ragusa (Dalmacia) y entre 1444 y 1459 su *rector scholarum*, para recalcar finalmente

en 1460 en San Marino de Venecia. Flisco es uno de los primeros humanistas —la generación anterior a Leonardo—, gramático y divulgador neolatino de cierta fama en la época del artista; pero junto a él aparece curiosamente también en la relación bibliotecaria la obra de uno de los enemigos de Cosme de Médici: las *Epístolas* de Francesco Filelfo, que no está reseñada en el Códice de Madrid II.

Leonardo admite también una nota de frivolidad en su biblioteca dando rienda suelta a su dandismo con un tratado sobre la elegancia, pero quizá es en su gusto lector, en la literatura que el de Vinci aprecia, donde mejor se manifiesta el resumen de la cultura renacentista del artista.

Esopo es el autor con mayor número de volúmenes en su particular biblioteca literaria y, desde luego, también abunda Ovidio, cuyas *Metamorfosis* son una revelación para la cultura renacentista. Pero junto a los clásicos aparecen textos que ligan a Leonardo con la tradición literaria medieval del *roman courtois* italiano —Masuccio, *Il Novellino*— y hasta con el espíritu burlón de la poesía satírica —entre sus pertenencias se encuentran los sonetos de Domenico di Giovanni, *el Burchiello*, de nuevo un enemigo de los Médici que luego fue modelo para algunos de los poemas satíricos de nuestro Quevedo.

Interesante es también, a nuestro juicio, la presencia en el inventario del *Ciriffo Calvaneo*, de Luca Pulci, y de su obra más conocida —esta no reseñada en el Códice de Madrid II—, el *Morgante*, por la particular relación de Luca con Lorenzo de Médici. Posiblemente Leonardo conociera a Luca Pulci en el Giardino de Florencia. En efecto, el sobrenombre «Salai» que el maestro puso a su alumno Gian Giacomo Caprotti da Oreno procede precisamente de la obra de Pulci, lo que parece indicar la impresión que causaría su lectura en Leonardo.

No falta tampoco un *Amadís de Gaula* —anotado como *Libro de Amadio* en el código—; sería extrañísimo que no hubiera aparecido una de las mejores novelas de caballería de la historia. Probablemente Leonardo leería alguna de las versiones anteriores a la publicación definitiva más antigua del texto —la de Zaragoza de 1508—, aunque desconocemos cuál.

En la relación de libros que no se documenta en el Códice de Madrid II aparecen también el inevitable Petrarca y un texto, de enorme difusión en la época, mencionado solo como «Giovan da Mandiavilla», que no puede ser sino John Mandeville, protagonista de los famosos *Viajes al reino del preste Juan*. Este título, a pesar de ser un compendio de toda la tradición literaria sobre el oriente lejano —desde Plinio el Viejo a Solino, desde Megástenes a Ctesias de Cnido, pasando por la *Leyenda áurea* de Jacopo della Voragine, la *Historiae Orientis de Hetoum*, diversos *Doctrinales* y, sobre todo, por el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais—, abarca también desde la espuria y famosa *Carta del preste Juan* a los relatos de viajes —más reales— de Giovanni da Pian del Carpine o los de Odorico de Porderone. Lo cierto es que el texto, a pesar de su exceso insoportable de fantasía, fue usado como guía de viajes a Oriente hasta la primera mitad del siglo XVIII y probablemente

excitaría la imaginación portentosa de Leonardo.

Un texto más es *La nave de los locos*, que se nutre de las tradiciones literarias del Flandes del siglo xv y fue publicado en 1414 en Basilea. El *Narrenschiff*, escrito por Sebastian Brant, es uno de los mejores ejemplos de la literatura satírica alemana de la Baja Edad Media. Trata de una nave en la que se embarcan todas las debilidades y los vicios humanos, y, casi con toda seguridad, el Bosco lo utilizó como inspiración en su obra pictórica, algo que probablemente no le pasó por alto al de Vinci.

Somos conscientes de que no hemos descrito de modo exhaustivo la biblioteca particular de Leonardo, pero nuestro interés se centraba, más que en un análisis pormenorizado de cada uno de los textos que la componían, en intentar establecer las pautas de adquisición de dicha biblioteca para obtener alguna pista sobre los gustos e inclinaciones del artista. Se nos revela así su tesoro como un ejemplo hasta cierto punto extravagante, pero en absoluto divergente del modelo cultural del Renacimiento italiano del Quattrocento. Leonardo nunca dejó de ser un hombre de su tiempo: curioso y sin miedo a la heterodoxia de un mundo nuevo que se abría —más allá del tomismo— hacia los abismos de un neoplatonismo humanista, con multitud de inquietudes e intereses. Fue sobre todo un verdadero humanista práctico y así podríamos definir su biblioteca, en la que también cabían el humor, la mundanidad y, sobre todo, un deseo honrado de comprender en el sentido más amplio de la palabra.

Influencia de Andrea del Verrocchio en Leonardo

El taller de Andrea del Verrocchio fue probablemente el gran crisol del estilo florentino de la segunda mitad del siglo XV

(García Melero y Urquizar Herrera, 2014, p. 373).

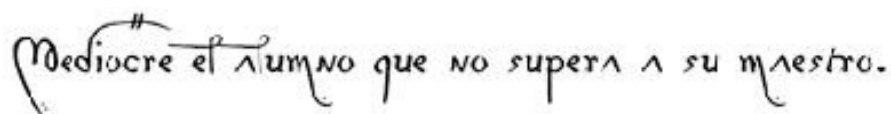
Quién es Andrea di Michele di Francesco de Cioni, *Verrocchio*? Giorgio Vasari lo describe en *Vidas* como:

Florentino, fue en sus tiempos escultor, tallista, pintor y músico perfecto, y sumamente dotado en la naturaleza de cada cosa, y estudió ciencias, porque en su juventud le gustaba mucho la geometría (Vasari, 2010, p. 388).

Aunque el autor, conocedor de la tradición oral de la vida de los artistas más cercanos a su época, suma mucha más información sobre el propio Verrocchio en la vida de Leonardo (véanse los apéndices en este mismo libro):

Cuando *ser* Piero se dio cuenta de esto, consciente de la superioridad de su ingenio, tomó algunos de sus dibujos y se los llevó a su gran amigo Andrea del Verrocchio, y le rogó encarecidamente que le dijera si le parecía que Leonardo podría lograr algo si se consagraba al dibujo. Andrea se asombró al ver los admirables inicios de Leonardo y tranquilizó a Piero aconsejándole que lo instruyera. Se puso de acuerdo con Leonardo para que fuera al taller de Andrea, cosa que hizo con gran satisfacción. Y no ejerció solo una profesión, sino todas aquellas en las que intervenía el dibujo. (...) En su juventud estudió arte (...) con Andrea del Verrocchio. Este estaba haciendo una tabla con un san Juan bautizando a Cristo en la que Leonardo pintó un ángel con algunos ropajes; y, aunque era jovencito, lo ejecutó de tal modo que resultaba mucho mejor que las figuras de Andrea. Esta fue la razón por la que Andrea no quiso volver a tocar los pinceles, indignado porque un muchacho supiera más que él (ibídem, pp. 472-473).

Vasari hace referencia a la competitividad, a cómo el maestro encaja verse superado por un alumno suyo. Sea o no cierta la información vertida sobre la relación del Verrocchio con Leonardo, el de Vinci siempre defendió la siguiente sentencia:



Mediocre el alumno que no supera a su maestro.

Sea como fuere esta supuesta incómoda situación, Leonardo al parecer prefirió

estar más tiempo con su maestro que con su padre y le encontraríamos trabajando y viviendo en el taller del Verrocchio entrado el año 1476 (King, 2012, p. 28). En esa época *ser* Piero da Vinci se acababa de casar por tercera vez —tras la muerte de sus dos primeras esposas— con Margherita di Francesco di Jacopo di Guglielmo y acababa de ser padre por segunda vez. Su primer hijo legítimo llevaría el nombre del abuelo de Leonardo: Antonio. Sea o no esta la razón por la que Leonardo fuera relegado a un segundo plano en la vida familiar de los notarios, lo que nos sirve, de cara a la posteridad, es conocer cuál fue la influencia de Verrocchio sobre Leonardo, del maestro sobre el alumno; la importancia de la parte docente y no la pátina divina que el cronista Vasari intenta infundir a un todavía joven Leonardo. Y Andrea del Verrocchio sí influyó en el futuro universo leonardiano. Las similitudes que encontramos, por poner un ejemplo, entre las manos esculpidas por Andrea en la *Dama col mazzolino*^[80] servirán como método docente y se verán reflejadas en los *Studi di mani*^[81] de Leonardo.



Izquierda: © Erich Lessing / Album
Derecha: © Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2017

No solo eso, en su *Tratado de la pintura* (Da Vinci, 2007, p. 352), Leonardo menciona a los maestros como parte fundamental del aprendizaje del pintor:

Copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria. Más tarde dibuja el relieve, guiándote de un dibujo de él sacado. Y, en fin, dibuja un atinado natural, que en él has de avezarte.

468

(B. N. 2038, 10a)

PRECEPTOS DE PINTURA

En primer lugar, el pintor ha de avezar su mano copiando dibujos de buenos maestros. Adquirido ya tal hábito, según criterio de su preceptor, ha de avezarse en dibujar cosas de relieve, sirviéndose de las reglas que más adelante se dirán.

Si analizamos la obra de Verrocchio a través de la poco prolija bibliografía, encontramos obras que Leonardo asimilará en mayor o menor medida en su presente y su futuro artístico.

Leonardo se habría sentido intrigado por el don de su maestro por una expresión sucinta, pero al final desarrolló muchos de los temas de Verrocchio con un mayor detalle físico y psicológico. Vasari quedó igualmente impresionado por *La última cena*, donde «cada pequeño detalle en la obra refleja un increíble cuidado y diligencia. Incluso el mantel se representa tan bien que ni siquiera un tejido de lino parecería más real». El ejemplo de Verrocchio, por lo tanto, proporcionó el andamio para la observación más minuciosa de Leonardo y su búsqueda y representación. Esto es evidente si comparamos el encanto de Verrocchio y su atractivo *Retrato de una dama en mármol*^[82] con los rasgos de *Ginevra de Benci*^[83], de Leonardo —reconstruida por David Alan Brown—. La comparación subraya algunas de las diferencias que comenzaron a surgir entre los dos artistas a mediados de los años cuarenta. El gran salto de Verrocchio fue incluir los brazos y las manos de su jovencita en la composición e inclinar la cabeza y los hombros para que un tipo escultórico inmóvil anterior se transformara en el simulacro de un individuo viviente y respirador. Leonardo apreciaba todo esto y más. Con valentía y sin precedentes, puso a Ginevra a través de su espacio y exploró minúsculos detalles y efímeros efectos de luz que eran claramente menos interesantes para Verrocchio. (Radke, 2010, pp. 39-40).



Izquierda: © Erich Lessing / Album

Derecha: © National Gallery of Art

En lo relativo a los rostros masculinos, cabe destacar la pintura de san Jerónimo en la *Cabeza de san Jerónimo*^[84] y, en escultura, el relieve conocido como *La decapitación de san Juan Bautista*, realizado en plata y ubicado en el Baptisterio de la catedral de Florencia.

Andrea Verrocchio pintó aproximadamente en 1465 su obra *Cabeza de san Jerónimo* (LÁMINA 1), mencionado levemente por Vasari en la segunda edición de sus *Vidas* en 1568:

Así como la cabeza de San Jerónimo, que es considerada realmente maravillosa (Vasari, 1993, p. 42).

El de Vinci entró en la escuela de Verrocchio en la década de 1460 y permaneció en ella hasta mediados de la década de 1470, etapa que comprende su pubertad y su adolescencia. Carlo Vecce apunta en su obra lo siguiente:

Todas las obras que realizó Verrocchio en esta época fueron importantes para la formación de Leonardo, ya sea porque enriquecieron sus conocimientos, ya sea porque trabajó personalmente en ellas. (Vecce, 2003, p. 54).

En la obra de Leonardo del *San Jerónimo*^[85] (LÁMINA 2) datada sobre 1482, recobra los conocimientos aprendidos en el taller de Verrocchio y plasma un rostro similar a su *San Jerónimo*, obra que por otra parte quedó inconclusa.



© Public Domain / Wikimedia Commons

A través del legado que nos ha dejado Leonardo da Vinci —a la obra pictórica hay que sumar miles de páginas de diverso contenido—, podemos encontrar bosquejos de lo que podrían ser —según algunos estudiosos— retratos del artista.

No olvidemos en ningún momento que se trata de hipótesis basadas en estudios leonardianos que en muchos casos carecen de pruebas fidedignas, como ocurre con el *Retrato / perfil de un guerrero con casco y armadura*^[86] (LÁMINA 3). Si ya existen dudas sobre su datación^[87], no hay menos titubeos a la hora de señalar al guerrero como la imagen personificada de Leonardo da Vinci^[88]. Cualquiera de los datos aportados sobre cuándo fue creado el diseño hace imposible que Leonardo superara la treintena en él. Objetivamente, sin embargo, el guerrero aparenta en este caso mucha más edad^[89]. No es la imagen que esperamos de alguien que está en la veintena larga. Por otra parte, cabe resaltar que Leonardo estaba en contra de cualquier acto bélico («locura bestial», lo llamaba). Esto, en cierto modo, puede dar lugar a la argumentación que ya esgrimimos sobre la bipolaridad como uno de los rasgos que definen a Leonardo, y podemos añadir una prueba más: Leonardo es un hombre que odia la guerra, pero, de manera mercenaria y para subsistir, inventa todo tipo de máquinas bélicas en los primeros años que vive en Milán, a las órdenes de Ludovico Sforza (1483-1490), y cuando regresa a Florencia (1502-1504), periodo en el que César Borgia lo nombra capitán e ingeniero general^[90].



Marcel Brion describe esta ilustración de la siguiente manera:

Leonardo estilizó en su *Retrato de un guerrero con casco* ese complejo aspecto de la Italia del Renacimiento, mezcla de cultura y barbarie primitiva, de antiguo orgullo y de crueldad. Todo en este guerrero evoca la lucha, su caparazón de insecto, su casco erizado de púas, su rostro modelado por indómitas pasiones (Brion, 2002, p. 126).

Como ya mencionamos antes, su inteligencia era por naturaleza expansiva y esa sincronía de conocimientos le impedía prescindir del dibujo. Pero lo que sin duda podemos resaltar en el *Retrato de un guerrero* es la influencia del maestro Verrocchio. Si tenemos en cuenta la datación, encontramos en la producción del maestro de Leonardo una obra con una figura muy similar a la retratada por este. La figura en cuestión forma parte del conjunto escultórico denominado *Altare argenteo di San Giovanni*^[91]. Uno de los paneles, conocido como *La decapitación de San Juan Bautista* del Verrocchio, muestra a la derecha de la composición la misma figura del *condottiero* o guerrero que retrata Leonardo en sus cuadernos.



© Album / DEA / G. NIMATALLAH

También podría haber servido como punto de inspiración el bajorrelieve de mármol de Andrea del Verrocchio —o atribuido a su taller— conocido como *Retrato de Escipión*^[92] o el *Darius*, del taller de Della Robbia, hoy perdido pero conocido por las copias en terracota que existen (Radke, 2010). Quizá sea la única prueba —para nada cien por ciento fiable— de que no es un autorretrato del mismísimo Leonardo da Vinci.

Una apreciación sobre este dibujo la encontramos en el volumen *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo* (VV. AA., 1983, p. 49), donde, lejos de atribuir la imagen al propio Leonardo, los autores le otorgan un nuevo nombre: Galeazzo da Sanseverino en traje de combate. Si consideramos la fecha que se le ha adjudicado al dibujo (1472), encontramos una incompatibilidad cronológica, ya que Galeazzo da Sanseverino nació en la década de 1460 en Lombardía y Leonardo no llegó a la corte de los Sforza hasta 1482 o 1483. Así que, al parecer, este dibujo no representa ni a Leonardo ni al gran escudero italofrancés.

Sin embargo, incluso en libros en torno a la figura de Leonardo da Vinci, podemos encontrar datos opuestos. En este caso, es lo que ocurre con la obra *Leonardo da Vinci del Istituto Geografico De Agostini-Novara*. En relación a *Retrato de un guerrero*, los autores de estos volúmenes se contradicen. Por un lado, conjeturan con que esta imagen sea supuestamente la imagen de Leonardo da Vinci. Por otro, lo nombran de nuevo atribuyéndole la distinción de condotiero (VV. AA., 1966, pp. 11 y 177). Por lo tanto, nada que ayude a aclarar la verdadera identidad del hombre retratado.

Es uno de los objetos de estudio del profesor de Bellas Artes de la Universidad de Siracusa en el estado de Nueva York Gary M. Radke. Con respecto a la similitud del

dibujo del alumno con la obra del maestro, expone lo siguiente:

Tanto a Butterfield como a Brown les han llamado la atención las similitudes visuales entre el guerrero de Leonardo y el oficial con turbante visto desde la parte trasera a la derecha del relieve del Verrocchio *La decapitación de san Juan Bautista*. ¿Inspiró Leonardo al Verrocchio? ¿Fue el Verrocchio quien inspiró a Leonardo? O, como argumento yo aquí, ¿la similitud se debe a que ambas figuras fueron realizadas de hecho por Leonardo? (Radke, 2010, p. 49).



Izquierda: © Album / DEA / G. NIMATALLAH
Derecha: © Album / DEA PICTURE LIBRARY

Por lo tanto, Leonardo repite un patrón aprendido en el taller del Verrocchio. Algo que debe tenerse en cuenta si pretendemos descifrar, por ejemplo, la identidad del hombre retratado en el dibujo de Turín. Una pequeña reseña que nos serviría para confirmar esta teoría en la actualización de la vida de Verrocchio por Vasari en su ya mencionada segunda edición de 1568 (Vasari, 1993, p. 36):

En mi libro tengo algunos de sus dibujos [de Andrea del Verrocchio], realizados con los mayores juicios y paciencia, entre los cuales se hallan numerosas cabezas femeninas con gestos y cabellos encantadores que Leonardo da Vinci siempre imitaba por su belleza^[93].

El gran arquitecto español y máximo representante del modernismo catalán Antonio Gaudí dijo una vez:

L'originalitat consisteix en la tornada a l'origen («La originalidad consiste en el retorno al origen»).

En el caso de Leonardo da Vinci, su origen artístico tiene nombre completo: Andrea di Michele di Francesco de Cioni, conocido en la historia del arte como Andrea del Verrocchio.

Conclusión

En este momento podríamos descartar al cien por ciento la posibilidad de que el retrato contuviera la cara de Leonardo da Vinci.



Este boceto, *Caracterización de la cabeza de un hombre viejo y boceto de una cabeza de león*, supuestamente de 1510^[94] (LÁMINA 4), merece mención especial en este apartado por el mismo motivo que el *Retrato de un guerrero*: en algún momento se ha atribuido esta imagen al rostro de Leonardo da Vinci.

Hablamos de un Leonardo a punto de cumplir sesenta años. Por la etapa de su vida en la que se encuentra, concordaría con el retrato que presentamos a continuación. ¿Por qué hemos decidido extendernos en esta pequeña obra de

Leonardo en el presente estudio? Por un motivo que reclama enérgicamente nuestro análisis. En la parte inferior de la página, a la derecha, vemos el boceto de un león. Leonardo era un apasionado de los enigmas a pequeña escala, jeroglíficos y alegorías. Incluso se le llegó a atribuir flirteos con la magia negra, por ejemplo cuando describe la composición de su humo mortal:

- Arsénico mezclado con sulfuro y rejalgar
- Agua de rosas medicinal
- Veneno de sapo, es decir, de sapo de tierra
- Baba de perro rabioso
- Extracto de frutos del cornejo
- Tarántula de Taranto (Camacho, 2008, pág. 10)

Parece ser que Leonardo tenía una peculiar manera de firmar anónimamente parte de sus trabajos y esa rúbrica se basaba precisamente en el león, animal asociado al sol, a la luz, a la fuerza. Es sabido que en Florencia, detrás de la Signoria, existía una leonera, por lo que Leonardo tuvo contacto directo con estos animales. Además, el león, en cuanto que símbolo del zodiaco, tiene como elemento simbólico el fuego.

Y precisamente en el «fuego» encontramos el juego de palabras entre el animal y el elemento:

Leone ardente > Leon ardo > Leonardo

Del italiano *leon ardente* a Leonardo y, curiosamente, el león también aparece en el inacabado *San Jerónimo*.

La pregunta se condensa automáticamente frente a nosotros: ¿es Leonardo da Vinci? En lo que respecta a la edad del modelo retratado, encontramos una concordancia mucho mayor que en el *Retrato de un guerrero*, aunque si volvemos la mirada al militar vemos que también tiene un león en el peto de su armadura. Por lo tanto, ¿por qué el león? No solo importan en este caso el qué y el porqué, adquiere una sublime relevancia el dónde. ¿Por qué este supuesto estudio fisiológico? ¿Pretendía Leonardo da Vinci darnos alguna pista? El florentino solía firmar con estas palabras:

A handwritten signature in black ink that reads "io LEONARDO DA VINCI". The signature is written in a cursive, slightly stylized script.

Pero ¿acaso firmó el autorretrato?, ¿firmó que algún retrato fuera el propio reflejo de su ser? La respuesta es negativa.

Conclusión

Por los mismos motivos expuestos en el *Retrato de un guerrero*, más allá de una mera

repetición de patrones morfológicos, tampoco creemos que el dibujo *Caracterización de la cabeza de un hombre viejo y boceto de una cabeza de león* sea un retrato del maestro Leonardo da Vinci.

En este sentido, es también objeto de estudio el dibujo conocido como *Anciano de perfil derecho*, sentado en el canto de una roca que sobresale; estudios de agua. Este se encuentra también en el Castillo de Windsor (Biblioteca Real). Hay autores que aseguran que se trata de un Leonardo meditabundo, caviloso. Podría ser, pero tenemos que eliminar de la ecuación la afirmación de todos aquellos que aseguran que se encuentra sentado frente al río Loira. Si la datación del dibujo es correcta y lo sitúa, como mucho, en el año 1513, debemos recordar que Leonardo no parte para el Château du Clos Lucé hasta 1516^[95], por lo que en ningún caso podría estar ensimismado frente al río que cruza Amboise (LÁMINA 5).

Ese año de 1513 Leonardo da Vinci llega a Roma por invitación del mismísimo papa León X. En todo caso, se trataría del río romano Tíber, pero nunca del francés Loira.

Las fechas en esta ocasión nos juegan una mala pasada en cuanto a la localización, pero no así respecto a la longevidad del protagonista. La edad de Leonardo bien podría coincidir con la del individuo representado. En nuestro fuero interno, siempre hemos imaginado un Leonardo pensativo, paciente, observador, apasionado, aunque en esta imagen el pensamiento que le invade parece uno poco positivo. Una conocida cita del maestro florentino es:

No he perdido ante la dificultad de los retos, sino contra el tiempo.



Éste podría ser el pensamiento que embriaga al personaje del dibujo, pero surge una nueva contradicción en el caso de que supongamos que nos encontramos con un autorretrato del hijo predilecto de Vinci, como afirma Alessandra Fregolent (Fregolent, 2003, pp. 124-125). Si esta imagen es la de un absorto Leonardo, sería cien por ciento incompatible con la posibilidad de que el *Autorretrato de Turín*, así como el retrato en posesión de Melzi, gozaran de legitimidad. Es imposible que su cabellera creciera tanto en tan breve periodo de tiempo, con lo que, *a priori*, es mucho más obvio, simple y asequible tildar esta imagen de falsa y pensar que no es el perfil auténtico de Leonardo da Vinci.

Richard Friedenthal (1961, p. 126), en cambio, manifiesta una ligera duda con respecto al hombre representado: «¿El último retrato de Leonardo? El dibujo del pensativo anciano contemplando el paisaje se ha interpretado como una autorrepresentación del artista». Vecce (2003, p. 315), por su parte, con respecto a este dibujo, explica: «El anciano Leonardo se centra ya en la contemplación de la naturaleza, como se ve en un dibujo que podríamos considerar su autorretrato ideal, un viejo filósofo que, sentado a la orilla del río, estudia los vórtices del agua».

Los responsables de la Royal Collection de Windsor describen brevemente este dibujo:

Sentado de perfil derecho, frente a un árbol. Sus piernas están cruzadas y su mano descansa sobre un bastón. A la derecha hay cuatro estudios de aguas turbulentas y una nota. (...) A menudo Leonardo exploró muchos y diversos sujetos en una misma página. A la derecha investiga la naturaleza del agua turbulenta, en cuyas notas la compara con cabellos trenzados. A la izquierda, Leonardo representa a un anciano contemplativo, del mismo tipo que a menudo dibujaba el artista. El hombre aparenta estar mirando fijamente al agua, pero posiblemente no era esta la intención de Leonardo^[96]. (W 12579).

No se menciona una supuesta representación de Leonardo ni mucho menos la posibilidad de que esas aguas turbulentas pudieran reflejar el caudal del río Loira. Así, restan importancia al hecho de que el anciano pudiera estar mirando directamente a la corriente, pero nos sorprende la precisión «del mismo tipo que a menudo dibujaba el artista». ¿«A menudo»? ¿En qué periodo? ¿Durante toda su vida o mientras le perseguían los años y la vejez? ¿En Florencia, Milán, Roma o Amboise? Y lo más importante de todo, ¿por qué pintaba retratos de ancianos cuando él ya se había convertido en un hombre sexagenario? ¿Es un mensaje encriptado o una declaración de intenciones? ¿Apuntan los responsables de la Colección Real de Windsor a una posible repetición de patrones morfológicos en la obra de Leonardo?

Al menos Friedenthal es prudente y señala la duda. Pero ¿alguien sería capaz de pronunciarse con el cien por ciento de seguridad? El sentido común nos dice que no. En cambio, encontramos pruebas tangibles de autores que pretenden mostrar la verdad absoluta. Volvamos al ya mencionado *Leonardo da Vinci del Istituto Geografico Agostini-Novara*. Su texto al pie de la ilustración es, cuando menos, valiente: «Autorretrato de Leonardo a orillas del Loira» (Friedenthal, 1966, p. 11). Sí, hemos dicho «valiente», pero también nos aventuraríamos a tildarlo de falso.

Nos preguntamos cuál es la fuente de dicha información, ya que ni siquiera los propietarios del trabajo de Leonardo quieren aprovechar la remota posibilidad de que sea el mismo hijo pródigo de Vinci el personaje retratado.

Juzguen ustedes mismos.

Tuvimos la oportunidad de tener contacto directo con el catedrático de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Barcelona José Enrique Ruiz-Domènec, también escritor sobre Leonardo da Vinci, quien nos aportó su punto de vista sobre la relación del vinciano con Verrocchio:

Leonardo podría haber copiado y aprendido una serie de patrones en la *bottega* [«taller»] de Verrocchio y luego repetirlos y transformarlos. La psicología que Leonardo intenta transmitir en la evolución de sus rostros es uno de los objetivos principales del arte del Renacimiento italiano a finales del xv y principios del xvi. Un magnífico ejemplo es lo que propone la escuela veneciana y por eso Leonardo viaja a esta ciudad; quiere conocer de primera

mano sus propuestas. La escuela veneciana, sin ser todavía manierista, comienza a esbozar los principios del manierismo y está cambiando la gestualidad del rostro y por lo tanto la del retrato. Y Leonardo lo sabe. De ahí que se resista a concluir su última obra, que no es un encargo concreto. Llegar a la obra definitiva requiere asumir todos los impulsos artísticos que ya no se están desarrollando en Florencia. La escuela veneciana tiene una percepción estética diferente, más cromática, el rostro se mueve más, ahí se está renovando todo. Y él tiene que ir allí. No sale convencido, quizá distraído intelectualmente por determinado esoterismo que percibe, sobre todo tras la publicación del *Sueño de Polífilo*. De todos modos, allí maduran su arte introduciendo elementos nuevos. Por eso es fundamental la datación de los retratos. El antes o el después de un hecho clave se entiende hoy en la historia como un elemento fundamental. En el caso de Leonardo, el hecho clave es el viaje a Venecia. Hay un Picasso antes de irse a París y otro diferente después, cuando ya está en París. Leonardo, sin embargo, no cambia la matriz, está muy convencido de la matriz florentina y de sí mismo, pero renueva ciertos elementos, ciertos detalles, de la gestualidad en la elaboración del retrato. Él quiere ser pintor, pero la gente no le reconoce. Comienza con un retrato de mujer y termina con un retrato de mujer, y eso hay que tenerlo en cuenta. Por ello —insisto— una correcta datación del *Autorretrato de Turín* es fundamental. Habría que estudiar si esos patrones que aprende en Florencia se repiten para posteriormente cambiar tras el viaje a Venecia. La gestualidad de joven no es la gestualidad de viejo. Si él quiso ser reconocido como un sabio viejo, es lógico que él mismo proponga esa gestualidad. Tiene un patrón fijo que va evolucionando. Es una tradición cultural que nace en el retrato. Por ejemplo, él pinta a las mujeres de frente, mientras que el resto lo hace de perfil, en la más pura tradición florentina. Es un escándalo. Desde *Ginevra de Benci*, Leonardo cambia esa tradición, y cambia la perspectiva y el canon de la belleza de la mujer. Sin embargo, Leonardo no es aceptado, ya que probablemente el retrato de Ginevra de Benci sea demasiado moderno para la época en la que lo pintó. Está más cerca de Tiziano que de Perugino.

Me parece interesante plasmar a continuación un añadido más. Según Ravaisson-Mollien, el influjo de Verrocchio sobre Leonardo iría mucho más allá del arte y se vería reflejado incluso en la caligrafía:

Leonardo da Vinci tan solo hacía, al dejar de puntuar las *íes*, tanto en el sentido habitual como al revés, lo que hacía Verrocchio en las diferentes páginas manuscritas que quedan de él, pero se dijo que debía completar las *íes* cuando se dirigía a importantes personalidades, aunque no fuera más que por una sencilla necesidad de cortesía^[97].

Conclusión

Es más que evidente la influencia de Verrocchio sobre Leonardo, aparte de la que también ejercieron la capacidad de invención de Leon Battista Alberti y la perspectiva y geometría espacial de Paolo Uccello.

Sin Verrocchio no habría existido Leonardo (Radke, 2010, p. 36).

‘Autorretrato’



571

(n. N. 2038, 18a)

Cómo se deben fingir las edades del hombre, a saber: infancia, pubertad, adolescencia, juventud, vejez y decrepitud (Da Vinci, 2007, p. 401).

Por supuesto, no somos los primeros en lanzarnos a la búsqueda del rostro de Leonardo da Vinci. Tampoco seremos los últimos. Por poner un ejemplo claro y evidente, Roberto Paolo Ciardi ha realizado al menos un par de investigaciones recopilatorias de los supuestos retratos de Leonardo da Vinci^[98]. Mi colega Ross King apunta lo siguiente:

Leonardo da Vinci es una de las personas más famosas en la historia de la cual tenemos escasa y poco fiable evidencia visual. O, más bien, tenemos un exceso de pruebas: Vezzosi y Sabato (2009) catalogaron recientemente 106 supuestos retratos y autorretratos. Sin embargo, muy poco de esta evidencia

pictórica es totalmente fiable (King, 2016, n.º 3, p. 137).

Nosotros queremos dar un paso más. Ya saben cómo funciona cualquier investigación científica: a hombros de gigantes.

Todos los apasionados del arte tenemos en mente la imagen de Leonardo y no nos costaría demasiado esfuerzo identificar su posible retrato. Al menos eso es lo que pensamos. El *Autorretrato* de tiza roja que se halla en la Biblioteca Real de Turín, realizado aproximadamente entre 1513 y 1516^[99], está protegido con un seguro de cincuenta millones de euros (Scaringella, 2011, p. 30) y se considera la imagen real de Leonardo da Vinci, aunque no todos los expertos se pongan de acuerdo (LÁMINA 6).

A pesar de que el trazo está realizado con una delineación firme y sin rupturas, no podemos vislumbrar si era, como escribe Luis Racionero, «alto, rubio y de ojos azules» (Racionero, 2007, pág. 42).

Actualmente se conserva en un estado avanzado de deterioro constante por la acción de los cromóforos^[100] sobre la celulosa, lo que provoca que el contraste sea menor con el paso del tiempo y que el papel se torne amarillento. Desde el año 2011 está protegido en una cámara acorazada a una temperatura invariable de 20 °C con una humedad del 55 % y fuera del alcance de una posible iluminación invasiva^[101]. Incluso los medios se hicieron eco de la noticia en 2014:

Es una de sus obras más conocidas y también una de las más vulnerables. El célebre *Autorretrato* que Leonardo da Vinci (1452-1519) trazó en papel cuando ya había cumplido los 60 años sufre los estragos de la humedad y el inevitable paso del tiempo.

El genio renacentista se retrató a sí mismo hacia 1513 utilizando tiza roja y una lámina de papel de 33 centímetros de alto por 21 de ancho. El dibujo se conserva en la Biblioteca Real de Turín desde mediados del siglo XIX, pero durante siglos estuvo en paradero desconocido. Tras la muerte del pintor Francesco Melzi, estrecho colaborador de Leonardo y heredero de sus manuscritos y dibujos, la colección del artista florentino se dispersó. En 1840, Carlos Alberto de Saboya adquirió el valioso *Autorretrato* a algún coleccionista y, desde entonces, permanece en Turín.

Pese a los esfuerzos por mantenerlo en las condiciones óptimas para frenar su deterioro, su estado de conservación es preocupante, así que un equipo de científicos de Italia y Polonia ha utilizado esta obra de arte del Renacimiento para desarrollar una nueva técnica no invasiva capaz de evaluar la degradación de libros y documentos manuscritos antiguos.

Según explican en la revista *Applied Physics Letters*, su técnica permite identificar y cuantificar la concentración de moléculas que absorben la luz (llamadas cromóforos) en papel antiguo. Estas moléculas son las culpables de que la celulosa cambie de color y adquiera ese tono amarillento característico del papel envejecido.

Con este método, aseguran, pueden determinar si las medidas que se ponen en marcha para frenar el deterioro de los documentos antiguos son eficaces, o bien el proceso de degradación continúa.

Los científicos utilizan un espectroscopio para evaluar la absorción de luz en muestras de papel envejecido. Por un lado, estudiaron documentos envejecidos con el paso de los siglos, como el *Autorretrato* de Da Vinci. Por otro, envejecieron de forma artificial documentos de papel más modernos someténdolos a condiciones extremas de humedad o en entornos cerrados para comparar el grado de deterioro de ambos tipos.

Su análisis mostró que el tipo de cromóforos presentes en el *Autorretrato* de Da Vinci eran similares a los hallados tanto en otros documentos de la época como en las muestras de papel más modernas sometidas a condiciones extremas^[102].

No es de extrañar que se preocupen por el retrato. A pesar de que no está expuesto en ningún museo y se exhibe solo muy de vez en cuando, es un tesoro nacional y un patrimonio de valor incalculable. De hecho, las últimas muestras tuvieron lugar a principios de 2015 en la Biblioteca Real de Turín —bajo el cartel *Leonardo e i tesori del Re*— y en el Palazzo Madama de Turín —*Leonardo da Vinci. Il volto*— con motivo de la Expo Milano 2015.

Lógicamente, nuestra documentación sobre este dibujo tuvo que empezar *in situ* en la Biblioteca Real de Turín, donde su director, Giovanni Saccani, con una acogida y un trato exquisitos, en el mismo lugar en el que se conserva tan preciado dibujo, me respondió a una gran cantidad de preguntas. No podíamos dejar pasar la oportunidad de saber cuál era el estado del dibujo:

La degradación del dibujo está tan avanzada porque el papel ya tiene quinientos años. Si tomásemos una hoja de papel producida ayer, dudo que durase veinte años, y menos quinientos. Desde luego, con los estudios que se han realizado, también con universidades, que han usado sistemas no invasivos para controlar el papel, se ha constatado que, de todos modos, el papel no era de altísima calidad...

En comparación con otros dibujos, con otras producciones de papel de ese tipo, se sabe que el papel se hacía en aquella época con trapos viejos, con toda una serie de operaciones de maceración y, por lo tanto, la calidad del material utilizado para producir el papel marca una gran diferencia; aunque, repito, está aquí desde hace quinientos años y por eso tampoco nos podemos lamentar demasiado.

El otro problema es que el dibujo está hecho con la técnica de sanguina. La sanguina es ese mineral que contiene elementos ferrosos; el hierro, como es sabido, se oxida y el *foxing* —que es esa especie de enfermedad del papel que cubre casi por completo la hoja sobre la que está el *Autorretrato*— está causado por procesos de oxidación. En realidad, ¿qué hacen estos procesos? No es que creen elementos más débiles que el soporte de papel. El *foxing*, por medio de esta oxidación, interrumpe los enlaces de la molécula del papel. Allí donde se interrumpe este enlace, el papel ya no refleja la luz y por lo tanto aparece una mancha más oscura. Por eso, en teoría, también sobre la base de acuerdos internacionales que se han establecido para el supuesto de una posible restauración, la capacidad de poder restablecer el enlace molecular podría, digamos, reproducir el color original del soporte de papel. Evidentemente, esto solo es una hipótesis difícil de realizar, también porque el *foxing* puede ser de origen tanto químico como biológico y, por lo tanto, habría que poder intervenir de modo distinto punto por punto, lo cual es francamente muy difícil y complicado, además de que el *foxing* se encuentra prácticamente en toda la superficie de esa hoja; y también puede haber preocupaciones de carácter físico, en el sentido de que no se sabe qué efecto puede tener a largo plazo una intervención para reproducir las moléculas del papel. Lo único cierto es que desde 1998, año en el que se construyó la cámara y desde el cual se conserva el *Autorretrato* con estos procedimientos, con estas condiciones, el *Autorretrato* no se ha degradado lo más mínimo; es decir, desde 1998 no se ha modificado. Además, gracias a la exposición *Il volto [El rostro]*, que se celebró aquí, en Turín, pero también en Roma en 2015, se hizo, porque aquí en Turín se expuso antes de la custodia, con el patrocinio de esa exposición se llevó a la sede del Instituto Central del Patrimonio de Archivos y Bibliotecas de Roma, que históricamente se ocupa de la monitorización y los controles del *Autorretrato*, y se procedió a una intervención conservadora que limpió la hoja de excrementos —sobre todo de insectos que se habían acumulado a lo largo de los siglos—. Por lo tanto, esta operación ha mejorado la situación de las condiciones de conservación; estos métodos que se están aplicando han permitido que el *Autorretrato* se conserve en las condiciones en las que lo vemos ahora, desde luego desde 1998 en adelante.

Hoy está un poco mejor porque se ha procedido a esta intervención llamada conservadora, que ha limpiado la superficie confiriéndole de nuevo un cierto brillo, si se sabe dónde mirar, y haciendo reaparecer algunos trazos que, digamos, el polvo de los siglos había oscurecido un poco. Es necesario tener en cuenta que, obviamente, sobre todo en el último siglo y medio, esto es, antes de que empezasen las nuevas formas de custodia y conservación elaboradas por las instituciones centrales, no es que el *Autorretrato* se mantuviera en las mejores condiciones posibles, no. Hubo un periodo desgraciado durante el que estuvo expuesto aquí, en la antigua gerencia de la Biblioteca Real, en los años treinta del

siglo XX, a pleno sol. Desde luego, esto produjo un empeoramiento increíble de sus condiciones. Encima, durante la Segunda Guerra Mundial, no se sabe bien en qué año, hacia finales del conflicto bélico, los Saboya, preocupados por los bombardeos sobre Turín, probablemente preocupados también por la avidez nazi, porque estos eran muy hábiles en sustraer obras de arte, de forma totalmente secreta cogieron solo el *Autorretrato* y lo hicieron transportar a Roma, dentro del Quirinal. Estamos hablando de la Segunda Guerra Mundial en pleno desastre bélico y, por tanto, podemos imaginar en qué condiciones se transportó. Desde luego, no se preocuparon por saber cuáles eran la temperatura y la humedad con las que se transportó y tampoco se sabe dónde se escondió ni durante cuánto tiempo ni en qué condiciones. Probablemente eso produjo notables daños, también se sabe porque, poco después de que lo comprara Carlo Alberto, los hermanos Alinari hicieron fotos y facsímiles en los que se veían muchos más trazos; sobre todo, en la parte inferior a la izquierda del dibujo aparecía escrito «Leonardus Vincius», siempre en sanguina, que ahora ha desaparecido por completo. Esto significa que esos daños se produjeron precisamente entre principios y finales del siglo XX, hasta los años setenta del siglo XX, cuando se recuperó y empezó a ser vigilado especialmente y comenzó a recibir los primeros cuidados de custodia.

Este *Autorretrato*, como apunta Saccani, fue incluso buscado por Adolf Hitler, pues la leyenda contaba que cualquiera que mirara a los ojos del boceto obtendría poderes mágicos. Al parecer, un grupo anónimo de valientes trasladó la imagen de Leonardo a Roma; el artista quedó a salvo del Führer, pero no del paso del tiempo^[103].

Podemos razonar sobre el hecho de que evidentemente las atenciones y la técnica que se están utilizando para su conservación son las correctas, son las que pueden permitir que se transmita a la posteridad esta obra de arte extraordinaria. Está claro que no nos quedaremos aquí, la ciencia puede avanzar, se pueden encontrar ulteriores elementos para mejorar las condiciones de conservación. Precisamente hace poco una empresa local de Turín ha patentado un producto capaz de regular automáticamente el grado de humedad que se considere adecuado para el ambiente de conservación. También hemos hecho algunos experimentos muy difíciles, porque hemos experimentado con un dibujo de Miguel Ángel que se envió a Japón a una exposición que tenía tres sedes. Por lo tanto, hizo dos viajes en avión, estuvo en tres salas de exposiciones, entre una muestra y otra se conservó dentro de lugares distintos y hemos visto que este producto, en el único caso en el que hubo una situación crítica, se adaptó llevando el grado de humedad a un nivel óptimo. Por eso, ahora estamos tratando de aportar este producto también en las cámaras, precisamente para tener cada vez más seguridad, cada vez más capacidad de poder conservar el *Autorretrato*, pero no solo, porque allí hay muchísimos otros tesoros bajo condiciones de custodia y conservación óptimas en cuanto al estado actual de los conocimientos científicos que se usan.

¿Dónde se conserva el dibujo más importante de Leonardo da Vinci, motivo de discrepancia entre todos los eruditos del universo vinciano? Saccani nos despeja la

incógnita:

La habitación es una cámara acorazada construida a finales de los años noventa, concretamente en 1998, mediante financiación privada con las técnicas más avanzadas, que hemos constatado que todavía hoy están en la vanguardia, porque en 2014 inauguré una nueva cámara construida con las mismas características, y los datos que hemos podido recoger sobre los niveles de temperatura y humedad son los mismos. Hay 20 °C con una tolerancia de dos grados más o menos, un 55 % de humedad relativa con una tolerancia de cinco grados porcentuales más o menos, luces absolutamente de fibra óptica y, cuando no está expuesto, conservación en oscuridad total. Además, estas cámaras tienen obviamente cerraduras de bóvedas acorazadas de banco. Hay alarmas, telecámaras de circuito cerrado que también funcionan con infrarrojos, por lo que pueden registrar movimientos incluso en la oscuridad; las alarmas suenan directamente en las centrales de policía que están detrás de la esquina, es decir, hay niveles de seguridad no solo para la protección y la conservación, sino también contra la entrada de intrusos, y las dos cámaras y el resto de la biblioteca también están protegidos por un sistema contra incendios de vanguardia basado en gases inertes que se liberan inmediatamente y pueden interrumpir cualquier conato de incendio que pudiera surgir.

Insisto en la posibilidad de que este retrato no fuera el rostro auténtico de Leonardo da Vinci. No es una opinión subjetiva ni mucho menos, pero cabe reseñar que en Estados Unidos algunos historiadores conocen la obra como *Retrato de un hombre mayor* de Leonardo da Vinci y no como *Autorretrato*, que es como la conocemos en Europa. Pocos, pero a la vez muy importantes, expertos en la materia, tales como Marcel Brion, Robert Payne, Larry J. Feinberg, Peter Hohenstatt o Ross King^[104], han dudado de su autenticidad. Desde un punto de vista más humilde, me incluyo en este último grupo. Marcel Brion apuntaba en un lejano 1952 la posibilidad de que cualquier autorretrato del florentino fuera nada menos que una idealización:

No existe ningún retrato auténtico de Leonardo: el que suele considerarse suyo, esa cabeza de anciano que parece un río antiguo o cierto «anciano de los días» de la Biblia, está, a mi entender, tan idealizado como la imagen del joven que aparece en la *Adoración de los magos*. No me parece que la sanguina de Turín represente a Leonardo más que el perfil en piedra negra de Windsor en el que, dando fe a una inscripción antigua —que, como la de Turín por otra parte, no es tampoco de la mano de Da Vinci—, se ha querido ver otro autorretrato. Si en la sanguina de Turín Leonardo se atribuyó una extremada vejez, que le hace parecer un árbol muy antiguo, una roca corroída por las aguas y recorrida por cascadas, se rejuveneció considerablemente en la

figura del muchacho de *La adoración*. (Brion, 2002, p. 56).

Han pasado muchos años desde la publicación —escrita, por otra parte, de manera exquisita— y la ciencia al servicio del arte podría demostrarnos otra cosa. Sin embargo, cabe rescatar la duda. Hace más de medio siglo que Brion puso en entredicho la veracidad del retrato de Turín. la *Adoración de los magos* la analizaremos en páginas posteriores. Ross King, que merece especial mención, nos cuenta lo siguiente:

El más famoso de los retratos de Leonardo es el supuesto *Autorretrato* de un hombre viejo en tiza roja, en donde debajo alguien desconocido escribió tiempo después *Retrato de sí mismo en edad avanzada*. (...) Sin embargo, hoy en día se cree que ese dibujo data de la década de 1490, la misma época en la que Leonardo pintaba *La última cena*. Si esta nueva datación está en lo cierto, el dibujo no puede ser un autorretrato, ya que muestra un hombre sexagenario o septuagenario y no a uno en la cuarentena (King, 2012, pp. 134-135).

Ross King fue el primer estudioso de Leonardo que mostró interés por las teorías expuestas en este libro y nos abrió las puertas de su generosidad durante una cena en la ciudad de Londres. En la conversación personal mantenida con King, ratificando lo expuesto en su trabajo literario, nos apuntaba lo siguiente:

Soy bastante escéptico en cuanto a esta imagen. Incluso si está datada en 1510-1515, la figura parece demasiado anciana para ser Leonardo en avanzada cincuentena o su temprana sesentena. Algunos expertos han datado la imagen tan pronto como en la década de 1490, lo que significa que difícilmente podría representar a Leonardo, que estaba en su cuarentena en aquella época. También tengo dudas sobre su procedencia, ya que salió de la colección de un famoso falsificador.

Él mismo, además, publicó en 2016 el siguiente texto:

[El *Autorretrato*] es sin duda el dibujo usado por Houssaye en su análisis comparativo con la calavera de Amboise. (...) Posee una sospechosa procedencia, ya que solo aparece en la década de 1830 en la colección de un conocido falsificador, Giovanni Battista Volpato (King, 2016, n.º 3, p. 138).

La idea parte del siguiente argumento: si Leonardo murió con sesenta y siete años y al parecer este retrato data de la época en la que Leonardo sumaba casi sesenta años, la imagen que posee la Biblioteca Real de Turín no cuadraría con la edad del

autor. Al parecer, dicen los expertos, el rostro de tiza roja tendría más de sesenta años. Teniendo en cuenta esto, los historiadores sugieren nombres como Piero da Vinci o Francesco da Vinci, padre y tío de Leonardo da Vinci respectivamente, ya que ambos llegaron a cumplir los ochenta años. Luis Antonio de Villena (1993, pp. 204-205) apunta la misma teoría, redactada de otra manera:

(...) ¿En 1513, dice? Leonardo tenía en esa fecha sesenta y un años, y el dibujo a sanguina (...) muestra, magníficamente delineado, a un viejo, a un auténtico anciano. Sabemos (...) que Leonardo estaba avejentado, pero ¿tanto? Se trata de un hombre de faz arrugada y abajada.

Otros incluso añaden que la técnica del bosquejo se asemeja más a sus trabajos de la década de 1490, a pesar de que el representado sea un anciano. Por un lado James Hall (2014), experto en autorretratos, no cree que fuera dibujado por Leonardo da Vinci. «Leonardo da Vinci no era partidario de utilizar el arte como un portafolio del artista —argumenta—. *Él quería que las obras de arte representaran ideales*».

La propia datación del *Autorretrato* ya representa un problema en sí misma. Aunque las nuevas investigaciones de 2017 sitúan este diseño de Leonardo en 1490, encontramos las siguiente discrepancias en las diferentes publicaciones hasta la fecha:

- Nicholl, Charles: aprox. 1512-1518.
- Hohenstatt, Peter: aprox. 1515.
- Brion, Marcel: 1512.
- Capra, Fritjof: aprox. 1512.
- Starnazzi, Carlo: aprox. 1515.
- Fregolent, Alessandra: aprox. 1512.
- Zöllner, Frank: 1510-1515.
- Klein, Stefan: aprox. 1512
- Galuzzi, Paolo: 1516 o posterior.
- Atalay, Bulent: aprox. 1510-1513.

En resumen, la datación del *Autorretrato* actualmente oscila en una horquilla de tiempo comprendida entre 1510 y 1518. En este tiempo Leonardo vivió en la villa de Melzi —a las afueras de Milán—, fracasó en su aventura romana y fue ninguneado en la Ciudad Eterna, y disfrutó de la confianza de un rey en tierras francesas. Hoy en día se sopesa la más que verosímil opción de que el dibujo pertenezca a la década de 1490. Solo el tiempo dará la razón a alguien. O nos la quitará a todos.

En contra de las teorías escépticas, otros autores sentencian con este axioma: *es Leonardo da Vinci*. Para ratificar tal afirmación tienen un as bajo la manga: si el hombre que inspiró el Platón de *La Escuela de Atenas* de Raffaello Sanzio es

Leonardo da Vinci, sus muchas similitudes con el dibujo podrían argumentar a favor de esta hipótesis pro-Leonardo da Vinci. Quien posiblemente sea el estudioso de Leonardo más prestigioso del mundo, Carlo Pedretti, no tiene ninguna duda: no solo ha sido realizado por Leonardo, sino que además es el mismo Leonardo a una venerable edad (Scaringella, 2011, p. 31). El escritor parisino afincado en Italia Alberto Angela afirma: «No tenemos retratos ni imágenes de Leonardo, a excepción de su famoso autorretrato senil» (Angela, 2016, pp. 76-79), en referencia al dibujo de Turín. Sin embargo, apunta a la duda de que tanto el *David* del Verrocchio como el retrato de la *Adoración de los magos*, que veremos más adelante, sean del maestro florentino. En el caso del retrato de Melzi, que estudiaremos a continuación, le da credibilidad.

Por otra parte, al parecer, se podría otorgar la autoría a Leonardo con mucha más fiabilidad que calificar este dibujo de autorretrato. En palabras de Saccani:

Esto ya nadie lo pone en duda, también porque la maestría de los trazos, la capacidad de plasmar una fisonomía que parece perforar el papel solo puede proceder de la mano de un grandísimo genio.

El papel, con los análisis que se han realizado, es absolutamente compatible con un papel de producción francesa entre finales del siglo XV y principios del XVI, por lo tanto la datación de la producción del papel es una datación coherente con la datación del dibujo; otras características físicas permiten afirmar que desde luego la mano podría ser con toda seguridad la de Leonardo; también sobre esto ha habido polémicas y estudios, pero ninguno de los más grandes expertos alberga ya ninguna duda sobre esto. Ya nadie pone en duda que es un dibujo de Leonardo, evidentemente, pero sí lo que representa: si a Leonardo o una idea platónica de un filósofo o un estudio sobre una idea de un viejo sabio o todo lo demás, y eso depende de cómo uno quiera interpretar. Desde luego también es causa de esta incertidumbre el hecho de que no se sabe verdaderamente cuál fue el recorrido que llevó el autorretrato de Leonardo a las manos de ese turinés que vendió su colección al rey Carlo Alberto. Por lo tanto, está claro que esto dejó un aura de incertidumbre y cuando existe la incertidumbre documental es obvio que las interpretaciones...

Entonces, ¿es un autorretrato?, ¿usó Leonardo da Vinci un espejo para retratarse a sí mismo?, ¿es verdaderamente su imagen?

¿Pudo Leonardo da Vinci realizar un autorretrato?

Los tratados de fisiognómica, los estudios del carácter de los seres humanos a través de sus rasgos fisonómicos, ya existían en el Renacimiento. Autores como Bartolomeo della Rocca (*Cocles*) o Pietro d'Abano cultivaban una ciencia como médicos asociados a la astrología y la quiromancia (Caro Baroja, 1987). La posibilidad de que Leonardo se retratara a sí mismo, independientemente de su objetivo final, es muy alta. No solo por el mero hecho de que artistas coetáneos ya lo hicieran, sino porque además Leonardo era a la vez un estudioso y un crítico de la fisonomía, el aspecto particular del rostro de una persona que la caracteriza.

Leonardo llevó a cabo estudios objetivos de anatomía comparada y así

estableció las semejanzas mayores de los miembros de una especie con otra (...). En una etapa ya avanzada de su vida, Leonardo recogió muchas observaciones anatómicas, especialmente sobre la cabeza humana, porque pudo examinar con detenimiento varias cabezas de hombres ejecutados. Estas observaciones quedan reflejadas en sus dibujos, que demuestran un gran adelanto en el conocimiento de los huesos y también de los músculos de la cara, de suerte que no solo se analizan en su forma y conexión, sino también en sus funciones. Así dan idea de mecanismos que expresan sentimientos y pasiones. Es decir, Leonardo se adelanta a los que estudiaron la expresión muscular de las emociones de la cara, que no tiene el comienzo en la fisiognómica clásica, sino que es el resultado final de investigaciones objetivas, desligadas de todo criterio de autoridad o tradición (ibídem, p. 70).

No hay ninguna objeción por la cual Leonardo no pudiera autorretratarse, bien de manera individual, bien como estudio fisiognómico, o bien para utilizar su rostro para una obra determinada. Sin embargo, tampoco contamos con la prueba fehaciente de su puño y letra de que exista un autorretrato suyo, por lo que, tomando este punto como inicio, tenemos que poner en duda *a priori* todas las imágenes otorgadas al artista florentino.

¿Por qué pintar un autorretrato?

En el maravilloso volumen *Portrait of the Artist* de la Royal Collection Trust ya se sugieren los motivos que podrían llevar a un artista a immortalizarse:

La motivación de un artista para pintar un autorretrato varía ampliamente, tanto como la audiencia a la que va dirigida la obra de arte final. Estos factores ayudan al espectador moderno a entender por qué un artista ha hecho elecciones particulares alrededor del medio, formato, estilo, pose y así sucesivamente. En términos generales, los autorretratos pueden ser divididos en aquellos destinados a un propósito privado, únicamente para los ojos del artista, su familia cercana y amigos, y los destinados al consumo público. Las imágenes privadas se produjeron para la práctica, la experimentación, como indicaciones a la memoria o para la autoexploración. Las imágenes públicas se pueden hacer para marcar un logro particular, como comisiones, piezas de presentación o anuncios. Es importante recordar, en esta era de la saturación de los medios de comunicación masiva y la abundancia de imágenes visuales, que la audiencia actual puede ser muy diferente de la originalmente pensada. Los artistas jóvenes que todavía no se han establecido rara vez tienen dinero para pagar un modelo profesional, por lo que su propia cara es a menudo el más barato y más conveniente sujeto humano disponible. Practicar sobre sí mismos permite a los artistas tomar el tiempo que sea necesario, sin

preocupaciones acerca de los asistentes o satisfacer a los clientes (VV. AA., 2016, p. 14).

En el caso de Leonardo, caben muy pocas posibilidades de que el destinatario de un posible autorretrato fuera un familiar, debido al distanciamiento que tenía Leonardo para con sus hermanastros. Queda descartada la opción de que, siendo joven y con pocos recursos para contratar a un modelo, optase por él mismo, ya que la representación dista mucho de ser un joven. Además, parece ser que en la *bottega* del Verrocchio no hubo carencias de ningún tipo. ¿Autoexploración? Esa es la única opción que valdría, siempre y cuando la datación del dibujo fuera cien por ciento fidedigna.

¿Con qué realizar el autorretrato?

Hay que tener en cuenta la perspectiva con la que observamos este retrato. A día de hoy, disponemos de unos espejos que no deforman la realidad, al menos no del todo. Si retrocedemos en el tiempo, gracias a las evidencias pictóricas de la época, podemos dejar patente qué tipo de superficies pulidas eran utilizadas en el arte del autorretrato. No eran superficies lisas como las que conocemos hoy en día. La fabricación de espejos convexos (también conocidos como *ojos de pez*), cuya superficie reflectante está deformada hacia la fuente de luz, alteraba las figuras que los artistas pretendían representar ya desde los tiempos romanos.

Los espejos de metal pulido eran comunes (...). En algunos casos el vidrio tenía reflectores cóncavos y convexos, y hay algunos de este tipo que todavía existen.

En cuanto a la forma, el espejo era generalmente un disco circular de metal, con una manija atada. También eran comunes los espejos circulares sujetos con bisagras a cajas circulares (Norris, 1999, pág. 124).

En el libro *Historia de los espejos* encontramos la curiosa historia del adelantado a su tiempo, quizá como Leonardo da Vinci, Giotto di Bondone.

Las pinturas medievales eran planas, sin perspectiva, pero Giotto, un artista italiano de principios del siglo XIV (y buen amigo de Dante), creó figuras tridimensionales realistas. Cierta vez, cuando era un travieso aprendiz, pintó una mosca de aspecto tan real en la nariz del retrato que estaba pintando su maestro que este trató de espantar al insecto. ¿Por qué «veía» Giotto con mayor claridad que otros artistas? Es probable que se valiese de uno de los primeros espejos planos italianos. Él vio la realidad en tres dimensiones, si bien en una superficie completamente plana. Giotto se pintó a sí mismo en al menos tres de sus frescos y solo pudo realizar estos autorretratos con la ayuda de un espejo. Simplemente se adelantó a su tiempo. El verdadero

Renacimiento italiano llegó casi un siglo después, cuando, de un modo casi milagroso, los artistas comenzaron a reproducir las figuras con una fidelidad casi fotográfica (Pendergrast, 2003, pág. 133).

De nuevo en el ejemplar *Portrait of the Artist*, también somos ilustrados en el arte del reflejo:

Los espejos de cristal planos fueron inventados en Venecia alrededor de 1500. Antes de esta fecha, los espejos eran pequeños y convexos, y por lo tanto un potencial disuasivo para los artistas. Sin embargo, atribuir el desarrollo del autorretrato puramente al desarrollo de los espejos es una simplificación excesiva. Mientras que los espejos planos estaban disponibles desde aproximadamente el 1500, también eran prohibitivamente caros; no fue hasta los primeros años de 1700, cuando los franceses empezaron a producir espejos del mismo tamaño y calidad que los venecianos, que el mercado se abrió y los espejos se hicieron más asequibles. Esto no quiere decir que los avances prácticos en la producción de espejos no tuvieran impacto en el desarrollo del autorretrato. La capacidad de verse a sí mismo con más claridad y con mayor frecuencia a finales del siglo XVI debe de haber tenido un impacto social considerable, alentando una mayor autoconciencia física y ayudando a alimentar la vanidad del autorretratista renacentista. Antes de la invención del vidrio plano a finales del siglo XV, los espejos estaban hechos de piedra pulida, metal o vidrio convexo. Estos últimos fueron creados a partir de bolas de vidrio soplado llenas de metal fundido (típicamente plomo, mercurio o plata); y una vez frío, las secciones de la bola fueron cortadas para formar piezas individuales (VV. AA., 2016, p. 19).

Aunque James Hall, autor de *The Self-Portrait*, discrepa sutilmente del origen del espejo y su proyección en el futuro:

La sabiduría convencional dice que en torno al año 1500 nació el individualismo y se inventaron los espejos de cristales de buena calidad, permitiendo así que la gente se viera claramente por primera vez. De esta perfecta tormenta cultural vino el irresistible aumento del autorretrato. Indudablemente hay un elemento de verdad en esto: los años 1490 fueron una década crucial, y hubo un interés creciente en distinguir la personalidad y el estilo de los artistas individuales. Pero ignora lo que vino antes en la época medieval y suaviza lo que vino después. Los desarrollos en la tecnología de espejo son en gran medida irrelevantes y este «mito del espejo» ha nublado las discusiones del género. Buenos espejos de metal pulido habían existido desde la Antigüedad y continuaron siendo utilizados bien entrado el siglo XVII (Hall, 2014, p. 8).

Uno de los mejores ejemplos de aberración de la imagen con un espejo convexo la encontramos en el autorretrato de Girolamo Francesco Maria Mazzola, conocido artísticamente como *Parmigianino* (1503-1540)^[105] (LÁMINA 7). Vasari no solo menciona el retrato, sino también el tipo de espejo:

Un día, avanzando e investigando las sutilezas de su oficio, para hacer un experimento y ponerse a prueba, empezó a retratarse en un espejo de barbero, de esos medio redondos (Vasari, 2010, p. 673).



© Digital / Color Erich Lessing / Album

También podemos encontrar este tipo de distorsión como elemento decorativo en un cuadro quizá más conocido, hoy en día en la National Gallery: el espejo que cuelga de la pared de la habitación de los Arnolfini^[106] (LÁMINA 8). Una vez más recurrimos al libro *Historia de los espejos*, donde encontramos la siguiente información:

Van Eyck pintó su cuadro más famoso, el *Retrato de Arnolfini y su mujer*, en 1434. Con exquisitos detalles y perspectiva impecable, esta obra muestra lo que parece ser la boda íntima de Giovanni Arnolfini, un acaudalado comerciante italiano que vivía en Brujas, con Giovanna Cenami. (...) Entre ellos, en el centro del cuadro, hay un espejo convexo elegantemente enmarcado.

En él se ve reflejada toda la habitación, incluidas la espalda de los novios, la cama con dosel, la ventana y dos figuras pequeñas, vestidas de rojo y azul, cerca de la puerta. Una de ellas debía de ser el artista, que firmó con elegante caligrafía justo encima del espejo: *Johannes de Eyck fuit hic 1434* («Jan van Eyck estuvo aquí, 1434») (Pendergrast, 2003, p. 136).



© Digital / Color Album / Oronoz

Cabe mencionar que Giorgio Vasari apuntó en la vida de Leonardo sus flirteos con los espejos:

Hizo muchas locuras de este tipo y estudió los espejos; y ensayó rarísimas mezclas de óleos para pintar y barnices para conservar las obras hechas (Vasari, 2010, p. 478).

Incluso en su propio *Tratado de la pintura*, Leonardo menciona el espejo como herramienta indispensable en la ciencia de la pintura:

B. N. 2038, 24b^[107]

De cómo el espejo es maestro de pintores

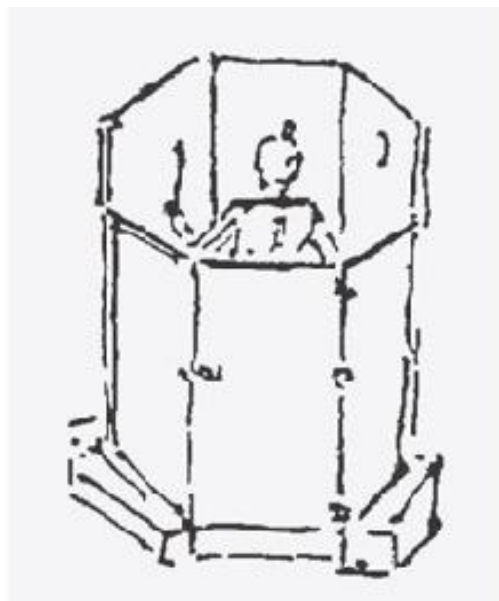
Cuando quieras comprobar si tu pintura se corresponde exactamente con el cuerpo que copiaste del natural, toma un espejo y haz que en él se refleje la cosa real. Compara entonces la imagen reflejada con tu pintura y considera si el sujeto de ambas imágenes guarda en ellas la debida conformidad. Al espejo —un espejo plano, sin duda— has de tener por tu maestro, porque sobre su superficie mucho se asemejan los cuerpos a la pintura^[108].

Leonardo estaba inexorablemente ligado al mundo de los espejos gracias a sus estudios de óptica y podemos encontrar, por ejemplo, en el Códice Atlántico (folio 87r) un dibujo de una muela automática para fabricar espejos y (en el folio 1055r del mismo código) un estudio de óptica («intento de definición geométrica de la

curvatura de un espejo ustorio»)[109].

Otra de las brillantes ideas del maestro florentino relacionadas con el estudio del reflejo en los espejos es la conocida *cámara de los espejos* (Starnazzi, 2010), que bien pudiera ser un instrumento utilísimo para el arte del autorretrato, ampliando significativamente el tamaño de las superficies donde reflejarse.

Si hicieses 8 espejos planos y cada uno tuviera 2 brazos de ancho y 3 de alto y fueran colocados en círculo de manera que compongan una figura de 8 caras, con una circunferencia de 16 brazos, el diámetro de 5 brazos, el hombre que allí se encuentre podrá verse por cada lado infinitas veces. Si fueran 4 espejos dispuestos en cuadrado, también valdrán.



Cámara de los espejos de Leonardo da Vinci
(aprox. 1486, Ms. B, f. 28r, París, Institut de France).



Imagen en 3D realizada por Mario Taddei (Leonardo3)
en la exposición de Milán (localizado en el Manuscrito B virtual, www.leonardo3.net).

Es cuando menos curioso ver cómo se utiliza el imaginario de Leonardo fusionado con los espejos para producir pareidolias, como nos muestran el grupo italiano denominado Mirror of the Sacred Scriptures and Paintings World Foundation y el autor Oreste Ruggiero en su obra *L'altro Leonardo*. Ruggiero, 2009).

Dentro de esos estudios ópticos podríamos encuadrar lo que en el universo vinciano se ha denominado escritura especular. Un tipo de escritura de derecha a izquierda solo legible mediante un espejo.

A estos escritos de Leonardo se les ha intentado transferir una pátina esotérica, como si su legado especular quisiera transmitir un secreto arcano. Nada más lejos de la realidad. En 1568 se sabía que Leonardo escribía de derecha a izquierda, tal y como cita Vasari en la segunda edición de las *Vidas*:

(...) Escribió con unas extrañas letras, trazadas con la mano izquierda y al revés, que no se entienden si no se tiene práctica, porque solo pueden leerse con un espejo^[110].

A sample of Leonardo da Vinci's mirror writing, which is written from right to left and is only legible when viewed in a mirror. The text is written in a cursive, handwritten style.

Pero no era el único caso. Sin ir más lejos, en el catálogo de la biblioteca de la Universidad de Salamanca encontramos el *Astronomicum Caesareum*^[111] de Petrus Apianus, cuyo colofón es el siguiente:

FACTUM ET ACTUM IN GOLFSTADII IN AEDI
LUS NOSTRIS. ANNO A CHRISTO
NATO SECVMILLESIMO QVA
DRAGESIMO MENSE
OIAM

Sí, escritura especular. Y aparece en 1540, años antes de la publicación de la segunda edición de las *Vidas* de Vasari (1568), donde dejaba patente este peculiar modo de escritura de Leonardo da Vinci.

Dejando a un lado teorías especulativas, para tener en cuenta cómo un artista — en este caso Leonardo da Vinci— pudo realizar un autorretrato hay que tener presente lo siguiente:

1. Durante el Renacimiento se pasó de un espejo de superficie cóncava o convexa a uno de superficie plana para evitar lo máximo posible las deformaciones.

2. Leonardo da Vinci no solo desarrolló estudios para la fabricación de estos espejos, sino también para su aplicación a la ciencia.

3. Algunos defienden —y así está estipulado— que el *Autorretrato* de Leonardo está datado en 1515, periodo en el que ya gozaba de unos lazos fuertes con Francisco I. Otros lo sitúan en la década de 1490, época en la que Leonardo estudiaba rostros para su cenáculo en Santa Maria delle Grazie, en Milán. Giovanni Saccani me aportó información sobre la metodología de la datación:

La biblioteca es el lugar de conservación no solo de estos dibujos, sino de todo el patrimonio que Carlo Alberto y sus sucesores han reunido y que de algún modo ya habían heredado de otras partes. Nuestro objetivo es hacer que estos grandes legados del pasado se conserven y se transmitan del mejor modo posible. Nosotros no somos una entidad de investigación, pero evidentemente colaboramos con todas las entidades, con los estudiosos que desean realizar investigaciones sobre nuestro patrimonio. Pero nosotros somos, como siempre lo son las bibliotecas, esencialmente un lugar de intermediación cultural entre quien crea cultura y quien la debe aprovechar.

Evidentemente, acogemos a estudiosos; por lo que a mí respecta, siempre con una gran apertura mental. Desde luego, las primeras dataciones las hicieron grandísimos estudiosos, el primero de todos Carlo Pedretti, que fue una persona que no solo dató, sino que también reconoció ciertos dibujos como efectivamente dibujos de Leonardo y en algunos casos también recompuso dibujos que estaban separados, como el del rostro, la proporción del rostro y del ojo. Está claro que estos grandes estudiosos tienen en su bagaje cultural y técnico la capacidad comparativa de determinar cuál fue la producción de un artista y, por lo tanto, lo pueden situar. Por supuesto, a las capacidades de los investigadores se suman los datos históricos de los movimientos del artista, sus conocimientos, sus lugares de trabajo en el momento en el que se puede determinar razonablemente la producción.

Luego, naturalmente, si se encuentra la fecha escrita por detrás, es más fácil.

4. Se considera a Leonardo el inventor de las caricaturas precisamente por la etapa de su vida en la que trabajaba en Milán (Hall, 2014, p. 108), con lo que podemos constatar su aproximación a los estudios fisonómicos. También aquí Saccani quiso profundizar en este aspecto:

No solo del rostro, del cuerpo, de los miembros, no solo del ser humano, sino también de los animales... Aquí tenemos dibujos en los que están representadas partes del cuerpo humano, pero también de los caballos, por ejemplo. Por eso este es también el motivo por el que hay quien considera que *La Gioconda* es un autorretrato de Leonardo en sentido femenino, porque en realidad se puede producir y reconducir. Además, Leonardo ha causado y sigue causando impacto en el imaginario colectivo de todo el mundo, porque está considerado el genio absoluto, por excelencia. Es evidente que esto implica que todos —expertos, curiosos o no curiosos— tratan de interpretar, de hallar en lo que escribió, en lo que dibujó, en lo que dejó en herencia descubrimientos sensacionales, tesoros fantásticos, y, claro, cuando todos pueden decir de todo sobre todo, resulta difícil, ¿no?

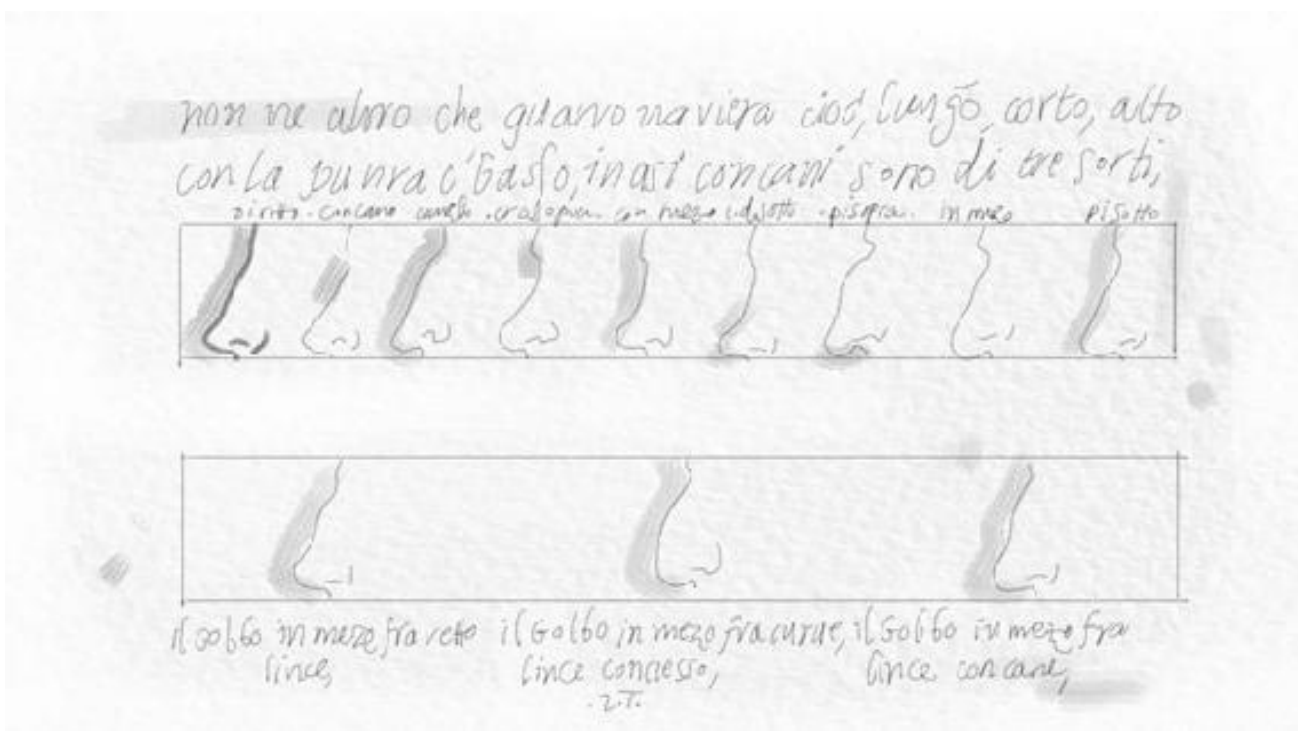


© Album / akg-images

5. El escritor y filósofo Giovanni Battista Giraldi nos corrobora la faceta del Leonardo fisonomista en su obra publicada en 1554, en la que el artista florentino priorizaba la calidad y la naturaleza de la cara que iba a retratar sin restar importancia al estado del rostro, ya se debatiera entre la felicidad y la tristeza, la juventud y la vejez o entre el mal y el bien (King, 2012, pp. 124-125). Dos grandes ejemplos son el *Retrato de César Borgia* (?) —también conocido como *Tres estudios de la cabeza de un hombre barbudo*^[112]— y el *Repertorio de narices*^[113].



© Album / Mondadori Portfolio / Sergio Anelli



6. Los espejos acompañaron a Leonardo hasta el final de sus días, que vivió en Francia bajo la protección del rey Francisco I. Este monarca francés, muy aficionado a ellos, «no descuidó ordenar cuatro o cinco espejos de acero de gran tamaño de sus joyeros, Guillaume Hotman y Allard Plommyer» (Melchior-Bonnet, 2002, p. 24). Encargaría uno de Murano decorado en oro con piedras preciosas en 1532, trece en 1533 y once más en 1538 (Pendergrast, 2003, p. 123).

¿Es Leonardo da Vinci?

Esta es la postura de Liz Rideal, autora de dos libros sobre autorretratos que trabaja en la National Portrait Gallery de Londres y en la Slade School of Fine Art: «Afirmo felizmente que se trata de su autorretrato, pero la gente es libre de pensar lo que quiera cuando se encuentre frente a la obra»^[114]. También está igual de segura la investigadora italiana Carla Glori, pues, partiendo de la veracidad del retrato de

Turín, afirma haber encontrado el perfil oculto de Leonardo da Vinci bajo una axila. La noticia fue recogida el 6 de junio de 2016 por el diario *El Confidencial*:

Pocos pintores han generado tanta literatura alrededor de su obra como el florentino universal, Leonardo da Vinci: desde su cuadro *La última cena* hasta la enigmática *Gioconda*, de la que se llegó a decir que era el propio retrato del artista o que guardaba secretos místicos en números, como el 72, encriptados, según algunos expertos, en la propia obra. Porque el maestro renacentista sentía fascinación por la automimesis y por todo aquello que se esconde a la vista, que escapa a la apariencia y solo el espectador avezado puede hallar.

Ahora, una investigación realizada por la italiana Carla Glori ha encontrado un nuevo perfil de Da Vinci oculto bajo la axila de uno de los dibujos que forman parte del Códice Atlántico, una colección de dibujos y notas del maestro que datan de entre 1478 y 1519, y que se encuentra en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Precisamente en el folio 399 de este códice, escondido en el retrato esbozado de una aristócrata, Glori dice que existe un segundo perfil idéntico al de la joven dibujada: «Comparando el perfil escondido con el de la joven, se nota una extraordinaria semejanza; en la parte inferior de la cara hay además una coincidencia que se puede sobreponer, mientras la parte que va desde la base de la nariz hasta la frente solo difiere en lo justo para permitir caracterizar la inconfundible fisonomía del mismo Leonardo», concluye. La investigadora pudo verificar la similitud de este perfil tanto en el autorretrato de Da Vinci como en el dibujo del rostro del artista que se atribuyen a Francesco Melzi^[115].

El catedrático de Historia Medieval en la Universidad Autónoma de Barcelona José Enrique Ruiz-Domènec da una posibilidad menos categórica y más idealizada del propio artista:

Esa es la imagen que quiso darse de sí mismo en el célebre *Autorretrato* de Turín, la imagen alegórica de la vejez, un hombre viejo, sin edad, con unas mejillas surcadas por cataratas, barba y cabellos en torno a una poderosa nariz que enmarca el abismo de la mirada de alguien que ha visto más de lo que es capaz de llegar a entender (Ruiz-Domènec, 2005, pp. 169-172).

No apunta al reflejo real de Leonardo da Vinci, sino que su significado enfile a la imagen que Leonardo da Vinci se dio a sí mismo de una manera poetizada. Tuvimos la oportunidad de tener contacto personal con este catedrático, quien nos aportó aún más información:

El Renacimiento del retrato se desarrolla a finales de los años setenta del siglo XIV, retratos sobre madera... El retrato se vincula a la cultura humanista y por ese motivo se perfila si hay un modo plástico de representar el yo. Esa es una de las más persistentes preocupaciones del humanismo, ya que este apuesta por la cultura del «yo». La expande en todas sus formas culturales. Las autobiografías, por ejemplo, son retratos del yo sublimados y del mismo modo un autorretrato también puede ser un yo sublimado, de uno mismo o de la imagen que quiere dar uno mismo a los demás. Esa es la impresión que tengo sobre el *Autorretrato* de Turín.

Leonardo se veía a sí mismo como el hombre sabio de la montaña y se representaba con barba en la vejez, pero al mismo tiempo robusto, convencido de lo que estaba haciendo, con mucho todavía por delante, con su obra abierta. No quería terminar su obra. Es la sensación de un hombre que piensa que va a vivir para siempre, eternamente. Algo que no ocurrió. El relato de su muerte es el relato clásico del hombre que no espera morir. Detiene el trabajo, se va a cenar y ya no regresa. La muerte le sobreviene en un acto cotidiano.

Creo que Leonardo percibía que en el interior del alma de una persona hay aspectos que no son

reconocidos y, para que se entendiera esa postura ante la vida, creó esta imagen espectacular de sí mismo, aunque en realidad no era él. Imaginemos lo siguiente: si alguien me hace una foto aquí trabajando sin que yo me dé cuenta, saldrá de una manera. Si soy yo quien tira la foto y me hago un *selfie*, saldrá de otra bien distinta. Todo es un asunto de la intencionalidad. Aunque no deja de ser una hipótesis, pues no soy experto en Leonardo. Me fío de los críticos, pero mi impresión es que crea una figura ideal del sabio. Una imagen que proyecta un anhelo.

El doctor en Física Teórica de la Universidad de Viena Fritjof Capra añade incluso más información:

El más fiable [retrato] es el que se considera único autorretrato del artista, dibujo en tiza roja, fascinante y sumamente detallado, que realizó cuando rondaba los sesenta años, aunque en él parezca mayor. (...) Leonardo dibujó este retrato en un momento de incertidumbre y desazón, era perfectamente consciente de que ya había dejado atrás la mayor parte de su vida (Capra, 2008, pp. 43-44).

Capra se desliza también por la impresión de Ruiz-Domènec: la posibilidad de estar ante un retrato más idealizado que realista; con componentes más relacionados con la psicología que con la estética.

Al profesor Carlo Vecce, con quien pudimos compartir una charla a través del mail, le parece, en palabras textuales, «uno de los diseños más bellos de Leonardo da Vinci». Añade, sin embargo, que cree que es la imagen de Leonardo, «aunque idealizada como la imagen de un filósofo antiguo y probablemente también algo envejecida por su correspondencia fisonómica con la tradición antigua de la imagen de Leonardo (Vasari, Giovio, etcétera)».

Para terminar, Giovanni Saccani, el director de la Biblioteca Real de Turín, no alberga ninguna duda:

Es su autorretrato. Cualquiera que se encuentre frente a él se queda sin habla. Lo primero que suelen decir cuando se recuperan es: «Me da escalofríos». La poderosa expresividad de su cara está absolutamente conectada a una emoción y a una habilidad que solo Leonardo podría poseer^[116].

Para Alessandro Vezzosi, el director del Museo Ideale Leonardo da Vinci —en la tierra donde nació—, el *Autorretrato* es auténtico. Así nos lo hizo saber en la entrevista que mantuvimos a través del mail. Si tuviera que mostrar al mundo la imagen de Leonardo da Vinci, sin duda alguna elegiría «el *Autorretrato* de la Biblioteca Real de Turín. Luego el de la Royal Library de Windsor, realizado por un discípulo».

El director Vezzosi compara las dos imágenes y las considera compatibles. En cuanto al posible *Autorretrato* de Leonardo, nos comentó:

Es una obra emblemática de Leonardo. Pienso que es su imagen por una serie de razones estilísticas, técnicas, cronológicas e iconográficas. ¡El *Autorretrato* de Turín es único!

Algunos investigadores, como hemos visto mencionado en el libro de Ross King, apuntan la posibilidad de que en el célebre dibujo de Leonardo se halle una posible respuesta^[117]. En el retrato se encuentra, muy escondido y muy difuminado, el siguiente texto:

Leonardus Vinci *ritratto di se stesso assai vecchio* («Leonardo da Vinci, retrato de sí mismo bastante viejo»).

En la edición web de junio de la revista *Descubrir el Arte*^[118], un artículo firmado por Carmen del Vando Blanco validaba información:

Sin embargo, el foco de miradas es (y quizá será) el único autorretrato reconocido del artista, que muestra un rostro muy preciso y meticuloso en cuanto al tratamiento de los rasgos físicos. En la parte inferior ha quedado escrito *Leonardus Vinci* *ritratto di se stesso assai vecchio* («Leonardo da Vinci, retrato de sí mismo bastante viejo»). Y es más que evidente esta premisa, ya que la fisonomía nos retrata a un hombre cerca de los sesenta y muchos años, canoso y calvo en la parte alta de la cabeza. La mirada es severa y las huellas de la vejez surcan la cara con profundas arrugas en la frente, alrededor de los ojos, en la boca y en las mejillas.

Quizá una de las opiniones más importantes a nivel mundial sobre todo lo que gira en torno al supuesto *Autorretrato* sea la del director de la Biblioteca Real de Turín, Giovanni Saccani. Le comunicamos nuestras dudas respecto al porcentaje de fiabilidad del retrato.

¿En porcentaje? Para mí es el cien por ciento. Evidentemente, es una cuestión muy discutida. Yo no tengo muchas dudas sobre la base de lo que he oído decir a muchos estudiosos, a muchos investigadores, sobre la que también es la historia de la crítica en cuanto a la interpretación de este dibujo. También soy consciente de que muchos piensan que no es así, pero creo que en el imaginario colectivo del mundo ese dibujo representa el rostro de Leonardo da Vinci. Es un icono que ha superado las interpretaciones de los expertos, de los historiadores del arte, de los conocedores, de los históricos. ¿El sudario representa el rostro de Dios o no? En mi opinión, hay una parte de la conciencia colectiva que se debe tener en cuenta; creo yo.

Personalmente, como a todo investigador, me sigue asaltando la misma duda. No es el propio Leonardo da Vinci quien ha afirmado que el retrato lo es de su propia persona. Siempre es otro individuo quien asegura que la estampa es la del artista florentino. ¿Es suficiente, pues, para afirmar con total seguridad que se trata del maestro de Vinci? Rotundamente no. No existe de momento la prueba que pueda corroborar dicha información en su totalidad. En palabras de Giovanni Saccani:

Muchos lo han intentado; algunos estudiosos, por ejemplo, me han escrito diciendo que en la Biblioteca Real hay cuatro o cinco autorretratos, porque consideran que hay una repetición en la proporción de la distancia entre los ojos, la longitud de la nariz, la distancia... Pero eso es una estupidez. Leonardo, entre sus diversas, digamos, capacidades de investigación, que yo diría que son totalmente científicas, estudia las proporciones del cuerpo humano. Está claro que cuando ha considerado que ha encontrado esas proporciones luego las aplica en su arte.

Buscando entre la inmensa bibliografía sobre el arte italiano del Renacimiento, encontramos un texto interesante para plasmar a continuación, ya que ofrece un punto de vista diferente que abre aún más, si cabe, las posibilidades en cuanto al *Autorretrato* de Turín:

Una nota manuscrita del siglo XVI titula el dibujo como *Autorretrato de Leonardus Vincius (en tiza roja) con rasgos envejecidos (en carbón)*, de modo que hoy en día se admite la interpretación de que se trata del autorretrato de Leonardo durante sus últimos años de vida. Sin embargo, existen razones estilísticas, como el rayado paralelo, que permiten suponer que se creó antes de 1500, con lo que se descartaría la hipótesis del autorretrato (VV. AA., 2008, p. 152).

Es decir, se pone en duda no solo la identidad de la persona retratada, sino también la datación del mismo retrato. Pese a todo, tal es la fe en que este sea su autorretrato que incluso tiene un decreto de Estado de inmovilidad^[119]. Pero ¿existen documentos evidentes e irrefutables de que este sea realmente el verdadero rostro de Leonardo da Vinci^[120]?

En la entrevista mantenida con el profesor Martin Kemp, nos ilustra de la siguiente manera:

No existe virtualmente ninguna posibilidad de que sea un autorretrato. Solo cobró importancia a finales del siglo XVIII y ganó adeptos porque la gente pensó que Leonardo debería parecer así, como un anciano vidente. El estilo del dibujo pertenece a la década de 1490. Leonardo no era así por esas fechas.

Solo se parece a Leonardo porque nos hemos acostumbrado a esa imagen.

En esta misma línea de opinión se sitúa Nicola Barbatelli, descubridor del posible retrato de Leonardo da Vinci en la Tavola Lucana (en la parte 3 citaremos la conversación que mantuvimos con él en Nápoles):

Queremos considerarlo autorretrato simplemente por la dimensión, por así decirlo, evocadora, altamente celebrativa que tiene, pero me cuesta creer que pueda ser una imagen fiel de Leonardo. Considero que esta es una hoja, como ya ha dicho una parte de los estudiosos, que estilísticamente se orienta en torno a los años ochenta-noventa del siglo xv y excluyo que pueda ser un dibujo de los últimos años de vida de Leonardo.

En cuanto a reuniones, también tuve la oportunidad de encontrarme con Mario Taddei en la brillante exposición de Leonardo3 en Milán. Taddei es un académico italiano, director técnico del centro de estudios Leonardo3, donde, entre otros asuntos, «trabajan la arqueología vinciana multimedia, el oficio de ir a buscar todos los indicios distribuidos en los diversos códigos, como en el león, por ejemplo, y reconstruir las máquinas tal y como Leonardo las habría querido. Nosotros aquí reconstruimos solo las máquinas ideadas por Leonardo, las nuevas y originales». Taddei me apuntó lo siguiente sobre el posible autorretrato de Turín:

Pocas personas piensan lo que digo yo, pero estoy convencido. Yo también creía que ese era el autorretrato porque es bello, porque estoy acostumbrado, ¡cuidado! Sin embargo, ¿quién ha dicho que lo es? Todo nace, te lo enseño, de un error. Entonces el error que cometen todos es el de tomar por bueno lo que está escrito en los libros, el de recortar esto, aislarlo y decir: «¡Qué bonito!». En cambio, si tú vieras este retrato de un viejo hermosísimo junto con otros muchos, con los centenares de retratos que Leonardo dibujaba en esa época, entiendes que es uno entre muchos. ¿Por qué debería ser justamente Leonardo? El error surge del hecho de que en el siglo xix alguien, no Leonardo, escribió: «Leonardus Vincius, retrato de sí mismo de viejo». Pero se escribió después. En el siglo xix Leonardo empezó a estar de moda y en ese momento esto se convirtió en «Ah, quizá sea él» y el «quizá sea él» se convirtió en «es él». Y hoy es él hasta el punto de que es imposible conseguir que la gente piense que no lo es. Sin embargo, también existen otros motivos. Lo que yo digo, y lo dice también Carlo Pedretti, es que, si tú lo miras, este es el dibujo de una persona que tiene más de sesenta años, pero el estilo con el que está dibujado —yo lo conozco porque identifico el estilo de su dibujo según el paso de los años y cuando tenía veinte años se reconoce también la grafía diferente con respecto a cuando se hizo mayor— es diferente, y cuando

él tenía sesenta años no podía dibujar de esta forma; tenía otro estilo. Él dibujaba así cuando tenía treinta y cinco, cuarenta años como mucho, cuando estaba en Milán. Entonces, ¿podemos imaginar que él se dibujó a sí mismo de mayor? Me parece un poco raro. Es más verosímil el autorretrato de Melzi, pero este de Turín ya se ha convertido en Leonardo y es como un icono para todos.

Curiosamente, durante nuestra última estancia en Vinci en noviembre de 2016, me fijé en detalles que en visitas anteriores había pasado por alto. Esta vez me detuve a prestar toda mi atención a la imagen aceptada a día de hoy a nivel mundial como el verdadero rostro de Leonardo da Vinci. Según se accede desde Empoli, es cuando menos curioso el hecho de que el cartel que da la bienvenida al lugar de origen de uno de los mayores artistas de la historia esté situado en una rotonda con un tamaño para nada mayor que cualquier señal reglamentaria de circulación. Un cartel de fondo marrón y letras en blanco da la bienvenida:

BENVENUTI A VINCI
Città natale di Leonardo

WELCOME TO VINCI
Birthplace of Leonardo

Junto al enunciado en italiano, a su izquierda, el escudo de la ciudad. Bajo este, la cara con el *Autorretrato* de Leonardo, pero no ocupa un lugar especial y solo si el ávido conductor se fija podrá vislumbrar el rostro más allá de las indicaciones de circulación.

En la iglesia Santa Croce^[121] de Vinci, donde Leonardo fue bautizado, tampoco hay una referencia visual a su rostro. Sin embargo, en el lugar reservado para su pila bautismal, a modo de homenaje, aparece el texto de *ser* Antonio da Vinci. Una vez más, obvian la imagen del genio. Contrasta bastante la ausencia de la imagen con las tiendas de *souvenirs* que concurren alrededor de la iglesia y el museo leonardiano. Se puede encontrar todo tipo de *merchandising* con la cara de Leonardo —incluso monedas a modo de medallas en máquinas expendedoras—, mientras que en los lugares dignos de peregrinaje, o bien esa misma imagen está ausente, o bien no se le da una importancia relevante. Lo mismo ocurre en la casa natal de Anchiano^[122], a tres kilómetros de Vinci. Un letrero indicativo minúsculo aporta la misma imagen, pero con un tamaño ridículo. Ya en el interior, un busto a modo de homenaje al *Autorretrato* nos da la bienvenida^[123].

Poco más.

Escribamos de nuevo la historia.

Ya lo hemos apuntado con anterioridad. Este retrato aparece por primera vez en 1810 estampado en el libro de Giuseppe Bossi sobre el cenáculo vinciano (LÁMINA

9). Bajo el diseño, una inscripción:

Cabeza de viejo calvo barbudo con cabello y pestañas largas. Creo que es el retrato de Leonardo según un pasaje de Lomazzo, que hice grabar debajo de ella. Esta estampa, por don Giuseppe Benaglia, no se realizó del dibujo original de Leonardo (que ahora no se sabe dónde está), sino de una copia que hizo don Raffaello Albertoli^[124].



© jan hendrik niemeyer art books, Germany

Solo en este apunte hay información suficiente para escribir otro volumen. A saber:

1. El dibujo (*Autorretrato*) original no ha aparecido aún en 1810.
2. La estampa es una copia de una copia.
3. No se conoce como *Autorretrato*, sino como *Cabeza de viejo calvo*.
4. El autor, Bossi, da su opinión inspirado en Lomazzo y le otorga la categoría de autorretrato.

En lo referente a Lomazzo, nos retrotraemos al Milán de la segunda mitad del siglo XVI, donde vivió y pintó Giovanni Paolo Lomazzo. En la biografía de Charles Nicholl encontramos la siguiente información:

Otra fuente milanesa es el artista Giovanni Paolo Lomazzo, un pintor muy prometedor que, a causa de un accidente, quedó ciego en 1571, a la edad de treinta y tres años. A partir de ese momento dedicó sus energías, considerables

pero algo caóticas, a escribir, produciendo una serie de libros entre los cuales destaca su *Trattato dell'arte della pittura*, publicado en 1584. Sus comentarios son muy valiosos, porque era un devoto incondicional de Leonardo: un especialista. Conoció a su albacea, Francesco Melzi; estudió los manuscritos sobre los que este ejercía un control exclusivo y documentó algunos de los que se han perdido. Lomazzo es a veces un palo que detiene la rueda, pues proporciona ideas e informaciones opuestas a la ortodoxia de los estudios leonardianos (como la afirmación de que la *Mona Lisa* y *La Gioconda* son dos pinturas diferentes). Fue también el primero que manifestó más o menos abiertamente que Leonardo era homosexual (Nicholl, 2010, p. 27).

En el caso de Lomazzo, nos volvemos a topar con el mismo problema que con Vasari. Hay evidencia histórica de un retrato, pero ninguno alude a uno en particular. Bossi justifica su opinión bajo el parecer de Lomazzo sin contrastar la información. ¿Se refería Lomazzo a este retrato? ¿Al que estuvo en poder de Melzi? ¿Estuvieron los dos en poder de Francesco?

Melzi murió en 1570 y Lomazzo se quedó ciego en 1571. Por lo tanto, como es obvio, el encuentro se produjo antes. Lomazzo nació en 1538 y hemos de suponer que no se reuniría con Francesco, con un amplio margen en beneficio de la duda, hasta, como mínimo, cumplir los veinte años, por poner una fecha. Tiempo más que suficiente para conocer de primera mano la obra de Leonardo con el permiso de su albacea. Aquí es donde reside el problema, el mismo al que nos enfrentamos en los textos de Vasari. ¿Qué retrato vieron? La publicación de la obra de Lomazzo se realizó en 1584. Melzi no llegó a verla ni a corregirla ni a contrastarla. Sus hijos habían vendido el material vinciano a Pompeo Leoni en 1588 aproximadamente, provocando una diáspora de los trabajos de Leonardo. Quizá tampoco llegara a leer la segunda edición de las *Vidas* de Vasari, de 1568, donde se relata el encuentro entre el cronista y el albacea; pero, sin embargo, sabemos que Vasari no atribuyó la imagen del supuesto *Autorretrato* a Leonardo da Vinci. ¿Lo hizo Lomazzo?

Durante los tres primeros siglos tras la muerte de Leonardo, la imagen del artista florentino se basaría, primero, en el retrato de Melzi y, acto seguido, en la imagen de la Tavola Lucana, que trataremos en la tercera parte de este ensayo.

La figura representada en el volumen de Bossi dedicado al cenáculo se hace fuerte desde 1810 —inicios del siglo XIX—, al cual le hemos dedicado un breve capítulo. En ese periodo romántico, nacionalista, en plena búsqueda del yo, del individuo, de la obstinación por otorgar un retrato a cada sujeto, en una época en la que la generación de mitos es necesaria, una era donde la vida del artista es casi más importante que la obra artística y donde Italia, a raíz de su futura unificación, exportará lo que la diferencia del resto, esto es, el arte, surge el «retrato» de Leonardo que hoy en día todos conocemos.

Carlo Pedretti (2000, p. 88) apunta la problemática del autorretrato en su obra *Leonardo da Vinci*:

Aparte de la singular propuesta de Hans Ost de que el dibujo de Turín sea una copia realizada a principios del XIX por Giuseppe Bossi, también se ha sugerido, por ejemplo Robert Payne, que ese dibujo debería ser reconocido como el retrato del padre de Leonardo realizado en 1503. Payne ha remarcado que en realidad el dibujo de Turín representa a un hombre mayor por encima de los setenta, tal y como era *ser Piero da Vinci* a principios del siglo XVI, pero la propuesta falla para tenerla en cuenta, ya que el mismo Leonardo aparenta tener esa edad para aquellos que le vieron en Amboise en 1517.

Por un lado, la teoría de que Bossi realizara una falsificación. Por otro, el supuesto retrato de *ser Piero da Vinci*. Se intenta tirar todas estas teorías por tierra, ya que el peso de la tradición dificulta cualquier intento de cambiar la psicología de masas.

En el caso de Payne (1978, p. xvii), leemos lo siguiente:

Este retrato muestra a un hombre de edad extremadamente avanzada, poderoso y prohibitivo, con cejas fruncidas, ojos pequeños y cavernosos, labios delgados y apretados, cabellos y barba cayendo como si de una cascada se tratara; y luego está la cara, mirada de orgullo amargo. Es un dibujo magistral e inquietante, y no hay la menor duda de que Leonardo lo dibujó. Dondequiera que se nombre a Leonardo, se reproduce este dibujo, se ha convertido en su *imago*, la imagen que le identifica. Sin embargo, no es un autorretrato de Leonardo. Lo que espero mostrar con persuasión es que es un retrato del padre de Leonardo, el maestro *ser Piero da Vinci*, que murió en 1504 a la edad de 80 años.

De manera persuasiva o no, se intenta tirar por tierra la teoría de *ser Piero* por los textos del diario de Antonio de Beatis (1979, p. 132), concretamente el del 10 de octubre de 1517, donde cuenta lo siguiente:

Nuestro señor fue con el resto de nosotros a las afueras [de Amboise] a ver a *messer Leonardo da Vinci* de Florencia, un anciano de más de setenta años, el pintor más sobresaliente de nuestros días.

¿Sobre esta única apreciación subjetiva se sustenta la credibilidad del *Autorretrato*? Leemos a continuación una nueva apreciación de De Beatis (1979, p. 132):

Estos tres trabajos son bastante perfectos, pero nada bueno podemos esperar ya de su pincel, ya que sufre parálisis de su mano derecha.

