

MARTIN KEMP

MI VIDA
CON
LEONARDO

Cincuenta años de cordura y de locura
en el mundo del arte y más allá

Con 105 ilustraciones

Traducción de Dulcinea Otero-Piñeiro

Alianza Editorial

Título original: *Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*

Publicado por acuerdo con Thames & Hudson Ltd, London

Frontispicio: Retrato de Leonardo de perfil, realizado por uno de sus discípulos, c. 1515.
Sanguina, 27,5 x 19 cm.

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

Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond

- © 2018 Thames & Hudson, Ltd, London
- Text © 2018 Martin Kemp
- © de la traducción: Dulcinea Otero-Piñeiro, 2019
- © Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2019
- Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
- www.alianzaeditorial.es
- ISBN: 978-84-9181-642-3
- Depósito Legal: M. 24.007-2019
- Maquetación: Grupo Anaya, S.A.
- Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