Bien es sabido que, según diversos estudios sobre el tema, Leonardo da Vinci era zurdo. Así consta en los textos de *De divina proportione* de Luca Pacioli (2010, p. 16):

(...) Facte et formate per quella ineffabile sinistra mano a tutte le discipline acomodatissima del prencipe oggi fra mortali pro prima fiorentino, Lionardo nostro da Venci, in quel foelici tempo che insiemi a medesimi stypendii nella mirabilissima città di Milano ci troviammo.

([...] Hechas y elaboradas por esa inefable mano izquierda, muy apta para todas las disciplinas, del príncipe hoy entre los mortales en primer lugar florentino, Leonardo nuestro da Vinci, en aquel tiempo feliz en el cual nos encontramos con el mismo estipendio en la admirabilísima ciudad de Milán).

Incluso se ha llegado a debatir su capacidad ambidextra, pero ¿no se puede esperar una gran obra de un zurdo por tener la mano derecha paralizada? No se trata de criticar la falta de observación de De Beatis, ya que no estábamos presentes aquel 10 de octubre de 1517, pero se nos antoja muy lejana la idea de un Leonardo rendido ante la parálisis de la mano derecha. Solo la mano derecha. Charles Nicholl (2010, p. 536) también debate este tema:

La única referencia al estado físico de Leonardo en su ancianidad se la debemos a Antonio de Beatis, según el cual en 1517 Leonardo tenía la mano derecha «paralizada». El hecho de que añada que esa circunstancia le impedía pintar ha llevado a muchos a concluir que Beatis estaba equivocado y que en realidad la mano afectada era la izquierda. Pero esa deducción no es tan lógica como pudiera creerse. Tenemos la total certeza de que algunos de los dibujos de Leonardo pertenecen al periodo 1517-1518, entre ellos, seguramente, el magnífico *Autorretrato* de Turín, de forma que no es posible que tuviera la mano izquierda paralizada, lo cual significa que Beatis tenía razón e invita a pensar que tal vez la parálisis no afectara tan solo a la mano: es posible que se tratara de una parálisis general del lado derecho, una situación que bien podría haberle impedido pintar cuadros de gran formato, pero no dibujar. La causa habitual de este tipo de patología suele ser un derrame cerebral (o, como solía llamarse en la época, un ataque de apoplejía).

A mi juicio Nicholl (2010, p. 29) comete un error. Recupero las siguientes palabras extraídas de nuevo de *El vuelo de la mente*: «El autorretrato es la última

visión que tenemos del artista: auténtica y profunda». Cuando habla sobre los escritos de De Beatis, da un paso más volcando su opinión sobre la salud de Leonardo. Mientras De Beatis solo apunta a la parálisis de la mano derecha, Nicholl aventura la posibilidad de que la parálisis fuera generalizada en el lado derecho del cuerpo. Cabría la posibilidad siempre y cuando el autor no se posicionara en favor del *Autorretrato*; esto es, si Leonardo hubiera tenido una hemiplejía en el lado derecho de su cuerpo, a la hora de autorretratarse, entre 1517 y 1518 como afirma Nicholl, se vería reflejada en su cara.

Ross King (2016, p. 146) aporta este interesante punto de vista:

Pudiera ser que Beatis presenciara a Leonardo trabajando con su mano izquierda, una vista inusual en el siglo XVI, cuando se suprimió la zurdera. Por lo tanto, pudo haber asumido que la mano derecha del pintor se había lesionado.

En ello también está de acuerdo Vecce (2003, p. 345) cuando nos cuenta que, en lo relativo «a la “parálisis” de la mano derecha, debe de tratarse de un error de Antonio de Beatis, que pudo verlo [a Leonardo] dibujar o escribir algo con la izquierda».

Tuvimos en cuenta la posibilidad de que Leonardo sí sufriera una lesión y para esclarecer esta duda nos pusimos en contacto con Vicente Calatayud Maldonado, catedrático emérito de Neurocirugía de la Universidad de Zaragoza y académico de número de la Real Academia Nacional de Medicina, sillón n.º 45. Necesitábamos saber si la eventual hemiplejía de Leonardo se habría visto reflejada en un posible autorretrato durante su época francesa.

Estas son las conclusiones de la conversación que mantuvimos con el señor Calatayud en la sede de la Academia de Medicina en noviembre de 2017:

Una hemiplejía afecta a un lado completo del cuerpo humano, bien el derecho, bien el izquierdo.

Podría estar provocada por una hemorragia, una trombosis, un traumatismo, un tumor o la propia degeneración. No hay indicios que nos remitan a estas patologías.

Tampoco hay noticias de que Leonardo no pudiera desplazarse, por lo que se descarta automáticamente la posibilidad de la hemiplejía y de la paraparesia (ligera dificultad en los movimientos de ambas extremidades inferiores).

En el remoto caso de que fuera una de estas enfermedades, si las representaciones de Leonardo se aproximaran a la realidad podríamos vislumbrar los signos en la cara. Un ojo cerrado, los surcos nasolabiales y la mitad de la boca caídos. No es así como aparece representado el sujeto, en el hipotético caso de que Leonardo protagonice el dibujo. No parece una parálisis facial periférica.

Leonardo tuvo una paresia o parálisis local o parcial (debilitamiento de la contractilidad de la musculatura), bien de la mano solo, bien del brazo derecho entero (de déficit no completo). El único escrito que nos ha llegado, el de Antonio de Beatis, solo menciona la mano.

Pudo producirla una hipertensión que le afectara al cerebro, un pequeño infarto cerebral que le hubiera afectado solo al área braquial, un traumatismo o hemorragia provocados por una caída, una fractura de codo mal curada, un golpe o que la posición forzada a la hora de pintar le dañara las cervicales o las raíces nerviosas.

En resumen, la hemiplejía y el *Autorretrato* no son compatibles. Descartada la hemiplejía pero no la parestesia, nos centraremos de nuevo en el *Autorretrato*.

Recapitulando los datos vertidos en este capítulo, nos encontramos con la siguiente información:

1. El dibujo está datado entre 1513 y 1516, por lo que representaría a un Leonardo de entre 61 y 64 años. La figura que aparece en dicho retrato es la de una persona senil, vetusta. Si Leonardo se hubiera avejentado conscientemente, estaríamos hablando de un retrato manipulado, nunca de un autorretrato fiel.
2. No existe una valoración unánime sobre la identidad del personaje retratado en el dibujo de Turín.
3. La primera noticia data de 1810, año en el que Giuseppe Bossi publica *Del cenacolo di Leonardo da Vinci* (Bossi, 1810), que incluye el dibujo por primera vez, reproducido de mano de Giuseppe Benaglia^[125], y apunta su versión subjetiva otorgando al dibujo la posibilidad de que sea un autorretrato, tal y como supuestamente ha leído de otros autores. Es decir, sin investigación científica. Hasta esa fecha, Leonardo había sido retratado de una manera muy distinta.
4. El verdadero dibujo aparece en la colección de Carlos Alberto de Saboya, comprado por 50.000 liras a Giovanni Volpato di Riva di Chieri, que supuestamente había conseguido dicha colección durante sus viajes por Europa en 1839 (VV. AA., 2011, p. 22). No hay referencias de cómo consiguió Volpato la colección de dibujos de 1585, compuesta de aproximadamente 700 dibujos italianos y 400 extranjeros (VV. AA., 2014, p. 40). No hay verificación ni investigación ninguna.
5. En el inventario de los bienes de la Real Biblioteca (*Dotazione della corona*) que realiza la propia Biblioteca Real de Turín en 1886 bajo la dirección de Vincenzo Promis, aparece el dibujo con número de inventario 15571 titulado *Testa di vecchio alla sanguina* («Cabeza de anciano realizado en sanguina») (VV. AA., 2011, p. 22). El dibujo con número de inventario 15571 de la Biblioteca Real de Turín hoy en día se conoce como *Autorretrato*. ¿Por qué?
6. La aparición del retrato coincide con los siguientes hitos históricos, que pudieron tergiversar la identificación del dibujo más conocido de Leonardo:
 - La independencia de las colonias.
 - La revolución industrial.
 - El surgimiento del anhelo nacionalista.
 - El inicio de la unificación italiana (Risorgimento) tras el Tratado de Viena.
 - El Romanticismo: la conciencia del yo como entidad autónoma y la creatividad frente a la imitación de lo antiguo, que lleva a reinterpretar y a recrear leyendas

y personajes históricos.

La Biblioteca Real de Turín defiende la originalidad del retrato con la siguiente información (VV. AA., 2014, p. 40):

A pesar de que una parte de la bibliografía reconozca en el retrato la imagen de antiguos filósofos, de Pitágoras a Demóstenes, o el rostro del padre de Leonardo, Piero da Vinci, el rostro del *Autorretrato* identifica a Leonardo en cualquier parte del mundo.

No hay documentación pictórica, al menos que se sepa hasta ahora, de la fisonomía de ningún miembro de la familia en línea directa ascendente^[126]; al final de este epígrafe («*Autorretrato*») se puede ver un esquema genealógico de Leonardo de Vinci. De la misma manera, no hay documentación histórica que constate que el rostro representado en el *Autorretrato* y el que realmente portó en vida Leonardo da Vinci tengan una correspondencia de identidad. El origen de este dibujo lo encontramos en los textos que ilustraban la exposición durante el 2015 en el Palazzo Madama de Turín bajo el cartel *Leonardo da Vinci. Il volto*, con motivo de la Expo Milano 2015. Allí, en la propia exposición, se nos ilustra sobre el recorrido de este enigmático retrato.

El dibujo de la Biblioteca Real de Turín proviene de la colección de Giovanni Volpato (Chieri, 1797-Turín, 1871), grabador, coleccionista y conocedor de dibujos. En 1839 vendió su colección de 1585 *Dibujos originales de los grandes maestros de las más reputadas escuelas de pintura de Italia y el extranjero* al rey Carlos Alberto de Saboya por cincuenta mil liras. Su reputación como experto le permitió obtener una gran cantidad de encargos en Turín: conferencista en la Accademia Albertina e inspector de la Royal Gallery, cuando abrió en 1832. También reorganizó los grabados de la Academy and University Library, después llegó a ser miembro del comité de adquisiciones del nuevo Museo Civico. Cuando donó su propia colección al rey, fue nombrado responsable de la colección de dibujos y grabados de su majestad, y él personalmente se encargó de la restauración y almacenaje de muchos de esos trabajos.

No sabemos cómo adquirió Volpato el boceto de Leonardo, pero muchos otros dibujos del gran maestro llegaron de la dispersión de las mayores colecciones europeas de los siglos XVII y XVIII, tales como las de Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette y la familia Richardson.

(...) Esta imagen estaba en paradero desconocido hasta principios del siglo XIX, cuando el dibujo fue reproducido por primera vez en un libro basado en *La última cena* en Milán y allí se encontró la referencia de «autorretrato». Esto sugeriría que el dibujo fue realizado por el maestro cuando se hallaba en sus sesenta, cercano a la fecha en la que partió o llegó al Château de Amboise en Francia, donde murió en 1519.

Aun así, muchos eruditos mantienen que el dibujo podría no ser un autorretrato después de todo, sino un estudio de una cabeza de anciano realizada por Leonardo en Milán, cuando estaba en su cuarentena, entre 1490 y 1495. Esta hipótesis se sustenta por las afinidades entre el retrato de Turín y algunos retratos de filósofos, incluyendo el idealizado *Retrato de Heráclito*, un dibujo realizado en 1570 por Giovanni Ambrogio Figino, pintor que continuó la tradición lombarda y leonardesca.

Se baraja la hipótesis de que la datación correcta del *Autorretrato* sea la década de 1490, la época milanese de Leonardo durante *La última cena*. Ruiz-Domènec, en el

encuentro que mantuve con él, me manifestó que esta hipótesis le parecía sensata:

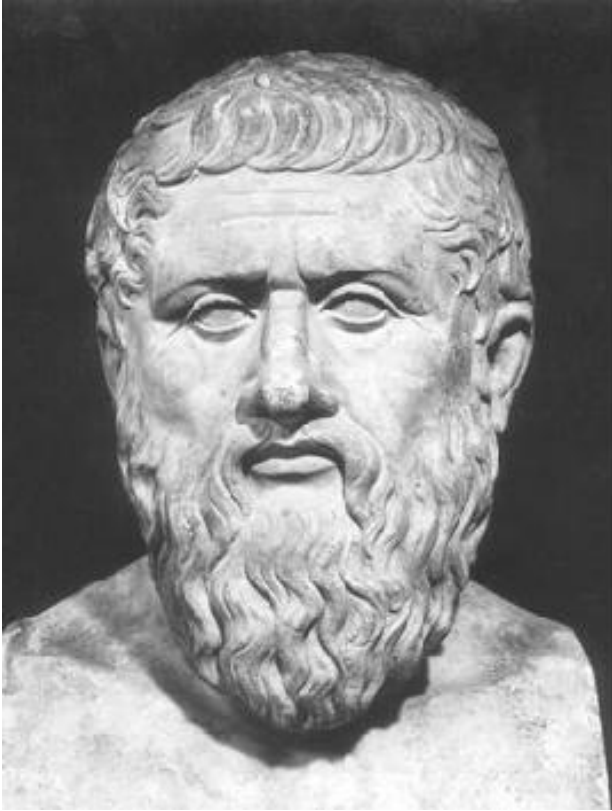
Tiene su lógica. La estancia en Milán para Leonardo es un ritual de paso huyendo de Florencia, al no ser reconocido por el retrato memorable de Ginevra de Benci. Leonardo crece con el retrato femenino, es su formato ideal. En Milán encuentra el modo de hacerlo.

El retrato y la filosofía

No son pocos los que han querido ver en el *Autorretrato* de Turín una posible proyección en la supuesta imagen de Leonardo en sincronía con uno de los filósofos más representativos de la historia: Platón. Ponemos el ejemplo del busto de Platón, copia romana de un original griego, que se encuentra en el Museo Pío Clementino del Vaticano. Se me antoja lejana, pero ahí esta, lejana, la idea de que Leonardo quisiera exhibir su rostro con una pátina de erudición, de sabiduría, de filosofía. Ya lo decía Vasari (2010, pp. 472-473):

Llegó a tener unas concepciones tan heréticas que no se aproximaba a ninguna religión, pues tenía en mucha más estima el ser filósofo que cristiano^[127].

Es cierto que estudió en la escuela neoplatónica de Ficino y Della Mirandola en Florencia, pero no hay ningún documento que asegure que Leonardo se decantase por Platón. Más adelante, en sucesivos capítulos, mostraremos cuál sería, a mi juicio, la filosofía que más estaría de acuerdo con el pensamiento científico de Leonardo da Vinci.



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive

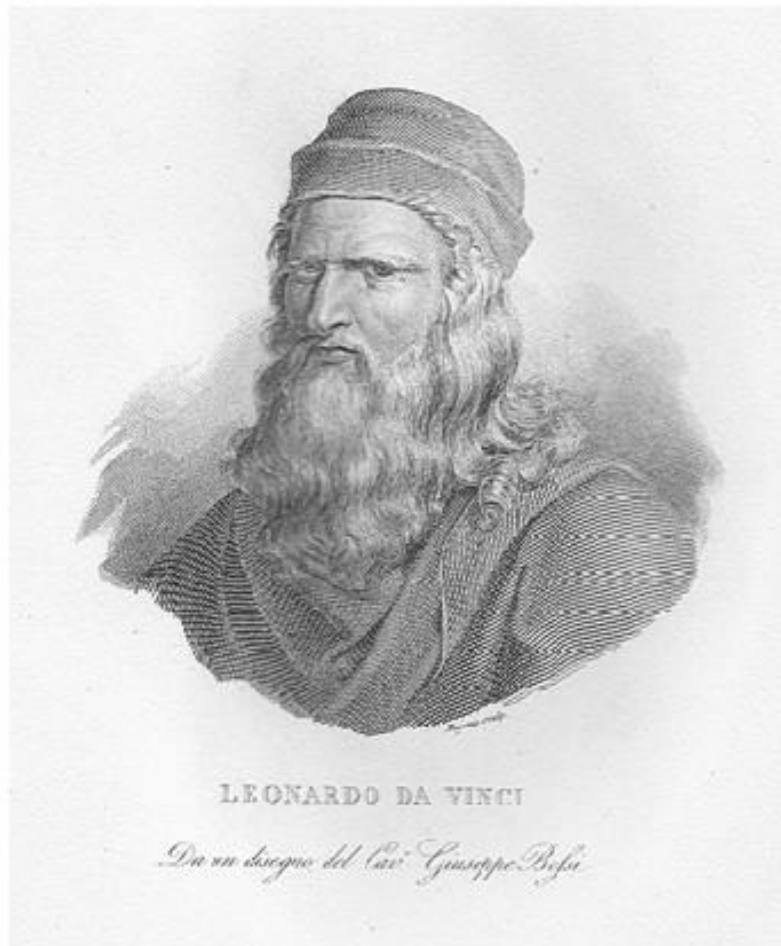
Influencia del Autorretrato en representaciones posteriores

Ya lo plasmó la exposición *Leonardo da Vinci. Il volto*. Se sustenta por representaciones como las de Giovanni Ambrogio Figino (*Ritratto di Leonardo*, aprox. 1590, Venecia, Galleria dell'Accademia), a quien se le atribuye el realizar aproximadamente en 1570 un retrato de Leonardo cuando, en realidad, en la misma Accademia lleva por título *Retrato idealizado de Heráclito*^[128](LMINA 10). Es decir, ni siquiera la propia Accademia, que tiene en su posesión el famoso dibujo del *Hombre de Vitruvio*, le da credibilidad a la posibilidad de que el retrato de Figino sea Leonardo da Vinci. Quizá su posible semejanza a nivel fisonómico haya llevado a la hipótesis de que pudiera tratarse del rostro de Leonardo da Vinci representado cincuenta y un años después de su muerte, pero no deja de ser una conjetura más para intentar probar la dudosa autenticidad que hoy en día, a pesar del imaginario colectivo, tiene el *Autorretrato* de Turín.



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive

Más tarde, en 1837, G. Magonio, tomando como modelo el dibujo realizado por Giuseppe Bossi para ilustrar el volumen titulado *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall'epoca del risorgimento delle scienza e delle arti fino ai nostri giorni*^[129], realizaría un nuevo retrato de Leonardo.



Conclusión

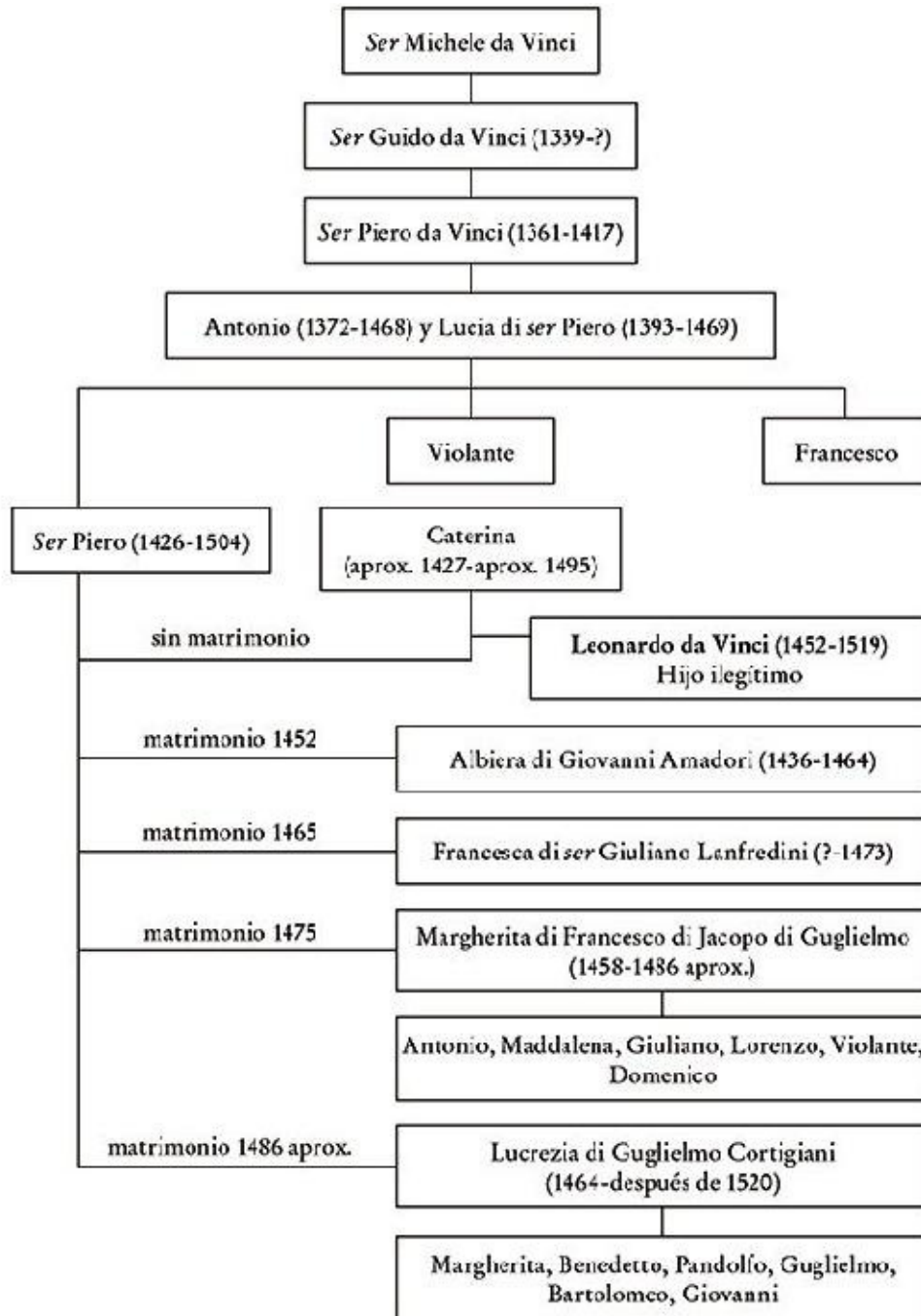
Al preguntar a la Biblioteca Real de Turín sobre el documento gráfico que se posee del dibujo de Leonardo, me quedé algo perplejo.

- La imagen más antigua que existe es la ACA-F-014856-0000, tomada alrededor de 1890 por los hermanos Alinari. No existe información sobre el tipo de cámara con que se tomó dicha fotografía ni en qué condiciones se hizo.
- La imagen más reciente es la DEA-S-00A200-3275, tomada en 1998. El autor es desconocido y tampoco se han conservado datos respecto a la cámara o las condiciones en las que fue tomada.
- En 2015 el dibujo de Leonardo da Vinci se sometió a una limpieza, la fragilidad de la imagen no permite una restauración completa. En la Biblioteca Real me confirmaron que no existe ninguna fotografía posterior a esa limpieza.

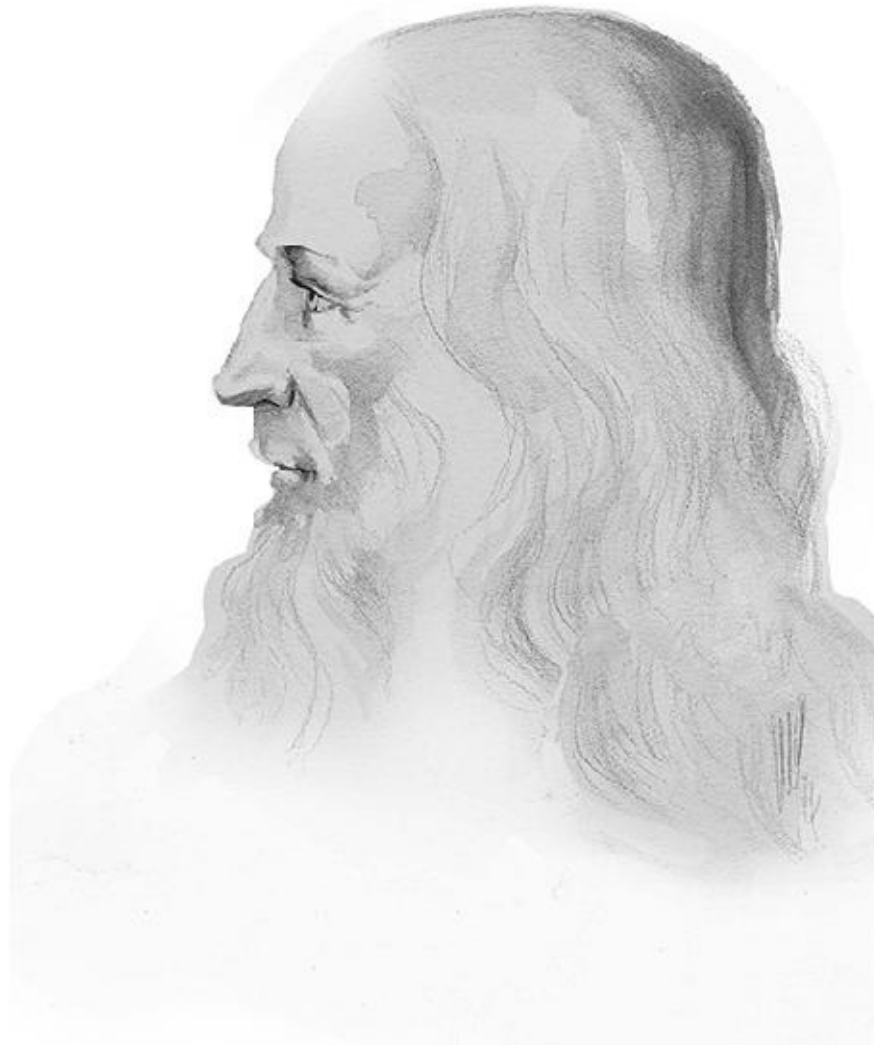
Sí, llama la atención. Una fotografía tomada cada año habría servido para tener un control sobre la acción de los cromóforos y la posible deformación de la imagen bajo su efecto. Pero no hay, al parecer, ningún tipo de control.

Toda influencia que pudiera generar este retrato, a excepción del supuesto influjo sobre Figino, se genera a partir de 1810, trescientos años después de la muerte de

Leonardo da Vinci. Hay muchas más dudas que evidencias de que el personaje retratado en el dibujo de Turín sea Leonardo da Vinci. Por lo tanto, a pesar de que el peso de la tradición es firme, nadie puede afirmar que el protagonista de ese dibujo sea Leonardo da Vinci. Desde el punto de vista histórico, con los datos facilitados, no se puede asumir la identidad de Leonardo da Vinci en este retrato.



El retrato de Leonardo da Vinci atribuido a Francesco Melzi



Para mí fue el mejor de los padres. Mientras conserve un hálito de vida en mi cuerpo, sentiré la tristeza de su pérdida. Todos los días me dio pruebas de sentir por mí el más apasionado e intenso afecto.

FRANCESCO MELZI (Ulzielli, 1872)

576

(B. N. 2038, 27a)

De la elección de hermosos rostros

No me parece parco donaire el de aquel pintor que da un aire gracioso a sus pinturas, gracia que, si por naturaleza él no tiene, adquiere por incidental estudio: mira a tu alrededor y toma los aspectos placenteros en muchos rostros bellos, cuya belleza esté confirmada más por pública fama que por tu propia opinión, pues te podrías engañar eligiendo rostros que se asemejen al tuyo (Da Vinci, 2007, p. 401).

Probablemente, este retrato de Da Vinci (LÁMINA 11) sea uno de los menos conocidos —no todos los libros relacionados con él incluyen esta imagen—, a pesar de que supuestamente está realizado por uno de los discípulos del círculo de confianza de Leonardo da Vinci^[130].

En la exposición de 2012 *Leonardo da Vinci Anatomist*^[131] fue, posiblemente, la pieza más vista por el público, a pesar de que en la exposición privada de la reina de Inglaterra se encontraban algunos de los trabajos más impresionantes del Leonardo científico. Sin embargo, el retrato de Melzi era el que abría la exposición, el que tenía el lugar de honor.

¿Quién fue Francesco Melzi^[132] (LÁMINA 12)?



Posible Autorretrato de Francesco Melzi
F. Melzi, 1510, 27,4×20,6 cm, Museum Bonnat, Bayona.



Posible *Retrato de Melzi*
Giovanni Antonio Boltraffio, 1510, 57,3×40,7 cm,
Biblioteca Ambrosiana, Milán, Mi. A. Códice Resta.

Francesco Melzi aparece en la vida de Leonardo da Vinci alrededor de 1507 (Nicholl, 2010, p. 459), coincidiendo con el segundo periodo milanés del artista florentino, que tenía cincuenta y cinco años, y no le abandonaría hasta el momento de su muerte, en Amboise. No pasó a la historia como un gran artista y Giorgio Vasari le nombra casi de pasada, aunque hay documentación suficiente para asegurar no solo su ligadura a Leonardo, sino también la importancia del milanés en los años posteriores a la muerte del maestro. En el testamento de Leonardo (véanse los apéndices en este mismo libro) adquiere una importancia que ninguna otra persona dentro del círculo personal del de Vinci poseyó en ningún momento.

(...) El mencionado testador da y concede a meser Francisco de Melzi, gentilhombre de Milán, en agradecimiento de servicios que le prestó en el pasado, todos y cada uno de los libros que el dicho testador posee ahora y otros instrumentos y dibujos concernientes a su arte y a su profesión de pintor. (...) quiere y ordena el dicho testador [Leonardo da Vinci] que el susodicho meser Francisco de Melzi esté y permanezca único en todo y para todo, ejecutor del presente testamento, y que el dicho testamento tenga su entero y pleno efecto y, como se ha dicho, debe tener, retener, guardar y observar.^[133]

Por lo tanto, conocemos a un Francesco Melzi quizá poco artista^[134], pero sí un leal acompañante, secretario, albacea y guardián de los últimos tesoros de Leonardo da Vinci, por encima de un *Salai* (Gian Giacomo Caprotti da Oreno), que había

acompañado al maestro desde 1490^[135]. Al parecer, tuvo una buena formación en la escuela de Milán de Demetrio Calcondila, Iacopo Antiquario y Aulo Giano Parraiso (Vecce, 2003, p. 298), algo que fue muy del agrado del de Vinci. Como apunta Martin Clayton (Clayton, Martin, y Philo, Ron, 2012), los trabajos legados bajo testamento a Melzi no tuvieron el destino que habría querido el autor. Bien es cierto que durante los años que siguieron a la muerte del maestro Melzi alternó su matrimonio con Angiola Landriani y la paternidad de ocho hijos con la recopilación y la datación de los trabajos de Leonardo en Vaprio, pero tras la muerte de este todo su trabajo se había realizado en vano. Francesco Melzi murió en torno al año 1570 y durante los siguientes veinte años uno de sus hijos vendió la mayor parte de los trabajos de Leonardo da Vinci a Pompeo Leoni antes de que este se trasladara a España (ampliamente documentado *ibídem*, p. 25). Veamos una cronología de la dispersión de los trabajos que no se han perdido de Leonardo da Vinci:

1517: Antonio de Beatis confirma la existencia de «innumerables volúmenes» en posesión de Leonardo.

1519: Muere Leonardo y cede en herencia su legado escrito a Francesco Melzi.

1523: Melzi vuelve a Milán con los trabajos de su maestro.

1530: Aproximadamente en esta fecha, Melzi compila el conocido *Tratado de la pintura*.

1537: El Códice Hammer llega a Roma de la mano de Guglielmo della Porta.

1570: Muere Melzi y lega los trabajos realizados sobre los códices a sus hijos. Orazio Melzi se encargará de deshacerse de ellos.

1588: Ambrogio Mazenta adquiere trece manuscritos. Pompeo Leoni se hará con ocho y Guido Mazenta con seis de esos manuscritos, que venderá en España e Italia.

1590: Pompeo Leoni lleva a España un número impreciso de manuscritos.

1608: Muere Leoni. Polidoro Calchi hereda algunos manuscritos.

1609: Llega un manuscrito a la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

1613: El hijo de Pompeo, Miguel Ángel Leoni, deja en herencia dieciséis libros de Leonardo.

1623: Lord Aroundel adquiere el Álbum de Windsor.

1637: Se realiza una donación a la Biblioteca Ambrosiana de Milán que contiene el Códice Atlántico.

1642: Muere el coleccionista Juan de la Espina y dos manuscritos de Leonardo pasan a la biblioteca del rey Felipe IV.

1651: Se imprime en Francia e Italia el Códice Urbinas, conocido como el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. En realidad, en conjunto es la selección de textos que hizo Melzi.

1690: Giuseppe Ghezzi se hace con el Códice Hammer.

1717: Ghezzi vende el Códice Hammer a Thomas Coke, *lord* de Leicester.

1750: Llega a la Biblioteca Trivulziana de Milán el Códice Trivulziano.

1795: Napoleón se lleva de Milán a Francia el Códice Atlántico junto con otros manuscritos.

1815: El Códice Atlántico vuelve a la Ambrosiana; sin embargo, once manuscritos se quedan en París.

1830: La Biblioteca Nacional de Madrid realiza un inventario. Se encuentran dos manuscritos de Leonardo (Códices de Madrid).

1980: El Códice Hammer llega a la colección de Armand Hammer (de ahí su nombre).

1994: Bill Gates compra el Códice Hammer.

Melzi separó todas aquellas páginas que contuvieran cualquier anotación relativa al arte de la pintura del resto y las volvió a ordenar como buenamente pudo. De esa recopilación surgió el conocido Códice Urbinas o *Tratado de la pintura*, cuya primera publicación vio la luz en 1651 —en italiano y francés— gracias a Raffaello du Fresne^[136]. Melzi, en mayor o menor medida, salvó parte del legado del maestro

Leonardo, pero ¿salvó algo más?

Volviendo al tema que nos compete, la controversia en este caso es que el retrato de Melzi se da por auténtico en la mayoría de los casos y esta corriente no favorece para nada la teoría que señala a Leonardo como el representado en el *Autorretrato* conservado en Turín. Si comparamos los dos retratos, puede parecer que no se trata de la misma persona —más tarde plasmaremos el estudio fisonómico de ambos dibujos frente a frente—. Repasemos un momento la fecha atribuida a la ejecución del retrato, ya que hay discrepancias entre los estudiosos:

- Fecha aproximada: 1518 (VV. AA., 2011).
- Fecha: 1515 (Klein, 2010).
- Fecha aproximada: entre 1510 y 1512 (Nicholl, 2010).
- Fecha: después de 1510 (Hohenstatt, 2007).
- Fecha aproximada: 1519 (Arrechea, 2006).
- Fecha aproximada: 1515 (Zöllner, Frank, y Nathan, Johannes, 2011).
- Fecha aproximada: 1515 (Clayton, Martin, y Philo, Ron, 2012).
- Fecha aproximada: 1510 (Bulent, Atalay, y Wamsley, Keith, 2008).

De momento, el retrato de Francesco Melzi está datado en la mayoría de las ocasiones en 1515, mientras que el archiconocido *Autorretrato* se remonta a 1513. Por lo tanto, ¿se trata de dos personas diferentes? Y lo más importante, ¿cuál de los dos es Leonardo da Vinci?

La diferencia es evidente. Aun asumiendo la posibilidad de que la datación oscilase año arriba año abajo, lo cierto es que el retrato de 1513 presenta a un hombre longevo y vetusto al que la alopecia ha consumido todo el cabello de la parte superior de la cabeza y de cuyo ceño se ha apoderado la experiencia. En cambio, el retrato de Melzi de 1515 presenta a un hombre no tan castigado por la edad; la calvicie no se ha ensañado con su persona y las arrugas no marcan con gravedad el paso del tiempo. Si ambos dibujos representan a la misma persona, ¿fue Melzi quien idealizó el retrato del maestro en los últimos días de su estancia en Roma? ¿Fue Leonardo quien proyectó una imagen más débil de sí mismo, pero a la vez más cercana a la imagen de sabio de la Antigüedad que tenemos en mente hoy y, quizá, también en sus días? ¿Realizó verdaderamente Francesco Melzi el retrato que se halla en la Royal Library del Castillo de Windsor?

Ross King me regaló otra declaración en el caso del dibujo atribuido a Melzi:

Me parece más fiable que este dibujo represente a Leonardo. Tiene una procedencia más tranquilizadora que el dibujo de Turín. Fue probablemente realizado por Melzi y casi con toda seguridad es el retrato que vio Giorgio Vasari entre las posesiones de Melzi. El retrato concuerda con las descripciones contemporáneas de Leonardo como un hombre hermoso con el

cabello largo y rizado. Una comparación directa entre ambos retratos es complicada debido a la diferencia de edad entre los dos modelos: la figura de Turín parece mucho más vieja, a pesar de que los dos retratos están datados aproximadamente en la misma época, desde principios de la década de 1510 hasta la mitad de esta década. De igual modo, también dificulta la tarea la diferencia de ángulo de visión de cada cara, ya que el retrato de Melzi es un retrato de perfil. La similitud principalmente tiene que ver con el cabello largo y la barba. Mi instinto me dice que se trata de dos personas diferentes.

En mi conversación mantenida con Barbatelli, se deja ver la influencia de Pedretti y cómo se valora la fidelidad de la imagen:

Es un retrato que retoma el rostro del maestro, como dice Pedretti, y lo comparto; mientras el maestro alza la vista de sus papeles, estoy convencido de que es una imagen fiel; de todos modos, el trazo gráfico permite que tendamos a asignarlo a Ambrogio de Predis y creo que antes o después se determinará de nuevo su atribución a Francesco Melzi, que lo conservó mucho tiempo entre sus papeles.

Barbatelli añade lo siguiente:

Este bellissimo dibujo, conservado en Windsor, se caracteriza por la autoridad de su pertenencia a una importante tradición iconográfica, que se vuelve aún más prestigiosa por los aspectos comunes de su ámbito, dada su atribución ya compartida a la mano del alumno predilecto Francesco Melzi, que durante mucho tiempo debió de conservarlo entre sus papeles. Prototipo de una serie de cabezas barbadas, se plantea en un esquema distinto del dibujo de Turín, retomando el rostro de perfil sobre base cuadrangular, que en su parte inferior muestra el texto «LEONARDO VINCI» para reconocimiento del retratado. Según Pedretti, el dibujo representa absolutamente el más creíble de todos los documentos iconográficos, porque, «sea quien sea el autor, lo cierto es que retrató a Leonardo da Vinci en una de sus expresiones más naturales y espontáneas, mientras alza la vista de sus propios papeles y se toma un descanso del trabajo» (Pedretti, 2008). Hay que destacar que, sin embargo, la correctísima interpretación de Pedretti no encaja con la reciente intervención por parte de Salvi en 2011, quien, recuperando una propuesta anterior de Möller, sugiere reconocer en este dibujo una copia —quizá del propio Melzi— de un autógrafo perdido de Leonardo. El problema de su atribución al alumno Melzi parece estar en contradicción con la incertidumbre del encuentro con Leonardo, que, como es sabido, se habría producido alrededor del año 1506; según la crítica, el retrato reflejaría al maestro rejuvenecido, quizá con alrededor de cincuenta años^[137], en armonía con las enseñanzas sobre los diluvios y los remolinos de agua, y se dataría en torno a 1518.

No hay duda de que el dibujo de Windsor condicionó los conocimientos sobre el retrato del ideal de Leonardo, desde Vasari hasta el retrato perdido de Leonardo en la colección gioviana, del que hoy solo sobrevive el grabado de Tobias Stimmer; en la misma línea iconográfica se apoya también el pensamiento de Cristofano dell'Altissimo, que en la recopilación de los retratos de grandes personas ilustres para el gran duque de Toscana realizará un retrato del maestro con la misma impronta que el perfil de Windsor (Barbatelli, Nicola, y Hohenstatt, Peter, 2012).

Por el contrario, Carlo Vecce otorga a ambos retratos la pátina de la compatibilidad. Vecce me contestó con un sentencioso *compatibili*. No así Mario

Taddei, que se recrea algo más:

No son compatibles. El *Autorretrato* tiene una nariz de patata. No puede ser compatible. Nos distrae el hecho de que hay mucho pelo. Si observas el rostro, parece que está calvo. Si te imaginas a este personaje totalmente calvo, entonces ya no es él, se convierte en un viejecito calvo con cuatro pelos aquí. El problema es que las cejas hirsutas hacen que parezca un rey, un filósofo, y como este se parece también al Platón de Rafael, todos llegan a concluir que parece ese y entonces es ese. Sin embargo, en realidad tampoco es cierto que el Platón de Rafael sea Leonardo y, en todo caso, en el imaginario de esa época un personaje como Leonardo, importante, ¿debía ser así! En realidad nosotros sabemos que Leonardo era muy, digamos...; es como si fuera un diseñador de moda hoy en día. Iba vestido como quería, no era conformista, no le importaba el peinado... Seguro que era un narciso y otras cosas, pero en mi opinión no seguía la forma tradicional.

Sea como fuere, la crítica debate la admisión de la coexistencia de ambos retratos como verdaderos. Verdaderos en cuanto a la representación (pictórica o artística) de Leonardo da Vinci se refiere. La pregunta es: ¿Quién es, por lo tanto, Leonardo da Vinci? O quizá sea mucho más correcto plantear: ¿Cómo es (fue) Leonardo da Vinci? ¿Estamos cien por ciento seguros de conocer su rostro? ¿Son, desde el punto de vista de la fisonomía, compatibles ambos rostros? Si las imágenes consideradas como auténticas se basan en suposiciones, ¿cuánto de verdad tendrán las imágenes que vamos a recorrer en estas páginas? El crítico de arte e historiador del arte italiano Flavio Caroli, en su obra sobre los estudios fisonómicos del imaginario de Leonardo, afirma lo siguiente con respecto al retrato de Melzi:

Tanto [Kenneth] Clark como [Carlo] Pedretti creen que no es autógrafo de Leonardo, pero podría ser una copia de un original. Para Möller, bien podría tratarse de un retrato de Leonardo realizado una década antes que el que posee la Biblioteca Real de Turín. Tal vez este era el dibujo de la colección de Melzi admirado y descrito por Vasari como «retrato de la feliz memoria de Leonardo» (Flavio, 2015, p. 227).

Caroli se refiere al siguiente texto de Vasari:

Muchas de estas páginas de anatomía humana se encuentran en poder de micer Francesco da Melzo, caballero milanés, que en tiempos de Leonardo fue un hermoso joven, muy amado por el maestro, como hoy es un anciano amable y no menos hermoso. Él las tiene en mucha estima y las conserva como si fueran reliquias junto con el retrato de la feliz memoria de Leonardo

(Vecce, 2003, p. 387)^[138].

Otro detalle digno de mención: Charles Nicholl, el autor de la biografía más completa de Leonardo da Vinci hasta la fecha, eligió el retrato de Melzi para la portada de su obra (Nicholl, 2010). ¿Casualidad? ¿Intencionalidad? Apunta que el de Melzi «suele considerarse el retrato más objetivo y fiel que se ha conservado del maestro, y es el prototipo del perfil que iba a convertirse en la imagen tipo de Leonardo a mediados del siglo XVI (a través de los grabados en madera de Vasari y de Giovio, por ejemplo)» (Nicholl, 2010, pp. 506-507)^[139]. A pesar de todo, sí dedica, como comentamos hace unas páginas, unas palabras al supuesto *Autorretrato*: «El *Autorretrato* de Turín es la última visión que tenemos del artista: auténtica y profunda. Le representa con el aspecto que debía de tener aquel día de 1518 (...). La imagen es, en cualquier caso, huidiza, como siempre lo es Leonardo. Vemos la figura venerable, semejante a la de un mago, del genio que fue; pero una segunda ojeada nos revela a un anciano con la mirada fija en recuerdos ya lejanos» (Nicholl, 2010, p. 29)^[140]. El autor no otorga al *Autorretrato* un lugar especial en la galerada de imágenes a color que aparece en el interior del libro, solo un recuadro en una página cualquiera.

Nicholl no es el único que prescinde del *Autorretrato* de Turín en su portada, Sherwin B. Nuland (2000) también ilustró su obra con el retrato de Melzi, así como la biografía de Marcel Brion (2002). El ensayista y escritor científico alemán Stefan Klein abre su obra con el retrato de Melzi, y Robert C. David junto con Beth Lindsmith ilustran en sus *Vidas del Renacimiento* el capítulo sobre Leonardo da Vinci (2011, p. 128) con el retrato de Melzi. El escritor italiano Antonio Forcellino, en su *Leonardo. Genio senza pace* (2016), no se decanta por ninguna de las dos imágenes y les dedica la misma importancia a ambos en los pliegues interiores. Como apuntamos, Forcellino duda que el de Turín sea autorretrato y en el caso de este dibujo que aquí nos incumbe duda de la autoría de Melzi. Para el biógrafo y escritor alemán Richard Friedenthal (1896-1979) se trata del «retrato de Leonardo cuando este tenía unos cincuenta años de edad. Leonardo ofreció prematuramente el aspecto de un anciano» (Friedenthal, 1961, p. 70). Leyendo este testimonio de Friedenthal, no justificamos que el hombre que aparece en el tesoro de Turín sea Leonardo da Vinci. Como mucho, una imagen idealizada de un Leonardo proyectado en el futuro, lo que tampoco ayuda mucho a esclarecer la cuestión. Una maravillosa edición de 1921 publicada en Turín (Carotti, 1921, p. 2) asegura que esa imagen es el propio Leonardo da Vinci:

«*Il ritratto di Leonardo da Vinci*» — disegno di un allievo — Biblioteca Reale
— Windsor.

El gran especialista mundial Martin Kemp ilustra también la edición del 2011 de

su *Leonardo* con el retrato de Melzi y, además, en la conversación que mantuve con él personalmente, me aportó más datos sobre su punto de vista:

No hay evidencias de que la autoría sea de Melzi, pero sí del círculo de confianza de Leonardo. Es la única imagen contemporánea fiable de él. Corresponde a las descripciones verbales. También es compatible con las demás imágenes anteriores al siglo XVIII, especialmente con la de Cristofano del'Altissimo en la galería Uffizi (LÁMINA 35).

Cuando pregunté al profesor Kemp sobre la posible compatibilidad entre los dos retratos —*Autorretrato* de Turín y el retrato atribuido a Melzi—, me respondió:

Es evidente que no son la misma persona. La estructura craneal es diferente.

A mi juicio, Kemp tiene razón. Sin ser un experto en fisonomía, ni mucho menos, no creo que las dimensiones de la frente y la nariz, por poner un ejemplo, se acerquen siquiera a ser compatibles. Es curioso cómo en la obra *Leonardo. Il genio, il mito* (VV. AA., 2011), donde defienden la autenticidad del *Autorretrato*, están en la misma línea de pensamiento que el profesor Kemp y consideran este retrato en posesión de Melzi como «Posible copia de autorretrato perdido de Leonardo de perfil». Es más, Robert Payne, si viviera, se situaría hoy en día en la línea de Martin Kemp y afirmaría que el retrato que estuvo en posesión de Melzi sí refleja la imagen verdadera de Leonardo da Vinci:

Un retrato con mucha más credibilidad existe en la Ambrosiana en Milán, donde él aparece de perfil, delicadamente presentado, sin cejas negras ni nariz colgante, contemplando el mundo con tranquilidad y confianza, envuelto en su lujoso y flotante cabello. Creo que esto es un autorretrato quizá representado por uno de sus pupilos y que es la verdadera semejanza del hombre tal y como él quería ser conocido (Payne, 1978, pp. XVII-XVIII).

Payne se refiere al retrato que poseía Melzi, pero no al original, ya que este se conserva en la colección Windsor. Posiblemente se refiera al dibujo que se encuentra en la Ambrosiana conocido con el nombre de *Rostro de Leonardo da Vinci, copia del dibujo que se encuentra en Windsor RL 12726r*^[141]. Asimismo, Giorgio Vasari ilustró en 1568 la vida de Leonardo da Vinci en la segunda edición de sus *Vidas* con una versión que posiblemente se acerque más al retrato de Melzi que al supuesto *Autorretrato*, como casi la mayoría de los autores en el siglo XVI (Hohenstatt, 2007, p. 126). ¿Nos están mandando algún mensaje? ¿Estamos ante una nueva perspectiva? ¿Y si fuera este el verdadero retrato de Leonardo da Vinci y no el ubicado en la

Biblioteca Real de Turín?

Para colocar la primera pieza de este inmenso y desconcertante puzle, la Royal Collection sentencia en su página web:

This is the only reliable surviving portrait of Leonardo da Vinci^[142].

(Este es el único retrato fiable de Leonardo da Vinci).

Y así de claro también lo apunta la misma Royal Collection en la autoedición de *Portrait of the Artist* (VV. AA., 2016) y le concede el prestigio de ser el retrato que, entre muchos de los dibujos de Leonardo, vio Giorgio Vasari en la villa de Melzi (ibídem, p. 96). La misma publicación también se posiciona con respecto al retrato de Turín y añade: «Solo recientemente se ha apuntado que el retrato de Turín, si es que es Leonardo, posee un estilo que data de la década de 1490, cuando él rondaba la cuarentena, lo que descarta la posibilidad de que sea un autorretrato».

En este momento rescato las palabras que mantuve con el director de la Biblioteca Real de Turín, Giovanni Sacconi, con respecto al dibujo de la Windsor. Esta, para él:

Seguramente es una copia que hizo Melzi. Desde luego, Leonardo tenía una escuela y Melzi era alumno suyo, posiblemente su alumno predilecto, dado que fue el heredero universal de todas sus obras. En la escuela se hacen copias de los dibujos, por lo tanto...

Ahora hemos visto que, a través de las últimas exposiciones que hemos realizado, muchos estudiosos han investigado, incluso con técnicas de vanguardia, los trazos de los dibujos y se ha podido constatar que en muchos de los dibujos de sus alumnos está la mano de Leonardo, o al menos eso es lo que han interpretado, digámoslo así. Además, en algunos casos alguien ha supuesto que algunos de esos dibujos de sus alumnos se deben más a la mano de Leonardo que a la de estos. Es decir, correcciones. Repito que en lo que imagino como un gran laboratorio de estudio e investigación sobre las técnicas de dibujo, y sabemos que Leonardo era un perfeccionista, sus alumnos trataban, también por medio de copias de los dibujos del maestro, de encontrar nuevas configuraciones, nuevas posiciones. Evidentemente, esto es posible; más aún, considero que es bastante probable. Tengamos en cuenta que Leonardo es un gran estudioso de la naturaleza y de las posibles tipologías de la fisonomía humana, pero también animal, y que en sus dibujos trataba de encontrar la mejor estructura para imaginar el movimiento, para imaginar las formas que luego se debían repetir en frescos o en cuadros. Por lo tanto, está claro que las pruebas se hacían sobre varias formas. En la biblioteca tenemos rostros que representan a viejos casi de forma grotesca. Aunque sabemos que Leonardo quiere hacer las cosas como las presenta la naturaleza —y por lo tanto probablemente buscaba figuras de personas que quizá tuviesen alguna deformación, precisamente para reproducirla—, también sabemos que tres rostros barbados que están en tres posiciones distintas son probablemente un retrato de César Borgia; se hicieron precisamente un poco de perfil y un poco a tres cuartos. Por lo tanto, es evidente el deseo de investigación y de estudio. También continuó después en los siglos siguientes, porque uno de los motivos por los que se puso en duda, por así decirlo, el *Autorretrato* de Leonardo fue por una copia de Bossi de la Academia lombarda, porque es muy parecida en ciertos aspectos. Precisamente Bossi estaba en Lombardía y nada nos puede negar que quizá haya visto dónde se conservaba el *Autorretrato* y haya querido hacer una copia para la escuela y también para utilizarla después como modelo. Son suposiciones...

También podría ser que el dibujo de Melzi fuera de Leonardo, puesto que parece que la representación de Melzi se haya hecho de una persona con una edad distinta a la del *Autorretrato* de Leonardo.

Los dibujos, como bien sabemos, son todos ellos dibujos preparatorios para cuadros o frescos posteriores, pero sobre todo son el banco de pruebas del artista y, por lo tanto, el hecho de ejercitarse, de prepararse en sus propias habilidades, de aprender y, dado que estamos hablando de grandísimos

artistas, sobre todo de mejorar su propia técnica es algo que se puede hacer de muchísimas formas. La verdad es que ninguno de nosotros sabe cómo enseñaba Leonardo, cómo quería que se hicieran sus cosas, ni siquiera cómo quería hacerlas él mismo. Evidentemente tenemos escritos y diversos elementos que pueden ayudar a entender, digámoslo así, el carácter de Leonardo, pero la verdad es que la seguridad sobre periodos tan antiguos...

Desde luego, Melzi se quedó con su maestro hasta el final. Estuvo con él hasta en Amboise, hasta el fin de los días de Leonardo, por lo que, obviamente, habría tenido la posibilidad de hacer un retrato, pero lo que se dice es que en realidad el *Autorretrato* conservado en la biblioteca de Turín es el único retrato verdadero de Leonardo. Y yo tiendo a creerlo.

Quien critica el *Autorretrato* de Leonardo es porque no lo tiene.



Izquierda: © Album / Universal Images Group / Universal History Archive

Derecha: © Album / Granger, NYC

Lejos de posicionarnos tempranamente sobre quién podría ser Leonardo da Vinci, nos asalta una duda que hemos apuntado tímidamente en estas líneas y que Saccani también saca a la luz. ¿Fue en verdad el discípulo y albacea Francesco Melzi el autor de este retrato? Si el ayudante y secretario personal de Leonardo nació aproximadamente entre 1491 y 1493 y los expertos estiman que el retrato se realizó entre 1510 y 1515, Francesco Melzi estaría en una horquilla de edad de entre diecisiete y veinticuatro años. Giorgio Vasari, insisto una vez más, no lo menciona como un pintor de renombre y apenas conocemos algunos dibujos y obras atribuidos a su persona:

- *Posible autorretrato*, 1510, 27,4×20,6 cm, Museum Bonnat, Bayona.

- *Profilo maschile*, 1510, 203×131 mm, F 274 inf. 8, Biblioteca Ambrosiana, Milán.
- *Flora*, 1510-1515, 76×63 cm, Museo del Hermitage, San Petersburgo.
- *Vertumno y Pomona*, 1517-1520, 185×134 cm, Gemäldegalerie, Berlín.
- *Sagrada familia*, 1520, National Gallery, Praga.
- *Retrato de joven con loro*, 1525, colección privada Gallarati Scotti, Milán.

Pero ¿tuvo Melzi la destreza suficiente a tan temprana edad como para regalarnos uno de los (posibles) retratos más bellos de Leonardo da Vinci? ¿Fue en su origen un dibujo de Melzi que pasó por las manos de su maestro *a posteriori*? ¿Copió Melzi un dibujo anterior que representaba a Leonardo da Vinci a una temprana edad que Francesco Melzi nunca llegó a conocer? Nadia Gobbi^[143] así lo apunta (2015, pp. 60-61):

También bajo la duda se encuentra el retrato de Leonardo da Vinci (...) que representa al maestro a la edad de aproximadamente cincuenta años. (...) Francesco Melzi lo podría haber realizado (...) no del original, sino copiando un autorretrato del perfil de Leonardo que se ha perdido.

Recordemos que Melzi se une a Leonardo cuando este ya ha cumplido cincuenta y cinco años y que la datación del retrato de Leonardo representaría al artista con cincuenta y ocho o sesenta y tres años, dependiendo de la fecha que tomemos como punto de partida. Supuestamente Melzi conocería las intenciones de Leonardo en cuanto a sus apuntes: ordenar sus anotaciones y crear volúmenes dedicados a diversas artes. ¿Buscaría, pues, Francesco Melzi la imagen que ilustraría los cuadernos de Leonardo da Vinci? En la obra *Los grandes pintores italianos del Renacimiento*, vol. II, encontramos otro texto sin desperdicio, esta vez dedicado al retrato de Melzi.

El dibujo representa probablemente a Leonardo da Vinci tal como era en los últimos diez años de su vida. La finura del dibujo lleva a suponer que la lámina es una copia fiel de un autorretrato de Leonardo. Como mínimo, parece proceder de su entorno directo, probablemente de su último aprendiz, Francesco Melzi. En el siglo XVI se utilizó casi exclusivamente este perfil o uno parecido como modelo de la representación de Leonardo (VV. AA., 2008, p. 206).

El catedrático Ruiz-Domènec opina sobre la visión de Leonardo para Melzi. ¿Cómo pudo hacerlo el discípulo?

Trata de imitar a Leonardo, sigue su patrón conociendo su obra. Como se suele decir, a veces se es más papista que el papa. «¿Cómo lo habría hecho el maestro?», pensaría Melzi. El problema es que

Leonardo superó a Verrocchio, pero ningún alumno de Leonardo superó a su maestro. Podría ser una imagen idealizada que el discípulo, para acercarla más a la realidad, forzara la matriz del propio Leonardo. Es más lógico que hiciera esto un discípulo que el propio Leonardo, porque este en su propia evolución podría deconstruir la imagen y hacer una diferente.

Hay personas que hoy en día salen a la calle con una imagen y no salen sin adoptar esa imagen que quieren dar.

Esto llevaría a pensar que a Leonardo le importaba mucho la imagen que proyectaba físicamente en sus relaciones con otros.

Un nuevo punto de vista: ¿qué debieron de pensar los organizadores de algunas de las más prestigiosas muestras sobre Leonardo a nivel mundial? Véase, por ejemplo, como era de esperar en este caso, el folleto ilustrativo de la exposición británica *Leonardo da Vinci Anatomist*^[144]. La imagen principal es el dibujo conocido como *Estudio anatómico del cráneo humano, sección sagital, vista frontal, 1489*^[145]. En el interior del folleto, es la imagen de Melzi la que ilustra la muestra. Ninguna más.

En el país vecino, Francia, encontramos la exposición permanente *Léonard de Vinci et la France* en el Château du Clos Lucé, en Amboise. En el escueto folleto de la misma, comparten protagonismo el rostro de Francisco I pintado por Tiziano y el Leonardo de Melzi. Una vez más, no aparece el *Autorretrato* por ninguna parte.

Vayamos al país de origen del protagonista de nuestra historia. En este último ejemplo es nada más y nada menos que la mismísima Veneranda Biblioteca Ambrosiana —en asociación con la basílica de Santa Maria delle Grazie— la que ignora el *Autorretrato* e ilustra desde el 2010 el folleto informativo de su exposición del Códice Atlántico con el rostro de Melzi.

No cabe duda de que cada supuesta imagen que encontramos del genio florentino nos abre las puertas a un mar inmenso de nuevas preguntas sin (todavía) respuestas.

En resumen, este retrato genera varias vertientes de opinión:

- Aquellos que defienden la originalidad del *Autorretrato* de Turín y rechazan el dibujo en manos de Melzi.
- Aquellos que defienden la originalidad del *Autorretrato* de Turín y aceptan las semejanzas con el dibujo que tenía Melzi.
- Aquellos que rebaten la originalidad del *Autorretrato* de Turín y aceptan el dibujo que poseía Melzi como el verdadero rostro de Leonardo da Vinci.

Por otra parte, plasmamos a continuación los datos a favor y en contra de que este dibujo represente a Leonardo da Vinci.

- Hay un problema con la datación del retrato, ya que, de ser cierta la aceptada comúnmente, no correspondería a la edad de Leonardo en el momento de ser representado.
- Hay un nuevo problema relativo a las fechas. El representado en el dibujo en

posesión de Melzi es más joven que el representado en el retrato de Turín. Sin embargo, la datación oficial sitúa la realización del retrato de Turín antes que el dibujo que estuvo en manos de Melzi. Algo no cuadra.

- Hay dudas sobre la autoría de Melzi. Si ponemos en duda su calidad como artista, ya que nunca pasó a la historia por esa condición, ¿podemos aceptar que a los veintidós años realizase semejante obra maestra?

Si aceptamos la autoría de Melzi, se plantean los siguientes interrogantes:

- ¿Realizó Melzi el dibujo con el modelo al natural? Teniendo en cuenta la cronología de ambos protagonistas, parece improbable.
- ¿Realizó, pues, el retrato copiando algún boceto anterior? Posiblemente sea así.
- ¿Podría contener el retrato algunas correcciones del maestro? También parece probable.
- ¿Idealizó Melzi a su maestro? No se puede saber, aunque exista esa posibilidad.

El retrato y la filosofía

Volvemos a retomar una vez más, de manera muy breve, el aspecto filosófico que se les pretende atribuir constantemente a los (posibles) retratos de nuestro amigo florentino. Si con respecto al posible *Autorretrato* algunos eruditos están a favor de esa idílica correspondencia entre Platón y Leonardo, otros se posicionan con el novedoso eje entre el retrato de Melzi y Aristóteles. Tomando la fotografía del mármol esculpido por Vincenzo Grandi que se encuentra en el Museo Nacional del Prado, en Madrid^[146], podemos observar que este Leonardo se aparta de la figura platónica y se asimila mucho más al esculpido aristotélico.

Según Barbatelli (2012):

De la naturaleza del espléndido dibujo inglés y de su mediocre copia en la Biblioteca Ambrosiana de Milán se ha pensado con frecuencia en una referencia a la imagen de Aristóteles, del que se conoce un repertorio iconográfico, que sobre la base de un busto que el veronés Ciriaco d'Ancona encontró en Samotracia en 1444, a partir del Véneto debió de condicionar severamente la cultura septentrional: de hecho, la estrecha relación entre este dibujo y una determinada serie de obras gráficas y esculturales, como por ejemplo el espléndido busto en bronce que está en el Museum of Fine Art de Boston —cuya aproximación ya ha sido correctamente sugerida por Hohenstatt— o la tablilla en mármol de Vincenzo Grandi, presentada recientemente en la exposición de Turín^[147], parece atestiguar la pertenencia a un prototipo común emotivamente convincente que responda, por un lado, a una exigencia de carácter estrictamente morfológico y, por otro, a la necesidad de transferir solidariamente un ideal figurativo capaz de resolver las instancias conceptuales que, ya desde los albores del siglo XVI, dialogaban a través de un nuevo impulso dado a la tradición clásica. Por eso es altamente probable que la propia imagen de Leonardo, ya esencialmente cargada con los atributos típicamente evocadores, representase el estereotipo por excelencia y, por lo tanto, el modelo perfecto para una representación convencional de Aristóteles.

Sobre el paralelismo Leonardo-Aristóteles, tras la particular idea de Frank E. Washburn Freund, ofrecida a través del prefacio al artículo publicado en el *International Studio* de 1927, en donde por primera vez se sugería el parangón de un busto en bronce de Aristóteles con la efigie de Leonardo,

Planiscig procedía ese mismo año a valorar el supuesto de una combinación figurativa Leonardo-Aristóteles: las características ilustrativas que a principios del siglo XVI se preparaban para actualizar el repertorio iconográfico «tradicional» parecen responder perfectamente a los trazos de la imagen más fiel de nuestro Vinci: el perfil de Melzi^[148].

Antes de entrar en valoraciones de cualquier tipo, prosigamos escudriñando el panorama vinciano para después poder entrar en valoraciones filosóficas de Leonardo da Vinci.



Izquierda: © Museo Nacional del Prado
Derecha: © Album / Granger, NYC

Influencia del retrato de Melzi en representaciones posteriores

Cristofano Coriolano^[149]: quizá esta imagen sea la más importante. No porque *a priori* demos por hecho que se trate de Leonardo da Vinci. Nada más lejos de la realidad. Esta representación adquiere su valor por el siguiente motivo.

Es el retrato que utilizó Giorgio Vasari en la segunda edición de sus *Vidas*, publicada en el año 1568, dieciocho años después de la primera edición. En esta, además de las ilustraciones, aporta nuevos datos. Después de conocer a Francesco Melzi, como nos apuntaba Ross King, en 1566 (King, 2012, p. 156), Vasari aporta el dato de la existencia de un retrato del maestro. Ya lo hemos comentado en páginas anteriores y volvemos a plasmarlo, dada la importancia que tiene con respecto a la

ilustración de Coriolano:

Muchos de los manuscritos sobre anatomía humana están en posesión de Francesco Melzi, un gentilhombre de Milán que era un hombre bello en el tiempo en que Leonardo vivía y al que profesaba un gran cariño. Francesco aprecia y conserva estos trabajos como reliquias de Leonardo, junto con el retrato de este artista en su feliz recuerdo (Vasari, 2011, p. 131)^[150].

Recordamos, una vez más, el poema de Francesco Nesi (ibídem, pp. 10-11):

*Vi dibujada al carbón con sumo arte
la imagen venerable de mi Vinci
que no habría podido ser mejor, en Delos, en Creta y en Samos,*

*es tal que si tú quieres copiarla con el pincel
cualquiera que sea el color que pongas
no podrás superar su imagen y llevarla contigo.*

*Porque es más digno y de mayor valor
aquel arte, en el cual parece fundarse
cuanto su más alto valor reside en él mismo*^[151].



© AF Fotografie / Alamy Stock Photo

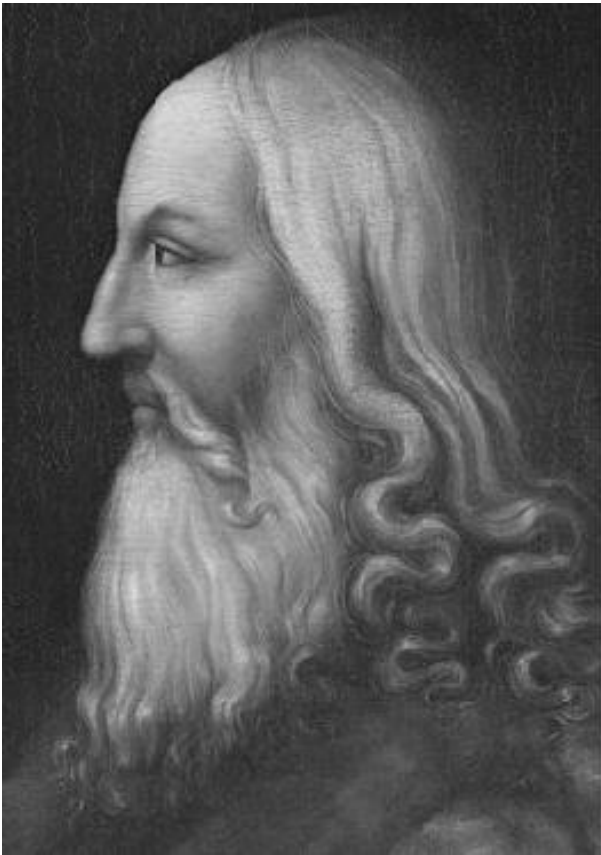
Tenemos retrato. ¿Cuál? Justo dos años después de conocer al secretario personal y albacea de Leonardo da Vinci, y al observar con sus propios ojos que existe un retrato de Leonardo —sin apuntar en ningún momento que haya sido realizado por la mano de Francesco Melzi—, ilumina una edición ampliada con una ilustración

(especular) que recuerda mucho más al retrato de Melzi que al *Autorretrato* de Turín. No solo eso, sino que morfológicamente recordará mucho más al hombre representado en la Tavola Lucana, que veremos en capítulos posteriores, que lo que pueda proyectar el anciano a sanguina representado en el folio que guarda la Biblioteca Real de Turín. En esta lámina se inspirarían Nicolas III de Larmassin (1682) y Giovan Battista Boggi (1804).



La imagen que observó Vasari en su reunión con Francesco Melzi tuvo que causarle gran sensación. Se grabaría a fuego en la mente del cronista hasta el punto de utilizarla no solo para ilustrar, como hemos mostrado, la segunda edición de las *Vidas*, sino también para decorar una de las paredes de su domicilio en Florencia, hoy conocida como Casa Vasari.

Cristofano dell'Altissimo^[152] (LÁMINA 13): este retrato aparece curiosamente en 1568, el mismo año en el que Vasari publica la segunda edición de las *Vidas* con la imagen de Coriolano, otorgándole más fuerza aún si cabe al retrato en posesión de Melzi. A pesar de que hay algunas mínimas modificaciones pictóricas que posiblemente, al mismo tiempo que se alejan de la realidad del retrato de Melzi, se acercan más al estilo pictórico del autor —como en la representación de los cabellos y alguna leve modificación en la nariz y los labios—, no cabe duda de que Cristofano tuvo que ver o tener delante el mismo retrato o una copia del dibujo en posesión de Melzi. En 1589, Tobias Stimmer^[153] realizaría mediante xilografía una reproducción similar para el libro de Paolo Giovio *Icones sive imagines clarorum virorum Graeciae et Italiae*^[154] inspirándose nuevamente en el retrato de Melzi, aunque con ciertas variaciones en la nariz. Años después, entre 1613 y 1621, Antonio Maria Cresti, *il Bustino*, realizará una copia de estas imágenes.



Izquierda: © Album / culture-images / fai
Derecha: © Album / Granger, NYC



© Album / Granger, NYC

Gracias al director del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional de España, pude comprobar que dentro de su catálogo de retratos hay dos que beben de la misma fuente. Estos son, por un lado, Juan Barcelón^[155] en 1784, con el mismo perfil izquierdo que representa el dibujo en posesión de Melzi; y por otro, en 1794, Juan Agustín Ceán Bermúdez^[156].



Izquierda: © Album / Oronoz
Derecha: © Album / Granger, NYC



© Album / Granger, NYC

La BNE de Madrid también nos proporcionó información sobre sendas representaciones compatibles con el rostro de Melzi, aunque con leves diferencias, como la línea de inserción del cabello en la cabeza. Estas son las de Gaetano Callani, de 1782, y la de Domenico Cunego, que realizaría una copia dos años más tarde de la obra de Callani llamada *Leonardo nel suo studio*^[157].



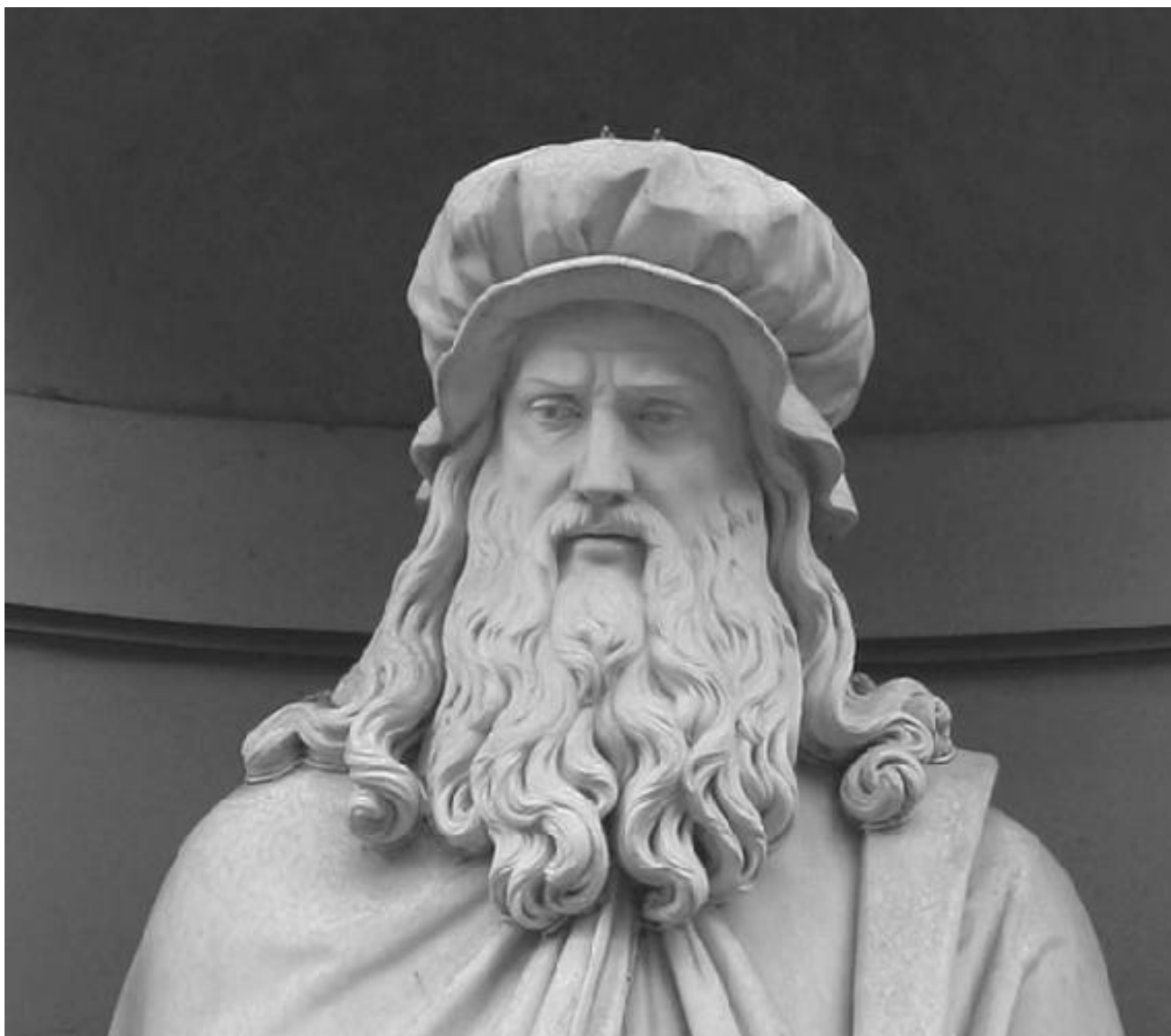
© Album / Oronoz

Para terminar, cualquiera que visite hoy en día la Galleria degli Uffizi en Florencia se encontrará en el exterior con una estupenda colección de estatuas de las grandes glorias italianas. Entre ellas, cómo no, se encuentra la escultura de Leonardo da Vinci realizada por Luigi Pampaloni entre 1837 y 1839 (LÁMINA 14). En la obra de Melchior Missiri y Lorenzo Antonini *Memorie sulla vita e sui lavori dell'insigne scultore fiorentino Luigi Pampaloni* solo nos cuentan lo siguiente:

En ese momento se adoptó en Florencia el proyecto de acompañar los nichos de las elegantísimas logias de los Uffizzi de Giorgio Vasari con las estatuas bastante más grandes que el tamaño real de los más distinguidos y preclaros sujetos que han alzado el nombre toscano a una gloria inmortal, asegurando a la patria el título de nueva Atenas y como sede ilustre en Italia de la sabiduría, las letras y las artes. Le cupo en suerte al Pampaloni la estatua del gran Leonardo da Vinci que ahora está situada felizmente entre las muchas otras de los más egregios escultores en esta gloriosa reunión (Missiri, Melchior, y Antonini, Lorenzo, 2016, p. 22).

En esa época ya se conocía la copia del *Autorretrato* representada en el libro de

Bossi y justo en 1839 aparece el supuesto original de la mano de Giovanni Volpato. Ciertamente es que Pampaloni terminó la escultura antes de salir a la luz el supuesto original, pero imaginamos que la publicación de Bossi con el supuesto *Autorretrato* tuvo que tener su calado en el ámbito artístico. Sin embargo, la representación escultórica de Pampaloni se acerca más a los rasgos de Melzi que a los mostrados en el *Autorretrato*. ¿Por qué?



© Album / akg-images / Rabatti-Domingie

Conclusión

Posiblemente nunca encontraremos el motivo, bien porque se perdió el dibujo que Volpato recuperó siglos después, bien porque no sea Leonardo da Vinci el sujeto representado en el supuesto *Autorretrato* de Turín. El caso es que queda demostrada la proyección artística que tuvo el retrato en posesión de Melzi, el cual fue aceptado por artistas y biógrafos, al menos en mayor medida que la casi nula influencia que ejerció la imagen de Turín, la que hoy se considera el verdadero rostro de Leonardo

da Vinci.

Aunque la prudencia no nos permite en ninguno de los casos afirmar categóricamente qué retrato representa al hijo de Vinci, sí que podemos decir que, tanto a nivel histórico como a nivel artístico, el retrato en posesión de Melzi, independientemente de quién sea el artista, está mucho más cerca de representar a Leonardo da Vinci que el supuesto *Autorretrato* de Turín.

El 'David' de Andrea del Verrocchio



No existe, realmente, el arte, tan solo hay artistas.

E. H. GOMBRICH

Es posible que la imagen más antigua que podemos contemplar de Leonardo da Vinci sea el *David* de Verrocchio, de ser ciertas las informaciones vertidas sobre esta estatua de 1,20 metros fabricada en bronce (LÁMINA 15)^[158]. Un *David* muy distinto al que comentamos en los prolegómenos de este ensayo cuando repasábamos la inteligencia de Michelangelo Buonarroti. Un *David* al «estilo» renacentista inspirado por Donatello: un joven imberbe de cabello rizado en una posición victoriosa sobre la cabeza de Goliat.

Leonardo da Vinci era atractivo, bien proporcionado, elegante y agraciado. (...) Tenía un hermoso cabello rizado, cuidadosamente peinado^[159].

El perfil del modelo que sirvió para cincelar al *David* coincide con la descripción del Anónimo Gaddiano. La estatua, fechada en torno a 1470, presentaría a un Leonardo da Vinci de dieciocho años de edad. Autores como Andrew Butterfield, experto en Andrea del Verrocchio, la sitúan en torno a 1466, en cuyo caso Leonardo tendría entonces aproximadamente catorce años. Una edad que encajaría mucho mejor con el muchacho esculpido en bronce (Nicholl, 2010, p. 93).

Si observamos uno de los retratos que hace Leonardo en sus cuadernos, apreciamos ciertas similitudes y coincidencias con la escultura de Verrocchio que nos hacen pensar que Leonardo sí quiso dejar su huella para la posteridad en diferentes etapas de su vida. El retrato en cuestión aparece en el folio denominado *Estudios de perfiles*, aproximadamente 1478-1480 (cat. 122 verso) a pluma y tinta, que se halla en el Castillo de Windsor, Biblioteca Real^[160]; sin embargo, Richard Friedenthal defiende la hipótesis de que estos retratos son representaciones de sus familiares (Friedenthal, 1961, p. 16).



Julio Arrechea, en su *Leonardo da Vinci: artista, físico, inventor* (Arrechea, 2006, p. 12), también comenta la decisión de muchos investigadores actuales de atribuir a Leonardo el posado del *David* del Verrocchio. Sin embargo, el autor da credibilidad a la xilografía que aparece en la edición de 1568 de las *Vidas* de Vasari (ibídem, pp. 12-14). Una nueva opción que debe bastante en cuenta a nuestro juicio.

Fritjof Capra también intuye esta posibilidad:

La leyenda (...) más creíble de esas figuras es la del atractivo David adolescente que esculpió Andrea del Verrocchio durante el tiempo en que Leonardo fue su discípulo. La figura esbelta, el pelo ondeado y el rostro asombrosamente agraciado se corresponden sin duda con las descripciones contemporáneas del joven Leonardo y los historiadores de arte han puesto de relieve que varias de las características faciales de la estatua parecen anunciar las de los conocidos retratos del anciano (Capra, 2008, p. 43).

El profesor y especialista Ross King postula: «Si Leonardo era tan bello como todos los primeros biógrafos aseguran, Verrocchio podría haber naturalmente tomado como modelo para representar al valiente joven matagigantes a su bello aprendiz». Prudente, añade: «Sin embargo, la ausencia de retratos de juventud de Leonardo con los cuales lleva a una comparación nos hace mantener esta teoría como especulativa» (King, 2012, p. 25). Quise indagar un poco más en el punto de vista de King. En la entrevista que mantuve con él, me elaboró la siguiente respuesta:

Personalmente, me parece que la idea de que Leonardo posara como David es muy atractiva y en absoluto inverosímil. No hay evidencias documentadas que prueben esta teoría, pero se volvió más apremiante desde que Andrew Butterfield, experto en Andrea del Verrocchio, datara la escultura a mediados de la década de 1460, lo que hacía mucho más posible que un adolescente Leonardo da Vinci posara para su maestro —como frecuentemente hacían los pupilos—. No puedo ver ninguna similitud entre este chico, el *David*, y la imagen ceñuda del dibujo de Turín, pero es posible imaginar que hubiera crecido a semejanza de la figura que aparece en el retrato de Melzi.

En esta línea sí coincide con Vecce, quien me apunta su opinión al respecto:

Es posible. [La imagen del *David*] se proyecta en el retrato de Melzi, pero no olvidemos que la otra imagen [el retrato de Turín] también se encontraba en su posesión [de Melzi] y de la misma manera podría ser mostrado a sus visitantes, como Giovio y Vasari.

El escritor Luis Racionero, hablando de Andrea del Verrocchio, afirma con rotundidad: «Sus mejores estatuas son el *David*, en el Museo del Bargello, obra especialmente interesante porque en su rostro están inmortalizados los rasgos bellísimos del joven Leonardo (...)» (Racionero, 2007, p. 49).

Vezzosi también me contestó a esta cuestión:

Es una suposición razonable, con muchos interrogantes, pero no una certeza. Creo que también es posible en conexión con el retrato oficial de la Royal Library de Windsor, pero hay demasiada diferencia de edad para hacer una comparación concreta.

El especialista Martin Kemp, sin embargo, se postula en contra de esta teoría:

La idea de que alguien específico fuera retratado en el *David* en estos

momentos es pura fantasía.

Hemos dejado patente al principio de este capítulo que es el padre de Leonardo el que le presenta al maestro Verrocchio. Centrémonos un momento en la relación padre (*ser Piero da Vinci*) y maestro (Andrea del Verrocchio). Vasari dice que eran grandes amigos y Charles Nicholl aporta mucha más información en ese sentido. Andrea tenía la *bottega* («taller») en Via Ghibelina, cerca del actual Teatro Verdi, a pocos metros de donde, años después, Michelangelo Buonarroti compraría la que hoy se conoce como Casa Buonarroti. Por otro lado, *ser Piero* trabajaba frente al actual Museo del Bargello, anteriormente Palazzo del Podestà (o Palacio de Justicia), si bien podría ser, como apunta Nicholl, una de las tiendas semisubterráneas bajo la iglesia de La Badia (Nicholl, 2010, pp. 86-92), y vivía a escasos metros, tal y como señala Racionero, en la Via dei Gondi (Racionero, 2007, p. 48). No solo eran grandes amigos, también se veían a menudo. Ross King incluso sugiere que uno trabajaba para el otro^[161] y, además, el padre de Leonardo trabajó con las órdenes monásticas de los Siervos de la Santissima Annunziata y los Agustinos de San Donato. Sopesamos la posibilidad de que Leonardo, como bello aprendiz, sirviera de modelo para su maestro, pero el arte también servía al dinero, a la política y a la religión. Por ese motivo nos planteamos lo siguiente: ¿pudo haber sido *ser Piero da Vinci* el modelo para el *San Jerónimo* de Andrea del Verrocchio como podría ser Leonardo el modelo para el bronce del *David*?

En la obra *El bautismo de Cristo*^[162] del taller del Verrocchio, es de sobra conocido el aporte del aprendiz Leonardo gracias a las explicaciones de Vasari. Desde un punto de vista artístico, el elemento fundamental y eje de la composición es el Cristo en el momento de ser bautizado. Sin embargo, ocupa más espacio la figura del «actor secundario» de la composición, casi un tercio, san Juan Bautista. Ahora bien, ¿es a la figura del Bautista a la que se dirige la mirada del ángel representado a la izquierda por el joven Leonardo da Vinci? No es para nada una teoría descabellada. El personaje de san Juan Bautista es una iconografía utilizada reiteradamente por Leonardo en su imaginario. Tenemos los ejemplos de *La Virgen de las Rocas (la Virgen María con el niño Jesús, san Juan Bautista y el arcángel Uriel)*^[163], en donde el protagonismo, desde un punto de vista enigmático, se lo lleva el Bautista niño. Es en la segunda versión de la obra, *La Virgen de las Rocas (la Virgen María con el niño Jesús, san Juan Bautista y un ángel)*^[164], donde se corrige esa supuesta herejía y desaparece la mano de Uriel señalando a san Juan. Asimismo, en el cartón preparatorio conocido como *Cartón de Burlington House (santa Ana con san Juan Bautista y la Virgen con el niño Jesús)*^[165] aparece como *leit motiv* una vez más, pero en el desarrollo final de la obra pictórica desaparece, como comprobamos en el trabajo conocido definitivamente como *Santa Ana, la Virgen y el Niño*^[166]. Una vez más, el retrato conocido como *San Juan Bautista*^[167] toma al precursor de Cristo como eje único y central de la obra de Leonardo, con uno de los gestos característicos

de este, el dedo índice señalando al cielo. Por lo tanto, no es de extrañar que su ángel le conceda al Bautista un significado especial.

Vayamos más allá. ¿Pudo Andrea del Verrocchio tomar a *ser* Piero da Vinci como modelo del Bautista? El padre de Leonardo era un notario, como hemos explicado, con importantes contactos en el universo florentino. ¿Podría, como hombre presumiblemente acaudalado, haber financiado una obra en la que se colocara él mismo como modelo, precisamente esa en la que *a priori* había debutado su hijo pictóricamente? No estoy afirmando nada, pero sí poniendo en duda todo cuanto rodea a Leonardo da Vinci para una mayor comprensión de su obra. Y es que llama la atención la ausencia de la figura paterna en el imaginario vinciano. En la *Adoración de los magos*^[168], que veremos a continuación, es bastante complicado vislumbrar al cabeza de familia, esto es, al padre putativo de Jesús, José de Nazaret. Esa figura paterna también está ausente en la Sagrada Familia de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, donde el padre es sustituido por la abuela materna. ¿Repite Leonardo da Vinci patrones aprendidos en el taller del Verrocchio? Sin duda. ¿Corresponden estos a alguien con nombre y apellidos propios o simplemente se deben a un retrato idealizado? De momento la pregunta está encima de la mesa y la duda también. Marcel Brion apunta a la dolorosa separación de Leonardo de su madre, Caterina, por culpa del egoísmo del padre:

Sin duda sufría viéndose separado de su madre real, su madre de carne y hueso, que se había ocupado de él durante su primera infancia y que, bruscamente, se esfumaba, lanzada a la sombra, por el egoísmo de *ser* Piero (Brion, 2002, p. 16).

En lo que a este estudio se refiere, existen tres representaciones (dos en pinturas y una en bronce), todas ellas de Verrocchio, en las que los rostros podrían ser el de Leonardo da Vinci, según la hipótesis planteada por parte de los eruditos del imaginario del vinciano. Estas son:

- El personaje de Tobías en *Tobías y el ángel* (1470-1480, Leonardo tenía 18-28 años). Como apunte artístico, añadiremos que en esta obra, *Tobías y el ángel*, aparecen dos animales: un pez y un perro. Martin Kemp asegura que el pez está pintado por un joven Leonardo:

Se puede apreciar claramente el trabajo de diversas manos, una de las cuales pudo ser la de Leonardo. En tal caso, quizá el pez, vívidamente representado, es el mejor candidato a su autoría (Kemp, 2007, p. 225).

Otros, como David Alan Brown^[169], de la National Gallery de Washington,

aseguran que fue el mismo joven Leonardo el que pintó el perro en la esquina izquierda inferior de la composición (LÁMINA 16). En cuanto a la obra mencionada de Verrocchio^[170], queremos resaltar la hipótesis del autor José Enrique Ruiz-Domènec. No solo otorga la autoría del perro a Leonardo, según el autor también Tobías nació de la mano del artista:

(...) El perrito que contempla la escena desde los pies del ángel es claramente de Leonardo: recuerda demasiado al boceto de un dragón existente en la Royal Library del Castillo de Windsor. Pero la mirada se dirige hacia el joven Tobías, buscando en él una sensibilidad que no tenía el maestro y sí el discípulo. El gesto de tocar la mano del ángel con el dedo pulgar, los bucles dorados, la posición de las piernas, todo apunta en una sola dirección: es obra de Leonardo, que no vacila en mostrar su perfecto dominio de la observación de la belleza masculina (Ruiz-Domènec, 2005, pp. 40-41).



© Photo Scala

- El rostro del arcángel san Miguel en *Tobías y los tres arcángeles* (1470, Leonardo tenía 18 años) (LÁMINA 17). Mencionaré de nuevo a Richard Friedenthal. En su obra *Leonardo, biografía ilustrada* (Friedenthal, 1961) ofrece una nueva perspectiva del rostro de Leonardo. Afirma que el arcángel san Miguel representado en *Tobías y los tres arcángeles*^[171] —obra de Francesco di Giovanni Botticini, discípulo de Andrea del Verrocchio— es Leonardo da Vinci:

Con alguna probabilidad de acierto, se ha reconocido al joven artista en pinturas de su época, como en la cabeza del arcángel Miguel que figura en el cuadro de Botticini *Tobías y el ángel* (Friedenthal, 1961, pp. 8-10).

El escritor Luis Antonio de Villena también alude a esta posibilidad:

No tenemos certeza de ninguna imagen conservada del adolescente o joven Leonardo. Pero dos obras de Verrocchio o de su taller (...) pasan, tradicionalmente, por retratos del muchacho de Vinci (...). Esas obras son: *Tobías y tres arcángeles* (...) y el célebre *David* (Villena, 1993, pp. 27-28).

- El rostro de la estatua en bronce del *David* (1473-1475, Leonardo tenía 21-23 años) (LÁMINA 15).



Fue mi colega Ross King quien, durante mi visita a Londres para compartir pasiones y dudas a partes iguales en torno a la figura de Leonardo, me puso, muy generosamente, en la pista de la siguiente imagen: *Cristo y santo Tomás*^[172] (LÁMINA 18), es decir, una posible cuarta representación de la figura de Leonardo escondida, una vez más, en una obra de su maestro.



© Christian Gálvez



Centro: © Christian Gálvez
Derecha: © Album / Granger, NYC

Podemos encontrar el siguiente texto en la obra de Emilio Cecchi *La scultura fiorentina del Quattrocento*:

La llama «Università» o Tribunale dei Mercanti, en 1463, ordenó a Verrocchio el conjunto de la *Incredulidad*, que se encuentra hoy en Or San Michele. Llevada a cabo en 1467, la obra fue terminada e inaugurada en 1483. Los ángeles portacoronas y las dos máscaras de las esquinas del zócalo, se atribuyen al taller de Donatello (o Michelozzo) (Cecchi, Emilio, 1956, p. 64).

Centrándonos en la opinión de uno de los mayores especialistas del maestro de Leonardo, Andrew Buttefield, *Cristo y Santo Tomás* es:

una escultura de las mejores documentadas del siglo xv. (...) Verrocchio creó un grupo más complejo, activo y natural. (Butterfield, Andrew, 1997, pp. 59-64).

El investigador apunta dos motivos para la realización de este conjunto escultórico:

1. Tomás era el santo favorito de los Medici.
2. La duda del santo Tomás estaba comúnmente asociada a la justicia.

En su obra, Butterfield nos muestra cómo Verrocchio se distancia de Donatello y añade más movimiento a sus figuras, algo que Leonardo da Vinci absorberá de manera implacable.

No cabe duda de que Verrocchio y este conjunto escultórico tuvieron un gran influjo en el arte del Renacimiento y, sobre todo, en su alumno. Butterfield concluye:

El conjunto *Cristo y Santo Tomás* tuvo una profunda influencia en el movimiento y en la relación espacial entre las figuras en la *Última Cena* y en la *Virgen de las rocas* de Leonardo (Butterfield, Andrew, 1997, p. 80).

Independientemente de que la representación de Cristo de Andrea del Verrocchio sentase cátedra y fuera un modelo repetido en la Toscana en años sucesivos, como explica Butterfield en su obra (Butterfield, Andrew, 1997, p. 77), a nosotros nos interesa más el modelo utilizado para la figura de Tomás. En páginas sucesivas realizaremos un estudio morfológico para intentar encontrar similitudes con resto del imaginario de Leonardo.

Conclusión

No disponemos de información que verifique el hecho que Andrea del Verrocchio utilizara a su discípulo Leonardo como modelo, en diferentes épocas, para esculpir su obra. Aunque, como dice el profesor Kemp, atribuir la identidad de Leonardo a estas esculturas por el momento es pura fantasía, el estudio morfológico podrá revelarnos algunos datos de interés, teniendo en cuenta, como es obvio, la dificultad que plantea analizar y comparar una representación en tres dimensiones (David o santo Tomás) con otra en dos (retrato de Melzi).

Posibles retratos descartados

‘Adoración de los magos’



490

(Urb. 33b-34a)

Preceptos para el pintor

Quien por igual no ama todo aquello que a la pintura pertenece no es universal. Si es el caso que el paisaje no le atrae, dirá entonces que es cosa simple y fácil de entender. Así, nuestro Botticelli decía que era vano estudio, pues bastaba con arrojar sobre un muro una esponja embebida de distintos colores, la cual dejaría una mancha donde poder ver un bello paisaje. (...) Aquel pintor hizo muy pobres paisajes.

Tratado de la pintura

LEONARDO DA VINCI

Comenzaremos con la *Adoración de los magos*^[173] (LÁMINA 15) —encargo realizado por los monjes agustinos de San Donato de Scopeto en 1481—, ya que ha sido noticia en varias ocasiones debido a la restauración que se inició en octubre de 2012. La información de la página web oficial de la galería Uffizi, museo donde se encuentra desde 1794, no es muy prolija, así que conviene más buscar referencias por internet o, mucho mejor, en los libros. La *Adoración de los magos* fue la primera obra de renombre para un apenas reconocido Leonardo da Vinci cuando aún pesaba sobre él la falsa acusación de sodomía acaecida en Florencia en 1476, antes de partir a Milán —o Barcelona, según estudios como los de José Luis Espejo (Espejo, 2010 y 2012).

Saturnino Pesquero, en la misma línea que otros autores, afirma que Leonardo era «un ser humano cristiano integral que ayudó a construir el reinado de Dios aquí en la tierra» (Pesquero, 2011, pp. 203-204). Y respecto a la *Adoración de los magos* en particular, reitera: «Veamos cómo Leonardo, desde la ventana religiosa humanista cristiana, vive y valora el acontecimiento de la epifanía en sus consecuencias concretas para su vida y la de sus contemporáneos y coterráneos, y en su alcance universal».

Creo sinceramente que es mucho afirmar y que no hay verdades absolutas y, mucho menos, en el universo leonardiano. Pesquero aborda el tema desde un punto de vista religioso muy posicionado y, al parecer, sin cierta objetividad al respecto. Buscando en las fuentes, el propio Vasari en sus *Vidas* se hace eco de la religiosidad de Leonardo: «Llegó a tener unas concepciones tan heréticas que no se aproximaba a ninguna religión, pues tenía en mucha más estima el ser filósofo que cristiano» (Vasari, 2010, pp. 472-473). Incluso el especialista Charles Nicholl insinúa que la conversión de Leonardo a última hora podría ser más un deseo del propio Vasari que del mismísimo Leonardo. Charles Nicholl, en su obra *El vuelo de la mente*, apunta: «Tal vez fuera así, pero da la impresión de que es Vasari y no Leonardo quien más desea esta conversión de última hora» (Nicholl, 2010). En su archiconocido psicoanálisis del recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, que más tarde desarrollaremos en mayor profundidad, Sigmund Freud realiza:

Ya durante su vida se le acusó de incredulidad (...) o de haber renegado de la fe de Cristo (...). Entre sus «profecías» hallamos algunas que tienen que ofender a los creyentes cristianos. Por ejemplo, una de las referentes al culto de las imágenes: «Los hombres hablarán a hombres que nada oyen, que tienen abiertos los ojos y no ven; hablarán con ellos y no recibirán respuesta; pedirán piedad a aquel que tiene oídos y no oye y encenderán luces ante un ciego» (Freud, 2010, pp. 63-64).

Para terminar de rebatir los argumentos de Pesquero, Vasari remata la biografía de Leonardo de la siguiente manera: «Cuando llegó la vejez, estuvo muchos meses enfermo; y al ver cercana la muerte, volvió al buen camino y se convirtió a la fe cristiana en medio de un gran llanto» (Vasari, 2010, p. 478)^[174]. No vamos a negar que estas últimas palabras tienen, o parecen tener, un sentido hiperbólico. Lo que sí es patente y manifiesto es que Leonardo no se aferraba a ninguna religión. El propio Kenneth Clark^[175] lo definía así: «No era propiamente un hombre de mentalidad religiosa» (Clark, 1997). En la misma línea, leemos al historiador de arte de la Universidad de Oxford Martin Kemp^[176]: «Tenía poca paciencia para la teología, el dogma religioso o los sistemas místicos de conocimiento como la astrología» (Kemp, 2007, p. 57). José Enrique Ruiz-Domènec apunta más allá y pisa terreno ocultista: «Leonardo era consciente de que la forma convencional de representar la adoración de los magos limitaba al artista, reducía su capacidad de creación. (...) Quería aportar algunas ideas acerca del significado del viaje de los magos de oriente en la tradición oculta» (Ruiz-Domènec, 2005, p. 79). Marcel Brion realizó un repaso artístico con base religiosa en la producción de Leonardo, y el resultado llama la atención:

Leonardo nunca pintó la crucifixión, ni el Huerto de los Olivos, ni los ultrajes. Diríase que todo eso no le interesa. Al contrario que a un gran místico como el Greco, que no se cansa de repetir estas dolorosas escenas y de construir alrededor de estos temas enfebrecidas y desgarradoras variaciones, el único episodio de la pasión surgido de su pincel es este: la denuncia (Brion, 2002, p. 120).

Leonardo, en ocasiones, se refería a Dios como el Arquitecto Supremo —similar al Gran Arquitecto del Universo utilizado en la francmasonería, la Rosacruz y la Orden Martinista para referirse a Dios, aunque no hay pruebas de que Leonardo perteneciera a ninguna sociedad— y en otras nombraba a la naturaleza con sus propias leyes como eje fundamental de su investigación científica y matemática (Vinci, 2010, pp. 49-64). Por lo tanto, no podemos asegurar que Leonardo da Vinci, al menos no el cien por ciento de su vida, fuese creyente y cristiano. En consecuencia, desestimamos la opinión subjetiva de Pesquero.

Volvamos a la imagen. La obra, incompleta, muestra el momento en que los magos adoran al niño Jesús. Es bastante complicado identificar cada una de las figuras más allá de la Virgen María y del propio Jesús. Además, por otra parte, Leonardo siempre prescindió de la figura paterna en las temáticas religiosas —san José no aparece en esta adoración, ni en *La Virgen de las Rocas* ni en *La Virgen con el Niño y santa Ana* y, si aparece en esta escena, es muy difícil identificarlo. A pesar de ser un tema bíblico, no podemos asegurar que Leonardo conociera la manipulación del pasaje de las Sagradas Escrituras ni tampoco podemos negarlo. El evangelio de san Mateo y el de san Lucas hacen referencia a dicho suceso.

- San Marcos inicia el relato con la preparación del ministerio de Jesús.
- San Juan lo inicia con su propio testimonio.
- San Lucas, por su parte, solo menciona un ejército celestial junto al ángel del Señor.



En su evangelio, Mateo solo apunta a «unos magos» que venían de oriente, pero no hay ninguna referencia a cuántos eran ni a sus nombres. Posiblemente el número de tres se debe a los regalos —oro, incienso y mirra, que, al parecer, estableció el papa León I el Magno—, y los nombres aparecen por primera vez en una referencia de los *Excerpta latina barbari* y en un evangelio apócrifo titulado *Evangelio armenio de la infancia* que circulaba desde el siglo v —ninguno de los dos aceptados por la Iglesia católica.

Si lo comparamos con otras adoraciones de sus coetáneos —como el tondo (pintura circular) de Botticelli, la *Adoración de los magos*^[177]—, por mucho que nos esforcemos, no podremos encontrar similitud alguna, más allá de la temática, entre ambas obras. De los dos, Sandro es quien más se aproxima al relato bíblico.

Pudiera ser este el motivo por el que una figura nos parece extraña. Dentro de este estudio arquitectónico y anatómico, tanto humano como équido, ya que si recorremos la obra nos daremos cuenta de que es casi más importante la distribución que el hecho en sí mismo, una figura sobresale entre las demás. Una figura, por otra parte, que se enmarca en la parte más oscura de la secuencia. En la esquina inferior derecha vemos cómo un joven aparta la vista del suceso. Si bien no sabemos si esa mirada podría estar dirigida a otro personaje fuera de plano, la primera sensación que nos puede llegar a transmitir es la de desdén o indiferencia. Parece que el acontecimiento poco o nada tiene que ver con él.

Este personaje en particular no ha pasado desapercibido. «Algunas figuras, como el joven situado a la derecha, vestido con una reluciente armadura, se difuminan en cuanto nos esforzamos para entenderlas. ¿Por qué mira hacia el exterior del cuadro,

con total indiferencia hacia cuanto sucede en él?», pregunta retóricamente José Enrique Ruiz-Domènec (2005, p. 81). Charles Nicholl matiza que se trata de un Leonardo da Vinci con veintinueve primaveras (Nicholl, 2010, lámina interior n.º 1). Podría llegar a tener similitudes con el joven que sirviera años atrás como modelo para el *David* de Verrocchio, solo que en esta ocasión la obra no está acabada y es difícil juzgarlo fiablemente.

Era bastante común en la época que los artistas se incluyeran en sus trabajos, como ya hicieran en su momento Fra Filippo Lippi, Andrea Mantegna o Sandro Botticelli en su propia versión de la adoración de los magos^[178]. Lo apunta también Ross King: «Ciertamente muchos pintores añadían sus autorretratos a sus obras como un tipo de firma» (King, 2012, p. 132). Y también apunta lo siguiente:

La única figura en alguna de sus pinturas [de Leonardo da Vinci] con alguna cierta credibilidad como autorretrato es la situada en la esquina derecha abajo de su *Adoración de los magos*: un hombre bello y meditabundo apartado de la refriega que evita su atención a los magos arrodillantes y el Cristo niño para mirar algo que hay más allá de los límites del cuadro. Pero como esta obra maestra nunca se terminó las características permanecen frustrantemente oscuras (ibídem, p. 133).

Pedretti, en su volumen dedicado a los retratos de Leonardo, se refiere a la figura analizada de la siguiente manera:

El joven representado en este detalle está de pie en el extremo derecho de la composición. En la figura tradicional del «comentador», propuesta por Leon Battista Alberti, ahora se considera que Leonardo se habría retratado a sí mismo (Pedretti, 1998, p. 25).

Charles Nicholl, a su vez, amplía esa información en su biografía:

Esta inclusión del artista en su propia obra constituye en parte una afirmación de su identidad personal y, desde luego, de su estatus: se incluye a sí mismo del mismo modo que incluye al «donante» o comitente del cuadro. Es su posición de «mediador» que mira hacia fuera, el artista hace el papel de lo que Leon Battista llamaba el *commentatore* o «comentador». Para Alberti esta figura es un componente esencial del tipo de pintura que él llama *storia* y que significa esencialmente la representación de una escena o episodio con un número de figuras. «En la *storia* debe haber una figura que nos avisa e informa acerca de lo que está sucediendo, o que nos hace señas con la mano para que miremos». (...) El joven que se encuentra al margen de la multitud en la *Adoración* de Leonardo cumple exactamente la función del

commentatore tal como lo define Alberti y ocupa exactamente la misma posición que aquel que se vuelve hacia el espectador en la *Adoración* de Botticelli, una figura que también se cree autorretrato del pintor. (...) Una comparación visual parece confirmar que es Leonardo el personaje que aparece en el margen de la pintura. El rostro se asemeja al del *David* de Verrocchio (Nicholl, 2010, p. 200).

Brion nos comenta la posibilidad de la idealización en el hipotético caso de que Leonardo hubiera querido plasmar su rostro en el óleo:

El uno, en el que una tradición ve el autorretrato de Da Vinci —autorretrato idealizado en este caso, puesto que el personaje representado es un adolescente cuando el artista tiene ya treinta años—, se vuelve hacia los invisibles espectadores y señala con la mano a la Virgen y el Niño, como invitando a los primeros a entrar en esa recientísima cristiandad, en esta sociedad de los ángeles y los magos reunidos en torno a la Sagrada Familia (Brion, 2002, pp. 55-56).

Son dos las preguntas que nos asaltan: ¿el personaje es o no es Leonardo da Vinci?; por otro lado, ¿hace caso omiso y no se inmiscuye en la acción por cualquier tipo de ideología o sentimiento? O, por el contrario, ¿está fijando la vista en un hipotético observador al que invita a tomar parte en el evento? Recordemos por un momento que los artistas renacentistas tenían muy en cuenta el lugar donde se expondría la obra y sus posibles puntos de vista (LÁMINA 16).

El escorzo de la figura parece indicar ambas cosas. Todo depende de la perspectiva, del punto de vista que tomemos como referencia. Bien puede estar terminando de girarse para salir de la acción o bien puede estar convidando a un actor pasivo secundario a que entre dentro de la escena. No olvidemos que Leonardo da Vinci era un maestro en cuanto a la perspectiva se refiere, pero esto no ayuda a aclarar la hipotética personalidad del personaje. Sea como fuere, insisto, se da por hecho que este personaje, hereje u hospitalario, es Leonardo da Vinci, a pesar de que Raffaele Monti ignore el análisis de esta figura en su obra *De la Adoración de los Magos a la Anunciación*(Monti, 1998).

Conclusión

Quién sabe si la nueva restauración puede sacarnos de dudas,^[179] pero el problema fundamental con el que nos topamos es que se trata de una obra que ha sido abandonada muy al principio de su ejecución, con lo que formular un análisis de la figura en cuestión más allá de la subjetividad o el deseo resulta fuera de lugar.

‘Retrato de un músico’ y ‘Retrato con lira da braccio’



561

(B. N. 2038, 26b)

Cómo recordar los rasgos de un rostro

Si quieres tener soltura para recordar la expresión de un rostro, deberás primero memorizar gran número de cabezas, narices, bocas, mentones, gargantas, cuellos y hombros.

Tratado de la pintura

LEONARDO DA VINCI

Caso particular, mucho, es el del *Retrato de un músico*^[180], hoy en día en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán. Por un lado, se trata del único retrato masculino atribuido al noventa por ciento a Leonardo de Vinci (LÁMINA 17).

Ahora bien, si en algún momento de mi vida me hubieran preguntado, en mi calidad de estudioso diletante de Leonardo, si esta era la imagen de un Leonardo recién llegado a Milán, no solo habría dudado, sino que al final habrían obtenido una negativa por respuesta.

No piensa así Siegfried Woldhek^[181], artista holandés en cuya página web se puede encontrar una galería con más de mil retratos, lo que la convierte en la mayor muestra de retratos de un autor. En una de sus más conocidas conferencias TED (organización sin ánimo de lucro cuyas charlas abarcan Tecnología, Entretenimiento y Diseño), Woldhek plantea una muy interesante hipótesis. Partiendo del *Autorretrato* de Turín (1513), llega a la conclusión de que el personaje de *Retrato de un músico* sería el mismísimo Leonardo da Vinci. Da por hecho —como nosotros también hemos apuntado anteriormente— que el *David* del Verrocchio es el mismo maestro florentino y los perfiles coincidirían, como podemos observar en estas ilustraciones que mostramos.



Centro: © Album / culture-images / fai
Derecha: © Album / DEA PICTURE LIBRARY

En el caso de la estatua de Leonardo, según Siegfried Woldhek, tendría quince años; en el caso del músico, Leonardo tendría la edad de treinta y cinco años; en el del Vitruvio, treinta y ocho años, y, por último, en el *Autorretrato* tendría sesenta y tres.

Lamentablemente, solo podríamos confirmar la teoría de Siegfried Woldhek siempre y cuando el *Autorretrato* de Turín fuera, seguro al cien por ciento, Leonardo da Vinci, pero ¿es realmente él?

Las interpretaciones sobre la identidad del músico de Leonardo son muy variadas. En primer lugar, nos encontramos con la hipótesis de que pudiera ser Franchino Gaffurio^[182], profesor y maestro de capilla en la catedral de Milán desde 1484, mientras que otra corriente erudita señala la posibilidad de que *el músico* pudiera ser el conocido Josquin des Prés^[183], que llegó a la ciudad de Milán alrededor de 1480. Una última teoría apuntaría a Atalante Migliorotti, músico y amigo íntimo de Leonardo que le acompañó a la ciudad de Milán y se sabe que cantó para Isabella d'Este en 1491. Ambos, Josquin y Atalante, formaron parte del círculo cercano de

Leonardo da Vinci. Una última porción de la crítica es más escéptica y asegura que es un hombre anónimo el inmortalizado en la tabla al óleo.

Cabe destacar que la erudición de Leonardo con respecto a la música queda patente en las biografías coetáneas del artista. El Anónimo Gaddiano no solo menciona la capacidad musical del de Vinci, también alude a Atalante como alumno:

Fue elocuente en el hablar y excelente tañedor de la lira y maestro (en esta arte) de Atalante Migliorotti (Vecce, 2003, p. 373).

Completando esta información, Giorgio Vasari añade más datos sobre la primera aventura milanesa de Leonardo y su relación con la música y, en particular, la lira:

Con gran reputación, fue conducido Leonardo a Milán ante el duque Francesco, al que le gustaba mucho el sonido de la lira, para que tocara, y Leonardo llevó consigo el instrumento que él mismo había fabricado en gran parte en plata para que la armonía tuviese mayor timbre y una voz más sonora. Y con esto superó a los demás músicos que concursaban en recitales (Vasari, 2010, p. 474).

Un autor, en este caso con nombre y apellido propio, presta más interés al qué que al quién. El escritor e investigador catalán José Luis Espejo, en su libro *Los mensajes ocultos de Leonardo da Vinci*, presta más atención a la partitura que sostiene el músico (Espejo, 2012, pp. 40-41). En ella podemos leer «Cant... An...». Espejo, fiel defensor del paso de Leonardo por las tierras catalanas del siglo xv, sugiere que podría tratarse de la antífona *Rosa Placent*, una de las piezas más importantes del monasterio de Montserrat. «Cant» haría referencia a «canto» en castellano y «An» sería la abreviatura de «antífona». Pedretti ofrece otra visión: «*Cant(um)*, *An(gelicum)*, palabras fragmentadas que nos recordaban inmediatamente las referencias en el tratado *Angelicus ac divinum opus* de Franchino Gaffurio, maestro de la capilla del duomo de Milán» (Pedretti, 1998, p. 23).

El historiador de arte Martin Kemp no se posiciona definitivamente en la autoría, pero aporta argumentos sustanciales: «Aunque no se ha podido determinar quién es el modelo y aunque la atribución de la obra a Leonardo está en disputa, la forma del rostro y la intensidad de la mirada son buenos argumentos para apoyar la autoría de Leonardo» (Kemp, 2007, p. 230); la autoría de Leonardo, que no la identidad del protagonista del retrato.

Sea quien sea el músico de Leonardo, queda patente el interés que suscita entre los historiadores de arte. Una nueva duda dentro del imaginario de Leonardo.

Y precisamente eso, una duda, es lo que tienen los expertos con respecto al grabado que fue noticia en el 2015. *Un grabado realizado por Marcantonio*

Raimondi^[184] —grabador italiano conocido por ser el primer impresor de grabados en serie— en 1505 que podría retratar a Leonardo da Vinci tocando la lira *da braccio*, un instrumento de cuerda arqueado con origen en el Renacimiento.



© Cleveland Museum of Art

¿Sería así Leonardo da Vinci^[185]?

Un grabado con quinientos años de antigüedad pretende mostrar una de las muy pocas representaciones que existen del artista.

Un profesor de música ha identificado lo que él cree que es una imagen rara de Leonardo da Vinci en un grabado de quinientos años de edad.

Esculpido por el artista italiano Marcantonio Raimondi en 1505, muestra a da Vinci tocando una lira *da braccio*, un instrumento de cuerda arqueado europeo del Renacimiento. Si es auténtico, el grabado sería una de las tres representaciones del artista creado mientras estaba vivo.

«Esto es serio y tiene cierta posibilidad de estar en lo cierto», dijo el erudito en Leonardo Martin Kemp, profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Oxford, en un correo electrónico a Live Science.

El grabado ha pertenecido al Museo de Arte de Cleveland desde la década de 1930, pero se ha pensado durante mucho tiempo que representaba al personaje de la mitología griega Orfeo. Ross Duffin, profesor de música en la Universidad Case Western Reserve de Cleveland, cuestionó esta interpretación en un artículo para la revista *Cleveland Art*. Afirmaba que, mientras que Orfeo es generalmente representado como un joven afeitado, el músico del dibujo está en su «edad media avanzada, con una barba y el pelo centralmente partido con rizos largos».

Duffin compara el grabado con un retrato de Da Vinci dibujado por Francesco Melzi, «que se unió como asistente a la casa de Leonardo en 1506, cuando este tenía cincuenta y cuatro años, y finalmente se convirtió en su principal heredero (...). El retrato de Melzi muestra a un hombre con barba y rizos largos, y el leve golpe en la nariz y la cresta sobre la frente son una excelente coincidencia para el hombre de pelo largo y barbudo en el grabado de Marcantonio», escribió.

Pero la clave más grande, dice el profesor, está en la lira *da braccio* que el personaje está tocando, un instrumento conocido por haber sido interpretado por Da Vinci.

Cuándo y cómo se reunieron los dos artistas sigue siendo un misterio, escribió Kemp en dicho correo electrónico.

Marcantonio estaba trabajando en Bolonia en esta etapa temprana de su carrera y no hay indicio obvio de que se hubieran encontrado. Hay alguna posibilidad de que estos dos hombres se reunieran en Milán entre 1506 y 1507 durante la producción de *Orfeo*, una ópera sobre el mito de este personaje mitológico.

«En esta etapa, diría que es tentadoramente posible, pero no probado», agregó.

Sin llegar a posicionar una opinión concreta sobre el grabado, el Anónimo Gaddiano, Paolo Jovio y Giorgio Vasari aportan algo de información complementaria a las palabras del profesor Ross:

Fue elocuente en el hablar y excelente tañedor de la lira, y maestro [en este arte] de Atalante Migliorotti.

Tenía treinta años cuando Lorenzo lo envió ante el duque de Milán, junto con Atalante Migliorotti, para presentarle una lira, instrumento que (por entonces) Leonardo tocaba como nadie (junto al propio Atalante).

Fue de índole afable, brillante y generosa, de rostro extraordinariamente hermoso, y como era un maravilloso árbitro e inventor de toda elegancia y sobre todo de espectáculos teatrales y sabía cantar de un modo egregio acompañándose de la lira, fue muy bien recibido por todos los príncipes de su tiempo.

Estudió también música, enseguida aprendió a tocar la lira y, como alguien que ha recibido de la naturaleza un espíritu elevadísimo y lleno de elegancia, muy pronto fue capaz de improvisar cantos divinamente.

Con gran reputación, fue conducido Leonardo a Milán ante el duque Francesco, al que le gustaba mucho el sonido de la lira, para que tocara: y Leonardo llevó consigo el instrumento que él mismo había fabricado en gran parte en plata para que la armonía tuviese mayor timbre y una voz más sonora. Y con esto superó a los demás músicos que concursaban en recitales; además, fue el mejor recitador de rimas improvisadas de su tiempo.

No son pocas las menciones que atribuyen a Leonardo da Vinci el dominio de la lira en las tres biografías de su tiempo, a pesar de que él lo ignorase en su carta a Ludovico, como hemos observado con anterioridad. No es material suficiente como para dar por cierto que el grabado nos muestre al verdadero Leonardo da Vinci, pero es un buen punto de partida. De momento, la imagen está bajo estudio.

La identidad del músico también.

Conclusión

Al igual que la compatibilidad del *David* con el rostro del retrato del que disponía Melzi le hace incompatible con los rasgos del *Autorretrato*, no nos parece que haya que otorgar en estos momentos credibilidad alguna a la teoría de Siegfried Woldhek sobre el *Retrato de un músico*, pues no hay compatibilidad entre el retrato de Melzi y el *Autorretrato*, como comprobaremos exhaustivamente en el estudio morfológico en capítulos posteriores, y no disponemos de datos que prueben que este último represente a Leonardo da Vinci.

Autorretrato con perro



Los excrementos de los animales siempre retienen algo de la esencia de su origen... y los perros tienen un sentido del olfato tan agudo que pueden distinguir con su nariz la esencia que queda en las heces.

MS F París, 47r

LEONARDO DA VINCI

Este quizá sea el «¿retrato?» de Leonardo con más controversia. La imagen pertenece a la National Gallery of Art, en Washington, y su nombre real o al menos el que figura en la galería es *Retrato de un hombre con perro*^[186]. Atribuido en un principio a Giovanni Busi Cariani, pintor renacentista que ejerció su profesión entre Bérgamo y Venecia, la obra data aproximadamente de 1520 (LÁMINA 18).

El estudioso y escritor Maike Vogt-Luerssen^[187] realiza un breve ensayo donde afirma que este podría ser el verdadero retrato de Leonardo da Vinci. Según él, este autorretrato podría haber sido llevado a cabo entre los años 1475 y 1480, cuando

Leonardo contaría con entre veintitrés y veintiocho años. Defiende que el autor de la obra no podría ser Cariani por solo semejarse con la totalidad de su obra en los fondos y paisajes. Vogt-Luerssen se atreve también a negar la autenticidad del *Autorretrato* de Turín, al que le da un nuevo nombre: Antonio da Vinci, padre de ser Piero y abuelo de Leonardo. De ahí las posibles semejanzas con el artista desde el punto de vista fisonómico.

Volvamos al protagonista, el hombre que aparece en la obra.

El crítico, a nuestro humilde juicio, comete varios errores. Para empezar, la imagen no coincide con las descripciones de Vasari ni del Gaddiano. En la página web de referencia no podemos valorar la imagen, pues está en blanco y negro. Una mejor fotografía la encontramos en la web oficial de la galería en Washington. Ahí vemos con claridad que se trata de un varón elegante y agraciado, sí, pero con el pelo liso. Las fuentes más cercanas hablan de un Leonardo con el pelo rizado u ondulado. Por otra parte, el retratado viste, a excepción de la tela interior, ropajes oscuros, casi negros. Bien es sabido que Leonardo casi podría ser tildado de provocador en su época: ropa más corta de lo normal y colores rosáceos^[188], lejos de la imagen que estudiamos. A nivel estético, era Michelangelo noticia y no Leonardo por vestir siempre de negro, como apunta el autor Martin Gayford:

El inventario de ropas halladas en su dormitorio apunta a un dandismo sobrio. El hecho de que siempre prefiriera vestir de negro podría constituir un indicio de austeridad, pero también era sutilmente ostentoso, puesto que un negro profundo y rico era el color más difícil de producir y, por tanto, el más caro (Gayford, 2014, p. 60).

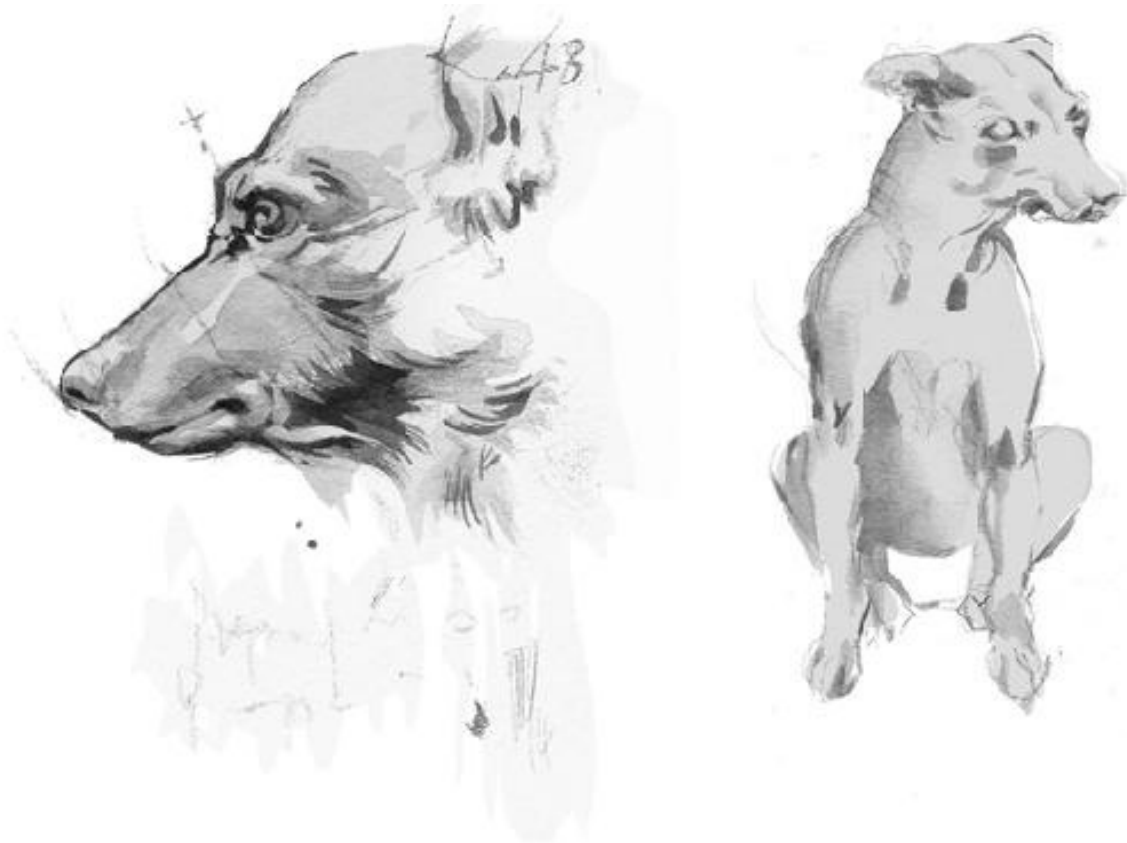
Tornemos la vista hacia el can. A la hora de buscar razas semejantes al perro que aparece retratado —desde nuestro punto de vista, profano en cuanto a razas cánidas se refiere—, encontramos cierta similitud con:

- El bichón maltés: pequeña posibilidad. El origen maltés de esta raza es milenario.
- El dandie dinmont terrier: descartado. De origen británico, sus primeras apariciones en tierras escocesas datan del siglo XVIII.
- El pumi: descartado. Surge en Hungría en los siglos XVII y XVIII a partir de cruces.
- El volpino italiano: alta posibilidad. Raza italiana desde tiempos de la Edad de Bronce, que gana enteros al ser la raza de perro que acompañó a Michelangelo Buonarroti durante su vida. De entre todas las razas de perros que podrían ser compañeros fieles de viaje por los Estados italianos del Renacimiento^[189], el volpino italiano es el que más se asemeja con la figura que tenemos junto al

supuesto Leonardo.

El de Vinci ilustró en numerosísimas ocasiones caballos en cientos de posiciones diferentes, no solo para la estatua ecuestre de los Sforza^[190], sino también por interés científico y anatómico. Las aves^[191] y los gatos también fueron objetos de estudio, pero, a pesar de que hay evidencias escritas sobre el cariño de Leonardo para con los animales en general^[192], son pocos los bocetos y las referencias que han llegado a nuestras manos relacionados con los cánidos. Una de ellas, como resalta Charles Nicholl, es el estudio de Leonardo titulado *Por qué los perros se huelen el culo unos a otros con gusto* (Nicholl, 2010, p. 62), de 1508 aproximadamente. En él llega a la conclusión de que el sentido de los perros es tan agudo que a través de las heces saben si el otro animal está bien alimentado —por lo que será digno de respeto— o no —en cuyo caso se deduce que el amo es pobre y pueden morderle.

Hay dos dibujos de Leonardo que vale mucho la pena mencionar en relación a este hipotético retrato de Leonardo. Dos esbozos de sendos perros que nos ayudan a entender un poco más el universo leonardiano en lo relativo al mundo canino.



El primero de ellos es el *Estudio de un perro y un gato* de 1480^[193], donde Leonardo nos muestra, muy posiblemente, un tejonero alpino. Cabe incluso la posibilidad de que fuera el propio perro de Leonardo, pero no podemos asegurarlo completamente. El otro, mucho más científico y, por lo tanto, objeto de estudio, es el llamado *Estudio de las proporciones de la cabeza de un perro*^[194]. En él, como su propio nombre indica, encontramos un análisis del animal, en este caso de su testa.

Ahora bien, en el caso de que el retrato que nos ocupa representaría a Leonardo da Vinci con su perro, ¿no tendríamos alguna anotación que nos hiciera ver más allá de estudios anatómicos? Lógicamente, no es lo mismo un volpino italiano que un tejonero alpino. ¿Es Leonardo da Vinci? ¿Está representado con su mascota?

Recopilando las diferentes opiniones de los eruditos, es indudable que Leonardo:

1. Tenía un cariño especial por los animales.
2. Cuidaba y domesticaba animales.
3. Observaba y, por lo tanto, estudiaba animales desde un punto de vista científico.
4. También era un virtuoso plasmando la anatomía animal.

Esto es algo muy diferente a que Leonardo, si alguna vez se retrató, lo hiciera con un perro. Si a todo eso le sumamos que no tenemos certeza absoluta de que Leonardo tuviera perro —aunque es muy probable— ni mucho menos datos relativos a la raza de este y si además estamos poniendo en duda la verdadera y absoluta autenticidad de los retratos ya conocidos, este, según Maïke Vogt-Luerssen^[195], «autorretrato» quizá sea la muestra más débil y prescindible de cuantas hemos analizado por el momento. En toda la bibliografía por la que hemos buceado en busca de algún autor que apoye esta teoría, solo hemos encontrado un ejemplo y es un título que trata el universo leonardiano desde un punto de vista jocoso (Phillips y Priwer, 2011, p. 13).

Conclusión

Desde mi punto de vista, esta teoría parece más un intento de llamar la atención por parte del autor que otra cosa; aunque a veces solo el tiempo acaba por dar la razón y, en numerosas ocasiones, demasiado tarde.

Posible (autor) retrato de Leonardo da Vinci



Contemos la historia desde el principio. En 1946, un por entonces joven Carlo Pedretti, hoy en día gran historiador italiano y erudito del universo leonardiano, publica un artículo de prensa donde sugiere la posibilidad de haber encontrado un retrato del maestro florentino. El retrato en particular se encuentra en uno de los folios que guarda la colección Windsor —catalogado como RL 13200 v—, que lo muestra en un estudio de las piernas de un caballo. Pedretti afirmó en su momento que la edad que tendría Leonardo coincidía con la datación del trabajo: 1508, es decir, aproximadamente cincuenta y seis años (LÁMINA 22). El descubridor de la Tavola Lucana, de la cual hablaremos más tarde, Nicola Barbatelli, apunta:

Sin duda, de entre todos los raros documentos históricos es el más interesante, bien porque se ajusta a la edad que se supone que habría tenido el maestro alrededor de 1508 o quizá porque es el que se refiere a una dimensión terrenal de Leonardo (Barbatelli y Hohenstatt, 2012, p. 27).

¿Estamos ante un retrato nuevo de Leonardo? ¿Pudo hacerlo él mismo? Sabemos que Leonardo estudió óptica y la manera de reflejar con espejos (Vasari, 2010, p. 478)^[196], como ya hemos indicado. Incluso Charles Nicholl también se apunta a la teoría de Pedretti y Barbatelli y da un paso más allá. No sería Leonardo da Vinci el autor del retrato, sino el propio Melzi una vez más. Este dibujo, cronológicamente hablando, sería anterior al que conocemos como *Retrato de Leonardo da Vinci* de Melzi, pero Nicholl lo sitúa en el 1510 (Nicholl, 2010, pp. 506-507).

De momento, poco más se puede detallar sobre este improvisado dibujo encontrado en los códices de Leonardo. Una vez más, el tiempo —el mejor o el peor aliado— decidirá si debemos hacer un estudio fisonómico o no.

Pero este caso, al parecer, no es único, ya que no son pocos los expertos que buscan retratos de Leonardo a través de sus códices. Tal es el caso que detallo a continuación, cuyo descubrimiento se debate entre Piero Angela y Carlo Pedretti^[197]. En España, varios medios dieron la noticia en febrero de 2009^[198] bajo el título de *Encuentran / Descubren / Hallan un autorretrato de juventud de Leonardo da Vinci en las páginas de un códice*.

El periodista científico italiano Piero Angela presentará este sábado en su programa de la televisión pública RAI el que espera sea un gran descubrimiento: un autorretrato de un joven Leonardo da Vinci oculto entre las páginas del «Códice sobre el vuelo de los pájaros» del genial artista del Renacimiento.

El conocido periodista italiano explicará cómo descubrió en la décima página del «Código sobre el vuelo de los pájaros», entre la escritura del artista, una nariz dibujada con sanguínea, el color que usaba Leonardo para algunos de sus diseños.

Angela ha explicado cómo su amigo el profesor italiano Carlo Pedretti, uno de los máximos estudiosos del artista del Renacimiento (1452-1519), había intentado sacar a la luz esta imagen en 1975, pero no había sido posible debido a que la tecnología aún no lo permitía.

Por esta razón, Angela llevó la página a los laboratorios de la RAI y de la policía científica, quienes descubrieron con las actuales técnicas que en el fondo de la página, que después había sido reutilizada para escribir las teorías de Leonardo, se había dibujado con anterioridad un rostro de un joven.

Un hombre de ojos claros y mirada penetrante, barba corta, pelo largo y labios finos, que había estado oculto durante cinco siglos entre las líneas del código.

Un rostro que fue después comparado con el conocido *Autorretrato* de Leonardo, fechado en torno a 1512, dibujado en papel y que está en la Biblioteca Real de Turín.

«Tras aplicar las técnicas utilizadas por la policía para envejecer o rejuvenecer a las personas, el resultado fue impresionante, parecían dos hermanos», ha asegurado el periodista.

Angela ha añadido que también se ha pedido opinión a un cirujano maxilofacial, Giuseppe Leopizzi, «quien ha considerado posible que los dos rostros pertenezcan a dos épocas de la vida de un hombre».

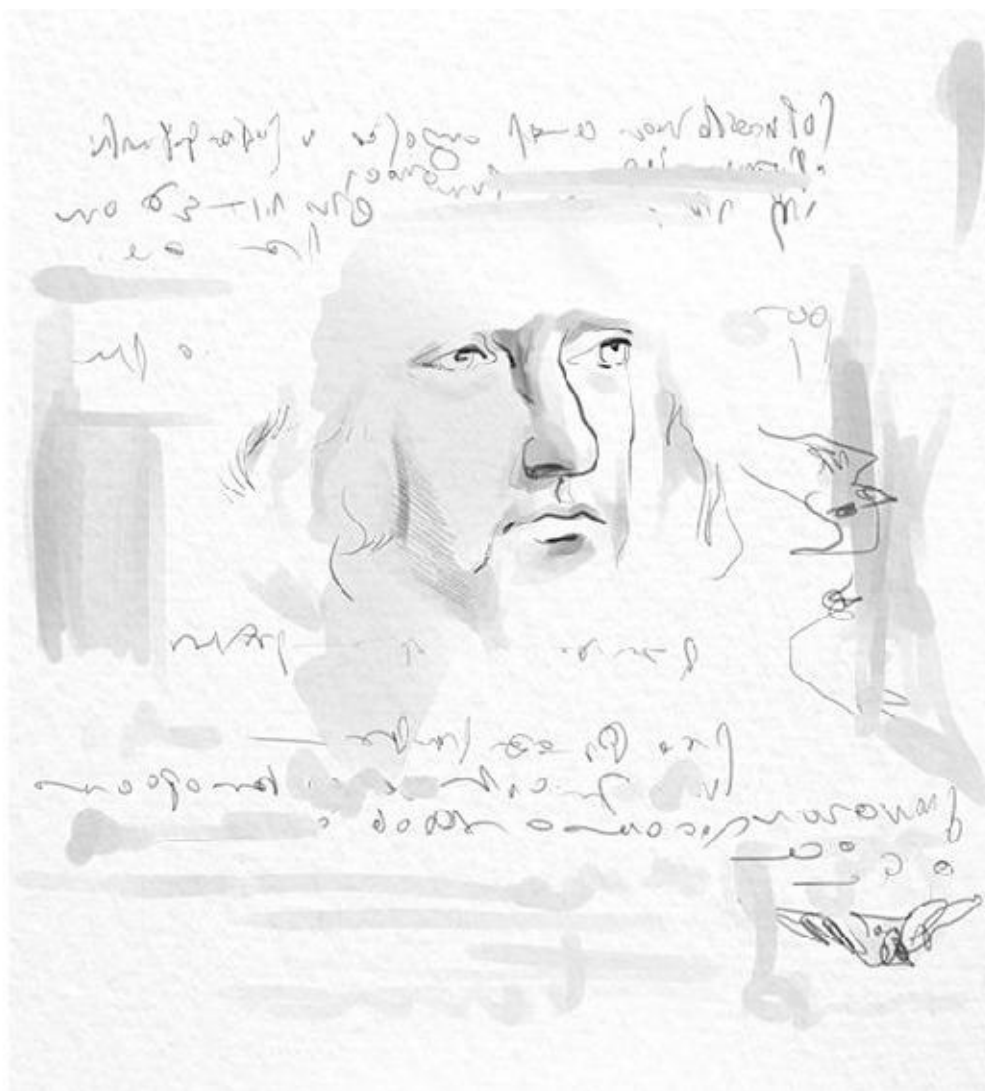
El hallazgo, ha reconocido Angela, tiene «*muchos puntos de exclamación, pero también muchos puntos de interrogación*», pues no ha podido conocer aún una fecha precisa de la realización de ese autorretrato.

«Creemos que, debido a otros dibujos que están en las ocho páginas centrales de ese código, Leonardo utilizó estas hojas entre 1482 y 1489, cuando residía en Milán, en la corte de Ludovico el Moro. Después esas páginas fueron recicladas por el artista para escribir este código», ha explicado.

Ahora tendrán que ser los expertos, ha añadido el periodista, quienes den su opinión sobre si este diseño fue realmente pintado por Leonardo.

El 7 de marzo, el *Corriere della Sera*, en el artículo «*Leonardo, giallo sull'autoritratto*»^[199], presentaba la «batalla» intelectual del descubrimiento entre

Carlo Pedretti, cuya intuición le llevó en 1975 a apuntar la existencia de esta posibilidad, Mario Taddei, que con las técnicas informáticas presentó el trabajo en 2007, y Piero Angela, cuyo estudio alternativo aparece en los medios en 2009.



Meses después de la noticia del *Corriere*, el diario *Abc* ampliaba la información, esta vez desde el punto de vista de la disputa de la autoría.

El reconocido divulgador científico Piero Angela dijo que acababa de descubrirse una pintura secreta, un autorretrato de juventud de Leonardo da Vinci. Realmente, el centro de investigación Leonardo3 en Milán, Italia, había publicado su propia edición de *Códice de vuelo* en octubre de 2007: este trabajo incluyó la restauración digital de la página 10, revelando el retrato^[200]. El mismo centro también había creado una reconstrucción en 3D de la imagen.

A principios de 2007, en el centro de investigación Leonardo3, Massimiliano Lisa (el director del centro) había notado el parecido entre el autorretrato y la sanguina en la página 10. En una reunión interna con Edoardo Zanon (que editó el *Códice de vuelo*) y Mario Taddei (ambos restauradores científicos de Leonardo3) presentó una serie de preguntas y dudas, suficientes para desanimar al centro de divulgar este descubrimiento.

«Debe darse crédito a Piero Angela y su equipo: hicieron un trabajo en profundidad, y presentaron un programa de alta calidad al público. En cualquier caso, el dibujo real oculto dentro del *Códice de vuelo* no es este, sino otro: el diseño de una máquina voladora, nunca se había visto antes. Se expondrá por primera vez durante la exposición *Leonardo y el vuelo*, que se inaugura el 4 de abril en el Museo de Historia Natural del Mediterráneo de Livorno», declaró Massimiliano Lisa, de Leonardo3, antes de

añadir: «Aunque Piero Angela fue el primero en revelarlo al público, aún tengo el placer de saber que yo había identificado el autorretrato por mí mismo, hace dos años».

Edoardo Zanon, autor del *Códice de vuelo* publicado por Leonardo3, dijo: «No hay duda de que Piero Angela ilustró un importante trabajo, y por ello merece muchas felicitaciones. Debe recordarse, sin embargo, que la investigación en esta dirección nunca alcanzó la certeza absoluta sobre la tesis presentada, es decir, el parecido entre el autorretrato de Turín y el dibujo oculto en el *Códice de vuelo*. He trabajado con este material (tanto con el Codex como con el autorretrato) durante más de dos años, y siempre resistí la tentación de revelar esta atrevida teoría, el descubrimiento de Massimiliano Lisa. Estuvimos entre los primeros en restaurar digitalmente el manuscrito, una operación que mostró no solo esto, que se menciona en cada publicación relacionada con el *Códice de vuelo*, sino también otras sanguinas presentes dentro del Codex. Aun así, deseo destacar el rigor de la tesis y métodos de investigación de Piero Angela; después de todo, es verdad que dentro del *Códice de vuelo* hay muchos secretos, algunos de los cuales se mostrarán el 4 de abril en Livorno y luego en septiembre en la exposición *El taller de Leonardo en el Castillo de Vigevano*»^[201].

Bien por falta de valentía o por exceso de precaución, la noticia del encuentro de un supuesto nuevo autorretrato de Leonardo quedó deslucida por una disputa sobre la autoría de semejante descubrimiento^[202].

Conclusión

Es difícil confirmar no solo la autoría —del retrato, no del descubrimiento: Carlo Pedretti en 1975—, sino también la identidad de la persona representada, si desde un primer momento damos por cierta la información vertida sobre el *Autorretrato de Turín*, cosa que sería un error. Esperemos que en un futuro la tecnología ayude a esclarecer el enigma del rostro en el *Códice del vuelo de los pájaros*.

La Sábana Santa



Este es un tema delicado tanto para los creyentes y defensores de la autenticidad de la Síndone^[203] como para los incrédulos, no ya en el ámbito religioso, sino en toda materia que rodea el misterio del lienzo (LÁMINA 24).

Antes de que algunos eruditos se lleven las manos a la cabeza, comenzaremos por el final. No otorgamos ninguna credibilidad a la hipótesis que afirma que Leonardo hizo o recreó su imagen en la Sábana Santa de Turín.

Dicho esto, hagamos un breve recorrido «oficial» de la Sábana Santa, considerada por algunos la primera fotografía de la historia, desde el punto de vista de la autenticidad. Al parecer, los primeros datos que apuntan al lienzo milagroso se fechan en el siglo III, donde en una copia de *Historia eclesiástica* de Eusebio de Cesarea^[204] se menciona un lienzo de lino donde se había plasmado la imagen de un profeta sanador y se dice que esas propiedades curativas habían sido transferidas a la sábana. En el siglo VI aparecen algunas historias fantásticas relativas a una sábana sagrada que porta el Mandylion o *Santo Rostro* en la ciudad de Edesa. En el año 944 tenemos

datos de la recepción por parte de la ciudad de Constantinopla de la Síndone; allí fue alojada en la iglesia de Santa María de Blackernae. A principios del siglo XIII se pierde la pista de la Sábana, aunque varios expertos y catedráticos de Oxford aseguran que los templarios podrían haber ejercido de custodios transportando el lienzo a Europa.

En 1350 aparece de nuevo en Nuestra Señora de Lirey desde Marsella y en 1502 vuelve a reposar en una urna de plata en Sainte Chapelle de Chambéry, en Francia. En 1578, gracias al arzobispo de Milán Carlos Borromeo, la Síndone es llevada a Turín con el deseo de que acabase con la peste —conocida como la Peste de San Carlos—, que asediaba la ciudad.

Durante la Segunda Guerra Mundial la Sábana Santa fue transportada al sur de Italia para que no sufriera daños, un caso similar al del supuesto *Autorretrato* de Turín. Cuando terminó la guerra, el lienzo volvió a Turín y allí reposa hasta el día de hoy. Curiosa y casualmente, en el lugar donde se halla el que es reconocido oficialmente como el autorretrato de Leonardo da Vinci. Esta es, como decimos, la historia que se conoce hasta ahora. No entramos en valoraciones de fe, no tomaremos parte en la batalla dialéctica y periodística sobre si es la imagen de Jesús de Nazaret o no^[205]. Personalmente, como todo el mundo, tengo mi propia opinión, pero sencillamente en este libro abarcamos las posibilidades más remotas de los sucesos y en la historia de la Sábana Santa también hay un pedazo de leyenda o realidad para Leonardo da Vinci.

Pero no adelantemos lo que compete al florentino, pues también hay teorías que desmienten la autenticidad de la Sábana y conviene poner las cartas, todas, encima de la mesa para poder confrontar todas las indagaciones posibles.

En primer lugar, tenemos la tesis de que la Sábana Santa sea obra de un pintor del siglo XIV, teoría que recoge el canónigo francés Charles Lalore en 1897. En 1899, partiendo de las hipótesis de Lalore, el sacerdote bibliógrafo e historiador francés Ulysse Chevalier defiende su creencia de que la Síndone no es más que la obra de un falsificador medieval.

En segundo lugar, autores como Christopher Knight y Robert Lomas^[206] esgrimen que la imagen que muestra el lienzo es la efigie de Jacques de Molay, último gran maestro de los templarios, que fue acusado y juzgado como hereje por Felipe IV y el papa Clemente V, y que murió quemado en la hoguera en 1307. El proceso que habría posibilitado la formación de la imagen habría sido la autooxidación.

En tercer lugar aparece la teoría de la pintura, defendida en 1979 por Walter McCrone, un miembro del equipo STURP^[207], motivo por el cual fue expulsado de dicho grupo de trabajo. Al parecer, no se han encontrado pigmentos en la Sábana Santa de Turín, al menos por el momento.

Y en último lugar, fuente de todas las disputas que enfrentan a los defensores y a los detractores del lienzo, topamos con las pruebas del carbono 14^[208] de la Sábana

Santa. La descripción de la metodología y el proceso seguido con el lienzo llenaría decenas de páginas, así que tomaremos como referencia informativa el resultado de la prueba:

Los análisis a los que ha sido sometido el lienzo de la Sábana Santa fechan su confección entre los años 1260 y 1390, según la prueba del carbono 14 efectuada en tres laboratorios (Oxford, Zúrich y Tucson). La probabilidad de acierto es de un noventa y cinco por ciento (Baima, 2009).

Estas fueron las palabras del cardenal Anastasio Ballestreto, custodio pontificio de la Sábana en octubre de 1988. Las fechas coincidirían con la muerte de Jacques de Molay (1307). Así fue presentado el resultado oficial de la ciencia, no sin mucha crítica por parte de sus detractores. No sería la primera vez que las pruebas del carbono 14 fallaran ni, por supuesto, la última^[209]. Pero, lejos de juzgar fechas, aún quedaría por resolver el misterio que se esconde entre los hilos de lino. ¿Cómo se formó la imagen? Pero, insisto, no entremos en valoraciones. Hay pruebas a favor y pruebas en contra. Valoren ustedes mismos.

En cuanto a este ensayo respecta, hay una tercera vía. Una tercera realidad alternativa en la que Leonardo da Vinci se convierte (¿sin querer?) en el auténtico protagonista. ¿Podría ser Leonardo da Vinci el auténtico creador de la Sábana Santa? Esto es lo que defienden Lynn Picknett y Clive Prince (Picknett y Prince, 2006) y la autora cuyo pseudónimo es Vittoria Haziél (Haziél, 1998 y 2012 en italiano y 2007 en traducción al español de la primera).

Según esta autora, la técnica escogida por Leonardo habría sido el pirograbado, procedimiento que consiste en quemar un soporte —papel, cartón o madera, por ejemplo— marcando un dibujo sobre la superficie. Esa técnica fue desestimada por la ciencia. Al parecer, si se baña con luz ultravioleta cualquier soporte tratado con este método, la zona afectada por el calor del pirograbador resaltaría con una fluorescencia que la Sábana Santa de Turín no tiene.

Por otra parte, Leonardo da Vinci nació en 1452. No concuerdan las fechas con ninguna teoría aplicada al lienzo. El grupo de eruditos que defiende la autenticidad de la Síndone tiene como testimonio el recorrido de la Sábana (Jerusalén, Edesa, Constantinopla, Marsella, Lirey, Chambéry y Turín) desde el siglo III. Y, en oposición, la ciencia y el carbono 14 defienden que el objeto sería, como mucho, de 1390. Es decir, sesenta y dos años antes de que Leonardo naciera. Si añadimos los años que Leonardo requirió para convertirse en gran maestro y los que tardó en estudiar óptica y hacer experimentos con el instrumento conocido como «cámara oscura», estaríamos acercándonos al siglo de diferencia.

De acuerdo en el «quién» pero no en el «cómo» de Vittoria Haziél, se encuentran:

- Lillian Schwartz, artista estadounidense y consultora gráfica de la School of

Visual Arts de Nueva York. Volveremos a ella en el retrato de *La Gioconda*, ya que su reputación creció en la década de 1980 al defender que *La Gioconda* representaba a Leonardo da Vinci.

- Nicholas Allen, profesor de Historia del Arte de la Nelson Mandela Metropolitan University de Sudáfrica.
- Lynn Picknett, investigadora y escritora británica especialista en el mundo paranormal. Autora, entre otras, de la obra *Turin Shroud: In Whose Image? The Truth Behind the Centuries-Long Conspiracy of Silence*^[210].
- Larissa Tracy, profesora de la Longwood University de Virginia.

Todos ellos afirman que el lienzo de Turín es la primera fotografía de la historia y que el autor, no les cabe duda, es Leonardo da Vinci.

La imagen habría sido posible gracias a los estudios de óptica de Leonardo mediante proyecciones, compuestos de plata sensibles a la luz y un aparato basado en la cámara oscura llamado «linterna mágica» —o, en palabras de Leonardo «el ojo artificial»—, que sería el precursor del cinematógrafo, proyectos de imágenes en movimiento. Nos encontramos con un gran obstáculo. Leonardo inventó muchísimas cosas, pero podemos afirmar casi con toda seguridad que la linterna mágica no es una de ellas. Las primeras descripciones de la máquina en cuestión aparecen en unos manuscritos del astrónomo, físico y matemático neerlandés Christian Huygens en 1659, ciento cuarenta años después de la muerte del florentino. ¿Quiere eso decir que no pudo haberla inventado Leonardo? Ni mucho menos, pero las posibilidades son remotas.

Leonardo no solo actuaba por impulsos (pasión), sino que también escribía con esos mismos impulsos. Es cierto que parte de la obra científica plasmada en los Códices se ha perdido —un tercio de la obra aproximadamente— y que muy posiblemente no se recupere jamás, pero, *a priori*, con el material del que se dispone, sí aparecen estudios visuales y oculares, incluso de inventos relativos a la oftalmología, pero no encontramos en sus tratados ningún apunte concerniente a la fabricación de la Sábana Santa.

¿Podemos, entonces, descartar que la imagen de la Sábana sea Leonardo da Vinci?



En el capítulo dedicado a Leonardo da Vinci en la obra *El misterio de la Sábana Santa* escrita por el presidente honorario del Centro Internacional de Sindonología de Turín, Pierluigi Baima Bollone, se niega con rotundidad la autoría del florentino:

La tesis de que la Sábana Santa es una obra artística, ejecutada personalmente por Leonardo da Vinci, es completamente inverosímil, sobre todo porque la existencia en Europa de la misma, actualmente conservada en Turín, está documentada al menos desde 1355, mientras que Leonardo nació en el pueblo de Vinci, junto a Florencia, el 15 de abril de 1452 (...). La hipótesis de que la Sábana Santa no solo fue pintada por Leonardo, sino que se trata nada más y nada menos que de su autorretrato, no deja de repetirse de vez en cuando. Incluso considerando solo los aspectos artísticos, hay numerosas razones diferentes y fundamentales que excluyen a Leonardo da Vinci o a otro maestro de los siglos XIV-XV como inventor de la Sábana Santa. Sobre la Sábana están, de hecho, grabados caracteres anatómicos que ningún artista medieval ni renacentista podía conocer (Baima, 2009, pp. 45-53).

Además, Bollone carga contra el sensacionalismo vertido por los autores londinenses Lynn Picknett y Clive Prince, contra la falta de información pictórica de Noemi Grabiello^[211], contra las ideas peregrinas de la periodista Maria Consolata Corti (conocida bajo el seudónimo Vittoria Haziél) y contra la realidad virtual del universo vinciano de Dan Brown (Baima, 2009, pp. 228-246).

En unas palabras cruzadas personalmente con Julio Marvizón Preney^[212], este mantenía con erudición y buen sentido del humor:

«Leonardo da Vinci nace en 1452 y en 1453 hay un documento de venta o donación a la casa de Saboya. Lo dice Simeón de Bulgaria, albacea testamentario de Humberto de Saboya, último rey de Italia, cuando entrega la Sábana Santa a la Santa Sede. Por muy genio que fuese Leonardo, hacerlo con diez u once meses me parece demasiado. Y si, como dicen algunos, es él mismo, con esa edad no le debería haber crecido tanto la barba».

En su obra, acredita documentos que avalan dicha transacción:

Todavía hoy, a la explanada que existe junto al río Doubs se la conoce con el nombre de El Campo de Dios, pues cuando Margarita enviudó exponía allí la Sábana, previo pago de limosnas, pues al enviudar quedó en mala situación económica. Situación que debió de llevarla a la cesión de la Sábana a la casa de Saboya, el día 22 de marzo de 1453. Existe un contrato, firmado ese día en Ginebra, por el que el duque de Saboya —Luis I— cede a Margarita el castillo de Varambon y las rentas del señorío de Miribel, cerca de Lyon, «por los numerosos e importantes servicios que la condesa de la Roche había prestado al duque de Saboya».

No sabemos cuáles fueron los importantes servicios, pero sí que la Sábana pasó a poder de la casa de Saboya, con las quejas de los canónigos de Lirey, que pretendían una indemnización, pues se consideraban los dueños del lienzo.

Julio Marvizón Preney también añade un artículo del rey en el exilio, Simeón II de Bulgaria, albacea testamentario del fallecido rey de Italia, que el día antes de la clausura de la ostensión de 1998^[213], el 13 de junio de 1998, publicaba en el diario *Abc*:

El acto de la cesión de la copropiedad de la Sábana Santa al papa fue fijado para el 18 de octubre de 1983, siete meses después de la muerte del rey Humberto II de Italia. La Síndone había llegado a la Casa de Saboya en 1453, cuando Margarita de Charny se la donó a Ludovico de Saboya.

Plasmamos a continuación un texto redactado para esta ocasión por David Zurdo, escritor y director de la revista *Qué Leer*, en el mes de marzo de 2015 con otro punto de vista no menos interesante:

La Sábana Santa, o Síndone, es la reliquia cristiana más enigmática. Si nos ceñimos a los hechos, sin especulaciones, no hay modo de conciliar todos ellos para obtener una explicación plenamente satisfactoria. Y justo eso es lo que hace a la Sábana Santa tan misteriosa.

Sin entrar en cómo se formó la tenue impronta de la Síndone, una dura pugna sobre si un cuerpo humano real podría haber dado lugar a la imagen llevó al estudio científico de la figura. En primera instancia se encontró que la imagen contiene información tridimensional. No al estilo de las películas en 3D, ya que para estas se necesitan dos imágenes captadas desde distintos puntos de vista. Aquí se trata de una tridimensionalidad basada en la intensidad de la impronta en función de la distancia del cuerpo a

la tela. Las conclusiones del estudio fueron muy diferentes, aunque íntimamente relacionadas: o bien el hombre no estaba tendido sobre una superficie lisa y horizontal, o bien se trataba de uno de los cuerpos humanos más extraños y deformes catalogados por la antropología.

Los elementos insólitos en la impronta no acaban con la extraña postura o las posibles deformidades. La cabeza del hombre está descolocada respecto al tronco. Parece «incorpórea» y, además, resulta demasiado grande en proporción al resto del cuerpo. Y todavía hay otro dato importante: el Hombre del Lienzo es cinco centímetros más alto por la espalda que frontalmente. Aun teniendo en cuenta eventuales deformaciones de la tela, debidas al paso del tiempo, la discrepancia resulta demasiado grande para poder atribuirse a esa causa.

Otros dos datos importantes: el primero es la datación de la tela por radiocarbono (carbono 14), que establece su origen en una horquilla que abarca del año 1260 al 1390; el segundo, que la Sábana Santa se comporta como un negativo fotográfico, algo que descubrió el abogado y fotógrafo aficionado Secondo Pia cuando la fotografió en 1898, durante su ostensión en Turín. Nadie, se supone, era capaz de crear un negativo fotográfico en los siglos XIII o XIV... ¿O sí?

Se sabe que los alquimistas árabes medievales utilizaban sales de plata para crear adornos decorativos en palacios y casas señoriales. Estas sales se ennegrecían al contacto con la luz, efecto estético que resultaba muy apreciado por los dueños de las propiedades. Por otro lado, desde los tiempos de Aristóteles se conoce la cámara oscura. Muchos pintores la usaron, de hecho, para sus estudios de la perspectiva. Si juntamos una sustancia fotosensible con un soporte —como una tela, por ejemplo— y la cámara oscura, estamos ante una verdadera cámara fotográfica.

Es cierto que las sustancias fotosensibles conocidas en la Edad Media —algunas muy comunes— no hubieran servido para realizar una fotografía como las actuales, pero sí una muy primitiva, rudimentaria. Algunas de estas sustancias son el dicromato de amonio, el sulfato de plata y el nitrato de plata. El dicromato de amonio se empezó a utilizar en Europa desde principios de la Baja Edad Media; el sulfato de plata, aproximadamente hacia el siglo XII o como muy tarde el XIII; y el nitrato de plata incluso antes, ya que se empleaba desde la Antigüedad como cicatrizante. Todo ello es coherente con la datación por radiocarbono.

Y aquí es donde introducimos una hipótesis arriesgada. El nombre propio que da sentido a esta teoría es Leonardo da Vinci. Si Leonardo tuvo algo que ver con la «creación» de la Sábana Santa, es algo que quizá nunca sabremos. Le separan de la tela, según la datación por radiocarbono, al menos sesenta años. Pero todo lo demás cuadra casi demasiado bien con él: Leonardo usó la cámara oscura, realizó estudios anatómicos, estudió alquimia, etcétera. ¿Es el tiempo una frontera infranqueable? Ni mucho menos. ¿Acaso no pudo haber utilizado un lienzo tejido uno o dos siglos antes de su nacimiento?

Leonardo da Vinci lo «tenía todo» para haber inventado la fotografía. Ahora bien, ¿fue él? No lo sabemos, y quizá no lo sabremos nunca. Aunque eso no deja de inflamar nuestra imaginación.

Para terminar, ¿qué o a quién representa la Síndone de Turín^[214]? Un cadáver masculino de entre 1,77 cm y 1,83 cm de altura —algunos especialistas suben la altura a 1,85 cm—, con un peso relativo de entre 77 kg y 80 kg, androide y mesomorfo, caucásico y mediterráneo, con buenas condiciones nutricionales y de una edad comprendida entre los treinta y cuarenta años. Nos hemos visto tentados, no podemos negarlo, a realizar una comparativa entre las medidas que los expertos proporcionan del hombre en la Síndone y las medidas ideales que Leonardo da Vinci desarrolla para su canon en el Vitruvio, ya que, desgraciadamente, no poseemos datos de la estatura de Leonardo para poder hacer una comparación que acercase al artista a la imagen del sudario. Sin embargo, no creemos que ese sea el objeto de este estudio.

¿Es el hombre de la Sábana Santa el Hijo del Hombre? No es nuestra competencia el valorarlo aquí.

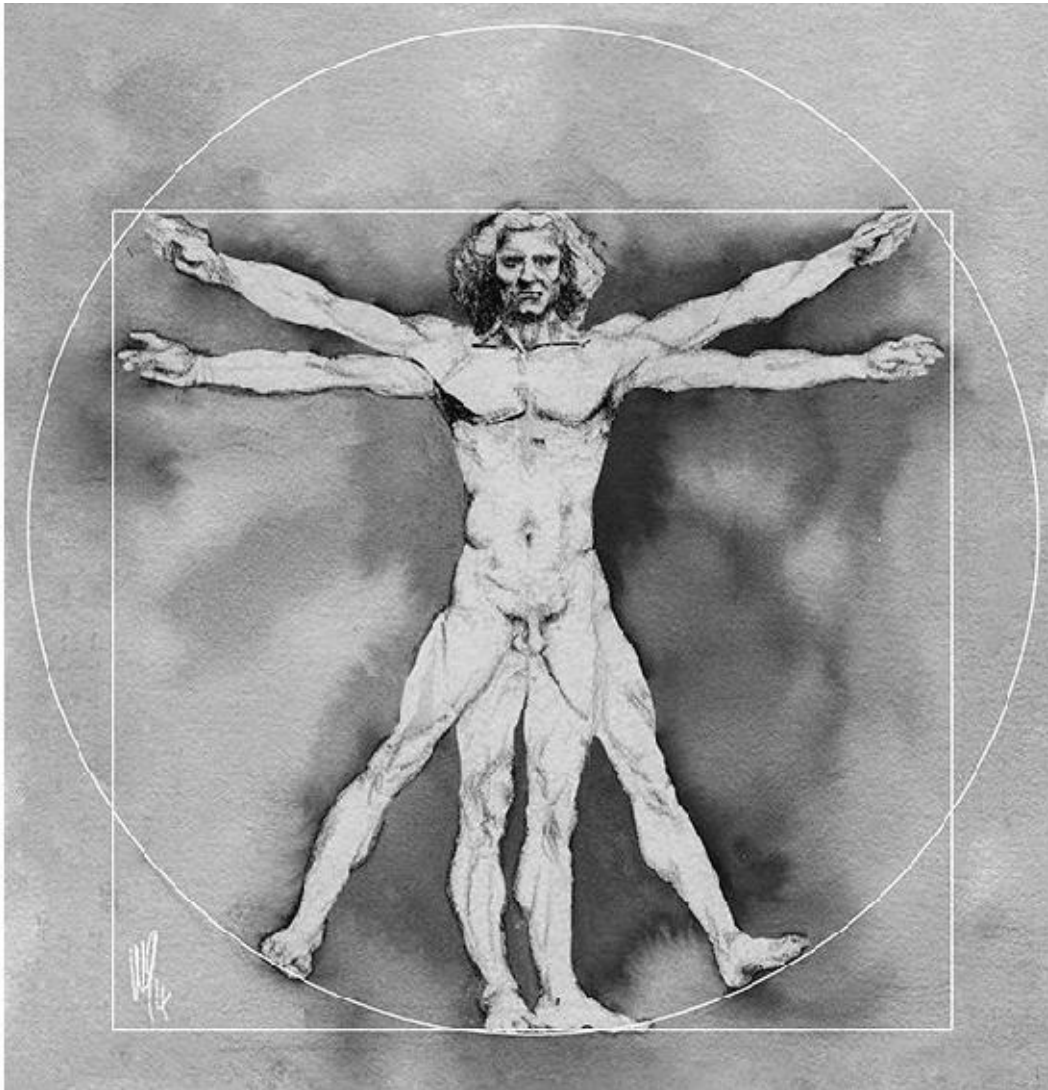
¿Realizó Leonardo da Vinci la imagen impresa de la Síndone? A juzgar por las pruebas, yo diría que no. Además, estoy convencido de que el de Vinci ni siquiera llegó a ver en persona el Santo Sudario de Turín.

¿Cuál es el mayor problema que nos encontramos los investigadores en este caso? Que algunos toman como punto de partida el hecho de que el supuesto *Autorretrato* de Turín sea al cien por ciento Leonardo da Vinci.

Conclusión

Partir de otorgar el cien por ciento de credibilidad a un retrato, sea el que fuere, me parece un punto de vista para nada científico. Teniendo en cuenta los datos históricos y sin pretender llegar a verificar la originalidad de la Síndone, no veo indicio alguno para dar credibilidad a la hipótesis de que Leonardo da Vinci fuera el creador de la Sábana Santa.

El ‘Hombre de Vitruvio’



La mañana de... La noche de San Andrés di con la del ; tocaban a su fin la candela, la noche y el papel en el que escribía; al finalizar la hora quedó concluido (Mezquita, 1989, p. 15).

Códice Madrid II, fol. 112r

LEONARDO DA VINCI

Durante siglos se estudió el *canon de las proporciones humanas* y la posibilidad de hallar la llamada «cuadratura del círculo» con respecto a la figura humana^[215] (LÁMINA 25). Uno de los más famosos estudiosos de las perspectivas y las proporciones relativas a dicho canon fue Marco Vitruvio, arquitecto e ingeniero del siglo I a. C. y autor de *De architectura*, un tratado escrito en latín y griego antiguo acerca de arquitectura que influyó no solo a Leonardo da Vinci, sino también a maestros como Leon Battista Alberti, Donato Bramante o Michelangelo Buonarroti.

Leonardo, basándose en los estudios de Vitruvio, realiza un diseño con una

perspectiva en la que prioriza el cuerpo humano frente al círculo y al cuadrado^[216] y se utilizan dos ejes^[217]:

1. El primero de ellos se halla en el ombligo^[218], punto central natural del cuerpo humano que con la precisión de un compás traza un círculo que brazos y piernas alcanzarían sin tener que recurrir a la deformidad. Pero ¿cómo hallamos el cuadrado sin deformar cuerpo ni círculo?

2. Leonardo señaló los genitales^[219] como eje central del cuadrado y, formando una cuadratura del círculo que respete los cánones del cuerpo humano, podemos sacar hasta dieciséis posiciones distintas (Skinner, 2007).

Se trata de un redescubrimiento de las proporciones matemáticas del cuerpo humano en el siglo xv y uno de los mayores acontecimientos de todo el Renacimiento (sobre el Leonardo matemático, véase, en italiano, Bagni y D'Amore, 2006); hoy en día, ha servido como motivo para una de las monedas de curso legal más representativas en la Unión Europea.



© Album / Oronoz

Pero ¿el modelo elegido es Leonardo da Vinci? Lynn Picknett y Clive Prince no solo lo afirman, sino que están convencidos de que el dibujo de las proporciones sirvió para el posterior desarrollo de la Sábana Santa por parte de Leonardo da Vinci y comparan *Salvator mundi* —obra atribuida a Leonardo o a su círculo entre 1490 y 1519— con la imagen del lienzo. En cuanto a las posibilidades de que Leonardo fuera el modelo del *Hombre de Vitruvio*, entraremos a valorarlas enseguida, pero ¿una falsificación de la Sábana Santa? Nos cuesta pensar en un Leonardo ensangrentado falsificando las marcas de aproximadamente ciento veinte latigazos. En fin, es una opinión subjetiva. Volvamos a la cuadratura del círculo.

Siegfried Woldhek afirma que el modelo desnudo utilizado para las proporciones es indiscutiblemente Leonardo da Vinci. En su ya mencionada charla TED, nos explica la correlación entre el *David* de Verrocchio, *El músico* de Leonardo, el *Hombre de Vitruvio* y el *Autorretrato* de Turín. Ya hemos apuntado más arriba sobre

la opinión de Woldhek que el estudio de morfopsicología (que el lector disfrutará en las últimas páginas de este libro) y las similitudes entre el *David* y el *Retrato de Leonardo* de Melzi excluyen no solo el *Autorretrato* de Turín, sino cualquier comparativa que se quiera realizar partiendo de este.

Marcel Brion nos ofrece su particular visión del Vitruvio de Leonardo:

Si consideramos un autorretrato del artista el famoso dibujo de Turín que representa al anciano de barba tumultuosa y cráneo rocoso semejante a una misteriosa petrificación, nos sorprenderá su parecido con el hombre simbólico de Venecia. Este tiene de treinta a cuarenta años: la misma edad que tenía Leonardo cuando realizó este dibujo. El poderoso modelado del rostro, el arco de la boca, la abundante y libre cabellera, la cualidad de la mirada, enérgica, dominadora, casi terrible, nos impulsan a creer que esa imagen es un retrato de Da Vinci hecho por sí mismo (Brion, 2002, pp. 285-286).

Charles Nicholl ofrece una reflexión menos severa y más reflexiva con respecto a esta posibilidad, como si de una pregunta retórica se tratara:

A veces me he preguntado si el *Hombre de Vitruvio* no será en realidad un autorretrato. Quizá no lo sea en un sentido literal: el dibujo está fechado hacia 1490 y el hombre parece contar con más de treinta y ocho años. (...) Yo diría que hay al menos algunos elementos de autorretrato en el *Hombre de Vitruvio*, que esta figura que representa la armonía natural simboliza también al hombre dotado de una extraordinaria capacidad para comprenderla, al artista-anatomista-arquitecto que fue Leonardo da Vinci (Nicholl, 2010, pp. 275-276).

Desde mi punto de vista, la hipótesis de que el *Hombre de Vitruvio* sea el propio Leonardo da Vinci me resulta extraña, lejana. Estoy más de acuerdo con la versión que me ofrece Ross King:

Aproximadamente en 1490 estaba [Leonardo] tomando medidas de cabezas, torsos y extremidades de un gran número de jóvenes, entre los que se encontraban un par llamados por él Trezzo y Caravaggio tras llegar de sus ciudades natales en Lombardía. Uno de estos dos hombres pudo ser probablemente el modelo para el *Hombre de Vitruvio* (King, 2012, p. 166).

Basta echar un vistazo a lo que apunté en el capítulo del *Retrato de un músico* con respecto a la teoría de Woldhek. En el Códice Madrid, vol. II que conserva la Biblioteca Nacional de España en Madrid aparece el siguiente comentario (para una mayor fidelidad, hemos mantenido los símbolos originales tal y como los escribió

Leonardo en vez de transcribir las palabras completas que usa el traductor en la versión en castellano, así como la corrección al principio de la frase):

~~La mañana de...~~ La noche de San Andrés di con la □ del ○; tocaban a su fin la candela, la noche y el papel en que escribía; al finalizar la hora quedó concluido (Mezquita, 1989, p. 15).

Dudas sobre la autoría

Seguro que si les nombro a Francesco di Giorgio Martin y Giacomo Andrea de Ferrara no les vendrá nada a la cabeza relacionado con estos hombres, a pesar de que podrían estar intrínsecamente unidos a la historia del *Hombre de Vitruvio*. En el caso del primero, el arquitecto ya hizo una primera aproximación a la interpretación de Vitruvio al realizar un boceto que hoy en día se encuentra en la Biblioteca Real de Turín^[220].

En el caso del segundo, podemos encontrar amplia información en la obra del periodista americano Toby Lester (Lester, 2011). Según el matemático Luca Pacioli, Giacomo Andrea sería uno de los mejores amigos de Leonardo en Milán, «tan querido como un hermano, el agudo estudioso de las obras de Vitrubio, pero que, sin embargo, está muy versado en su especial campo militar» (ibídem, p. 201). Debido a su lealtad a los Sforza, el ejército del rey Luis XII, que había sitiado Milán, lo ahorcó en 1500.

¿Por qué es importante la aparición de este segundo personaje en este capítulo? Porque trabajó codo con codo con Leonardo en la elaboración de lo que hoy conocemos como *Hombre de Vitruvio*. Toby Lester cuenta cómo el historiador arquitectónico Claudio Sgarbi descubrió que «la copia de Giacomo Andrea de *Los diez libros* [de Vitruvio] no era otra copia. Era un manuscrito especial que Giacomo Andrea produjo para su uso personal y que podría haber sido realizado en colaboración con Leonardo» (ibídem, p. 202). En la página 78 de dicha copia, ubicada en la Biblioteca Comunale de Ariostea de Ferrara, apareció algo que recordaba a uno de los dibujos más famosos no solo de Leonardo da Vinci, sino de toda la historia del arte. Ahí también descansaba a través del tiempo un hombre inscrito en un círculo y un cuadrado. El destino no pudo separar más la relación entre Leonardo da Vinci y Giacomo Andrea. El primero huyó de Milán, se granjeó posteriormente una amistad con los franceses y su diseño pasó a la historia. El segundo permaneció fiel a los Sforza, fue ejecutado y su dibujo se perdió en el olvido de alguna biblioteca.

Esto abre tres líneas de investigación para el futuro:

- ¿Ejecutó Leonardo en primer lugar su *Hombre de Vitruvio* y sirvió de inspiración a Giacomo Andrea?

- ¿Fue Giacomo Andrea quien desarrolló en primer lugar su *Hombre de Vitruvio* y a posteriori Leonardo realizó sus modificaciones?
- ¿Trabajaron codo con codo y cada uno desarrolló, al mismo tiempo, su propia versión del *Hombre de Vitruvio*?

Conclusión

Leonardo era un observador nato y un brillante científico. Sus cuadernos siempre le acompañaban y era proclive a registrar todo cuanto pudiera ser objeto de estudio. No hay ninguna prueba escrita de que se usara él mismo como modelo de las proporciones humanas. Con esto no se puede negar en rotundo que Leonardo sea el arquetipo utilizado en el *Hombre de Vitruvio*, pero tampoco podemos afirmar al cien por ciento que sea el patrón delineado sobre la cuadratura del círculo.

Quizá en un futuro no muy lejano merezca la pena realizar una valoración científica en mayor profundidad no solo para despejar la incógnita de la autoría, sino también para descifrar quién se esconde tras los rasgos del famoso *Hombre de Vitruvio*.

‘La última cena’



487

(Urb. 59a, 602)

Variedad de los personajes en las historias

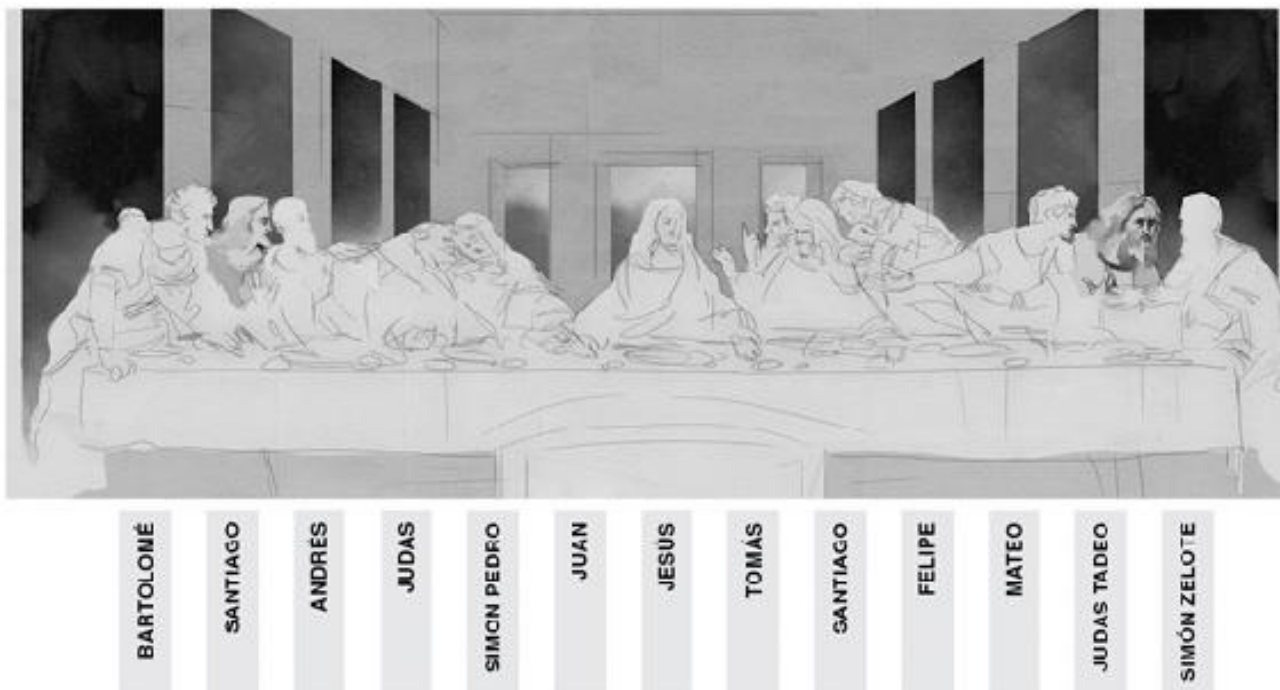
En las historias, los personajes deben diferir en complexión, edad, tinte, actitud, corpulencia y flaqueza: corpulentos, flacos, altos, bajos, obesos, magros, orgullosos, corteses, viejos, mozos, fuertes y musculosos, enclenques y de poca fibra, joviales, melancólicos; de cabellos crespos o lacios, cortos o luengos; de movimientos vivos o vulgares. Y has de variar las ropas y colores y todo lo que la composición requiera. Peca gravemente el pintor que hace rostros semejantes; y aun es gran defecto reiterar los gestos.

Tratado de la pintura

LEONARDO DA VINCI

La *última cena* es una de las obras maestras de todos los tiempos^[221], desde mucho antes de que Dan Brown la convirtiera en una fuente de enigmas más allá del pigmento y la composición (LÁMINA 27). El mural, que asombra a todo aquel que penetre en el refectorio de Santa Maria delle Grazie en Milán^[222], ha resistido el paso del tiempo como buenamente ha podido con más pena que gloria, ya que Leonardo intentó innovar la técnica —temple y óleo sobre yeso— con desastrosos resultados. La obra ha sido restaurada en numerosas ocasiones. De visita con reserva obligada, esta obra maestra de Leonardo es una oda al movimiento —una especie de *perpetuum mobile*—, no solo a la perspectiva y al punto de fuga, sino también de la acción de las figuras. En realidad parece casi una instantánea tomada en un momento muy determinado^[223]. «Uno de vosotros me traicionará», dice Jesús; acto seguido, los doce invitados reaccionan de maneras distintas y Leonardo da Vinci es capaz de

capturar todas y cada una de ellas como si las fotografiara.



Son muchos los rompecabezas —la mayoría de ellos espurios, otros simples interpretaciones erróneas, y algunos incluso excesos ideológicos y malentendidos históricos— que rodean esta obra maestra. Veamos alguno de ellos:

- San Juan es María Magdalena. Un interrogante que gracias a una obra de ficción se ha convertido casi en verdad absoluta^[224]. Cabe destacar en este primer punto la necesidad de un visionado de la obra de Leonardo da Vinci, ya que obras como *San Juan Bautista* (1508-1513) o *Baco* (1510-1515) nos ofrecen una visión casi hermafrodita del modelo retratado. Una ambigüedad sexual que también podría estar representada en el san Juan de *La última cena* o incluso en la misma *Gioconda*, que veremos en páginas posteriores.
- Simón Zelote es Platón. La figura a la derecha de la composición sería el filósofo. Esta teoría vendría justificada por las enseñanzas que Leonardo da Vinci pudo recibir en la academia neoplatónica del Jardín de San Marcos, en Florencia.
- San Felipe podría ser Salai, como apunta Ross King. Cuando Leonardo comenzó la obra, Salai todavía era un adolescente y no es del todo descabellado que pudiera haberle utilizado como modelo.
- El apóstol Tomás es el hermano gemelo de Jesús. La segunda figura a la derecha de Cristo es, no hay duda, bastante parecida.
- Ausencia de aureolas en las cabezas de los representados. Este punto daría que hablar y generaría dudas sobre las verdaderas convicciones religiosas de Leonardo da Vinci. También merece la pena recordar que esta vez fue la primera

ocasión en la que Leonardo tuvo que pintar a un Cristo adulto.

- El nudo en la esquina derecha del mantel tendría un significado oculto. Su mensaje cifrado significaría que hay una mujer sentada en la mesa. Nudo en italiano es *vincolo*, por lo que también se puede interpretar como una firma del autor en relación a su lugar de origen. En el lado izquierdo del mantel puede haber también un nudo, pero ha perdido nitidez con el deterioro de la pintura.
- El cuchillo que porta Pedro podría representar la lucha de las dos «Iglesias». Una clásica con Pedro a la cabeza y una nueva con Juan o «María Magdalena» como portavoz del mensaje. En lo relacionado con María Magdalena, hay que dejar claro que en 1490 no era para nada extraño representar a María Magdalena con Cristo y los apóstoles. De una manera muy explícita, aparece en la versión de la última cena de Fra Angelico de 1452 en el Museo Nacional de San Marcos (Florencia). Ross King lo aclara en este texto:

En la década de 1490 María Magdalena tenía una rica historia y un margen amplio de interpretaciones: prostituta, compañera cercana de Cristo, apóstol entre los apóstoles, santa patrona de los Dominicanos, trabajadora milagrosa, virgen santa y, sobre todo, pecadora reformada (...). Fue prolíficamente representada en frescos y obras de altar. No pudo haber nada controvertido o teológicamente adverso sobre su aparición en cualquier pintura que representara a Cristo y a sus apóstoles (King, 2012, p. 189).

Los reclamos sobre María Magdalena como la amante de Cristo datan de 2003. Fueron apoyados por el evangelio de Felipe, una antología de textos cristianos primitivos descubiertos en una cueva con otros códices escritos en papiro cerca de Nag Hammadi, en Egipto, en 1945. Estaban escritos en copto (ibídem, p. 184)^[225].

Es por ello que representar a María Magdalena no era sinónimo de herejía ni de tener intenciones de encubrir algún mensaje oculto, lo que corrobora que el supuesto aviso camuflado que se le pretende atribuir cinco siglos después a *La última cena* de Leonardo da Vinci no sea más que mera fantasía. Disculpe, lector, el exabrupto, pero no nos podemos imaginar al protagonista de este estudio descubriendo esos códices en Egipto ni mucho menos traduciendo los textos del copto al italiano.

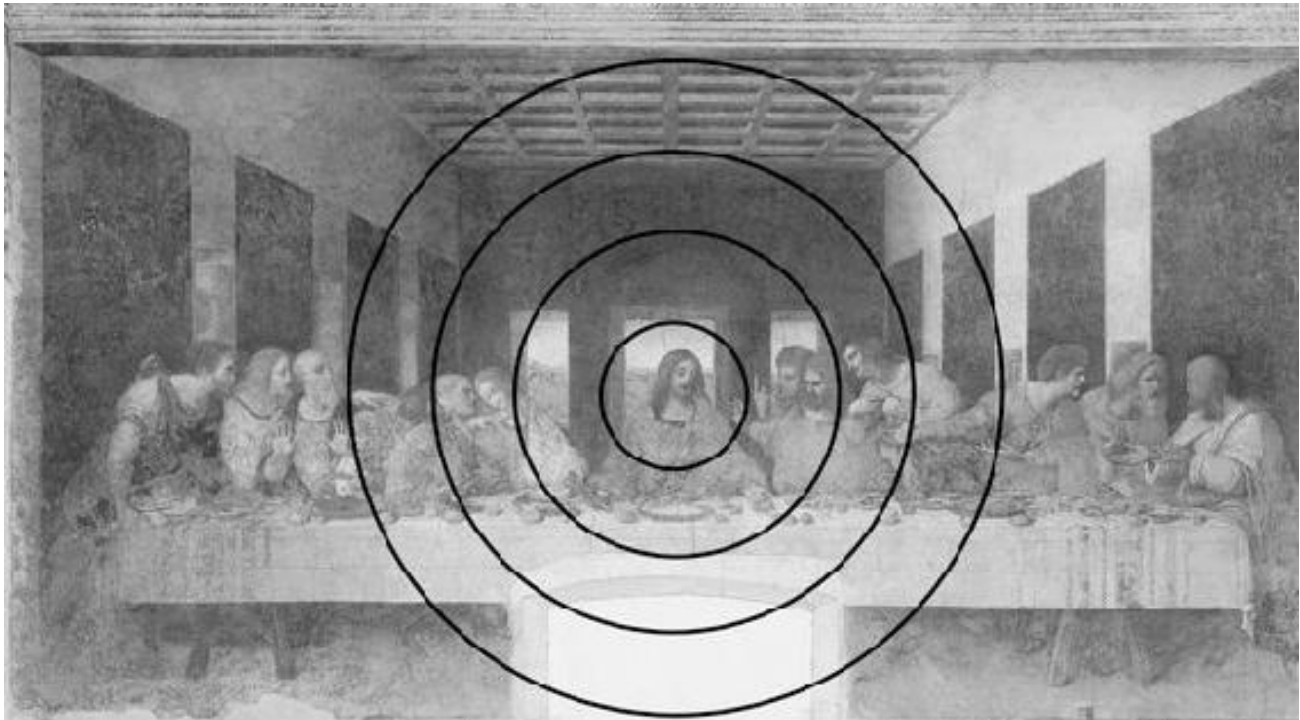
- La pintura puede contener un mensaje musical. El músico italiano Giovanni Pala asegura que el cenáculo esconde una composición de Leonardo da Vinci (Pala y Mazzarella, 2014, pp. 106-113). Una vez más, Brion define la *Cena* como una dramaturgia en la que «Leonardo pensó ante todo como un director de escena y consideró esta pintura el equivalente de un gran «final» de ópera barroca sin música. Intentó ponerle música» (Brion, 2002, p. 117).
- La pintura representa la eterna lucha entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad. La parte derecha de la escena está mucho más iluminada que la izquierda. También hay que tener en cuenta dónde estaban las ventanas en el refectorio de Santa Maria delle Grazie a finales del siglo xv. Hoy en día las paredes del refectorio no son las mismas que en el siglo xv, ya que durante la Segunda

Guerra Mundial (el 15 de agosto de 1943) una bomba cayó en las dependencias derribando el techo y las paredes laterales.

- Se trata de una obra cósmica que refleja el universo. Jesús como eje central representando al sol, mientras las doce constelaciones orbitan sobre sus palabras. Además, los cuatro grupos de apóstoles podrían dar a entender la conexión con los cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego.
- Podrían ser equivalencias establecidas con la descripción de los signos zodiacales que hiciera Hiparco dos siglos antes del nacimiento de Jesús de Nazaret. De derecha a izquierda, según la escritura especular propia del maestro, nos encontraríamos a Simón representando a Aries con su barba cabría, Judas Tadeo simbolizando a Tauro a punto de embestir, Mateo invitando a comenzar un diálogo representaría a Géminis, Felipe y sus manos en forma de tenazas aparentando ser Cáncer, Santiago el Mayor con sus brazos extendidos sustituyendo a Leo, Tomás asaltado por la duda levantando el dedo encarnaría a Virgo, Juan interpretando la balanza de Libra inclina la cabeza, Pedro se revela como Sagitario sustituyendo flecha por cuchillo, un Judas retorcido sobre sí mismo suplantando a Escorpio, Andrés reproduciendo la distancia que muestran los Capricornio, Santiago el Menor personalizando la sociabilidad de los Acuario y, por último, Bartolomé con la cuerda que une a los peces de Piscis.
- Historiadores de arte dudan sobre la personalidad de cada uno de los sujetos. La identificación de cada uno de ellos surge trescientos años después de la realización de la obra de Leonardo. Sobre 1807, Giuseppe Bossi, oficial de la Accademia di Belle Arti di Brera, en Milán, descubrió una copia del siglo XVI del cenáculo de Leonardo en la iglesia de Ponte Capriasca, cerca del lago Lugano. Sus nombres aparecían en un friso y han sido aceptados hasta nuestros días, aunque no sin algunos reparos (amplia información en Ross, 2012, p. 181).

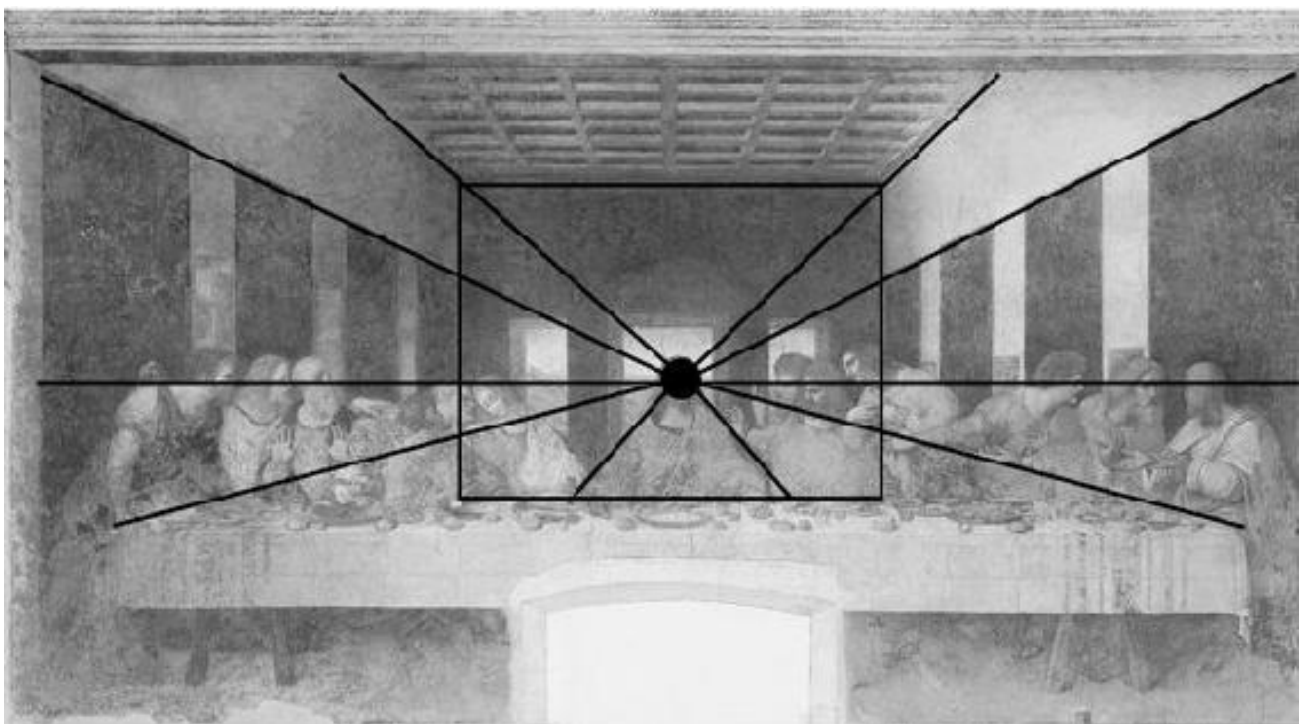
Desde el punto de vista de la perspectiva, no hay dudas (Gálvez, 2013, pp. 106-111). El ensayista y filósofo francés Paul Valéry lo definió de la siguiente manera en 1895:

Al fondo de la *Cena*, hay tres ventanas. La de en medio, que se abre detrás de Jesús, se distingue de las otras por una cornisa arqueada. Si prolongamos esta curva, obtenemos una circunferencia sobre el Cristo. Todas las grandes líneas del fresco desembocan en ese punto; la simetría del conjunto es relativa a ese centro y a la larga línea de la mesa del ágape. El misterio, si es que hay uno, es saber por qué juzgamos misteriosas semejantes combinaciones; y me temo que este puede ser aclarado (Valéry, 2010, p. 50).



© Album / Mondadori Portfolio / Antonio Quattrone

La geometría del cenáculo también protagoniza algunas líneas en la obra de Marcel Brion, donde nos comenta el hecho de que «todas las líneas de fuga de esta perspectiva convergen, como es debido, hacia el rostro de Cristo, centro geométrico y espiritual de la composición» (Brion, 2002, p. 118).



© Album / Mondadori Portfolio / Antonio Quattrone

Podríamos seguir persiguiendo enigmas ilusorios o conceptos sobrenaturales en

este *capolavoro*, pero no es lo que nos incumbe de momento. Quizá nos dejemos seducir por la proposición de Brion:

La *Cena* de Santa Maria delle Grazie pertenece más a la pintura histórica que al arte sacro. Ningún soplo sobrenatural la agita (ibídem, p. 134).

El verdadero misterio para nosotros es el siguiente interrogante: ¿se retrató Leonardo da Vinci en su *Última cena*? Varias son las hipótesis y es apasionante contrastar la opinión de los expertos en este tema en concreto. Repasaremos algunas de ellas con los autores con los que he tenido el honor de compartir algunas palabras al respecto, no sin antes plasmar la idea de fracaso que nos aporta Ruiz-Domènec:

Él se va a Milán fracasado. En Milán termina fracasando por su obstinación en hacer la obra perfecta que es la *Cena* de Santa Maria delle Grazie. Es un fracaso a lo Fidias, el de los grandes artistas. Él se da cuenta de que no es posible porque la obra le supera. Entonces le provoca una ansiedad tremenda y deja la obra inacabada.

En primer lugar, la idea más extendida es la comparación entre el apóstol que identificamos como san Judas Tadeo —el segundo por la derecha— con el Leonardo da Vinci que todos creemos conocer gracias al supuesto *Autorretrato*. Al comparar las dos imágenes no se han tenido en cuenta las fechas. Leonardo, como hemos comentado anteriormente, nació en 1452. Esta magnífica obra se gestó entre 1495 y 1497, por lo que, cuando la presentó a la ciudad de Milán, Leonardo contaba con cuarenta y cinco años de edad. La imagen que aparece representada muestra a alguien de edad bastante más avanzada, a pesar de que no refleja la alopecia ni la frente tan despejada como el personaje del *Autorretrato* de Turín. Pero ¿y si en vez de querer convencer a la gente de que ambos representan a Leonardo nos planteamos la posibilidad de que el supuesto autorretrato no sea más que un estudio para la cabeza de san Judas Tadeo?



Izquierda: © Album / Mondadori Portfolio / Antonio Quattrone
Derecha: © Album / Universal Images Group / Universal History Archive

Carlo Vecce, por su parte, apunta al eje central de la composición, convirtiendo al propio Jesús en el vivo retrato de Leonardo.

Me gusta pensar en un enlace con la cabeza de Cristo. Era habitual, para un pintor del Renacimiento, proyectarse en los personajes de sus pinturas. Y Leonardo compartía la teoría —recuperada del *Convivio* de Dante— de que «cada pintor se pinta a sí mismo».



© Album / Mondadori Portfolio / Antonio Quattrone

El problema es, como apunta Ross King en *Leonardo and the Last Supper*, que

«tenemos pocas pistas de cómo parecería Leonardo en la época de *La última cena*. Podemos encontrar en sus inventarios de ropa detalles sobre sus gustos por las capas de color púrpura y sombreros rosas (...). Pero de sus facciones y apariencia en general (...) no tenemos virtualmente nada» (King, 2012, p. 133). El autor canadiense va más allá y sopesa la posibilidad de que Leonardo se utilizara él mismo como modelo para alguna de las figuras representadas en esta obra maestra.

Otro modelo que aparentemente podría haber utilizado Leonardo para *La última cena* sería, como en la venerable tradición de los talleres florentinos, él mismo. En los días de aprendizaje corría un proverbio atribuido a Cosimo de Médici que rezaba: Cada pintor se pinta a sí mismo. Esta frase llegó a ser una especie de tontería para Leonardo da Vinci: «He conocido a algunos que en todas sus pinturas parece que se hayan retratado ellos mismos en vida, y en estas figuras solo se ven movimientos y maneras de sus creadores» (ibídem, p. 131).

En mi encuentro con Ross King le pedí algo más de información y me facilitó una serie de argumentos tan válidos como el resto:

Era una práctica común para los pintores posar en sus pinturas. Contemporáneos como Sandro Botticelli o Domenico Ghirlandaio lo hicieron en numerosas ocasiones. Así pues, habría sido natural para Leonardo retratarse él también. Por otra parte, tenemos el comentario de un poeta llamado Gasparo Visconti, quien en la década de 1490, cuando Leonardo estaba trabajando en *La última cena*, escribió un poema en el que describía a un pintor anónimo —que casi con toda seguridad se trataba de Leonardo— que nunca dejaba de plasmar sus bellas características en sus obras. Mi teoría es que Leonardo se retrató a sí mismo en *La última cena* como el apóstol Tomás, el «dubitativo» Tomás^[226]. Tomás, un hombre escéptico que necesitó ver evidencias con sus propios ojos, podría haber sido el doble de Leonardo, que creía en la autoridad de los cinco sentidos. También pienso en la posibilidad de que Andrea del Verrocchio representara a Leonardo como santo Tomás en la escultura *La incredulidad de santo Tomás* en Orsanmichele^[227].

No era suficiente. Necesitaba saber más. Durante mis investigaciones en torno a Leonardo en la ciudad de Milán tuve la oportunidad de conocer a Alice Salvagnin, posiblemente la mejor guía de la ciudad^[228], y saborear de otro modo esta población.

Alice accede al cenáculo vinciano como mínimo una vez cada jornada, seis días a la semana desde 2009; es decir, ha mostrado la obra maestra de Leonardo a los visitantes en más de 2.000 ocasiones^[229]. Le pedí que me diera su punto de vista sobre *La última cena*.

El duomo de Milán recibe anualmente alrededor de cinco millones de visitas, de las que solo un siete por ciento sube a la terraza de la catedral. Para que se hagan una idea, solo 330.000 personas visitan anualmente la obra maestra de Leonardo por cuestiones de conservación. Casi un ochenta por ciento son americanos, ya que *El código Da Vinci* potenció estos datos, mientras que los asiáticos alcanzan el veinte por ciento.

Alice es una enamorada de su ciudad y de Leonardo, pero con respecto a las teorías sobre María Magdalena declara:

No estoy de acuerdo con ninguna teoría que no sea la que conocemos. Es san Juan el retratado en la *Cena* y no una mujer.

Alice explica la obra como una:

(...) idea tridimensional que refleja el movimiento de los estados del ánimo, del alma^[230]. Debes estar frente a la obra para sentir el movimiento de los cuerpos.

Con respecto a Leonardo, ella lo tiene claro:

No hay mensajes secretos, no hay ningún autorretrato.

Eso mismo apoyaba Martin Kemp cuando le pregunté sobre la posibilidad, por mínima que fuera, de que Leonardo se hubiera retratado en su obra: *No chance* («Ninguna posibilidad»). Además, en los textos del *Tratado de la pintura* relativos al fresco de Delle Grazie no encontramos referencia alguna a ningún posible autorretrato:

634

(S. K. M. II, 62b)

Uno que bebía ha dejado el vaso y vuelve la cabeza hacia quien habla.

Un otro, entrelazando los dedos, se vuelve, fruncido el ceño, hacia su compañero. Otro, con las manos abiertas y sus palmas al descubierto, levanta los hombros hasta las orejas, la boca insinuando un gesto de asombro. Otro habla al oído de su vecino; y el que escucha, a él se vuelve y presta atención, sosteniendo un cuchillo en una mano y en la otra una hogaza a medio cortar. Otro, vuelto con un cuchillo en la mano derrama con esa mano un vaso sobre la mesa.

635

(S. K. M. II, 63a)

Otro, las manos reposando sobre la mesa, observa. Otro resopla con la boca llena. Otro se inclina por ver quién habla, la mano sobre los ojos a guisa de visera. Otro se retira tras el que se inclina y, entre aquel y el muro, contempla al que habla (Vinci, 2007, p. 442).

Pero supongamos lo contrario. Hay una figura en *La última cena* que, desde otra perspectiva, por añadir una más, encaja sin embargo mejor con el Leonardo cuarentón que debería ser en el hipotético caso de que hubiera un autorretrato. A la izquierda de la pintura, en el primer grupo de tres formado por Bartolomé, Santiago el Menor y Andrés, encontramos una figura que se asemeja a la efigie aportada por Francesco Melzi. Se trata del personaje que ocupa el espacio central, identificado como Santiago el Menor —también nombrado el apóstol desconocido—, al que se le presuponía un gran parecido físico con Jesús de Nazaret. Judas, al traicionar al maestro, le besa la mejilla para que los soldados no se confundan con Santiago, ya que tenía rasgos similares con el maestro.

Si observamos la imagen con detenimiento y volteamos el retrato de Melzi para que coincidan en dirección, nos daremos cuenta de que podría haber cierto parecido físico. Además, esta imagen coincide con la descripción del Anónimo Gaddiano. Leonardo da Vinci vestía de rosa y, al parecer, ese es el color escogido por el florentino para presentar a Santiago el Menor. Aun así, lógicamente, no deja de ser una hipótesis más, pero podría darse la posibilidad de que Leonardo da Vinci se hubiera retratado en *La última cena* como Santiago el Menor. También defiende esta teoría Ross King al afirmar que «los dos retratos guardan ciertas similitudes, los dos tienen nariz griega y el pelo largo peinado con raya en medio. Los dos portan también barba» (King, 2012, p. 232).



Izquierda: © Album / Mondadori Portfolio / Antonio Quattrone
Derecha: © Album / Granger, NYC

Por supuesto, no deja de ser una hipótesis o casi un anhelo subjetivo. Como lo es la teoría de la supuesta María Magdalena. En contra de esta hipótesis, cabe la

posibilidad de que Leonardo hubiera pintado a Juan como un adolescente imberbe de forma similar al tratamiento que dio a los personajes de sus trabajos *San Juan Bautista* o el conocido como *Baco*^[231] como hemos mencionado anteriormente. En ambas ocasiones vemos la figura de un hombre joven, imberbe (LÁMINA 28).

Sea como fuere, no cabe duda de que *La última cena* de Leonardo es un estudio del cuerpo humano y de la gestualidad de los rostros. Ya era sabido en 1952, cuando Brion iluminó a sus lectores:

Todo ocurre, entonces, como si los estudios de fisiognomía, de caracterología que completan, en Da Vinci, el estudio de la anatomía y la fisiología encontraran su conclusión en la representación de *La cena*: como si quisieran resumir allí, reunir allí todo lo que ha aprendido referente a la naturaleza física y moral del hombre (Brion, 2002, p. 119).

¿Podría Leonardo utilizar patrones aprendidos en el taller de Andrea del Verrocchio para representar algunos de los rostros de *La última cena*? Sin ninguna duda.

¿Podría, por otra parte, utilizar sus rasgos para representar otras figuras del fresco de Santa Marie delle Grazie? Sería posible. Quizá en un nuevo estudio, no muy lejano, nos pongamos manos a la obra.

Y es que así, a primera vista, *La última cena* de Leonardo da Vinci da para algo más que unas breves páginas.

¿Un libro entero quizá?

Conclusión

Es muy complicado saber si Leonardo utilizó su rostro para personificar a una o varias de las efigies de los trece personajes que aparecen en esta escena. De momento, solo se ha dado credibilidad a las valoraciones subjetivas, pero hasta el día de hoy no hay ninguna prueba que nos lleve a afirmar que Leonardo aparece en esta representación de la institución del sacramento de la eucaristía ni de quién se trataría.

‘La Escuela de Atenas’, de Raffaello Sanzio



Empezó en la estancia de la Signatura una escena que representa el momento en que los teólogos reconcilian la Filosofía y la Astrología con la Teología. (...) También están Aristóteles y Platón, el uno con el *Timeo* en la mano, el otro con la *Ética*, y alrededor de ellos, dispuestos en círculo, una gran escuela de filósofos.

GIORGIO VASARI (2010, pp. 524-525).

Posiblemente, la única obra de arte de la historia donde aparecen retratados los representantes de la Trinidad del Renacimiento —Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti y Raffaello Sanzio^[232]— sea *La Escuela de Atenas*^[233] (LÁMINA 27). Además, nos encontramos con la coincidencia de que los tres artistas eran zurdos. Y resalto *la coincidencia* porque pertenecen al exclusivo grupo de artistas del diez por ciento que desde el año 3000 a. C. hasta 1950 han sido zurdos (López Rosetti, 2006, pp. 131-133).

Fue el historiador de arte G. P. Bellori^[234] en 1695 quien le proporcionó el

nombre de *La Escuela de Atenas*^[235] en el siglo XVII y a pesar de que Giorgio Vasari no menciona la representación facial de los artistas en la obra y sí la de Raffaello —«(...) y a su lado está Rafael, maestro de la obra, que se retrató a sí mismo con la ayuda de un espejo» (Vasari, 2010, p. 525)—, casi todos los especialistas están de acuerdo en esta ocasión en los perfiles de los artistas renacentistas. Es conocida la admiración de Raffaello por ambos pintores, aunque la relación con Leonardo fue mucho más amable que el vínculo con Michelangelo. Además, hay iconos representativos de ambos artistas. Por un lado vemos a un posible Leonardo con la mano en alto, señalando hacia arriba, tal y como podemos observar en obras como *San Juan Bautista*, *Baco* o el Tomás de *La última cena*. Por otro lado, vemos que los ropajes de la figura tornan en rosa, tal y como lo describe el Anónimo Gaddiano: «Vestía una túnica rosa». Y, no lo dudemos, a Leonardo le gustaba ser el centro de atención (LÁMINA 28).

Lo mismo sucede también con la imagen de Michelangelo, cuya representación como la figura de Heráclito parece ser un añadido posterior de Raffaello, ya que este personaje no aparece en el cartón preparatorio. Al parecer, las botas de montar que lleva el personaje de Heráclito eran las botas que Michelangelo calzaba siempre. No solo eso, sino que Sanzio jugó también con las personalidades de los artistas mientras Leonardo es el centro de la atención —o al menos del cincuenta por ciento de la atención—, Michelangelo está en un segundo plano. Casi el primero frente al espectador, sí, pero respira un carácter huraño y antisocial, apartado de todo cuanto acontece a su alrededor en la Escuela.



© Album / Prisma

William E. Wallace, profesor de Historia del Arte de la Washington University de St. Louis, publicó en el *The University Chicago Press*^[236] un artículo sobre *La Escuela de Atenas* y la posibilidad de que Leonardo hubiera sido retratado por Raffaello Sanzio. A continuación rescataremos parte de la información vertida en dicho artículo:

Uno de los grandes placeres de plantarse frente a *La Escuela de Atenas* de Rafael es identificar tantos pensadores como puedas allí retratados. Algunos son inconfundibles (...). Igualmente placentero es descubrir que Raffaello repartió entre algunos de sus contemporáneos los papeles de figuras históricas (...). Mi duda recae en Platón, casi universalmente aceptado, incluso por los eruditos más escépticos, como retrato de Leonardo da Vinci.

¿Es plausible esta afirmación? Empecemos afirmando que Vasari no menciona tal reclamo (...). ¿En qué se basa esta improbable identificación? Se basa en la cercanía del semblante de Platón con respecto al supuesto *Autorretrato* de Leonardo en Turín. Sin embargo, la proveniencia del retrato es sospechosa, la atribución está lejos de ser cierta, y la probabilidad de que sea un autorretrato del artista es altamente dudosa (...). Parece ser que estamos atrapados en un argumento circular: la identificación del Platón de Raffaello como Leonardo se basa en un dibujo cuya autenticidad como autorretrato de Leonardo se basa en su semejanza con la pintura de Raffaello.

En la obra de Antonio Forecellino *Rafael. Una vida feliz*, podemos encontrar la siguiente información sobre *La Escuela de Atenas*:

Había, además, otro nivel de lectura de la obra que, no cabe duda, aumentaba la satisfacción del papa y su corte. En los rostros de los filósofos se reconocían muchos personajes de su gobierno, de modo que el observador se veía inducido a imaginar la corte papal como una reencarnación moderna de la sabiduría antigua^[237].

Sin embargo, la única mención que hace el autor sobre Leonardo es la siguiente:

No cabe duda de que Rafael había aprendido de Leonardo a fijar en el papel una idea ya definida (ibídem).

De la misma manera menciona Christof Thoenes a Leonardo en su obra *Rafael*^[238] esta vez en la realización de *La disputa del Sacramento*^[239]:

Su principal preocupación [de Rafael] era, al parecer, dar movimiento a los allí reunidos; para ello contó con las ideas que proporcionaba la *Adoración de los pastores* de Leonardo en Florencia.

Asimismo, Stephanie Buck y Peter Hohenstatt se alejan de la remota posibilidad de que sea Leonardo el Platón de Raffaello y, sin embargo, sí apoyan la teoría de la representación de Buonarroti:

A menudo se le identifica con Miguel Ángel. Rafael habría homenajeado de esta manera al autor de los frescos de la Capilla Sixtina, cuyo estilo imita esta figura (Buck y Hohenstatt, 2007, p. 56).

A favor de esta teoría se encuentra el autor Fritjof Capra cuando se refiere a las

cualidades y la apariencia de Leonardo:

Cuando Rafael, otro gran maestro del Renacimiento italiano, pintó su fresco *La Escuela de Atenas* en el Vaticano, prestó a Platón los rasgos de Leonardo, lo vistió con una toga rosada (color preferido de Leonardo) y lo representó con el índice levantado, gesto característico de las pinturas del genio de Vinci (Capra, 2008, p. 42).

Ahora bien, lejos de querer dinamitar la casi unanimidad en el pensamiento del colectivo erudito con respecto a la imagen de Leonardo da Vinci, pero con la duda en el horizonte como William E. Wallace, debemos formular la siguiente pregunta. Si la imagen del Platón de Raffaello es Leonardo y es aceptada como axioma, ¿cuál de los retratos oficiales de Leonardo da Vinci se asemeja más al retrato del joven Sanzio? Pues en realidad parece estar a caballo entre las dos imágenes, siempre y cuando los perfiles tuvieran un orden cronológico.

A priori, el orden correcto desde el punto de vista del proceso natural del envejecimiento sería:

1. El retrato de Melzi, donde el Leonardo representado es un hombre maduro pero aún conserva gran parte de su cabellera en la parte frontal de la cabeza, aunque Melzi dibuje una frente ancha. Este, desde nuestro punto de vista, sería el retrato que más se asemeja a las descripciones de belleza del otrora joven Leonardo.
2. El retrato de Raffaello en *La Escuela de Atenas*. Es un hombre sensiblemente mayor que el retrato de Melzi y a su vez más joven que el *Autorretrato* de Turín, pero la alopecia avanza sin remedio. A primera vista, cualquiera diría que parece una fusión de la morfología de ambos retratos que se estudian en este libro.
3. En el llamado *Autorretrato* de Turín se representa a un hombre mayor, donde las arrugas aparecen como síntomas del conocimiento y, a su vez, del cansancio. No sería posible la coexistencia con el retrato de Melzi.

Pero si comparamos en el mismo orden las fechas aproximadas que se atribuyen a la realización de las obras, la perspectiva da un giro asombroso (LÁMINA 31):

1. El retrato de Melzi: 1515.
2. *La Escuela de Atenas*: 1509-1511 (boceto previo incluido).
3. El *Autorretrato* de Turín: 1513.

Por lo tanto nos encontramos con el enigma de los retratos de Leonardo. Raffaello habría sido el primero en retratar al florentino y, además, el suyo es el único trabajo cuya datación está fuera de toda sospecha; en segundo lugar, el dibujo donde Leonardo aparece más decrepito es el que supuestamente se hizo él a sí mismo y en

último lugar aparece el Leonardo de Melzi, bastante más lozano que los anteriores. Algo no cuadra. Y ese algo apunta a la posibilidad de que uno de los retratos no sea Leonardo da Vinci. Pero ¿cuál?

ORDEN POR FECHA
CRONOLÓGICA

ORDEN POR FECHA
DE EJECUCIÓN



1509-1511



1513



1515

Arriba izquierda: © Album / Granger, NYC
 Arriba derecha: © Album / akg images / Pictures From History
 Centro izquierda: © Album / akg images / Pictures From History
 Centro derecha: © Album / DEA PICTURE LIBRARY
 Abajo izquierda: © Album / DEA PICTURE LIBRARY
 Abajo derecha: © Album / Granger, NYC

Después de esta comparativa visual, nos cabe preguntar:

- ¿Tendría que ser supervisada la cronología denominada oficial de los retratos aquí expuestos?
- ¿Puede un hombre envejecer tanto en seis años, sin tener en cuenta la cronología oficial otorgada a los trabajos pictóricos y sin ninguna patología, al menos

apuntada hasta la fecha?

- Aceptando un cambio cronológico, ¿pueden las facciones del hombre representado en el retrato de Melzi evolucionar hasta las facciones del retrato de Turín, pasando por las que pintó Raffaello?

El retrato y la filosofía

No he querido inmiscuirme en el mundo filosófico hasta ahora por motivos evidentes. He creído desde un primer momento que este y no otro era el capítulo ideal para hablar del amor por la sabiduría. Ya hemos dejado patentes en capítulos anteriores las dos corrientes en el universo vinciano:

- La relación Platón- *Autorretrato*.
- La relación Aristóteles-Retrato de Melzi.

Ahora bien, ¿qué pensamiento se acerca posiblemente más a la ideología filosófica que Leonardo da Vinci podría tener?

Si tomáramos como punto de partida la antropología de los dos filósofos griegos, tendríamos serios problemas para situar al maestro florentino. Mientras Platón, maestro de Aristóteles, defiende un punto de vista dualista donde el cuerpo parece pero el alma es inmortal, su alumno propugna un pensamiento hilemorfista, donde el alma está unida inexorablemente al destino del hombre. Sobre este aspecto, de Leonardo da Vinci solo sabemos que pudo buscar el alma del ser humano y que acotó su búsqueda en el cerebro. Debido a esa posible dualidad de pensamiento o bipolaridad que a veces nos ofrecía, es más que complejo situar a Leonardo como platónico o aristotélico.

Sin embargo, frente al racionalismo de Platón, surge el empirismo de Aristóteles. Ahí Leonardo se posiciona sin duda alguna a favor de lo que se podría considerar como método científico de la observación. Rehúye las ideas innatas propuestas por Platón y basa sus conocimientos en lo aprendido por los sentidos, en particular por los ojos, siendo estos el sentido primordial para un artista. Aristóteles siempre ha sido considerado un polímata, como Leonardo da Vinci. Escribió alrededor de doscientos tratados, de los cuales solo han llegado a nuestros días poco más de treinta. En el caso de Leonardo da Vinci sucede algo muy parecido, pues ya hemos podido comprobar la dispersión de algunos de sus códices en el capítulo dedicado al retrato en posesión de Melzi. Sin embargo, también podemos encontrar discrepancias entre el filósofo griego y el artista y científico italiano. Aristóteles defendió un sistema geocéntrico y Leonardo se adelantó a Copérnico estudiando la luz cenicienta y anticipándose al heliocentrismo. Asimismo, el de Vinci le daba especial importancia a la experimentación, algo que tanto Aristóteles como Platón desestimaban. Pero también hay que contextualizar a ambos en la época que les corresponde, pues les separaban

nada más y nada menos que mil ochocientos años. En cuanto al posible neoplatonismo de Leonardo, cabe resaltar el homenaje que Leonardo le dedica a Platón en uno de sus textos: «Que no me lea nadie que no sea matemático». Independientemente de su tajante posición, en el fondo parece ser que está parafraseando al fundador de la Academia cuando este expuso: «No dejéis que entre hombre alguno que no sepa geometría» (cfr. White, 2001).



Izquierda: © Album / Granger, NYC
Centro: © Album / akg images / Pictures From History
Derecha: © Album / Universal Images Group / Universal History Archive

Por supuesto, no podemos afirmar que Leonardo fuese aristotélico, pero tampoco, ni mucho menos, platónico. A pesar de ello, la idea científica vinciana se podría asemejar más al planteamiento aristotélico —con discrepancias— que a cualquier otro, aunque Leonardo bebe de las fuentes platónicas relacionadas con la docencia. Por todo esto, resulta extraña la extremada certeza que se otorga a la atribución del Platón de Raffaello al rostro de Leonardo da Vinci.

Conclusión

Hay algo que no cuadra. Después de toda la información histórica que hemos vertido sobre el caso del posible *Autorretrato* de Turín, hay serias dudas de que se trate al cien por ciento de Leonardo da Vinci. Incluso, me atrevería a decir que hay dificultades para otorgarle un cincuenta por ciento de credibilidad. Aun así, se intenta compatibilizar la figura de Raffaello con la de Turín. No hace falta ser un experto para comprobar que la nariz, un elemento diferenciador en cualquier rostro, no guarda similitud.

Y en el caso de que hubiera compatibilidades fisonómicas que se escapan a mi parecer, ¿no sería más plausible determinar que el Platón de Raffaello Sanzio es Platón y que el supuesto *Autorretrato* de Turín es otra representación del filósofo para otro trabajo pictórico, como pudiera ser *La última cena*?

‘La Gioconda’ o ‘Mona Lisa’



Leonardo mostró que conocía el hechizo de infundir vida a los colores esparcidos con sus pinceles prodigiosos.

E. H. GOMBRICH

562

(B. N. 2038, 29a)

Cómo debes dibujar una cabeza, de suerte que todas sus partes concuerden con la posición establecida

Para dibujar una cabeza cuyas partes se acomoden al volverse o inclinarse de aquella, obra así: tú sabes que los ojos, las cejas, las ventanas de la nariz, las comisuras de los labios, las orejas y las partes todas de un rostro están dispuestas sobre el tal rostro siguiendo líneas equivalentes. Conque, cuando hayas dibujado el rostro, traza líneas que atraviesen los ángulos del ojo y haz así para la situación de cada rasgo; proyectados los extremos de esas líneas más allá de los lados de la cara, considera entonces si a derecha e izquierda los espacios comprendidos entre unas

mismas líneas son iguales. Pero te recuerdo que tales líneas han de confluir en un punto de vista.

Tratado de la pintura
LEONARDO DA VINCI

Quién es realmente la dueña de la sonrisa retratada en el cuadro más famoso del mundo^[240]? Es uno de los grandes enigmas en los que ni los historiadores, ni los estudiosos del arte, ni los eruditos de Leonardo, ni los amantes de las teorías de la conspiración o los misterios ancestrales han conseguido ponerse de acuerdo. Cada uno tiene su verdad, pero nadie es capaz de refutar sin lugar a dudas a ninguno que defienda cualquier otra teoría. Por supuesto, *La Gioconda*^[241] es otra de esas obras que podrían llenar —y han llenado— miles de páginas. Ya solo su datación genera ríos de tinta: el Museo del Louvre en París, donde se encuentra actualmente *La Gioconda*, data su creación entre 1503 y 1507. La fecha de finalización es confusa, ya que Leonardo, al parecer, no dejó de retocar la imagen hasta el final de sus días, en 1519. El apunte de Donald Sassoon (cfr. 2007) es bastante interesante: en una época donde los retratos no solían mostrar las manos —a no ser que sostuvieran un objeto simbólico—, Leonardo las utiliza como parte imprescindible en la composición piramidal de la obra. Asimismo, también se aparta de la realidad el paisaje, asimétrico e irreal (LÁMINA 32). El historiador Gombrich no puede definir mejor lo que provoca esta obra de arte: «Realmente se diría que nos observa y que piensa por sí misma. Como un ser vivo, parece cambiar ante nuestros ojos y mirar de manera distinta cada vez que volvemos a ella» (Gombrich, 2013, p. 300).

En principio, y el Louvre así lo mantiene, se trata del retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco di Bartolomeo del Giocondo, mercader de textiles. Veredicto suscrito por el propio Martin Kemp: «Podemos identificar con cierta seguridad a la modelo como Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, un importante ciudadano florentino» (Kemp, 2007, p. 235). Como indica la periodista y escritora Mabel Figueruelo, el fenómeno de *La Gioconda* como icono cultural es relativamente nuevo. Su origen se remonta a mediados del siglo XIX, pero durante estos últimos años, en particular 2015 y 2016, tanto el retrato como la figura de Gherardini han sido noticia en los medios. Sin ir más lejos, el diario *El Mundo* publicaba la siguiente noticia en septiembre de 2015:

El misterio de los restos de la Mona Lisa

El historiador italiano Silvano Vinceti anunció hoy que, con una «muy alta» probabilidad, ha localizado los restos de la noble florentina Lisa Gherardini, considerada la modelo a quien Leonardo da Vinci retrató en su célebre *La Gioconda*.

«Sobre la base de la convergencia de todos los elementos que tenemos, considero que hemos encontrado a Lisa Gherardini», señaló el experto, que preside el Comité Nacional para la Valorización de los Bienes Culturales de Italia.

Para este anuncio, Vinceti se basa en la localización de unos restos humanos que datan, de acuerdo a los análisis del carbono 14, a la época en la que murió la noble florentina, si bien aún no ha sido practicado análisis genético alguno.

La búsqueda ha tenido lugar en la capilla del complejo conventual de Santa Úrsula, en el centro de Florencia y donde, según el *Libro de los muertos* de la parroquia de San Lorenzo, fue sepultada Monna Lisa tras su muerte, el 15 de julio de 1542.

Pese a que el lugar del enterramiento aparece especificado, el experto refirió que este acabó desapareciendo de los planos debido a los cambios arquitectónicos que el edificio ha experimentado con el paso de los siglos.

Por esa razón, el equipo de investigadores ha tenido que ahondar en la historia del convento con el fin de hallar la fosa destinada a las laicas —personas religiosas sin orden o estatus clerical— que eran enterradas en ese lugar.

En el interior de la capilla se localizó una cámara o fosa común que, de acuerdo al examen del carbono 14, ha sido datada entre el 1450 y el 1545, periodo en el que vivió la noble y que coincide con la gestión franciscana del edificio.

La fosa fue clausurada debido a un cambio arquitectónico en el altar de la capilla y, casi cinco siglos después, ha sido ubicada y reabierto para buscar a la supuesta modelo del genio renacentista.

En el enterramiento han sido hallados los restos mortales de tres individuos y uno de ellos «se ha revelado compatible con el periodo de la muerte de Monna Lisa», dijo Vinceti.

«Gracias a esta lectura y a todos los datos estratigráficos, arqueológicos, antropológicos e históricos, puedo afirmar con la cautela y la prudencia propias de la ciencia que la probabilidad de haber hallado los restos de Monna Lisa es muy alta», valoró.

Solo podían ser enterradas en este importante centro religioso de la Florencia del Renacimiento las mujeres que cumplieran tres requisitos: generosidad económica hacia la orden, haber vivido una época en el convento y tener un pariente de la orden franciscana.

Vinceti señaló que Gherardini los cumplía a la perfección: su marido llevó a cabo importantes donaciones a la orden, vivió en el convento para curar un problema de tos y una de sus hijas había ingresado en él como religiosa.

Además, el historiador defendió que eran pocas las personas que eran enterradas en este lugar, algo que, sumado a la datación de los huesos hallados, aumenta la posibilidad de que los restos pertenezcan a Monna Lisa.

Preguntado por la posibilidad de someterlos a pruebas genéticas, aseguró que se está valorando con el fin de obtener información sobre las características físicas del sujeto hallado y compararlo, así, con el famoso retrato.

Sin embargo, el experto subrayó la imposibilidad de comparar los restos con los de los hijos de Monna Lisa, conservados en fatídico estado en el panteón familiar, bajo una losa de mármol en la que puede leerse *Familiae Iucundi* y ubicado tras el altar mayor de la basílica de la Santísima Anunciación.

El trabajo de este equipo de investigadores está basado en la idea de que la modelo del retrato de Leonardo es Lisa Gherardini, esposa del próspero comerciante Francesco del Giocondo.

No obstante, la obra, conservada en el parisino Museo del Louvre, cuenta con tantas teorías como misterios acerca de la identidad de la mujer más famosa de la historia del arte^[242].

Lo que nos da a entender esta noticia es la importancia que tiene para la historia del arte y, en general, para la curiosidad humana saber quién se esconde detrás de la llamada enigmática sonrisa. Las noticias relacionadas *La Gioconda* no pararon de surgir ese mismo año (2015). La página web de *BBC Mundo* publicaba una nueva noticia en diciembre de 2015. Pascal Cotte, científico y cofundador de la empresa Lumiere Technology en París, descubría un supuesto retrato escondido bajo la propia *Mona Lisa*:

Descubren «un retrato escondido bajo la Mona Lisa»

La obra más famosa de Leonardo da Vinci, *La Mona Lisa*, parece tener un tesoro escondido, o al menos eso es lo que dice un científico francés que ha estado analizando el retrato con una nueva

tecnología.

Pascal Cotte afirma que debajo de la famosa pintura se esconde otro retrato.

El científico asegura que ha pasado los últimos diez años analizando la pintura con tecnología de luz reflectante (...).

El Museo del Louvre, en París, se negó a comentar sobre las afirmaciones de Cotte.

Aparentemente, la modelo anterior no muestra ni la famosa mirada directa de la pintura que cuelga en el Louvre, ni hay rastros de la enigmática sonrisa que ha intrigado a los amantes del arte por más de quinientos años.

Las afirmaciones de Cotte son controvertidas y están dividiendo la opinión de los especialistas en el artista renacentista.

Cotte es pionero de una técnica llamada método de amplificación de capas (MAC), que utilizó para analizar *La Mona Lisa*.

Esta funciona «proyectando una serie de luz intensa» sobre la pintura, dice Cotte.

Una cámara después toma medidas de los reflejos de la luz y, con esas medidas, Cotte asegura que fue capaz de reconstruir lo que ha ocurrido entre las capas de la pintura.

La Mona Lisa ha sido objeto de varios análisis científicos durante más de medio siglo.

Técnicas más recientes incluyen inspecciones de infrarrojo y escáner multiespectral.

Pero el científico afirma que su técnica es capaz de penetrar más profundamente en la pintura.

«Ahora podemos analizar exactamente lo que está ocurriendo dentro de las capas de pintura y podemos pelar todas ellas como si fuera una cebolla», asegura. «Podemos reconstruir toda la cronología de la creación de la pintura», añade.

Se cree que Leonardo trabajó en la obra entre 1503 y 1517, mientras estaba en Florencia, y después en Francia (...). Durante siglos se pensó que era Lisa Gherardini, la esposa de un comerciante de seda florentino, pero Cotte afirma que sus descubrimientos desafían esa teoría.

Cree que la imagen que ha reconstruido bajo la superficie de la pintura es la Lisa original de Leonardo y que el retrato bautizado como *La Mona Lisa* durante más de quinientos años es, de hecho, de una mujer diferente.

«Los resultados rompen muchos mitos y alteran para siempre nuestra visión de la obra maestra de Leonardo», asegura. «Cuando terminé la reconstrucción de Lisa Gherardini, yo estaba frente al retrato y ella es totalmente diferente a *La Mona Lisa* de hoy. Esta no es la misma mujer».

También asegura que encontró otras dos imágenes bajo la superficie de la pintura: el contorno borroso de un retrato con una cabeza y nariz enormes, manos más grandes y labios más pequeños, y otra imagen de una *Madonna* («Virgen») en los grabados de Leonardo de un tocado de perlas.

Sin embargo, Martin Kemp, profesor emérito de Historia del Arte de la Universidad de Oxford, Inglaterra, no está convencido.

«Estas (imágenes de Cotte) son ingeniosas al mostrar lo que Leonardo podría haber estado pensando. Pero la idea de que hay una pintura escondida debajo de la superficie es insostenible», asegura. «No pienso que existan estas etapas discretas que representan distintos retratos. Lo veo más o menos como un proceso continuo de evolución. Estoy absolutamente convencido de que *Mona Lisa* es Lisa», dice el profesor Kemp.

El historiador de arte Andrew Graham-Dixon realizó un nuevo documental de la BBC llamado *Los secretos de «La Mona Lisa»*, en el que estudió documentos históricos vinculados a la pintura junto con los hallazgos científicos de Cotte.

«No tengo dudas de que esta es definitivamente una de las historias del siglo», dice Graham-Dixon. «Probablemente habrá renuencia de parte de las autoridades del Louvre para cambiar el título de la pintura, porque de eso estamos hablando: es adiós a *Mona Lisa*, ella es otra persona»^[243].

Una vez más de nuevo en la historia, en cualquier historia, una nueva corriente — esta vez científica— desafía los prejuicios establecidos y se encuentra con una negativa dogmática. ¿Es realmente una locura lo que propone Cotte? o, por el contrario, ¿puede ser que *La Gioconda* no sea Lisa Gherardini? Es posible que nunca encontremos la respuesta verdadera, ya que no podemos preguntar directamente al artífice de la obra en cuestión, pero, si faltan datos esenciales para identificar a la dama retratada por Leonardo da Vinci en la sección Pintura/Italia, planta 1, ala Denon

del Museo del Louvre, ¿cómo podemos afirmar al cien por ciento que se trata de Lisa Gherardini?

En el caso del retrato del propio autor, nos hallamos con el mismo problema. ¿Nos encontramos ante unas identificaciones motivadas únicamente por intereses de *marketing*? Solo el tiempo dará una explicación. Al menos, esperemos. Sin embargo, no todo el mundo tiene la paciencia del santo Job. Una noticia publicada en abril de 2016 sacudió a todos los amantes de la historia del arte. Para bien o para mal.

Desvelado el misterio de *La Gioconda*: Leonardo se inspiró en Lisa Gherardini y Gian Giacomo Caprotti

Leonardo da Vinci se inspiró en dos modelos para pintar *La Gioconda*: la noble florentina Lisa Gherardini y su pupilo predilecto, Gian Giacomo Caprotti, más conocido como *Salai*. Es la tesis anunciada por el experto Silvano Vinceti, presidente del Comité Nacional para la Valorización de los Bienes Históricos, Culturales y Ambientales, una asociación privada que trata de resolver enigmas ligados a grandes personajes italianos.

El estudioso explicó, en un comunicado, que el primer modelo al que recurrió Leonardo fue Lisa Gherardini, tal y como ya se creía, y para avalar esta teoría recurrió a los documentos del artista e historiador renacentista Giorgio Vasari. Este explica en sus estudios que Francesco del Giocondo, el rico comerciante florentino casado con Mona Lisa, contrató a Leonardo para que retratara a su mujer, triste y melancólica, y para hacerla reír recurrió a los servicios de juglares y payasos.

Sus intentos para hacer sonreír a su esposa fueron en vano, ya que, según teorizó Leonardo en su *Tratado de la pintura*, un pintor «no debe solo reproducir el semblante físico de un modelo, sino, lo más difícil, traducir su interioridad en sus gestos». Por otro lado, Vinceti percibe la presencia de un segundo modelo utilizado «en el largo periodo de gestación de esta obra maestra pictórica y espiritual».

Se trata de Salai, el alumno aventajado de Leonardo y a quien el genio renacentista retrata también —según el experto— en obras como *Ángel encarnado*, *Santa Ana* y *San Juan Bautista*. Vinceti reconoce que «solo existen documentos históricos indirectos a disposición» para corroborar esta tesis, si bien asegura haber realizado un estudio comparativo entre las mencionadas obras y *La Gioconda* mediante diversas tecnologías como los rayos infrarrojos o la aplicación del Photoshop avanzado.

«Ha sido detectada una impresionante similitud entre el componente de la nariz y de la frente de *La Gioconda* y la obra comparada (*San Juan Bautista*). Una similitud entre la sonrisa de *La Gioconda* y las presentes en obras para las que usó como modelo a Salai», señala el experto. «Gracias a estas pruebas técnicas se puede sostener con fuertes bases objetivas que, además de a Lisa Gherardini, Leonardo recurrió a Salai» para realizar el enigmático retrato conservado en el parisino Museo del Louvre, concluyó Vinceti.

De este modo, el experto declaró «finalmente resuelto el misterio sobre la identidad de *La Gioconda*», ya que tradicionalmente se sostenía que se trataba de Gherardini, fallecida el 15 de julio de 1542 a los sesenta y tres años y sepultada en algún punto del complejo conventual de Santa Úrsula, en Florencia.

Sea como fuere, muchas y variopintas son las tesis que orbitan en torno a la identidad de la fascinante mujer del cuadro: desde nobles de la época como Pacifica Brandano, Caterina Sforza o Isabel de Aragón hasta Salai e incluso el propio Leonardo, que pudo autorretratarse^[244].

Vinceti se refiere a «documentos históricos indirectos a disposición». ¿Indirectos? Por supuesto, todos los investigadores jugamos, de momento, con las mismas cartas. Quizá ese sea el motivo principal para no afirmar como si fuera un axioma que la identidad de *La Gioconda* ha sido desvelada. Al menos por el momento. Todo son conjeturas, trazos delineados hacia un punto de fuga que aún no se ha hecho visible. Y en ese punto estamos todos, un servidor incluido.

Ross King apunta lo siguiente:

La teoría de Vinceti es imprecisa por falta de evidencias visuales: realmente no sabemos qué aspecto tenía Salai. No hay dibujos reales de él, simplemente dibujos de un muchacho con el cabello rizado que se supone razonablemente que sirvió como modelo. Sin embargo, debería recordarse que los jóvenes con cabellos rizados ya aparecen en los dibujos de Leonardo antes de que apareciera Salai en su estudio (King, 2012, p. 192).

Pero comencemos con el relato del fenómeno. Las notas históricas que nos llevan a verificar que Leonardo pintó un retrato a Lisa Gherardini son de incuestionable veracidad. La primera de ellas nos la ofrece, como apunta Silvano Vinceti en la noticia anterior, Giorgio Vasari:

Hizo para Francesco del Giocondo el retrato de su mujer Mona Lisa y, a pesar de dedicarle esfuerzos de cuatro años, lo dejó inacabado. Esta obra la tiene hoy el rey Francisco de Francia en Fontainebleau. Todo aquel que quisiera ver en qué medida puede el arte imitar a la naturaleza lo podía comprender en su cabeza, porque en ella se habían representado todos los detalles que se pueden pintar con sutileza. Los ojos tenían ese brillo y ese lustre que se puede ver en los reales, y a su alrededor había esos rosáceos lívidos y los pelos que no se pueden realizar sin una gran sutileza. En las cejas se apreciaba el modo en que los pelos salen de la carne, más o menos abundantes y, girados según los poros de la carne, no podían ser más reales. La nariz, con todas esas aperturas rosáceas y tiernas, parecía de verdad. La boca, con toda la extensión de su hendidura unida por el rojo de los labios y lo encarnado del rostro, no parecía color sino carne real. En la fontanela de la garganta, si se miraba con atención, se veía latir el pulso: y en verdad se puede decir que fue pintada de una forma que hace estremecerse y atemoriza a cualquier artista valioso. Mona Lisa era muy hermosa; mientras la retrataba, tenía gente cantando o tocando, y bufones que la hacían estar alegre, para rehuir esa melancolía que se suele dar en la pintura de retratos. Tenía un gesto tan agradable que resultaba, al verlo, algo más divino que humano, y se consideraba una obra maravillosa por no ser distinta de la realidad (Vasari, 2010, p. 476).

Otro de los testimonios, este quizá más ambiguo, se lo debemos a Antonio de Beatis, compañero, capellán y secretario de Luis de Aragón, un noble y eclesiástico napolitano nieto del rey de Nápoles y primo de Isabel de Aragón. Se produce durante la visita al rey Francisco I en Amboise el 10 de octubre de 1517:

Enseñó tres cuadros a su señoría, un retrato de cierta dama florentina, pintado del natural a instancias del difunto *Magnífico* Giuliano de Médici^[245], otro de un san Juan Bautista joven y un tercero de la Virgen y el Niño en el regazo de

santa Ana, todos ellos perfectísimos (Beatis, 1979, pp. 132-133).

En este texto, si damos por veraces las palabras del capellán, encontramos información digna de tenerse en cuenta. Al parecer, la primera obra que nombra es el retrato de una dama florentina. Ese debió de ser el nombre real del cuadro que nos ocupa: *Retrato de dama florentina* y, por algún motivo que a día de hoy desconocemos, se olvidó dicho nombre^[246]. No olvidemos que el título de *La Mona Lisa* lo propone por primera vez Giorgio Vasari en torno a 1550, por lo que parece que el cuadro no tuvo este nombre en su origen y fue un añadido posterior. Por otra parte, en este escrito aparece un origen totalmente distinto al que estamos acostumbrados a leer. En esta ocasión es Giuliano de Médici el que encarga la obra y no Francesco di Bartolomeo del Giocondo. Esto nos hace pensar que:

1. La persona retratada no es Lisa Gherardini^[247].
2. El cuadro no lo encargó Francesco di Bartolomeo del Giocondo.
3. El título del cuadro no fue nunca *La Mona Lisa*.

Un tercer testimonio se lo atribuimos a un amigo de Leonardo da Vinci, Agostino Vespucci. Alrededor del año 1503 apuntó en el margen de una edición de 1477 de *Epistulae ad familiares* de Marco Tulio Cicerón^[248]:

Apelles pictor. Ita Leonardus Vincijs facit in omnibus suis picturis, ut enim caput Lise del Giocondo et Anne matris virginis. Videbimus, quid faciet de aula magni consilii, de qua re convenit iam cum vexillifero. 1503 octobris^[249].

(Apeles el pintor. A su propia manera trabaja Leonardo da Vinci con sus pinturas, como, por ejemplo, el semblante de Lisa del Giocondo y aquella de la santa Ana, madre de la Virgen (...). Octubre, 1503).

Por lo tanto, es cierto que existió un retrato de Lisa Gherardini. Pero la pregunta es: ¿Lisa Gherardini es el personaje que aparece retratado en el cuadro conocido como *La Gioconda*?

Antes de aventurarnos a descifrar el misterio, analicemos una de las teorías más singulares que tiene que ver mucho con el rostro de Leonardo da Vinci.



Los autores Lillian Schwartz^[250], artista renombrada en el arte informático, Renzo Manetti^[251], arquitecto y escritor florentino, y Alessandro Vezzosi, estudioso de Leonardo y director del Museo Ideale de Leonardo en la ciudad de Vinci —del cual soy socio desde el 2014^[252]—, en *Monna Lisa: el rostro oculto de Leonardo*^[253] aseguran que el retrato de *La Mona Lisa* representa en realidad a Leonardo da Vinci. A través de un trabajo de computerización, fueron los primeros en superponer el *Autorretrato* de Turín con *La Gioconda* y el resultado fue que la estructura de las dos caras es muy similar. Hay un alineamiento de los ojos, cejas, nariz y mentón. En definitiva, afirman que se trata de un retrato críptico del mismo Leonardo da Vinci. En contra de esta teoría surge la hipótesis del «estilo característico». Es decir, si un mismo autor ha diseñado ambas obras, es normal que utilice las mismas proporciones faciales. Es precisamente lo que hemos tratado de demostrar dejando patente la evidente influencia de Verrocchio en Leonardo y la progresión artística de este.

También nos encontramos con el problema de la finalidad. Leonardo da Vinci, alguien a quien le obsesionaba el método científico de la observación, detallista y a su vez despreocupado, mucho más interesado en su legado como científico que como artista o pintor, ¿por qué querría autorretratarse como una mujer?

Vuelvo a insistir en la sexualidad de Leonardo, pues practicó el celibato durante la mayor parte de su vida y su amor —platónico tal vez— no iba más allá de la admiración. Un hombre que llegó a escribir:

El acto del coito y todo lo que con él se enlaza es tan repugnante que la humanidad se extinguiría en breve plazo si dicho acto no constituyera una

antiguísima costumbre y no hubiera aún rostros bellos y temperamentos sensuales (Freud, 2010, p. 14).

Por lo tanto, ¿un Leonardo da Vinci con una imperiosa necesidad de cambio de sexo? Es difícil de asimilar, pero hay gente que lo cree fervientemente. Michael White apunta a la homosexualidad de Leonardo:

Casi con toda seguridad, se inició en la homosexualidad en la *bottega* [«taller»] de Verrocchio, probablemente nada más llegar allí, entre los trece y los quince años. Pero iniciarse a tan temprana edad no era inhabitual en aquella época, especialmente entre los artistas (White, 2001, p. 89).

Una cosa es la (supuesta) homosexualidad de Leonardo y otra muy diferente la (supuesta) necesidad de ser representado como una mujer adelantándose en más de cuatrocientos años a Einar Mogens Wegener / Lili Elbe^[254]. Brion vuelve a incidir en la sexualidad de Leonardo aportando datos que nos hacen casi confirmar su posición de célibe:

Algunos críticos han señalado la fealdad de los rostros en los dibujos que hizo de personajes copulando, y hay en esas hojas de anatomía una frase arrojada al papel con una especie de rabia feroz, que ofrece a los biógrafos de Leonardo un tema de curiosas meditaciones. El miembro viril le inquieta, le turba y casi le asusta. Presiente en él una fuerza hostil, independiente de la voluntad y de la razón, como si fuera una especie de homúnculo unido al hombre y que lo arrastra contra su voluntad (Brion, 2002, p. 279).

¿Era Leonardo da Vinci homosexual? Pudiera ser. ¿Practicó la supuesta homosexualidad desde un punto de vista platónico y no carnal? Casi con toda seguridad. Hay más indicios de celibato en Leonardo que de tendencias sexuales. Pero una vez más añadimos: no importa.

Lo que es transparente y evidente es que hay un retrato de Lisa Gherardini. En esta ocasión sí me gustaría ahora detenerme un poco más sobre la posible identidad de *La Gioconda*. ¿Y si el retrato de *La Gioconda* que expone el Louvre no es Lisa Gherardini?

La siguiente teoría nace en parte del texto de Antonio de Beatis, en el que no menciona ni el nombre de Lisa Gherardini ni el de Del Giocondo, analizando el siguiente párrafo de Vasari cuando comenta *La Gioconda*:

Los ojos tenían ese brillo y ese lustre que se pueden ver en los reales, y a su alrededor había esos rosáceos lívidos y los pelos que no se pueden realizar sin

una gran sutileza. En las cejas se apreciaba el modo en que los pelos salen de la carne, más o menos abundantes y, girados según los poros de la carne, no podían ser más reales. La nariz, con todas esas aperturas rosáceas y tiernas, parecía de verdad. La boca, con toda la extensión de su hendidura unida por el rojo de los labios y lo encarnado del rostro, no parecía color sino carne real (Vasari, 2010, p. 476).

Apuntaremos brevemente que el Anónimo Gaddiano alude a «otro» retrato que pintó Leonardo para Del Giocondo (Nicholl, 2010, p. 411 y White, 2001, p. 258; véanse los apéndices de este mismo libro). Entonces, ¿podría ser Lisa Gherardini en realidad la conocida *Gioconda del Prado*^[255], posiblemente terminada por los discípulos de Da Vinci? Si observamos ambos retratos en la galería de imágenes, vemos que se parecen, sin ninguna duda. Pero ¿son la misma persona? Apostaría que no. Baso mi teoría en lo siguiente:

— Tendríamos que preguntarnos en este punto qué *Gioconda* observó Giorgio Vasari. El historiador y artista nació en Arezzo en 1511, cuando Leonardo da Vinci contaba con cincuenta y nueve años y se encontraba en el nordeste de Milán, según sus propios apuntes (Nicholl, 2010, p. 501). Un año después Leonardo viajaría a la Villa Melzi, a la que seguirían Roma y Amboise, para morir en tierras francesas. Es decir, cuando fallece Leonardo da Vinci, Vasari estaba a punto de cumplir ocho años y el retrato de *La Gioconda* ya se hallaba en el país galo. O bien le contaron las virtudes de la obra por tradición oral o bien observó de primera mano otra versión del retrato. Según Vasari, *La Gioconda* que él (supuestamente) observó tenía cejas. Si observamos la obra del Louvre, la mujer no tiene cejas^[256]. El retrato del Prado sí.

— Según el mismo autor, el rosáceo inundaba la cara de la representada. La mujer del cuadro en la muestra del Prado encaja con esta descripción. En el caso del Louvre, no.

— Leonardo viajó desde Roma (antiguos Estados Pontificios Italianos) hasta Amboise (Francia) con sus enseres personales. ¿Un retrato de alguien supuestamente encargado bajo contrato entre sus enseres personales? Ese mismo retrato que, insisto una vez más, nunca pudo ver Vasari en primera persona. Recordemos la respuesta de E. H. Gombrich cuando le preguntaron si en el Renacimiento el encargo representaba un papel más importante que los sentimientos del artista: «Sí, ciertamente» (Gombrich, 2013, p. 194).

— Hay que aclarar que durante el proceso de creación de la obra conocida como *La Gioconda*, Leonardo no siempre tuvo a la modelo frente a él para poder retratarla, si es que hubo modelo.

— Leonardo tenía, como es conocido, discípulos españoles entre sus filas: Fernando Yáñez de la Almedina y Hernando de los Llanos^[257], que supuestamente ya habrían colaborado con Leonardo en la desaparecida *La batalla de Anghiari* (Ibáñez Martínez, 2012). Cabe la posibilidad de que fueran ellos los que terminaran la obra,

aunque Miguel Falomir Faus, director adjunto de Conservación e Investigación del Museo Nacional del Prado, descarta a Yáñez al ejercer este sus labores en Valencia por aquella época. Pero ¿y si fueron ellos los que trajeron la obra a España? La primera aparición de esta pintura se registra en los inventarios del Real Alcázar de Madrid y en aquel entonces era conocida como *Una mujer de mano de Leonardo Abince*^[258].

— Hemos comentado, tratando el retrato de Melzi, que fue Pompeo Leoni quien, antes de marchar a España^[259], compró gran parte de los trabajos de Leonardo que Melzi poseía tras la muerte de este. Cabe también la posibilidad de que trajera este retrato a Madrid cuando se puso a trabajar para la corte española.

Por lo tanto, ¿cabe la posibilidad de que la imagen de Lisa Gherardini esté expuesta en Madrid y no en París? Al fin y al cabo, la teoría que expongo, que tampoco es novedosa, es una perspectiva más. Así lo aclara explícitamente desde el mismo punto de vista Peio H. Riaño:

La Gioconda del Prado es aquel retrato perdido que debería haber llegado a manos de la familia Del Giocondo, pero que, en realidad, nunca es entregado. En sus testamentos no hay ni rastro de una cita que haga referencia a un cuadro como este. Sabemos que fue encargado por Francesco, marido de Lisa, a Leonardo o, a la vista de la nueva versión, a su taller (Riaño, 2013, p. 197) (LÁMINA 33).



Izquierda: © Color Album / Joseph Martin
Derecha: © Album / Universal Images Group / Universal History Archive / UIG

Pero si Lisa Gherardini está en Madrid y *La Gioconda* del Louvre no es ni Lisa ni el propio Leonardo, ¿de quién se trata? Autores como Saturnino Pesquero (2011, pp. 57-68) defienden la tesis de que se trata de un retrato simbólico, que nunca hubo una modelo natural. Esta teoría también la sostienen autores como el ensayista Serge Bramly (1988 y 1990): «Leonardo habría pintado una mujer ideal», algo también apuntado discretamente por Michael White (2001, p. 256): «Estos cuadros [incluye *La Gioconda*, *Leda y el cisne* y *San Juan Bautista*] quizá hayan sido pintados por puro placer (...). Fueron el resultado de toda una vida de estudio, tanto como artista cuanto como científico». White señala que la definición del marqués de Sade sobre *La Mona Lisa*, «la quintaesencia de la feminidad», vendría a significar que se trata del retrato de una mujer inventada o idealizada. Ni White ni Bramly aprueban la teoría de que la mujer retratada y Leonardo sean la misma persona.

Donald Sassoon apunta algunos datos que deben tenerse en cuenta sobre la composición de la obra, que pasamos a citar textualmente:

Cuando los pintores del Renacimiento incluían en los cuadros las manos del modelo, a menudo lo hacían con una función similar: al sujetar un objeto simbólico, las manos proporcionaban más datos sobre la identidad del sujeto (...). Pero Mona Lisa no tiene nada en las manos, no lleva joyas y luce

únicamente un vestido sencillo. En el cuadro no hay nada que nos indique quién es (Sassoon, 2007, p. 108).

Retomemos la idea de un Leonardo sexagenario partiendo de su tierra natal rumbo a Francia. Hoy lo llamaríamos «fuga de cerebros». Imaginemos que alguien, hoy en día, en pleno siglo XXI, tiene que hacer ese traslado por motivos de trabajo. Imagino que entre sus enseres personales no faltarán aquellas fotos de las personas que uno ama. Lógicamente, en el siglo XVI no había fotos, pero eso no impedía que existieran los retratos. Si Leonardo portó el famoso cuadro que hoy descansa ante casi diez millones de visitantes anuales en el Louvre, podemos suponer que se trata de alguien importante para él y no un simple retrato a sueldo sin terminar. Tampoco terminó *La batalla de Anghiari* y no conservó nada relacionado con la obra. Tampoco terminó el *San Jerónimo*, tampoco terminó la estatua ecuestre para los Sforza, tampoco terminó la *Adoración de los magos*.

Entonces, ¿por qué trasladar el retrato de esa dama florentina hasta Francia y darle pinceladas hasta el último de sus días?

¿Podría ser la mujer retratada en el Louvre la imagen de Caterina, la madre de Leonardo da Vinci? Es decir, una esclava oriental entregada a ser Piero da Vinci por ser Vanni, aristócrata de Florencia, en su testamento —como comentamos en los primeros capítulos— (sobre el origen de Caterina, véase Cianchi, 2008). Según un estudio de las huellas dactilares de Leonardo da Vinci por parte del Instituto Antropológico Cheti (Abruzzi, Italia), esta hipótesis avanza un poco más. Los dedos de Leonardo da Vinci presentan características árabes. ¿Justificaría esto el hecho de que Leonardo, a pesar de escribir italiano, lo hiciera de manera especular, esto es, de izquierda a derecha, como los árabes?

La madre de Leonardo da Vinci fue noticia en los medios de comunicación de todo el planeta en el año 2008. Un experto a nivel mundial en el universo Da Vinci, Francesco Cianchi, apuntaba la posibilidad de que la madre de Leonardo fuera una esclava oriental. La primera noticia que se publica sobre el supuesto origen de Caterina antes del estudio presentado por Cianchi se remonta al 2002. El diario *El Mundo* publicaba la siguiente noticia:

El artista Leonardo da Vinci, máximo exponente del Renacimiento, pudo ser hijo de una esclava posiblemente de origen oriental, sostiene un estudio elaborado por el director del Museo Ideale di Vinci (centro de Italia), Alessandro Vezzoni.

Vezzoni ha informado de que Leonardo aparece citado en el catastro de 1457 como hijo ilegítimo de ser Piero da Vinci y de Caterina, quien piensa que «debía de ser una esclava convertida al cristianismo, ya que no se le conoce familia de origen y, hasta aquel momento, no se había casado».

A mediados del siglo XV era habitual, según recoge el estudio, que el patrón no se hiciera responsable de la mujer, pero en 1457 (año en el que nació Leonardo) surgió una ley que regulaba la tutela de los patrones sobre las esclavas, en un periodo en que vivían en Toscana muchas mujeres orientales, tanto paganas como hebreas.

De los documentos presentados por el director del Museo Ideale di Vinci, dedicado exclusivamente a la figura del polifacético genio, se sostiene que ser Piero obligó a Caterina a casarse con Antonio di Piero

del Vacca, quien regentaba una hacienda cercana a la casa de los Da Vinci.

Años más tarde, y tras dar a luz a una niña llamada Piera en honor a *ser* Piero (según sostiene Vezzosi), la presunta madre de Leonardo enviudó a la edad de sesenta años y, en 1493, marchó en busca de su hijo a Milán.

En el Códice Atlántico, considerado la autobiografía científica del pintor renacentista, el autor de *La Gioconda* ya expresaba su curiosidad por conocer el paradero de su madre.

Para Alessandro Vezzosi esta hipótesis sobre el origen de la madre del artista, matemático, médico e ingeniero italiano, «es muy razonable», sobre todo por las continuas referencias a la cultura oriental que se encuentran en la obra del maestro.

«Dichas referencias —continúa— plasman desde los estudios tecnológicos a los matemáticos, de la receta del agua rosa que se utilizaba en la corte otomana al proyecto para la construcción del puente de Constantinopla, o incluso su particular visión del Antiguo Testamento, entre otros».

Además, Vezzosi subraya que Leonardo escribía y pintaba con la mano izquierda y completaba sus cuadernos de trabajo comenzando por la última página, justamente como los árabes y los hebreos^[260].

Como decimos, en el año 2008, seis años después de la utopía formulada por Vezzoni, Cianchi refuerza la tesis con más argumentos históricos y con la ayuda de la ciencia y la tecnología. Leamos la siguiente noticia publicada en el 2008 por el diario argentino *La Nación*:

El genio más grande del Renacimiento y tal vez de toda la historia universal, Leonardo da Vinci, sería hijo de una esclava comprada por un banquero y usurero florentino y regalada a su amigo notario y albacea, según la reconstrucción de la vida del artista realizada por un experto.

Es cuanto se afirma en un libro presentado hoy en Florencia por uno de los máximos estudiosos del artista, Francesco Cianchi, *¿La madre de Leonardo era una esclava?*, donde se aportan nuevas pruebas a favor de una teoría que encuentra cada vez más adeptos entre los expertos de arte.

Según Cianchi, en 1451 Vanni di Niccoló di *ser* Vanni, banquero y usurero florentino, nombra albacea de sus bienes al notario *ser* Piero da Vinci, regalándole una esclava llamada Caterina que se va a vivir con él y que al año siguiente da a luz un hijo, bautizado Leonardo.

Caterina, además de atender las necesidades sexuales de su nuevo patrón, se ocupa de los menesteres de la casa y también de los numerosos hijos que este tiene con cuatro esposas. Cuando Leonardo va a Milán para ponerse al servicio de la familia reinante de los Sforza y específicamente de Ludovico el Moro, Caterina parte con él y lo seguirá hasta su muerte.

Ser Piero da Vinci conservó siempre un gran amor por este hijo nacido del amor hacia su esclava y lo mantuvo en los estudios, proveyendo dinero para sus gastos y provocando a menudo resquemores entre sus hijos legítimos, que se agudizaron a su muerte y con la apertura del testamento.

«Hay mucha gente que se estremece al pensar que la Florencia renacentista, cuna de la civilización europea, traficara con esclavos —declara Cianchi, que ha continuado sus investigaciones sobre Leonardo siguiendo las trazas de su padre Renzo—, pero en aquella época era normal que las familias adineradas compraran mujeres tomadas como esclavas en Europa oriental, Medio Oriente o el Norte de África y las bautizaran con los nombres más comunes sacados de la Biblia, María, Marta o justamente Catalina, manteniéndolas a su servicio durante toda la vida y dándolas en herencia a los descendientes o amigos».

Lo único que le falta a Francesco Cianchi es encontrar el documento que certifique la compra de Caterina con la especificación del país de proveniencia, a fin de completar la genealogía leonardesca.

Por ahora, la Universidad de Chieti y Pescara ha descubierto, reconstruyendo la yema de un dedo de la mano izquierda de Leonardo, que las líneas concéntricas asumían características árabes, reforzando la hipótesis de que la madre fuese originaria de un país musulmán^[261].

Y las dudas sobre el origen de Caterina siguen surgiendo sin freno. Un nuevo estudio, esta vez por parte de Angelo Paratico, sostiene que Caterina no solo es la mujer retratada en *La Gioconda*. Da un paso más allá y sitúa su origen en China

(Paratico, 2015). Sigmund Freud también apunta la posibilidad de que Caterina sea la madre de Leonardo —aunque desde un punto de vista con tendencia sexual:

(...) Si las bellas cabezas de niños eran repeticiones de su propia persona infantil, las mujeres sonrientes no podían ser sino repeticiones de Catalina, su madre, y comenzamos a sospechar la posibilidad de que la misma poseyera aquella sonrisa enigmática (Freud, 2010, p. 53).

Leonardo da Vinci también fue objeto de estudio bajo la crítica del psicoanalista^[262], como hemos apuntado brevemente en páginas previas, a través de un sueño infantil plasmado por Leonardo y publicado por Sigmund Freud de manera diferida en 1910. Según Freud, el relato de Giorgio 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 a su persona. Sí coincide, sin embargo, en la caracterización fisiológica de Leonardo, ya que lo describe como alguien esbelto y bien constituido, de rostro acabadamente bello y fuerza física nada común, encantador en el trato, elocuente, alegre y afable:

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 consideraba 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 (Freud, 2010, p. 13).

Freud nos describe a Leonardo como «un ejemplo de fría repulsa sexual, inesperada y singular en un artista, pintor de la belleza femenina» (ibídem, p. 14).

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 (ibídem, p. 15).

Para Leonardo nada se puede llegar a amar u odiar sin antes haberlo conocido y estudiado en profundidad:

Ninguna cosa puede amarse ni odiarse, si antes no se tiene conocimiento de ella (Vinci, 2010, pp. 49-50).

Cualquiera de nosotros, así como hiciera en 1910 Sigmund Freud, llega a la conclusión de que Leonardo, antes de amar —algo o a alguien—, se preguntaba cuál era el origen de aquello que había de amar y, por lo tanto y en consecuencia, sobre su significado. Ciencia por encima de pasión.

Freud advierte la necesidad de Leonardo de admitir como discípulos bellos jóvenes a los que cuidaba como una madre y recuerda que, a la larga, ninguno de ellos llegó a convertirse en artista de renombre. Su teoría llega más allá de la personalidad del artista, alcanzando incluso a sus obras:

Varios críticos han manifestado la sospecha de que en la sonrisa de *La Gioconda* se reúnen dos tipos de elementos, y de este modo han visto en la expresión de la bella florentina la más perfecta reproducción de la antítesis que domina la vida erótica de la mujer: la reserva y la seducción, la abnegada ternura y la imperiosa sexualidad, que considera al hombre como una presa a la que devora despiadadamente (Freud, 2010, p. 50).

Sin embargo, el especialista sobre historia del arte E. H. Gombrich difiere en algunos puntos de la metodología de Freud:

Freud pensaba que Leonardo da Vinci había pintado a santa Ana^[263] porque tenía dos madres. Pero, de hecho, pintó a santa Ana porque santa Ana era la patrona de Florencia ¡y le habían pedido que pintase a santa Ana! Encontramos esta historia en un libro de Vasari que cuenta el momento en que Leonardo da Vinci volvió de Milán a Florencia. Filippino Lippi había recibido el encargo de pintar a santa Ana para el ayuntamiento de Florencia. Cuando se enteró de que Leonardo había llegado, renunció a este encargo y se lo cedió^[264]. Esta historia puede parecer inverosímil, pero probablemente es cierta, porque cuando Leonardo se marchó de Florencia, Filippino había hecho un encargo de Leonardo. En cualquier caso, ¡es una explicación más plausible que la historia de las dos madres! (Gombrich, 2013, pp. pp. 196-197)^[265].

Más allá de juzgar las tendencias sexuales de Leonardo y su actitud «obsesiva» (Freud, 2010, p. 70), volvamos de nuevo a la posible interpretación de *La Gioconda*. Incluso Kenneth Clark, gran conocedor de Leonardo, dejaba caer levemente esta posibilidad, como si no quisiera comprometer su prestigio académico:

El artista ve en su belleza física algo misterioso, en algún sentido también repulsivo, como la atracción física que el niño podría sentir hacia su madre (Kenneth, 1997, p. 175)^[266].

Esta teoría se desplazaría en dirección contraria a las hipótesis de Lillian Schwartz, Renzo Manetti o Alessandro Vezzosi. La supuesta *Gioconda* no sería Leonardo da Vinci. Pero eso no significa que no tenga los mismos rasgos. Si la mujer representada en la pintura más famosa de la historia del arte fuera la madre de Leonardo da Vinci y el *Autorretrato* fuera ser Piero da Vinci, encajarían las piezas del puzle. Las piezas de otro puzle, por supuesto.

En cuanto al estudio fisonómico que se podría llegar a realizar para despejar incógnitas morfológicas, hemos preferido emplazar ese posible trabajo a manos de un especialista de *La Gioconda* para otro volumen por los siguientes motivos:

- En el estudio que tenemos entre manos, nos hemos limitado al estudio histórico y artístico solo de los rostros masculinos, ya que lo que pretendemos encontrar es el retrato de un hombre. Valorar en este primer estudio el retrato de una mujer nos alejaba de las primeras pretensiones.
- En el caso de *La Gioconda*, como nos sucede en *La última cena*, el material que podríamos publicar excedería unas cuantas páginas y necesitaríamos para ello un volumen entero no solo para desarrollar un posible estudio fisonómico y morfopsicológico competente, sino también para realizar un viaje histórico y artístico a la altura de las expectativas.

Conclusión

Desde mi punto de vista, no comparto en absoluto que *La Gioconda* sea Leonardo da Vinci. El sentido común me pide no malgastar energía en intentar comprenderlo.

PARTE 3

La imagen que puede cambiar todo

Descubrimiento de la Tavola Lucana y su influencia



209

(c. A. 141b)

Ningún hombre podrá ver la imagen de otro hombre sobre el espejo en el lugar que propiamente le corresponde, puesto que cada objeto cae sobre el espejo entre ángulos iguales. Si el hombre que ve al otro en el espejo no está situado en la línea de las imágenes, no verá en el lugar donde cae, pero si entra en las líneas, cubrirá al otro hombre y se pondrá a sí mismo sobre su imagen.

LEONARDO DA VINCI (2007, p. 210)

Quizá no deberíamos perder de vista este retrato (Barbatelli, 2013) (LÁMINA 23). Una imagen que, por otra parte, ha servido de inspiración a varios autores a la hora de elegir la imagen de Leonardo da Vinci para su portada (Mauclair, 1925; o Bartatelli y Hohenstatt, 2012).

La información de catálogo de esta obra es la siguiente:

(Atribuido a) Leonardo da Vinci^[267]
Retrato de Leonardo da Vinci de Lucania / Tavola Lucana
Temple sobre madera
40×60 cm, 1505-1510
Museo del antiguo pueblo de Lucania
Vaglio Basilicata

Como ya hemos apuntado, el mes de febrero de 2009 fue especial. Este es el segundo supuesto autorretrato de Leonardo da Vinci que encontraron en esas fechas en el mismo país. Recogemos a continuación la noticia (traducida) publicada por el diario *The Telegraph*:

Descubierto un retrato de Leonardo da Vinci

La antigua pintura fue descubierta por Nicola Barbatelli, historiador medieval, cuando estudiaba la colección pictórica de una familia en Acerenza, al sur de Italia.

Mientras que anteriormente se creía que era el retrato del astrónomo Galileo Galilei, Barbatelli reclama que la pintura representa al genio del Renacimiento de mediana edad.

Barbatelli dijo que la pintura, cuyas medidas son 60,9×43,18 cm, podría ser un autorretrato porque lleva una de las insignias del artista en el reverso: las palabras *pinxit mea* están anotadas en escritura especular.

Aunque la autenticidad de la pintura no está todavía demostrada por los expertos, se cree que Da Vinci visitó la región. El retrato de Acerenza también se parece a una figura de *La Escuela de Atenas*, de Raffaello, que se encuentra en el Vaticano y que se cree que también representa a Da Vinci.

Contrario a los informes anteriores, Alessandro Vezzosi, el director del Museo Ideale Leonardo da Vinci, está en desacuerdo con la teoría del retrato de Acerenza^[268].

Contrastamos a continuación esta noticia con la publicada por el *Daily Contributor* un día después, en la que Vezzosi no solo está en desacuerdo, sino que apunta la posible autoría de este retrato recién descubierto:

Descubierto un retrato de Leonardo da Vinci en el sur de Italia

Un retrato deteriorado de Leonardo da Vinci que los expertos datan del siglo XVI ha sido descubierto en una ciudad en Basilicata, al sur de Italia, según informó *The Times* el pasado lunes.

Nicola Barbatelli, historiador medieval, llegó hasta esta pintura de 60,9×43,18 cm mientras estudiaba la colección pictórica de una familia en Acerenza. La imagen muestra al genio del Renacimiento en una posición de tres cuartos portando un sombrero.

Barbatelli dijo que podría ser un autorretrato desde que descubrió que tenía en el reverso las palabras *pinxit mea* trazadas en escritura especular, una de las insignias del artista.

Alessandro Vezzosi, el director del Museo Ideale Leonardo da Vinci, apuntó que la autoría de la pintura se podría atribuir a Cristofano dell'Altissimo, que pintó otro retrato de Leonardo con estilo similar en la Galería Uffizi de Florencia.

La pintura está sometida a continuas pruebas para determinar su origen^[269].

Nicola Barbatelli no está de acuerdo en este punto con el director del Museo Ideale de Leonardo:

No está la técnica de Cristofano dell'Altissimo, no están las características estilísticas de Cristofano dell'Altissimo y no entiendo por qué motivo ha salido el nombre de Cristofano dell'Altissimo.

Pues bien, si hay algo que desmarque esta pintura del resto es la inscripción que se halla en el reverso de la tabla de madera donde (supuestamente) se ha retratado a Leonardo da Vinci o (supuestamente) se ha retratado él mismo. Algo que trae de cabeza a los investigadores y expertos en Leonardo da Vinci. Algo que algunos desechan y otros toman muy en serio. Y es que quizá lo más importante de esta obra de arte no sea el pigmento (que también) y sí la inscripción. Al otro lado del retrato encontramos la siguiente rúbrica:

PINXIT MEA
(MI PINTURA)

Sabemos que Raffaello Sanzio^[270] firmó algunas de sus obras. Podemos encontrar, por ejemplo, en *Los desposorios de la Virgen*^[271] la firma:

RAPHAEL VRBINAS MDIIII

También firmó, por supuesto, una de sus obras más célebres y a la vez más enigmáticas y bellas en tanto en cuanto a su vida privada se refiere. Hablamos del *Retrato de una joven*, mundialmente conocido como *La Fornarina*^[272]:

RAPHAEL VRBINAS

Esa es la firma que aparece en la banda del brazo izquierdo de la joven de la cual el maestro Raffaello se enamoró. Pero no solo inmortalizó las obras con la firma, también se autorretrató en algunas de sus obras, como en su primer *Autorretrato*^[273], su segundo *Autorretrato*^[274], *Autorretrato con un amigo*^[275], autorretrato en *La expulsión de Heliodoro*^[276] o su autorretrato en *La Escuela de Atenas*^[277]. Esa era la auténtica firma del pintor de Urbino. No había ninguna duda de que era él y no otro el autor de tales obras y su rostro ha permanecido impasible a lo largo de los años.



En la conversación que mantuve con el catedrático de Historia Medieval José Enrique Ruiz-Domènec, me expresó su muy plausible opinión sobre Raffaello, Leonardo y el arte del autorretrato:

Raffaello fue un hombre de éxito siempre y Leonardo venía del fracaso. Eso hay que comprenderlo. Tú puedes fracasar, bien. Pero si fracasas sabiendo que eres un genio y demostrándolo en la pintura y demás campos, duele. Duele que Lorenzo de Médici prefiriera a Botticelli antes que a él. Ese tipo de cosas le debieron doler en el espíritu. Por eso Leonardo quiere dar la sensación de que es un sabio fuera del mundo.

En el caso de Michelangelo Buonarroti, tenemos constancia del artista no solo en su epistolario^[278], sino también en la firma que esculpió en el conjunto escultórico de la *Pietà*^[279]. Sobre la banda que atraviesa el pecho de la Virgen, se puede leer la rúbrica que Buonarroti inscribió para la posteridad (véase Gayford, 2014, p. 180; y Forcellino, 2005, pp. 74-80).

En una primera versión de la signatura se lee:

MICHAEL. AGLVS. BONAROVVS. FLOEN(TINUS).FACEBAT

En una corrección, *a priori* realizada en el mismo momento de la talla, leemos la firma definitiva que Buonarroti imprimió en la *Pietà*:

MICHAEL. A(N)GELVS.BONAROTUS.FLORENT(TINUS).FACIEBA(T)

(Michelangelo Buonarroti, florentino, lo hizo)

Es el único trabajo firmado por Michelangelo, sí, pero sus obras están documentadas y su rostro ha sido unánime durante los siglos posteriores a su muerte (Ragioneri, 2008) gracias, en gran parte, a Danielle da Volterra^[280], que posteriormente sería recordado como *Il Braghettone*, después de cubrir los genitales de algunas figuras de *El Juicio Final* de Buonarroti. Fue él quien realizó no solo el busto de Buonarroti en bronce a partir de su máscara mortuoria^[281], sino también un retrato suyo que hoy se encuentra en el Teylers Museum de Haarlem, en los Países Bajos. No podemos restar mérito al pintor manierista Jacopino del Conte, quien a través de su trabajo no hace sino reafirmar el rostro de Michelangelo en el Museo Pietà Rondanini de Milán. Además, esta iconografía está apoyada por la moneda dedicada al maestro de Caprese realizada por Leone Leoni, de finales del siglo XVI, en el mismo museo. Con Michelangelo no hay ningún tipo de duda.



Sin embargo, la incertidumbre nos asalta cuando se trata del artista de Vinci. Más allá de los textos de Leonardo, donde a través de un estudio grafológico se puede afirmar su autoría (Cid Rodríguez, 2010), nos encontramos ante la imposibilidad de garantizar al cien por ciento la producción de sus obras y más aún cuando los biógrafos coinciden en algo: no terminaba sus trabajos. En la breve biografía sobre Leonardo del mercader florentino que vivió entre finales del Quattrocento y principios del Cinquecento Antonio Billi, encontramos el siguiente pasaje:

Aventajó en el dibujo a los demás e inventó cosas muy hermosas, aunque no pintó mucho, porque nada que no fuera bello le satisfacía; quedaron pocas cosas suyas, que su capacidad para percibir los errores no le dejó hacer nada más^[282].

Por otra parte, en el relato del Anónimo Gaddiano^[283], algo más amplio que el texto de Billi, se añade tímidamente lo siguiente:

Ideó bellísimos inventos, aunque no pintó mucho, porque nada le satisfacía, por esa razón dejó tan pocas obras.

Es, sin embargo, Vasari, quien más profundiza en el poco compromiso de Leonardo con la tarea de finalizar sus obras:

Admirable y celestial fue Leonardo da Vinci, sobrino [hijo] de *ser* Piero da Vinci^[284], que fue verdaderamente un buen tío y pariente, pues lo ayudó en su juventud, sobre todo en lo relativo a la erudición y los rudimentos literarios, de los que habría sacado un gran provecho si no hubiese sido tan voluble e inestable. Porque se ponía a estudiar muchas cosas, y una vez había empezado, las abandonaba^[285].

(...) Aunque no tenía nada y no trabajaba mucho, siempre mantuvo sirvientes y caballos, que le gustaban especialmente, y muchos otros animales a los que mantenía y domesticaba con gran amor y paciencia.

(...) A pesar de su dominio del arte, empezaba muchas obras y no acababa ninguna, porque le parecía que la mano no podía añadir a la perfección del arte nada más de lo que él concebía, bien entendido que ideaba con la mente dificultades tan maravillosas que con las manos, por muy diestras que fueran, no las podría haber expresado jamás.

(...) Se le ocurrió la idea de pintar en un cuadro al óleo una cabeza de Medusa, con la cabellera formada por un grupo de serpientes, la invención más rara y extravagante que pueda imaginarse; pero, como obra que llevaba tiempo y tal como ocurrió con casi todas sus cosas, quedó sin acabar.

(...) Comenzó una tabla de la adoración de los magos^[286] que tiene muchas cosas bellas, pero sobre todo las cabezas, y que se encontraba en casa de Amerigo Benci, frente a la logia de los Peruzzi, pero, como el resto de sus cosas, quedó sin acabar.

(...) En Milán pintó también una última cena^[287] en Santo Domingo y Santa Maria delle Grazie, obra bellísima y maravillosa, y otorgó tanta majestad y belleza a las cabezas de los apóstoles que dejó inacabada la de Cristo, pues se sintió incapaz de otorgarle esa divinidad celestial que requiere la imagen de Cristo. Esta obra inacabada ha obtenido la constante veneración de milaneses y extranjeros, ya que Leonardo imaginó y logró expresar la sospecha de los apóstoles sobre quién sería el traidor de su maestro.

(...) Volvió a Florencia, donde se encontró con que los monjes servitas habían encargado a Filippino^[288] las obras de la tabla del altar mayor de la Anunciación. Leonardo dijo que él habría hecho con gusto semejante obra. Al enterarse Filippino, como persona gentil que era, abandonó las obras. Y los frailes se la llevaron a Leonardo a su casa para que la pintara, retribuyéndole a él y toda su familia. Le dedicó mucho tiempo, pero no llegó a empezar nada.

(...) Hizo para Francesco del Giocondo el retrato de su mujer, Mona Lisa, y, a pesar de dedicarle esfuerzos de cuatro años, lo dejó inacabado.

(...) Se dice que el papa le encargó una obra, e inmediatamente empezó a destilar óleos y hierbas para hacer el barniz. Por lo que el papa León dijo: «Ay de mí, este no sirve para hacer nada, pues empieza por pensar mucho en el final antes que en el principio de la obra» (Vasari, 2010, pp. 471-479).

Por lo que el lector habrá podido observar, estamos no ante una o dos llamadas de atención, sino ante nueve reclamos de Vasari con respecto a la dejadez de Leonardo a la hora de terminar un trabajo. Martin Kemp nos ofrece un nuevo y jugoso documento apoyando a Vasari en lo referente a la dejadez de Leonardo. Se trata de un informe con fecha de 1489 en donde el embajador florentino informa a Lorenzo de Médici sobre las labores del artista en la ciudad de Milán:

El príncipe Ludovico planea erigir un magnífico monumento dedicado a su

padre y, siguiendo sus órdenes, se ha pedido a Leonardo que haga un modelo en forma de gran caballo montado por el duque Francesco completamente armado. Y su alteza, que tiene en mente una maravilla como nunca se ha visto, me ha dado instrucciones de que os escriba para preguntar si tendríais la gentileza de enviarle uno o dos artistas florentinos especializados en esa clase de trabajos. Más aún, aunque ha asignado a Leonardo el encargo, no parece confiar en que este lo cumpla (Kemp, 2011, p. 209).

Quizá aquella manera de obrar del florentino, el hecho de no terminar sus trabajos, pueda poner en duda la autoría del retrato que tratamos en este capítulo. Deteriorado sí está, pero al parecer concluso.

A la hora de pulsar la opinión de los expertos, la conversación mantenida en relación a este retrato con el director de la Biblioteca Real de Turín, Giovanni Saccani, dio como resultado lo siguiente:

No tengo una opinión sobre estas cosas. El director de la Biblioteca Real debe ser un bibliotecario. El bibliotecario es una figura que, en mi opinión, debe estar al servicio de los usuarios de la biblioteca en todas sus vertientes: desde los curiosos hasta los lectores, los visitantes, los investigadores y los científicos, poniendo a su disposición todos los conocimientos que se tengan sobre el patrimonio, porque el gran papel de las bibliotecas y de los bibliotecarios es un papel auxiliar de las ciencias históricas, literarias y artísticas del patrimonio que tenemos. No pretendo ser un arquitecto, no pretendo ser un historiador del arte, sobre todo no pretendo ser un pintor y menos aún un científico. Trato de hacer lo mejor posible mi trabajo, que es el de bibliotecario, como ya he dicho, y de afrontar los desafíos que me presentan la ciencia y la técnica para mejorar las condiciones de custodia, de conservación y del mejor aprovechamiento posible de este enorme patrimonio que tengo el honor y el deber de tutelar.

Una opinión prudente la del director. En mi entrevista con Kemp, también él me comentó su opinión con respecto a este descubrimiento y la identidad del retratado:

Es una de las versiones del siglo XVI que llegó a ser tomada como el retrato de Leonardo, girándose hacia el espectador. Puede que sea la primera —si es que no es una falsificación—, pero está lejos de ser Leonardo. Solo hay que fijarse en el pelo. La inscripción en la parte trasera no tiene sentido.

Kemp y Vezzosi comparten la misma reflexión. En cuanto al director del Museo Ideale Leonardo da Vinci, quien no otorga ninguna credibilidad a la Tavola Lucana, como ya dejó patente ante los medios, me explicó:

Se podría considerar un retrato de Leonardo solo como derivado del falso retrato de la Uffizi realizado siglos después de su muerte. Pero en absoluto lo ha realizado Leonardo da Vinci.

Sin embargo, aunque Kemp y Barbatelli compartan opiniones con respecto a otros posibles retratos de Leonardo da Vinci, en esta ocasión el investigador de Nápoles no acepta la opinión de Kemp:

Carlo Pedretti se ha pronunciado sobre este cuadro y sus palabras han sido: «Es indiscutible, este cuadro habla por sí mismo». Todavía hay mucho que investigar para reconstruir las vicisitudes antiguas de este cuadro. En cuanto a lo que diga Martin Kemp, es evidente que no conoce los datos de laboratorio, pues de lo contrario no se explicaría su ineficaz valoración de este cuadro. Me parece más probable que se trate de un torpe intento de negar la evidencia de un dato científico que, como sabemos, no es objeto de interpretaciones alternativas.

Las palabras *pinxit mea* no hacen sino marear un poco más al investigador que, como servidor, se plantea lo siguiente:

¿La pintura es de Leonardo y reclama su autoría sin tratarse de un autorretrato? ¿La pintura representa a Leonardo da Vinci, pero él no es el autor y es otro quien reclama esa autoría? Estas preguntas retóricas no hacen más que introducirnos en un laberinto mental cuando analizamos la siguiente cuestión. Las palabras *pinxit mea* aparecen escritas de manera especular (escritura en espejo) (Barbatelli y Hohenstatt, 2012, p. 32):

AEM TIXIPI

¿Quién escribía de manera especular en el Renacimiento? El hijo de *ser* Piero da Vinci, Leonardo. Ya lo apuntaba Vasari en la segunda edición de sus *Vidas*:

(...) E su questi fogli scrisse appunti, ma con brutti caratteri, perché fatti a rovescio con la mano mancina, e chi non ha pratica a leggere questo tipo di scrittura non la comprende, perché non si legge se non con lo specchio (Vasari, 2011, p. 131).

(Sobre todo esto escribió con unas extrañas letras, trazadas con la mano izquierda y al revés, que no se entienden si no se tiene práctica, porque solo pueden leerse con un espejo).

A la vista de este párrafo de Vasari, se puede ver que era sabido, al menos por el biógrafo y por alguien conocido que se lo relatara a Vasari —ya que este no pudo conocer a Leonardo en vida—, el hecho de que el artista florentino escribía de derecha a izquierda. ¿Puede esto servir como prueba irrefutable no solo de la autoría sino también de la identidad?, ¿prueba esto que se trate de Leonardo da Vinci? Por

supuesto que no, pero contribuye en cierta medida a acotar la búsqueda. Al parecer, los últimos estudios científicos ya han corroborado que se trata de una pintura de entre el año 1400 y 1500 (Pala y Mazzarella, 2014, p. 163); exactamente la madera está entre los años 1459 y 1523 con un sesenta y tres por ciento de probabilidad, la pintura en el siglo XVI y el *pinxit mea* en el periodo posterior de finales del siglo XV (Barbatelli y Hohenstatt, 2012, p. 33), por lo que el cerco se estrecha cada año aún más. ¿Quién sabe si nos encontramos ante la prueba definitiva de un autorretrato de Leonardo da Vinci?

No dejé pasar la oportunidad, una vez más, de consultar a algunos expertos que veían con escepticismo la Tavola Lucana, como Carlo Vecce. Este me contestó calificándola de «copia tardía». El profesor y escritor también pone de manifiesto su punto de vista con respecto a la autoría y a la identidad del retratado. Por un lado, sí cree que en realidad es la imagen de Leonardo da Vinci, pero no que el autor del retrato sea Leonardo. Por lo tanto, no nos encontraríamos con un autorretrato y sí con una posible imagen del *uomo universale*.

Ross King también está de acuerdo con Vecce en cuanto al representado en la tabla de Lucania, pero no descarta la posibilidad de catalogarlo como autorretrato. Con prudencia, me comenta:

La Tavola Lucana es una pintura fascinante. Realmente creo que representa a Leonardo da Vinci, y parece ser el origen de muchos otros retratos posteriores, como el que hoy en día se encuentra en la Uffizi^[289]. Sin la evidencia científica y sin que los estudiosos se pongan algo más de acuerdo, es muy difícil decir si fue pintada por el propio Leonardo o no. Podría darse que Leonardo hiciera un autorretrato en el cual se basara esta pintura. Pero eso no descarta la idea de que Leonardo pudiera pintar la Tavola Lucana él mismo.

No quise profundizar en este capítulo sin hablar directamente con Nicola Barbatelli, quien muy gentilmente accedió a recibirme en la ciudad de Nápoles en noviembre de 2016. Además de un excelente investigador, independientemente del resultado de sus líneas de investigación, es un excelente anfitrión. Le expuse el motivo de este estudio y quise que me contara de primera mano todo lo que rodeaba a la Tavola Lucana. Barbatelli lo tiene clarísimo. Después de años de estudios, su conclusión es la siguiente:

La fiabilidad es absoluta, al cien por ciento, porque todo esto viene dado por la comparación con el autorretrato falso de los Uffizi que representa a Leonardo, y hay toda una serie de relaciones, entre ellas también el retrato de Melzi, que nos aseguran que si el retrato de Melzi reproduce el rostro de Leonardo y si el autorretrato falso de Leonardo de los Uffizi representa a

Leonardo, entonces la Tavola Lucana es realmente el rostro de Leonardo.

Lógicamente, *a priori* asalta la duda. Cualquiera que no esté informado sobre este descubrimiento puede tildar a Barbatelli de un posicionamiento subjetivo. Pero Nicola aporta datos:

Hay investigaciones científicas que permiten tener elementos de valoración que no se pueden interpretar con la fantasía, son datos objetivos y no se pueden cambiar.

El origen de la pintura es curioso. Olvidada, juzgada erróneamente como un retrato de Galileo Galilei, no sale a la luz hasta el descubrimiento del profesor Barbatelli.

El retrato nos llega de una larga tradición literaria que lo ve primero en Florencia y luego en Nápoles, y en la última serie de 1812 en el archivo del abad Domenico Romanelli. Después yo lo recuperé en Campania, en realidad en Salerno, tras una breve estancia en Basilicata. Entonces el cuadro se encontraba en un mueble en una colección privada, estaba olvidado en el sentido de que los propietarios creían que era un retrato de Galileo Galilei y estaba abandonado porque se consideraba feo. La pintura, después de las investigaciones científicas y después de las diversas exposiciones, ahora se ha restaurado; la restauración ha durado cerca de un año y en este momento se encuentra en depósito en el Museo delle Antiche Genti de Lucania.

Sin embargo, es el propio Barbatelli el que ofrece una prueba de la existencia de una obra de Leonardo en tierras napolitanas (Barbatelli y Capasso, 2010, pp. 18-19). En la obra de Domenico Romanelli de 1815 titulada *Napoli antica e moderna*, dedicada al rey de las dos Sicilias, Fernando IV de Nápoles, aparece lo siguiente en la página 116:

(...) *un ritratto di Leonardo fatto da lui stesso...*

Es decir, «un retrato de Leonardo realizado por él mismo». ¿Podría tratarse del retrato en posesión de Melzi? Es imposible, ya que este fue adquirido por Thomas Howard, conde de Aroundel, en 1630 y en 1690 pasaría a la Royal Collection, mientras que el retrato de Leonardo al cual hacen referencia se cataloga en la publicación de 1815 en Nápoles. ¿Podría tratarse del presunto *Autorretrato*? La primera imagen, como ya hemos dejado patente, aparece en 1810 de la mano de Bossi. El original aparece de la mano de Volpato en 1839 y no hay referencias de

cómo consiguió el dibujo. Es complicado relacionar el retrato que menciona Domenico Romanelli en *Napoli antica e moderna* con el dibujo de Turín.

Lo que para algunos puede suponer una tontería o una locura, para otros es un descubrimiento no solo digno de tener en cuenta, sino merecedor de cuantos estudios requiera para que sea demostrada su veracidad. Entre este último grupo se encuentran:

- Carlo Pedretti, director del Armand Hammer Center for Leonardo Studies en UCLA, Los Ángeles.
- Peter Hohenstatt, historiador de Leonardo da Vinci, Universidad de Parma, Italia.
- Orest Kormashov, historiador de arte, Universidad de Tallinn, Estonia.
- David Bershad, historiador de Leonardo da Vinci, Universidad de Calgary, Canadá.
- Alessandro Tomei, historiador de arte, Universidad de Chieti y Pescara, Italia.
- Jan Royt, historiador de arte, Universidad de Praga, República Checa.
- M. C. Paoluzzi, historiador de arte, Universidad de Chieti y Pescara, Italia.
- Rocco Sinisgalli, historiador de arte, Universidad de Roma La Sapienza, Italia.

La breve lista de análisis científicos que detallo a continuación han sido realizados por:

- La Universidad de Nápoles Federico II.
- La Universidad de Chieti y Pescara.
- La Universidad de Tallinn, Estonia.

Estos son los resultados, facilitados por Nicola Barbatelli (Barbatelli, Hohenstatt y Kormashov, 2010; y Barbatelli y Capasso, 2010), con los que se pretende demostrar la autenticidad de la Tavola Lucana:

- Datación del panel de madera detectado a través de la prueba del carbono 14 (C-14): la madera está fechada entre 1475 y 1515 DC (profesor Terrasi, Departamento CIRCE, Segunda Universidad de Nápoles e INNOVA).
- Naturaleza del panel de madera: álamo, de amplia difusión en Italia (véase el profesor Gaetano di Pasquale, Departamento Botánico, Universidad Federico II, Nápoles).
- Se han realizado pruebas de Rayos-X (D_XRF) para determinar la naturaleza de los pigmentos: las partes originales de la pintura se han realizado utilizando tecnología y pigmentos correspondientes al tiempo del panel de madera (finales del siglo xv), sobre yeso y capa de plomo blanco (véase Departamento de Física, Universidad Federico II de Nápoles, profesor Giovanni Paternoster).

- Reflectografía infrarroja: no es posible ver el dibujo inferior. Probablemente el dibujo preparatorio se ha hecho sobre la capa original de plomo blanco usando los mismos pigmentos (véase la referencia Andrea Rossi, Laboratorio de test no invasivos en obras de arte, Módena).
- Análisis de huellas dactilares: realizado por el profesor Capasso de la Universidad de Chieti y Pescara junto con el departamento científico de los carabinieri. Una huella digital encontrada en los pigmentos originales de la pintura coincide con la huella digital encontrada en *La dama del armiño* de Leonardo da Vinci.
- Análisis en 3D para la reconstrucción del rostro de Leonardo y análisis del ambiente de la pintura (posición de luz, posición del rostro, posición prospectiva) realizada por el profesor Orest Kormashov y Helen Kokk, del Departamento de Bellas Artes, Universidad de Tallin (Estonia) en colaboración con Giandomenico Glinni, del Museo delle Antiche Genti di Lucania: la cara coincide con dos dibujos de la cara de Leonardo conservados en la Royal Library de Windsor: el retrato atribuido a Melzi y el descubierto por Pedretti con número de catálogo RL 12300 v. La posición de la cara es típica de un autorretrato. El retrato es la fusión de dos puntos de vista diferentes de la misma cara, tal vez visto desde el punto de vista de cada ojo por separado.
- Análisis de la caligrafía: tinta de hierro gálico, utilizada por Leonardo (Departamento de Física, Universidad Federico II de Nápoles, realizado por el profesor Giovanni Paternoster). La caligrafía coincide con la caligrafía analizada en el Códice Atlántico de Leonardo (análisis realizado por Silvana Iuliano, experta en caligrafía para el departamento de la policía científica italiana).
- Análisis de reconocimiento facial bajo puntos de vista anatómicos: la cara de la Tavola Lucana coincide con otras caras de Leonardo transmitidas por la tradición histórica (profesor Felice Festa, de la Universidad de Chieti y Pescara).



Izquierda: © Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elisabeth II, 2017
Centro: © Cortesí de Nicola Barbatelli
Derecha: © Album / Granger, NYC

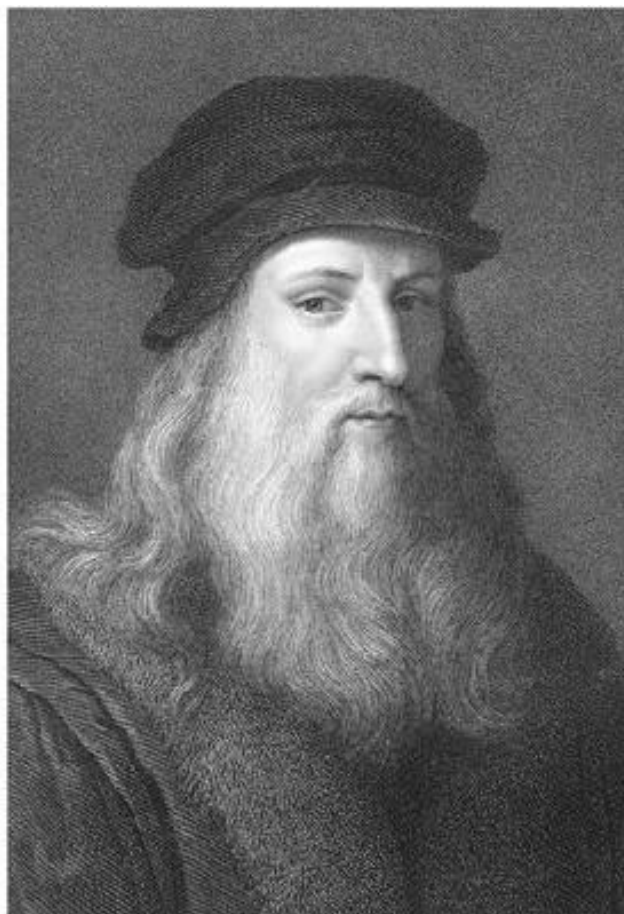
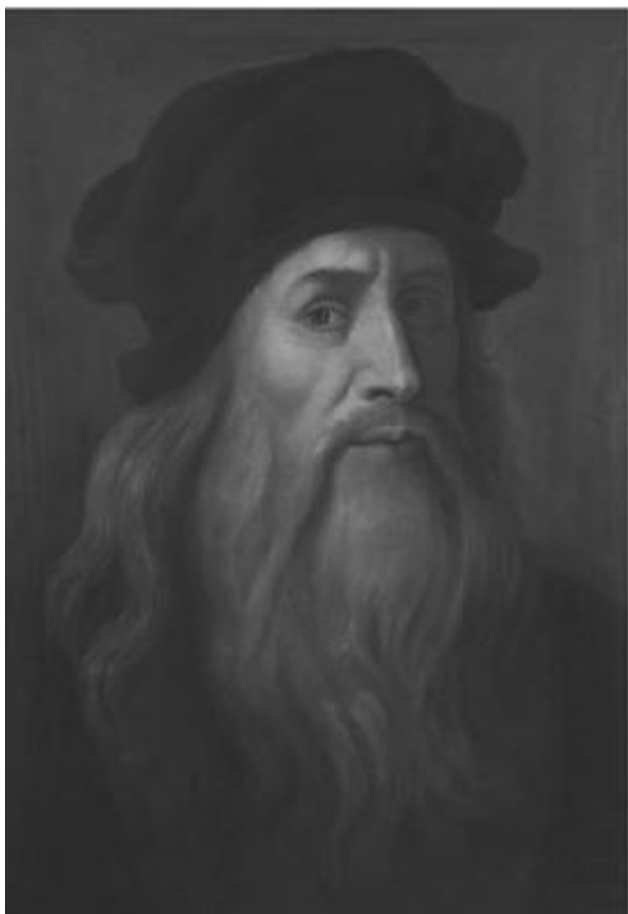
Este retrato, desde el punto de vista de los medios de comunicación, no ha pasado desapercibido. Como curiosidad, añadiré que la portada del número 55 de la revista *Where Milan*, con motivo de la Expo Milano 2015, la protagonizaba un modelo caracterizado como Leonardo da Vinci. La única imagen con la que podemos encontrar alguna semejanza es la de la Tavola Lucana y no la del retrato en posesión de Melzi ni la del *Autorretrato* de Turín.



© Cortesía de Where Italia Svl. y Massimiliano Finaggar Flory. Where, Milán, Mayo de 2015

Por lo tanto, ¿puede ser el original sobre el cual el grabador Raffaello Sanzio Morghen hiciera su retrato de Leonardo en el siglo XIX (LÁMINA 40) y que represente fielmente a Leonardo da Vinci? Esta fue la imagen que utilizó el erudito vinciano

Fritjof Capra para su obra *The Science of Leonardo*, aunque para la edición en castellano se optó por la versión anónima de la Uffizi: *Presunto retrato de Leonardo*, del siglo XVIII (Capra, 2008). Otros autores como Leonard Shlain también optaron por esta imagen, en este caso, en la obra *Leonardo's Brain* (Shlain, 2014); Michael White en *Leonardo, el primer científico* (White, 2001); o Luis Racionero en *Leonardo da Vinci, genio del Renacimiento*. En definitiva, la imagen de la Tavola Lucana hipotéticamente proyectada en este caso en la obra de Morghen ha tenido mucha más repercusión de la que imaginamos.



Izquierda: © Cortesía de Nicola Barbatelli
Derecha: © Album / Universal History Archive / Universal images Group

Peter Hohenstatt y Nicola Barbatelli lo tienen muy claro; para ellos, «la calidad de la pintura y la peculiaridad estilística, así como el fondo indefinido, la convincente reproducción del pelo esponjoso con su pesadez natural y la ondulación dinámica obtenido gracias a pinceladas suaves, seguras, rítmicas y moldeables, como las que se han utilizado para hacer visible el músculo facial bajo la piel (...) constituyen argumentos suficientes para atribuir la pintura a Leonardo da Vinci» (Barbatelli y Hohenstatt, 2012, p. 39). A través de sus estudios llegaron a la siguiente conclusión:

La medición de la cabeza del autorretrato representado en la Tavola Lucana ha tenido como resultado que la mitad derecha y la mitad izquierda de la cara

se han realizado por dos ángulos visuales diferentes que son compatibles con la visión binocular, y es que la mitad derecha de la cara está pintada a partir del punto de vista del ojo izquierdo del pintor, y la parte izquierda desde el punto de vista del ojo derecho. (...) Leonardo ha utilizado la misma técnica en sus últimos dos retratos, en donde se reflejan las mismas distorsiones en la zona central de los rostros. Se trata del retrato de *Mona Lisa* y el *San Juan Bautista*. [En este último] el ojo derecho mira directamente al observador mientras que él realiza con la mano izquierda un gesto retórico que significa «yo te digo». (...) Su ojo izquierdo está sin embargo exactamente focalizado a la punta del dedo índice derecho apuntando al hecho de que su mirada nos lleva a lo alto incluso antes de mirar el crucifijo del mismo dedo (ibídem, p. 58).

La pregunta que nos planteamos es la siguiente: ¿dónde nace? ¿Hacia dónde apunta el futuro de la investigación sobre la imagen representada en la Tavola Lucana? Barbatelli da una respuesta con bastante sentido común:

El futuro no se centra tanto en el debate del aspecto estilístico, y aquí me gustaría recordar que se trata de un temple y no de un óleo. Quien realizó este temple con esta calidad artística no pudo ser otro que un gran genio y un gran maestro. En mi opinión, la investigación se centra más en la discusión sobre la más antigua procedencia o, mejor, sobre las diversas manos por las que ha pasado esta pintura. Pues bien, será necesario seguir investigando sobre dónde se custodiaba la obra y quién la tuvo con anterioridad. Esta es una investigación extremadamente valiosa para los estudios. Una búsqueda en el mapa.

Lo que sí podemos observar es que existe una tendencia, arraigada en el tiempo, en la que los artistas posteriores a la época de Leonardo se inspiraron más en la fisonomía del rostro representado en la Tavola Lucana para representar a Leonardo que en el rostro del presunto *Autorretrato*. Aun así, no sabemos con certeza cuál era el retrato de Leonardo que poseía su albacea, según constata el historiador Vasari. Pero lo más sobresaliente de este abanico de representaciones es que del *Autorretrato* atribuido a Leonardo solo consta una, hasta donde la investigación ha podido recoger, que es algo similar en sus características: la que realizó Ambrosio Figino setenta y un años después de su muerte.

Es más, el erudito Carlo Pedretti, en la obra *Il Cinquecento lombardo, da Leonardo a Caravaggio*, nos ofrece esta valiosa información:

Solo en 1508, y solo por una parte del año, los cuales serán necesarios en el entorno adecuado a Leonardo en Milán para satisfacer las demandas del rey.

El compromiso, como hemos visto, es proporcionar dos Madonnas y tal vez incluso su retrato (en Caroli, 2000, p. 38).

También apunta algo parecido Vecce:

El rey [Luis XII] deseaba ahora «ciertos cuadros de Nuestra Señora u otros, según mi deseo del momento, y puede que le solicite un retrato de mí mismo» (Vecce, 2003, p. 283).

Nicola Barbatelli se prodiga aún más:

La primera documentación interesante relativa a un autorretrato de Leonardo se nos ofrece durante la segunda estancia de Leonardo en Milán. En septiembre de 1508 Leonardo se establece de nuevo en la capital lombarda a petición del gobernador Charles d'Amboise, el cual encarga al maestro un retrato suyo y dos Vírgenes. De la llegada de Leonardo a Milán y de la espinosa cuestión de su actividad como arquitecto, escultor y pintor nos informan los estudios, así como sobre que al día de hoy todavía resulta incierto el encuentro de las dos Vírgenes que le encargaron y de su retrato. Pero en un momento todavía inestable, en el Milán entonces de los Sforza, Leonardo no tiene un estudio y la relación con sus alumnos todavía resulta incierta y se necesita reconstruir; y la atención solo se puede enfocar en su retrato: Leonardo jamás habría podido rehusarle al gobernador un retrato de sí mismo, pues esta situación habría comprometido toda la relación con la corte francesa, y no solo con ella. Pero ¿cuál es el retrato del que se discute? Conociendo el ánimo muy poco protagonista de Leonardo y su falta de deseo de autorretratarse, solo podemos imaginar con qué espíritu el maestro tuvo que plegarse a una petición tan autorizada; pero el asunto milanés de Charles d'Amboise se resolvió con prisa, quizá incluso antes de que el propio Leonardo le entregase su retrato. Pero esa es también la época de los engaños y de las luchas familiares por la herencia paterna, y Leonardo está obligado a viajar continuamente y a gestionar una situación que él mismo define como infeliz; pero ¿y el retrato? ¿Es posible que se lo llevase consigo a Florencia? (Barbatelli y Hohenstatt, 2012).



© Cortesía de Nicola Barbatelli

Estos textos coinciden, de referirse al retrato representado en la Tavola Lucana, con las dataciones realizadas, que, como hemos apuntado anteriormente, sitúan, por un lado, la madera (entre 1459 y 1523 con un sesenta y tres por ciento de probabilidad) y, por otro, la pintura (siglo XVI) (*ibídem*, p. 33). Barbatelli también ilumina las dudas que puedan surgir con respecto a los métodos de datación:

Nosotros hemos consultado a las seis universidades de Campania, a las que hemos confiado este cuadro. De este cuadro se han tomado imágenes en reflectografía, en XFR [fluorescencia de rayos X] y al carbono 14 que nos han permitido valorar, por lo que respecta al carbono 14, el soporte leñoso con una datación que va entre 1495 y 1510, y por lo que respecta a los pigmentos son absolutamente coetáneos y, por lo tanto, de la época de Leonardo. Añado también que la consistencia metálica de los pigmentos es idéntica a la que nosotros conocemos precisamente de Leonardo en las diversas obras repartidas por distintos museos del mundo.

Compatibilidades

Vi necesario plasmar la opinión del investigador Barbatelli en relación a la posible compatibilidad del rostro de la Tavola Lucana con el resto del imaginario de Leonardo, ya que en sus obras *E' Rinascimento: Leonardo. Donatello. Raffaello. Capolavori a confronto* (Barbatelli, Hohenstatt y Kormashov, 2010) y *Leonardo da Vinci, presunto autoritratto lucano* (Barbatelli y Capasso, 2010) hace un estudio morfológico de los retratos de Leonardo comparándolos con la Tavola Lucana. La opinión que finalmente me transmitió Barbatelli es la siguiente:

Compatibilidad Tavola Lucana y retrato en posesión de Melzi

Son absolutamente compatibles, porque más allá de lo que se puede leer con mi ojo menos experto — no soy alguien que se ocupe del estudio de la fisiognomía— los datos científicos de este caso específico nos dicen que existe una compatibilidad del cien por ciento entre estos dos retratos.

Compatibilidad Autorretrato de Turín y retrato en posesión de Melzi

No, no la hay, para mí no existe el *Autorretrato*, la hoja de Turín es un personaje y el retrato de Melzi es otro distinto.

Compatibilidad Tavola Lucana y Autorretrato de Turín

No, tampoco existe esta compatibilidad. Digamos que, si queremos buscar una compatibilidad, se podría encontrar en un sentido general con el Platón de Raffaello, pero no existe; también hay ahí diferencias muy claras en lo que respecta al arco supraciliar y también en la parte de la nariz.

A mi juicio, es muy importante el siguiente dato: el retrato tiene una escala 1:1, es decir, escala natural. En la imagen, sea Leonardo retratado por sí mismo, Leonardo retratado por otra persona o cualquier otro el retratado, el tamaño coincide con la realidad.

La Tavola Lucana se realizó a escala 1:1, por lo tanto reproduce las características físicas de una persona tal y como es, en sus proporciones humanas. Esto es extremadamente indicativo, porque, si pensamos en el retrato de Melzi, llamémoslo «el de Melzi» porque no sabemos en qué sentido es suyo, y en la dificultad de interpretar un rostro que no está a escala con respecto a este, esto ya es un elemento que constituye un gran indicio. Se puede imaginar que quien realizó la Tavola Lucana tuvo al maestro directamente frente a sí. He de recordar también que entre las investigaciones científicas además está la de las huellas digitales tomadas por el equipo de carabinieri, que precisamente restituye la toma de tres huellas digitales, una de ellas perfectamente compatible con la de Leonardo recuperada de las perlas de ébano del collar de la dama con el armiño.

Muy gentilmente, el profesor Barbatelli me hizo entrega de un interesante documento fotográfico: la reconstrucción en tres dimensiones, escala 1:1, del hombre que aparece en la Tavola Lucana.



Izquierda: © Cortesía de Nicola Barbatelli
Derecha: © Album / Granger, NYC

A priori, todo parece indicar que nos encontramos ante un rostro que se asemeja mucho más a cómo podría ser Leonardo da Vinci que lo que nos puede mostrar el *Autorretrato* de Turín. Repasemos la influencia y proyección de este retrato en su futuro. A través de los catálogos de imágenes sobre Leonardo, como por ejemplo *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo* (VV. AA., 1997) o *Leonardo da Vinci, la vera immagine* (VV. AA., 2005), encontramos valiosos documentos en los que, a pesar de no estar relacionados desde el punto de vista del origen, podemos valorar a simple vista las influencias y modificaciones que, a través del tiempo y de la visión subjetiva relativa al estilo, ha proyectado este retrato de la Tavola Lucana.

En los años venideros, esta pintura servirá mucho más de fuente de inspiración para los artistas que el propio *Autorretrato* de Turín, aunque este sea la imagen «oficial», por decirlo de alguna manera, del maestro florentino.

Tavola Lucana como fuente de inspiración

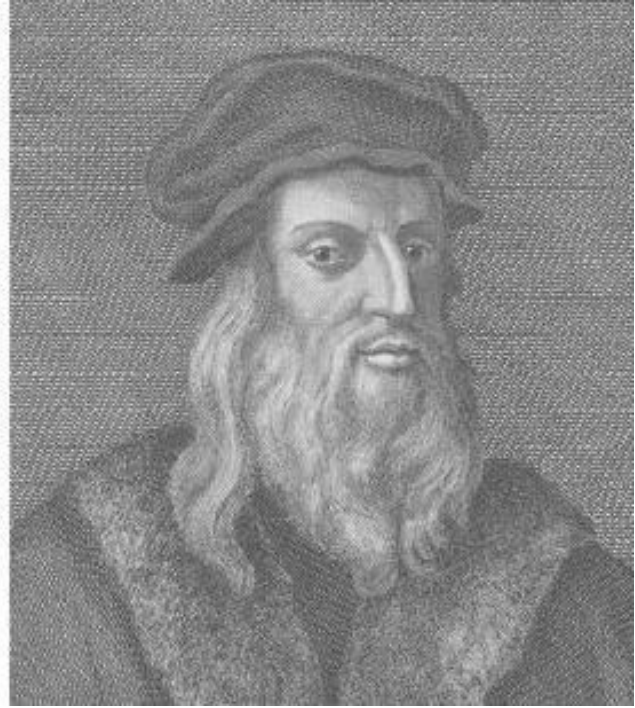
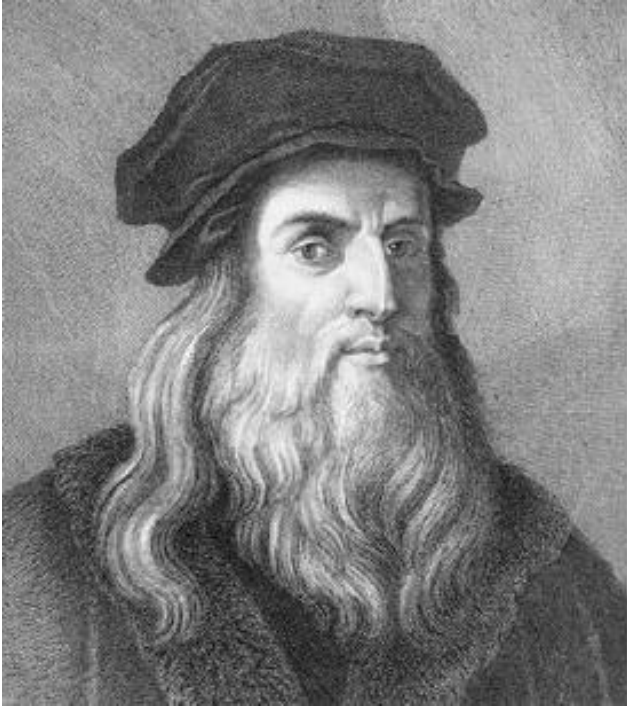
Aunque nos parezca extraño, la imagen representada en la Tavola Lucana ha tenido la misma repercusión que el retrato en posesión de Melzi a la hora de inspirar a artistas en los tiempos recientes. Una influencia mucho mayor que la del generalmente considerado *Autorretrato* de Leonardo da Vinci.

- Cristofano Coriolano: esta imagen podría llevar a confusión, pues se podría tratar de una representación especular del retrato de Melzi fusionando los rasgos con los de la Tavola Lucana, lo que provoca esa compatibilidad que apuntaba Barbatelli. Quizá la información histórica más valiosa sea que esta imagen de Cristofano Coriolano fue la que utilizó Giorgio Vasari en la segunda edición de sus *Vidas*, como hemos apuntado más arriba en «El retrato de Leonardo da Vinci atribuido a Francesco Melzi». Esta imagen inspiró una medalla conmemorativa de plata en 1660 realizada por Gérard-Leonard Hérard, que hoy se puede encontrar en el Castello Sforzesco de Milán (Raccolte Artistiche, Gabinetto Numismatico).



© AF Fotografie / Alamy Stock Photo

Un vez más, accedemos al catálogo de la BNE de Madrid y nos encontramos gratas sorpresas. Entre ellas, el retrato de Leonardo realizado por Giovanni Domenico Campiglia de 1752^[290] y el retrato de Francesco Allegrini^[291] de 1766. Como podemos observar, aunque se deja notar la propia personalidad del artista a la hora de realizar el cuadro, ambas beben del retrato descubierto por Barbatelli.



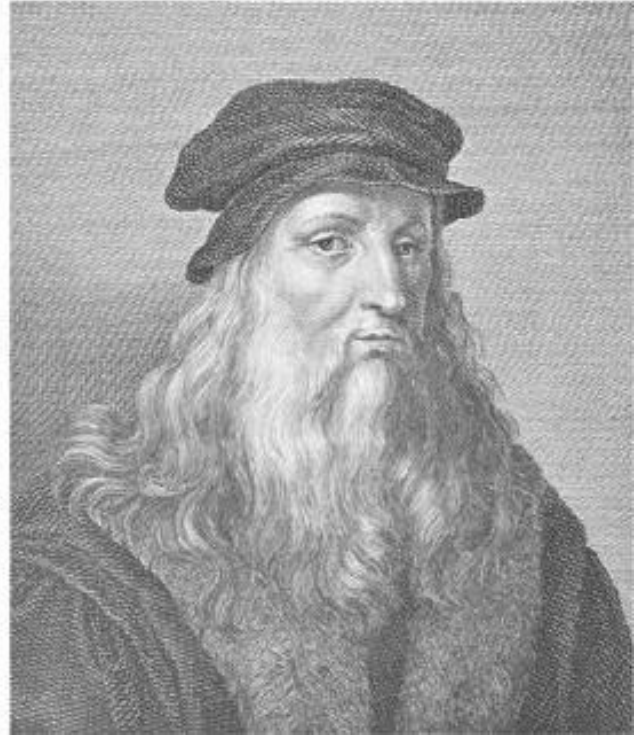
Izquierda: © Album / akg images

Derecha: © Album / Oronoz

Hoy en día podemos encontrar, en la celebérrima Galleria degli Uffizi en Florencia, un retrato anónimo de la época de Giovanni Domenico Campiglia y Francesco Allegrini que reproduce de una manera aún más fiel si cabe el rostro de la Tavola Lucana. Esta imagen^[292] se conoce como *Presunto autorretrato de Leonardo*, cuyo autor a día de hoy se desconoce. En el volumen *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo* nos cuentan lo siguiente:

Habiendo entrado a formar parte de la Galleria degli Uffizi el 6 de febrero de 1715 después de una búsqueda agotadora encargada por Cosimo III de Médici, el *Presunto autorretrato de Leonardo* se registró por primera vez en el inventario de 1753 con el n. 3221 como «pintado por su propia mano el retrato de Leonardo da Vinci con barba larga y grisácea y sombrero negro en la cabeza, vestido de negro (...)» (VV. AA., 1997, p. 86).

Lógicamente, el descubrimiento de la Tavola Lucana implica que este retrato ya no está pintado por la mano de Leonardo da Vinci, sino que es una copia del retrato que presumiblemente podría ser obra del maestro florentino. Ya entrados en el siglo XIX, Friedrich Knolle^[293] representará a Leonardo y se inspirará, una vez más, en la imagen de la Tavola Lucana —el resultado lo podemos consultar de nuevo en la BNE de Madrid— y no en la que en ese momento ya era conocida como *Autorretrato*, la publicada en el libro de Bossi.



Izquierda: © Album / DEA / A. DAGLI ORTI
Derecha: © Album / Oronoz

Asimismo, años más tarde, Nicola Cianfanelli^[294] también ignorará la imagen de Bossi y el *Autorretrato* vendido por Volpato dos años antes y realizará en 1841 la obra conocida como *Leonardo en presencia de Ludovico el Moro*, cuya efigie recuerda una vez más al retrato que defiende Nicola Barbatelli.



© Album / DEA / A. DAGLI ORTI

Nota adjunta de Nicola Barbatelli

Entre las citas más antiguas volvemos a encontrar un autorretrato de Leonardo que el cuñado del maestro donó en 1536 al poderoso cardenal Salviati de Florencia. Entre todos los testimonios, este es quizá el más acertado e interesante, porque está en consonancia con una donación prestigiosa representada precisamente por la figura del poderosísimo cardenal Salviati —y debemos suponer que es Giovanni y no Bernardo, pues este último solo llegó a cardenal en 1561—, el cual se sitúa entre las personalidades más destacadas del panorama político y cultural de la época.

Giovanni Salviati, hijo de Lucrecia de Médici, a su vez hija de Lorenzo el Magnífico, fue nombrado obispo de Ferrara por su tío León X y cuando ascendió al papado Clemente VII (su primo) se le encargaron numerosas embajadas, entre ellas la empresa en la famosa Liga Santa contra Carlos V. Personaje destacado del mecenazgo —recordemos las relaciones con grandes artistas de la época, entre ellos Baccio Bandinelli— tanto en Florencia como en Roma, continuamente se involucraba en los asuntos más espinosos y complicados del clero y está reconocido como un verdadero y auténtico precursor de la nobleza papal. En 1552 compró el gran palacio Farnese, obra monumental de Giulio Romano, en Via della Lungara, en Roma, y por las crónicas de Vasari es conocido como un personaje de primera fila en los asuntos entre la Iglesia y los artistas de aquella época.

En efecto, el cardenal Salviati probablemente conocería a Leonardo y, si no fue directamente, indudablemente conocería a todas las autoridades que tributaran en cada ámbito de la cultura florentina y no solo en esta ciudad; por lo tanto, resulta singular que un autorretrato de Leonardo acabase en manos de uno de los cardenales más temidos y poderosos del damera europeo, ¡y aún resulta más interesante imaginar cuál habría sido el dibujo del que se discute! Desde luego, ¡no podía ser una falsificación! Ciertamente que los desplazamientos entre Roma y Nápoles alimentan discusiones, pero en la actualidad convendrá considerar la posibilidad de que dicho retrato se haya quedado en Florencia. Simplemente porque, como relatarán las crónicas, en 1668 Lodovico de Vecchi pretende adquirir un autorretrato de Leonardo por cuenta de Leopoldo de Médici para rellenar la laguna que supone la falta de un retrato del maestro en las colecciones del gran ducado; y solo treinta años después la colección albergó por primera vez el falso autorretrato, que todavía hoy se encuentra en los Uffizi. Quizá, como supone Carlo Pedretti (exposición de Leonardo en Cava de Tirreni, 2012), alguien muy poderoso —tal vez alguien de la familia Salviati— decidió no vender el original al gran duque, encargar después una copia a finales del siglo XVII y vendérsela precisamente al propio gran duque. Pero ¿cuál es el original del falso autorretrato de los Uffizi, si hoy los estudiosos de mayor autoridad han convenido (Carlo Pedretti) que el prototipo es la Tabla Lucana? ¿Y si la Tabla Lucana fuese precisamente el autorretrato de Leonardo donado por el cuñado de este al cardenal Salviati? (Barbatelli y Hohenstatt, 2012).

Conclusión

Antes de posicionarme a favor o en contra de, por un lado, el personaje retratado en la Tavola Lucana y, por otro, el autor de dicho retrato, quiero plantear lo siguiente: ¿por qué hay eruditos sobre Leonardo da Vinci que apoyan la veracidad del *Autorretrato* de Turín, ese que en el imaginario colectivo no había aportado absolutamente nada hasta bien entrado el siglo XIX, y sin embargo reniegan por completo de la Tavola Lucana sin otorgarle un mínimo margen de verosimilitud, cuando, como hemos podido comprobar, sirvió de inspiración a muchos autores tras la muerte del vinciano?

Hemos comprobado cómo a través de los años la imagen representada en la Tavola Lucana, por uno u otro motivo, quedó, de igual modo que ocurrió con el retrato en posesión de Melzi, en la reminiscencia de todos aquellos que quisieron continuar con el legado de Leonardo como embajadores de su ingenio.

¿No es motivo suficiente, pues, como para otorgarle un mínimo de credibilidad? Por supuesto que sí. ¿Es Leonardo da Vinci? ¿Realizó él mismo el supuesto

autorretrato encontrado en Acerenza? No puedo asegurarlo con el cien por ciento de fiabilidad, pero, sea como fuere, una nutrida colectividad de artistas así lo creyó.

No se sabe cómo aparece este retrato en Basilicata. El origen desconocido es un punto en común con la historia del denominado *Autorretrato* de Turín. El siguiente paso es, como me apuntó Barbatelli, su rastreo en el mapa. Estaremos, pues, atentos a los nuevos datos que nos pueda aportar Nicola Barbatelli en un futuro próximo.

PARTE 4

Valoraciones y conclusiones

conocer sus necesidades, sus fortalezas, sus debilidades, sus actitudes y sus capacidades. Se establece un minucioso trabajo de observación que va de la mano de la biología, la fisionomía y la psicología, lo que hace que la morfopsicología sea perfecta.

A la hora de hacer un estudio morfopsicológico de una persona, es indispensable, para obtener toda la información que un rostro arroja, tener la visual del rostro observado tanto de frente como de lateral, para así no perder información fundamental para las posteriores conclusiones, ya que, a diferencia de la fisionomía, la morfopsicología tiene en cuenta todos los ítems, porque unos suman o restan sobre los otros, de modo que ofrecen una conclusión en virtud de la totalidad de los ítems observados. Esta necesidad será un problema a la hora de analizar los supuestos rostros de Leonardo da Vinci, ya que, mientras en las esculturas de Verrocchio podemos disfrutar de una visión de 360°, los dibujos nos obligan a actuar desde un punto de vista únicamente bidimensional. Con permiso de los profesionales que han realizado el estudio, me he permitido la licencia de añadir referencias históricas que respalden las conclusiones a las que se ha llegado mediante el análisis morfopsicológico.

UNAS NOCIONES DE MORFOPSICOLOGÍA

El marco

Dentro de los movimientos básicos de la lectura de la morfopsicología, lo primero que hemos de determinar es qué tipo de *marco* posee el sujeto.

El esqueleto facial forma el armazón de la cara. En él se observan cavidades y prominencias. En este esqueleto facial las partes más vistosas, debido a su extensión, son la frente, los pómulos y las mandíbulas. Podríamos decir que la apreciación del marco corresponde a la primera mirada u observación, siendo esta la más global.

Psicológicamente hablando, el esqueleto nos informa del posicionamiento de las fuerzas vitales del individuo, de sus fortalezas, de sus necesidades y de sus motivaciones. Nos dice cuáles son sus reservas de fuerza y el potencial de ese individuo.

Cuando el esqueleto facial (el marco) presenta características que es posible definir con los términos «grande», «ancho», «grueso» y «sólido», puede decirse que está en *dilatación*, lo que significa que existen importantes fuerzas vitales y un fuerte inconsciente.

Si, por el contrario, el esqueleto facial (el marco) es pequeño, delgado, frágil y alargado, puede decirse que está en *retracción*, lo que significa que las fuerzas vitales son limitadas y que su fuerza inconsciente es más fácil de controlar.

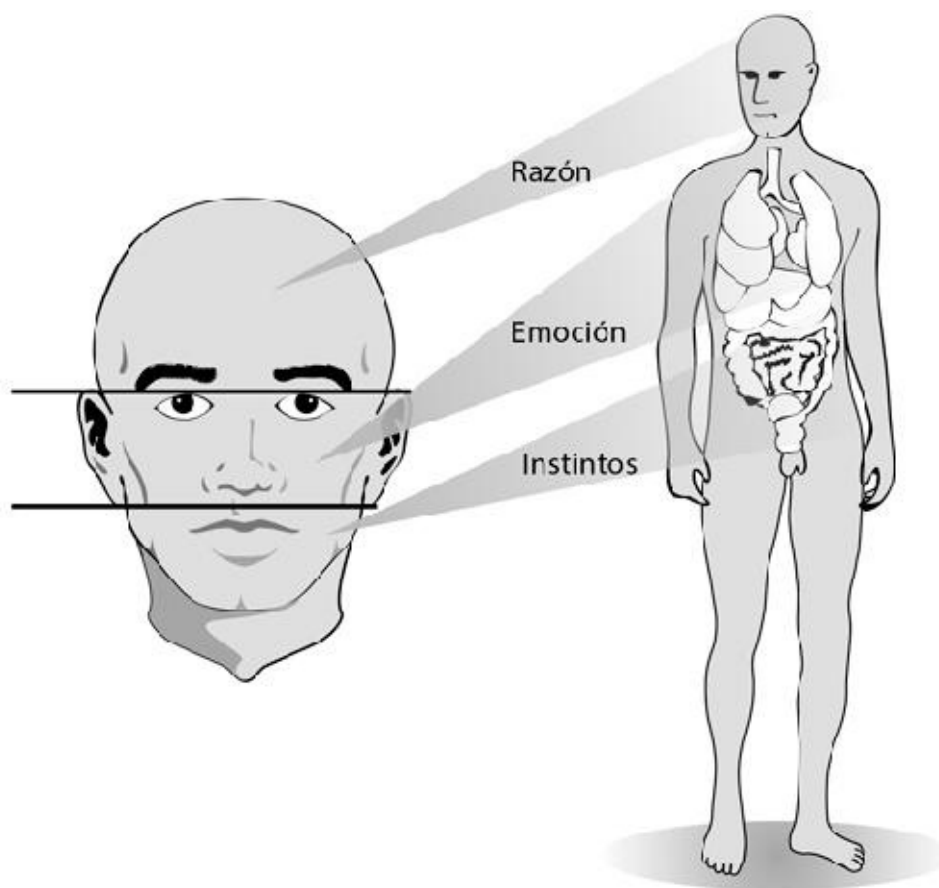
Podría afirmarse que a mayor tamaño de esqueleto facial hay mayor disposición

de energías para lograr los objetivos psicológicos que se persiguen en la vida.

Las tres zonas

La cara se divide en tres zonas atendiendo a su situación y son de tipo *cerebral*, *afectivo* e *instintivo*: pensamiento, sentimiento y acción. Estas funciones no se desarrollan por igual en todos los humanos y habrá que prestar atención a cuál o cuáles serán las zonas dominantes.

- *La zona cerebral*. Comprende la frente, las sienes, los arcos superciliares y los ojos. Es el nivel de pensamiento y refleja el grado y el tipo de inteligencia.
- *La zona afectiva*. Se sitúa en el centro de la cara. Refleja las necesidades emocionales y relacionales del individuo. Rige la vida afectiva y social no solo con la familia, sino con toda la sociedad.
- *La zona instintiva*. Comprende la mandíbula inferior, la zona del filtro nasolabial, la barbilla y la boca. En este nivel se ponen de manifiesto las fuerzas inconscientes del individuo y el mundo de los instintos. También es donde puede verse el grado de voluntad, y la capacidad de actuar. Cuanto mayor sea «el depósito», mayor es la capacidad de acción y, a más tonicidad, más posibilidades de poner en práctica esa capacidad de acción. Tendremos en cuenta la anchura, la altura y la profundidad de la zona.



Los receptores

Para que se entienda, podríamos decir que los receptores (ojos, nariz, boca y orejas) son los conductos, las puertas o las ventanas que comunican al sujeto con el mundo que nos rodea y que dosifican las energías del *marco*. En el grado de tonicidad de los receptores, puede verse la impulsividad y el dinamismo de una persona.

Es muy importante tener en cuenta el tamaño de los receptores, ya que unos *receptores grandes (dilatados)* facilitan que esa persona:

- Busque gran número de intercambios con el exterior, anteponiendo la cantidad a la calidad.
- Sea más tolerante y flexible, ya que asimila mejor lo que hay fuera.
- Perciba de manera más global sin fijarse en los detalles.
- Piense que todo es bueno. Es optimista.

Por el contrario, una persona con los *receptores pequeños (retraídos)*:

- Prefiere la calidad a la cantidad en el contacto con el exterior.
- Necesita filtrar la información del exterior, es menos tolerante y más rígida.
- Está más especializada y asume menos el entorno.
- Es más desconfiada.

Los ojos

Son las «ventanas» de entrada y salida de la comunicación intelectual.

Si los ojos son *grandes (dilatados)*, nos dirán que la persona es flexible y tolerante. De hecho, si los ojos son muy grandes, podríamos estar delante de una persona influenciable —siempre que se sumen otros ítems—. A esta persona le costará más concentrarse en objetivos, ya que tenderá más a distraerse.

Unos ojos *pequeños (retraídos)* nos dirán que es una persona a la que le cuesta decir lo que piensa, una persona selectiva, a la que no es fácil hacer cambiar de idea y cuyo campo de observación es mucho más preciso, por lo que pierde perspectiva global.

El ojo retraído observa con precisión, pero no es constante, ya que se cansa. La observación más general queda anulada por una reflexión y concentración más profundas.

Cuando los ojos se encuentren en *retracción lateral (RL)* —los ojos salen: ojos «saltones»—, se tratará de una persona espontánea a la que le gustan las novedades, no le agrada la monotonía y es curiosa.

Si los ojos se encuentran en *retracción frontal (RF)* —los ojos se protegen, ojos más hundidos—, se tratará de una persona que ralentiza el intercambio, es prudente, reservada, reflexiva y distante, alguien que primero ha de entender lo que sucede y

después actuará. Se trata, en principio, de una persona más distante y desconfiada. Su mirada será mucho más general, observará la totalidad en vez de lo concreto, será más selectivo y reflexivo.

Cuando atendemos a la tonicidad o atonía de los ojos, tenemos que identificar cuándo los ojos «suben» o «bajan». Trazamos una línea imaginaria desde el punto interior (carúncula ocular) hasta el punto exterior del ojo (comisura lateral) y diremos que el ojo tiene tonicidad si el punto exterior está por encima del punto interior. Por el contrario, diremos que el ojo presenta atonía si su punto exterior está por debajo del lagrimal o carúncula.

Unos ojos tónicos significan dinamismo, impulsividad, algo de chispa. Se trata de una persona con cierta extroversión de ideas que necesita sacar al exterior. Hay que tener en cuenta que cuanto más tónicos son los ojos menor es la receptividad de la persona.

Unos ojos átonos frenan la impulsividad de la persona, que es más receptiva, perezosa y algo influenciable. La curiosidad y la necesidad de comprender dan paso a un estado de relax psíquico.

Las cejas

Cuanto más próxima está la ceja del ojo, mayor es la capacidad de la persona de concentrarse. Unas cejas elevadas son indicio de receptividad, de intuición, de capacidad para atrapar las impresiones del exterior del sentido estético. Unas cejas pobladas son sinónimo de vitalidad, fuerza e impulsividad.

Los párpados

Un párpado caído es signo de atonía, lo que es compatible con un dejarse llevar por el mundo exterior, lo que es propicio para las manifestaciones artísticas. Un párpado inferior grande, en forma de «bolsa», también es signo de receptividad.

La nariz

La nariz hay que observarla en relación con la zona emocional (pómulos). Podríamos decir que la nariz tiene la función de la comunicación social y afectiva.

Una nariz larga nos dice que ese sujeto siente placer con los contactos y tiene la necesidad de relacionarse con numerosas personas. Suele disfrutar con conversaciones largas.

Si, por el contrario, la nariz es corta, se trataría de una persona con poca paciencia en las relaciones, alguien que va más al grano en las relaciones socioafectivas. Asimismo, suelen ser más cortantes de lo normal, por lo que no tienen muchos amigos, si bien los que tienen son de calidad.

Observando las retracciones de la nariz podemos afirmar que una nariz con *retracción lateral* —que sale hacia delante— la tienen personas que son activas en las búsquedas de contactos, que salen a buscarlos. En cambio, que la *retracción* de la nariz sea *frontal* nos dice que esta persona se protege y esperará que los contactos vengan a ella, ya que no saldrá a buscarlos.

Del mismo modo, si atendemos a la situación de la punta de la nariz, podemos afirmar que las personas con una nariz con la punta hacia arriba tienen cierta dependencia emocional-afectiva. Sin embargo, las personas que poseen una nariz con la punta hacia abajo denotarán protección emocional-afectiva.

Otra de las características de la nariz que nos va a proporcionar información es el hecho de que sea una nariz *musculosa* o *fin*a. Si es *musculosa*, podríamos decir que los contactos de esa persona son mucho más calurosos, mientras que, si es *fin*a, la actitud con sus contactos sería menos efusiva.

Un aspecto muy importante de la nariz es la tonicidad o atonía que presente. Así, una nariz tónica indica pasión y sensibilidad afectiva, pertenece a personas que sienten las penas y las alegrías de los demás. Por otro lado, una nariz átona demuestra poca vibración interior, mas sangre fría, indiferencia o apatía.

De la nariz también hay que tener en cuenta los orificios nasales, de modo que, si son abiertos, podemos decir que esa persona lanza fácilmente sentimientos y vivencias afectivas; sin embargo, unos orificios cerrados indican que es más difícil llegar emocionalmente a esta persona. Por ejemplo, unos orificios nasales largos y estrechos indicarían alguien que necesita establecer contactos, pero con un filtro tan grande que le es difícil cubrir esa necesidad, ya que sería una persona demasiado selectiva.

La boca

Asume la comunicación verbal, sensual, material y física. A través de ella podemos leer la intensidad, profundidad y lugar que ocupan los intereses físicos (materiales, gastronómicos, sexuales). Por la forma de la boca, vemos cómo se administra la energía física, un rasgo importante a la hora de evaluar el potencial de las personas.

Una *boca dilatada* implica la necesidad de satisfacer apetitos materiales, afectivos o intelectuales. Acompañada de labios carnosos, denota sensualidad, placeres orales e indiscreción en la palabra.

Una *boca retraída* implica cierto cierre al entorno. La persona será más sutil y mucho más concreta a la hora de decir las cosas. Favorece la concentración de fuerzas.

En cuanto a la tonicidad, una *boca tónica* es típica de una persona optimista y con buena disposición, y, por el contrario, una *boca átona* apunta a alguien más pesimista.

Las personas con la boca en *retracción lateral (RL)* suelen exteriorizar todo lo relativo a su vida material, instintiva y física. Tienen mucha facilidad para

exteriorizar verbalmente lo que piensan. Sin embargo, cuando la *retracción es frontal (RF)* existe mesura, no hay impulsividad.

Tras estas breves nociones de morfopsicología, nos adentraremos directamente a evaluar los presuntos rostros de Leonardo da Vinci.

EL 'DAVID' DE VERROCCHIO

El marco

En el caso del *David* de Verrocchio, tras observar diversas fotografías de la estatua, podemos decir que se trata de un individuo con un marco retraído, lo que le dota de hipersensibilidad, rapidez y propensión a ser más hábil que fuerte, con cierta tendencia a la retracción lateral o mixta y con una frente algo redondeada, una vez visto el perfil.



© Album / DEA / G. NIMATALLAH

Su frente está ligeramente tumbada hacia atrás, es decir, en retracción lateral, lo que activa y acelera las funciones mentales. Al inyectar velocidad, hace que destaque la intuición, la rapidez de reflejos para comprender y responder. Es lógico que sienta pasión por la polémica y que sea un discutidor terco y tenaz. Le seduce la novedad y se centra en lo útil y práctico. Ante un estímulo, actúa, piensa poco en las diferentes posibilidades. Todo esto depende del grado de inclinación de esa retracción lateral.

La frente es amplia, redonda. La manera de percibir es igual a la de la infancia, por lo que las funciones no conscientes son bastante fuertes. Está asociada a personas dotadas de una gran memoria.

Su inteligencia suele ser poco realizadora, es más bien imaginativa, propicia para

el arte.

El pensamiento destaca en cuatro funciones: receptividad, flexibilidad, imaginación y adaptación.

Aventajó en el dibujo a los demás e inventó cosas muy hermosas, aunque no pintó mucho, porque nada que no fuera bello le satisfacía; quedaron pocas cosas suyas, que su capacidad para percibir los errores no le dejó hacer nada más.

ANTONIO BILLI

Se mueve bien en el terreno de la filosofía y del material conceptual o intelectual.

Llegó a tener unas concepciones tan heréticas que no se aproximaba a ninguna religión, pues tenía en mucha más estima el ser filósofo que cristiano.

GIORGIO VASARI

Le gusta entrar en polémicas ideológicas, ya que además la frente está inclinada. Las personas con frente redondeada tienen una imaginación muy creativa y en este caso, como se da inclinación en la frente y tono general con atonía, será fantasioso.

En cuanto a su zona en expansión, podríamos decir que las tres zonas (cerebral, emocional e instintiva) están muy equilibradas, sin que ninguna de ellas tenga una especial relevancia.

Además, se observa un movimiento general de retracción lateral que le da mucho más dinamismo y extroversión, dispuesto a los impulsos afectivos e intelectuales. Los receptores podríamos describirlos de la siguiente manera:

Los ojos



© Album / DEA / G. NIMATALLAH

Observamos unos «ojos dilatados», grandes, átonos y en retracción lateral (salen), lo

cual es compatible con personas con una alta capacidad de absorción de información sobre el mundo que las rodea; son personas algo influenciables, especialmente si la frente es redondeada y los ojos en retracción lateral, como es el caso.

Son personas con una gran inquietud y espontaneidad. Esta inquietud provoca que no les guste la monotonía y que tengan curiosidad para buscar información, tanto en los ámbitos mentales como en los afectivos y físicos.

Ideó bellísimos inventos, aunque no pintó mucho, porque nada le satisfacía, por esa razón dejó tan pocas obras.

ANÓNIMO GADDIANO

Las cejas



© Album / DEA / G. NIMATALLAH

Se trata de unas cejas finas con una cierta altura sobre los ojos, lo que es compatible con personas muy receptivas, intuitivas y con gran capacidad para captar las impresiones del mundo exterior y, por ende, del sentido estético. El hecho de que sean finas nos dice que la persona en cuestión es más tranquila y menos impulsiva que si fueran pobladas. Todo ello se ha de sumar a la retracción frontal o lateral de la frente y la tonicidad general del rostro para deducir si se agudiza o difumina este aspecto.

Fueron tantas sus divagaciones que filosofando sobre la naturaleza llegó a entender la propiedad de las hierbas, observaba el movimiento del cielo, el curso de la luna y la trayectoria del sol.

GIORGIO VASARI

Los párpados

Observamos claramente que se trata de unos párpados que denominamos «caídos», es decir, el párpado superior cae levemente sobre el globo ocular.

Esta clase de párpados es congruente con individuos que dejan que el mundo exterior penetre en ellos, lo que es muy propicio para las manifestaciones artísticas.

La nariz



© Album / DEA / G. NIMATALLAH

Se trata de una nariz larga, fina, en retracción lateral, átona con orificios abiertos.

Todo ello es compatible con una persona que denota placer por las relaciones sociales y que, al ser una nariz en retracción lateral, será activa en la búsqueda de esas mismas relaciones. Además, como la nariz es fina y átona, podemos decir que la efusividad del contacto no es tan calurosa. Las personas con este tipo de nariz suelen tener gran capacidad de adaptación al medio en el que se encuentren y disfrutan de largas conversaciones.

Fue elocuente en el hablar y excelente tañedor de la lira.

ANÓNIMO GADDIANO

Por poseer unos orificios nasales abiertos y grandes, es compatible con una persona con ausencia de grandes filtros a la hora de incluir a otras personas en sus círculos sociales.

De perfil observamos ausencia de retracción latero-nasal (la RLN se produce cuando el pómulo está metido hacia dentro, desde la perspectiva lateral). Esto es compatible con personas vehementes, buenas comunicadoras y que necesitan cambios, todo ello en el ámbito social-emocional. Que vaya acompañado de una buena mandíbula es congruente con cierta tendencia al egocentrismo.

La boca

Observamos una boca mediana, muy tónica, con tendencia a la retracción frontal, lo que podría aportar al sujeto cierto optimismo, alegría y mesura. Este tipo de personas son precisas en la realización de trabajos técnicos que requieren control en las habilidades manuales.

Como se ha dicho, en el dibujo aventajó a todos y nunca aquietó su ánimo, porque su ingenio no dejaba de fabricar cosas nuevas.

ANTONIO BILLI



© Album / DEA / G. NIMATALLAH

La mandíbula

Puede observarse una mandíbula fuerte, con tendencia a la dilatación y con una acusada retracción lateral en la barbilla. Todo ello nos indica que este sujeto posee unas buenas reservas energéticas para afrontar todos sus objetivos y que consigue finalizar la gran mayoría de ellos. La proyección que se observa en la barbilla añade dinamismo, cierta impaciencia y coraje en la realización de labores manuales o mecánicas.



© Album / DEA / G. NIMATALLAH

El marco



© Christian Gálvez

Carecemos en este caso de una perspectiva en la que pueda verse la escultura de frente, pues se encuentra en un nicho externo de la iglesia de Orsanmichele, en Florencia. No podemos, por ese motivo, definir el movimiento básico de dilatación o retracción ni cuál es su zona en expansión. Sin embargo, con el perfil de la imagen podemos asegurar que se encuentra en retracción lateral (sale), lo que le da mucho más dinamismo y extroversión, dispuesto a los impulsos afectivos e intelectuales.

También podemos observar una atonía general de las carnes y de la zona instintiva, lo que sería un freno a la efusividad que la retracción lateral aporta al individuo, dotándole de algo más de reflexión.

Los ojos



© Christian Gálvez

Observamos unos ojos con una desmesurada retracción lateral, compatible con personas con una gran inquietud y espontaneidad. Esta inquietud causa que no les guste la monotonía y que tengan curiosidad para la búsqueda de información tanto en los ámbitos mentales como afectivos y físicos, como apuntamos más arriba cuando analizábamos el *David* de Verrocchio.

Las cejas



© Christian Gálvez

Igual que en el estudio morfopsicológico del *David*, en esta ocasión también se trata de unas cejas finas con una cierta altura sobre los ojos, lo que es compatible con personas muy receptivas, intuitivas y con gran capacidad para captar las impresiones del mundo exterior y, por ende, del sentido estético. El hecho de que las cejas sean finas nos dice que la persona en cuestión es más tranquila y menos impulsiva que si fueran pobladas. Todo ello se debe sumar a la retracción lateral de la frente y restarle la atonía general del rostro para poder agudizar o difuminar este aspecto.

Los párpados

Observamos claramente que se trata de unos párpados que denominamos como «caídos», es decir, el párpado superior cae levemente sobre el globo ocular.

Esta clase de párpados es congruente con individuos que dejan que el mundo exterior penetre en ellos, lo que es muy propicio para las manifestaciones artísticas.

Se observa también cierta bolsa inferior en el ojo, lo que le dota de cierta receptividad.

En resumen, son los mismos ojos que los representados en la escultura del *David*, con una bolsa mayor, fruto, posiblemente, del paso de los años.

La nariz

Solo con la perspectiva lateral, podemos decir que se trata de una nariz en retracción lateral, larga, fina, átona y con orificios grandes, que ya encontrábamos en el *David*.



© Christian Gálvez

Todo ello es compatible con una persona que denota placer por las relaciones sociales y que, al ser una nariz en retracción lateral, será activa en la búsqueda de esas mismas relaciones. Además, como la nariz es fina y átona, podemos decir que la efusividad del contacto no es tan calurosa. Las personas con este tipo de nariz suelen tener gran capacidad de adaptación al medio en el que se encuentren y disfrutan de largas conversaciones.

Por poseer unos orificios nasales abiertos y grandes, es compatible con una persona con ausencia de grandes filtros a la hora de incluir a otras personas en sus círculos sociales.

En este perfil observamos ausencia de retracción latero-nasal (la RLN se produce cuando el pómulo está metido hacia dentro, desde la perspectiva lateral). Esto es compatible con personas vehementes, buenas comunicadoras y que necesitan cambios, todo en el ámbito social-emocional. Ir acompañado de una buena mandíbula

es congruente con cierta tendencia al egocentrismo.

En resumen, es la misma nariz que aquella que representó Verrocchio en el *David*. Ambas estructuras, en un futuro, podrían evolucionar con el paso de los años a un pómulo con retracción latero-nasal que ahora no tienen.

La boca

Se trata de una boca en retracción lateral y tónica, pero no se puede determinar, debido a la perspectiva, si se trata de una boca dilatada o retraída. Todo ello es compatible con una persona que exterioriza fácilmente lo que le ocurre en su vida.



© Christian Gálvez

La mandíbula

Puede observarse una mandíbula átona y con una acusada retracción lateral en la barbilla. Eso nos indica que este sujeto posee unas buenas reservas energéticas para afrontar todos sus objetivos y que llega a finalizar la gran mayoría de ellos. La proyección que se observa en la barbilla añade dinamismo, cierta impaciencia y coraje en la realización de labores manuales o mecánicas, que son frenadas por la atonía de las carnes de la mandíbula.

La atonía de las carnes de esta estatua se podría deber a un aumento de peso, pero, sin duda, la mandíbula del *David* podría evolucionar a esta de santo Tomás.



© Christian Gálvez

TAVOLA LUCANA

El marco



© Cortesía de Nicola Barbatelli

En el retrato de la Tavola Lucana —a la izquierda tal y como la encontró Nicola Barbatelli y a la derecha su restauración— puede verse cómo el marco del sujeto es retraído, lo que le predispone a la hipersensibilidad, rapidez y una tendencia a ser más hábil que fuerte.

No se puede apreciar la zona en expansión ni el movimiento de la retracción

frontal o lateral por no tener una imagen con el perfil del sujeto.

Los ojos



© Cortesía de Nicola Barbatelli

Observamos unos ojos neutros en cuanto a su tonicidad, con tendencia a la dilatación.

Debido a la falta de sombras y atendiendo al criterio de realismo del autor de la obra, es compatible con que no sean unos ojos en retracción frontal, por lo que nos quedaría la opción, con bastante probabilidad, de la retracción lateral, la cual es propia de personas con una gran inquietud y espontaneidad.

Esta inquietud hace que no le guste la monotonía y que tenga curiosidad para la búsqueda de información, tanto en los ámbitos mentales como afectivos y físicos, por lo que comparte características con los ojos del *David* y del *Santo Tomás*.

Las cejas



© Cortesía de Nicola Barbatelli

Se trata de unas cejas finas con una cierta altura sobre los ojos, lo que es compatible con personas muy receptivas, intuitivas y con gran capacidad para captar las impresiones del mundo exterior y, por ende, del sentido estético. El hecho de que sean finas nos dice que la persona en cuestión es más tranquila y menos impulsiva

que si fueran pobladas. Todo ello ha de ser sumado a la retracción frontal o lateral de la frente y la tonicidad general del rostro para deducir si se agudiza o difumina este aspecto.

Estas cejas coinciden, una vez más, con las cejas del *David* y el *Santo Tomás*.

Los párpados

Observamos claramente que se trata de unos párpados que denominamos «caídos», es decir, el párpado superior cae levemente sobre el globo ocular.

Esta clase de párpados es congruente con individuos que dejan que el mundo exterior penetre en ellos, lo que es muy propicio para las manifestaciones artísticas.

Volvemos a encontrar idénticas referencias en los párpados del *David* y el *Santo Tomás*.

La nariz



© Cortesía de Nicola Barbatelli

Se trata de una nariz larga, fina, en retracción lateral, átona con orificios abiertos, con una leve curva en la parte superior de la nariz (giba).

Todo ello es compatible con una persona que denota placer por las relaciones sociales y que, al ser una nariz en retracción lateral, será activa en la búsqueda de esas mismas relaciones. Además, como es fina y átona, podemos decir que la efusividad del contacto no es tan calurosa. Las personas con este tipo de nariz suelen tener gran capacidad de adaptación al medio en el que se encuentren y disfrutan de largas conversaciones.

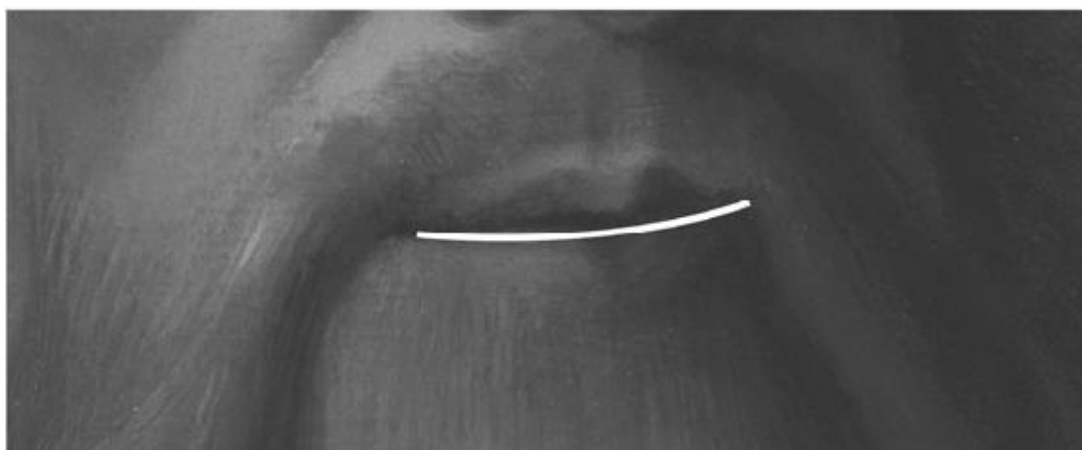
Por poseer unos orificios nasales abiertos y grandes, es compatible con una persona con ausencia de grandes filtros a la hora de incluir a otras personas en sus círculos sociales.

Observamos que el individuo tiene retracción latero-nasal, lo que significa que puede reprimir la expresión de las emociones, de modo que esa energía reprimida alimenta una de las otras dos zonas restantes, ya sea la zona intelectual o la instintiva, que en este caso no podemos deducir debido a que el sujeto porta un gorro que imposibilita ver la zona intelectual, así como la barba, que causa igual efecto con respecto a la zona instintiva.

No obstante, esta RLN implica la racionalidad y la gestión de los sentimientos. La obsesión por contener potencia el cultivo de amores profundos y silenciados. Pueden ser personas algo más rencorosas de lo normal. Limita la comunicación en las relaciones sociales. Es compatible con comportamientos posesivos y celosos.

Esta discrepancia —la característica de retracción latero-nasal— con respecto a los rostros del *David* y el *Santo Tomás* no significa incompatibilidad, pues la ausencia de dicha retracción en los pómulos de rostros más jóvenes puede evolucionar en este tipo de pómulo con el paso de los años.

La boca



© Cortesía de Nicola Barbatelli

Es imposible poder hablar del movimiento de retracción de la boca, ya que no puede distinguirse bien en este semiperfil. Aunque sí podemos observar la tendencia a la tonicidad de la misma, lo que podría aportar al sujeto cierto optimismo, alegría y mesura.

RETRATO ATRIBUIDO A MELZI

El marco

En el caso del retrato en posesión de Melzi no podemos definir qué tipo de marco tiene el sujeto en cuestión, ya que sería necesaria una imagen frontal para poder

valorarlo.



© Album / Granger, NYC

Su frente está ligeramente tumbada hacia atrás, es decir, en retracción lateral, lo que activa y acelera las funciones mentales. Al inyectar velocidad, hace que destaque la intuición, la rapidez de reflejos para comprender y responder. Es lógico que sienta pasión por la polémica y que sea un discutidor terco y tenaz. Le seduce la novedad y se centra en lo útil y práctico. Ante un estímulo, actúa, piensa poco en las diferentes posibilidades. Todo ello depende del grado de inclinación de esa retracción lateral.



© Album / Granger, NYC

La frente es amplia y redonda. La manera de percibir es igual a la de la infancia, por lo que las funciones no conscientes son bastante fuertes. Está asociada a personas dotadas de una gran memoria.

Su inteligencia suele ser poco realizadora, es más bien imaginativa, propicia para el arte.

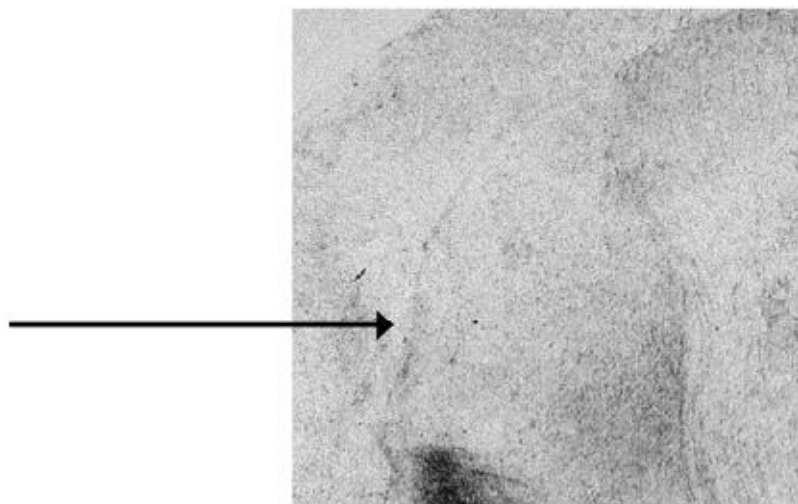
El pensamiento destaca en cuatro funciones: receptividad, flexibilidad, imaginación y adaptación.

Se mueve bien en el terreno de la filosofía y del material conceptual o intelectual.

Le gusta entrar en polémicas ideológicas, ya que además la frente está inclinada. Las personas con frente redondeada tienen una imaginación muy creativa y en este caso, como se da inclinación en la frente y tono general con atonía, será fantasioso.

Esta frente es compatible con el análisis realizado al *David* del Verrocchio.

En este caso sí es reseñable la aparición del surco de la frente. Esto le dota de cierto freno a la impulsividad de la retracción frontal de la frente; este ítem puede aparecer a lo largo de los años en alguien que en su juventud no lo tenía.

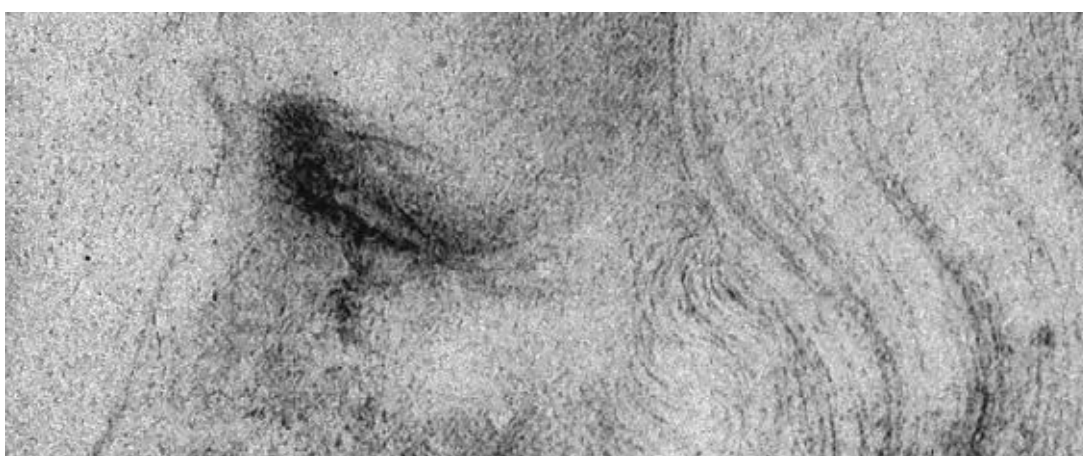


© Album / Granger, NYC

Debido a la altura y profundidad de la frente y el cráneo, respectivamente, y en comparación con las otras dos zonas, podríamos decir que su zona en expansión es la intelectual. Este es el ámbito en el que el sujeto se encuentra más cómodo; podríamos decir que las necesidades que tiene que cubrir para ser feliz son las intelectuales.

Los ojos

Para interpretar los ojos de este sujeto, nos vemos limitados a la visualización de solamente uno de ellos y de perfil, lo que nos deja una única opción posible para valorar su retracción frontal o lateral. En este caso, es retracción lateral, es decir, el ojo sale, lo que es compatible con personas que comprenden rápidamente. Son personas con una gran inquietud y espontaneidad.



© Album / Granger, NYC

Esta inquietud motiva que no le guste la monotonía y que tenga curiosidad para la búsqueda de información, tanto en los ámbitos mentales como en los afectivos y físicos.

La retracción lateral le hace compatible con los ojos del *David*, del *Santo Tomás* y del retrato de la *Tavola Lucana*.

Las cejas

Se trata de unas cejas finas a media altura sobre los ojos, lo que es compatible con personas receptivas, intuitivas y con cierta capacidad para captar las impresiones del mundo exterior y, por ende, del sentido estético. El hecho de que sean finas nos dice que la persona en cuestión es más tranquila y menos impulsiva que si fueran pobladas. Todo ello ha de ser sumado con la retracción frontal o lateral de la frente y la tonicidad general del rostro para poder deducir si se agudiza o se difumina este aspecto.

Las características que encontramos en estas cejas son las mismas que hallamos

en las del *David*, del *Santo Tomás* y del retrato de la Tavola Lucana.

Los párpados

La característica más relevante de los párpados de esta imagen es la bolsa que se observa bajo el ojo izquierdo, lo que es signo de receptividad. Estas bolsas también son producto del paso de los años.

La nariz

Se trata de una nariz larga, en retracción lateral, con orificios abiertos.

Todo ello es compatible con una persona que denota placer por las relaciones sociales y que, al ser una nariz en retracción lateral, será activa en la búsqueda de esas mismas relaciones y, además, disfrutará de largas conversaciones.

Por poseer unos orificios nasales abiertos y grandes, es compatible con una persona con ausencia de grandes filtros a la hora de incluir a otras personas en sus círculos sociales.

Estas características hacen compatible esta nariz con la del *David* o la del *Santo Tomás*.



© Album / Granger, NYC

No podemos saber si se trata de una nariz tónica o átona; aunque deja entrever una aleta de la nariz tónica, no puede visualizarse al cien por ciento como tal y, del mismo modo, tampoco podemos saber si es fina o gruesa. Esto se debe a que no disponemos de una visión frontal.

De perfil observamos que el individuo tiene retracción latero-nasal, lo que significa que puede reprimir la expresión de las emociones, de modo que esa energía reprimida alimenta una de las otras dos zonas restantes, ya sea la zona intelectual o la instintiva, que en este caso no podemos determinar por la falta de imágenes frontales y porque la zona inferior queda oculta por la barba.

No obstante, esta retracción latero-nasal implica racionalidad y la gestión de los sentimientos. La obsesión por contener potencia el cultivo de amores profundos y

silenciados. Pueden ser personas algo más rencorosas de lo normal. Limita la comunicación en las relaciones sociales. Es compatible con comportamientos posesivos y celosos.

Estas nuevas características hacen compatible la nariz con la de la Tavola Lucana, en la que, como hemos apuntado anteriormente, esta discrepancia —la retracción latero-nasal— con respecto a los rostros del *David* y del *Santo Tomás* no significa incompatibilidad, pues la ausencia de dicha retracción en los pómulos de rostros más jóvenes puede evolucionar en este tipo de pómulo con el paso de los años.

La boca



© Album / Granger, NYC

No podemos asegurar si la boca de este sujeto es tónica o átona, ni si es dilatada o retraída, pero, debido a la lateralidad del retrato, sí que podemos asegurar que se trata de una boca en retracción frontal, compatible con la del *David*, lo que podría aportar al sujeto cierto optimismo, alegría y mesura. Este tipo de personas son precisas en la realización de trabajos técnicos que requieren control en las habilidades manuales.

La barbilla



© Album / Granger, NYC

La visualización de la parte instintiva, la cual se integra en la mandíbula y el mentón, apenas puede apreciarse debido a la barba que el sujeto del retrato porta. No obstante, llama la atención el movimiento de la barba en la zona de la barbilla.

Puede observarse que la barba se proyecta hacia delante, como naciendo de una barbilla en retracción lateral, lo que le imprimiría cierto dinamismo, impaciencia y coraje en la realización de labores manuales o mecánicas. No obstante, hay que tomar con cautela esta última proposición, ya que no ha podido observarse la barbilla.

SUPUESTO AUTORRETRATO

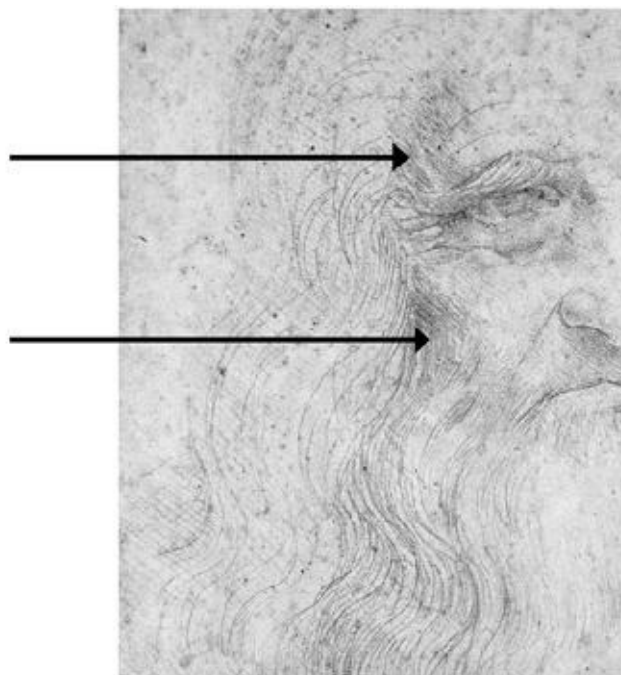
El marco



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive

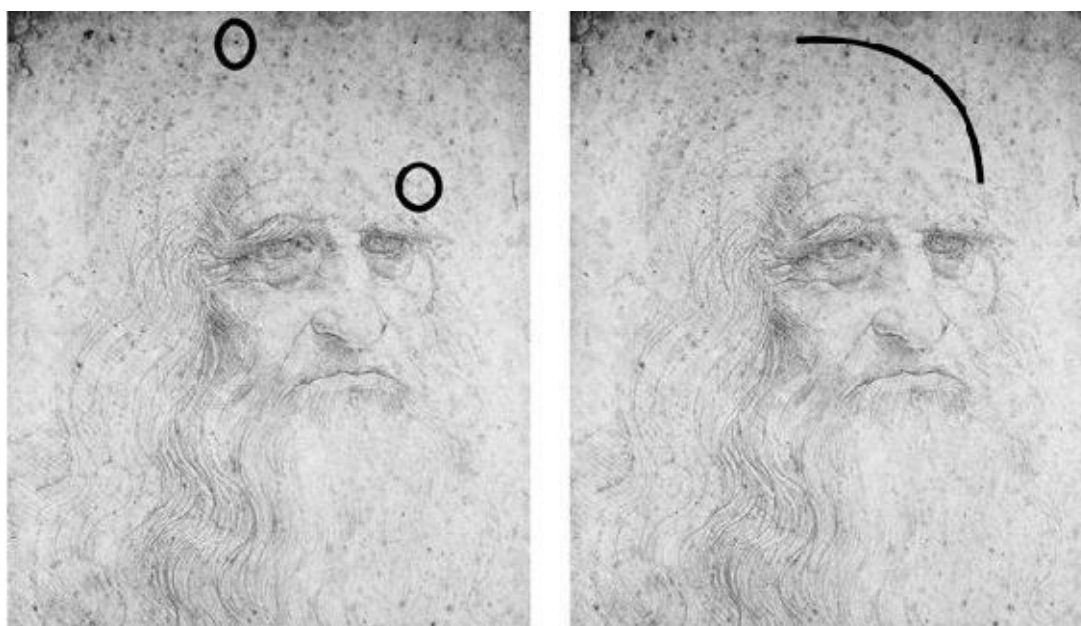
En este caso, debido a que la parte superior derecha del cráneo está difuminada, que la orientación del retrato es de semiperfil y que el pelo y la barba ocultan parte del rostro, sería muy arriesgado emitir una premisa absoluta acerca del sujeto en la que pudiera valorarse una tendencia clara hacia la dilatación o retracción del marco.

Otra de las características que podemos observar en el retrato, siempre y cuando el pintor hubiera querido representar con las sombras ciertos huecos en el rostro, es un marco abollado, al menos en la parte derecha del rostro, que es la que se visualiza, sin poder determinar si este marco abollado es en retracción frontal o retracción lateral.



© Album / DEA PICTURE LIBRARY

Del mismo modo, no se puede emitir ningún juicio respecto a los movimientos de retracción lateral (RL) o retracción frontal (RF), ya que estos han de ser observados con una vista de *perfil* del sujeto.



© Album / DEA PICTURE LIBRARY

En la primera fotografía, tomamos como referencia la parte superior de la sien izquierda del sujeto y un punto o mancha que hay en el lienzo que se encuentra pegado a la tenue línea que podría corresponderse con el cráneo. Aun así, no podemos saber qué tipo de retracción hay en la frente, ya que no se ve el retrato de perfil. No obstante, valoramos hablar de las dos posibilidades.

Frente en retracción lateral

Está claramente tumbada hacia atrás, lo que activa y acelera las funciones mentales. Le gusta el mundo de los hechos. Al inyectar velocidad, hace que destaque la intuición, la rapidez de reflejos para comprender y responder. Es lógico que sienta pasión por la polémica y que sea un discutidor terco y tenaz. Le seduce la novedad y se centra en lo útil y práctico. Ante un estímulo, actúa, piensa poco en las diferentes posibilidades.

Frente en retracción frontal

Cuando la frente se presenta como una línea vertical, es compatible con una persona reflexiva, analítica y con autocontrol, que selecciona lo que quiere después de hacer un juicio crítico. Imprime reflexión y disciplina a la actividad mental. Antes de entrar en acción o adoptar una decisión, se toma tiempo para pensar con lógica. Frena la imaginación y es poco flexible con sus propios criterios y principios.

Para describir ambas posibilidades, podemos decir que un modelado abollado en una *RL* amplifica la impulsividad y al mismo tiempo aporta cierta interiorización. Existe un conflicto entre el impulso pasional y los movimientos de interiorización. El retraído abollado puede tener un efecto favorable si se apoya con unas buenas reservas de un dilatado tónico. Si este modelado abollado estuviera en una *RF*, sabríamos que le aporta al sujeto cierto control emocional. Sabría dominar sus pasiones y evitar el desgaste de energía en impulsos fogosos.

El modelado abollado implica conflictos interiores que pueden dar lugar a una gran energía vital.

En este caso, no es posible definir la zona más amplia del rostro, ya que el retrato no se encuentra completamente de frente, sino que está de semiperfil, por lo que cualquier conclusión podría ser errónea.

Además, también contamos con el hecho de que no puede verse la zona instintiva porque queda oculta por la barba y tampoco la intelectual por estar el retrato muy difuminado en esa zona.

Los ojos



© Album / DEA PICTURE LIBRARY

Tras el estudio de los ojos del sujeto, podemos afirmar los siguientes extremos:

Observamos unos ojos dilatados (grandes) y átonos en una clara retracción frontal (profundos), apoyados en bolsas.

Los ojos son *grandes (dilatados)*, lo cual nos dice que la persona es flexible y tolerante.

En este caso, los ojos se encuentran en *retracción frontal (RF)* —los ojos se protegen/ojos más hundidos—, por lo que es compatible con una persona que ralentiza el intercambio, es prudente, reservada, reflexiva y distante, que primero ha de entender lo que sucede y después actuar. Se trata de una persona más distante y desconfiada en principio. Los ojos profundamente hundidos en la órbita indican dotes visuales extraordinarias, pero enseguida se cansan de observar a su alrededor. Todo esto sin tener en cuenta si se trata de un marco en retracción frontal o lateral, como hemos comentado, ya que es imposible saberlo debido a las características del retrato.

Su mirada será mucho más general, observará la totalidad en vez de lo concreto, será más selectivo y reflexivo.

Si atendemos a la tonicidad o atonía de los ojos, hemos de identificar cuándo los ojos «suben» o «bajan» —respecto a una línea imaginaria desde el punto interior o carúncula ocular hasta el punto exterior o comisura lateral, el ojo tendrá tonicidad si el punto exterior está por encima del interior y será átono en el caso contrario—. En este caso observamos unos ojos átonos que frenan la impulsividad de la persona, es más receptiva, perezosa y algo influenciable. La curiosidad y la necesidad de comprender dan paso a un estado de relax psíquico. Además, un párpado inferior grande con bolsa, lo cual es signo de receptividad.

Esta retracción frontal hace suponer para estos ojos una incompatibilidad con el resto de retratos estudiados, ya que el *David*, el *Santo Tomás*, el retrato de la Tavola Lucana y el retrato en posesión de Melzi presentan ojos con retracción lateral.

Las cejas

Observamos unas cejas muy pobladas y cercanas a los ojos, por lo que es compatible con que tenga una gran capacidad para concentrarse.

Sus cejas pobladas son sinónimo de vitalidad, fuerza e impulsividad.

Asimismo, estas cejas bajas y pobladas difieren del resto de cejas analizadas, pues en el *David*, el *Santo Tomás*, el retrato de la Tavola Lucana y el retrato en posesión de Melzi encontramos cejas altas y finas.

La nariz

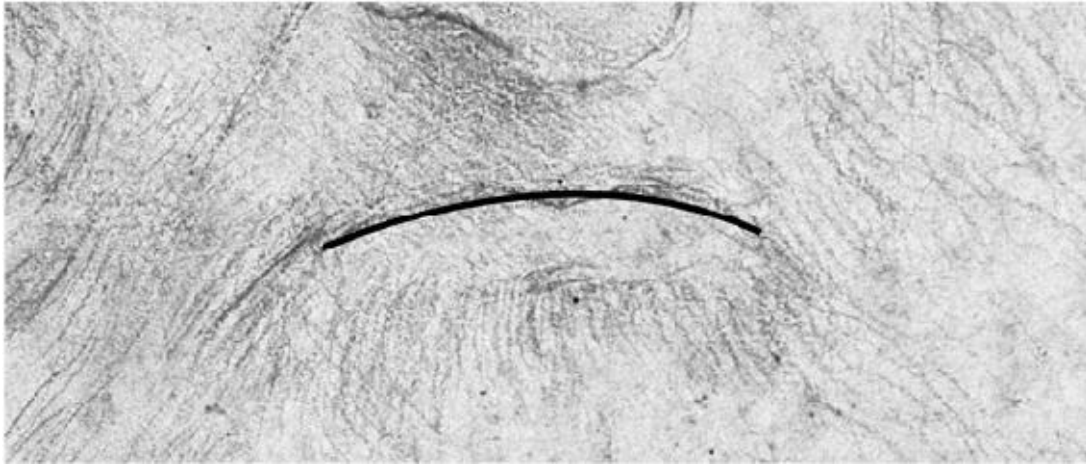


© Album / DEA PICTURE LIBRARY

Tras observar el retrato, podemos afirmar que se trata de una nariz en retracción lateral, larga, musculosa, con la punta ligeramente hacia abajo y bastante tónica. Todo esto es compatible con que fuera alguien con necesidad de relacionarse con otras personas y que cubriera esta necesidad de manera activa, disfrutando con largas conversaciones y tertulias. Sus contactos se caracterizarían por ser más efusivos. Además, se trata de una persona que protege sus relaciones afectivas, más aún, si cabe, por la tonicidad de la nariz, que es indicadora de una gran sensibilidad afectiva; es decir, siente las penas y las alegrías de los demás.

Todas las narices analizadas son largas con retracción lateral. Sin embargo, esta es más musculosa que las anteriores, que eran finas, y con la punta algo descolgada.

La boca



© Album / DEA PICTURE LIBRARY

En el caso que nos ocupa, observamos una boca grande y muy átona, es decir, con las comisuras hacia abajo. También se observa que las líneas nasogenianas están muy marcadas, probablemente debido a la edad del sujeto. Es reseñable la diferencia de grosor entre ambos labios: el inferior es más grueso que el superior.

No podemos determinar si esa boca se encuentra en una retracción lateral o frontal porque carecemos de una imagen de perfil del sujeto.

Esta boca difiere de las demás analizadas, que presentaban una tonicidad ausente en la de este retrato.

Resultados de las valoraciones realizadas

Quien poco piensa mucho se equivoca.

LEONARDO DA VINCI

Conclusiones

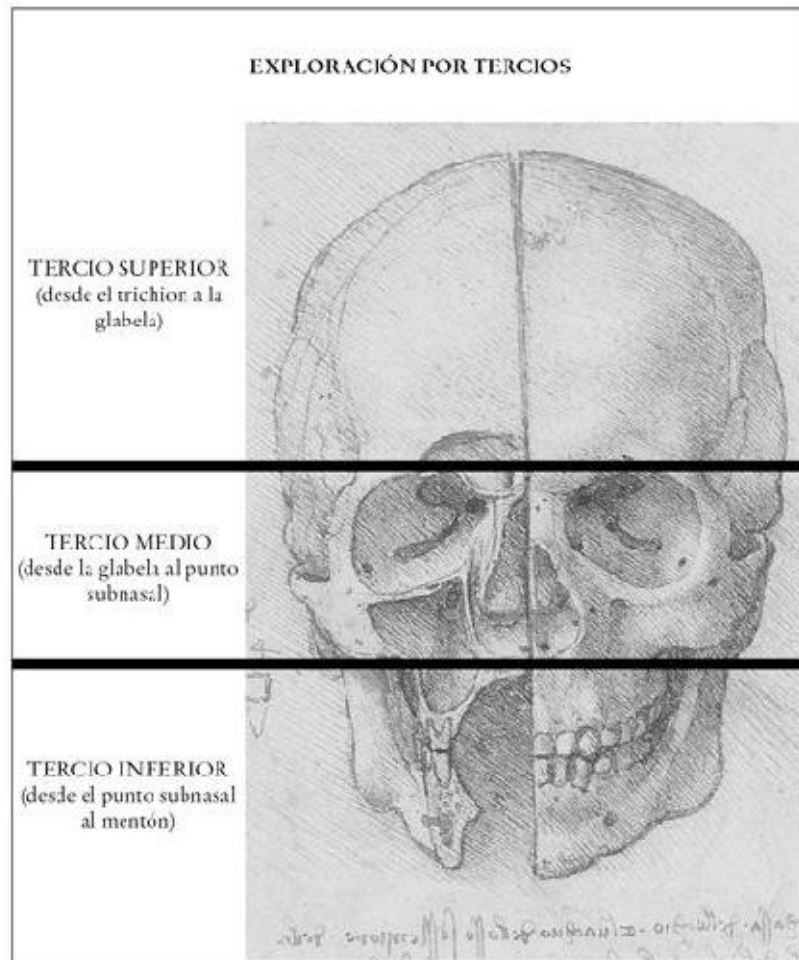
1. Hay que reseñar la gran similitud de la morfología de los rostros que existe entre el *David* de Verrocchio y el *Santo Tomás*. De hecho, la única diferencia que observamos es la tonicidad de las carnes de la zona mandibular (instintiva) y la bolsa en la parte inferior del ojo, que varían del primero al segundo, lo cual es atribuible a la lógica del paso de los años. Es muy compatible con que el modelo de *Santo Tomás* fuera la misma persona que el del *David*, pero con más años de edad y algo más de peso.
2. Existen ciertas diferencias y algunas similitudes entre los anteriormente expuestos y el rostro de la Tavola Lucana y el representado en el retrato atribuido a Melzi; pero, debido a la poca información que nos dan los retratos de estos últimos —dos dimensiones, cabello y barba que ocultan algunos rasgos...—, no podemos emitir ningún juicio con el peso suficiente como para poder descartar o no que fueran la misma persona que el *David* o el *Santo Tomás*.
3. Sin embargo, sí que podemos *afirmar* que ninguno de los anteriores rostros posee una morfología parecida a la del *Autorretrato*, ya que la mayoría de las diferencias que existen entre ellos no solo son contrarias, sino que no son compatibles con la posible evolución de la morfología del rostro con el paso de los años.

	‘DAVID’, DE VERROCCHIO	‘SANTO TOMÁS’, DE VERROCCHIO	TAVOLA LUCANA	ATRIBUIDO A MELZI	‘AUTORRETRATO’ DE TURÍN
Marco	Retraído tónico	? Átono (edad)	Retraído	No evaluable	No evaluable Átono (edad) Abollado
Movimiento	R lateral	R lateral	No evaluable	R lateral Surco	No evaluable
Cejas	Finas medio altas	Finas medio altas	Finas medio altas	Finas medio altas	Pobladas bajas
Párpados	Caído	Caído y bolsa	Caído leve	Bolsa	Bolsas
Ojos	Dilatados Átonos	No evaluable No evaluable	Tendencia dilatados Neutros	No evaluable No	Dilatados Átonos

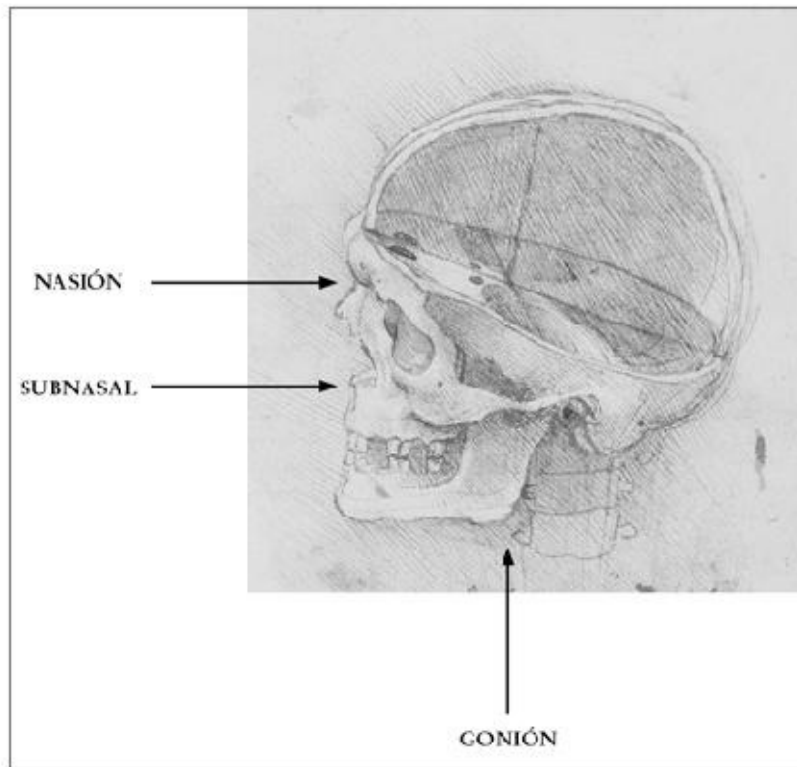
	R lateral	R lateral	R lateral	evaluabile R lateral	R frontal
Nariz	Larga Fina R lateral Átona Orificios abiertos No giba (con ligera proyección)	Larga R lateral Átona Orificios abiertos No giba (con ligera proyección)	Larga Fina R lateral Átona Orificios abiertos Giba leve	Larga R lateral ? Orificios abiertos Giba leve	Larga Musculosa R lateral Tónica No evaluabile Se intuye giba Punta descolgada
RLN	No	No	Sí	Sí	No evaluabile
Boca	Mediana Muy tónica Tendencia RF	No evaluabile Tónica R lateral	No evaluabile Tónica No evaluabile	No evaluabile No evaluabile R frontal	Grande Muy átona No evaluabile
Mandíbula	RL barbilla	RL barbilla Atonía carnes	No evaluabile	No evaluabile	No evaluabile

Aportaciones maxilofaciales

Colaboración de Manel Gorina Faz^[297]



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive / UIG



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive / UIG

Análisis del rostro del *David* de Verrocchio

Se aprecia un varón joven de aspecto atlético con un perfil considerado convexo, ya que, trazando una línea que une tres puntos —nación, subnasal y gonión—, la línea resultante dibuja una convexidad. Esta curvatura viene dada por una probable hipoplasia^[298] del maxilar y la mandíbula —denominado birretrusivo—, con marcado ángulo mentolabial debido al menor desarrollo de la mandíbula y probable clase II oclusal (mandíbula corta).

En cuanto a la visión frontal, se aprecia una cara delgada con, a simple vista, nada de asimetría, un esqueleto nasal muy rectilíneo y un mentón picudo.



Análisis del rostro del *Santo Tomás* de Verrocchio

El rostro del *Santo Tomás* se asemeja mucho al del *David*, por no decir que son casi idénticos, con alguna posible salvedad: el del santo podría tratarse de un varón algo mayor a juzgar por el decaimiento del pómulos, a diferencia del anterior, y el surco lacrimal está más marcado, con una pequeña bolsa palpebral inferior. Tienen el mismo perfil convexo con una birretrusión bimaxilar y un ángulo mentolabial algo más marcado en el santo que en el rostro representado por Verrocchio en el *David*, pero podría tratarse del mismo perfil.



© Christian Gálvez

Análisis del rostro representado en la *Tavola Lucana* y su reconstrucción 3D

En el caso de la *Tavola Lucana* apreciamos un varón con un perfil ligeramente convexo. En la reconstrucción tridimensional aportada por Barbatelli, vemos que la mandíbula tiene más presencia y se alinea perfectamente el labio inferior con el superior, lo que nos sugiere —aunque es difícil asegurarlo en el margen mandibular, pues la gran barba disimula sus rasgos— que es casi seguro que no tenía una hipoplasia mandibular. Tiene un ligero hundimiento debajo del pómulos que sería atribuible a la atrofia ósea por una posible pérdida de dientes superiores, de ahí que haya una depresión marcada en esta zona. Otro rasgo que podemos destacar es la hipoplasia de la prominencia malar, que le da ese aspecto de cara caída y más delgada, sin salud, a diferencia del *David* y del *Santo Tomás*, que sí tenían una mayor proyección del pómulos. Esto justifica una edad más avanzada en comparación con los rostros esculpidos por Verrocchio.



© Cortesía de Nicola Barbatelli

Análisis del rostro del dibujo en posesión de Melzi

En el retrato atribuido a Melzi apreciamos un varón con un ligero perfil convexo, similar al de la Tavola Lucana.

Posee, asimismo, una suave giba nasal menos acentuada que en el rostro de la Tavola, con la punta algo más caída. Tiene una ligeramente mayor proyección malar que el rostro de la Tavola Lucana, pero no es del todo valorable por falta de una visión de tres cuartos del perfil. Así como en el caso anterior, también tiene hipoplasia maxilar debido a la atrofia ósea por debajo del pómulo, pero es difícil de perfilar debido a la gran mata de pelo y barba que desdibujan el tercio medio facial y, sobretodo, el perfil mandibulocervical.

Análisis del rostro reflejado en el presunto autorretrato

En el denominado *Autorretrato* de Turín, aprecio un varón con signos de envejecimiento claros:

- bolsas bilaterales
- párpado inferior con caída de la ceja
- unas marcadas arrugas periorbitales (patas de gallo)
- caída de la cola de la ceja bilateral.

El representado posee una nariz más ancha que las anteriores, con la punta muy caída, lo cual refleja falta de soporte (septo nasal), a diferencia de los anteriores, que tenían una punta más fina y soportada. También se puede ver la diferencia en el cierre de los labios, pues da la sensación de que el labio inferior se proyecta más que el superior. Esto nos llevaría a pensar que se trata de un perfil cóncavo, algo diferente a todos los ejemplos vistos hasta este momento. Este cambio podría justificarse por una pérdida importante de dientes y una atrofia del maxilar superior centrípeta, lo que lleva a la mandíbula a anterorrotar y dar un aspecto de perfil cóncavo. Algo difícil,

pero no imposible.

Tiene también signos de hipoplasia maxilar con poca proyección en el pómulo, pero más que el retrato de la Tavola Lucana y de modo similar al de Melzi. Nos encontramos con los mismos problemas que en este último: el exceso de pelo difumina los dos tercios inferiores faciales y dificulta que acabemos de dibujar el perfil mandibular definitivo, pero sí se puede entrever una mandíbula más marcada, a diferencia de todos los anteriores ejemplos.

‘Requiescat in pace’

Dirán que por no ser yo un hombre de letras, no puedo expresar bien lo que deseo tratar. Pero ellos no saben que mis cosas han de ser tomadas, más que de las palabras ajenas, de la experiencia, que es la maestra de quien bien escribe, y como tal la tomo como maestra, y en todos los casos la alegraré.

LEONARDO DA VINCI

Qué importancia tiene para nosotros saber cómo era el rostro de Leonardo? Yo estoy convencido de que lo que les interesa a la ciencia y al hombre no es el cotilleo, como que Leonardo era homosexual. ¿A quién le importa? Leonardo era vegetariano. ¿Y qué? Este de aquí es Leonardo, ¡vale! Está bien, puede ser. Lo más importante es el mensaje que su historia y sus manuscritos transmiten a los chavales. Es verdad que se pasa por una investigación misteriosa que está bien, de hecho a mí me gusta este trabajo y también el que estás haciendo tú, por el hecho de suscitar curiosidad con algo misterioso como: ¿es él o no es él? En todo caso, es una forma de acercar a un chico, al que no le interesa nada de Leonardo da Vinci, al mundo. Así es, de una manera misteriosa, pero luego quizá diga: «Venga, sí, vamos a comprar un libro de Leonardo». Empiezas a mirar sus dibujos y dices: «¡Qué chulada!». Y entonces, llegado ese punto, se abre un mundo que te hace olvidar estas cosas. Pero está bien como manera de abrirse.

Estas fueron las palabras de Mario Taddei como colofón de nuestro encuentro en Milán en noviembre de 2016. En el fondo, Taddei habla de la curiosidad y no es más que eso, la curiosidad, lo que nos ha traído hasta aquí. Todos y cada uno de los profesionales que han accedido a colaborar en esta obra y todos y cada uno de los lectores que han accedido a dejarse llevar por entre las líneas con el único fin de dudar, de preguntar y, quién sabe, de responder al mismo tiempo. Seguramente más de uno, porque yo ya lo hice en su momento, se haya preguntado:

- ¿Qué sucede con los restos óseos de Leonardo da Vinci?
- ¿Se podría hacer una reconstrucción facial?

Viajemos en el tiempo una última vez y centrémonos en los momentos previos a la muerte de Leonardo da Vinci. Concretamente en la redacción de su testamento. En Amboise, Francia.

Que quede manifiesto, a cada persona presente y por venir, que en la corte de nuestro señor en Amboise, ante nosotros personalmente constituido, *messere* Leonardo da Vinci, pintor del rey, que habita en la actualidad en el lugar llamado del Cloux, cerca de Amboise, el cual, considerando la certidumbre de su muerte y la incertidumbre de la hora, ha reconocido y confesado ante nosotros, en dicha corte, a la cual se ha sometido y se somete relativamente a lo que hace y ordena para usar del

presente su testamento y la orden de su última voluntad en la manera que sigue.

Primeramente encomienda su alma a nuestro Señor Dios, a la gloriosa Virgen María, a monseñor san Miguel y a todos los bienaventurados ángeles, santos y santas del Paraíso.

Ítem, el dicho testador quiere ser sepultado en la iglesia de Saint-Florentin de Amboise y que su cuerpo sea llevado allá por los capellanes de esa iglesia. (...)

Ítem, el susodicho testador da y concede al señor Francesco de Melzi, gentilhombre de Milán, en recompensa de los graciosos servicios por él prestados en el pasado, todos y cada uno de los libros que el susodicho testador posee actualmente, y los otros instrumentos y retratos concernientes al arte e industria de la pintura. (...) (Muntz, 2005, pp. 440-443; y VV. AA., 2012, pp. 125-138).

Con esta copia del testamento de Leonardo del siglo XVII sabemos dónde fue enterrado. Asimismo, sabemos que todo lo relacionado con el arte y la literatura fue entregado en herencia a Francesco Melzi. También lo apunta el Anónimo Gaddiano:

(...) En su testamento dejó a micer Francesco da Melzi, caballero milanés, todo el dinero, las ropas, los libros, los escritos, los dibujos, los instrumentos y los retratos, es decir, todo lo relacionado con la pintura, el arte y la industria que allí tenía (...) (en Vecce, 2003, p. 374)^[299].

Pero ¿qué sucedió después con el cuerpo de Leonardo da Vinci? Nos encontramos con serios problemas. Carlo Pedretti menciona lo siguiente:

Todo lo que se sabe acerca de la muerte de Leonardo en Francia el 2 de mayo de 1519 y el hecho de que no quedara ningún rastro de su sepultura se cuenta de una manera clara y exhaustiva, pero tal vez un poco «demasiado» apresurada, gracias al grande e histórico de la ciencia Antonio Favaro (Pedretti, 2008, p. 597)^[300].

Y como apunta el biógrafo ya mencionado Charles Nicholl, solo hay suposiciones, ya que la iglesia de Saint-Florentin fue dañada irreparablemente durante la Revolución francesa:

En 1863, el poeta y leonardista Arsène Houssaye excavó el antiguo emplazamiento de la iglesia de Saint-Florentin: entre los cascotes halló algunos fragmentos de la inscripción de una lápida: («EO(...)DUS VINC»)^[301], así como un esqueleto casi completo que, debido al notable tamaño de su cráneo, le convenció de inmediato de que había dado con los restos de Leonardo da Vinci. «Nunca habíamos visto una cabeza tan magníficamente diseñada por y para la inteligencia», escribió. «Transcurridos tres siglos y medio, la muerte no ha logrado aún reducir el orgullo de tan majestuosa testa». En la actualidad, esos huesos reposan en la capilla de San Huberto, dentro del recinto del castillo, bajo una placa mandada colocar por el conde de París. Sin embargo, su única conexión con Leonardo es la dudosa deducción

frenológica de Houssaye (Nicholl, 2010, p. 564; más información en Houssaye, 1869, pp. 312-319).

También deja constancia del mismo hecho Carlo Vecce:

Ni siquiera su cuerpo podrá gozar de un largo periodo de tranquilidad. La iglesia será destruida por las guerras de religión y demolida en 1808 por orden de Roger Ducos. Un delegado suyo, un tal Duchatellier, afirmará en esa ocasión que la tumba debía de estar en el coro. Un jardinero llamado Goujon recogería después algunos huesos que servían de juguete a unos niños para devolverlos a la zona donde estaba el coro (Vecce, 2003, p. 353).

Sean o no cuestiones del destino, parece que Leonardo aún se ríe desde el otro lado. A pesar de ello, no dejan de surgir noticias relacionadas con su legado, ya sea material o inmaterial. El 15 de abril de 2016 leía atónito una noticia en la web del diario *Abc*. En ella, el reclamo era el siguiente: «Descubiertos 35 descendientes de Leonardo, entre ellos Zeffirelli»^[302]. Un *claim* que no es del todo cierto, ya que no hay constancia de que Leonardo da Vinci tuviera descendencia. Solo leyendo el artículo completo uno repara en que los descendientes descubiertos no son descendientes directos, sino sucesores de ser Piero Fruosino di Antonio da Vinci, padre de Leonardo. Aquí parte del texto:

Se ha reconstruido el árbol genealógico de Leonardo da Vinci, genio del Renacimiento. Se creía que la familia del artista se habría extinguido. Pero hay 35 descendientes vivos en línea directa del padre de Leonardo da Vinci (1452-1519), después de 15 generaciones. Así lo señala una investigación que ha durado más de 40 años, iniciada en 1973 por Alessandro Vezzosi, director del Museo Leonardo da Vinci, y por Agnese Sabato, historiadora, presidenta de la Asociación Internacional Leonardo da Vinci-Museo Ideale. Con el título *Leonardo vive*, la investigación se ha presentado en el teatro de Vinci, el pueblo de Leonardo, de 14.000 habitantes, situado a 44 kilómetros de Florencia. Entre los descendientes hay otro artista de nuestros tiempos: el director de cine Franco Zeffirelli, seudónimo de Gianfranco Corsi.

(...) No acaba aquí la investigación. Alessandro Vezzosi, que ha dedicado su vida al estudio del maestro, afirma que hay una importante razón científica detrás de este estudio: «Ofrecer la posibilidad de llegar al ADN de Leonardo, lo que será objeto de un próximo convenio internacional con científicos de biología y antropología». La vida y obra del genio sigue fascinando. Durante cinco siglos se ha mantenido el interés y curiosidad por la complejidad de Leonardo: artista polifacético, científico, inventor, uno de los genios más influyentes de la historia^[303].

Parece obvia la manipulación de un titular que, de no ser rubricado de esa forma, habría obtenido la mitad de impacto en los lectores. Por lo tanto, nunca fueron descubiertos los descendientes de Leonardo da Vinci, porque, a día de hoy, nunca existieron^[304]. Sin embargo, esta noticia da paso a una mayor que liga directamente con la búsqueda de la imagen real de Leonardo da Vinci. El propio Alessandro Vezzosi lo adelantaba: «Ofrecer la posibilidad de llegar al ADN de Leonardo, lo que

será objeto de un próximo convenio internacional con científicos de biología y antropología». Esta noticia vio la luz el 15 de abril de 2016. Pocos días después, el mundo del arte temblaba de miedo y de ilusión al mismo tiempo. Esta vez, el medio era RTVE a través de su página web: «Un equipo de investigadores quiere el ADN de Leonardo da Vinci para reconstruir al genio». El texto es el siguiente:

Un equipo internacional de científicos de Canadá, EE. UU., Francia, España e Italia ha anunciado este jueves el inicio del Proyecto Leonardo para conseguir secuenciar el ADN del genial artista del Renacimiento y reconstruir sus características físicas, como su rostro, e incluso determinar su capacidad visual.

En el proyecto participa el Instituto Craig Venter de California, que fue el primero en secuenciar el genoma humano, así como el Laboratorio de Identificación Genética de la Universidad de Granada, y el Instituto de Paleontología Humana de París, entre otras instituciones.

Jesse Ausubel, vicepresidente de la Fundación Richard Lounsbery, que está financiando parte del proyecto, ha explicado durante una conferencia telefónica que todos los integrantes de esta red creen que el estudio del ADN de Leonardo da Vinci «tiene un gran potencial».

El proyecto quiere conseguir muestras de los restos mortales de Da Vinci, enterrados en la localidad francesa de Amboise, al suroeste de París, así como de descendientes actuales del artista, para secuenciar su ADN.

Una vez [que] el ADN del artista esté secuenciado, los investigadores intentarían obtener «materiales biológicos que puedan haber quedado en pinturas o en las páginas de los cuadernos de Leonardo».

«Durante los tres próximos años vamos a utilizar nuevas técnicas en biología molecular y genética, las vamos a combinar con conocimientos de antropología e historia para realizar nuevos descubrimientos sobre Leonardo da Vinci», ha explicado Ausubel.

«Si conseguimos suficiente ADN, incluso podríamos aprender el origen de su increíble agudeza visual», ha añadido el científico estadounidense.

La profesora Rhonda Roby, del Instituto Craig Venter, ha explicado que el ADN de Leonardo da Vinci y la investigación del equipo también podrían permitir la reconstrucción de la cara del artista, nacido en 1452 y que murió el 2 de mayo de 1519 a los 67 años, el origen de su madre o su dieta, salud y hábitos personales.

Ausubel ha reconocido que, de momento, las autoridades francesas se han negado a permitir a los científicos acceder a los restos de Leonardo da Vinci para obtener muestras e intentar extraer el ADN.

Pero el científico ha añadido que, ahora que el proyecto es público y dado el calibre de las instituciones e individuos implicados, prevé que París cambiará su negativa inicial.

(...) El Proyecto Leonardo, que tiene previsto concluir en 2019, el año en el que se cumple el quinto centenario de la muerte del genio italiano, también desarrollará técnicas que podrían ayudar a determinar la autenticidad de las obras de arte.

Los investigadores están trabajando para recuperar ADN de Da Vinci en huellas digitales o restos biológicos dejados por el artista en sus pinturas y en sus famosos cuadernos, como pequeñas muestras de sangre o cabello que hayan podido quedar atrapados en sus obras^[305].

Creo que tanto al apasionado lector como a servidor nos ha llamado la atención esta negativa frente a la envergadura del proyecto: «Las autoridades francesas se han negado a permitir a los científicos acceder a los restos de Leonardo da Vinci para obtener muestras e intentar extraer el ADN». ¿Por qué las autoridades francesas se niegan? Es más, ¿por qué si la propia Francia está incluida en el Proyecto Leonardo? Estos son los equipos involucrados en la investigación:

- Instituto de Paleontología Humana de París, Francia
- Instituto Internacional de Estudios sobre la Humanidad de Florencia, Italia

- Laboratorio de Antropología Molecular y Paleogenética, Departamento de Biología de la Universidad de Florencia, Italia
- Museo Ideale Leonardo da Vinci, de Vinci, Italia
- Instituto J. Craig Venter de La Jolla, California
- Laboratorio de Identificación Genética de la Universidad de Granada, España
- The Rockefeller University de Nueva York, Estados Unidos.

Como apoyo inicial:

- Fundación Richard Lounsbery de Washington, Estados Unidos.

En efecto, contaban con apoyo de un laboratorio de mi país. Necesitaba hablar con el máximo responsable, quien no puso ninguna oposición a la hora de contarme qué buscaba el Proyecto Leonardo. Me puse en contacto con don José Antonio Lorente Acosta, catedrático de Medicina Legal y Forense y director del Laboratorio de Identificación Genética de la Universidad de Granada, que trabaja en el Proyecto Leonardo, y en enero de 2017 nos encontramos en la sede en Madrid del Consejo General de Colegios Oficiales de Médicos de España, donde el señor Lorente daba una conferencia. Muy generosamente, me proporcionó la siguiente información:

En todas las investigaciones históricas, tanto en las que he participado como en las que he dirigido, siempre he exigido dos cosas, que fueran comisiones abiertas y con profesionales del máximo nivel sin querer demostrar nada, solo querer saber la verdad.

La investigación sobre Leonardo ha estado promovida en gran parte desde EE. UU. y para conseguir el acceso a los restos en Amboise se está trabajando y negociando tanto con el Gobierno francés como con los propietarios del castillo, que obviamente son los que mayores reservas y garantías exponen en este momento.

En la parte de la identificación genética de Leonardo se han seguido dos vías:

Una es identificar restos óseos de los familiares genéticamente ligados a Leonardo, estudiar varios de ellos en este 2017 y ver en qué coinciden en ADN buscando el genoma mitocondrial y del cromosoma Y con coherencia y consistencia.

Los especialistas en linaje y genealogía han llegado a trazar la existencia de descendientes directos de la X generación de Leonardo da Vinci, a los cuales les realizaremos análisis para buscar y comprobar el cromosoma Y y el ADN mitocondrial de Leonardo da Vinci, que es a lo más que se puede llegar, porque el ADN nuclear se va mezclando. Es decir, tú tienes la mitad del ADN de tu padre y de tu madre, pero tus hijos tendrían la cuarta parte de tu padre y de tu madre, y tus nietos una octava parte y así sucesivamente.

Es decir, queremos tener un ADN del cromosoma Y y del mitocondrial seguro de Leonardo para, si se tiene acceso a los huesos, poder identificarlo.

La otra vía es que, una vez identificado genéticamente, se trataría de hacer otro tipo de estudios sobre los genes que dan las características a las personas. De todo el ADN que tiene una persona en cada célula, el noventa y siete por ciento es un ADN que no se expresa en forma de genes, se llama «no codificante» y tiene muchas mutaciones. Sirve para identificar, pero no para ver características. Se le llegó a llamar ADN basura, pero ahora sabemos que es un importante envoltorio. En el caso de Da Vinci y otros personajes históricos, sí nos interesaría ver el color de los ojos, el pelo, la nariz, el pabellón auricular (...), características que a nivel policial son muy importantes. Cosas complejas que se están haciendo ya con otros personajes. Esto sería la curiosidad. Tratándose de Leonardo da Vinci, sería mucho más interesante, puesto que es uno de los grandes objetivos de la investigación estudiar genes relacionados con las características que hicieron de ese hombre un gran creador. Por ejemplo, hay genes que están relacionados con la capacidad visual, la capacidad verbal o la capacidad de abstracción y esto

es parte de lo que se quiere estudiar.

Todas las cosas que podemos hacer dependen de nuestra capacidad genética básica y de nuestra educación. Por eso, por suerte, el ser humano siempre será mucho más que genética. Pero la genética te marca el campo de juego. Una persona nace programada para medir en una horquilla de centímetros. Si, por ejemplo, naces programado para medir entre 1,65 y 1,80 cm, en una época de carencia de tu familia tú menos de 1,65 no vas a medir, de la misma manera que, aunque tu familia tenga abundancia y buena alimentación, nunca medirás más de 1,80.

Lo que hay que hacer es buscar donde hayan quedado huellas o secuelas, por ejemplo en las obras de arte, restos de ADN y sus características. Queremos saber la capacidad mental de Leonardo, aunque no se pueda medir el cociente intelectual. Las características genéticas de una persona no dependen de un gen, sino de muchos, por suerte. Es la suma de una cosa con otra, como si de una buena paella se tratara. Depende de la integración de todos los alimentos, para que nos entendamos. Los ojos mismos dependen de un montón de genes, pero ya se han identificado. De otras partes hay indicios. Lo que sí sabemos es que tenemos gracias a los genes la capacidad de sobrevivir y adaptarnos.

El problema básico al que nos enfrentamos con Leonardo da Vinci, si encontramos sus restos, es que quede ADN que no esté destruido, ya que al parecer las posibles condiciones de conservación no son ideales. Leonardo no estará momificado ni congelado, por ejemplo. Necesitamos encontrar ADN de calidad de Leonardo. Podemos tener suerte. Estar buscando un gen determinado y encontrarlo, que ya es un indicio para saber que la búsqueda se está realizando en el lugar correcto.

El hecho de tener localizados solo descendientes por parte de la vía paterna influye mucho también, ya que dificulta bastante la búsqueda, porque dentro de una célula el ADN nuclear contiene el cromosoma Y. Dentro de cada célula puedes encontrar entre diez y cien mitocondrias. Dentro de cada mitocondria hay de diez a cien trocitos del ADN mitocondrial. Mientras que en una sola célula encuentras una unidad de cromosoma Y, puedes encontrar en la misma célula de cien a diez mil fragmentos de ADN mitocondrial. Al ser pequeño y tener tantas unidades, resiste muy bien el paso del tiempo, porque, aunque se rompan un gran número de unidades, estadísticamente hablando tienen más oportunidades de sobrevivir que la única unidad de cromosoma Y. La ausencia de ese ADN mitocondrial, relacionado con la madre, dificulta la identificación, pero, aunque ofrece muy poca información sobre las características de la persona, es esencial para la primera fase de identificación y acotar la búsqueda.

Asimismo, para terminar de completar la información forense en lo relativo a Leonardo, localicé al antropólogo y biólogo forense don Francisco Etxeberria, quien se encargó junto con un equipo cualificado de buscar e identificar los restos óseos de Miguel de Cervantes, y muy amablemente me recibió a finales de diciembre de 2016 en la Sociedad de Ciencias Aranzadi, en San Sebastián. ¿Qué importancia tiene el ADN en la búsqueda de Leonardo da Vinci? ¿Qué problemas hubo en la investigación en torno a Cervantes y cuáles se podrían encontrar en el Proyecto Leonardo? ¿Es suficiente el hecho de poder contar con los descendientes paternos del artista florentino o hace falta algo más?

Hoy en día, desde que existe el ADN, se exige que las cosas se expresen matemáticamente. Antes se hablaba de posibilidad o probabilidad y dentro de probabilidad se hablaba de alta probabilidad o altísima probabilidad, pero el ADN es una herramienta tan poderosa que se expresa matemáticamente, por eso tiene semejante eficacia en el mundo judicial. Ahora a todos nos exigen que en cada parte de investigación podamos introducir un resultado matemático, lo que es imposible. Cuando se hace una intervención arqueológica para estudiar algo de la época prehistórica o cuando se concluye que unas pinturas rupestres son de verdad o de mentira, nadie puede utilizar las matemáticas a la hora de opinar. El equipo puede estar cualificado o no, puede tener razón o no, pero en teoría cuando unos profesionales validan unas pinturas rupestres es que tienen una serie de argumentos técnicos y científicos para decir que aquello no es una falsificación y es cierto.

Entonces esto hay que tenerlo en cuenta, porque casi siempre ocurre con personajes históricos en cada uno de los apartados de la investigación, que suele ser histórica, arqueológica, documental, de elementos

asociados, antropología y patología forense, y luego, si todo va bien, entra el ADN. Lo que ocurre es que no siempre puede entrar el ADN. Eso concretamente es lo que nos pasó con lo de Cervantes^[306].

Nosotros a Cervantes no lo llevamos a identificar con técnicas genéticas, ya que no teníamos descendientes ni posibilidades de cotejarlo con nadie. Con lo que soñábamos era con que hubiera un esqueleto individualizado con una edad concreta, con un sexo concreto y que tuviera una patología concreta. Si hubiéramos encontrado eso así, nos habríamos expresado diciendo que, desde nuestro punto de vista, no había ningún género de duda, porque estaba fuera de toda duda razonable. Ahora, todo esto de «fuera de toda duda razonable», si se intentara usar para que alguien fuera veinte años a la cárcel, el abogado de la defensa nos lo criticaría. Pero, de todos modos, siempre se ha funcionado así.

Lo que ocurre con el ADN es que es una herramienta tan poderosa que se expresa de otra manera. Si hablamos del esfuerzo de buscar a Leonardo da Vinci, habrá varios aspectos que son técnicos y científicos cualificados que no tendrían por qué ser criticables. Si encuentran un documento en un archivo y un historiador con titulación y formación suficiente opina sobre lo que se está haciendo ahí y lo interpreta, los demás tendremos que creerle, salvo que venga otro investigador de su mismo rango y le contradiga.

Cuando nos metemos en el ADN de Leonardo da Vinci, tengo la idea de que se está intentando buscar a sus familiares, como a sus padres o incluso sus sobrinos, siempre y cuando fueran descendientes por la vía materna. Si se les encontrase, la prueba genética sería muy fácil, pero igual es más difícil encontrar a los padres que a Leonardo da Vinci, que es lo que nos pasaba a nosotros con Cervantes. En todas las investigaciones hay muchas limitaciones. Cuando tú elaboras el proyecto, intentas conseguir el máximo posible y luego, sin embargo, no todo ello puede funcionar de una manera redonda o al cien por ciento. En lo judicial existe la prueba indiciaria —conjunto de indicios que pueden dar una coherencia al total y hacen creíble una historia—, como por ejemplo en el caso de Ricardo III. Es creíble. Cuando se le estaba buscando se encontró un esqueleto. Yo, como experto en patología forense, podría discutir algún aspecto, como el hecho de que me llame la atención la escoliosis que tiene, pero como no he visto el hueso me tengo que callar. Sin embargo, eso no descalifica el total. La coherencia que tiene el asunto entero en cuanto a los indicios acumulados permite pensar que los británicos que han investigado el caso no se han equivocado. En el informe de Ricardo III no creo algunas cosas que se han dicho, pero tienen que ver con la patología y estoy convencido porque soy algo más experto en eso, y por ello no hablaría de otros aspectos, pero concretamente en la lesión de la fosa canina, en vista de lo que se ha publicado, yo sostendría que eso no es así. Ahora bien, no descalifica el total.

Con lo de Leonardo creo que puede ocurrir lo mismo. Habrá cosas que se formulen sobre el papel en un plano teórico potencialmente posible y que luego no rindan o no den el resultado esperado. Pero si no se busca no se encuentra.

En el caso de los descendientes del padre de Leonardo, ser Piero da Vinci, es decir, sus sobrinos, en cuanto al ADN hay aspectos que son discutibles. Conviene que se explique un poco más. Una cosa son los resultados objetivos de tipo técnico que a ti te da una máquina y otra cosa es lo que tú infieres o deduces de los resultados obtenidos. Se entiende mejor en la toxicología. Si analizas los restos de Napoleón Bonaparte, donde hay sospechas de que fuera envenenado, si encontraras un residuo tóxico parecería que habría sido envenenado con toda seguridad. No, eso es una interpretación subjetiva que yo podría hacer. Pero habría que analizar, por ejemplo, si ese tóxico mata lo suficiente, qué concentración de ese tóxico se necesita para matar a alguien (...). Siempre existe esta parte de interpretación en la deducción. Y el tema no suele ser pacífico, porque, aunque hay gente que cree que el ADN es infalible, solo lo es para algunas de las cosas en las que se aplica y, sin embargo, siempre tiene este otro espacio de interpretación en personajes históricos, donde igual la muestra con la que comparas tampoco es la ideal. Un ejemplo: una mujer tiene un hijo y dice que el padre es aquel varón. Las muestras no están contaminadas, el caso es actual y tú controlas totalmente la muestra del varón sospechoso, de la madre y del hijo. Una prueba de paternidad ordinaria, sencilla y corriente. No hay casi margen para errores ni equívocos, pero, cuando estás haciendo interpretaciones, a veces es incluso hasta discutible.

Se buscó a Leonardo da Vinci, supuestamente se encontró y, aun así, hay dificultades para continuar con la investigación. ¿Por qué no hay un permiso de las autoridades francesas para exhumar el cadáver? ¿Sucedió algo extraño con la excavación de Houssaye? Todo parte de la fiebre producida tras las pesquisas de los

restos de Raffaello Sanzio en 1833. Plasmamos a continuación unos textos del propio Houssaye traducidos al castellano para este volumen.

Recordaré ahora las excavaciones realizadas para encontrar la tumba de Rafael. Corría el mes de septiembre de 1833. Aunque Rafael, al igual que Leonardo da Vinci, lo dispuso todo para su sepultura, tres siglos después en Roma se desató una gran polémica entre anticuarios, arqueólogos y artistas en torno a un cráneo conservado en la Accademia di San Lucca como la cabeza del divino Sanzio. La tradición se forjó poco a poco y tras ella llegó la fe: la preciosa reliquia se convirtió en objeto de adoración. La historia ha de velar sin descanso con su lámpara, pues el error aprovecha la noche para cometer sus crímenes.

No solo se deificaba dicho cráneo como si fuera el de Rafael, sino que además surgió un acalorado debate sobre la tumba del extraordinario pintor. ¿Dónde estaba? En el Panteón, rezaba el epitafio. En el Panteón, afirmaba el libro de Vasari. No pocos, sin embargo, sostenían que se hallaba en otro lugar. Se solicitó al papa una autorización para realizar excavaciones en las iglesias. Por fortuna, las investigaciones se iniciaron en el Panteón. Era el 9 de septiembre de 1833. ¿Quién lo habría creído? Pese a haber leído a Vasari sobre el altar, aunque el epitafio estuviera allí, el 12 de septiembre aún no habían encontrado nada. Por fin, dos días después, debajo del altar apareció la sepultura, bajo una bóveda de ladrillo. Toda esta historia de la búsqueda y el descubrimiento de la tumba de Rafael fue narrada en el siglo XIX por un discípulo del artista llamado Frédéric Overbeck.

(...) El descubrimiento despertó gran curiosidad y entusiasmo en Roma, que creía asistir al renacer de los dioses del siglo XV. El esqueleto estuvo expuesto durante un mes y atrajo a visitantes de Nápoles y de Venecia, de todas las grandes ciudades de Italia, en definitiva.

Francia no posee esta hermosa religión.

Con un profundo sentimiento de respeto emprendí mis investigaciones para localizar la tumba de Leonardo da Vinci. Las grandes figuras de las artes y las letras pertenecen a la familia de cuantos sostienen una pluma o un pincel. En la admiración y el entusiasmo que despiertan en todos nosotros las obras maestras de estos padres de nuestro espíritu existe un cierto amor filial (Houssaye, 1869, pp. 293-294 y 297-299)^[307].

Brillantemente ilustrado por María Emegé en estas páginas, Arsène Houssaye, con ese espíritu romántico que invadió el siglo XIX, partió a Amboise en busca de los restos de Leonardo da Vinci, pero no estuvo solo. Es sus propias palabras:

Desde mi llegada a Amboise, el alcalde, el arcipreste, el señor Cartier, el historiador de *Ange de Fiesole*, el notario Boreau, descendiente de Guillaume Boreau, quien recibió el testamento de Leonardo da Vinci, el recaudador del lugar y el arquitecto del castillo me dijeron que consideraban un deber asistir a las excavaciones. La ayuda que todos ellos me prestaron ha quedado plasmada en estas páginas de historia que intenté escribir sobre Leonardo da Vinci en Francia (ibídem, pp. 299-300).

De la misma manera, el investigador aclara en su obra los datos relativos al lugar del entierro de Leonardo da Vinci.

Por aquel entonces, la capilla se llamaba Notre-Dame en Grèves y no poseía ni colegio ni capítulo. En el siglo XVI, la iglesia de Saint-Florentin era la del castillo. A principios del siglo XI, el templo, consagrado en sus orígenes a la santa Virgen, recibió la advocación de san Florentino, cuyo cuerpo había sido trasladado hasta allí por el conde de Anjou, entonces señor de Amboise.

Oficiaban en la iglesia varios canónigos y capellanes que constituían un capítulo, uno de cuyos

miembros desempeñaba semanalmente las funciones curiales para sus feligreses, que carecían de parroquia, comenzando por los comensales del castillo. Tras la construcción de la iglesia nueva, bajo la invocación de la santa Virgen, el sacerdote al que correspondía cada semana ejercía allí su ministerio para los parroquianos que no moraban en el castillo, cuyo número se incrementó con un sinfín de pequeños cargos en las casas del rey y de los príncipes, a los que los habitantes de Amboise accedían por favor o por dinero.

La actual capilla de Saint-Florentin recibió ese nombre cuando se suprimió el capítulo y se clausuró la iglesia del castillo, en 1792. Se trata de una edificación casi bárbara (Cartier). Ese fue el error común (ibídem, p. 301).



Arsène Houssaye

A continuación plasmaremos la investigación de campo de Houssaye. Cómo, cuándo y qué encontró lo dejó por escrito.

Según algunos historiadores, durante las guerras de religión la iglesia fue arrasada y las tumbas profanadas; si el monumento existió, puede que tan solo durara un día. Quienes recuerdan la iglesia afirman que antes de la Revolución no existía allí ninguna sepultura marcada digna de mención. Sin embargo, uno de los obreros que trabajaba en las excavaciones y un anciano contemporáneo suyo sostenían haber caminado en su infancia sobre la lápida de Leonardo da Vinci en el coro de la iglesia.

Tras preguntar a la tradición, terminé por desconfiar de ella. Empezamos sin saber nada de Leonardo da Vinci y acabamos sabiéndolo todo. La anécdota que procedo a narrar ilustra, en cierto modo, los peligros de la tradición. Un hombre, casi centenario, que moraba en las inmediaciones del pequeño castillo del maestro solía relatar a sus vecinos:

—Yo sé dónde se encuentra la tumba de Leonardo, pero no quiero decirlo.

Fui a buscarle a su humilde casa y, tras pronunciar muchas frases misteriosas, exclamó:

—¡El buen Leonardo! Aún me parece verle ir de Clos-Lucé al castillo de Amboise.

Creía que hablaba de oídas. Lo cierto es que ese era exactamente el camino que tomaba el pintor de Francisco I para subir al castillo.

¿Quién le ha contado que Leonardo pasaba por aquí? —pregunté al hombre—.

—Yo mismo, pues por aquel entonces mi vista era excelente.

—Amigo, su memoria es demasiado buena para su edad. Leonardo llevaba muerto más de tres siglos cuando usted nació.

—Le aseguro que le vi.

Tomé mi sombrero, pero al llegar al umbral de la puerta, el anciano me detuvo:

—¿Desea ver su tumba?

—Sí.

—Pues acompáñeme al cementerio.

Recordé entonces que en el cementerio de Amboise había visto, cerca del monumento del duque de Choiseul, la tumba de un pintor de Amboise llamado Leonardo, que, como el gran maestro, había trabajado en el Clos-Lucé y en el castillo de Amboise.

La iglesia de Saint-Florentin se demolió en 1808 durante la senaduría sacrílega de Roger Ducos. Y mantengo el calificativo de sacrílego porque durante dicho periodo el vandalismo fue tal que incluso se vendían las lápidas de las tumbas. ¡Qué digo! La impiedad llegó aún más lejos: los ataúdes de plomo se fundían sin el menor reparo por las osamentas que contenían. Y mientras transformaban el plomo en dinero, abandonaban en manos infantiles los despojos humanos consagrados por la santidad de la muerte. Los niños venían a diario a distraerse con los muertos: cráneos y tibias quedaban así reducidos a un sencillo juego de bolos.

Hasta que, una mañana, el jardinero Goujon, indignado ante tales profanaciones, se levantó antes de que despuntara el día y recogió las osamentas para devolverlas piadosamente a la tierra, más o menos en el lugar donde antes se encontraba el coro de la iglesia.

Y todo quedó olvidado, olvidado hasta el punto de que en la región aún ayer se creía que todos los despojos mortales del castillo sepultados en la iglesia, en el cementerio y en el claustro habían sido trasladados al cementerio de Saint-Denis, en Amboise. La verdad es que en el castillo solo quedaron los muertos enterrados en la iglesia, los muertos de buena cuna, aquellos que disfrutaban de una última morada de piedra o plomo.

La tradición de la profanación de las tumbas, no obstante, había llegado incluso más allá de los Alpes, incluso más allá del Rin. Se decía que, durante la Revolución, el cráneo del divino Leonardo pudo haber servido para distraer a los ciudadanos franceses.

Más de un italiano vino hasta Amboise en busca de la sepultura de Leonardo da Vinci. Al llegar aquí, contemplaban con tristeza el terreno de la iglesia, hoy cubierto por macizos de plantas, presentaban sus respetos y se alejaban en silencio.

La hija del jardinero Goujon, a quien todo el mundo preguntaba a menudo, pronunciaba a veces el nombre de Leonardo da Vinci ante los visitantes. Ella fue la primera en darme, hace ya varios años, la idea de buscar la tumba del autor de *La última cena*. Pero ¿lo hizo porque había escuchado ese gran nombre en boca de su padre o de los visitantes? Ella misma me indicó el lugar en el que podría encontrar al pintor de Francisco I, un cerezo blanco «cuyas cerezas eran tan buenas porque crecían sobre muertos».

El martes 23 de junio dieron comienzo las excavaciones en presencia del alcalde y del arcipreste de Amboise. Situé a los obreros en tres puntos: unos se encargarían de reconocer los cimientos de la iglesia, el cometido de otros era localizar el osario, a los terceros les correspondería investigar las tumbas. Hubo que realizar excavaciones profundas, pues las plantaciones habían elevado entre dos y tres metros los terrenos sobre los que se encontraba la iglesia, cuya reproducción exacta había encontrado en las ilustraciones de Du Cerceau. Pronto dimos con un lienzo principal de las naves laterales, fragmentos de pavimento, la mano de una estatua, restos de capiteles. Pero dichos muros no continuaban. La iglesia se había destruido piedra a piedra, la habían hecho saltar por los aires desde los cimientos.

El segundo día encontramos el osario bajo algunos ladrillos dispares, sin duda exactamente como el jardinero Goujon lo había dispuesto. La conservación de los restos era poco usual. Aparté un cráneo que me pareció digno de estudio: consideré posible reconocer en él, por su estructura, por la edad y por la marca de los siglos, que se imponen a la propia muerte, la hermosa cabeza de Leonardo da Vinci. Pero presentía que no lo había encontrado aún (ibídem, pp. 303-307).

Aquí nos encontramos el gran problema. Arsène Houssaye apartó el cráneo que a él le pareció digno de estudio de entre los tres que hallaron en aquel lugar, lo dice con sus propias palabras en el informe del 26 de junio de 1863:

Los obreros, al excavar la nave principal de la iglesia, han descubierto bajo sencillas losas de barro cocido tres tumbas paralelas que contenían tres esqueletos notablemente bien conservados. Los pies estaban orientados hacia el altar mayor, lo que indica que se trataba de hombres de armas y no de sacerdotes de la iglesia (ibídem, p. 307).

Desde ese mismo instante la búsqueda, posiblemente, se quedó en una pantomima, aunque no niego que ese momento fuera muy especial para aquel equipo de investigación. Sin embargo, toda credibilidad en los resultados de la búsqueda queda reducida a meras interpretaciones personales de alguien que no buscaba a Leonardo da Vinci. Quería encontrar a Leonardo da Vinci. Es algo muy diferente.

Aquí y allá encontramos fragmentos de esculturas y de losas rotas con inscripciones, escudos de armas y figuras. Solo una losa con figuras está bien conservada, la que contiene la siguiente inscripción: *Demoiselle de Cast, fille de noble homme Alphan de Cast* («Doncella de Cast, hija del noble Alphan de Cast»).

Las sepulturas se encontraban a un metro y medio de profundidad, bajo las baldosas más antiguas de la iglesia, pues hemos contado hasta tres pavimentos superpuestos.

(...) Algunos días antes, no muy lejos de aquí, habíamos encontrado un corazón de plomo que pesaba un kilo y ochocientos gramos. ¿A quién pertenecía? ¿Podía tratarse del de Leonardo? ¿Quiso el gran pintor que Melzi llevara su corazón a Milán para estar al mismo tiempo en el país al que había ido a morir y en aquel donde había firmado su obra maestra? ¿Pretendía el gran investigador de los secretos de la creación brindar a sus últimos discípulos y a la ciencia un memorable material para una lección de anatomía? ¿Era su deseo enseñar una vez más, ya desde su ataúd, las leyes de la vida y de la muerte? Sin duda esperaba que tal vez un día la ingrata Italia le recordara y, si para entonces sus huesos ya se hubieran convertido en polvo, al menos encontrarían su corazón (ibídem, pp. 308-310).

A continuación, para terminar con el relato de Houssaye, el siguiente texto resume el final de la investigación de la tumba de Leonardo da Vinci y la comparación, siempre sin rigor histórico, del cráneo elegido por Houssaye con el retrato, en aquel momento de reciente aparición, que hoy reposa en la Biblioteca Real de Turín.

El 20 de agosto salió a la luz una tumba muy antigua que en la demolición de Saint-Florentin había quedado sepultada bajo piedras desiguales. Sin duda las losas se habían roto y, por respeto hacia el difunto, volvieron a poner en su lugar piedras de la iglesia en las que todavía se apreciaban ciertas trazas de burdas pinturas al fresco.

(...) Descubrimos el esqueleto con gran respeto. Del lado de los pies todo había permanecido en el orden inmutable de la muerte, pero alrededor de la cabeza se veían raíces de cerezo y del árbol de la laca, que, al penetrar en el interior de la tumba, habían volcado la vasija de carbón.

(...) Tras retirar algunos puñados de tierra y raíces, contemplamos una gran fisionomía en la majestuosidad de la muerte. El dibujo que realizó Franz Verhaz la reproduce con fidelidad. La cabeza reposaba sobre la mano, como durante el sueño. Es el único esqueleto hallado en esta posición, que

jamás se da a los muertos y que sin embargo resulta natural en un pensador fatigado por el estudio. La meditación parecía habitar aún en aquella bella frente.

Aunque durante los últimos quince días habíamos despertado a un buen número de muertos en sus tumbas, hasta entonces no habíamos visto aún ningún cráneo tan magistralmente diseñado para la inteligencia o, más bien, por la inteligencia. Cuando regresé de Milán, traje conmigo un dibujo del retrato de Leonardo da Vinci en el momento de su partida a Francia. Por aquel entonces su cabello ya escaseaba, lo que permitía observar a la perfección la forma de su cabeza. Pues bien: el cráneo que acababa de salir de la tumba presentaba exactamente los mismos rasgos^[19].

Varios médicos lo vieron y afirmaron que pertenecía a un septuagenario. Todavía quedan ocho dientes en las mandíbulas, cuatro arriba y cuatro abajo. Como el de Rafael, es un cráneo bien proporcionado, muestra de perfección, aunque más poderoso. En él se ve mejor al hombre que contiene mundos en su cerebro. La frente, ancha y alta, se proyecta sobre los ojos. El arco occipital es amplio y puro. Todo dominó, nada predominó. El sabio sirvió al artista, el ingeniero consultó al arquitecto, el filósofo iluminó al investigador, el poeta escuchó al músico.

He de decir unas palabras sobre la vasija de carbón y el bacín.

Es evidente que la vasija contenía perfumes, pues al calor del fuego el carbón recuperó un olor a mirra e incienso.

Tal como lo indico en la ilustración, el alfarero realizó en el bacín una abertura casi imperceptible. Teníamos la esperanza de encontrar una moneda que nos aportara una fecha, pero sin duda esta pequeña vasija no contuvo más que perfumes.

Las monedas encontradas estaban esparcidas sobre la piedra, aunque el bacín todavía permanecía en pie. Reconocimos un escudo de plata con la efigie de Francisco I sin barba, es decir, el Francisco I de los tiempos de Leonardo. Paul Lacroix atribuye un gran valor histórico a estas monedas: Leonardo da Vinci quería honrar a su protector incluso en la tumba. Se perdieron dos monedas oxidadas e indescifrables. No quisimos desprender ni un átomo de tan preciosos hallazgos. Todo se trasladó con sumo cuidado a una sala del castillo, pero no prestamos suficiente atención a la impaciente curiosidad. Al día siguiente las dos monedas habían desaparecido. También tomamos como reliquia fragmentos de carbón. Creímos ver monedas italianas, pero las monedas italianas no prueban nada, ya que en esta época Italia era un poco francesa y más de un gentilhombre de la corte pudo haber solicitado ser enterrado con alguna efigie obtenida en la época de las conquistas.

Junto a la cabeza hallamos cabellos o mechones de barba de un color blanco amarillento, así como restos de lana marrón.

En los pies reconocimos fragmentos de sandalias que aún conservaban la forma de los dedos. Recordaban a las del viajero llegado de muy lejos que se echa a descansar tras una larga jornada.

Todos los presentes lo creían, pero nadie osaba pronunciar aquellas palabras: «Aquí estuvo Leonardo da Vinci». Recogimos con devoción los huesos, las vasijas, las monedas, los cabellos o la barba, los restos de las vestiduras y las sandalias, y continuamos registrando los escombros cercanos por si la avara tierra, que a menudo oculta una página de la historia para luego devolvérsela, quisiera brindarnos una prueba que sustentara nuestra fe.

El jardinero del castillo fue el primero en descubrir, algo más lejos, un fragmento de lápida funeraria con algunas letras medio borradas. A primera vista se reconocían, a duras penas, dos letras: N C.

Lavamos la piedra y pronto vimos una I antes de la N. ¿Pertenecían esas letras a la inscripción de Leonardo da Vinci?

Seguimos buscando. Volteamos los escombros que ya habíamos movido en dos ocasiones. Esta vez hallamos dos fragmentos de piedra con grabados, aunque más profundos. En uno figuraba el nombre de san Lucas y en el otro el buey, símbolo del evangelista. ¿Podían ser armas parlantes entregadas por Melzi a la tumba de su maestro? Se trataba, sin embargo, de otra piedra y de otro grabado.

Seguimos adelante con la búsqueda alejándonos de la tumba. Fue entonces cuando, a dos metros de allí, hallamos entre otros fragmentos un pedazo de losa con la palabra LEO. Para mí, esas tres letras casi decían:

LEONARDO da VINCI

Algo más lejos descubrimos tres fragmentos de piedra más blanda y más blanca, similar a aquella en la que había identificado el nombre de san Lucas. Allí leí, en letras ornadas de arabescos de maravilloso diseño, casi las mismas palabras que ya habíamos encontrado:

EO DUS VINC

¿No era aquello un fragmento de epitafio en latín?

Una piedra tan blanda no había podido utilizarse como losa. Debía de estar incrustada en la pared, sobre la tumba. Los diseños de arabescos indican la presencia de un friso, al igual que el buey acompaña al nombre de san Lucas.

Más lejos aún, en una zona en la que se habían movido los escombros más de una vez para plantar los macizos, encontramos pedazos de losa, esta vez con letras góticas en las que se leían algunas palabras con las que los más avezados podrían reconstruir una inscripción completa. Yo me contenté, sin embargo, con lo que se había descubierto antes: no deseaba construir nada sobre nada y preferí otorgar un valor secundario a los fragmentos de epitafios hallados. Mi fe no procedía de ahí.

Tanto para quienes asistieron a las excavaciones como para mí, esta tumba habló alto y claro de Leonardo da Vinci, a través de todos sus testimonios, por lo que no nos detuvimos demasiado en la doble inscripción. El esqueleto mide cinco pies con cinco pulgadas, talla que recuerda a la de Leonardo da Vinci. El cráneo es la fiel representación del autorretrato a la sanguina que el maestro pintó pocos años antes de su muerte. Robert Fleury, director de la Escuela de Roma, tocó ese cráneo con respeto y reconoció en él el orgulloso y puro perfil de la cabeza humana y divina que contuvo un mundo (ibídem, pp. 311-321).

Quizá sea complicado poner en duda los restos de epitafios que encontró Houssaye. Epitafios que, por otra parte, no se conservan. En cuanto a la medida que describe el investigador sobre el esqueleto, ¿de dónde sacó la información de que Leonardo podría medir cinco pies con cinco pulgadas, es decir, 1,67 metros? No hay constancia de la altura de Leonardo da Vinci, por lo que el autor vuelve a elucubrar sin fundamento racional una posibilidad que solo a él, solo en ese momento, le encajaba. Las dos últimas frases solo se pueden ubicar en la ciencia ficción.

De ser verídicos los restos depositados hoy en día en la capilla de Saint Hubert del castillo de Amboise, ¿qué habría que hacer? El profesor Etxeberria me indicó los pasos:

En el caso de tener a mano los restos de Leonardo, las pruebas que deben realizarse son reconocer el sexo, la edad o algunos aspectos de dentición. Pero, si hubiera una sola discrepancia, se cae todo, te arrastra todo hacia abajo. Nosotros, por ejemplo, en el caso de Cervantes, si resultara que la moneda que encontramos no fuera de la época, si los restos que acompañaban a Cervantes no coincidieran en el perfil antropológico, no habríamos podido decir lo que dijimos. Por lo tanto, en cuanto a los restos óseos de Leonardo, tiene que haber una coherencia de sexo, de edad, de aspectos morfológicos. Por ejemplo, solo el cráneo también limita mucho. Es perfectamente posible que exista un error. Hay otros ejemplos de personajes históricos o santos cuyos errores se han descubierto gracias a la ciencia de finales del siglo XX. Hubo discrepancias en el caso de Colón y se concluyó que aparentemente el residuo, porque no había mucho más, sí pertenecía a Colón. O el caso de Blanca de Anjou en el monasterio de Poblet, Cataluña. Lo que tenían a la vista era casi un artefacto montado con huesos de varias personas. Algo de lo que hay será de ella, pero la forma en la que estaba expuesta daba a entender que allí había restos de al menos cuatro personas.

Yo no sé hasta qué punto puede haber una garantía de origen o si la razón de la resistencia política es que precisamente se vaya a demostrar algo que era tan impreciso que ahora se venga a descalificar entero. No sabría con seguridad si esa es la razón final.

Para poder llevar a cabo una reconstrucción facial o superposición craneofotográfica de Leonardo, necesitaríamos, a poder ser, un cráneo entero sin fracturas. Incluso para compararlo con los dibujos que existen de él. Si el cráneo está roto, hay un problema. Se puede reconstruir, pero ya reconocemos que puede haber un mayor margen de error, porque al realizar dicha reconstrucción no puedes hacer lo que quieras. Si el cráneo estuviera entero, bien conservado, se podría hacer la reconstrucción facial mediante programas informáticos de escaneado. Hay técnicas artesanales y manuales que en España se han hecho pocas veces mediante artistas plásticos con asesoramiento de antropólogos, en donde se juega sabiendo el tipo racial al que pertenece la persona así como el sexo y la edad. Sin embargo, el pelo y las orejas no

tienen solución, hay que inventárselos. Por eso este tipo de reconstrucciones se representan con un sombrero. No así la nariz, que se termina resolviendo gracias a la espina nasal y se ajusta bastante bien. El hecho de que una nariz sea diferente a otra en dos retratos que supuestamente representan a la misma persona, esa discrepancia podría indicar que son dos personas distintas, pero habría que estudiar el caso concreto. El resultado de esta reconstrucción no sería la persona, pero se parecería bastante. Se las llama técnicas de aproximación, no son definitivas. Solo complementarias, que pueden tener utilidad didáctica o museográfica.

La superposición craneofotográfica también se podría hacer y se vería enseguida si no es Leonardo. Se ve a simple vista si es descartable. Cuando es, a veces hay que hacer un ajuste y con ello ver si los dibujos son exactos o no. Mediante un escaneado, la versatilidad es mucho mayor. En cualquier caso, reconocida la genialidad de Leonardo, el volumen craneal no determina el cociente intelectual.

Conclusión

Solo existen dos motivos para que no se permita el acceso al sepulcro de Leonardo da Vinci situado en la capilla de San Huberto, en el castillo de Amboise:

1. La posibilidad de cerciorarse de que Leonardo da Vinci no esté enterrado allí, a pesar de la suposición de Arsène Houssaye y su exagerada deducción sin ningún tipo de rigor científico.
2. La posibilidad de cerciorarse de que Leonardo da Vinci sí esté allí, pero con el peligro de que la reconstrucción de ADN junto con una posible reconstrucción facial tire por tierra todas las teorías sobre la imagen del artista florentino. *A priori*, para un equipo científico que busque la verdad, no importaría en absoluto el elemento mercantil de las imágenes conocidas como representaciones de Leonardo da Vinci.

Para cerrar este capítulo, apuntaré un texto extraído del *Leonardo* de Carlo Vecce, que nos muestra una carta de Alberto Bendidio, enviada de los Este al duque de Ferrara el 6 de marzo de 1523:

[Melzi] fue discípulo y heredero de Leonardo da Vinci y guarda muchos de sus secretos y de sus opiniones; he oído que pinta bien y su razonamiento demuestra que es un joven juicioso y gentil. Le he rogado muchas veces que venga a Ferrara, prometiéndole que V. S. le recibirá con buen gusto. Estando ya aquí se lo he repetido a un caballero amigo suyo, hombre de bien y muy honorable, ya que a él no he podido porque se encuentra en la villa por la fiebre cuartana. Si V. E. lo desea, se lo rogaré con mayor insistencia. Creo que tiene aquellos libritos de Leonardo sobre la anatomía y muchas cosas valiosas (Vecce, 2003, p. 357).

Sí, han leído bien. Gente poderosa iba tras los estudios de Leonardo da Vinci cuatro años después de la muerte de este. Sí, han leído bien, Francesco Melzi guardaba los secretos de Leonardo da Vinci. Sí, han leído bien, la gente sabía que

Melzi guardaba esos secretos.

¿Qué secretos?

De momento, uno de ellos de vital importancia, al menos para servidor, es el verdadero rostro de Leonardo da Vinci.

Me quedo con dos textos para cerrar este capítulo:

1. La última frase que me dedicó Martin Kemp en nuestra entrevista después de la última pregunta que le formulé:

—*Si tuviera que enseñarme la cara de Leonardo da Vinci, ¿qué rostro me mostraría?*

—¿Qué más da? Hay un interés humano en saber cómo sería Leonardo da Vinci, pero el tamaño de su nariz o su mentón no afecta a la apariencia que muestran sus pinturas, sus dibujos, sus manuscritos... Sin embargo, el único retrato que tiene un estatus real es el dibujo en la Royal Collection del Castillo de Windsor.

2. Las últimas palabras que dedicó Marcel Brion en su ensayo sobre Leonardo:

Hoy, nadie sabe dónde se encuentra el menor fragmento de hueso. Hay conjeturas, hipótesis; nada más. Está bien que sea así. Al desconocer la tumba sobre la que podríamos recogernos, saludaremos al ser inmortal de Leonardo da Vinci allí donde realmente se encuentra: en la canción del agua, en la alegría del fuego, en el grito del viento, en la buena tierra donde la forma finita alcanza por fin el infinito al que aspiraba (Brion, 2002, pp. 383-384).

Y eso es hacer volar la imaginación.

Conclusiones

Todo error se corrige.

LEONARDO DA VINCI

Hace poco leí un artículo firmado por Jorge Alcalde, director de la revista *Quo*. En él, el periodista científico nos habla de la capacidad de reconocimiento del rostro por parte de nuestro cerebro. Plasmó a continuación algunos de los párrafos:

El ser humano tiene una capacidad especialmente desarrollada para reconocer rostros.

(...) Al parecer, encontrar un rostro de nuestra misma especie con unas pocas pinceladas de información es una ventaja evolutiva. Nos permite desde muy pequeños reconocer de quién podemos fiarnos, diferenciar entre la cara de un progenitor y de un depredador que se acerque al nido. Por eso nos bastan un par de sombras situadas en lugares específicos y a distancias equivalentes entre ellas para que nuestra mente recomponga con ellas una cara humana.

Pero ¿qué mecanismos neuronales facilitan esta habilidad?

Una nueva investigación presentada ayer (26 de diciembre de 2016) por la Universidad Carnegie Mellon, en Pittsburg, ha servido para aclarar algo en el proceso, ya que, por primera vez, se ha adentrado en las redes de neuronas que facilitan que seamos capaces de reconocer una cara familiar o incluso de saber, de un solo vistazo, si la persona a la que estamos mirando está feliz, triste o preocupada.

Para ello han utilizado tecnologías de imagen cerebral muy sofisticadas que permiten ver cómo funciona el cerebro ante diferentes estímulos en tiempo real. Se ha escaneado el cerebro de cuatro voluntarios mediante magnetoencefalografía. Esta técnica detecta cambios de actividad neuronal en cuestión de milisegundos.

(...) Las imágenes obtenidas han permitido realizar un mapa complejo de cada uno de los puntos cerebrales que se activan cuando procesamos información derivada de la contemplación de un rostro. Es la primera vez que se identifican los lugares del cerebro encargados de esta habilidad tan humana^[308].

Cuando alguien me pregunta qué es lo que me motiva a perder el tiempo intentando descifrar el enigma del rostro de Leonardo da Vinci, me viene a la cabeza el trabajo excelso de Nuccio Ordine *La utilidad de lo inútil* (Acantilado, 2016). No es por el éxito. No es por los honorarios. Solo hay dos motivos, mucho más poderosos que cualquier cosa material. Me hace feliz y me hace ser mejor.

Reconocer rostros no solo es una cuestión científica. Como apunta Alcalde, también es un asunto humano. Y Leonardo era ambas cosas, humano y científico. El mero cometido de buscar su rostro no es una excentricidad, no debería ser motivo de controversia o disputa, sino más bien el anhelo del ser humano en su intento por buscar la verdad. No es cotilleo, como apuntaba Taddei. Es buscar ese referente donde poder reflejarnos, donde poder echar un pulso con nosotros mismos y con los rasgos de Leonardo observando desde un imaginario horizonte con una sonrisa por nuestra perseverancia. No es chismorreo. Es justicia. Las pinceladas y los escritos son el verdadero legado de Leonardo da Vinci. Intentar atribuir los verdaderos ojos con los que Leonardo escudriñó el futuro significa ser honestos no solo con él. También

con nosotros mismos. Ruiz-Domènec me dijo en relación a este estudio lo siguiente:

La vida de Leonardo es un itinerario, está tan bien trazada que parece novelesca. Pero le ocurrió lo que le ocurrió y está muy bien documentado. Y lo que tú estás tratando de investigar es algo muy serio, estás estableciendo una metodología que puede terminar datando de nuevo la obra. La datación no está fija. No hay referencia en los dibujos. Si te ves en la obligación de volver a fechar la obra, estás en tu derecho, no es ilegítimo, siempre y cuando seas cauteloso, y estés atento a las fuentes primarias que pudieran cuestionar la interpretación que puedas proponer.

El antropólogo Francisco Etxeberria, otro apasionado de la búsqueda de la verdad e inspirador de investigaciones como estas, no dejó de alentarme en mis pesquisas.

Hay algo que me gustaría decirte. El hecho de que esta búsqueda tenga un interés social, periodístico o para los medios de comunicación, solo eso vale mucho. En los medios de comunicación, la presencia de los políticos me parece desproporcionada. El hecho de que podamos estar hablando de esto me parece muy importante —ya lo viví con Cervantes— y es que los seres humanos, a diferencia de los animales, generamos dos cosas: ciencia y cultura. Cuando te acercas a un hecho cultural como el de Cervantes o el de Leonardo con herramientas científicas, me parece la combinación perfecta e ideal a la que yo aspiro. Acercarse a un asunto de interés cultural y universal desde unas herramientas científicas, aunque no se logre un resultado redondo, me parece pertinente. Me parece pertinente que intentes este asunto y llegará hasta un punto que tendrá sus propias limitaciones, como cualquier otra investigación.

Agradeciendo las palabras del doctor Etxeberria, ha llegado el momento de hacer un resumen en relación a la cara de Leonardo da Vinci.

Dejando a un lado las esculturas tridimensionales de Andrea del Verrocchio, de las que solo se han planteado hipótesis por parte de los especialistas de que pudieran tratarse de Leonardo, tenemos:

- Dos retratos en edad madura: Tavola Lucana (con una extraña inscripción posterior) y el retrato en posesión de Melzi, que actualmente es el único rotulado.
- Un retrato en su senectud: el conocido como *Autorretrato* de Turín, con una rotulación añadida *a posteriori* actualmente borrada.

Todas estas imágenes de Leonardo da Vinci que han proyectado su rostro en los

años posteriores coinciden en tres puntos:

- Cabello largo y ondulado.
- Barba abundante, densa y ondulada.
- Nariz que no pasa desapercibida y que otorga personalidad a la cara, aunque discrepantes en algunos casos.

Nos encontramos con un problema de anacronía atendiendo a las dataciones oficiales por parte de la Royal Library de Windsor y la Biblioteca Real de Turín. De momento, el *Autorretrato* y el retrato en posesión de Melzi presentan una incompatibilidad temporal.

¿Pueden estos rostros evolucionar uno hacia el otro? Sí, pero en mucho más tiempo de distancia. Nunca en un periodo de tres años y hay que tener en cuenta factores como enfermedades, traumatismos, etcétera.

Resumen de los tres retratos protagonistas

«*Autorretrato*» de Turín



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive

Después de todo lo que hemos venido anotando a través de estas páginas, el resumen

más claro que podemos hacer de todas las hipótesis vertidas es el siguiente:

I. Que no lo haya realizado Leonardo da Vinci:

1. Que sea falso:

- (1) Que sea una copia de otra copia.
- (2) Que sea una falsificación de Volpato.

2. Que sea original:

- (1) Que lo haya realizado otro artista a partir de la imagen de Leonardo da Vinci.

II. Que lo haya realizado Leonardo da Vinci:

1. Sería original.

2. Que no sea Leonardo da Vinci (realizado antes de 1500):

- (1) Que sea un retrato realizado por encargo de ?
- (2) Que sea uno de sus múltiples estudios fisonómicos.

3. Que sea Leonardo da Vinci:

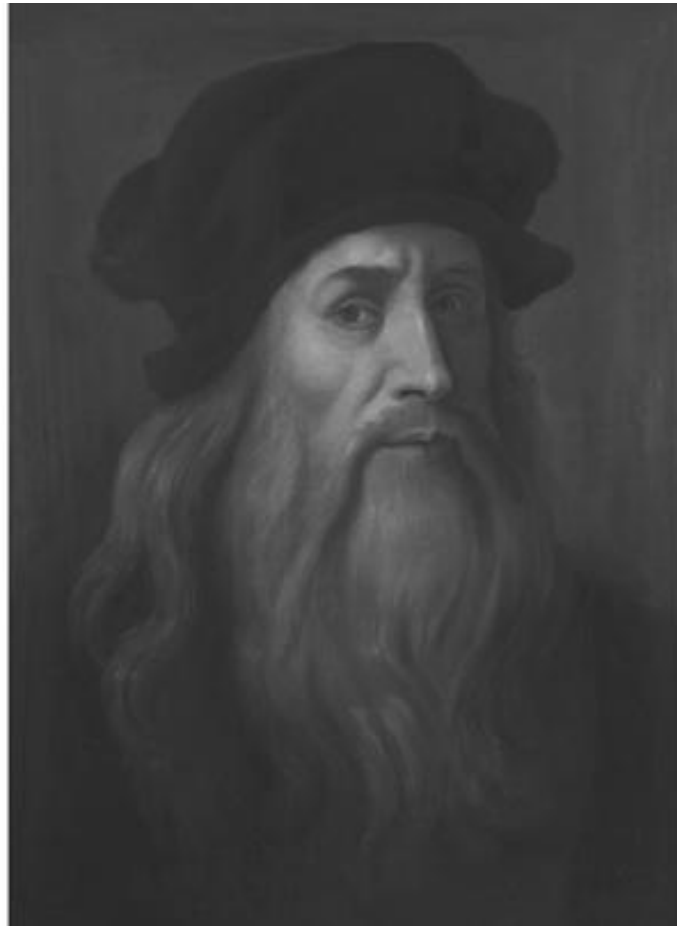
(1) Que se haya realizado bajo petición de Luis XII:

(a) Pedretti y Barbatelli estarían en lo cierto.

(2) Que se haya realizado con algún otro propósito:

(a) Que sea la imagen que Leonardo quiso proyectar a sus coetáneos o artistas venideros con mayor o menor fidelidad morfológica.

Tavola Lucana



© Cortesía de Nicola Barbatelli

En el caso del retrato descubierto por Nicola Barbatelli, el esquema final de las probabilidades que se nos presentan es:

I. Que no lo haya realizado Leonardo da Vinci:

1. Que sea falso:

(1) Que sea una copia de otra copia como el retrato de la Uffizi.

2. Que sea original:

(1) Que lo haya realizado otro artista a partir de la imagen de Leonardo da Vinci.

II. Que lo haya realizado Leonardo da Vinci:

1. Sería original.

2. Que no sea Leonardo da Vinci (realizado antes de 1500):

(1) Que sea un estudio preparatorio para *La última cena*.

(2) Que sea uno de sus múltiples estudios fisonómicos.

3. Que sea Leonardo da Vinci:

(1) Que se haya realizado antes de 1500:

(a) Que sea un estudio preparatorio para *La última cena* con su rostro.

(b) Que sea uno de sus múltiples estudios fisonómicos, esta vez de su propia cara.

(2) Que se haya realizado después de 1500:

(a) Que sea verdaderamente un autorretrato de un envejecido Leonardo, como apuntó Beatis.

(b) Que sea la imagen que Leonardo quiso proyectar como sabio a sus coetáneos o artistas venideros envejeciendo voluntariamente sus facciones.

Retrato de Melzi



© Public Domain / Wikimedia Commons

Por último, el compendio de todas las posibilidades que nos presenta el retrato de Leonardo atribuido a Melzi:

I. Que no sea Leonardo da Vinci:

1. Tendríamos un problema con la inscripción.

II. Que sea Leonardo da Vinci:

1. Que no lo haya realizado Melzi:

(1) Que lo haya representado otro alumno sin fecha concreta.

(2) Que lo haya representado con el modelo presente sin fecha concreta.

(3) Que sea un dibujo realizado a partir de otro anterior con fecha oficial pero solo de la copia.

2. Que lo haya realizado Melzi a partir de 1507:

- (1) Que sea cien por ciento de Melzi:
 - a) Que sea cien por ciento fiel al modelo retratado:
 - I) Que lo haya realizado con el modelo de cuerpo presente entre 1507 y 1519.
 - II) Que sea un dibujo realizado a partir de otro dibujo anterior a 1507.
 - b) Que sea un dibujo idealizado:
 - I) Que lo haya realizado con el modelo de cuerpo presente entre 1507 y 1519.
 - II) Que sea un dibujo realizado a partir de otro dibujo anterior a 1507.
- (2) Que sea de Melzi con correcciones:
 - a) Que sea cien por ciento fiel al modelo retratado:
 - I) Que las correcciones las haya realizado otro alumno.
 - II) Que las correcciones las haya realizado el propio Leonardo da Vinci.
 - b) Que sea un dibujo idealizado:
 - I) Que las correcciones las haya realizado otro alumno.
 - II) Que las correcciones las haya realizado el propio Leonardo da Vinci.
- 3. Que lo haya realizado Leonardo sin tener constancia de la fecha:
 - (1) Motivos de representación:
 - a) Un retrato cien por ciento fiel.
 - b) Una imagen distorsionada que él quiso proyectar.

Resumen de la proyección de los posibles retratos de Leonardo

‘Autorretrato’ de Turín

Influencia ejercida desde 1810. Si tenemos en cuenta que el *Heráclito* de Figino es Leonardo, 1570. Sin embargo, desde 1570 a 1810 son doscientos cuarenta años de ausencia de la influencia del *Autorretrato*, otro motivo más para descartar la ilustración de Figino, lo cual no favorece a la credibilidad del *Autorretrato*.

Tavola Lucana

Influencia ejercida posiblemente desde 1752, si obviamos la representación de Cristofano Coriolano y sin tener en cuenta la datación exacta de la copia en la Uffizi (estimada solo en el siglo XVIII). De tenerla en cuenta, hablaríamos de una influencia desde como mínimo 1568, año de la publicación de la segunda edición de las *Vidas* de Vasari.

Retrato atribuido a Melzi

Influencia ejercida desde 1568, si tenemos en cuenta la representación de Cristofano Coriolano. Para apoyar la credibilidad de este dibujo, aunque no tuviéramos en

cuenta la imagen de Coriolano, estaríamos hablando de una influencia ejercida de la misma manera desde 1568, año en el que aparece la obra de Cristofano dell'Altissimo, con una más que obvia influencia del dibujo en posesión de Melzi.

Conclusión

1) 'Autorretrato' de Turín

No se puede verificar que el dibujo conocido como *Autorretrato* represente a Leonardo da Vinci. No hay ninguna prueba oficial que demuestre que el sujeto representado en el papel que guarda la Biblioteca Real de Turín sea aquel niño ilegítimo que nació en Vinci. La proyección que ha provocado ha sido casi nula, y esta solo a partir de 1810. Asimismo, en cuanto a la datación se refiere, ya se están realizando investigaciones para determinar si su procedencia es de 1490 y no de la década de 1510 como actualmente se sostiene. De confirmarse un nuevo origen, descartaría al cien por ciento la teoría del autorretrato.

Una nota manuscrita del siglo XVI titula el dibujo como «*Autorretrato de Leonardus Vincius (en tiza roja) con rasgos envejecidos (en carbón)*», de modo que hoy en día se admite la interpretación de que se trata del autorretrato de Leonardo durante sus últimos años de vida. Sin embargo, existen razones estilísticas, como el rayado paralelo, que permiten suponer que se creó antes de 1500, con lo que se descartaría la hipótesis del autorretrato (VV. AA., 2008, p. 152).

Asimismo, tras la extensa aportación de documentación en este trabajo, gana muchos enteros la línea de investigación que tiene como objetivo demostrar que el retrato representado en el dibujo de Turín no es más que un patrón estilístico aprendido por Leonardo que repite y modifica sin transformar su esencia a través de los años. Como desarrolla Michael W. Kwakkelstein en su obra *Leonardo da Vinci as a physiognomist*:

Si aceptamos el propósito paradigmático de estos modelos esculpidos, producidos a finales de la década de 1470 y hoy en día perdidos, esto podría explicar por qué Leonardo, durante la mayor parte de su carrera y en tantas ocasiones diferentes, dibujó repetidamente la cabeza del mismo anciano, el llamado «tipo guerrero». Al observar el famoso estudio de Turín de un anciano barbudo cuyas facciones son universalmente aceptadas para reflejar las de Leonardo, se puede apreciar una afinidad notable con el «tipo guerrero», ilustrada en los dibujos analizados anteriormente. Añadiendo el pelo largo y ondulado y una barba, Leonardo cambió la apariencia de su prototipo favorito. El propósito para el cual fuera realizado este dibujo es desconocido, pero podemos asumir con seguridad que no es un retrato de Leonardo. Excepto por la barba y el cabello, el rostro no se asemeja al rostro

de Leonardo en el único dibujo «objetivo» conocido de él, el realizado por su devoto alumno y amigo Francesco Melzi. El dibujo de Turín muestra una vez más cómo Leonardo trabajó con un número limitado de estereotipos fisionómicos cuando no estaba registrando sus impresiones visuales ni explorando el potencial expresivo de las cabezas deformadas (Kwakkelstein, 2014, p. 112).

2) *Tavola Lucana*

Según los estudios que ha realizado Nicola Barbatelli, la imagen plasmada en la Tavola Lucana sí podría representar a Leonardo da Vinci, lo que apartaría de la ecuación el supuesto *Autorretrato* de Turín y fortalecería el retrato en posesión de Melzi por su compatibilidad.

- • Párpados con leve caída y algo de bolsa.
- • Cejas finas y altas.
- • Ojos en retracción lateral.
- • Nariz larga, con retracción lateral, orificios abiertos y giba leve.
- • Retracción latero-nasal.

Esto llevaría a realizar de nuevo pruebas para actualizar la datación de los retratos de Leonardo y modificar la cronología oficial, algo que a día de hoy parece improbable. El peso de la psicología de masas y de la tradición es de momento inamovible. Sin embargo, Barbatelli y el equipo de eruditos que defienden la originalidad del rostro de Lucania rastrearán la procedencia de la pintura. El hecho de poder localizar y trazar su itinerario ayudaría aún más a verificar la autenticidad de este posible nuevo rostro de Leonardo da Vinci.

3) *Retrato atribuido a Melzi*

Por su repercusión artística, por el conocimiento que se tiene de la proyección del boceto desde que salió del estudio de Melzi y aun sin tener en cuenta valoraciones subjetivas como el atractivo de su físico, el dibujo conocido como *Leonardo da Vinci de la mano de Francesco Melzi* tiene todas las condiciones necesarias para representar a Leonardo da Vinci. Esta valoración se realiza sin que ella suponga, por un lado, la atribución definitiva a su albacea Francesco Melzi ni, por otro, que el dibujo se realizara copiando el modelo al natural, teniendo en cuenta la posibilidad de que este dibujo fuera una copia de otro anterior hoy en día desaparecido. Tampoco se le puede atribuir un cien por ciento de fiabilidad, pero sí podemos afirmar que se trataría de la mejor aproximación a los rasgos de Leonardo da Vinci.

El dibujo representa probablemente a Leonardo da Vinci tal como era en los últimos diez años de su vida. La finura del dibujo lleva a suponer que la lámina es una copia fiel de un autorretrato de Leonardo. Como mínimo, parece proceder de su entorno directo, probablemente de su último aprendiz, Francesco Melzi. En el siglo XVI se utilizó casi exclusivamente este perfil o uno parecido como modelo de la representación de Leonardo (ibídem, p. 206).

4) El 'David' y el 'Santo Tomás' de Verrocchio

Tanto el *David* como el *Santo Tomás* de Andrea del Verrocchio presentan rostros altamente compatibles, cuyas pequeñas discrepancias son salvables si las atribuimos al paso del tiempo. El rostro del *Santo David*, sin duda, podría evolucionar hacia el rostro del *Santo Tomás*. Sus coincidencias son:

- Marco tónico (*David*) que puede evolucionar a un marco átono (*Santo Tomás*) con el paso de los años y la ganancia de peso.
- Ambos presentan retracción lateral.
- Sus cejas son finas y altas.
- Ambos presentan los párpados caídos con bolsas más pronunciadas en el rostro del *Santo Tomás*, fruto del paso de los años.
- Los ojos de ambos rostros presentan una retracción lateral.
- Sus narices se asimilan en la longitud, en la retracción lateral, en la falta de tonicidad, en la abertura de sus orificios y en la ausencia de giba pero con el despertar de una leve curvatura.
- Ninguno de los dos rostros presenta retracción latero-nasal, pero en el tiempo sí podrían evolucionar a un rostro con esta característica, que es el caso de la *Tavola Lucana* y el retrato en posesión de Melzi.
- Las bocas son tónicas. En el *David* se presenta una tendencia a la retracción lateral, que es algo más pronunciada en el rostro del *Santo Tomás*, y este es más adulto.
- Las barbillas muestran la misma retracción lateral.

A través de la información histórica que nos ha llegado es muy difícil saber con certeza si estos rostros representan a Leonardo da Vinci, pero ese es el siguiente paso de la investigación. El mayor obstáculo con el que nos encontramos es que son imágenes tridimensionales. Su representación volumétrica puede aportar datos muy sustanciosos, pero no hay forma científica de verificar, a día de hoy, si representan a Leonardo da Vinci. Como hemos relatado durante estas páginas, Vasari vio un retrato, pero no mencionó ninguna escultura ni en la *vita* de Leonardo ni en la *vita* de Verrocchio que justificara esta hipótesis. ¿Pueden estos dos rostros evolucionar en un periodo amplio de tiempo hacia el de la *Tavola Lucana* o el del retrato en posesión de

Melzi? Sí, aunque siempre debemos tener en cuenta lo siguiente:

- El *David* y el *Santo Tomás* pertenecen al mismo artista. Todo apunta a que, a través del tiempo, repitió modelo para sus esculturas. Este modelo pudo ser Leonardo da Vinci. Los rostros son muy semejantes.
- En el caso de la *Tavola Lucana* se investiga la autoría, que de momento apunta a Leonardo.
- La autoría del retrato en posesión de Melzi aún es objeto de debate, pero al parecer no sería atribuible a Leonardo y, posiblemente, tampoco a Melzi.
- En el caso del presunto *Autorretrato*, parece ser que no hay dudas: fue realizado —si no se trata de una falsificación de Volpato— por Leonardo da Vinci, pero no se estaría representando a sí mismo.

¿Qué quiere decir todo esto? Que como mínimo hay tres puntos de vista de retratistas diferentes. La subjetividad representa un papel importante en la deformación de la realidad, de la misma manera que esa misma subjetividad puede desvirtuar una investigación o una interpretación.

5) Por lo tanto, teniendo en cuenta este último argumento, cabe también la remota posibilidad de que ninguno de estos dos dibujos muestre al cien por ciento los rasgos auténticos de Leonardo. Sin embargo, en ese caso, si fuese Leonardo el sujeto representado, afirmaríamos que podríamos encontrar, tanto en el presunto *Autorretrato* como en el dibujo en posesión de Melzi, un porcentaje de los rasgos que un día definieron al artista de Florencia. Físicamente, artísticamente o psicológicamente, ambos dibujos contienen un pedazo del alma de Leonardo da Vinci.



Izquierda: © Album / DEA PICTURE LIBRARY

Centro: © Cortesía de Nicola Barbatelli

Derecha: © Album / Granger, NYC



Izquierda: © jan hendrik niemeyer arts books, Germany
Centro: © Album / akg-images
Derecha: © Album / Granger, NYC



Centro: Album / Oronoz
Derecha: © Album / culture-images/fai



Izquierda: © Album / DEA / A. DAGLI ORTI
Derecha: © Creative Commons Attribution only licence CC BY 4.0



© Album / Oronoz



Izquierda: © Album / Universal History Archive/Universal Images Group



© Album / Oronoz

Reflexión final

Yo seguiré...

LEONARDO DA VINCI

Felicitación a un crítico

Ver con los propios ojos, sentir y juzgar sin dejarse influenciar por la moda de turno, poder decir lo visto y lo sentido en una escueta frase o en una sola palabra amasada con arte, ¿no es una maravilla?
¿No es suficiente motivo para felicitarlo?^[309]

ALBERT EINSTEIN

No cesarán de salir a la palestra noticias relacionadas con Leonardo da Vinci, algo que no deja de llenarme de ilusión y esperanza. Ilusión por conocer más al hombre, genio o no, y esperanza de que poco a poco se reconstruya su línea cronológica con nuevos datos donde poder seguir buscando, no solo su cara, incluso su alma.

Sin ir más lejos, los últimos días del 2016 y los primeros del 2017 fueron un hervidero de noticias relacionadas con el vinciano. Polonia compraba *La dama del armiño* a un precio irrisorio^[310], se anunciaba el descubrimiento de un nuevo dibujo de Leonardo en la colección privada de un médico francés jubilado, valorado en quince millones de euros a día de hoy^[311], y el redescubrimiento —por parte de un equipo liderado por J. Calvin Coffey— de un nuevo órgano del cuerpo humano, el mesenterio, descrito y dibujado por Leonardo da Vinci en 1510, un dibujo que se encuentra hoy, al parecer, en la colección de Windsor y que hasta ahora permanecía ignorado^[312].

Podríamos seguir, esperar a un nuevo acaecimiento que nos permitiera ilustrar de nuevo la mente de Leonardo, pero no pararíamos nunca. Nunca concluiríamos ningún libro. Nunca llegaría a tiempo a la editorial.

Ahora le toca a usted. Lejos de dejarse llevar por las opiniones de los demás, incluso de las mías, opine. Todos los puntos de vista, incluidos los suyos, son dignos de tenerse en cuenta. El objetivo, sin más, es crear debate. Mostrar la cantidad de ventanas que Leonardo —o su círculo— abrió en un momento y lugar determinados del tiempo y asomarnos donde más nos apetezca. Es un legado gratuito y uno de los más interesantes en los que se puede aprender la libertad de pensamiento. Y ese es uno de los múltiples legados que nos donó Leonardo, tantos como sus múltiples perspectivas; tantos como nuestras complejas y diversas perspectivas.

Al fin y al cabo, todos tenemos una pequeña obsesión por ponerles un rostro o una imagen a nuestros temores, a nuestras ilusiones o a nuestros sueños.

A veces incluso buscamos una imagen que nos represente, una metáfora que nos ilusione, un símbolo que solape nuestros defectos, un icono que nos dé respuestas, un

rostro que hable por nosotros. El rostro de Leonardo, la foto del Che Guevara, el símbolo de Superman, la cruz cristiana o la máscara de Guy Fawkes —que ahora representa a un colectivo anónimo ciberactivista denominado Anonymous— sirven de fuentes de inspiración, ya sea artística, política, infantil, religiosa o revolucionaria.

Quién sabe, quizá el verdadero legado de Leonardo da Vinci no tenga nada que ver con su rostro, con su imagen. Quizá jugó con nosotros y todas las imágenes que conocemos no sean más que un macabro rompecabezas sin derrotero alguno. Quizá el único sentido que podamos encontrar en ese hipotético mensaje de Leonardo, como apuntaba Kemp al final de su entrevista conmigo, es que la curiosidad, la observación, la perseverancia, el sacrificio y la pasión no tengan rostro y que sean universales, para todos, para todos los tiempos.

Puede que sea incluso un mensaje inspirador. ¿Y si esa ausencia de imagen nos retara a descubrir al creador que llevamos dentro? Dejemos de soñar nuestra vida y no dejemos nunca de intentar vivir nuestros sueños. Fallaremos, fracasaremos, pero en el camino está el aprendizaje. Unas veces se gana y otras se aprende, nada más. Leonardo da Vinci fracasó una y otra vez y nunca dejó de intentarlo. «Yo seguiré», escribiría al final de su vida. Puro sentido común.

Personalmente, no puedo estar más de acuerdo con ese mensaje. Sea cual sea el verdadero rostro de Leonardo da Vinci, creo que su mensaje, al menos para mí, ha llegado alto y claro.

¿Y usted? ¿Es de los que prefieren llevar máscara o, por el contrario, de los que eligen dar la cara?

Etcétera, porque la sopa se enfría... [\[313\]](#)

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Christian Gálvez', with a large, stylized flourish on the right side.

Fdo. Christian Gálvez
Marzo de 2017

PARTE 5

Apéndices

Biografías de Leonardo da Vinci

Leed las buenas obras y observadlas.

LEONARDO DA VINCI

Libro de Antonio Billi (1516-1525)^[314]

Leonardo da Vinci.

Leonardo de *ser* Piero da Vinci, ciudadano florentino.

Aventajó en el dibujo a los demás e inventó cosas muy hermosas, aunque no pintó mucho, porque nada que no fuera bello le satisfacía; quedaron pocas cosas suyas, que su capacidad para percibir los errores no le dejó hacer nada más.

Retrató a Ginebra de Amerigho Benci con tanta perfección que no era mejor el original.

Hizo una Nuestra Señora en tabla, obra excelente, y un san Juan.

Hizo también una tabla de altar para el señor Ludovico de Milán, que se tiene por una de las pinturas más hermosas que existen y que Ludovico envió al emperador.

Hizo un caballo de tierra de dimensiones enormes, montado por el duque Francesco Sforza, con la idea de fundirlo en bronce, aunque todos lo juzgaron tarea imposible porque pretendía fundirlo en una sola pieza.

Hizo infinitos dibujos, todos ellos maravillosos; entre otros, una Nuestra Señora con santa Ana que fue llevada a Francia y un cartón de la guerra de los florentinos cuando derrotaron a Niccolò Piccino, capitán duque de Milán^[315]. Comenzó el cartón en la Sala del Consejo con una material que no se secaba, de modo que la dejó incompleta. Esto se achaca a que le engañaron con el aceite de linaza, que estaba en malas condiciones.

Fue universal en muchas cosas, tales como los edificios, las aguas y la perspectiva. Como se ha dicho, en el dibujo aventajó a todos y nunca aquietó su ánimo, porque su ingenio no dejaba de fabricar cosas nuevas.

(E hizo en Milán un cenáculo milagroso).

Anónimo Gaddiano (1540)^[316]

(f. 88r) Leonardo da Vinci, ciudadano florentino, aunque (no) fue hijo legítimo de *ser* Piero da Vinci, nació de buena sangre por parte de madre. Fue tan excelente y universal que se puede considerar un milagro de la naturaleza, la cual no solo lo dotó de la belleza del cuerpo y de otras muchas gracias, sino que lo hizo maestro en (infinitas) virtudes de gran excelencia. Tuvo grandes conocimientos de matemáticas y no menos de perspectiva; hizo esculturas y en el dibujo aventajó con mucho a todos los demás. Ideó bellísimos inventos, aunque no pintó mucho, porque nada le satisfacía, por esa razón dejó tan pocas obras.

Fue elocuente en el hablar y excelente tañedor de la lira, y maestro (en este arte) de Atalante Migliorotti. Entendió de hierbas medicinales, proyectó edificios y fue experto conocedor de las aguas y de otras muchas cosas que se le ocurrían; nunca se aquietó su ánimo, porque su ingenio proyectaba siempre cosas nuevas. De joven fue protegido de Lorenzo el Magnífico, que se encargaba de su sustento y le hacía trabajar en el jardín de la plaza de San Marco de Florencia. Tenía treinta años cuando Lorenzo lo envió ante el duque de Milán, junto con Atalante Migliorotti, para presentarle una lira, instrumento que (por entonces) Leonardo tocaba como nadie (junto al propio Atalante). Más tarde regresó a Florencia, donde permaneció mucho tiempo, aunque, luego, movido por la indignación o por cualquier otra causa, cuando aún estaba trabajando en la Sala del Consejo de la Señoría, la abandonó y partió para Milán (donde) permaneció varios años al servicio del duque; estuvo luego con César Borgia y más tarde partió a Francia y a otros lugares. Volvió a Milán, pero a causa de los disturbios que asolaron el estado mientras trabajaba para fundir el caballo en bronce, regresó a Florencia; allí vivió seis meses en casa del escultor Giovan Francesco Rustici, en la vía Martelli. Regresó de nuevo a Milán, y luego a Francia, para servir al rey Francisco, al que llevó muchos de sus dibujos, aunque había dejado otros muchos en Florencia, en el hospital de Santa Maria Nuova, junto con sus enseres y la mayor parte del cartón de la Sala del Consejo, donde dibujó el grupo de caballos que vemos hoy en el palacio (f. 88v). Murió en Ambosia, ciudad de Francia, a la edad de setenta y dos años^[317], en un lugar llamado Cloux, donde tenía sus aposentos. En su testamento dejó a micer Francesco da Melzi, caballero milanés, todo el dinero, las ropas, los libros, los escritos, los dibujos, los instrumentos y los retratos, es decir, todo lo relacionado con la pintura, el arte y la industria que allí tenía, y lo nombró albacea de su voluntad. Legó a Bautista de Villanis^[318], su servidor, la mitad de un jardín que poseía a las afueras de Milán, y su otra mitad a Salai, su discípulo. Legó a sus hermanos 400 ducados que tenía depositados en Florencia, en el hospital de Santa Maria Nuova, donde, después de su muerte, no encontraron más que 300.

(f. 90v) Tuvo varios discípulos, entre ellos el milanés Salai, Zoroastro da Peretola, el florentino Riccio dalla Porta alla Croce y Ferrando Spagnuolo, mientras trabajaba en la Sala del Palacio de los Señores.

(f. 91r) Retrató en Florencia del natural a Ginebra d'Amerigho Benci, con tanta maestría, que, más que un retrato, parecía (la) propia Ginebra.

Hizo una tabla de Nuestra Señora, obra excelente.

Pintó también un san Juan.

Pintó (una Leda) y también un Adán y Eva en acuarela, hoy en casa de micer Octaviano de Médici.

Retrató del natural a Piero Francesco del Giocondo^[319].

Pintó la cabeza de una (medusa) con admirables y curiosas agrupaciones de serpientes que hoy pertenece al ilustrísimo y excelentísimo duque Cosme de Médici.

Preparó, con la finalidad de pintarlo en la Sala grande del Consejo del Palacio de

Florenxia, el cartón de aquella guerra, la que los florentinos derrotaron en Anghiari a Niccolò Piccino, capitán del duque Filippo de Milán. Comenzó a realizar la obra en ese mismo lugar, como se ve aún hoy, con barniz.

Comenzó a pintar una tabla en el citado palacio, la cual fue terminada, respetando su proyecto, por fray Filippo.

(f. 121v) De Gav^[320].

Leonardo da Vinci vivió en la misma época que Miguel Ángel. Aprendió de Plinio el uso del estuco con el que daba el color, pero no lo entendió bien. La primera vez que lo probó en un cuadro de la Sala del Papa (donde) estaba trabajando, encendió un fuego delante de la pintura que había apoyado en la pared y el calor de los carbones enjugó y secó la materia; luego quiso hacerlo en la Sala, donde consiguió secarla por la parte baja, pero la parte de arriba no recibió el calor por estar muy alta y goteó.

Tenía una hermosa figura, proporcionada y llena de gracia, y un aspecto muy bello. Vestía un jubón rosado y corto hasta la rodilla cuando se llevaban los vestidos largos. La cabellera, hermosa, rizada y bien compuesta, le llegaba hasta la mitad del pecho.

En cierta ocasión, pasando junto con P. da Gavine por Santa Trinità, por el banco de los Spini, donde había una reunión de hombres de bien que disputaban sobre un pasaje de Dante, lo llamaron para que él lo recitara. Por casualidad, pasó por allí Miguel Ángel, a quien llamaron también, y Leonardo dijo: «Miguel Ángel os lo recitará». Pero Miguel Ángel, creyendo que se burlaba de él, le respondió muy airado: «Recítaselo tú, que dibujaste un caballo para fundirlo en bronce y como te dio vergüenza no conseguirlo lo dejaste abandonado». Dicho lo cual, le volvió la espalda y echó a andar. Al oír aquellas palabras, Leonardo se ruborizó (...).

(f. 122r) Y Miguel Ángel, que aún tenía ganas de mortificarlo, añadió: «Pero ¿qué esperabas de esos cabezotas de milaneses?».

Paolo Jovio (1527)^[321]

Nacido en Vinci, oscuro burgo toscano, Leonardo añadió gran esplendor a la pintura sosteniendo que no puede ejercerla rectamente aquel que no se adueña de las ciencias y las artes liberales que son las imprescindibles doncellas de ese arte. Anteponía la plástica al pincel, como modelos de las imágenes para representar en relieve sobre un plano, y nada consideró nunca tan importante como las reglas de la óptica, de las que se sirvió para observar con exactitud y detalle las leyes de la luz y de las sombras. También había aprendido en las escuelas de medicina a diseccionar, con un esfuerzo inhumano y repugnante, los cadáveres de malhechores, para pintar las distintas flexiones y tensiones de los miembros por la fuerza de los nervios y de las uniones, siguiendo fielmente el orden de la naturaleza. Por eso reprodujo en tablas, con precisión admirable, la forma de los órganos más pequeños, hasta las venas más

sutiles y las partes más secretas del esqueleto, para que de aquel espantoso esfuerzo se obtuvieran, mediante el grabado en cobre, infinitas copias en provecho del arte.

Mas por entregarse con excesiva meticulosidad a la búsqueda de nuevos medios y técnicas de un arte refinado acabó muy pocas obras, descartando siempre las primeras ideas por volubilidad de carácter y por impaciencia natural. Sin embargo, se admira en Milán, pintada en una pared, la cena de Cristo con los discípulos, obra que el rey Luis, según se dice, deseó con tanto ardor que preguntó con insistencia a quien tenía a su lado mientras la contemplaba si sería posible llevársela cortando la pared, de modo que pudiera trasladarla a Francia, incluso al precio de destruir la célebre última cena. Queda de él también una tabla con Jesús niño jugando con su madre y con santa Ana, que Francisco, el rey de Francia, compró y colocó en su capilla; y en la Sala del Consejo de la Señoría de Florencia podemos ver una batalla victoriosa contra los pisanos, magnífica pero desgraciadamente inacabada a causa de un defecto del enlucido que rechazaba con singular obstinación los colores disueltos en aceite de nogal. Parece, sin embargo, que la pesadumbre que causa un daño tan inesperado ha acrecentado de un modo extraordinario la fascinación que ejerce esa obra interrumpida. Plasmó también en arcilla un caballo de proporciones colosales para Ludovico Sforza, con el fin de fundir uno igual en bronce, montado por la figura de su padre, Francesco, ilustre condotiero; en la actitud impetuosa y anhelante del animal se capta al mismo tiempo un dominio absoluto del arte escultórico y de la naturaleza.

Fue de índole afable, brillante y generosa, de rostro extraordinariamente hermoso y, como era un maravilloso árbitro e inventor de toda elegancia y sobre todo de espectáculos teatrales y sabía cantar de un modo egregio acompañándose de la lira, fue muy bien recibido por todos los príncipes de su tiempo. Murió en Francia, a los sesenta y siete años, con gran dolor de sus amigos, no solo por su pérdida, sino también porque entre los muchos jóvenes que frecuentaron su taller no dejara ningún discípulo de gran fama.

Giorgio Vasari^[322] (1550 y 1568^[323]):

Grandísimos dones se ven llover muchas veces desde los influjos celestes sobre los cuerpos humanos de forma natural, y a veces, de manera sobrenatural, reunirse extraordinariamente en un único cuerpo belleza, gracia y virtud de tal forma que, dondequiera que se dirija tal individuo, cada una de sus acciones es tan divina que, dejando atrás a todos los demás hombres, manifiestamente se dan a conocer (tal y como efectivamente es) como cualidades generosamente otorgadas por Dios, y no adquiridas mediante arte humana alguna. Esto lo vieron los hombres en Leonardo da Vinci, quien, aparte de la belleza del cuerpo, nunca suficientemente alabada, poseía una gracia más que infinita en cualquiera de sus actos; y tanta y tan desarrollada era su virtud que siempre que su espíritu se volvía hacia los asuntos difíciles, con

facilidad los liberaba de su complejidad. Tuvo gran fuerza, unida a destreza, ánimo y un valor siempre regio y magnánimo. Y la fama de su nombre se extendió tanto que no solo fue apreciado en su tiempo, sino mucho más en tiempos posteriores, tras su muerte.

Y verdaderamente el cielo nos manda a veces a algunos que no representan únicamente a la humanidad, sino a la propia divinidad, para que sirviéndonos de modelo podamos acercarnos con el ánimo y la excelencia del intelecto a las partes más elevadas del cielo. Y mediante la experiencia se puede ver que los que con algún estudio accidental se dedican a seguir las huellas de estos admirables espíritus, cuando realmente lo son, a poco que sean ayudados por la naturaleza, se acercan al menos tanto a sus divinas obras que participan de esa misma divinidad^[324].

Admirable y celestial fue Leonardo da Vinci, sobrino (*hijo*) de *ser* Piero da Vinci^[325], que fue verdaderamente un buen tío y pariente, pues lo ayudó en su juventud, sobre todo en lo relativo a la erudición y los rudimentos literarios, de los que habría sacado un gran provecho si no hubiese sido tan voluble e inestable^[326]. Porque se ponía a estudiar muchas cosas y, una vez había empezado, las abandonaba^[327]. En los pocos meses que dedicó a tomar lecciones de ábaco hizo tantos progresos que, por medio de las continuas dudas y problemas que suscitaba en el maestro que le enseñaba, a menudo lo confundía^[328]. Estudió también música, enseguida aprendió a tocar la lira y, como alguien que ha recibido de la naturaleza un espíritu elevadísimo y lleno de elegancia, muy pronto fue capaz de improvisar cantos divinamente.

Aunque se dedicaba a varias cosas, nunca dejó de dibujar y hacer relieves, actividades que nutrían su fantasía más que cualquier otra. Cuando *ser* Piero se dio cuenta de esto, consciente de la superioridad de su ingenio, tomó algunos de sus dibujos y se los llevó a su gran amigo Andrea del Verrocchio, y le rogó encarecidamente que le dijera si le parecía que Leonardo podría lograr algo si se consagraba al dibujo. Andrea se asombró al ver los admirables inicios de Leonardo y tranquilizó a Piero aconsejándole que lo instruyera. Se puso de acuerdo con Leonardo para que fuera al taller de Andrea, cosa que hizo con gran satisfacción. Y no ejerció solo una profesión, sino todas aquellas en las que intervenía el dibujo. Tenía una inteligencia tan divina y maravillosa y era tan buen geómetra que no solo practicó la escultura (*hizo durante su juventud algunas cabezas de mujeres sonrientes en barro, formadas con el arte del yeso, y también cabezas de angelotes que parecían salidas de la mano de un maestro*)^[329] y la arquitectura (*realizó numerosos dibujos tanto de plantas como de otros edificios; fue el primero en discurrir, a pesar de su juventud, sobre el río Arno, con el fin de canalizarlo desde Pisa hasta Florencia; y dibujó molinos e ingenios que se movían con la fuerza de las aguas*)^[330], sino que quiso que su profesión fuese la pintura (*estudió sobre todo el retrato al natural y a veces hizo modelos de figuras de barro. Además dibujó en papel con una inteligencia y una pericia que nadie ha alcanzado jamás, y yo mismo poseo el dibujo de una cabeza en*

claroscuro que es divina. Había recibido su ingenio tantas gracias de Dios y una capacidad tan terrible, junto con el intelecto y la memoria, y sabía expresar tan bien con las manos su concepto que vencía con sus razonamientos y confundía con sus razones a todos los ingenios despiertos)^[331]. La naturaleza de los actos de Leonardo manifestaba tanto talento que sus razonamientos hacían callar a los más doctos. *(Continuamente realizaba modelos y dibujos para aligerar con facilidad los montes y horadarlos con el fin de pasar de un lado a otro, y con tornillos y cabestrantes demostraba cómo levantar y arrastrar grandes pesos..., pues su cerebro nunca cesaba de divagar, y de esos pensamientos y esfuerzos hállanse esparcidos por nuestro arte numerosos dibujos, de los cuales yo mismo he visto muchos; además de todo esto, invirtió tiempo en dibujar grupos de cuerdas hechos con orden, de modo que desde un cabo siguiera todo el resto, hasta llenar un círculo, y uno de ellos, tan difícil como hermoso, se puede contemplar impreso y lleva el centro estas palabras: LEONARDUS VINCI ACCADEMIA)*^[332].

Demostraba que se podía alzar el templo de San Juan en Florencia y meter debajo escaleras, sin destruirlo, y los persuadía con tan grandes razones que parecía posible, aunque todos, cuando se había ido, constataban por sí mismos la imposibilidad de tamañas empresas. Y era tan agradable su conversación que se ganaba el ánimo de las gentes. Aunque no tenía nada y no trabajaba mucho, siempre mantuvo sirvientes y caballos, que le gustaban especialmente, y muchos otros animales a los que mantenía y domesticaba con gran amor y paciencia. Lo demuestra el hecho de que a menudo, cuando pasaba por lugares donde se vendían pájaros, los sacaba con sus propias manos de la jaula y, pagándoles a los vendedores el precio que se le pedía, los echaba a volar, restituyéndoles la libertad perdida. Quiso la naturaleza favorecerlo tanto que, allá donde se dirigiera su pensamiento, su cerebro y su ánimo mostraban tanta divinidad que no tuvo rival alguno en perfección, buena disposición, vivacidad, bondad, belleza y gracia.

A pesar de su dominio del arte, empezaba muchas obras y no acababa ninguna, porque le parecía que la mano no podía añadir a la perfección del arte nada más de lo que él concebía, bien entendido que ideaba con la mente dificultades tan maravillosas que con las manos, por muy diestras que fueran, no las podría haber expresado jamás. Fueron tantas sus divagaciones que filosofando sobre la naturaleza llegó a entender la propiedad de las hierbas, observaba el movimiento del cielo, el curso de la luna y la trayectoria del sol^[333].

Llegó a tener unas concepciones tan heréticas que no se aproximaba a ninguna religión, pues tenía en mucha más estima el ser filósofo que cristiano^[334].

(Como ya se ha dicho)^[335], en su juventud estudió arte, gracias a su tío ser Piero^[336], con Andrea del Verrocchio. Este estaba haciendo una tabla con un san Juan bautizando a Cristo en la que Leonardo pintó un ángel con algunos ropajes; y, aunque era jovencito, lo ejecutó de tal modo que resultaba mucho mejor que las figuras de Andrea. Esta fue la razón por la que Andrea no quiso volver a tocar los pinceles,

indignado porque un muchacho supiera más que él. Se le encargó un cartón para un tapiz de oro y seda que iba a ser tejido en Flandes, y enviado al rey de Portugal, con la representación de Adán y Eva cuando pecan en el Paraíso terrenal. Leonardo pintó un prado de infinitas hierbas con algunos animales, en claroscuro iluminado de albayalde, cuya diligencia y verosimilitud (se puede realmente asegurar) no pueden ser igualadas por talento alguno.

En él había una higuera, con los escorzos de las hojas y las vistas de las ramas realizados con tanto amor que el ingenio se desvanece al pensar cómo un hombre puede tener tanta paciencia. También había una palmera con los círculos del tronco trabajados con un arte tan grande y maravilloso que solo la paciencia y el ingenio de Leonardo lo habrían podido lograr. Esta obra al final no se hizo: el cartón está hoy en Florencia^[337] en la feliz casa del Magnífico Octaviano de Médici, al que se lo dio, no hace mucho, el tío de Leonardo. Se cuenta que estando *ser* Piero da Vinci, tío de Leonardo^[338], en su villa de campo, lo visitó uno de sus campesinos, que había hecho con sus propias manos una rodela a partir de un tronco cortado de una higuera que había en el predio, para pedirle que se la hiciera pintar en Florencia. *ser* Piero aceptó encantado, porque el campesino era muy útil en cazar pájaros y en la pesca, y servía muy bien a *ser* Piero en estos menesteres. Hizo que se la llevaran a Florencia y, sin decirle a Leonardo quién era su dueño, le pidió que pintara algo en ella. Un día Leonardo la tomó en sus manos y, viendo que estaba torcida, mal trabajada y tosca, la enderezó con fuego y se la dio a un tornero, que transformó su tosquedad en un acabado uniforme y delicado. Y, tras enyesarla y prepararla a su manera, empezó a pensar en lo que se podría pintar en ella con el fin de que asustara a quien la tuviera delante y produjera los mismos efectos que la cabeza de Medusa. Con este objeto, Leonardo llevó a una sala suya, en la que solo entraba él, lagartijas, lagartos, grillos, serpientes, mariposas, langostas, lechuzas y otras especies extrañas de animales semejantes: de esta multitud, adecuadamente combinada, extrajo un animalote muy horrible y espantoso, que envenenaba con el hálito y exhalaba aire de fuego. Y lo representó saliendo de una piedra oscura y partida, exhalando veneno de la garganta abierta, fuego de los ojos y humo de la nariz, de una forma tan extraña que parecía algo monstruoso y horrible. Y aunque sufrió mucho haciéndola, porque la sala estaba llena de los efluvios demasiado crueles de los animales muertos, Leonardo ni siquiera los notaba, debido al gran amor que le tenía al arte^[339]. Cuando acabó esta obra y como no la reclamaban ya ni el campesino ni el tío^[340], Leonardo le dijo a este que para su comodidad encargara que fueran a buscarla, pues, en lo concerniente a él, ya la daba por acabada. Una mañana que *ser* Piero fue a la estancia a buscar la rodela llamó a la puerta, Leonardo le abrió y le pidió que esperara un momento; entró en la sala y colocó la rodela cerca de la luz sobre un caballete y preparó la ventana para que recibiera una luz deslumbrante, luego lo hizo pasar para que lo viera. Nada más verla, *ser* Piero se estremeció, no creyendo que esa fuera la rodela ni tampoco una pintura lo que veía representado en ella. Y, cuando ya volvía sobre sus pasos,

Leonardo lo sujetó diciendo: «Esta obra sirve para lo que ha sido hecha; así pues, tomadla y lleváosla, que este es el fin que se espera de la obra». A ser Piero le pareció algo más que milagroso y alabó mucho la original idea de Leonardo; después le compró a un mercader otra rodela pintada con un corazón traspasado por una saeta y se la dio al campesino, que le estuvo agradecido por el resto de sus días. Y vendió la de Leonardo secretamente en Florencia por cien ducados a unos mercaderes. Y poco después llegó a manos de Francesco, duque de Milán, al que los mercaderes se la vendieron por trescientos ducados.

Después, Leonardo pintó una Virgen en un cuadro^[341], de gran valor, que tuvo en su poder el papa Clemente VII. Y, entre otras cosas que en él pintó, representó un jarro de agua con algunas flores dentro, en el que, aparte de su maravilloso realismo, había imitado las gotas del agua sobre el cristal de tal modo que parecían más reales que la propia realidad. Para su gran amigo Antonio Segni dibujó en papel un Neptuno, con trazo tan inteligente que parecía que estaba completamente vivo. Se veía el mar revuelto y su carro tirado por caballos marinos, con las quimeras, las orcas y algunas cabezas de dioses marinos hermosísimas. Su hijo Fabio le dio este dibujo a Giovanni Gaddi, con este epigrama:

PINXIT VIRGILIVS NEPTVNVM, PINXIT HOMERVS,
DVM MARIS VNDISONI PER VADA FLECTIT EQUOS.
MENTE QVIDEM VATES ILLVM CONSPEXIT UTERQVE
VINCIVS AST OCVLIS, IVREQVE VINCIT EOS^[342].

(Se le ocurrió la idea de pintar en un cuadro al óleo una cabeza de Medusa, con la cabellera formada por un grupo de serpientes, la invención más rara y extravagante que pueda imaginarse; pero, como obra que llevaba tiempo y tal como ocurrió con casi todas sus cosas, quedó sin acabar. Ahora se encuentra entre las obras excelentes del palacio del duque Cosme, junto a una cabeza de ángel que levanta un brazo en el aire y lo adelanta, con el codo doblado, mientras lleva el otro al pecho, donde descansa la mano. Es cosa admirable que aquel ingenio, queriendo dar el mayor relieve a las cosas que realizaba, pintara fondos muy oscuros utilizando varios tonos de negro, de modo que lo claro fuera, por contraste, más luminoso, aunque, al fin, los teñía tanto que más parecían cosas hechas para imitar la noche que la luz del día; cierto es que todo lo hacía por buscar la manera de dar mayor relieve y de hallar el fin y la perfección del arte.

Le gustaba tanto observar las cabezas singulares, con barba o con cabellos naturales del hombre, que era capaz de seguir a uno que le gustara un día entero y se lo grababa de tal modo en la cabeza que al llegar a casa lo dibujaba como si lo tuviera delante. De esta suerte realizó numerosas cabezas de mujer y de hombre, muchos de cuyos dibujos, hechos a pluma de su mano, se hallan en mi poder, en nuestro libro de dibujos, tantas veces citados, como aquella de Américo Vespucio^[343], una bellísima cabeza de anciano dibujada a cartón, o la de

Scaramuccia, capitán de los Zingani, que luego fue propiedad de micer Donato Valdambrini d'Arezzo, canónigo de San Lorenzo, pues se la regaló Giambullari. Comenzó una tabla de la adoración de los magos^[344] que tiene muchas cosas bellas, pero sobre todo las cabezas, y que se encontraba en casa de Amerigo Benci, frente a la logia de los Peruzzi, pero, como el resto de sus cosas, quedó sin acabar.

Muerto Giovan Galeazzo, duque de Milán, y elevado a su rango Ludovico Sforza en 1494)^[345], con gran reputación, fue conducido Leonardo a Milán ante el duque Francesco, al que le gustaba mucho el sonido de la lira, para que tocase; y Leonardo llevó consigo el instrumento que él mismo había fabricado en gran parte en plata para que la armonía tuviese mayor timbre y una voz más sonora. Y con esto superó a los demás músicos que concursaban en recitales; además fue el mejor recitador de rimas improvisadas de su tiempo. Cuando el duque escuchó los admirables razonamientos de Leonardo, se prendó de sus virtudes de una forma increíble. Y le rogó que pintara una tabla de altar con una natividad, que el duque envió al emperador. En Milán pintó también una última cena^[346] en Santo Domingo y Santa Maria delle Grazie, obra bellísima y maravillosa, y otorgó tanta majestad y belleza a las cabezas de los apóstoles que dejó inacabada la de Cristo, pues se sintió incapaz de otorgarle esa divinidad celestial que requiere la imagen de Cristo. Esta obra inacabada ha obtenido la constante veneración de milaneses y extranjeros, ya que Leonardo imaginó y logró expresar la sospecha de los apóstoles sobre quién sería el traidor de su maestro. En todos sus rostros se aprecia el amor, el temor y el desdén, o bien el dolor por la imposibilidad de comprender las intenciones de Cristo. No causa menos maravilla el reconocimiento, por lo contrario, de la obstinación, el odio y la traición de Judas, como tampoco se ha dejado de mostrar en las más mínimas partes de la obra una increíble diligencia. Incluso en el mantel se ha representado el tejido de una manera que el propio lino no es capaz de mostrar mejor en la realidad.

(Se cuenta que el prior de aquel lugar importunaba continuamente a Leonardo para que acabara la obra, pues le extrañaba verlo la mitad del día abstraído en otras consideraciones y le habría gustado que, como los frailes que trabajaban el huerto, no hubiera dado nunca reposo a los pinceles; no satisfecho con esto, se quejó ante el duque, y tanto le rogó, que este se vio obligado a enviar un emisario que reclamara la obra con buenas palabras, mostrando que lo hacía por la insistencia del prior. Leonardo, sabiendo que el ingenio del duque era agudo y discreto, quiso hablar con él largamente, lo que nunca había hecho con el prior, y le expuso las abundantes razones sobre el arte, hasta convencerlo de que los grandes ingenios, aunque obren poco, adelantan mucho, porque buscan con la mente invenciones y se forman las ideas perfectas que luego expresan con las manos, según lo concebido por el intelecto. Le informó de que le faltaban aún dos cabezas, la de Cristo, para la cual no deseaba buscar un modelo mundano ni podía tampoco concebir la belleza y la gracia celestial que debía mostrar la divinidad encarnada, y la de Judas, porque no podía imaginar una forma de expresar el rostro de aquel que, tras recibir tantos

beneficios, tuvo el ánimo feroz de traicionar al que había sido Señor suyo y Creador del mundo, aunque estaba dispuesto a buscarlo, y al final, si no encontraba algo mejor, siempre tendría a mano el de aquel prior inoportuno e indiscreto. Al oír estas palabras, el duque se echó a reír y le dijo que le sobraba razón. De este modo, el pobre prior, confuso, volvió a ocuparse de reclamar los trabajos del huerto y dejó tranquilo a Leonardo, el cual acabó la cabeza de Judas, que parece el vivo retrato de la traición y la falta de humanidad. La de Cristo, como ya se ha dicho, quedó sin terminar)^[347].

La nobleza de esa pintura, ya sea por su composición, ya porque fue realizada con una diligencia incomparable, hizo nacer en el rey de Francia el deseo de trasladarla a su reino, lo que intentó por todas las vías posibles, como si fuera arquitecto, para que mediante estructuras de madera y hierro la pudiesen armar de forma que llegara sana y salva, sin reparar en los gastos que tuviera que hacer, tanto la deseaba. Pero, como se había hecho sobre una pared, su majestad tuvo que quedarse con el deseo, y la obra se quedó con los milaneses. (En el mismo refectorio, mientras trabajaba en la Cena, retrató divinamente a Ludovico con su primogénito Massimiliano en el frente, donde había una pasión de estilo antiguo, y al otro lado a la duquesa Beatriz con Francesco, otro de sus hijos, que, como su hermano, fue duque de Milán)^[348].

Mientras estaba realizando esta obra, le propuso al duque hacer un caballo de bronce de dimensiones extraordinarias con la imagen del duque y para su memoria^[349]. Y tan grande lo ideó que nunca se pudo hacer. Y se cree que (pues los juicios humanos son muy variados y, muchas veces por envidia, maliciosos)^[350], como en otras cosas, lo empezó para no acabarlo. De enorme tamaño, lo quería fundir de una sola pieza y lo empezó a pesar de las dificultades que entrañaría acabarlo.

(La dificultad era enorme, y cabe pensar que no les faltaba razón, pues fueron muchas las cosas que dejó inacabadas. En realidad, podemos creer que la excelencia y la grandeza de su ánimo le impedían llegar hasta el final, porque siempre buscaba excelencia sobre excelencia y perfección sobre perfección y, como dice nuestro Petrarca, el deseo retarda la obra; lo cierto es que los que vieron el modelo de gran tamaño que Leonardo hizo en terracota pensaron que no habían visto jamás nada más bello ni más grandioso. La obra duró hasta que los franceses llegaron a Milán con Luis, rey de Francia, y la destruyeron. También se perdió un modelo pequeño de cera, que se consideraba perfecto, y un libro sobre la anatomía de los caballos que compuso para estudiarla. Se ocupó, incluso con mayor empeño, de conocer la anatomía de los hombres (en colaboración con Marco Antonio della Torre, excelente filósofo, que enseñaba entonces en Pavía y escribía sobre este argumento. Y fue, según tengo entendido, uno de los primeros en ilustrar con la doctrina de Galeno las cosas de la medicina y en dar verdadera luz a la anatomía, envuelta hasta ese momento en las tinieblas de la ignorancia, y en esto se sirvió maravillosamente del ingenio, la obra y la mano de Leonardo, que hizo un libro dibujado con lápiz rojo y bosquejado a pluma), diseccionando los cuerpos con sus propias manos y con gran

diligencia, para luego dibujar los huesos y cubrirlos, guardando el orden estricto, con todos los nervios y los músculos, los que están pegados al hueso, los que lo sostienen y los que lo mueven. Sobre todo esto escribió con unas extrañas letras, trazadas con la mano izquierda y al revés, que no se entienden si no se tiene práctica, porque solo pueden leerse con un espejo. Muchas de estas páginas de anatomía humana se encuentran en poder de micer Francesco da Melzi, caballero milanés, que en tiempos de Leonardo fue un hermoso joven, muy amado por el maestro, como hoy es un anciano amable y no menos hermoso. Él las tiene en mucha estima y las conserva como si fueran reliquias junto con el retrato de la feliz memoria de Leonardo. A todos los que leen estos escritos les parece imposible que aquel divino espíritu razonara con tanta exactitud sobre el arte y sobre los músculos, los nervios y las venas, y, en general, sobre todas las cosas. Igualmente se encuentran en poder de (?)^[351], pintor milanés, algunos escritos de Leonardo, también trazados con la mano izquierda y al revés, que tratan de la pintura y de los modos del dibujo y el color. No hace mucho que este me visitó en Florencia, con el deseo de imprimir la obra, y se la llevó a Roma con esa intención, aunque no sé si lo habrá conseguido. Volviendo a las cosas de Leonardo)^[352], cuando el rey de Francia llegó a Milán le pidió a Leonardo que hiciera algo extraño. Este hizo un león que anduvo unos cuantos pasos, luego se abrió su pecho y lo mostró lleno de flores de lis. En Milán tomó como discípulo al milanés Salai^[353], elegante en gracia y belleza, con una bella cabellera rizada y ensortijada, que le gustaba mucho a Leonardo; y le enseñó muchas cosas de arte; en Milán hay algunas obras que se le atribuyen, con retoques de Leonardo.

Volvió a Florencia, donde se encontró con que los monjes servitas habían encargado a Filippino^[354] las obras de la tabla del altar mayor de la Anunciación. Leonardo dijo que él habría hecho con gusto semejante obra. Al enterarse Filippino, como persona gentil que era, abandonó las obras. Y los frailes se la llevaron a Leonardo a su casa para que la pintara, retribuyéndole a él y toda su familia. Le dedicó mucho tiempo, pero no llegó a empezar nada. En ese mismo soporte hizo un cartón con una Virgen y una santa Ana con Cristo^[355] que no solo provocó el asombro de todos los artistas, sino que, una vez acabada, estuvo expuesta durante dos días en su sala, donde iban a verla hombres y mujeres, jóvenes y viejos, como quien acude a las fiestas solemnes, para contemplar las maravillas de Leonardo, que asombraron a todo el pueblo porque en el rostro de esa Virgen se veía todo lo sencillo y bello que con sencillez y belleza puede dotar de gracia a la madre de Cristo. Quiso mostrar esa modestia y humildad propias de una Virgen contenta y alegre de ver la belleza de su hijo, al que sostiene tiernamente en su regazo. Al mismo tiempo, dirigiendo su honesta mirada hacia abajo, reconoce al san Juan muchachito que juguetea con un cordero, no sin la sonrisa de una santa Ana que, llena de felicidad, ve a su progenie terrena convertida en celestial. Consideraciones verdaderamente dignas del intelecto y del ingenio de Leonardo. Retrató a Ginevra de Amerigo Benci^[356], obra muy hermosa; y abandonó el trabajo de los monjes, quienes se lo devolvieron a

Filippino, que no lo pudo acabar porque le sobrevino la muerte. Hizo para Francesco del Giocondo el retrato de su mujer Mona Lisa y, a pesar de dedicarle esfuerzos de cuatro años, lo dejó inacabado. Esta obra la tiene hoy el rey Francisco de Francia en Fontainebleau. Todo aquel que quisiera ver en qué medida puede el arte imitar a la naturaleza lo podía comprender en su cabeza, porque en ella se habían representado todos los detalles que se pueden pintar con sutileza. Los ojos tenían ese brillo y ese lustre que se puede ver en los reales, y a su alrededor había esos rosáceos lívidos y los pelos que no se pueden realizar sin una gran sutileza. En las cejas se apreciaba el modo en que los pelos salen de la carne, más o menos abundantes y, girados según los poros de la carne, no podían ser más reales. La nariz, con todas esas aperturas rosáceas y tiernas, parecía de verdad. La boca, con toda la extensión de su hendidura unida por el rojo de los labios y lo encarnado del rostro, no parecía color, sino carne real. En la fontanela de la garganta, si se miraba con atención, se veía latir el pulso, y en verdad se puede decir que fue pintada de una forma que hace estremecerse y atemoriza a cualquier artista valioso. Mona Lisa era muy hermosa; mientras la retrataba, tenía gente cantando o tocando, y bufones que la hacían estar alegre, para rehuir esa melancolía que se suele dar en la pintura de retratos. Tenía un gesto tan agradable que resultaba, al verlo, algo más divino que humano, y se consideraba una obra maravillosa por no ser distinta de la realidad.

Había aumentado tanto la celebridad de este divino artista, gracias a la excelencia de sus obras, que todos aquellos que amaban el arte, es más, la ciudad entera, deseaban que hiciese alguna obra en su memoria. Y se hablaba por todas partes de encargarle alguna obra grande y notable, donde lo público pudiera verse ornado y honrado por el gran ingenio, la gracia y el juicio apreciables en las obras de Leonardo. Y entre los gonfaloneros y los ciudadanos notables se decidió que pintara alguna obra bella en la gran sala del Consejo, que acaba de rehacerse (*cuya arquitectura fue realizada con su consejo y criterio, el de Giuliano S. Gallo y Simone Pollaiuolo, llamado el Cronaca, y el de Miguel Ángel Buonarroti y Baccio d’Agnolo, y se acabó con gran presteza*)^[357]. Piero Soderini, el entonces gonfalonero de Justicia, le encargó la sala. Leonardo deseaba realizarla y empezó un cartón en la sala del Papa, ubicada en Santa Maria Novella, con la historia de Niccolò Piccino, capitán del duque Filippo de Milán, en el que dibujó un grupo de caballos que combaten por un estandarte, obra tenida por excelente y de gran maestría debido a las admirables consideraciones que tuvo en cuenta al representar esta fuga^[358]. En ella se reconocen la rabia, el desdén y la venganza tanto en los hombres como en los caballos; entre ellos hay dos que, enredados por las patas delanteras, muestran tanta venganza con los dientes como los hombres que los cabalgan en combate por dicha bandera; un soldado la apresa con las manos, mientras que con la fuerza de sus hombros pone al caballo en fuga, con su cuerpo vuelto, aferrado al asta del estandarte para tratar de arrancarlo a la fuerza de las manos de otros cuatro; dos de ellos lo defienden cada uno con una mano y tienen la otra en el aire, intentando cortar el asta con las espadas;

mientras, un soldado viejo con un gorro rojo, gritando, tiene en una mano el asta y en la otra un alfanje, y amenaza furioso con cortar las manos de los que, con toda su fuerza y apretando los dientes, procuran en actitud fiera defender su bandera. En el suelo, entre las patas de los caballos, hay dos figuras en escorzo que están combatiendo. Uno de ellos, sobre el suelo, tiene encima un soldado que levanta el brazo cuanto puede para clavarle con toda su fuerza el puñal en la garganta y quitarle así la vida, mientras que el otro, forcejeando con piernas y brazos, hace todo lo posible para no morir. Es indescriptible el dibujo con el que Leonardo hizo los ropajes de los soldados, sin contar la increíble maestría que mostró en las formas y lineamentos de los caballos, cuya bravura, músculos y elegante belleza consiguió hacer mejor que ningún otro maestro. Dibujó su anatomía mediante escorzos, así como la de los hombres, reconduciéndolos a la auténtica luz moderna. Se dice que para dibujar este cartón construyó un mecanismo muy ingenioso, que se levantaba al acortarlo y bajaba al alargarlo. Creyó poder colorear la pared al óleo, por lo que compuso una mezcla tan espesa para encolar la pared que, mientras seguía pintando en esa sala, empezó a chorrear, de tal manera que en poco tiempo tuvo que abandonar la obra. Leonardo tenía un gran espíritu y era generoso en todos sus actos. Se cuenta que una vez que iba al banco para la asignación que le hacía mensualmente Piero Soderini, el cajero le quiso entregar unos cartuchos de cuatrines que él no quiso aceptar, respondiendo: «Yo no soy pintor de cuatro cuartos». Se le acusó de estafa y Piero Soderini murmuró contra él. Leonardo reunió el dinero por medio de sus amigos y se lo quiso restituir a Piero, pero este no lo quiso aceptar.

Fue a Roma con el duque Julián de Médici para el nombramiento del papa León, que apreciaba los temas filosóficos y, sobre todo, la alquimia; por lo que, formando una pasta de cera, mientras iba caminando, hacía animales muy ligeros llenos de viento, a los que hacía volar por los aires soplándoles; pero, cuando cesaba el viento, caían al suelo. A un lagarto muy extraño que había encontrado el jardinero del Belvedere le pegó las escamas que les había arrancado a otros lagartos y le puso alas con una mezcla de mercurio que temblaban por el movimiento del animal al caminar. Le hizo ojos, cuernos y barbas, lo domesticó y lo tenía en una caja, y todos los amigos a los que se lo enseñaba huían de espanto. Solía hacer desengrasar y purgar las entrañas de un capón, y las hacía tan finas que cabían en una mano. En otra estancia tenía un par de fuelles de herrero, con los que inflaba las mencionadas tripas, llenando toda la estancia, que era muy grande, de tal forma que los presentes tenían que arrinconarse, y cuando mostraba cómo, transparentes y llenas de aire, pasaban de ocupar tan poco espacio al principio a ocupar tanto después, las comparaba con las virtudes. Hizo muchas locuras de este tipo y estudió los espejos; y ensayó rarísimas mezclas de óleos para pintar, y barnices para conservar las obras hechas. Se dice que el papa le encargó una obra, e inmediatamente empezó a destilar óleos y hierbas para hacer el barniz. Por lo que el papa León dijo: «Ay de mí, este no sirve para hacer nada, pues empieza por pensar mucho en el final antes que en el principio de la

obra». Había un enorme desprecio mutuo entre Miguel Ángel Buonarroti y él. Debido a esta competencia, Miguel Ángel se fue de Florencia, con el permiso del duque Julián, llamado por el papa para la fachada de San Lorenzo. Al enterarse, Leonardo partió rumbo a Francia, donde el rey, que tenía obras suyas y lo quería mucho, deseaba que pintase el cartón de la santa Ana. Pero él, según su costumbre, lo entretuvo durante mucho tiempo con meras palabras. Cuando llegó a la vejez, estuvo muchos meses enfermo; y al ver cercana la muerte, disputando de asuntos católicos, volvió al buen camino y se convirtió a la fe cristiana en medio de un gran llanto. Se confesó y se arrepintió, si bien no podía mantenerse en pie; sostenido por los brazos de sus amigos y criados, quiso tomar el santísimo sacramento fuera del lecho. Llegó el rey, que lo visitaba a menudo con mucho cariño. Sentándose en el lecho reverentemente, le relató sus males y los hechos en los que mostraba cuánto había ofendido a Dios y a los hombres en el mundo por no haber obrado en el arte como era debido. Entonces le vino un paroxismo mensajero de la muerte. El rey se levantó y le tomó la cabeza para ayudarlo y hacer que se aligerase el mal; su espíritu, que era muy divino, reconociendo que no podía tener mayor honor, expiró en brazos del rey, a la edad de setenta y cinco años^[359]. La pérdida de Leonardo causó un extraordinario dolor a todos los que lo habían conocido, porque nunca hubo una persona que honrara tanto la pintura. Con el esplendor de su aspecto, que era bellísimo, serenaba todo espíritu triste y con sus palabras trastornaba toda intención obstinada. Con sus fuerzas, retenía toda furia violenta; con la mano derecha era capaz de torcer el hierro de una aldaba y la herradura de un caballo, como si fuesen de plomo. Con su generosidad recogía y albergaba a cualquier amigo pobre o rico, siempre que tuviera algún genio o virtud.

Ornaba y honraba con todas sus acciones cualquier estancia deshonrosa o desnuda, por lo que Florencia recibió un gran don cuando nació Leonardo, y su muerte supuso una más que infinita pérdida. En el arte de la pintura añadió a la manera de pintar al óleo una cierta oscuridad, gracias a la cual los modernos han otorgado fuerza y relieve a sus figuras. Y, en la escultura, ensayó en las tres figuras de bronce que están sobre la puerta de San Juan en la parte de tramontana, hechas por Giovan Francesco Rustici, pero concebidas bajo el consejo de Leonardo, que son el más bello vaciado en diseño y perfección que se ha visto hasta la actualidad. Le debemos el conocimiento de la anatomía de los caballos y la de los hombres, bastante más perfecta. Debido a todos estos aspectos tan divinos, y a pesar de que obrara más con palabras que con los hechos, su nombre y fama no se extinguirán ya nunca. Por eso su epitafio reza:

ÉL SOLO A TODOS VENCE,
VENCE A FIDEAS, VENCE A APELES
Y AUN A TODA LA TROPA VICTORIOSA.

Y aún otro, para en verdad honrarlo, dice:

*LEONARDVS VINCIVS. QVID PLVRA?
DIVINVM INGENIVM, DIVINA MANVS,
EMORI IN SINV REGIO MERVERE,
VIRTVS ET FORTVNA HOC MONVMENTVM
CONTINGERE GRAVISS(imis) IMPENSIS CVRAVERVNT.*

*ET GENTEM ET PATRIAM NOSCIS; TIBI GLORIA ET INGENS
NOTA EST; HAC TEGITVR NAM LEONARDVC HVMO.
PERSPICVAS PICTVRAE VMBRAS OLEOQVE COLORES
ILLIVS ANTE ALIOS DOCTA MANVS POSVIT.
IMPRIMERE ILLE HOMINVM, DIVVM QVOQVE CORPORA IN AERE
ET PICTIS ANIMAN FINGERE NOVIT EQVIS.*

Fue pintor suyo el milanés Giovanantonio Boltraffio, persona muy práctica y experta, y también Marco Uggioni, que hizo en Santa María de la Paz el *Tránsito de la Virgen* y las *Bodas de Caná*.

Epílogo a la biografía de Vasari

La traducción del epitafio en latín es la que sigue:

(Leonardo da Vinci. ¿Para qué decir más?
Su divino talento, su divina mano
hubieran merecido morir en brazos reales.
Su virtud y fortuna se ocuparon de levantar
este monumento de elevadísimo precio.

Conociendo la gente y la tierra florentina, conoces
su gloria inmensa: pues en esta tierra reposa Leonardo.
Su docta mano antes que la de ningún otro
introdujo sombras diáfanas en la pintura y colores al óleo.
Fue experto en moldear en bronce los cuerpos de hombres y dioses
y en dar alma a caballos pintados).

Hay un interesante estudio publicado por Carlo Predretti en colaboración con Carlo Vecce sobre el epitafio, su escritor (¿italiano o francés?) y su traducción:

*Léonard de Vinci! Que dire de plus!
Son genie divin, sa main divine,
lui méritèrent de mourir dans les bras d'un roi.
Sa vertu et sa fortune ont uni toutes leurs ressources
pour lui élever ce monument.*

*Tu connais sa famille et sa patrie. Sa gloire
immense t'est bien connue; car cette terre recouvre Léonard.
Sa main savante plus que celle d'aucun d'autre
a su disposer pour le plaisir des yeux les ombres de la peinture, et distribuir les couleurs à l'huile.
Il avait le secret de rendre les corps de l'homme et ceux des dieux, habitants de l'air;*

et son pinceau donnait la vie aux chevaux.

(Leonardo da Vinci. ¿Qué más se puede decir?
Su genio divino y su mano divina
le valieron morir en brazos de un rey.
Su virtud y fortuna aunaron
todas sus riquezas para erigirle este monumento.

Conoces a su familia y su patria. Sabes bien
de su inmensa gloria; pues esa tierra cubre a Leonardo.
Su mano sabia, más que la de ningún otro,
supo disponer, para goce de la vista, las sombras de la pintura y distribuir los colores al óleo.
Poseía el secreto de hacer revivir los cuerpos del hombre y los de los dioses, moradores del aire;
y su pincel daba vida a los caballos)^[360].

Testamento de Leonardo da Vinci

No existe nada que nos engañe más que nuestro juicio.

LEONARDO DA VINCI

Sea manifiesto a todas y cada una de las personas presentes y por venir que en la corte de nuestro rey y señor, en Amboise, ante nosotros personalmente constituido, meser Leonardo de Vinci, pintor del rey, residente en la actualidad en el dicho lugar de Cloux, cerca de Amboise, el cual, considerando la certeza de la muerte y la incertidumbre de su hora, ha conocido y confesado en la dicha corte ante nosotros, en la cual se ha sometido y se somete a propósito de lo que habrá hecho por el tenor del presente, su testamento, y manda de su última voluntad, tal como sigue:

Primeramente, encomienda su alma a nuestro soberano dueño y señor Dios, y a la gloriosa Virgen María, a monseñor san Miguel y a todos los bienaventurados ángeles, santos y santas del paraíso.

Ítem: el dicho testador quiere ser enterrado en la iglesia de San Florentino de Amboise y que su cuerpo sea llevado allí por los capellanes de la misma.

Ítem: que su cuerpo sea acompañado desde el dicho lugar hasta la dicha iglesia de San Florentino por el colegio de la dicha iglesia y también por el rector y el pintor, o por los vicarios y capellanes de la iglesia de San Dionisio de Amboise, así también como por los hermanos menores de dicho lugar. Y, antes de que su cuerpo sea llevado a la dicha iglesia, el testador quiere que sean celebradas en la dicha iglesia de San Florentino tres grandes misas con diácono y subdiácono; y en el día se dirán todavía treinta misas gregorianas.

Ítem: en la iglesia de San Dionisio será celebrado el mismo servicio y también en la iglesia de los dichos hermanos y religiosos menores.

Ítem: el mencionado testador da y concede a meser Francisco de Melzi, gentilhombre de Milán, en agradecimiento de servicios que le prestó en el pasado, todos y cada uno de los libros que el dicho testador posee ahora y otros instrumentos y dibujos concernientes a su arte y a su profesión de pintor.

Ítem: el testador da y concede para siempre y a perpetuidad a Bautista de Villanis, su sirviente, la mitad del jardín que posee fuera de los muros de Milán, y la otra mitad de ese jardín a Salai, su sirviente, en cuyo jardín el mencionado Salai ha construido y hecho construir una casa, la que está y quedará igualmente a perpetuidad propiedad del dicho Salai, o de sus herederos y sucesores, y esto en recompensa de los buenos y agradables servicios que los dichos Villanis y Salai, sus dichos servidores, le hicieron antes de este día.

Ítem: el mismo testador le da a Mathurina, su sirvienta, un vestido de buen paño negro adornado de piel, un manto de paño y diez ducados pagados por una vez solamente, y esto, igualmente, en recompensa de los buenos servicios de la dicha

Mathurina hasta este día.

Ítem: quiere él que en sus funerales haya sesenta antorchas que serán llevadas por sesenta pobres que serán pagados a discreción del mencionado Melzi, cuyas antorchas se repartirán entre las cuatro iglesias susodichas.

Ítem: el dicho testador da a cada una de las dichas iglesias diez libras de cera en gruesos cirios que serán mandados a dichas iglesias para servir el día en que se celebrarán los mencionados servicios.

Ítem: que sea hecha limosna a los pobres del asilo y a los pobres de San Lázaro de Amboise, y para ello que sea dado y pagado a los tesoreros de cada cofradía la suma de setenta sueldos.

Ítem: el testador da y concede al dicho Francisco de Melzi, presente y aceptante, el resto de su pensión y la suma de dinero que le es debida en el presente y hasta el día de su muerte por el tesorero general, Juan Sapin, y todas y cada una de las sumas de dinero que ya ha recibido del dicho Juan Sapin, sobre la dicha pensión, y en caso de que fallezca antes del dicho Melzi y no de otra manera, los cuales dineros se hallan en posesión del dicho testador en el dicho lugar de Cloux, como se ha mencionado.

Y del mismo modo da y confiere al dicho Melzi todos y cada uno de sus vestidos que en el presente posee en el mencionado lugar de Cloux, tanto por reconocimiento de los buenos y agradables servicios que le ha tributado hasta este día como por los salarios, ocupaciones y molestias que pueda causarle la ejecución de este testamento, bien que todo sea a cargo del dicho testador.

Quiere y ordena que la suma de cuatrocientos escudos «al sol» que puso en depósito en manos del camarlengo de Santa María de Nove, en la villa de Florencia sean dados a sus hermanos carnales residentes en Florencia, con el provecho y emolumento que por ellos se puedan deber hasta el presente por el dicho camarlengo al dicho testador, por causa de los dichos cuatrocientos escudos desde el día en que fueron consignados por el dicho testador al dicho camarlengo.

Ítem: quiere y ordena el dicho testador que el susodicho meser Francisco de Melzi esté y permanezca único en todo y para todo, ejecutor del presente testamento, y que el dicho testamento tenga su entero y pleno efecto y, como se ha dicho, debe tener, retener, guardar y observar. El dicho meser Leonardo de Vinci, testador constituido, ha obligado y obliga por el presente a sus herederos y sucesores con todos sus bienes muebles e inmuebles presentes y por venir, y ha renunciado y renuncia, expresamente, a todas y cada una de las cosas a esto contrarias.

Dado en el dicho lugar de Cloux en presencia de M. Esprit Fleuri, vicario de la iglesia de San Dionisio de Amboise, M. Guillermo Croysant, cura y capellán, M. Cipriano Fulchin, fray Francisco de Corton y Francisco de Milán, religioso del convento de hermanos menores de Amboise, testigos a esto solicitados y llamados a presentarse para el juicio de la dicha corte. En presencia del susodicho Francisco de Melzi, aceptante y comerciante, el cual ha prometido por la fe y juramento de su cuerpo, dados por él corporalmente, entre nuestras manos, de no hacer, decir o actuar

jamás en contra de esto.

Y sellado a su requisición con el sello real establecido para los contratos legales de Amboise, y ello, en signo de verdad.

Dado al 23 día de abril de 1518 (antes de Pascua) 1519^[361].

Y en el mismo 23 del mes de abril de 1518, en presencia de Al. Guillermo Borcau, notario real, en la corte de la alcaldía de Amboise, el susodicho M. Leonardo de Vinci ha dado y concedido por su testamento y expresión de última voluntad, como más abajo se dice, al dicho Bautista de Villanis, presente y aceptante, el derecho de agua que el rey, de buena memoria, Luis XII, último difunto, dio antaño al dicho de Vinci, sobre el curso del canal de San Cristóbal, en el ducado de Milán, para gozar de ello el dicho Villanis, pero de tal manera y forma como el dicho señor le ha hecho don de él en presencia de Al. Francisco Melzi y la mía.

Y en el mismo día del dicho mes de abril, en el dicho año de 1518, el mismo Leonardo de Vinci, por su mismo testamento y expresión de última voluntad, ha dado al susodicho Francisco de Villanis, presente y aceptante, todos los muebles y utensilios que le pertenezcan en el dicho lugar de Cloux. Siempre en el caso de que el dicho de Villanis sobreviva al susodicho M. Leonardo de Vinci.

En presencia del dicho M. Francisco de Melzi y de mí, notario.

Firmado: *Boreau*^[362]

Páginas autógrafas y apócrifas de Leonardo da Vinci^[363]

Por Charles Ravaisson-Mollien, miembro residente de la Sociedad Nacional de Anticuarios de Francia.

Extracto de las Memorias de la Sociedad Nacional de Anticuarios de Francia, t. XLVIII, París, 1888.

Es sabido que Leonardo da Vinci escribió casi siempre al revés del sentido habitual: de derecha a izquierda. Las recientes publicaciones del *Saggio* en Milán, del señor Richter en Inglaterra y de nuestros manuscritos del Institut han aportado una visión general de sus escritos auténticos; y esta aproximación ha permitido darse cuenta de que la forma de las letras no varió en los autógrafos más que ligeramente, respecto a algunos detalles secundarios, no de un modo esencial. Por consiguiente, si algunos ejemplos que aporté en un estudio publicado por la *Gazette des Beaux-Arts* en 1881^[364] mostraron la escritura de Leonardo con veintiún años, en 1473, y en 1478, con ornamentaciones comparables a florituras; después, en 1489, especialmente sencilla y precisa; después, más tarde, unas veces más y otras menos marcada por uno de sus dos caracteres, uno que muestra al hombre creativo, el otro al atento observador; podemos afirmar que, en resumen, no hay en dichas diferencias más que los dos caracteres principales de una misma y original fisionomía, de la que ambas conforman el conjunto. Y este conjunto se reconoce siempre por su precisión, en la veracidad hábil del giro, en que el cuerpo de los descendentes y ascendentes^[365] está recto o un poco inclinado hacia atrás, en la regularidad de los intervalos de las letras, en la falta de unión de la mayoría, en la ausencia de puntuación de las *i*, en la constancia de estos caracteres; después, a menudo, en la elegancia de las partes ornamentales, trazos finos o abreviaturas, con curvas sinuosas y bucles oblongos bien formados, que recuerdan la firmeza y la maestría de los dibujos del gran pintor, etcétera.

Un primer resultado de las observaciones anteriores sería que una idea exacta de la escritura de Leonardo da Vinci basta para volver a encontrar partes en ella que estarían mezcladas con otras escrituras contemporáneas; he aquí un ejemplo que prueba que dichos restos perduran: entre las páginas de escritos y de dibujos del legado His de la Salle en el Louvre, atribuidas hasta ahora a Verrocchio, una, la n.º 118, contiene algunas palabras: *Nicholo dimichele debbe avere*^[366] ..., que están al revés. ¿Acaso no se han dado cuenta de esta extraña circunstancia, o ha parecido insignificante, o bien se creería que Verrocchio aventajó, o imitó, al más singular de sus alumnos en el empleo de un procedimiento que hasta el momento Sabba da Castiglione, biógrafo de Leonardo, consideró que fue el único de esta época, en Italia,

en adoptarlo?^[367]

A primera vista, las palabras citadas del ya mencionado n.º 118 presentan, en su conjunto, la fisionomía de la escritura de Leonardo en aquel de sus aspectos donde la sencillez y la delicadeza de los trazos dominan; después, si lo observamos de cerca, todos los detalles de estas palabras corroboran la primera impresión. El giro es decidido, el cuerpo de los descendentes y ascendentes es recto, un poco inclinado hacia atrás, los intervalos son regulares, las consonantes y las vocales, muy a menudo, están separadas, las *i* no están puntuadas, el arranque de la *l* se inclina en la dirección de la escritura, comienza por una curva próxima al óvalo, el trazo fino final de la *ch* remonta en una curva parecida, la *b*, la *e* doble y el resto de letras recuerdan a la misma mano; únicamente dos de veinticinco (la *A* inicial y la *r* de la palabra *avere*^[368]) tienen un carácter especial que habrá que tener en cuenta, y este carácter nada tiene de incompatible con los procedimientos de Leonardo da Vinci.

Sin embargo, esta fisionomía, estos detalles, cabe preguntarse, ¿no se encontrarían también a veces entre las páginas autógrafas de Verrocchio, o al menos la escritura del maestro no sería aquí y allá tan poco diferente de aquella del discípulo que seguramente no pudiera distinguirse una de la otra? En un primer momento, podría dudarse sobre este punto. Las escrituras en cuestión se parecen; ofrecen, aquí y allá, algunas letras formadas de igual modo, por ejemplo, las *d*, las *s*, las *v*, y ni la segunda ni tampoco la primera tiene las *i* puntuadas. Su aspecto general se ve afectado por estos detalles, como lo muestran claramente unas hojas que figuran en 1879 en la Escuela de Bellas Artes (colección del duque de Aumale, n.ºs 25, 31 y 32 de las fotografías de Adolphe Braun), aquel donde Verrocchio apunta que uno «se fue de su taller», para ir a trabajar a Volterra, el 29 de un mes de 1487, aquel donde se habla de un tal «Picho di Nicholo», aquel donde por fin se dice que «Giovanni di Tadeo» se encargó de pagar una cuenta de mármoles por un total de 1.489 libras. Si examinamos estas hojas, constataremos que los textos de Verrocchio, comparados con los de Leonardo, especialmente la página de las 1.489 libras, son comparativamente irregulares en general, tienen el cuerpo de los descendentes y ascendentes unas veces a la derecha, otras inclinado hacia atrás y otras (más a menudo) hacia delante; muestran la mayoría de las vocales unidas a las consonantes, presentan formas completamente diferentes para diversas letras y signos complementarios, además, para las consonantes o las vocales que recuerdan a Leonardo da Vinci, sigue habiendo tan solo analogía, no identidad. Así pues, en este, la *r* es casi siempre un tallo que se divide arriba un poco como en dos volutas, y en Verrocchio, la *r* se acerca a una oblicua entre dos horizontales. En el primero, la *l* comienza arriba por un óvalo y se inclina en el sentido de la escritura; en el segundo, la *l* no tiene bucle, empezando, a menudo, hacia atrás con un trazo de ángulo agudo con el ascendente, y se inclina o tiende a inclinarse hacia atrás; después, para Leonardo, cuando la parte de abajo de una letra vuelve a subir, es con una curva, mientras que para Verrocchio sigue siendo con un trazo de ángulo agudo. La

comparación de dos palabras (*lire y ebbi*)^[369] y de las letras y abreviaturas *ch, pr*, de la escritura de Verrocchio y de la de Leonardo, de las que aquí vemos en facsímiles, dará una idea exacta de estas diferencias.

Hechas estas observaciones, encontraremos muy reconocible la escritura de Verrocchio, entre las hojas His de la Salle, en el n.º 115: *Ano dato a Michele muratore per mille mogia di chalcina*^[370], dio a Michel, albañil, «por mil modios de cal», así como en el n.º 111, donde las palabras «Nicholo» y «Michele» («Michele» tachado y precedido de «Dato Nicholo»^[371]) recuerdan a aquellas que leímos al revés en la hoja 118, y nos daremos cuenta sin duda de que en estos últimos la *a* inicial y la *r* de la palabra *avere* se parecen a la *A* inicial en lazo de: *Ano*^[372], en el n.º 115, y en diversas *r* de Verrocchio, mientras que estas formas de letras no se encuentran por lo general en Leonardo. Pero a esta última circunstancia, contraria a la anterior asignación de la frase del n.º 118, podemos comparar raras excepciones de la escritura de Leonardo; por consiguiente, el manuscrito B del Institut (folio 4 recto, 1.^a línea) presenta una *A* mayúscula en lazo que, aunque en posición vertical, en lugar de recostada como lo son las anteriores, es del mismo tipo que ellas, y el manuscrito A (folio 3 verso, 2.^a línea) ofrece una *r* con un pequeño trazo curvo que, pese a diferenciarse, en ciertos aspectos, de la *r* ya mencionada de *avere*, no está alejada de ella en cuanto al giro y al movimiento de la curva.

Añadimos ahora que, entre los dibujos del n.º 118^[373], la Virgen y el Niño, amplia, ligera y fácilmente tratados por volúmenes y por sombras, con un profundo sentimiento y una grácil delicadeza en diversos detalles, quizá también el paisaje de arriba, podrían deberse a la misma mano que las palabras al revés. Cierta timidez y diversas incorrecciones en el dibujo del grupo parecen traicionar la inexperiencia al lado de la originalidad de un alumno novato, sin duda en los primeros años de su aprendizaje. Una hoja de 1478 muestra cómo, desde este año, el dibujo de Leonardo se había vuelto firme y seguro; al contrario, se ve en una hoja de 1473 sin tener todavía más que una pluma vacilante y a veces un poco torpe. Parece que la Virgen, el Niño y el paisaje de la hoja His de la Salle sean de una época intermedia entre aquellas de estas dos maneras, tal vez, por ejemplo, de 1475^[374] o 1476.

Un segundo resultado de las observaciones anteriores permitirá distinguir la escritura de Leonardo da Vinci de las demás escrituras que se han confundido hasta estos últimos tiempos. Al respecto se señaló, en el mencionado estudio publicado por la *Gazette des Beaux-Arts*, la famosa carta al duque de Milán, trazada en el sentido habitual, vista hasta entonces como escrita por Leonardo da Vinci en 1483 y que se encuentra en el folio 382 del Códice Atlántico. Allí ya comentaba que las *i* están puntadas, y esta observación sería suficiente quizá para probar que el documento en cuestión no es de la mano de Leonardo, pero cabe señalar otras muchas diferencias; ahora bien, cuando Leonardo escribía, en sus manuscritos, según el uso común, siempre era procediendo del mismo modo que del revés, con la misma claridad, las mismas formas y signos complementarios, la misma negligencia en la puntuación de

las *i* y el ejemplo de un facsímil del folio 4 recto del manuscrito B lo mostraba. Por otra parte, sabemos que Leonardo da Vinci, aunque fuese zurdo, era tan hábil en utilizar la mano derecha como la otra. Los someros indicios que acabamos de recordar bastan para convencer a algunos, pero, en general, nos quedamos por lo menos indecisos^[375]; este es el momento de responder a las principales objeciones y de aportar nuevas pruebas.

Leonardo da Vinci tan solo hacía, al dejar de puntuar las *i*, tanto en el sentido habitual como al revés, lo que hacía Verrocchio en las diferentes páginas manuscritas que quedan de él, pero se dijo que debía completar las *i* cuando se dirigía a importantes personalidades, aunque no fuera más que por una sencilla necesidad de cortesía. Si esta objeción está bien fundada, habría que destacar que el papel del que aquí se trata no es más que un borrador, con tachones, enmiendas, etcétera, por lo tanto, de la clase de notas personales, y no de la de los escritos preparados para ser enviados a su destinatario, en los que el cuidado de la corrección ortográfica puede hacerse de rigor. Por otro lado, esta obra difiere de los autógrafos de Leonardo por su irregularidad material en todos los aspectos: por las formas, posiciones, proporciones y relaciones de todas o casi todas las letras; por los corchetes que empiezan y terminan muchos descendentes y ascendentes, por la superposición de las *r* al final de las palabras, por la manera de tratar el signo de abreviación de la *n*; así como las letras dobles *ch*, *pr*, por el uso frecuente de la *x*, etcétera. Así pues, en resumen, según todas las apariencias al menos, debemos renunciar definitivamente a creer que el famoso documento del Códice Atlántico pudiera ser de la mano de Leonardo da Vinci.

¿Se pudo haber compuesto siguiendo su dictado? Probablemente tampoco. El estilo no es el que muestran los textos originales, en los que unas veces lo apreciamos firme y conciso, otras fácil e imaginativo, pero en cualquier caso sin prolongaciones inútiles ni redundancias tales que *visto e considerato, impossibile et infactibile*^[376]; y numerosas locuciones parecen ajenas al lenguaje de Leonardo, por ejemplo: *In su el saxo, mi exforzero*^[377], *me ne offero...*^[378]. Eso no impide que el número y la naturaleza de la oferta de servicios se ajusten, mejor que a cualquier otro, a aquel cuyo genio se esforzó de la manera más amplia tanto en los trabajos prácticos como en los asuntos de la imaginación, por consiguiente, a saber, si el texto en cuestión estuvo en cierto grado inspirado por aquel que recomendaba Lorenzo de Médici a Ludovico el Moro, o si, contra la creencia general, tendría otro origen.

La carta al duque de Milán no debería considerarse ni escrita ni dictada por Leonardo da Vinci; una de las hipótesis más lógicas sería la de que el autor fuese Francesco Melzi^[379], a quien su maestro legó, próximo a su muerte, todos los escritos que tenía entonces. En efecto, este se esmeró no solamente en reunir, sino en pasar a limpio los autógrafos del gran maestro que conformarían el *Tratado de la pintura*; y la tarea le resultaba fácil, puesto que con sus recuerdos de textos como el Códice Atlántico y el manuscrito B del Institut proporcionaban todos los elementos útiles

para la composición de un texto apócrifo como el que se trata.

El Códice Vaticano, manuscrito formado por extractos de dichos autógrafos, que recientemente publicó el señor Heinrich Ludwig^[380], con anotaciones entre las que el señor Max Jordan^[381] encontró tres veces el nombre de Melzi (Meltius), y que parecen destinadas a modificar los términos de los extractos; así, al pie de un texto que empieza: *Qual studio debb'essere nei giovani*^[382], se lee, con una escritura diferente, más fina y menos regular: *Sara meglio dire: Regola cola quale s'hanno da governare quelli che uogliono imparare la pittura*^[383]. Esta fina escritura es parecida a la que lleva, con un hermoso dibujo^[384], una página sobre la cual se lee: *1510 adi 14 agosto prima cauata de rileuo Francescho da Melzo de anni 17*^[385], y más abajo, después del dibujo: *Anni 19 fr. Melzo*^[386], notas retrospectivas, puesto que el autor, nacido en 1480, tenía en 1510 bastante más de diecinueve años^[387].

Así pues, es muy probable que los últimos textos que acabamos de mencionar ofrezcan ejemplos de la escritura de Francesco Melzi. ¿Acaso de la misma mano que el gran borrador del Códice Atlántico? Antes de pronunciarse, conviene examinar un documento que, en ciertos aspectos, es comparable a este último. Es una carta atribuida a Leonardo da Vinci, fechada en 1507^[388], y cuya redacción está en limpio, aunque presenta muchas abreviaturas y ciertos trazos de pluma, al final, ajenos al texto, lo que nos podría llevar a considerarlo un borrador concluido o una copia de una carta expedida. El original está en Módena y el señor G. Uzielli, tras haberlo publicado como auténtico, me hizo llegar una fotografía a propósito de algunas dudas «histórico-paleográficas». En efecto, por razones análogas a aquellas por las que mostré que el borrador atribuido de 1483 es apócrifo, se debería admitir que la carta de Módena ni es de Leonardo ni la dictó él. Ahora bien, el aspecto general de esta parece ofrecer un gran parecido con el de las anotaciones del Códice Vaticano y de la página de 1510, y la comparación del detalle de las letras, abreviaturas y signos cualesquiera es favorable a primera vista, siempre y cuando se tenga en cuenta que siempre se encuentran ligeros matices y variaciones en una misma escritura. Parece posible, pues, que la carta de Módena sea, como la página de 1510, alguna redacción retrospectiva, algún devoto arreglo según el autógrafo de Leonardo, o según otras informaciones, de la mano de Melzi.

Por otra parte, entre el documento que data de 1507 y aquel que se creía de 1483 hay algunas similitudes, de escritura y de locuciones, por ejemplo, unas *g*, unas *r*, unas *ch*, unas *st*, las sílabas *humil*, *humilmeñte*, la *x* que sustituye a la *s* en *dextro*, *exforsero*, *experimento*, las expresiones *expeditione*, *a el signor*^[389], el empleo excesivo de superlativos y del latín; y estos rasgos comunes se presentan en un número suficiente como para reconocer que el texto de Milán tiene un parecido más cercano con el texto de Módena que con los escritos auténticos de Leonardo da Vinci.

Sin embargo, la escritura que data de 1507 y la carta a Ludovico el Moro probablemente no son de la misma mano; entre estos documentos hay también diferencias que lo muestran. El conjunto del primero es más delicado y más regular,

los corchetes de arriba y de debajo de los descendentes son menos frecuentes en él, y generalmente al revés de donde están en el segundo; la x de Módena es distinta a la de Milán, etcétera.

Por consiguiente, la carta a Ludovico el Moro no debió de ser escrita por Francesco Melzi; quedan razones para suponer que pudo ser dictada por él.

Sea como fuere, la exposición anterior muestra que la crítica de los escritos autógrafos y apócrifos de Leonardo no ha hecho más que comenzar, y que debe aportar perspectivas sobre su genio.

Situación política en el Renacimiento de Leonardo da Vinci

PAPAS DE 1476 A 1520

1471-1484	Sixto IV	Francesco della Rovere
1484-1492	Inocencio VIII	Giovanni Battista Cibo
1492-1503	Alejandro VI	Rodrigo Borgia, sobrino del papa Calixto III
1503-1513	Julio II	Giuliano della Rovere (sustituyendo a Pío III), sobrino de Francesco della Rovere
1513-1521	León X	Giovanni de Médici, hijo de Lorenzo de Médici

JEFES DE ESTADO EN FLORENCIA (1476-1519)

1469-1492	Lorenzo de Médici , hijo de Pedro de Médici; el Gotoso
1492-1494	Pedro el joven
1494-1512	Restauración de la República
1512-1513	Giovanni de Médici, hijo de Lorenzo de Médici y papa León X
1513-1519	Lorenzo, duque de Urbino

DUQUES DE MILÁN (1476-1519)

1476-1494	Gian Galeazzo Sforza
1494-1499	Ludovico Sforza
	Guerras hispano-francesas de Milán
1499-1500	Luis XII de Francia
1500	Ludovico Sforza
1500-1512	Luis XII de Francia
1512-1515	Maximiliano Sforza
1515-1525	Francisco I de Francia

REYES DE ESPAÑA (1476-1519)

1474-1504	Castilla	Isabel I de Castilla, la Católica, con su marido Fernando II de Aragón, el Católico (desde 1475)
1479-1516	Aragón	Fernando II de Aragón, el Católico
1504-1555	Castilla	Juana I de Castilla, la Loca, junto a Felipe I de Castilla (solo el año 1506)
1516-1555	Aragón	Juana I de Castilla, la Loca, junto a Felipe I de Castilla (solo el año 1506)
1516-1556		Carlos I, el César, con su madre Juana I de Castilla, la Loca

REYES DE FRANCIA (1476-1519)

1461-1483	Luis XI
1483-1498	Carlos VIII
1498-1515	Luis XII (Valois-Orléans)
1515-1547	Francisco I (Valois-Angulema)

Cronología

AÑO	VIDA DE LEONARDO DA VINCI	OBRAS (LAS FECHAS SON APROXIMADAS)	EN EL MUNDO
1452	Nace Lionardo da Vinci.		El papa Nicolás V publica la bula papal <i>Dum diversas</i> , en donde se concede autoridad religiosa a la trata de esclavos.
1453	Caterina, la madre de Leonardo, se casa con Accattabriga di Piero del Vaca.		Mehmet II y su ejército otomano conquista Constantinopla. Termina la Guerra de los Cien años.
1457	Su abuelo Antonio hace la declaración de impuestos. Allí se refleja que Leonardo depende de él.		Se construye el Castillo de Edo, actual Tokio.
1462	ser Piero da Vinci es nombrado notario en Florencia por Cosimo di Giovanni de Médici.		Etapa más violenta de la Guerra de los Remensas en Cataluña. El papa Pío II declara la esclavitud como gran crimen.
1465 1467	Leonardo entra al taller de Andrea del Verrocchio		
1469	ser Piero trabaja como notario en el Palazzo del Podestà.		Lorenzo de Médici asume el gobierno de Florencia.
1472	Leonardo se inscribe en la Compagnia di S. Luca de pintores en Florencia.		San Isidoro publica la primera edición de <i>Etimologías</i> , primera enciclopedia cristiana.
1473		Dibujo de un paisaje con fecha de 5 de agosto de 1473. Posible aportación en <i>Tobías y el ángel</i> del Verrocchio. Pinta <i>La anunciación</i> .	Venecia toma Chipre. Axayácatl conquista Tlatelolco y es añadida al Imperio azteca.
1476	Leonardo es acusado de sodomía.	Aportación en <i>El bautismo de Cristo</i> del Verrocchio. Pinta la <i>Madonna con niño y</i>	En España sucede la Batalla de Toro en la Guerra de Sucesión castellana.

		<i>clavel.</i>	
1478	Hay constancia del pago de 25 florines.	Encargo de pintura de retablo en la capilla de San Bernardo en el Palazzo della Signoria. Dibuja a Bernardo di Bandino Baroncelli ahorcado. Podría haber colaborado en <i>La decapitación de san Juan Bautista</i> del Verrocchio. Pinta a <i>Ginevra de'Benci</i> .	Tiene lugar la Conjura de los Pazzi, enfrentamiento entre esta familia y los Médici. Muere Giuliano de Médici. Se funda la Inquisición española, conocida como el tribunal del Santo Oficio mediante la bula <i>Exigit sinserae devotionis affectus</i> del papa Sixto IV.
1479		Pinta una <i>Madonna con niño</i> . Inicio de la <i>Adoración de los magos</i> .	Epidemia de peste bubónica de carácter leve. Fernando II accede al trono en España. Época pacífica entre Venecia y los turcos.
1480		Pinta el <i>San Jerónimo</i> , que nunca llegará a terminar.	Ludovico Sforza alcanza la regencia en Milán.
1481	Leonardo deja Florencia y se marcha a Milán.	Inicia la <i>Madonna Litta</i> .	Primer auto de fe en Sevilla, donde son ejecutadas seis personas. Tízoc es elegido emperador azteca.
1483	Inicio de la primera etapa milanesa.	Se firma el contrato para decorar el retablo de la Cofradía de la Inmaculada Concepción en San Francesco il Grande, en Milán. Firma <i>La Virgen de las Rocas</i> .	Nace Raffaello Sanzio en Urbino. Se celebra la primera misa en la nueva Capilla Sixtina.
1484		Comienzan los estudios del vuelo.	Durero se realiza un autorretrato con 13 años.
1485	Leonardo observa un eclipse de sol.	Ludovico encarga una <i>madonna</i> a Leonardo. Diseña el primer paracaídas. Pinta el <i>Músico</i> . Presenta a Ludovico un programa de urbanismo.	Epidemia de peste bubónica que casi acaba con un tercio de la población.
			Se publica <i>Malleus maleficarum</i> , con inquisiciones violentas contra

1487		Prepara los diseños de la torre del crucero de la catedral de Milán.	aquellas mujeres que eran sospechosas de practicar brujería. Se comienza a construir el Kremlin en Moscú. Se termina el Templo Mayor de Tenochtitlan.
1489		Data uno de los estudios de cráneo el 2 de abril de 1489.	La primera aparición del tifus en Europa arrasa España.
1490	Se encarga de los festejos de la boda de Gian Galeazzo Sforza e Isabella de Aragón. En julio llega Gian Giacomo Caprotti da Oreno, conocido como Salai, al taller de Leonardo. Crea la simbología de una futura academia vinciana.	Escenografía <i>La festa del Paradiso</i> . Se encarga de los estudios del caballo de Sforza. Dibuja el <i>Hombre de Vitruvio</i> . Pintará <i>La dama del armiño</i> .	
1491	Prepara un festival con torneo para Ludovico Sforza y Beatrice d'Este.		
1492	Leonardo visita Como, Valtellina, Valsassina, Bellagio e Ivrea.		Muere Lorenzo de Médici. Fin de los estados musulmanes en España. Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo. Alejandro VI accede al trono de san Pedro. Edimburgo se convierte en la capital de Escocia. Se publica la primera edición de la <i>Gramática castellana</i> de Antonio de Nebrija.
1493	La madre de Leonardo, Caterina, llega a su casa en Milán.	Colaboraría en la elaboración del <i>Retrato de perfil de una dama</i> .	Maximiliano I de Habsburgo es coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. El papa Alejandro VI da la orden de que las nuevas tierras del Nuevo Mundo sean evangelizadas por los

			conquistadores y misioneros.
1494	Ludovico emplea el bronce de la fundición del caballo de Leonardo para fabricar cañones.	Podría haber empezado <i>La última cena</i> , aunque se debate su fecha exacta de inicio.	Muere el duque de Milán, Gian Galeazzo Sforza. Le sucede Ludovico el Moro. Savonarola se alza en Florencia y los Médici son expulsados. Muere Pico della Mirandola.
1495	Muere Caterina, la madre de Leonardo. Vuelve a Florencia como consultor en la construcción de la sala del Consiglio.	Se firma una nueva <i>Virgen de las Rocas</i> . Realiza <i>La bella principessa</i> .	Carlos VIII de Francia invade Italia (Nápoles). Venecia, Milán, el papa, el emperador y los Reyes Católicos forman una liga contra él y le obligan a retirarse.
1496	Conoce a Luca Pacioli.	Retrata a <i>La belle ferronière</i> . Estudios y pruebas sobre el vuelo.	Moctezuma II conquista Oaxtepec.
1498	Diseña la villa de Mariolo a las afueras de Milán y viaja a Génova.	Termina el cenáculo y trabaja en el gran mural de la Sala delle Asse en el Castello Sforzesco.	Savonarola es ejecutado. Luis XII accede al trono de Francia. Muere Torquemada, primer Inquisidor General de Castilla y Aragón.
1499	Leonardo recibe de Ludovico un viñedo cerca de la Porta Vercellina.		Las tropas francesas de Luis XII entran en Milán y lo conquistan. Se publican las primeras cartas geográficas del florentino Américo Vespuccio.
1500	Leonardo visita Venecia. Más tarde vuelve a Florencia.	Dibuja el bastidor de la <i>Santa Ana</i> .	Ludovico Sforza es derrotado en Novara.
1501		Al parecer, y con ayuda de sus discípulos, realiza la <i>Madonna del huso</i> .	César Borgia conquista Forlì, Rímini y Pésaro, y asedia Faenza.
1502	Es nombrado arquitecto familiar e ingeniero general por César Borgia. Viaja a Urbino, Arezzo, Cesena, Porto Cesenatico, Pésaro y Rímini.		César Borgia vence al duque de Urbino. Las cortes castellanas reconocen y juran a Felipe el Hermoso y a Juana la Loca como herederos de la corona del reino de Castilla.
	Escribe al sultán		El papa guerrero Julio II se

1503	Baiazeth hablándole de un proyecto para un puente sobre el Bósforo. Se encarga del proyecto del desvío del río Arno.	Comienza <i>La Gioconda</i> .	convierte en sumo pontífice. Nace el boticario y astrólogo francés Michel de Nôtre-Dame, conocido como Nostradamus.
1504	Forma parte de la comisión para colocar el <i>David</i> de Michelangelo. El 9 de julio fallece <i>ser</i> Piero da Vinci y en agosto es nombrado heredero de su tío Francesco.	Comienza <i>La batalla de Anghiari</i> . El 30 de noviembre escribe que ha resuelto el problema de la cuadratura del círculo. Podría haber realizado <i>Salvator mundi</i> .	Michelangelo termina el <i>David</i> .
1507	Entra Francesco Melzi al taller de Leonardo.	Practica la disección del centenario.	Aparece «por primera vez el nombre América» en el mapa de Waldseemüller. Martín Lutero es ordenado sacerdote.
1508	Comienza a redactar sin orden ni concierto el <i>Tratado de la pintura</i> en Florencia.	Comienza el <i>San Juan Bautista</i> y la <i>Santa Ana</i> .	El papa Julio II crea la liga de Cambrai contra Venecia. Michelangelo comienza a pintar la Capilla Sixtina. Américo Vespucio, nombrado piloto mayor de Castilla.
1509	Sigue estudiando geometría.		Luca Pacioli publica <i>De divina proportione</i> en Venecia.
1511	Se establece en la villa de la familia de Melzi.		Julio II, junto con España, el Sacro Imperio Romano Germánico y Venecia crean la Liga Santa para invadir Francia. Nace Miguel Servet, escritor y teólogo español.
1513	Leonardo parte a Roma.	Comienza el <i>Baco</i> .	León X se convierte en papa. Maquiavelo escribe <i>El príncipe</i> .
1514	Se inscribe en la cofradía de San Giovanni dei Fiorentini en Roma.		Copérnico escribe <i>Commentariolus</i> .
1515	Sufre paresia, que paralizará la parte derecha de su cuerpo.	Construye un león mecánico.	Francisco I se convierte en rey de Francia y meses después conquista Milán en la batalla de Marignano.

1516	Leonardo parte para Francia.		Carlos I accede al trono de España. Se firma el Concordato de Bologna entre Francisco I de Francia y el papa León X. Tomás Moro publica <i>Utopía</i> .
1517	Recibe la visita de Luis de Aragón y Antonio de Beatis y dan fe de su hemiplejia.	Enseña, en palabras de Antonio de Beatis, un retrato de cierta dama florentina, otro de san Juan Bautista joven y otro de la Virgen y el Niño en el regazo de santa Ana.	Martín Lutero publica las 95 tesis en Wittenberg. Francisco I funda la ciudad de El Havre. Muere el cardenal Cisneros.
1518	Se encuentra en Romorantin diseñando los planos de un palacio. Salai abandona a Leonardo y regresa a Italia.	Participa en las celebraciones del bautizo del Delfín.	Carlos I de España jura ante las Cortes de Castilla en Valladolid las leyes de Castilla.
1519	Firma su testamento el 23 de abril. Muere el 2 de mayo.	Lega sus trabajos a Francesco Melzi.	Carlos I de España es nombrado Carlos V, emperador del Sacro Imperio. Hernán Cortés ejecuta la Matanza de Cholula. Muere Lucrecia Borgia.

PARTE 7

Bibliografía

El deseo de saber es natural en los hombres buenos.

LEONARDO DA VINCI

Hemos reunido todas las obras que, a nuestro juicio, pueden aportar en mayor o menor medida información relativa al universo de Leonardo y hemos dejado a un lado los títulos mencionados en las notas sobre otros artistas para facilitar al lector la consulta bibliográfica, teniendo en cuenta no solo su imaginario, sino también la época y los entornos en los que se movieron él o su obra. En el caso de que exista la versión traducida al castellano, se preferirá esta como mejor opción. Asimismo, no se reseñará la primera edición, sino que se recogerá la edición utilizada como fuente bibliográfica.

Obras en español

Arrechea, Julio (2006); *Leonardo da Vinci: artista, físico, inventor*, Madrid, Libsa.

Atalay, Bülen (2008); *Las matemáticas y la Mona Lisa*, Córdoba, Almuzara.

Baima Bollone, Pierluigi (2009); *El misterio de la Sábana Santa*, Madrid, Algaida.

Brion, Marcel (2002); *Leonardo da Vinci, la encarnación del genio*, Buenos Aires, Ediciones B.

Buck, Stephanie, y Hohenstatt, Peter (2007); *Grandes maestros del arte italiano: Rafael*, Barcelona, h. f. ullmann.

Camacho, Jorge (2008); *El erotismo profanatorio de la santa Ana de Leonardo*, Granada, Point de Lunettes.

Capra, Fritjof (2008); *La ciencia de Leonardo*, Barcelona, Anagrama.

Cid Rodríguez, José María (2010); *Leonardo da Vinci, dibujo y escritura en espejo en los manuscritos*, Madrid, Quiasmo Editorial.

Davis, Robert C., y Lindsmith, Beth (2011); *Vidas del Renacimiento. Los personajes que ilustraron la Edad Moderna*, Madrid, Lunwerg, S. L.

Espejo, José Luis (2010); *El viaje secreto de Leonardo da Vinci*, Barcelona, Base.

— (2012); *Los mensajes ocultos de Leonardo da Vinci*, Barcelona, Base.

Figueruelo, Mabel (2006); *¿De qué se ríe la Mona Lisa?*, Madrid, Espasa.

Fitzroy, Charles (2014); *La Florencia del Renacimiento por cinco florines al día*, Madrid, Akal.

Frattini, Eric (2010); *Los papas y el sexo*, Madrid, Espasa.

- Fregolent, Alessandra (2003); *Leonardo, el hombre universal*, Madrid, Témpora.
- Freud, Sigmund (2010); *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- Friedenthal, Richard (1961); *Leonardo, biografía ilustrada*, Barcelona, Destino.
- Gálvez, Christian (2013); *Tienes talento*, Barcelona, Alienta.
- García Melero, José Enrique, y Urquizar Herrera, Antonio (2014); *Historia del arte moderno: Renacimiento*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Gayford, Martin (2014); *Miguel Ángel, una vida épica*, Madrid, Taurus.
- Gelb, Michael J. (2008); *Atrévase a pensar como Leonardo da Vinci*, Madrid, Punto de Lectura, 2008.
- Gombrich, E. H. (2013); *Lo que nos cuentan las imágenes*, Barcelona, Elba.
- Haziél, Vittoria (2007); *La pasión según Leonardo da Vinci*, Madrid, Aguilar.
- Hohenstatt, Peter (2007); *Leonardo da Vinci*, Barcelona, h. f. ullmann.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel (2012); *La huella de Leonardo en España. Los Hernados y Leonardo*, Madrid, autoedición de Canal de Isabel II.
- Kemp, Martin (2007); *Leonardo* (Breviarios), México DF, Fondo de Cultura Económica.
- (2011); *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*, Madrid, Akal.
- López Rosetti, Daniel (2006); *El cerebro de Leonardo*, Buenos Aires, Lumen.
- Mauclair, Camilo (1925); *Leonardo da Vinci*, París-Madrid, Ediciones Españolas.
- Merezhkovski, Dmitri; *El romance de Leonardo da Vinci*, Barcelona, Edhasa, 2005.
- Mezquita Mesa, Teresa (1989); *Manuscritos de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional*, Madrid, autoedición de la BNE.
- Monti, Raffaele (1998); *De la «Adoración de los magos» a la «Anunciación»*, Livorno, Sillabe.
- Muntz, Eugenio (2005); *Leonardo da Vinci. El sabio, el artista, el pensador*, Barcelona, Círculo Latino.
- Nicholl, Charles (2010); *El vuelo de la mente*, Madrid, Taurus.
- Pendergrast, Mark (2003); *Historia de los espejos*, Barcelona, Ediciones B.
- Pesquero, Saturnino (2011); *La pintura religiosa de Leonardo da Vinci*, Barcelona, Erasmus.
- Querol Sanz, José Manuel (2015); *La imagen de la Antigüedad en tiempos de la Revolución francesa*, Gijón, Trea.
- Racionero, Luis (2006); *Leonardo da Vinci, genio del Renacimiento*, Barcelona, Ediciones Folio.
- (2007); *Leonardo da Vinci*, Barcelona, Ediciones Folio.
- Riaño, Peio H. (2013); *La otra Gioconda*, Barcelona, Debate.
- Ruiz-Domènec, José Enrique (2005); *Leonardo da Vinci o el misterio de la belleza*, Barcelona, Península.
- Sassoon, Donald (2007); *Leonardo y «La Mona Lisa». La historia del mayor*

enigma del arte, Barcelona, Electa.

Serillanges, Antonin-Dalmace (2010); *Los pensamientos de Leonardo da Vinci*, Amboise, Éditions du Clos Lucé.

Skinner, Stephen (2007); «Hombre de Vitruvio», en *Geometría sagrada*, Madrid, Gaia Ediciones.

Starnazzi, Carlo (2010); *Leonardo: códigos y máquinas*, Foligno, Cartei & Bianchi.

Strathern, Paul (2010); *El artista, el filósofo y el guerrero*, Madrid, Ariel.

Valéry, Paul (2010); *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Vasari, Giorgio (2010); *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra.

Vecce, Carlo (2003); *Leonardo*, Madrid, Acento.

Villena, Luis Antonio de (1993); *Leonardo da Vinci (una biografía)*, Barcelona, Planeta.

Vinci, Leonardo da (1784) (traducción y notas de Diego Antonio Rejón de Silva); *Tratado de la pintura*, Madrid, Imprenta Real (primera edición en castellano).

— (1944) (edición de Joaquín Gil); *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Joaquín Gil Editor.

— (2005) (edición de Carolina Reoyo y Alicia Escamilla); *Tratado de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe.

— (2007) (edición de Ángel González García); *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal.

— (2010) (traducción de Elena Martínez); *Alegorías, pensamientos, profecías*, Madrid, Gadir.

Vitruvio Polión, Marco (2008); *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Akal.

VV. AA. (1966); *Leonardo da Vinci*, Barcelona, Teide.

VV. AA. (2003); *Atlas ilustrado de las máquinas de Leonardo*, Madrid, Susaeta.

VV. AA. (2008) (edición de Eberhard König); *Los grandes pintores italianos del Renacimiento, vol II*, Barcelona, Tandem Verlag GmbH (h. f. ullmann).

VV. AA. (2012); *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

VV. AA. (2013); *Leonardo da Vinci y la música*, Madrid, Villamonte Editores.

Wallace, Marina (2014); *50 grandes ideas e inventos de Leonardo da Vinci*, Barcelona, Blume.

White, Michael (2001); *Leonardo, el primer científico*, Barcelona, Plaza & Janés.

Zöllner, Frank, y Nathan, Johannes (2011); *Leonardo da Vinci: obra gráfica*, Madrid, Taschen.

Obras en inglés

- Abbott, Elizabeth (2001); *A History of Celibacy*, Nueva York, Scribner.
- Atalay, Bulent, y Wamsley, Keith, (2008); *Leonardo's Universe. The Renaissance World of Leonardo da Vinci*, Washington, National Geographic Society.
- Beatis, Antonio de (1979); *The Travel Journal of Antonio de Beatis*, Londres, The Hakluyt Society.
- Butterfield, Andrew (1997); *The sculptures of Andrea del Verrochio*, Yale University Press. New Haven & London.
- Brown, David Alan (1998); *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius*, Londres, Yale University Press.
- (2001); *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton, Princeton University Press.
- Clark, Kenneth (1997); *Leonardo da Vinci*, Londres, Penguin Books.
- Clayton, Martin (2002); *Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque*, Londres, Royal Collection Publications.
- Clayton, Martin, y Philo, Ron (2012); *Leonardo da Vinci Anatomist*, Londres, Royal Collection Publications.
- Collins, Bradley (1997); *Leonardo, Psychoanalysis and Art History*, Illinois, Northwestern University Press.
- Feinberg, Larry J. (2011); *The Young Leonardo: Art and Life in Fifteenth-Century Florence*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Giorgione, Claudio (2009); *Leonardo da Vinci: The Models Collection al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia di Milano*, Milán, Museum Collections.
- Hall, James (2014); *The Self-Portrait: a Cultural History*, Londres, Thames and Hudson Ltd.
- Kemp, Martin (2011); *Leonardo*, Nueva York, Oxford University Press (primera edición de 2004).
- King, Ross (2012); *Leonardo and the Last Supper*, Londres, Bloomsbury.
- (2016); *Leonardo's Bones: Myth, History and Evidence*. (Human Evolution), Florencia, Angelo Pontecorboli Editore, volume 31, julio-septiembre de 2016, n.º 3.
- Klein, Stefan (2010); *Leonardo's Legacy. How Da Vinci Reimagined the World*, Cambridge, Da Capo Press.
- Kwakkelstein, Michael W. (2014); *Leonardo da Vinci as a Physiognomist, Theory and Drawing Practice*, Primavera Pers Leiden.
- Lee, Alexander (2014); *The Ugly Renaissance. Sex, Disease and Excess in an Age of Beauty*, Londres, Arrow Books.
- Lester, Toby (2011); *Da Vinci's Ghost*, Londres, Profile Books.
- Nuland, Sherwin B. (2000); *Leonardo da Vinci*, Londres, Phoenix.
- Panofsky, Erwin (1960); *Renaissance and Renascences in Western Art*, Nueva York, Harper and Row.
- Paratico, Angelo (2015); *Leonardo da Vinci. A Chinese Scholar Lost in Renaissance Italy*, Hong Kong, Lascar Publishing.

- Payne, Robert (1978); *Leonardo*, Nueva York, Doubleday.
- Pedretti, Carlo (2000); *Leonardo da Vinci*, Florencia, Giunti.
- Phillips, Cynthia, y Priwer, Shana (2011); *Amazing & Extraordinary Facts: Leonardo da Vinci*, Newton Abbot, David & Charles.
- Picknett, Lynn, y Prince, Clive (2006); *Turin Shroud, How Leonardo da Vinci Fooled History*, Londres, Time Warner Books.
- Popham, A. E. (1945); *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Nueva York, Reynal & Hitchcock, INC.
- Radke, Gary M. (2010); *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, New Haven, Yale University Press.
- Richter, Jean Paul; *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Nueva York, Dover Publications (dos volúmenes).
- Shlain, Leonard (2014); *Leonardo's Brain*, Guilford, Lyons Press.
- Syson, Luke (2011); *Leonardo: Painter at the Court of Milan*, Londres, National Gallery Company Limited.
- Vasari, Giorgio (1993); *Lives of the Artist* (antología traducida por George Bull), Londres, The Folio Society (tres volúmenes).
- VV. AA. (2003); *Verrocchio's David Restored*, Florencia, Giunti.
- VV. AA. (2011); *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, Londres, National Gallery Company Limited.
- VV. AA. (2016); *Human Evolution*, Florencia, Angelo Pontecorboli Editore, volumen 31, julio-septiembre de 2016, n.º 3.
- VV. AA. (2016); *Portrait of the Artist*, Londres, Royal Collection Trust.

Obras en italiano

- Angela, Alberto (2016); *Gli occhi della Gioconda. Il genio di Leonardo raccontato da Monna Lisa*, Vicenza, Rizzoli Libri S. p. A.
- Bagni, Giorgio T., y Amore, Bruno d' (2006); *Leonardo e la matematica*, Milán, Giunti.
- Barbatelli, Nicola (2013); *Leonardo & Cesare da Sesto nel Rinascimento meridionale*, Poggio a Caiano, CB Edizioni.
- (2016); *Leonardo. Salvator Mundi per Napoli*, Florencia, CB Edizioni.
- Barbatelli, Nicola, y Capasso, Luca (2010); *Leonardo da Vinci. Presunto autoritratto lucano. Gli studi scientifici*, Colonnella, Marte Editrice.
- Barbatelli, Nicola, y Hohenstatt, Peter (2012); *Leonardo. Immagini di un genio*, Poggio a Caiano, Edizioni Champfleury.
- Barbatelli, Nicola, Hohenstatt, P., y Kormashov, O. (2010); *E' Rinascimento: Leonardo. Donatello. Raffaello. Capolavori a confronto*, Colonnella, Marte Editrice.
- Bernardoni, Andrea (2007); *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza*, Milán, Giunti.

- Bossi, Giuseppe (1810); *Del cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milán, Stamperia Reale. Citamos la edición de 2009: Milán, Skira.
- Caroli, Flavio (coord.) (2000); *Il Cinquecento lombardo, da Leonardo a Caravaggio*, Milán, Skira Editore.
- (2015); *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milán, Electa.
- Carotti, Giulio (1921); *Leonardo da Vinci. Pittore, scultore, architetto*, Turín, Edizioni d'Arte E. Celanza.
- Cecchi, Emilio (1956); *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Milano.
- Cianchi, Francesco (2008); *La madre di Leonardo era una schiava? Ipotesi di studio di Renzo Cianchi*, Vinci, Strumenti Memoria Territorio.
- Ciardi, Roberto Paolo (1994); *L'immagine di Leonardo*. xxxiii Lettura Vinciana. 15 aprile 1993, Florencia, Giunti.
- Cogliati Arano, Luisa (1991); *Leonardo e la rappresentazione della terza età*, Biblioteca Leonardiana, Vinci, Giunti.
- Conforti, Claudia (2010); *Giorgio Vasari*, Milán, Mondadori Electra.
- Dolcini, Loretta (1992); *La scultura del Verrocchio*. Itinerario fiorentino, Florencia, Casa Editrice La Lettere.
- Fo, Dario (2007); *Lezione sul cenacolo di Leonardo da Vinci*, Módena, Franco Cosimo Panini.
- Forcellino, Antonio (2005); *Miguel Ángel, una vida inquieta*, Madrid, Alianza.
- (2008); *Leonardo. Genio senza pace*, Milán, Laterza Editori.
- Galuzzi, Paolo (2006); *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del genio universale*, Florencia, Giunti.
- Gobbi, Nadia (2015); *Leonardo e Milano*, Florencia, Meravigli.
- Haziél, Vittoria (1998); *La passione secondo Leonardo*, Milán, Sperling & Kupfer.
- (2012); *La confessione di Leonardo*, Milán, Sperling & Kupfer.
- Kemp, Martin (2014); *La bella principessa. Leonardo da Vinci. Ritratto di Bianca Sforza*, Reggia Emilia, Scripta Maneant.
- Marani, Pietro C. (2010); *Leonardo da Vinci: il musicista*, Milán, Silvana Editoriale.
- Missiri, Melchior, y Antonini, Lorenzo (2016); *Memorie sulla vita e sui lavori dell'insigne scultore fiorentino Luigi Pampaloni*, Florencia, Tipografía Adriano Salani; reeditada en 2016: Delhi, Facsimile Publisher.
- Pacioli, Luca (2010); *De divina proportione*, Milán, Silvana Editoriale Spa.
- Pala, Giovanni, y Mazzarella, Lorendana (2014); *Leonardo, il segreto ultimo*, Roma, X Publishing.
- Pedretti, Carlo (1998); *Leonardo. Il ritratto*, Florencia, Giunti.
- (2008); *Leonardo & io*, Milán, Mondadori.
- Ragioneri, Pina (2008); *Il volto di Michelangelo*, Florencia, Mandragora.
- Scaringella, Andrea (2011); *Leonardo alla Venaria Reale*, Turín, Daniella Piazza Editore.

Starnazzi, Carlo (2002); *Leonardo, acque e terre*, Florencia, Gran Tour, 2002.

Ulivi, Elisabetta (2008); *Per la genealogia di Leonardo*, Vinci, Strumenti Memoria Territorio.

Uzielli, Gustavo (1872); *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Serie prima, Florencia, sin editor, n.º 26.

Vasari, Giorgio (2011); *Le vite dei piú eccellenti pittori, da Cimabue a Vasari*, Bagno a Ripoli, Passigli Editori.

Vezzosi, Alessandro; *Leonardo, scomparso e ritrovato*, Florencia, Giunti, 1988.

Vinci, Leonardo da (1998) (edición de Carlo Pedretti y Carlo Vecce); *Il codice Aundel 263 nella British Library*, facsímil, Florencia, Giunti.

Vinci, Leonardo da (2009) (estudio de Edoardo Zanon); *Il libro del Codice del volo*, Milán, Leonardo3 srl.

VV. AA. (1983); *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Milán, Electa.

VV. AA. (1997); *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Florencia, Giunti.

VV. AA. (1998); *L'Ambrosiana e Leonardo*, Milán, Interlinea Edizioni.

VV. AA. (2000); *Leonardo. Arte e scienza*, Florencia, Giunti.

VV. AA. (2005); *Leonardo da Vinci, la vera immagine*, Florencia, Giunti.

VV. AA. (2007); *Monna Lisa: Il volto nascosto di Leonardo*, Florencia, Polistampa.

VV. AA. (2010); *Il laboratorio di Leonardo da Vinci*, Milán, L3.

VV. AA. (2011); *Leonardo. Il genio, il mito*, La Venaria Reale, Silvana Editoriale.

VV. AA. (2014); *Leonardo e il tesori del re*, Turín, autoedición de la Biblioteca Real.

Zeri, Francesco (1997); *L'ultima cena*, Milán, Rizzoli.

Obras en francés

Bramly, Serge (1988); *Léonard de Vinci*, París, JC Lattès.

— (1990); *Le grand cheval de Léonard: le projet monumental de Léonard de Vinci*, París, Adam Biro.

Houssaye, Arsène (1869); *Historie de Léonard de Vinci*, París, Didier etCie, Libraires-Éditeurs.

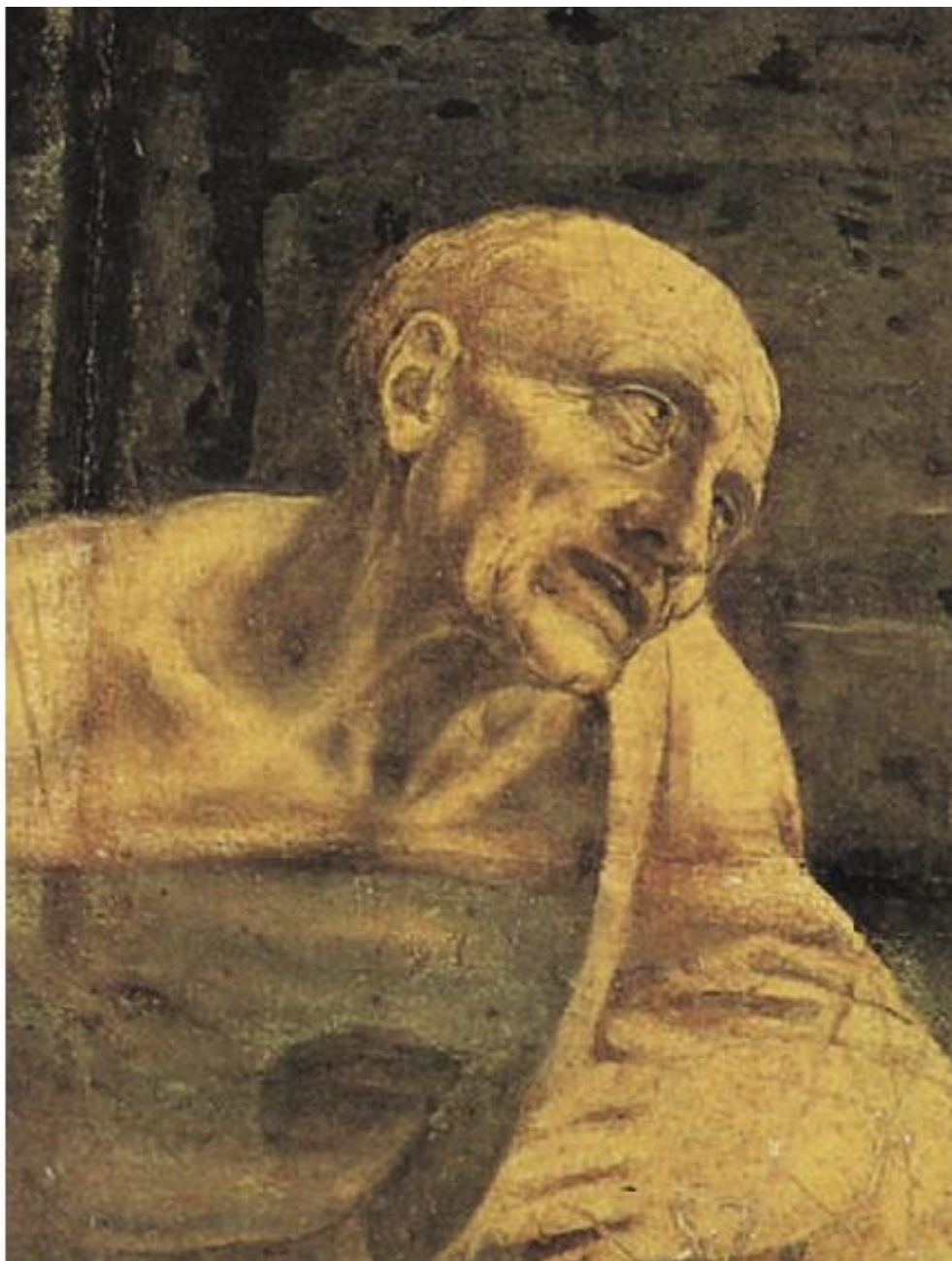
Ravaisson-Mollien, M. Charles (1888); *Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci*, París, extracto de las Memorias de la Sociedad Nacional de Anticuarios de Francia, t. XLVIII.

— (2014); *Les carnets de Léonard de Vinci*, tomos I et II. Éditions Léopold.

Láminas



San Girolamo de Andrea del Verrocchio
(Lámina 1) © Public Domain/Wikimedia Commons



San Girolamo de Leonardo da Vinci
(Lámina 2 [detalle])
© Public Domain / Wikimedia Commons



Retrato de un guerrero, Leonardo da Vinci
(Lámina 3)

© Album / DEA PICTURE LIBRARY



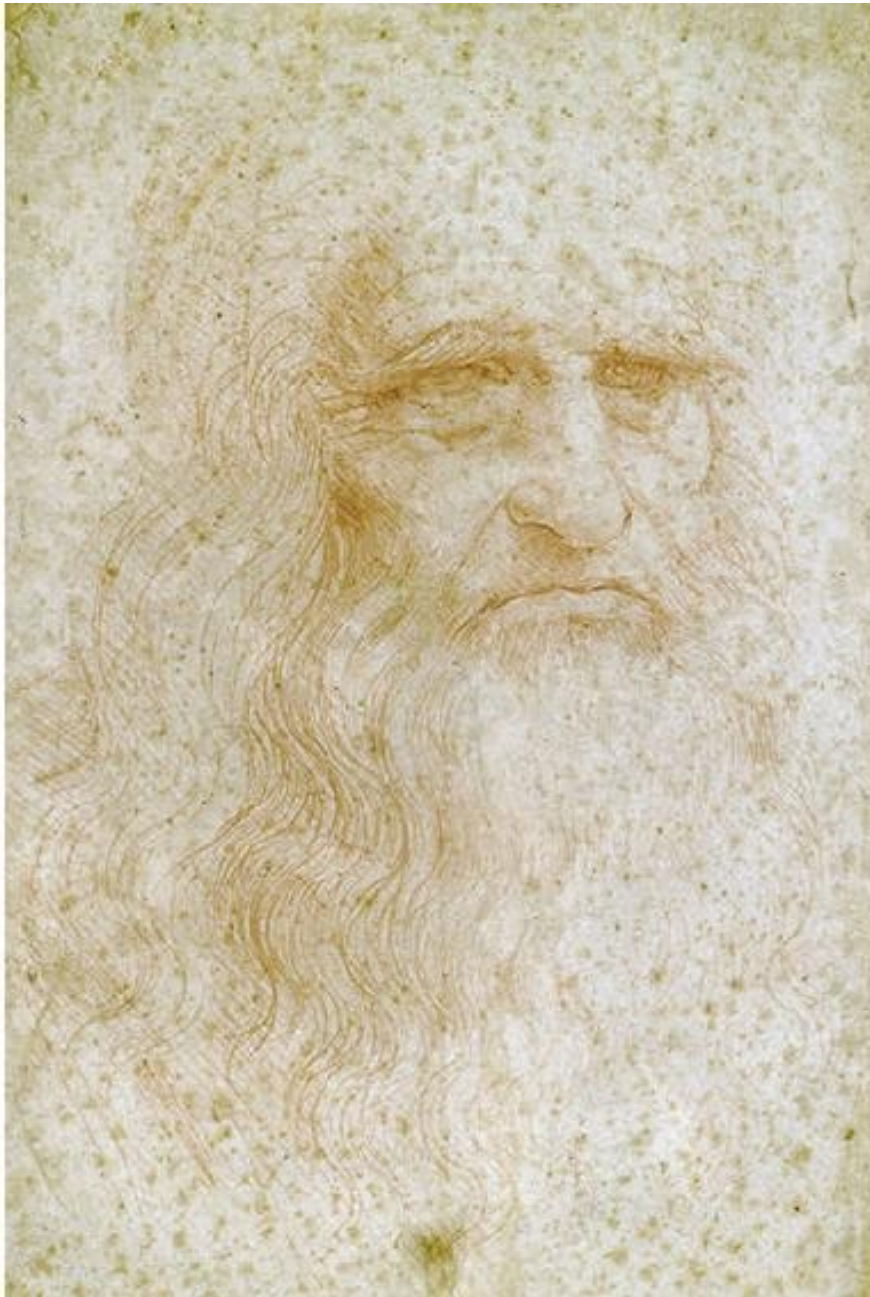
Caracterización de la cabeza de un hombre viejo y boceto de una cabeza de león, Leonardo da Vinci
(Lámina 4)

© Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2017



Anciano de perfil derecho, sentado en el canto de una roca que sobresale; estudios de agua, Leonardo da Vinci
(Lámina 5

© Album / akg-images



Presunto *Autorretrato*, Leonardo da Vinci
(Lámina 6)

© Album / Universal Images Group / Universal History Archive



*Autorretrato, Girolamo Francesco Maria Mazzola «Parmigianino»
(Lámina 7*

© Erich Lessing/Album



Giovanni Arnolfini y su esposa. El matrimonio Arnolfini, Jan Van Eyck
(Lámina 8
© Album / Oronoz

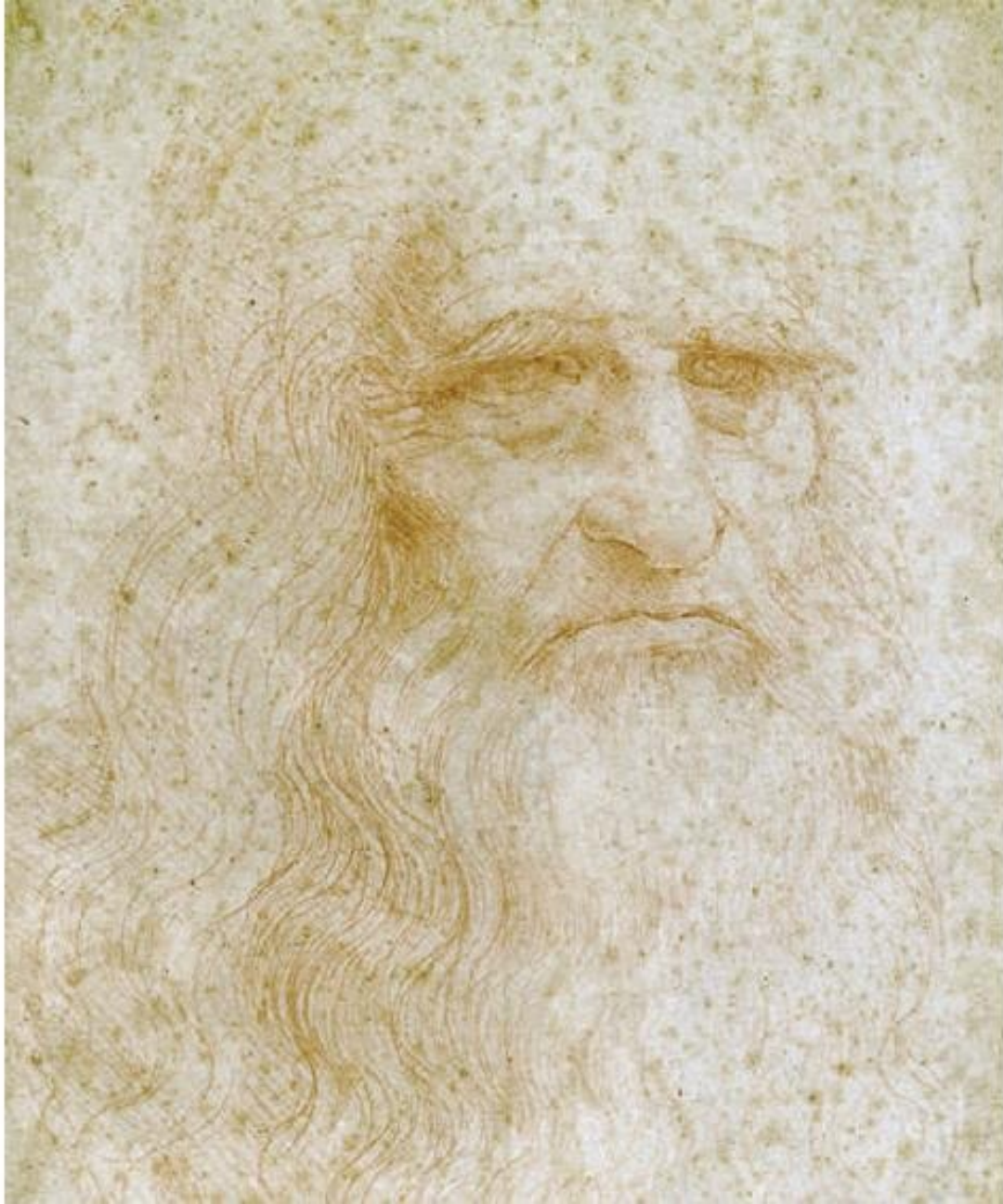


*Cabeza de viejo calvo barbudo con cabello y pestañas largas, Gioseppe Benoglia
(Lámina 9*

© jan hendrik niemeyer art books, Germany



*Retrato idealizado de Eráclito, Giovanni Ambrogio Figino
(Lámina 10)*



Presunto Autorretrato, Leonardo da Vinci
(Lámina 10)

© Album / Universal Images Group / Universal History Archive



Retrato de Leonardo da Vinci, Atribuido a Melzi
(Lámina 11)

© Public Domain / Wikimedia Commons



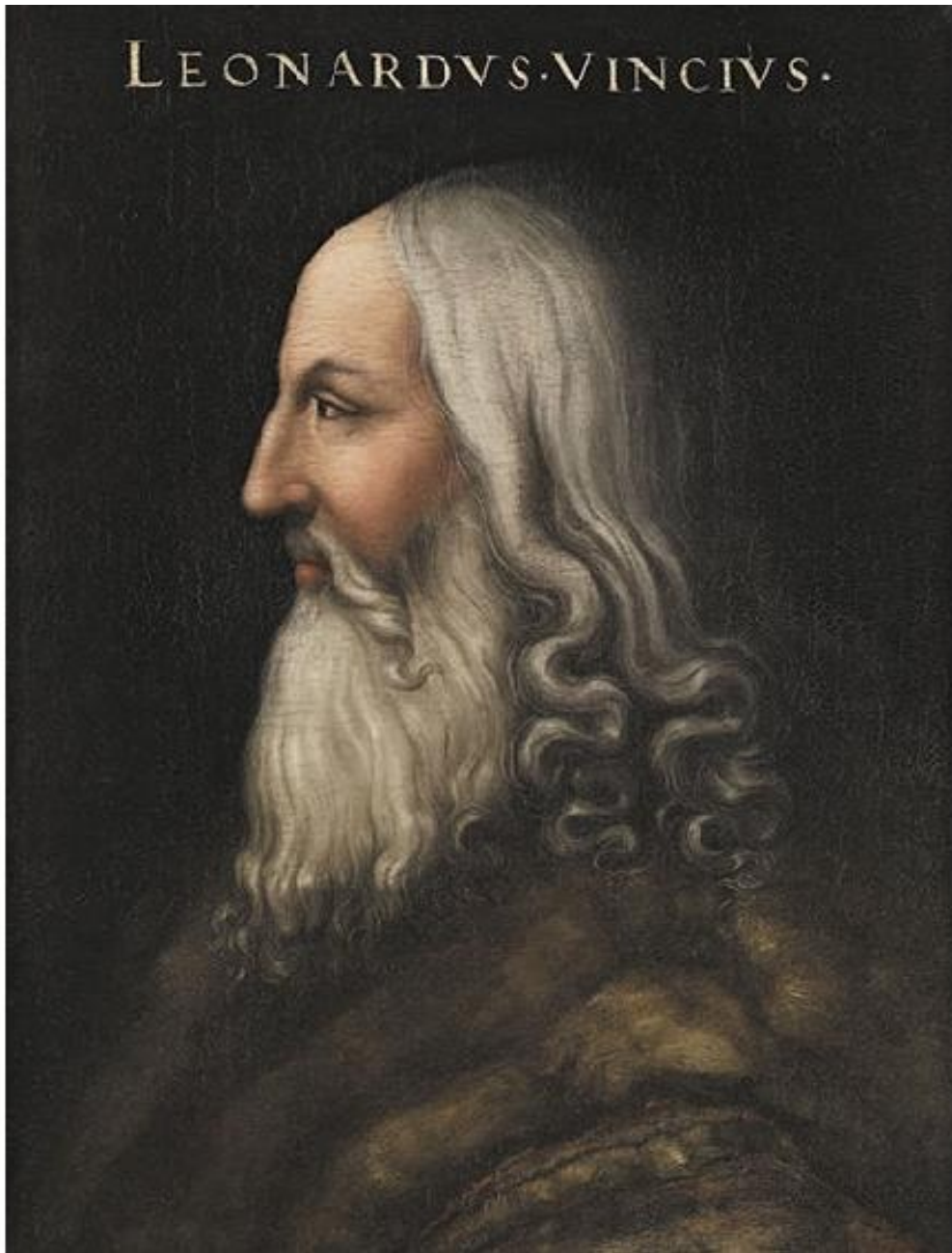
Posible *Autorretrato* de Francesco Melzi
(Lámina 12

© Public Domain / Wikimedia Commons



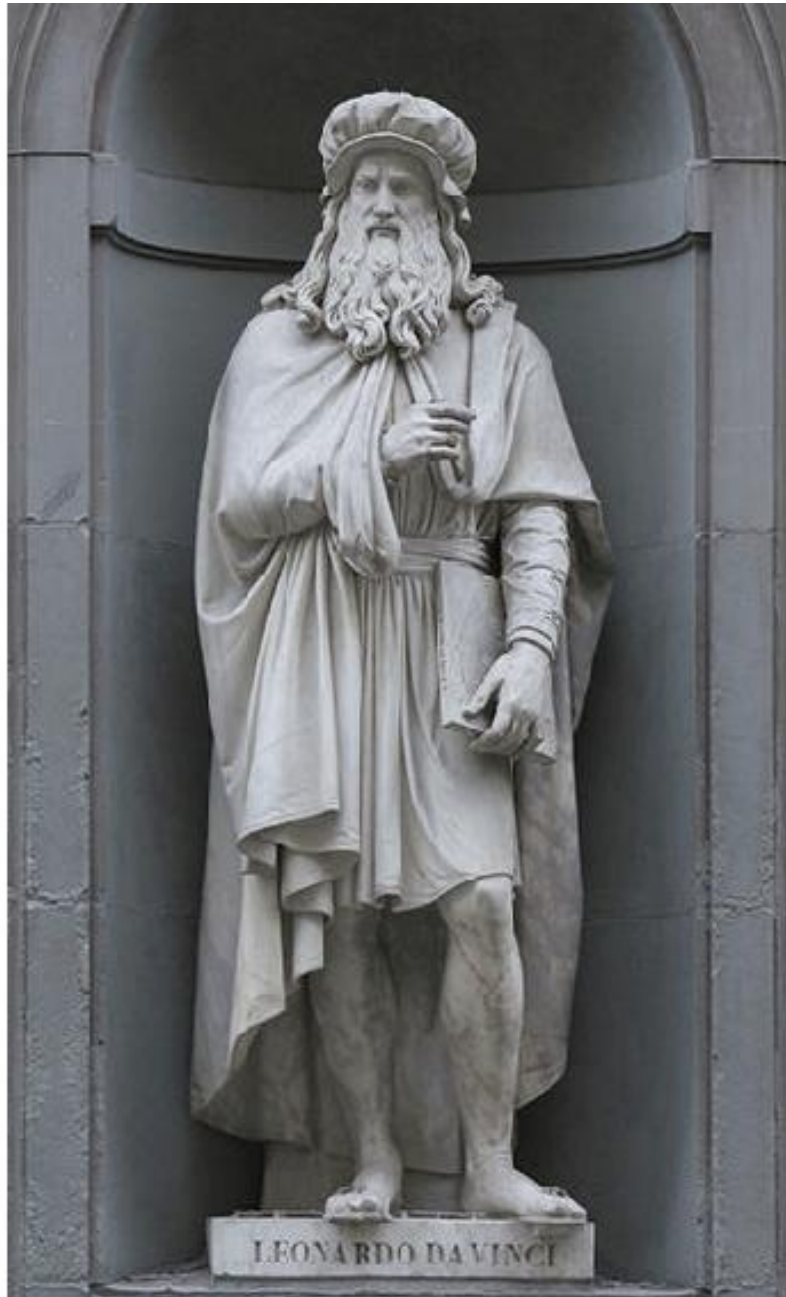
Posible *Retrato de Melzi* de Giovanni Antonio Boltraffio
(Lámina 12

© Public Domain / Wikimedia Commons



Leonardo da Vinci, Cristofano dell'Altissimo
(Lámina 13

© Album / culture-images/fai



Leonardo da Vinci, Luigi Pampaloni
(Lámina 14
© Album / akg-images / Rabatti - Domingie



David (detalle), Andrea del Verrochio
(Lámina 15

© Album / DEA / G. NIMATALLAH



Tobías y el ángel, Andrea del Verrochio
(Lámina 16)
© Photo Scala





*Tobías y los tres arcángeles y detalle, Francesco Botticini
(Lámina 17*

© Album / DEA / G. DAGLI ORTI



Cristo y Santo Tomás, Andrea del Verrocchio
(Lámina 18
© Christian Gálvez





Adoración de los magos y detalle, Leonardo da Vinci
(Lámina 19)

© Album / akg-images / Rabatti - Domingie



Retrato de un músico, Leonardo da Vinci
(Lámina 20)

© Album / culture-images/fai

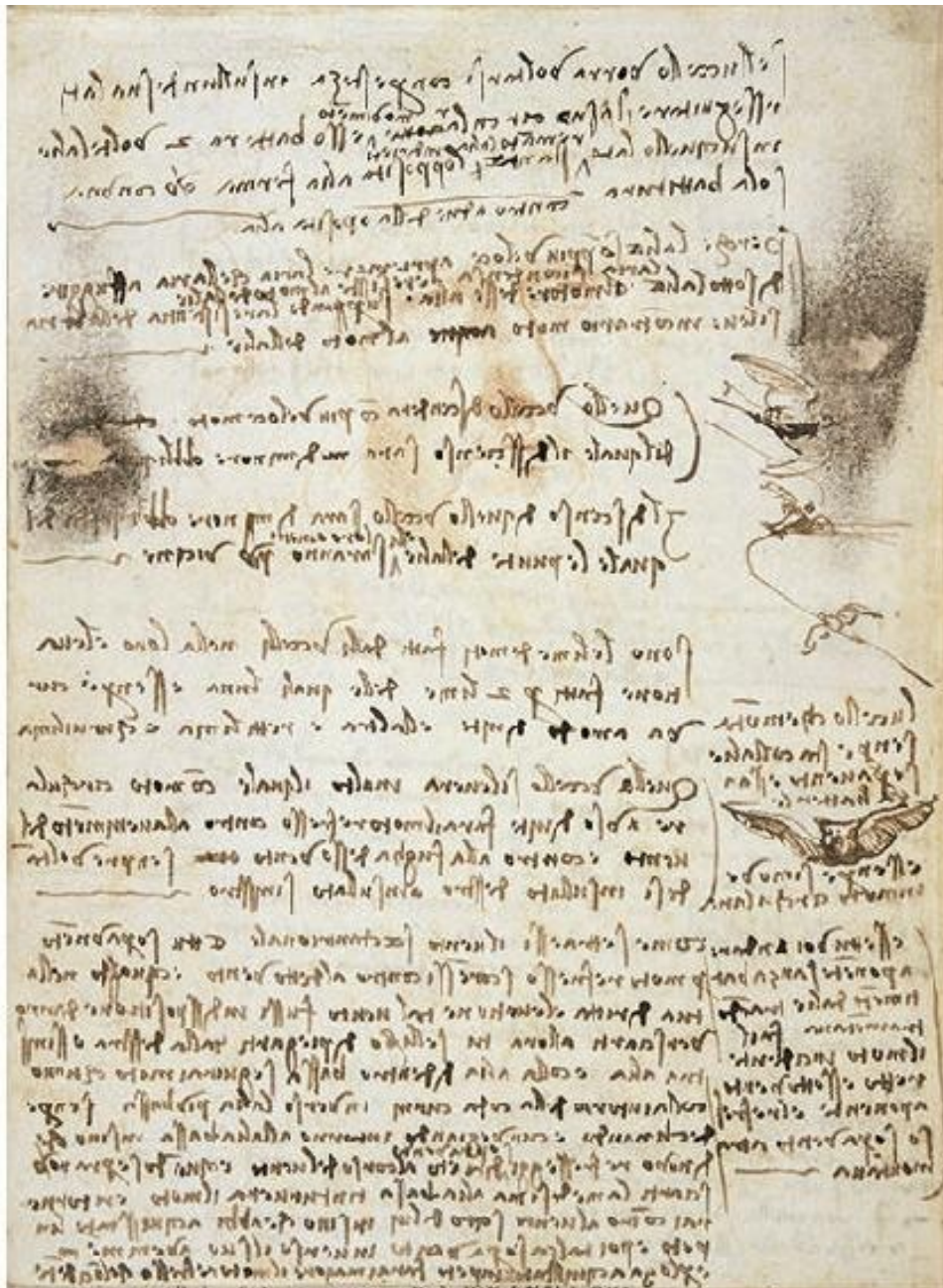


Retrato de un hombre con perro, atribuido a Giovanni Busi Cariani
(Lámina 21

© Album / quintlox

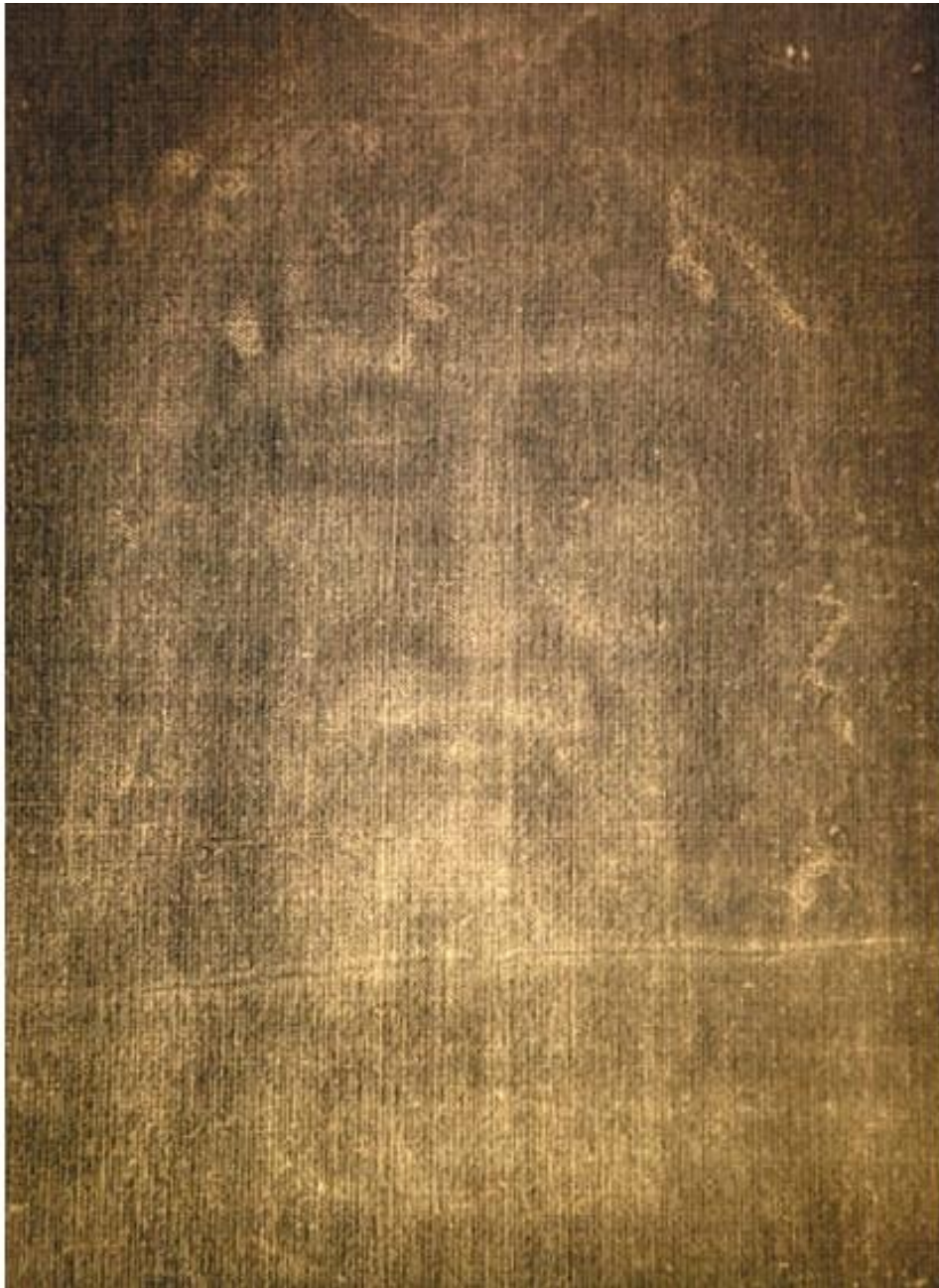


Presunto *Retrato de Leonardo*, de Leonardo da Vinci o alumno
(Lámina 22
© Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2017

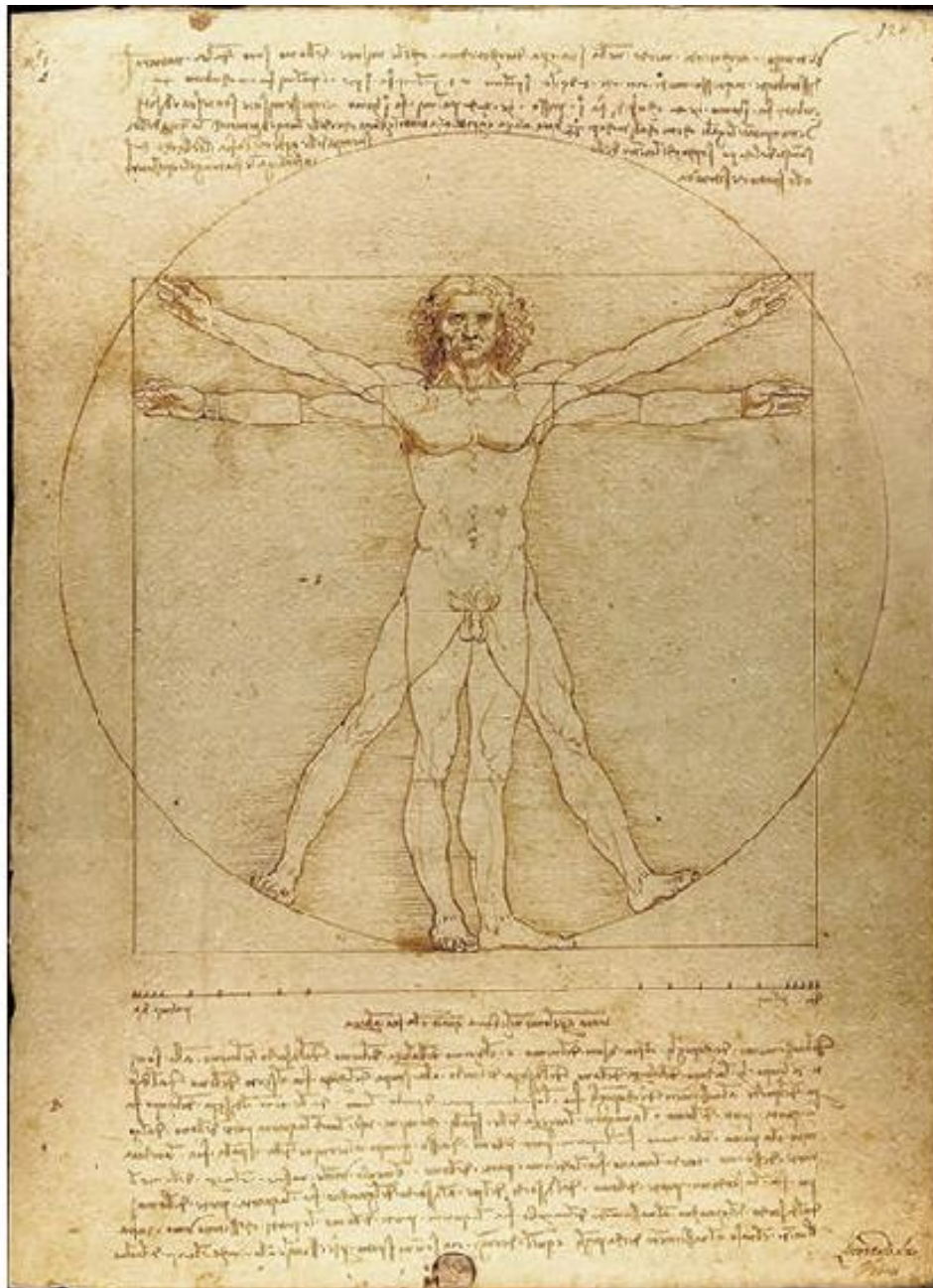


Presunto Retrato de Leonardo, de Leonardo da Vinci o alumno
(Lámina 23

© Album / Mondadori Portfolio / Sergio Anelli



Detalle de la Sábana Santa
(Lámina 24
© Album / Universal Images Group / Godong/UIG



*Hombre de Vitruvio o Canon de las proporciones humanas, Leonardo da Vinci
(Lámina 25*

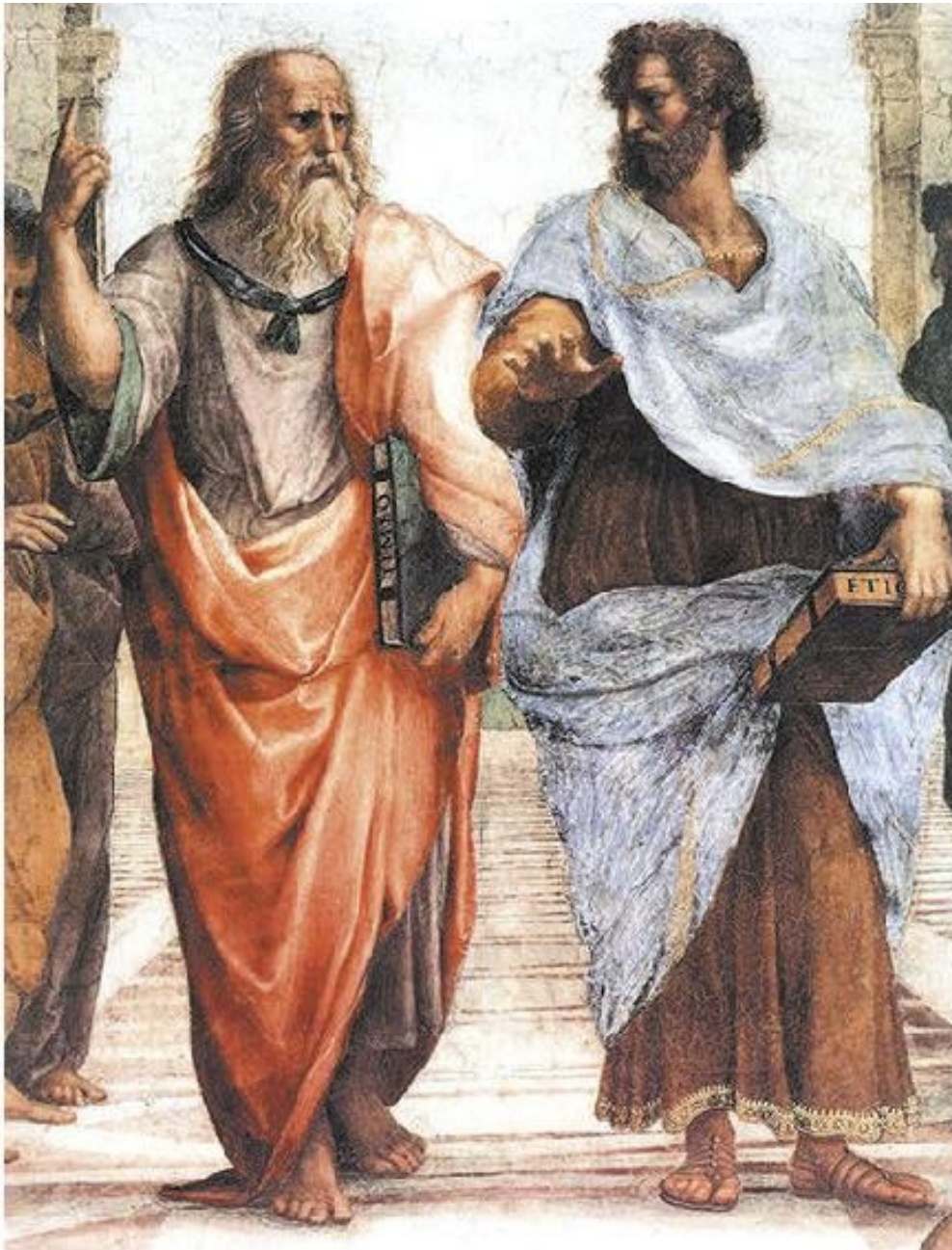
© Album / culture-images



La última cena, Leonardo da Vinci
(Lámina 26
© Album / Mondadori Portfolio / Antonio Quattrone



Escuela de Atenas, Raffaello Sanzio
(Lámina 27
© Digital / Color Album / Oronoz



Escuela de Atenas, detalle, Raffaello Sanzio
(Lámina 28
© Album / akg-images / Pictures From History



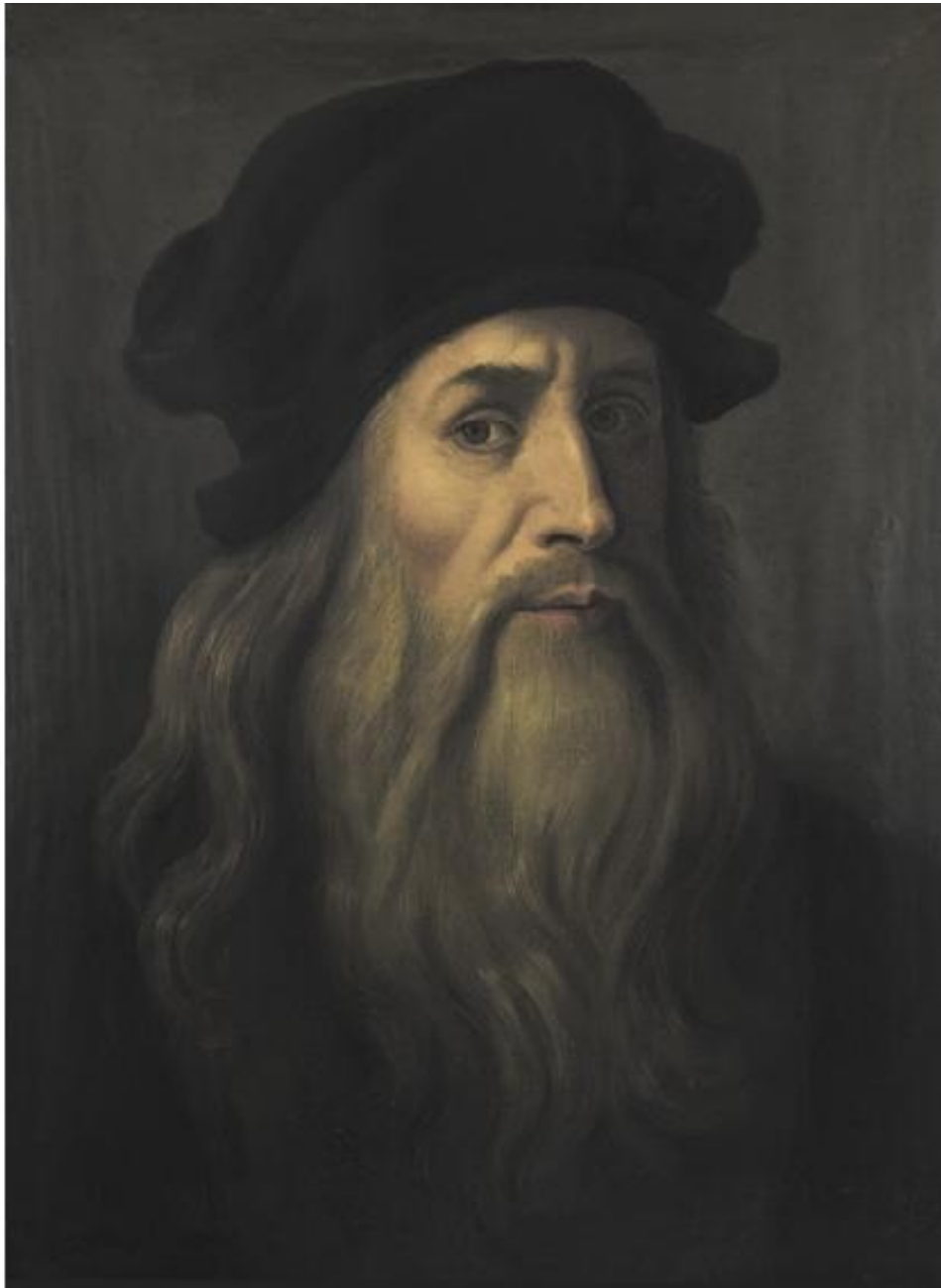
La Gioconda, Leonardo da Vinci
(Lámina 29

© Color Album / Joseph Martin



La Gioconda del Prado, taller de Leonardo da Vinci
(Lámina 30)

© Album / Universal Images Group / Universal History Archive/UIG



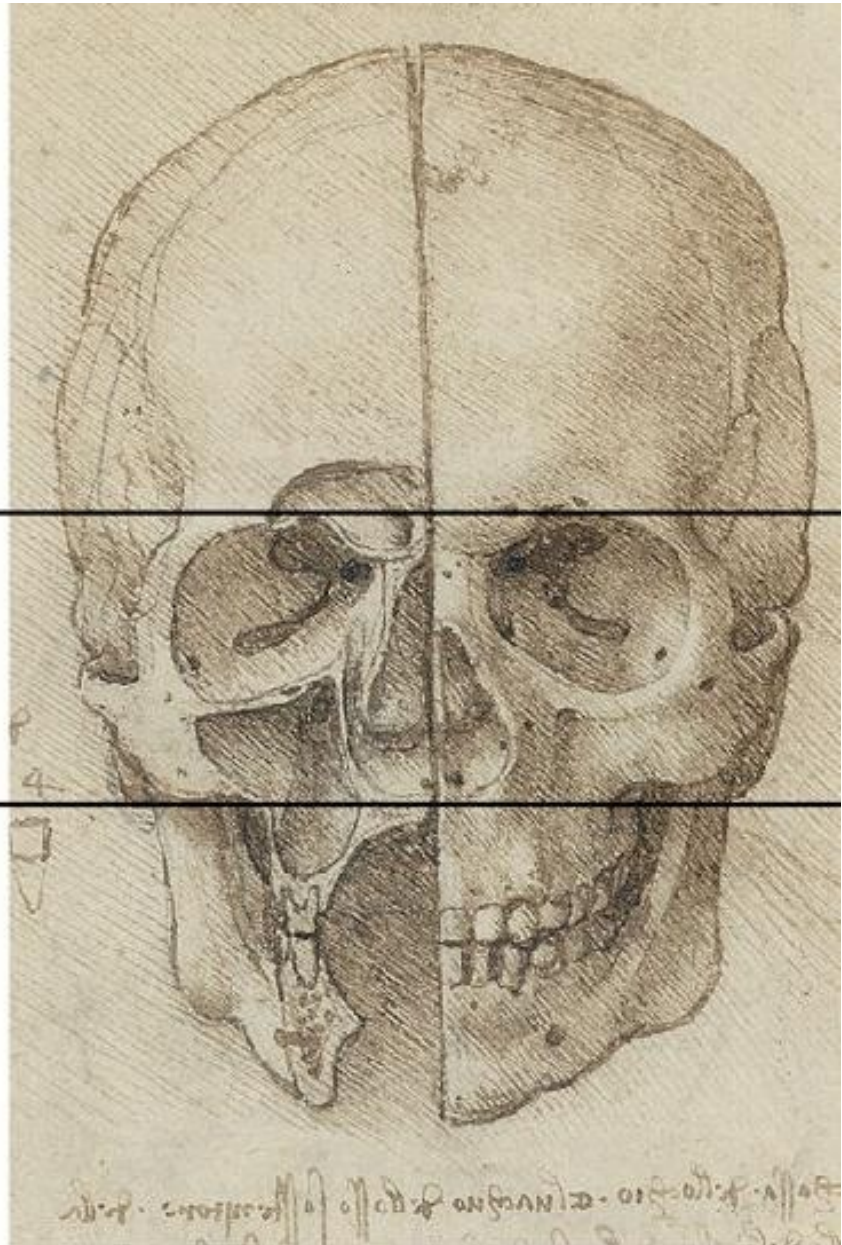
Retrato de Leonardo da Vinci de Lucania
(Lámina 31

© Cortesía de Nicola Barbatelli

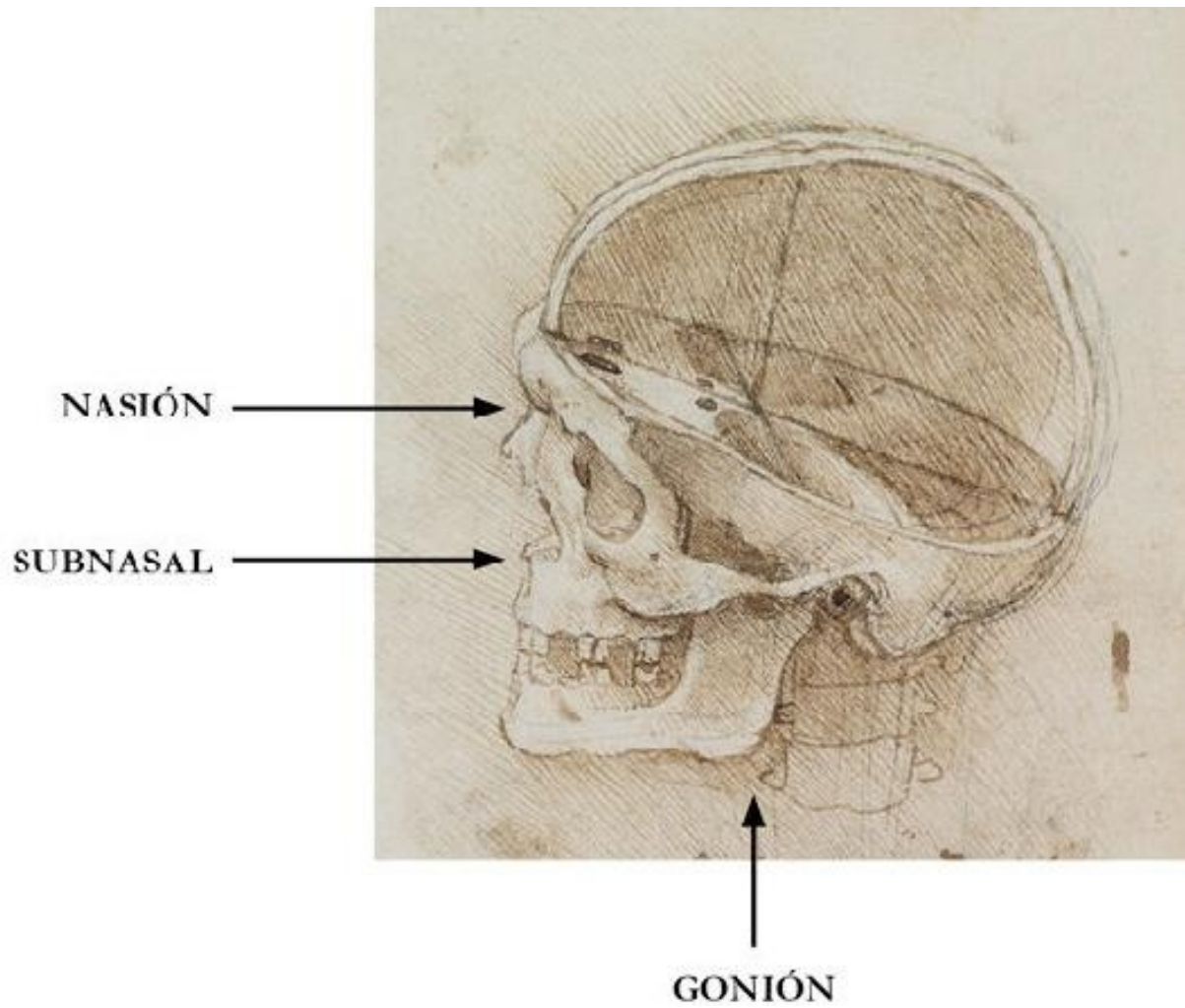
TERCIO SUPERIOR
(desde el trichion
a la glabella)

TERCIO MEDIO
(desde la glabella
al punto subnasal)

TERCIO INFERIOR
(desde el punto subnasal
al mentón)



© Album / Universal Images Group / Universal History Archive / UIG



Dibujos de anatomía por Leonardo
(Lámina 32

© Album / Universal Images Group / Universal History Archive / UIG



Izquierda: © Album / DEA PICTURE LIBRARY

Centro: © Cortesía de Nicola Barbatelli

Derecha: © Album / Granger, NYC



Izquierda: © jan hendrik niemeyer art books, Germany
Centro: © Album / akg-images
Derecha: © Album / Granger, NYC



Centro: © Album / Oronoz
Derecha: © Album / culture-images/fai



Izquierda: © Album / DEA / A. DAGLI ORTI
Derecha: © Creative Commons Attribution only licence CC BY 4.0



© Album / Oronoz



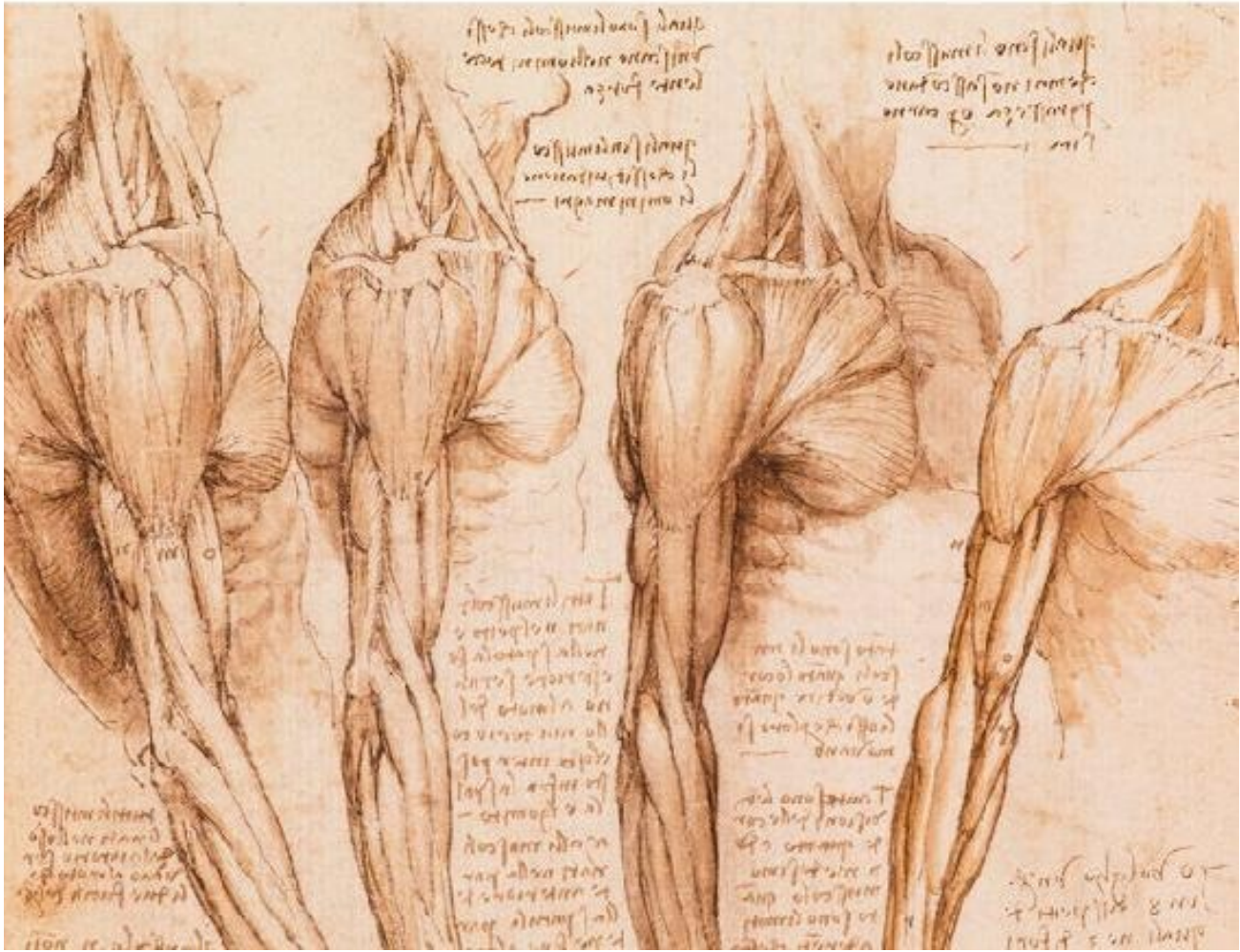
Izquierda: © Album / Universal History Archive/Universal Images Group



© Album / Oronoz
Influencia de los «rostros» de Leonardo
(Lámina 33)



© Album / Akg.Images



[Guarda Trasera]: © Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2017

Agradecimientos

Antonia Kerrigan, mi agente. Siempre confía, siempre ve el vaso medio lleno. Giorgio Vasari nunca contaría mejor que ella las virtudes de sus escritores.

Gonzalo Albert Bitaubé, mi editor. El editor que siempre quise tener. El editor que siempre querré tener. Lorenzo de Médici temblaría si tuviera a un mecenas como Gonzalo en su Florencia.

María Emegé, la primera compañera de viaje. La primera que se ilusionó y la última que abandonaría el barco. Verrocchio hubiera dejado los pinceles si la hubiera visto trabajar.

Equipo de Penguin Random House (Suma de letras y Aguilar) por confiar en un proyecto tan diferente, tan difícil, tan comprometido. Brunelleschi dejaría el encargo de la cúpula de Santa Maria del Fiore en sus manos.

INGLATERRA

Ross King, por enseñarme que la generosidad existe en el ámbito académico. Por ser el primero en confiar en un loco como yo y por mostrarme el camino correcto: los investigadores no deben restarse, se deben sumar unos a otros.

Martin Kemp, por invertir parte de su seguro escaso tiempo en alguien que no conoce, confiando en que lo que se publique esté a la altura del propio Leonardo.

ITALIA

Nicola Barbatelli, por su amabilidad en Nápoles. Por hacer de su Tavola Lucana mi Tavola Lucana. Por ser apasionado.

Alessandro Vezzosi, Agnese Sabato y Laura Correggioli, del Museo Ideale Leonardo da Vinci, por no dejar que desaparezca el legado de esa gran fuente de inspiración que es Leonardo.

Giovanni Sacconi, de la Biblioteca Real de Turín, por creer en lo que hace. Por defender el tesoro de Leonardo, por su tiempo y por su sinceridad.

Mario Taddei, por creer en la pasión. Por arrancar la pátina de genialidad de Leonardo y enseñarnos a un niño que no deja de aprender.

Carlo Vecce, por arrojar un poco de luz en sus mails.

Elena Mantovani, de la Embajada Italiana en España, por estar siempre dispuesta a ayudar, aun cuando la situación se pueda escapar de las manos.

ESPAÑA

José Enrique Ruiz Domenec, por enseñarme a ver la importancia de los pequeños detalles.

Francisco Etxeberria, por enseñarme que la palabra «pertinente» es algo más que un «me gusta». Por creer que la ciencia y la curiosidad tienen mucho que mostrar.

José Antonio Lorente Acosta, por permitirme entrar en su grupo. Por considerar que mi trabajo es digno.

Vicente Calatayud Maldonado, por enseñarme las diferencias entre los errores y los aciertos.

Manel Gorina Faz, por verificar que la intuición te indica el camino correcto.

David Zurdo, alguien que no tiene prejuicios a la hora de juzgar una obra. Hay esperanza.

Julio Marvizón Preney, Turín es testigo del inicio de esta amistad.

Clara Tahoces, no es la primera vez que se ofrece estar a mi lado. Espero que no sea la última.

Nacho Abad, alguien quien, a pesar de la distancia, no duda en estar a tu lado, aunque sea al otro lado del teléfono.

Margarita Becedas-González, directora de la Biblioteca General Histórica y Jerónimo Ángel Hernandez de Castro, jefe de Protocolo, ambos de la Universidad de Salamanca. Personas con las que uno podría pasar horas sumergido entre las páginas de la historia.

Ana Santos Aramburo, María Eugenia Medellina, Teresa Mezquita, Carlos Alberdi, Javier Docampo, Sergio Martinez y todo el equipo de la Biblioteca Nacional de España, por confiar en que este trabajo sea digno de ser presentado en un sitio tan importante para mí.

Juan Manuel García López, Jose Diego de Alba González y José Félix Pernía Ruiz, de la Unidad Central Operativa de la Guardia Civil. La palabra «pasión» se queda pequeña para describir al Cuerpo, y aún más para describir a estos tres amigos. Les debo más de lo que creen.

Piero Capponi, Angela Buccirosi, Ilaria Trezza, Susana García Zapatero, Isabel Escribano, Lucía Sesma y David Paradela, el equipo de traductores que han colaborado conmigo haciendo fácil lo que se antojaba *a priori* imposible.

Javier Olmos, porque cuatro ojos ven más que dos. Solo que los suyos ven a través de las paredes.

Iñaki Nieva, si hubiera vivido en el Renacimiento, Michelangelo no habría tenido trabajo.

José Manuel Nieves, un socio. Un amigo. Su cabeza es toda ciencia. Su corazón, todo sentimiento.

José Manuel Querol, mi profesor, mi amigo. Antes me evaluaba, creo que ahora me admira. Antes le evaluaba yo a él, pero ahora seguro le admiro.

Mis padres. Creo que aún no terminan de entender mi obsesión, pero ayudan más de lo creen.

Mi hermana Ainhoa, porque celebra cada pequeña victoria mía como si fuera suya.

Almudena. Porque sin saber yo dónde voy, ella sabe perfectamente hacia dónde me dirijo.



CHRISTIAN GÁLVEZ (Madrid, 1980) es actualmente uno de los rostros de Mediaset España, donde conduce con éxito el concurso cultural Pasapalabra desde hace diez años. Asimismo es el director de la productora 47 Ronin, S. L., empresa destinada a potenciar el talento de jóvenes promesas. Desde 2009 compagina su trabajo en televisión con la investigación de las grandes figuras del Renacimiento, como Leonardo, que es el tema estrella de sus conferencias, y vive a caballo entre Madrid y la Toscana. De su curiosidad y afán investigadores surgió *Matar a Leonardo da Vinci*, su debut literario, que obtuvo gran éxito de venta y crítica. La novela, primer volumen de sus Crónicas del Renacimiento, alcanzó las cinco ediciones y lleva más de 50.000 ejemplares vendidos. *Rezar por Miguel Ángel* fue la segunda entrega de una trilogía sobre el Renacimiento que aúna *thriller* histórico con literatura de aventuras. *Leonardo da Vinci —cara a cara—* es su cuarto libro de no ficción.

Notas

[1] Manuscrito perteneciente a la familia Gaddi de 128 folios recopilado en 1540. También conocido como Magliabechiano, se encuentra en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florencia (Italia). Véanse los apéndices en este mismo libro. <<

[2] Texto de 1528, 1.^a edición en 1796. Véanse los apéndices en este mismo libro. Para más información véase VV. AA. (2012); *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, p. 78. <<

[3] Giorgio Vasari (Arezzo, 1511-Florenca, 1574) fue pintor, arquitecto, escritor e historiador italiano. Texto extraído de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, publicado en 1550 en Florenca. Hay quien considera que se trata de la primera obra sobre la historia del arte. Véanse los apéndices en este mismo libro. Para ampliar información, véase Conforti, Claudia (2010); *Giorgio Vasari*, Milán, Mondadori Electra. <<

[4] Gálvez, Christian (2014); *Matar a Leonardo da Vinci*, Madrid, Suma de Letras. <<

[5] King, Ross (2012); *Leonardo and the Last Supper*, Londres, Bloomsbury (edición utilizada por el autor). <<

[6] Vezzosi, Alessandro (2011); *Leonardo da Vinci, arte y ciencia del universo*, Barcelona, Blume. <<

[7] Ídem (2015); *Leonardo Was Not a Vegetarian*, Florencia, Marchietto Editore. <<

[8] Kemp, Martin (2011); *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*, Madrid, Akal. <<

[9] Ídem (2007); *Leonardo (Breviarios)*, México DF, Fondo de Cultura Económica.

<<

[10] Ídem (2014); *La bella principessa. Leonardo da Vinci. Ritratto di Bianca Sforza*, Reggia Emilia, Scripta Maneant. <<

[11] Carlo Vecce es coordinador del Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati, en la Università degli Studi di Napoli L'Orientale. <<

[12] Vecce, Carlo (2003); *Leonardo*, Madrid, Acento (edición utilizada por el autor).

<<

[13] Ruiz-Domènec, José Enrique (2005); *Leonardo da Vinci o el misterio de la belleza*, Barcelona, Península. <<

[14] Querol, José Manuel (2015); *La imagen de la Antigüedad en tiempos de la Revolución francesa*, Asturias, Trea. <<

[15] Ídem (2013); *Del ágora al caos. Cultura y geopolítica en el Mediterráneo*, Madrid, Díaz & Pons. <<

[16] Tahoces, Clara (2005); *Lo esencial de grafología*, Madrid, Libros Cúpula. <<

[17] Ídem (2007); *Grafología*, Madrid, Libros Cúpula. <<

[18] Ídem (2015); *Sueños*, Barcelona, Luciérnaga. <<

[1] Datos extraídos del artículo «Lesson of a Lifetime», de Stephen G. Bloom, para la *Smithsonian Magazine* en septiembre de 2005. <<

[2] «Ejercicio de los ojos azules / ojos marrones». Véase www.janeelliott.com.
Últimas consultas realizadas en el primer trimestre de 2015. <<

[3] Más información en las obras de Malcolm Gladwell. Véase *Inteligencia intuitiva*, Madrid, Taurus, 2005. <<

[4] Mail personal de Jane Elliott (13 de febrero de 2015): *Dear Christian, I'll be honored to be recognized in your book. Jane Elliott.* <<

[5] Para una mirada sobre Leonardo (1452-1519), véase Nicholl, Charles; *El vuelo de la mente*, Madrid, Taurus, 2010; también Kemp, Martin; *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*, Madrid, Akal, 2011. <<

[6] Fritjof Capra, doctor en Física Teórica de la Universidad de Viena, señala en su obra *La ciencia de Leonardo* (Barcelona, Anagrama, 2008, págs. 54-55) la diferencia de significado de la palabra «genio» entre el Renacimiento y nuestros días: «En la época de Leonardo, la palabra “genio” no tenía nuestro sentido moderno de persona dotada de capacidades intelectuales y creativas extraordinarias».

Martin Kemp añade: «Aunque hoy en día nosotros consideremos a los artistas como dioses culturales del periodo, incluso los más reconocidos eran tratados, en su momento, como funcionarios que trabajaban por encargo y no tenían una posición privilegiada en las cortes ni en las repúblicas» (*Leonardo (Breviarios)*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 35). <<

[7] La edición contemporánea más completa es *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2010. <<

[8] «(...) Abierta a todos en una sala del convento de San Marco» (Brion, Marcel; *Leonardo da Vinci, la encarnación del genio*, Buenos Aires, Ediciones B, 2002, pág. 24. <<

[9] *Humanitas o humanistis studiensi* fueron los términos adoptados por Coluccio Salutati —humanista y político italiano (1331-1406)— para definir la obra de Petrarca (Stinger, Charles L.; *Humanism and the Church Fathers*, Nueva York, State University of New York, 1977, pág. 74). <<

[10] En el texto oficial aparece el nombre «Lionardo» (no «Leonardo»). Texto de *ser* Antonio da Vinci, notario y abuelo de Leonardo (Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano, 16912, f. 105v (vol. P. 389, c. 105)). Publicado por primera vez en Möller, Emil; *Der Geburtstag des Lionardo da Vinci*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 60 (1939), págs. 71-73. Véase también Vezzosi, Alessandro; *Leonardo, scomparso e ritrovato*, Florencia, Giunti, 1988, pág. 7. <<

[11] Veinte años después se registraría como *Lionardo di ser Piero da Vinci dipintore* en la confraternidad florentina de pintores conocida como la Compagnia di San Luca. Véase King, Ross; *Leonardo and the Last Supper*, Londres, Bloomsbury, 2012, pág. 19 y Nicholl, Charles; *El vuelo de la mente*, Madrid, Taurus, 2010, pág. 120. El documento oficial se conserva en el Archivio di Stato di Firenze, Accademia del Disegno, 1, f. 11v. <<

[12] Cfr. Sartori, Giuseppe; «Leonardo da Vinci, Omo Sanza Lettere: A Case of Surface Dysgraphia?», en *Cognitive Neuropsychology*, 1987, 4, págs. 1-10. Véase también <https://www.dyslexia.com/famous/leonardo-da-vinci/> <<

[13] Richard Feynman (1918-1988) fue un físico teórico estadounidense conocido por su trabajo en la formulación integral de la trayectoria de la mecánica cuántica, la teoría de la electrodinámica cuántica y la física de la superfluidez del helio líquido subenfriado, así como en la física de partículas, para la que propuso el modelo Parton.

<<

[14] Véase la relación secreta de la acusación de sodomía dirigida contra algunos artistas florentinos, entre ellos Leonardo, en 1476 y su absolución, «Accusa di sodomia», en *Ufficiali di notte e conservatori dell'onestà dei monasteri*, *Archivio di Stato di Firenze*, 18, f. 41v (según el registro). <<

[15] Para una interpretación diferente sobre la carta de Leonardo, véanse en los apéndices la aportación de Ravaisson-Mollien, M. Chales (*Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci*, París, Extracto de las Memorias de la Sociedad Nacional de Anticuarios de Francia, t. XLVIII, 1888). <<

[16] «Encomiendo» parece mejor traducción que «recomiendo». <<

[17] Marcel Brion apuntó: «Leonardo se guarda mucho de poner en primera línea su genio de pintor, pues los pintores no son lo que más desea el príncipe lombardo y, por añadidura, los gustos de Milán en esta materia no son los mismos que los de Florencia» (*Leonardo da Vinci, la encarnación del genio*, Buenos Aires, Ediciones B, 2002, pág. 76). <<

[18] Pluma y tinta, 216×200 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 55r/16v-a. <<

[19] Pluma y tinta, 288×208 y 228×214 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 57v y 69 a-r/17v-a y 22r-a. <<

[20] Pluma y tinta, 250×206 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 855r/312r-a. <<

[21] Pluma y tinta, 2397×285 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 1069v/386v-b. <<

[22] Pluma, tinta y aguada, 291×400 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 26v/7v-a. <<

[23] Pluma y tinta sobre papel preparado en color parduzco, 250×183 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 121647r). <<

[24] Pluma y tinta, 268×194 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 1084r/391v-a. <<

[25] Pluma y tinta, 265×179-205 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 89r/32v-a. <<

[26] Pluma, tinta y aguada, 329×480 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 12275r). <<

[27] Pluma, tinta y aguada, 238×200 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 33r/9v-a. <<

[28] Códice Arundel, fol. 24v), colección manuscritos, British Library. <<

[29] Pluma y tinta, 291×400 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 26r/7r-a. <<

[30] Pluma y tinta, 142×214 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 12650r). <<

[31] Manuscrito E (f. 75v), París, Institut de France. <<

[32] Manuscrito F (f. 15r), París, Institut de France. <<

[33] Pluma y tinta, 173×246 mm, Londres, British Museum. <<

[34] Pluma y tinta, 200×278 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 12653r). <<

[35] Pluma y tinta, 210×290 mm, Turín, Biblioteca Real, inv. 15583r. <<

[36] Pluma y tinta, 270×188 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 157r/56v-a. <<

[37] (cat. 192 verso). Pluma y tinta, 206×266 mm, Florencia, Galería de los Uffizi, Gabinete de Dibujos, inv. 446 Ev, fol. 7v. <<

[38] Pluma y tinta, 282×205 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 12652r). <<

[39] Pluma y tinta, 203×275 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 149b-r/53v-b. <<

[40] Pluma y tinta, 172×305 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 145r/51v-b. <<

[41] Pluma y tinta, 179×243 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 160b-r/57v-b. <<

[42] Punta metálica sobre papel preparado en azul, 116×103 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 12357r). <<

[43] Punta metálica sobre papel preparado en azul, 148×185 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 12358r). <<

[44] Punta y tinta, 210×144 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Códice Madrid II (Ms. 8936), fol. 149r. <<

[45] Sanguina, 210×144 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Códice Madrid II (Ms. 8936), fol. 151v. <<

[46] Sanguina, 295×207 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice Atlántico, fol. 577v/216v-a. <<

[47] Sanguina, 210×140 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Códice Madrid II (Ms. 8936), fol. 154r. <<

[48] Sanguina, 210×146 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Códice Madrid II (Ms. 8936), fol. 157v. <<

[49] Sanguina, 220×143 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Códice Madrid II (Ms. 8936), fol. 154v. <<

[50] La neurosis es una «enfermedad funcional del sistema nervioso caracterizada principalmente por inestabilidad emocional» (*Diccionario de la Real Academia*). El psicoticismo, según Hans Jürgen Eysenck —psicólogo inglés de origen alemán especializado en el estudio de la personalidad—, «es una dimensión sobre la vulnerabilidad a conductas impulsivas, agresivas o de baja empatía. Son fríos, egocéntricos e irresponsables, pero también son más creativos, objetivos, realistas, competitivos, originales y críticos» (Wikipedia). <<

[51] El doctor Daniel López Rosetti, especialista en clínica médica y cardiólogo universitario, apunta en su obra la misma teoría con otras fuentes y diversa nomenclatura: «Hacia 1950, el psicólogo americano J. P. Guilford (...), de la Universidad de Nebraska, diferenció la mecánica del pensamiento en convergente y divergente. Definió como pensamiento convergente aquel proceso de razonamiento por el cual hay un camino único, una única solución para cada problema. El pensamiento divergente, por el contrario, es aquel modo de razonamiento que considera varias opciones que generan múltiples respuestas posibles, suponiendo que varias respuestas diferentes pueden ser válidas para una misma pregunta según el punto de vista desde el cual se mire. El pensamiento divergente es el que explica la existencia de la inventiva, la imaginación y creatividad. Por lo tanto, asumimos que una de las explicaciones de la genialidad del Maestro es el gran desarrollo de las funciones de ambos hemisferios cerebrales y no el desarrollo desproporcionado de uno solo de ellos» (cfr. López Rosetti, Daniel; *El cerebro de Leonardo*, Buenos Aires, Lumen, 2006, págs. 76-77. <<

[52] Para un análisis fiable de su biografía, véase Gayford, Martin; *Miguel Ángel: Una vida épica*, Madrid, Taurus, 2014. <<

[53] British Museum, Mil. CDXLIII, Londres. <<

[54] Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386-1466), escultor florentino. Para más información, véase Vasari, Giorgio; *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 278-291. <<

[55] Andrea di Michele di Francesco de Cioni del Verrochio (1435-1488), maestro de Leonardo da Vinci. Para más información, véase Vasari, Giorgio; *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 388-392. <<

[56] Lynn Meshberger, Frank; «An Interpretation of Michelangelo's Creation of Adam Based on Neuroanatomy», en *Journal of the American Medical Association (JAMA)*, vol. 264, n.º 14, págs. 1837-1841, 10 de octubre de 1990. <<

[57] Más información en Gayford, Martin; *Miguel Ángel: Una vida épica*, Madrid, Taurus, 2014; en Forcellino, Antonio; *Miguel Ángel, una vida inquieta*, Madrid, Alianza, 2005; y en mis aportaciones sugeridas en Gálvez, Christian; *Rezar por Miguel Ángel*, Madrid, Suma de Letras, 2015. <<

[58] Adivinadora de la Guerra de Troya citada en la obra de Lactancio *Instituciones divinas*. <<

[59] También conocida como sibila de Cumas, que aparece, entre otros textos, en la *Eneida* de Virgilio. Vivió nueve vidas humanas de ciento diez años cada una. En total, novecientos noventa años. <<

[60] La barba aparece incluso en el Santo Sudario de Oviedo y la Síndone. <<

[61] El historiador francés Marcel Brion definió así el arte de Leonardo: «El arte de Leonardo da Vinci, para definirlo en una frase, es el conocimiento de la totalidad y, de esta totalidad, la pintura es solo un elemento, un fragmento» (*Leonardo da Vinci, la encarnación del genio*, Buenos Aires, Ediciones B, 2002, pág. 36). <<

[62] Martin Kemp opina sobre este ejemplo de inteligencia expansiva: «Parece probable que la analogía que desarrolló entre el movimiento del agua y el rizado del cabello (con sus apuntalamientos matemáticos) fuera resultado de los procesos interrelacionados de dibujo y pensamiento en la mente de Leonardo (ibídem, pág. 128). <<

[63] Mz. 12a (16). Volumen que trata de diferentes materias en encuadernación original, Conde Manzoni, Roma, 1490-1516. <<

[64] *La anunciación*, 1472-1475, óleo y temple sobre madera, 98×217 cm. <<

[65] Vasari ya apunta los estudios de astronomía de Leonardo en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 472. Véase, por ejemplo, el dibujo denominado *Estudios de la luz de la Luna*, c. 1506-1508, pluma y tinta, 293×221 mm, Seattle, Melinda y William H. Gates III, Códice Leicester, fol. 1A (1r). Para ver el debate que suscita el Leonardo astrónomo, véase King, Ross; *Leonardo and the Last Supper*, Londres, Bloomsbury, 2012, pág. 155. <<

[66] Economista e historiador americano (1883-1965), autor, entre otras obras, de *A History of Mechanical Invention*, Londres, McGraw-Hill, 1929. Edición consultada: Forgotten Books, 2012. <<

[67] Buenos Aires, Lumen, 2006, págs. 80-100. Añade además información extra: «Si bien en un principio se consideraba la inteligencia como una capacidad relacionada con la solución de problemas matemáticos y/o verbales concretos (...), hoy sabemos que la inteligencia se manifiesta de distintos modos y en distintos ámbitos. Esto ha impulsado a diversos investigadores a desarrollar teorías de inteligencias múltiples. Entre ellos destaca Howard Gardner, que ha establecido ocho tipos de inteligencia. Gardner sustentó su clasificación en diversos estudios de tests psicológicos, estadísticas, entrevistas y la observación de la influencia de determinadas patologías cerebrales en las distintas funciones mentales emparentadas con la inteligencia». <<

[68] Psicólogo que desarrolló la teoría de las siete inteligencias o inteligencias múltiples en su obra *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Nueva York, Basic Books, 2011. <<

[69] Para una mayor comprensión de la inteligencia naturalista de Leonardo da Vinci, véase Brion, Marcel; *Leonardo da Vinci, la encarnación del genio*, Buenos Aires, Ediciones B, 2002. <<

[70] Mucha más información sobre inventos de Leonardo da Vinci en Giorgione, Claudio; *Leonardo da Vinci: The Models Collection al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia di Milano*, Milán, Museum Collections, 2009. Véase también la obra colectiva *Il laboratorio di Leonardo da Vinci*, Milán, L3, 2010; Wallace, Marina; *50 grandes ideas e inventos de Leonardo da Vinci*, Barcelona, Blume, 2014; Starnazzi, Carlo; *Leonardo: códigos y máquinas*, Foligno, Cartei & Bianchi, 2010. <<

[71] Anónimo Gaddiano, Códice Magliabechiano, xvii, pág. 17. Véanse los apéndices de este mismo libro. <<

[72] *Leonardo da Vinci*, Barcelona, Istituto Geografico De Agostini-Novara, Teide, 1967, dos volúmenes. <<

[73] Nesi, Francesco; Códice Riccardi, números 2722 (autógrafo) y 2750. <<

[74] En la época de Leonardo se discutía dónde se alojaba el alma. Esta discusión encontró en el periodo del Renacimiento a quienes creían que se ubicaba en el corazón y sustentaban así la teoría «cardiocéntrica» del alma. Leonardo sostenía, como otros, que el alma o lo que él denominó sentido común o *senso comune* se encontraba en el cerebro: era la teoría «cefalocéntrica» del alma. El *senso comune* de Leonardo era el sentido que permitía analizar la información que se obtenía de la naturaleza a través de los cinco sentidos básicos: vista (el más importante para Leonardo), oído, tacto, gusto y olfato (cfr. López Rosetti, Daniel; *El cerebro de Leonardo*, Buenos Aires, Lumen, 2006, pág. 73). <<

[75] Óleo sobre lienzo, 96,5×149,2 cm, Phoenix Art Museum, Phoenix (Estados Unidos). <<

[76] Incisión con punzón, 96×78 cm, Florencia, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, inv. 1911, n. 1444. <<

[77] Óleo sobre tela, 93,5×128 cm, Siena, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (en depósito del Istituto Statale d'Arte). <<

[78] El retrato en cuestión se trata de una incisión: 402×276 mm (imagen), 458×334 mm (folio), Stamperia Reale, 1810 (antiporta), Biblioteca Reale, inv. D. C., 1902, Turín (VV. AA.; *Leonardo. Il genio, il mito*, La Venaria Reale, Silvana Editoriale, 2011, pág. 140). <<

[79] Para más información sobre la biblioteca personal de Leonardo da Vinci, véase VV. AA.; *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012. <<

[80] Aprox. 1475, Museo Nazionale del Bargello, Florencia. <<

[81] Entre 1475 y 1480, Royal Library, Windsor. <<

[82] Entre 1475 y 1480, Museo Nazionale del Bargello, Florencia. <<

[83] De 1475, National Gallery of Art, Washington (Estados Unidos). <<

[84] Aprox. 1465, óleo sobre papel pegado en tabla, 40,5×27 cm, Palacio Pitti (Galería Palatina y Apartamentos Reales), Florencia. <<

[85] De 1482, óleo sobre tabla, 103×74 cm, Inv. 40337, Museos Vaticanos, Roma. <<

[86] Punta de plata sobre papel, 287×211 mm, n.º 1895-9-15-474, c. 1475-1480, Londres, British Museum. <<

[87] Frank Zöllner y Johannes Nathan datan el dibujo en torno a 1472 (*Leonardo da Vinci: obra gráfica*, Madrid, Taschen, 2011, pág. 369). En cambio, la página web del British Museum en Londres (Highlights-PD 1895-9-15-474), que es el museo que lo resguarda, lo fecha en un abanico más amplio: entre 1475 y 1480 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aobjectId=717328&partId=1). <<

[88] Vasari, en *Vidas*, menciona dos trabajos de este estilo: un *Alejandro Magno* y un *Darío, rey persa*, encargos de Lorenzo de Médici. <<

[89] El guerrero, además, muestra unas facciones que manifiestan pericia y entereza.

<<

[90] Sobre las máquinas bélicas de Leonardo: VV. AA.; *Atlas ilustrado de las máquinas de Leonardo*, Madrid, Susaeta, 2003. Sobre la relación de Leonardo con Cesar Borgia: cfr. Strathern, Paul; *El artista, el filósofo y el guerrero*, Madrid, Ariel, 2010. <<

[91] Entre 1367 y 1483, plata, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia. Más información en: Dolcini, Loretta; *La scultura del Verrocchio. Itinerario fiorentino*, Florencia, Casa Editrice La Lettere, 1992, págs. 32-34. <<

[92] París, Museo del Louvre. <<

[93] Más información en VV. AA.; *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, Londres, National Gallery Company Limited, 2011, pág. 140. <<

[94] Sanguina con realces blancos sobre papel preparado en rosa, 183×136 mm, RL 12502r, aprox. 1510, Castillo de Windsor, Royal Library. <<

[95] Última morada de Leonardo da Vinci en Amboise, donde disfruta de la invitación personal de Francisco I, rey de Francia. Pasó en esta ciudad los tres últimos años de su vida antes de morir. Precisamente en Amboise descansan, supuestamente, sus restos. <<

[96] Texto traducido literalmente de la página web oficial de la Royal Collection:
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912579/recto-a-seated-old-man-and-studies-and-notes-on-the-movement-of-water-verso> <<

[97] Véase en los apéndices la aportación de M. Charles Ravaisson-Mollien sobre la relación entre Verrocchio y Leonardo en *Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci*, París, Extracto de las Memorias de la Sociedad Nacional de Anticuarios de Francia, t. XLVIII, 1888. <<

[98] VV. AA.; *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Florencia, Giunti, 1997. Véase también Ciardi, Roberto Paolo; *L'immagine di Leonardo (XXXIII Lettura Vinciana, 15 aprile 1993)*, Florencia, Giunti, 1994. <<

[99] *Autorretrato* de Turín, tiza roja con minúsculas oxidaciones, 333×213 mm. Dis. It. I/30; n. inv. 15571, c. 1513-1516, D. C. Biblioteca Real de Turín. <<

[100] Dicho de un agrupamiento químico, que causa la coloración de una sustancia. <<

[101] *Muy Historia. Biografías*, n.º 1, *Leonardo da Vinci y su época*, G y J España Ediciones, pág. 83. <<

[102] Teresa Guerrero; «Arte que se desvanece», en *El Mundo*, edición web, sección «Ciencia», 5 de junio de 2014. <<

[103] Incluso la BBC publicó esta misma afirmación en 2014:
http://www.bbc.com/mundo/aprenda_ingles/2014/11/141030_leonardo_da_vinci_hitle
<<

[104] Brion, Marcel; *Leonardo da Vinci, la encarnación del genio*, Buenos Aires, Ediciones B, 2002, pág. 56. Payne, Robert; *Leonardo*, Nueva York, Doubleday, 1978, pág. 344. Feinberg, Larry J.; *The Young Leonardo: Art and Life in Fifteenth-Century Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Hohenstatt, Peter, *Leonardo da Vinci*, Barcelona, H. F. Ullmann, 2007, pág. 6. King, Ross; *Leonardo and the Last Supper*, Londres, Bloomsbury, 2012, págs. 134-135. <<

[105] *Autorretrato en espejo convexo*, 1524, Kunsthistorisches Museum de Viena, n.º 286. Para más información, véase también Vasari, Giorgio; *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 672-678. <<

[106] *Retrato de Giovanni (?) Arnolfini y su esposa / El matrimonio Arnolfini*, Jan van Eyck, 1434, óleo sobre tabla, 82×60 cm, NG 186, National Gallery, Londres. <<

[107] Institut de France, París. <<

[108] Da Vinci, Leonardo (edición de Ángel González García); *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 2007, pág. 374. Véase también el dibujo denominado *Estudio con figura delante de un perspectógrafo*, 1480-1482, Códice Atlántico 5r, Biblioteca Ambrosiana, Milán. <<

[109] Edición utilizada: *El Códice Atlántico*, volúmenes 2 y 18, Barcelona, Ediciones Folio, 2008. Para más información, véase VV. AA.; *Atlas ilustrado de las máquinas de Leonardo*, Madrid, Susaeta, 2003, págs., 172-173. <<

[110] Añadido de la edición de 1568. Véase Vecce, Carlo; *Leonardo*, Madrid, Acento, 2003, págs. 386-387. <<

[111] Apianus, Petrus; *Astronomicum Caesareum*, Ingolstadt, 1540, Sgn.: BG/12857.

<<

[112] Sanguina, 1502-1503, 111×1284 mm, Biblioteca Real, Turín, inv. 15573. <<

[113] Ilustración para un texto en el *Libro de la pintura* (copia del desaparecido Libro A de 1508-1510), del Códice Vaticano Urbinate, 1270. <<

[114] Cit. Mitzman, Dany; «El retrato de Da Vinci que le ocultaron a Hitler para que no le diera poderes mágicos», en *BBC (World Edition)*, 2 de noviembre de 2014, con motivo de la exposición *Leonardo e i tesori del Re*. <<

[115] Véase http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-06-06/perfil-codice-atlantico-rostro-gioconda-secreto-leonardo-da-vinci_1212219/ <<

[116] Cit. Mitzman, Dany; «El retrato de Da Vinci que le ocultaron a Hitler para que no le diera poderes mágicos», en *BBC (World Edition)*, 2 de noviembre de 2014, con motivo de la exposición *Leonardo e i tesori del Re*. <<

[117] Las mismas webs italianas artribune.com e iltempo.it así lo afirman. <<

[118] Véase <http://www.descubrirelarte.es/2015/07/13/el-testimonio-de-leonardo-da-vinci-en-su-unico-autorretrato-conocido.html> <<

[119] Cit. Mitzman, Dany; «El retrato de Da Vinci que le ocultaron a Hitler para que no le diera poderes mágicos», en *BBC (World Edition)*, 2 de noviembre de 2014, con motivo de la exposición *Leonardo e i tesori del Re*. <<

[120] Como curiosidad, apuntaremos que la página *Wikipedia* en internet, en su versión inglesa, titula el artículo de esta imagen *Portrait of a Man in Red Chalk* y no *Autorretrato (Leonardo)*, como podemos observar en su versión castellana. (Última consulta en diciembre de 2016). <<

[121] Via Giorgio *La Pira*, 1, 50059 Vinci (Florenca, Italia). <<

[122] Casa Natale di Leonardo da Vinci, Via di Anchiano, loc. Anchiano, 50059 Vinci (Florenca, Italia). <<

[123] En la inscripción se puede leer: *LEONARDO / Opera di FRANCESCO WILDT, dono del Comune di Milano, a 1939.* <<

[124] El retrato en cuestión se trata de una incisión. 402×276 mm (imagen), 458×334 mm (folio), Stamperia Reale, 1810 (antiporta), Biblioteca Reale, inv. D. C., 1902, Turín. (Fuente: VV. AA., 2011, p. 140). <<

[125] Aparece con este texto a pie de página: *Leonardo ebbe la faccia con gli capelli lunghi e con le ciglia e con la barba tanto lunga ch'egli pareva la vera nobiltà dello studio quale altra volta il Druido Ermete o l'antico Prometeo. Lomazzo = Tempio della Pittura pag. 58.* (Bossi, 1810) en la edición original. <<

[126] Más información sobre el árbol genealógico de Leonardo da Vinci en «Albero genealogico della famiglia da Vinci fatto nel 1746», fasc. XVIII, manuscrito en papel, 351×243 mm, en *Genealogia e scritture della famiglia da Vinci (1480-1600)*, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale del Lincei e Corsiniana, Archivio Linceo 78.

<<

[127] Esta frase solo está incluida en la primera edición de las *Vidas* de Vasari de 1550. A partir de la edición de 1568 desaparece. Cabe la posibilidad de que sufriera una censura por parte de la Inquisición romana (Congregación del Santo Oficio) creada por Paulo III en 1542 contra el protestantismo. Fue el mismo organismo que condenó a Giordano Bruno y a Galileo Galilei. <<

[128] Aprox. 1570, 208×141 mm, Venecia, Gallerie delle'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. 834. <<

[129] Milán, a. Locatelli, 1856. <<

[130] Retrato (supuestamente) realizado por Francesco Melzi, tiza roja, 275×190 mm, RL 12726, aprox. 1515, Castillo de Windsor, Royal Library. <<

[131] La exposición se celebró del 4 de mayo al 7 de octubre de 2012 en The Queen's Gallery, Buckingham Palace, Londres. Véase el catálogo (Clayton, Martin, y Philo, Ron, 2012). <<

[132] Giovanni Francesco Melzi (Milán, entre 1491 y 1493-Vaprio d'Adda, entre 1568 y 1572). <<

[133] Extracto. Véase José de España, *Breviarios* (preparado por Patricio Barrios), capítulo XIX. <<

[134] La Royal Collection posee varios diseños atribuidos a Melzi. <<

[135] «Giacomo vino a vivir conmigo el día de Santa Magdalena [22 de julio] de 1490» (en el manuscrito conocido como MS C París, Institut de France, París (MS 2174), 15v). <<

[136] Fue publicado bajo el nombre de *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, nuovamente dato in luce, colla vita dell'autore, scritta da Raffaello du Fresne*. «La decisión de imprimir el Trattato de Melzi fue tomada por el cardenal Francesco Barberini y su amigo y secretario Cassiano dal Pozzo. El punto de partida era el Códice Barberinus 832, una copia abreviada del Códice Urbinas que Dal Pozzo confrontó con los manuscritos que Galeazzo Arconato le había comprado a Calchi en 1622 (el famoso Códice Atlántico). (...) En el siglo XVIII, la edición de Du Fresne fue traducida al castellano por Rejón de Silva, que contribuía así al programa renovador de la Academia» (Vinci, 2007, pp. 21-22). <<

[137] P. Salvi, exposición en Turín sobre Leonardo da Vinci, 2011. <<

[138] En el original italiano: *Una grande parte di queste carte di anatomia degli uomini si trova nelle mani di messer Francesco da Melzo, gentiluomo milanese, che al tempo di Leonardo era un bellissimo fanciullo da lui molto amato, come oggi è un vecchio bello e gentile che tiene care e come reliquie tali carte insieme con il ritratto di Leonardo, a sua memoria* (Vasari, , 2011, p. 131). <<

[139] El autor, asimismo, data el dibujo entre 1512 y 1513 en Vaprio d'Adda. <<

[140] En la página 655, el mismo Nicholl titula así el Autorretrato de Turín: *Cabeza de un hombre con barba (autorretrato)*. <<

[141] Aproximadamente mitad del siglo XVI, sanguina, 315×235 mm, Veneranda Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana, F 263 inf., n. 1 bis, Milán. <<

[142] Véase <https://www.royalcollection.org.uk/collection/912726/leonardo-da-vinci>

<<

[143] Graduada en Lettere Classiche en la Università degli Studi con una tesis en Arqueología. <<

[144] Celebrada del 4 de mayo al 7 de octubre de 2012 en The Queen's Gallery, Buckingham Palace, Londres (Clayton, Martin, y Philo, Ron, 2012). <<

[145] Pluma y aguada sepia sobre restos de lápiz negro, 1183×130 mm, Castillo de Windsor, Royal Library (RL 19058v). <<

[146] Segundo cuarto del siglo XVI, mármol, alto: 62 cm, ancho: 56 cm, fondo: 5 cm; peso: 12,7 kg, procedente de la Colección Diego Hurtado de Mendoza (Colección Real), E00314. <<

[147] E. Villata, en Turín, 2011. <<

[148] Cfr. L. Planiscig; *Leonardo Porträten und Aristoteles*, Festschrift von J. Schlosser, Viena, 1927. <<

[149] Cristofano Coriolano, *Retrato de Leonardo*, 1568, Florencia, Biblioteca Marucelliana. Utilizado por Giorgio Vasari en la segunda edición de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, Giunti, 1568. «Vita de Leonardo da Vinci», parte III, v. 1.º, p. 1. Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, BH FLL 35467. <<

[150] Véanse los apéndices en este mismo libro. <<

[151] Nesi, Francesco. *Códice Riccardi*, números 2722 (autógrafo) y 2750. <<

[152] *Leonardo da Vinci*, óleo sobre tabla, 60×45 cm, 1566-1568; Florencia, Galleria degli Uffizi. <<

[153] *Retrato de Leonardo*, xilografía, 150×100 mm, aproximadamente 1589, Los Ángeles, Elmer Belt Library of Vinciana. <<

[154] Nicolaus Reusner, 1589. <<

[155] Barcelón, Juan, *Retrato de Leonardo da Vinci*, Madrid, Imprenta Real, Material Gráfico, 1784, BNE, II/1560. <<

[156] Ceán Bermúdez, Juan Agustín, BNE, Códices de Leonardo, 2012, p. 82 (*Retrato de Leonardo da Vinci*, Material Gráfico, 1794, DIB/14/12/17). <<

[157] Callani, Gaetano, *Leonardo da Vinci en su estudio*, aproximadamente 1780, Parma, Biblioteca Palatina. También Cunego, Domenico, *Retrato de Leonardo da Vinci en su estudio en Milán*, aguafuerte, 357×234 mm, 1782, Material Gráfico, BNE, Madrid, II/1559. <<

[158] El *David* de Andrea del Verrocchio, 125 cm, aproximadamente 1473-1475, Museo Nazionale del Bargello, Florencia. Véase *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven, Yale University Press, 1997. Hoy en día se puede observar en el Museo Nazionale del Bargello de Florencia. <<

[159] Anónimo Gaddiano, manuscrito de 1540, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florencia (Italia). Véanse los apéndices en este mismo libro. <<

[160] RL 122756v. <<

[161] *Ser Piero served as the notary for the Florentine goldsmith and painter Andrea del Verrocchio, to whom, according to Vasari, he proudly showed a bath of the boy's drawings»* (King, , 2012, p. 24). <<

[162] Óleo sobre tabla, 177×171 cm, 1475-1477, Galería Uffizi, Florencia. <<

[163] Óleo sobre madera trasladado a lienzo, 197,3×120 cm, 1483-1484/85, París, Museo del Louvre, inv. 777 (MR 320). <<

[164] Óleo sobre madera de álamo (taracea), 189,5×120 cm, 1495-1499 y 1506-1508, Londres, National Gallery, inv. 1093. <<

[165] Lápiz de carbón, en parte con realces blancos, sobre papel matizado en color pardusco, transferido a lienzo, 141,5×106,5 cm, 1499-1500 (o 1508), Londres, National Gallery, inv. 6337. <<

[166] Óleo sobre madera de álamo, 168,5×130 cm, 1502-1515 (?), París, Museo del Louvre, inv. 776 (319). <<

[167] Óleo sobre madera, 69×57cm, 1513-1516 (?), París, Museo del Louvre, inv. 775 (MR318). En noviembre de 2016 se anuncia su nueva restauración. <<

[168] Óleo sobre tabla, 243×246 cm, aproximadamente 1481, Galería de los Uffizi, Florencia. <<

[169] David Alan Brown, también estudioso de Leonardo, ha publicado, entre otras, *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton, Princeton University Press, 2001 y *Leonardo Da Vinci: Origins of a Genius*, Londres, Yale Univ Pr, 1998. En esta última, Brown afirma que Leonardo es el autor del perro en el cuadro de Verrocchio. <<

[170] Atribuida a Verrocchio o a su taller, como reza la inscripción de la National Gallery. <<

[171] *Tobías y los tres arcángeles*, témpera, 135×154, aproximadamente 1470, Galleria degli Uffizi, Florencia. <<

[172] *Cristo y santo Tomás* de Andrea del Verrocchio (1476-1483), estatua en bronce, 230 cm, Orsanmichele, Florencia. <<

[173] *Adoración de los magos*, óleo sobre tabla, 243×246 cm, aprox. 1481, Galería de los Uffizi, Florencia. <<

[174] Quizá esta interpretación se deba a una de las citas de Leonardo da Vinci antes de morir: «He ofendido a Dios y a la humanidad, porque mi trabajo no tuvo la calidad que debía haber tenido». <<

[175] Kenneth Clark (1903-1983) fue historiador de arte británico. Publicó numerosas obras relativas a Leonardo da Vinci y al Renacimiento. <<

[176] Estudioso de Leonardo da Vinci con varias publicaciones sobre su figura. Entre ellas: *Leonardo da Vinci: Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre* (2011) o *Leonardo (Breviarios)* (2007). <<

[177] *Tondo de la adoración de los magos*, temple sobre madera, 1470-1475, NG 1033, National Gallery, Londres. <<

[178] Botticelli pintó su *Adoración de los magos* en torno a 1475 y se conserva en la Galería de los Uffizi (Florencia). <<

[179] El diario *Abc* publicó vía EFE/Roma una noticia al respecto. El artículo en cuestión —publicado el 22 de noviembre de 2010, «Los bocetos ocultos en *La adoración de los magos*»— se hacía eco del anuncio realizado por el científico Maurizio Seracini sobre el posible autorretrato de Leonardo da Vinci en unas jornadas organizadas en Florencia. <<

[180] Óleo sobre tabla, 43×31 cm, aprox. 1485, inv. 99, Pinacoteca Ambrosiana, Milán. Véase Marani (2010), VV. AA. (1998) y Luke (2011, pp. 84-87). <<

[181] Siegfried Woldkhed nació en 1951 y es ilustrador y conferenciante TED. Véase <http://www.woldhek.nl/> <<

[182] Franchino Gaffurio (1451-1522), italiano, compositor y teórico de la música. Publicó varios tratados, entre los que destacan *Practica musicae* (1496) y *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1500), así como alrededor de 15 misas, 11 magníficat y 37 motetes. Esta hipótesis se puede ver en VV. AA. (2013, p. 31). <<

[183] Josquin des Prés (entre 1450 y 1455-1521) fue un compositor francoflamenco del Renacimiento también conocido como Josquin Desprez o Josquin des Prez. Fue considerado el más grande autor de su época. Sin embargo, hay quienes lo sitúan en Milán antes de la llegada de Leonardo da Vinci, bajo el mecenazgo de Galeazzo Maria Sforza (muerto en 1476). <<

[184] Cleveland Museum of Art, 21,4×17,3 cm, Dudley P. Allen Fund, 1930.579. <<

[185] Fue publicado un artículo por el *Daily Mail* el 2 de junio de 2015 bajo la firma de Ellie Zolfagharifard. También publicaron la noticia algunas páginas web, como livescience.com y artnet.com. <<

[186] Óleo sobre lienzo, 66,7×53,2 cm, aprox. 1520, inv. 99, National Gallery of Art, Washington. Véase la web <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.37636.html> <<

[187] Amplia información en la web del autor: www.kleio.org <<

[188] Anónimo Gaddiano, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florencia (Italia).
Véanse los apéndices en este mismo libro. <<

[189] Bichón boloñés, cirneco del Etna, galgo italiano, mastín napolitano, spinone italiano, cane corso, perro pastor maremmano abruzzese, sabueso italiano de pelo corto y de pelo duro, braco italiano y, posiblemente, el perro pastor bergamasco. <<

[190] Cfr. Bernardoni (2007) y la página web oficial de la Biblioteca Nacional de España (leonardo.bne.es), donde se puede estudiar los Códices Madrid I y II. <<

[191] Cfr. *Tratado sobre el vuelo de los pájaros*, de Leonardo da Vinci. Aprox. 1505.
El original se encuentra en Turín. <<

[192] «Siempre mantuvo sirvientes y caballos (...) y muchos otros animales a los que mantenía y domesticaba con gran amor y paciencia» (Vasari, 2010, p. 472). <<

[193] Detalle. Punta metálica, 140×105 mm, aprox. 1480 (?), inv. 1895-9-15-477, British Museum, Londres. <<

[194] Pluma, tinta y sanguina, 100×72 mm, aprox. 1497-1499, Ms. 2180, fol. 48r, Biblioteca del Institut de France, París. <<

[195] Vogt-Luerssen asegura que el perro que aparece en la versión de *Tobías y el ángel* de Francesco Botticini —también alumno de Verrocchio— tiene los rasgos de Leonardo da Vinci. Una comparación censurable, a nuestro parecer. <<

[196] Véanse los apéndices en este mismo libro. <<

[197] Aparece en la obra de Pedretti (1975) *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua scuola*. Más información en VV. AA., 2011, p. 114. <<

[198] Noticia de la agencia EFE publicada el 28 de febrero de 2009 en la página web de RTVE (www.rtve.es) y en la del diario 20 Minutos (<http://www.20minutos.es/noticia/453699/0/da-vinci/retrato/descubrimiento/>) el mismo 28 de febrero de 2009. A escala mundial fue noticia en diarios como *El Universal* (México) o el *Daily Mail* (Inglaterra). <<

[199] Más información en la página web www.corriere.it en la noticia con fecha de 7 de marzo de 2009 firmada por Annachiara Sacchi (última consulta, diciembre de 2016). <<

[200] Amplia información en Vinci, 2009. <<

[201] Extraído de la página web del diario Abc que dio eco a la noticia el 9 de junio de 2009. Firmó el artículo Europa Press. <<

[202] *Il codice sul volo degle uccelli e altre materie* (carte 10v e 11r). Información de VV. AA., 2011, p. 114. <<

[203] No confundir con el Santo Sudario de Oviedo. Sobre la Síndone, véase Baima, 2009. <<

[204] El autor también menciona la salida de la Síndone de Jerusalén ante el ataque de Tito y sus legiones romanas. <<

[205] Arrojamamos aquí algunos datos de expertos en cálculos matemáticos y probabilidades después de ver y juzgar todas las pruebas relativas a la Sábana Santa:

1. Según José Luis Carreño, Mariano Molina y el profesor de Teología D. Filas de la Universidad de Chicago, la posibilidad de que no sea Jesús de Nazaret es de una contra cinco mil trillones.

2. Para los profesores Tino Zeuli y Bruno Barberis, la posibilidad es de uno contra doscientos veinticinco millones.

3. Por último, para Kenneth E. Stevenson y Gary R. Habernas (autores del *Dictamen sobre la Sábana Santa de Cristo*), la posibilidad de que la imagen no sea Jesús de Nazaret es de uno contra ochenta y tres millones.

Cfr. Benítez, J. J. (2001); *El enviado*, Barcelona, Planeta DeAgostini, e ídem (2004); *Planeta encantado: un as en la manga de Dios*, Barcelona, Planeta. <<

[206] Estos escritores británicos son autores, entre otros, de (1997); *The Second Messiah: Templars, The Turin Shroud and the Great Secret of Freemasonry*, Londres, Conerstone, 1997. También editado por Planeta en castellano como *El segundo Mesías* (Barcelona, 2004). <<

[207] Shroud of Turin Research Corporation: un grupo de investigadores que llevaron a cabo experimentos científicos sobre la Sábana Santa en las décadas de 1970 y 1980.

<<

[208] Método de datación radiométrica que utiliza el isótopo carbono 14 (^{14}C) para determinar la edad de materiales que contienen carbono hasta unos 60.000 años. <<

[209] Sobre los errores del carbono 14, cfr. Alarcón Benito, Juan (1994); *La Sábana Santa. El gran misterio del cristianismo*, Madrid, Temas de Hoy. <<

[210] Nueva York, HarperCollins Publishers, 1994. <<

[211] Noemi Grabiello es supervisora de las Antigüedades del Piamonte y componente de la comisión científica para el estudio de la Sábana Santa en 1976, que dedujo que la Síndone había sido «fabricada por un gran artista, activo hacia finales del siglo xv y en los albores del siglo xvi, que ha usado la técnica del sombreado leonardesco». Al parecer no hay rastros de pigmentos en la cantidad precisa para impresionar el ojo humano, según Bollone (Baima, 2009, p. 230). <<

[212] Julio Marvizón es miembro asociado al Centro Internacional de Sindonología de Turín y al Centro Español de Sindonología de Valencia, y autor de *La Sábana Santa, ¿milagrosa falsificación?*, Sevilla, Giralda, 2005; y *La Sábana Santa de Turín. Nuevos avances en su estudio*, Sevilla, Giralda, 2013. Entrevista realizada el 27 de febrero de 2015. <<

[213] En el momento en que escribimos estas líneas ya se han producido otra ostensión en agosto de 2000, otra en abril de 2010 y una última en abril de 2015 con motivo de la Expo Milano 2015. <<

[214] Cfr. VV. AA. (2015); *Autopsia dell'uomo della Sindone*, Turín, Ellidice, pp. 47-50. <<

[215] Es interesante y muy recomendable una visita a la página web de Carlos M. Piera (2002), con una rigurosa aplicación matemática (<http://webs.adam.es/rllorens/picquad/leonardo.htm>). <<

[216] El círculo es símbolo de lo divino y el movimiento, y el cuadrado lo es de lo humano y lo estático. <<

[217] *Hombre de Vitruvio o Canon de las proporciones humanas*, pluma, tinta y acuarela sobre punta metálica, 344×245 mm, inv. 228, aprox. 1490, Gallerie dell'Accademia, Venecia. Dibujo de 1487 realizado a partir de los textos de arquitectura de Marco Vitruvio (Marcus Vitruvius Pollo), arquitecto de Julio César en la antigua Roma, que se encuentra en la Galería de la Academia en Venecia (véase Perissa Torrini, Annalisa (2009); *Leonardo, l'uomo vitruviano fra arte e scienza*, Venecia, Marsilio). <<

[218] De acuerdo con la suposición de que el ombligo divide la altura del hombre según la razón *phi* (proporción áurea o divina proporción). <<

[219] Leonardo descubrió que el centro geométrico está encima del pene. <<

[220] *Hombre de Vitruvio* de Francesco di Giorgio, *Trattato di architettura civile e militare*, Turín, Biblioteca Reale, Códice Saluzziano 148, f. 6v. <<

[221] E. H. Gombrich la define así: «*La última cena* sigue siendo uno de los grandes milagros debidos al genio del hombre» (Gombrich, 2013, p. 300). <<

[222] *La última cena*, temple y óleo sobre yeso, 460×880 cm, aprox. 1495-1497, Santa Maria delle Grazie, Milán. BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA: King (2012), Zeri (1997), Bossi (2009) y Fo (2007). <<

[223] La obra es casi una instantánea cuyos elementos de composición guardan una proporción áurea (ϕ). Véase Corbalán, Fernando (2010); *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*, Madrid, RBA y Atalay, Bülen (2008); *Las matemáticas y «La Mona Lisa»*, Córdoba, Almuzara. <<

[224] No solo en obras de ficción como *El código Da Vinci* se defiende esta hipótesis. El ensayo *La revelación de los templarios*, de Lynn Picknett y Clive Prince (Madrid, Martínez Roca, 2004), también la apunta. <<

[225] Nombre utilizado para referirse a la última etapa del egipcio antiguo. <<

[226] Estas declaraciones fueron noticia en España. *El País* publicó la noticia el 17 de agosto de 2012 bajo el título *Leonardo se sienta a la izquierda de Jesús*, de Tommaso Koch (véase http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/17/actualidad/1345226285_570130.html).

<<

[227] Conjunto escultórico en mármol, 1467-1483, Orsanmichele, Florencia. <<

[228] Puesto número uno en actividades y visitas turísticas en Milán, con el cien por ciento de valoración excelente entre los clientes desde hace más de cuatro años en Tripadvisor (página web: www.milanprivatetours.com y contacto: info@milanprivatetours.com). <<

[229] Como dato apuntaremos que solo en el año 2011, según los datos del Mibac, el cenáculo vinciano ingresó 1.956.990,75 € gracias a las entradas (más información en la revista Focus, extra n.º 59, invierno de 2012, p. 83). <<

[230] Martin Kemp lo define como *concetto dell'anima* (Kemp, 2007, p. 170). <<

[231] El cuadro conocido como *Baco* también podría interpretarse como otra versión del San Juan Bautista. <<

[232] Sobre la vida de Raffaello Sanzio (1483-1520), véase la ya citada obra de Vasari (2010), así como los textos de Forcellino, Antonio (2008); *Rafael. Una vida feliz*, Madrid, Alianza Editorial; y Dacos, Nicole (2008); *Rafael. Las logias del Vaticano*, Milán, Lunwerg Editores. <<

[233] Leonardo aparece personificando a Platón, Michelangelo como Heráclito y Raffaello como su propio autorretrato. También aparecen los rostros de Bramante como Euclides (o Arquímedes) y Margherita Luti como Hipatia de Alejandría. <<

[234] Dussler, Luitpold (1971); *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, Londres-Nueva York, p. 73. <<

[235] *La Escuela de Atenas*, pintura al fresco, 500×770 cm, aprox. 1510-1511, Museos Vaticanos, Roma. <<

[236] Wallace, William E. (otoño de 2010); «Notes in the History of Art», en *The University of Chicago Press*, vol. 30, n.º 1, pp. 8-11. <<

[237] Forecellino, Antonio (2008); *Rafael. Una vida feliz*, Madrid, Alianza Editorial, p. 145. <<

[238] Colonia, Taschen, 2007, p. 39. <<

[239] 1508-1509, fresco, Roma, Palazzo Vaticano, Stanza della Segnatura. <<

[240] En la Universidad de Ámsterdam, fue estudiada la sonrisa de *La Gioconda* con un programa informático que analiza las expresiones emocionales de los rostros. Este estudio revela que la expresión de Lisa Gherardini es de un ochenta y tres por ciento de felicidad y el diecisiete por ciento restante corresponde a una mezcla de expresiones emocionales de disgusto, enojo y miedo (López Rosetti, 2006, p. 154).

<<

[241] *La Gioconda*, óleo sobre tabla, 77×53 cm, inv. 779, aprox. 1503-1519, Museo del Louvre, París. Significa «la alegre». También conocida como *La Monna Lisa* («señora Lisa», en italiano antiguo). El rostro de *La Gioconda*, como *La última cena*, está inserto en rectángulos áureos superpuestos. <<

[242] Texto extraído de la página web www.elmundo.es/cultura con fecha 25 de septiembre de 2015 (Agencia EFE Roma). <<

[243] Texto publicado por la BBC en su página web www.bbc.com con fecha 8 de diciembre de 2015. <<

[244] Noticia publicada y consultada por la agencia EFE Roma en la página web del diario *Abc* (www.abc.es) en su sección Cultura con fecha 20 de abril de 2016. Última actualización el 21 de abril de 2016. <<

[245] En este caso la identidad de la retratada podría ser la de Pacifica Brandano (o Brandino) o bien la de Isabela Gualanda. Véase Ruiz-Domènec, 2005, pp. 192-197.

<<

[246] También se han barajado para la identidad de la dama los nombres de Isabella de Aragón, Cecilia Gallerani, Constanza d'Avalos, Isabella d'Este o Caterina Sforza. <<

[247] José Enrique Ruiz-Domènec apunta en su *Leonardo da Vinci o el misterio de la belleza* otras posibles identidades para la mujer retratada: Pacífica Brandano o Isabella Gualanda. Más información en Ruiz-Domènec, 2005, pp. 194-195. <<

[248] El texto original está escrito entre el 62 y el 43 a. C. y hoy en día se conserva en la biblioteca de la Universidad de Heidelberg, Alemania. <<

[249] Probst, Veit (2008); «Rätselhafte Mona Lisa», University of Heidelberg, (véase <http://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca08-3/mona.html>). <<

[250] Lillian Schwartz es autora de la obra *Mona Leo* y de los libros (1987) *Leonardo's Mona Lisa*, Art & Antiques, enero, pp. 50-55, 80; (1988) *The Mona Lisa Identification*, Nueva York, The Visual Computer, Springer-Verlag, pp. 4:40-48; o (1992) *Lessons from Leonardo da Vinci: Additions to His Treatise on Computers and Art*, Vinci, World Academy of Art and Science Proceedings. El experimento fue realizado en 1987 y los resultados fueron ofrecidos en 1995 en la revista *Scientific American*. <<

[251] Renzo Manetti es autor, entre otros, de (2005) *Beatrice e Monnalisa*, Florencia, Polistampa. <<

[252] Mi número de socio es: 2014-10ST. <<

[253] VV. AA. (2007). <<

[254] Einar Mogens Wegener / Lili Elbe (1882-1931), además de artista, fue la primera persona conocida que se sometió a una cirugía de cambio de sexo. <<

[255] *La Gioconda del Prado*, óleo sobre tabla, 76,3×57 cm, n.º de catálogo P00504, aprox. 1503-1519, Museo del Prado, Madrid. Amplia información en Riaño, 2013.

<<

[256] Podrían haber sido borradas en alguna restauración, pero no hay documentación oficial al respecto. Se acerca más a una depilación que a un borrado posterior. <<

[257] Se trata de dos pintores renacentistas españoles cuya primera constancia histórica que tenemos es de 1506. Fernando Yáñez de la Almedina muere en 1537 y Hernando de los Llanos en 1525. <<

[258] En la descripción oficial de la pintura en la web del Museo del Prado de Madrid aparece la siguiente información: «Procede de la colección real, donde probablemente se registra ya en 1666 en la Galería del Mediodía del Alcázar como *una mujer de mano de Leonardo Abince*». <<

[259] Se acepta generalmente que fue el año 1556 la fecha en la que Leoni llegó a España. <<

[260] Noticia publicada el 21 de septiembre de 2002 en *El Mundo*. Firmó la agencia EFE, Roma. <<

[261] Noticia publicada por el diario argentino *La Nación* el 10 de abril de 2008. Firmó la agencia ANSA. <<

[262] Método creado por Sigmund Freud, médico austriaco, para investigar y curar las enfermedades mentales mediante el análisis de los conflictos sexuales inconscientes originados en la niñez. En la segunda acepción de la RAE, el psicoanálisis se presenta como aquella doctrina que sirve de base a este tratamiento, en la que se concede importancia decisiva a la permanencia en lo subconsciente de los impulsos reprimidos por la conciencia, y en los cuales se ha pretendido ver una explicación de los sueños. <<

[263] *Santa Ana con la Virgen y el Niño*, óleo sobre tabla, 168×112 cm, Museo del Louvre, París. <<

[264] «Volvió a Florencia, donde se encontró con que los monjes servitas habían encargado a Filippino las obras de la tabla del altar mayor de la Anunciación. Leonardo dijo que él habría hecho con gusto semejante obra. Al enterarse Filippino, como persona gentil que era, abandonó las obras. Y los frailes se la llevaron a Leonardo a su casa para que la pintara, retribuyéndole a él y toda su familia. Le dedicó mucho tiempo, pero no llegó a empezar nada. En ese mismo soporte hizo un cartón con una Virgen y una santa Ana con Cristo que no solo provocó el asombro de todos los artistas, sino que, una vez acabada, estuvo expuesta durante dos días en su sala, donde iban a verla hombres y mujeres, jóvenes y viejos, como quien acude a las fiestas solemnes, para contemplar las maravillas de Leonardo, que asombraron a todo el pueblo porque en el rostro de esa Virgen se veía todo lo sencillo y bello que con sencillez y belleza puede dotar de gracia a la madre de Cristo. Quiso mostrar esa modestia y humildad propias de una Virgen contenta y alegre de ver la belleza de su hijo, al que sostiene tiernamente en su regazo. Al mismo tiempo, dirigiendo su honesta mirada hacia abajo, reconoce al san Juan muchachito, que juguetea con un cordero, no sin la sonrisa de una santa Ana, que, llena de felicidad, ve a su progenie terrena convertida en celestial. Consideraciones verdaderamente dignas del intelecto y del ingenio de Leonardo. Retrató a Ginevra de Americo Benci, obra muy hermosa; y abandonó el trabajo de los monjes, quienes se lo devolvieron a Filippino, que no lo pudo acabar porque le sobrevino la muerte» (Vasari, 2010, pp. 475-476). <<

[265] La cita de Gombrich alude al siguiente texto de Freud: «Santa Ana, la madre de la Virgen María y abuela del niño Jesús, que debía ser ya una mujer entrada en años, aparece representada con rasgos juveniles de belleza aún no marchita, apenas más graves y maduros que los de su hija. Leonardo ha dado aquí al niño Jesús dos madres (...). La infancia de Leonardo fue tan singular como este cuadro. Tuvo dos madres: Catalina, la primera y verdadera, de cuyos brazos fue arrancado entre los tres y cinco años, y Donna Albiera, mujer de su padre, que fue para él una madrastra más joven y delicada (Freud, 2010, pp. 55-56). <<

[266] El texto literal es: *He sees her physical beauty as something mysterious, even a shade repulsive, as a child might feel the physical attraction of his mother.* <<

[267] Otros autores lo atribuyen a Cristofano dell'Altissimo. <<

[268] Noticia publicada por *The Telegraph* el 23 de febrero de 2009. <<

[269] Noticia publicada por el *Daily Contributor* el 24 de febrero de 2009. <<

[270] Para los datos biográficos de Raffaello Sanzio, véanse Vasari, 2010, pp. 520-544; y Forcellino, 2008. <<

[271] 1504, temple y óleo sobre madera, 175×120 cm, Pinacoteca de Brera, Milán. <<

[272] 1518-1519, óleo sobre tabla, 85×60 cm, Galería Nacional de Arte Antigo, Roma. <<

[273] 1500-1502, carboncillo, 38,1×26,1 cm, Oxford, Ashmolean Museum. <<

[274] 1505-1506, óleo sobre madera, 47,5×33 cm, Florencia, Galleria degli Uffizi. <<

[275] 1519-1520, óleo sobre lienzo, 99×83 cm, París, Museo del Louvre. <<

[276] 1511-1512, fresco, anchura de la pared 10,80 m, Roma, Palazzo Vaticano, Stanza d'Eliodoro. <<

[277] 1510-1511, fresco, anchura de la pared 10,55 m, Roma, Palazzo Vaticano, Stanza della Signatura. <<

[278] Amplia información en Buonarroti, Miguel Ángel (2008) (selección de David García López); Cartas, Madrid, Alianza Editorial. <<

[279] *Pietà*, 1498-1499, basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano. <<

[280] Danielle da Volterra (1509-1566), nacido con el nombre de Daniele Ricciarelli. Formó parte del círculo de Michelangelo Buonarroti. <<

[281] 1564, Museo Pietà Rondanini, Milán. <<

[282] Se cree que redactó el informe de los artistas florentinos bajo el título de *El libro de Antonio Billi*. Recogemos aquí la traducción del capítulo de Leonardo da Vinci que nos ofrece Carlo Vecce, 2003, pp. 372-373. <<

[283] Manuscrito perteneciente a la familia Gaddi de 128 folios recopilado en 1540. También conocido como Magliabechiano, se encuentra en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florencia (Italia).

Recogemos aquí la traducción con sus anotaciones de la biografía de Leonardo da Vinci que nos ofrece Carlo Vecce en su mencionado *Leonardo*, Madrid, Acento, 2003, págs. 373-375. <<

[284] Giorgio Vasari comete un error. *Ser* Piero da Vinci fue padre y no tío de Leonardo. Véase el árbol genealógico de Leonardo da Vinci en este mismo libro. En la edición de 1568 Vasari corrige este texto y apunta a *ser* Piero como padre. <<

[285] Son muchos los estudiosos que atribuyen a Leonardo da Vinci lo que actualmente se conoce como TDA o trastorno por déficit de atención (*a priori*, sin hiperactivad). <<

[286] Casi con toda seguridad es el óleo sobre tabla (1481-1482) del cual ya hemos tratado que hoy, inacabado, cuelga en las paredes de la Galería Uffizi. <<

[287] La celeberrima última cena de Leonardo, temple y óleo sobre yeso (1495-1497).

<<

[288] Este episodio se desarrolla en las pp. 434-435 de este mismo libro al que pertenece la cita. <<

[289] Ross King se refiere a la obra conocida como *Presunto autorretrato de Leonardo*, anónimo del siglo XVIII, óleo sobre tabla, 73×58 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia (Inv. 1890, n. 1717). <<

[290] Giovanni Domenico Campiglia, *Retrato de Leonardo*, aguafuerte y grabado, 265×118 mm, Madrid, BNE, Material gráfico, 1752, II/1557. <<

[291] Francesco Allegrini, *Retrato de Leonardo da Vinci*, según Giuseppe Zocchi (1711-1767), aguafuerte y grabado, 318×218 mm, Madrid, BNE, Material gráfico, 1766, II/1561. <<

[292] Anónimo, *Presunto autorretrato de Leonardo*, siglo XVIII, óleo sobre tabla, 73×58 cm, Florencia, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, n. 1717. <<

[293] Knolle, Friedrich (1807-1877), *Retrato de Leonardo da Vinci*, Material gráfico, 1825, II/1562. <<

[294] Nicola Cianfanelli, *Leonardo en presencia de Ludovico el Moro*, 1841, Florencia, Museo de la Speccola. <<

[295] Juan Manuel García López es sinergólogo y técnico en morfopsicología en la Unidad Central Operativa (UCO) de la Guardia Civil —Investigación de Homicidios y Secuestros desde 2007—, formado en análisis del comportamiento en el crimen violento por el FBI y formador en materia de sinergología y negociación para la Guardia Civil y Mossos d'Esquadra. También, instructor en comunicación estratégica. <<

[296] José Diego de Alba González es técnico en morfopsicología, guardia civil de la Unidad Central Operativa (UCO) con experiencia en Grupo de Delitos Contra el Blanqueo de Capitales. Experiencia en la unidad adscrita a la fiscalía especial contra la corrupción y la criminalidad organizada y en la actualidad agente operativo en el Grupo de Investigación Financiera. <<

[297] Cirujano oral, maxilofacial y médico estético en Gerona, fue nombrado en enero de 2016 el mejor doctor del año como especialista en cirugía maxilofacial. Compagina su trabajo en el Hospital Universitario de Girona con la dirección de la Clínica Quirúrgica Onyar y el centro GD Medic y el servicio en el Hospital Universitario Quirón Dexeus. Conversaciones mantenidas con el autor en diciembre de 2016 y enero de 2017. <<

[298] Subdesarrollo o desarrollo incompleto de un tejido u órgano. <<

[299] Véanse los apéndices en este mismo libro. <<

[300] Antonio Favaro (1847-1922), matemático y científico italiano encargado en 1918 de tratar las ediciones nacionales de la obra de Leonardo da Vinci. <<

[301] «LEO... INC... /... EO... DUS VINC...». Esta versión la aporta Carlo Vecce en su obra *Leonardo* (2003, p. 354).

También en Payne, Robert; *Leonardo*, Nueva York, Doubleday, 1978, pág. 294. <<

[302] Artículo publicado en la web del diario *Abc* (www.abc.es) el 15 de abril de 2016, firmado por Ángel Gómez Fuentes, corresponsal en Roma. <<

[303] *Ibíd.* <<

[304] Más información sobre el árbol genealógico de Leonardo da Vinci en Muntz, 2005, p. 15. Véanse también los apéndices en este mismo libro. <<

[305] Página web www.rtve.es. Noticia publicada el 6 de mayo de 2016, firmada por Julio César Rivas, de la agencia EFE (última consulta en enero de 2017). <<

[306] Más información en la noticia publicada por la agencia Europa Press el 17 de marzo de 2015. <<

[307] © de la traducción de los párrafos citados de Houssaye (1869): Susana García Zapatero (2016), de Versions Translations Services. <<

[19] Tras haber visto a Leonardo da Vinci en el retrato que lo representa joven, heroico y en la plenitud de su belleza viril, hay que contemplarlo también en el dibujo de la colección del rey de Italia. La sublime cabeza no se ha inclinado un ápice: ninguno de sus rasgos ha perdido su voluntad ni su energía. Tenía la frente más despejada y la barba y la noble cabellera se habían tornado blancas, pero la boca se veía igual de firme y orgullosa. La mirada había perdido algo de su brillo, pero nada de seguridad. Es, sin lugar a dudas, el gran trabajador que, sin remordimientos, sin titubeos y sin descanso, ha finalizado su jornada. Él fue el principio, dispuso materiales y modelos, y brindó enseñanzas y ejemplo a los artistas que vendrían tras él: ¡ni más ni menos que Miguel Ángel, Rafael y Correggio! En sí mismo concibió, esbozó y garantizó todo el porvenir. Pero no debe sorprendernos la imperturbabilidad de su venerable rostro; este trabajador incansable siente que ha terminado su tarea y por fin podrá descansar. Y así, con serena mirada, ve cómo los ángeles le tienden la mano. (*N. del A. en la edición original de Houssaye, 1869*). <<

[308] Jorge Alcalde, en el diario *La Razón*, 27 de diciembre de 2016, p. 63. <<

[309] Einstein, Albert (2016); *Mi visión del mundo*, Barcelona, Tusquets Editores, p. 48. <<

[310] Véase *El País*, edición digital del 30 de diciembre de 2016 (firma la noticia EFE, Varsovia). <<

[311] Véase *National Geographic*, edición digital del 19 de diciembre de 2016 (artículo firmado por Alec Forssmann). <<

[312] Véase *BBC Mundo*, edición digital del 3 de enero de 2017 (noticia firmada por la redacción). <<

[313] *Perché la minestra si fredda es*, al parecer, la última frase escrita de la mano de Leonardo da Vinci (Vinci, 1998, P154r:f.245r, p. 461). <<

[314] Antonio Billi fue un mercader florentino que vivió entre el final del Quattrocento y principios del Cinquecento. Se cree que redactó el informe de los artistas florentinos bajo el título de *El libro de Antonio Billi*. Recogemos aquí la traducción del capítulo de Leonardo da Vinci que nos ofrece Carlo Vecce (2003, pp. 372-373). La fecha de datación ha sido obtenida en VV. AA., 2012, p. 78. <<

[315] *La batalla de Anghiari*, obra de Leonardo, pintada al fresco entre 1503 y 1506.

<<

[316] El Anónimo Gaddiano es un manuscrito que pertenecía a la familia Gaddi. Tiene 128 folios y fue recopilado en 1540. También es conocido como Magliabechiano. Se encuentra en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (Italia). Recogemos aquí la traducción con sus anotaciones de la biografía de Leonardo da Vinci que nos ofrece Carlo Vecce (2003, pp. 373-375). <<

[317] Esta información no es cierta. Leonardo da Vinci nació el 15 de abril de 1452 y murió el 2 de mayo de 1519. <<

[318] También llamado Battista di Vulussis. <<

[319] Como curiosidad, apuntaré que no menciona a Lisa Gherardini como la retratada y sí a su marido. <<

[320] «De Gav(ina)» (Milanesi, Fabriczy); «De Cav(alier)» (Frey). Gavina se halla entre las fuentes del Anónimo Gaddiano, porque se cita en el f. 117r, en una lista de contemporáneos: «Gavina». [Nota de Carlo Vecce]. <<

[321] Paolo Jovio (1483-1552) fue un humanista, médico, historiador, biógrafo y prelado italiano. Es considerado uno de los primeros que recogen información sobre Leonardo da Vinci con el fin de publicar una biografía. El siguiente texto está extraído de Vecce, 2003, pp. 368-369. <<

[322] Giorgio Vasari (Arezzo, 1511-Florenca, 1574) fue un pintor, arquitecto, escritor e historiador italiano. Se ha escogido la versión de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* publicada en Cátedra en el 2010, que corresponde a la primera versión de 1550 de la obra. Entre paréntesis y en cursiva se añadirán las correcciones del propio autor en su edición de 1568, ya que son, a nuestro parecer, bastante importantes para la mejor comprensión del ensayo. <<

[323] La edición de 1568 incluye un grabado con el retrato de Leonardo, así como cambios notables en el texto (VV. AA., 2012; *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, p. 78). <<

[324] La edición de 1568 prescinde de este párrafo entero. <<

[325] Giorgio Vasari comete un error: ser Piero da Vinci fue padre y no tío de Leonardo (véase el árbol genealógico de Leonardo da Vinci en la p. 205 de este mismo libro). En la edición de 1568 Vasari corrige este texto y apunta a *ser* Piero como padre. <<

[326] Por lo que se sabe, al ser hijo ilegítimo, Leonardo siempre echó en falta la figura paterna y la educación por parte de *ser* Piero. Fueron su abuelo Antonio y su tío Francesco los que guiaron a Leonardo por los caminos de la experiencia. <<

[327] Son muchos los estudiosos que atribuyen a Leonardo da Vinci lo que actualmente se conoce como TDA o trastorno de déficit de atención (en un principio, sin hiperactivad). <<

[328] Leonardo siempre se consideró un *omo senza lettere* («hombre iletrado») (Códice Atlantico, Biblioteca Ambrosiana, Milán, 327v/119v-a). <<

[329] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, p. 379). <<

[330] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, pp. 379-380). <<

[331] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, p. 380). <<

[332] *Ibidem*. Esta concatenación aparece en algunos volúmenes sobre Leonardo da Vinci, como Vinci, 1944, guardas y p. 5; y Popham, 1945, portada.

Véase también, desde el punto de vista de la duda, Freud, 2010, p. 68: «También la Academia Vinciana, de cuya existencia no poseemos más datos que cinco o seis complicados emblemas dibujados por nuestro héroe, debió de ser uno de tales productos imaginativos».

El emblema que mostramos se encuentra en la Biblioteca Ambrosiana (Milán), de un autor anónimo. Reproducimos el texto en su idioma original: «*Anonimo del xv secolo, da Leonardo Nodo Vinciano*». *Una serie di incisioni recano al centro la dicitura Achademia Leonardi Vinci e rappresentano dei complessi intrecci. Trovano riscontro in vari disegni di Leonardo, dal quale probabilmente derivano. Non si conosce con certezza la finalità di queste immagini: forse modelli per pavimenti, forse giochi simbolici* (Galuzzi, 2006, p. 193).

Más información de los *nodi vinciani* en: VV. AA., 1998, pp. 140-141.

Sin embargo, existe un diseño previo de Leonardo relativo a la susodicha concatenación en el Códice Atlántico, 700r y 701r. <<

[333] *Il sole non si muove* («El sol no se mueve»). Objeto de estudio también para Freud. Véase Freud, 2010, p. 19. <<

[334] Esta frase solo está incluida en la primera edición de las *Vidas* de Vasari de 1550. A partir de la edición de 1568 desaparece. Cabe la posibilidad de que sufriera una censura por parte de la Inquisición romana (Congregación del Santo Oficio), creada por Paulo III en 1542 contra el protestantismo. Fue el mismo organismo que condenó a Giordano Bruno y a Galileo Galilei. <<

[335] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, p. 381). <<

[336] Como dijimos más arriba, el mismo Vasari rectifica en la edición de 1568 e identifica a ser Piero como padre de Leonardo. <<

[337] Hoy en día perdido. <<

[338] Como hemos dicho más arriba, ser Piero era el padre de Leonardo. <<

[339] El propio Vasari se contradice en su biografía de Leonardo. No parece muy creíble que un amante de los animales sacrificara unos cuantos seres para decorar una rodela, por mucho amor al arte que tuviera. Este pasaje parece más un cuento hiperbolizado o fábula que otra cosa. <<

[340] Se refiere al padre (*ser* Piero da Vinci). No confundir con Francesco, verdadero tío de Leonardo. <<

[341] En Vasari, 2010, apuntan que se refiere a la tablilla que se conserva en la Alte Pinakothek de Múnich, núm. 7779. <<

[342] «Virgilio retrató a Neptuno, también Homero, / mientras conducía a sus caballos en medio de las olas del mar. / Ambos poetas lo contemplaron con los ojos del espíritu, / pero Da Vinci con los del cuerpo, y con justicia los venció». <<

[343] Américo Vespucio (1454-1512), nacido en Florencia, fue comerciante, cosmógrafo y explorador del Nuevo Mundo. <<

[344] Con casi toda seguridad será el óleo sobre tabla (1481-1482) del cual ya hemos hablado, que hoy, inacabado, cuelga en las paredes de la Galería Uffizi. <<

[345] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, pp. 383-384). <<

[346] La celeberrima *Última cena* de Leonardo, temple y óleo sobre yeso (1495-1497).

<<

[347] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, p. 385). <<

[348] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, p. 386). <<

[349] El caballo de bronce del monumento a Francesco Sforza nunca llegó a fundirse. El modelo de cera de grandiosas proporciones que había realizado Leonardo entre 1490 y 1493 resultó dañado y destruido durante la ocupación francesa de Luis XII.

17 de mayo de 1491, por la tarde

Aquí quedan registradas todas aquellas cosas que están relacionadas con el proyecto del caballo de bronce en el cual estoy trabajando en la actualidad (BNE, Codex Madrid II, f. 157v.).

Para más información véase VV. AA., 2012, p. 242. Amplia información en Bernardoni, 2007. <<

[350] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, p. 386). <<

[351] No se sabe el nombre del pintor milanés al que Vasari se refiere en este párrafo.

<<

[352] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, pp. 386-387). <<

[353] Gian Giacomo Caprotti da Oreno (1480-1525). <<

[354] Más información en: Vasari, 2010, pp. 434-435. <<

[355] Puede referirse al *Cartón de Burlington House* que se encuentra en la National Gallery de Londres. <<

[356] También conocido como *Retrato de mujer joven ante un enebro*. Pintura al temple y óleo sobre tabla, 38,8×36,7 cm, National Gallery of Art, Washington. Como podemos observar en la biografía de Vasari, no sigue necesariamente el orden cronológico de las obras de Leonardo tal y como hoy las conocemos. En la National Gallery of Art de Washington tienen datado el retrato de Ginevra hacia 1474-1478. Véase para más información <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/highlights/highlight50724.html> <<

[357] Añadido de la edición de 1568 (en Vecce, 2003, p. 389). <<

[358] Esta obra es conocida como *La batalla de Anghiari*. <<

[359] Como hemos mencionado con anterioridad en la biografía del Anónimo Gaddiano, Leonardo da Vinci murió con sesenta y siete años y no con setenta y dos como afirma este ni con setenta y cinco como afirma Vasari. <<

[360] © de la traducción de las páginas 274-275 de *Historie de Léonard de Vinci*:
2016, Lucía Sesma Prieto. <<

[361] Richter, Jean Paul; *The notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. 2. Dover Publications, 1970, págs. 468-471. <<

[362] Fuente: José de España, *Breviarios* (preparado por Patricio Barrios), capítulo XIX. <<

[363] Traducción de Lucía Sesma Prieto (2016), *Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci*, con la colaboración de David Paradela para las partes en italiano.

<<

[364] Los *Écrits de Léonard de Vinci* (extracto de la *Gazette des Beaux-Arts*, en Quantin Editores). <<

[365] El autor emplea la palabra *jambage*, que en francés le sigue el adjetivo *supérieur* o *inférieur*, para así denominar el ascendente o bien el descendente de una letra, respectivamente. Puesto que no especifica en varios casos la letra a la que se refiere, consideramos que habla de ambos (*N. de la T.*). <<

[366] «Niccolò di Michele debe tener». Podría significar también «debe recibir», pero a falta de contexto dejo la traducción más literal (*N. de la T.*). <<

[367] El original dice: (...) *dans l'emploi d'un procédé que jusqu'à présent Sabba da Castiglione, biographe de Léonard, a passé pour avoir été le seul de cette époque, en Italie, à adopter?* La redacción de Ravaisson-Mollien provoca cierta ambigüedad, ya que podría interpretarse que Sabba da Castiglione era quien se consideraba el único en utilizar este procedimiento de escritura. Dado que esta hipótesis de interpretación no parece tener coherencia aquí, hemos optado por la interpretación más plausible, la de que era Leonardo da Vinci (*N. de la T.*). <<

[368] «Tener». <<

[369] «Liras» y «tuve». <<

[370] «Han dado a Michele, albañil, mil modios de cal». En María Moliner: «Medida de capacidad de los romanos, equivalente, aproximadamente, a nueve litros» (*N. de la T.*). <<

[371] Redonda en el documento: «dado a Niccolò». El «a» es conjetura de la traductora, ya que hay demasiado poco contexto para estar seguro (*N. de la T.*). <<

[372] «Han». <<

[373] Los trazos y el contorno del rostro de la Virgen presentan más ligereza y delicadeza en la página original que en el facsímil adjunto, especialmente en la boca y la nariz, al pronunciar en negro la fotografía los amarilleados y suciedades de los papeles envejecidos. Hemos cubierto, en el facsímil, las partes que no son objeto de este estudio crítico, con el fin de hacerlo más comprensible. En la página original, el dibujo de la mujer desnuda y de pie, que vemos cerca del borde de esta página, se confunde con el del grupo, que se había realizado antes; y cerca del paisaje, unas letras mayúsculas que provienen del folio verso revelado que se distingue en la transparencia. <<

[374] Véanse los *Écrits de Léonard de Vinci*, aquí citados, p. 48 (dibujo atribuido a Leonardo, 1475). <<

[375] Véase Clément, Charles (1882), *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, p. 220, nota 1; Richter, J. P. (1883); *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, t. II, p. 396, nota; Müntz, E. (1885); *La Renaissance en Italie et en France*, pp. 256-257 y los *Écrits de Léonard de Vinci*, extracto de la *Gazette des Beaux-Arts*, en Quantin Editores). <<

[376] «Visto y considerado, imposible y no factible». <<

[377] Debería ser *exforzerò* (en tiempo futuro) (*N. de la T.*). <<

[378] «En lo alto de una peña...», «me esforzaré...», «me ofrezco...». <<

[379] Véase Uzielli, 1872, pp. 100, 202 y 208. <<

[380] Ludwig, H. (1882); *Lionardo da Vinci. Das Buch von Malerei* (facsimil al comienzo del primer volumen). <<

[381] Max Jordan, (1872) *Das Malerbuch des Malerei*. <<

[382] «Qué enseñanzas deben recibir los jóvenes». <<

[383] «Mejor será decir: Regla por la cual deben regirse quienes quieren aprender a pintar». <<

[384] Cf. L. Courajod (1879); *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza*, pp. 50, 51 y anteriores (Leonardo da Vinci y Pollajuolo). <<

[385] «Día 14 de agosto de 1510, primera copia de un busto, Francesco Melzi, de 17 años». <<

[386] Aquí «fr.» es una abreviatura de Francesco, pero sin la F mayúscula: «Fr[ancesco] Melzi, 19 años». (*N. de la T.*) <<

[387] Uzielli, G. (1884), *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, p. 34. <<

[388] En relación a la herencia de su padre, dirigida al cardenal Hyppolyte d'Este: G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. 1872, p. 182, y 1884, p. 299. <<

[389] «Humilde», «humildemente», «derecho», «esforzaré», «experimento», «expedición», «al señor». <<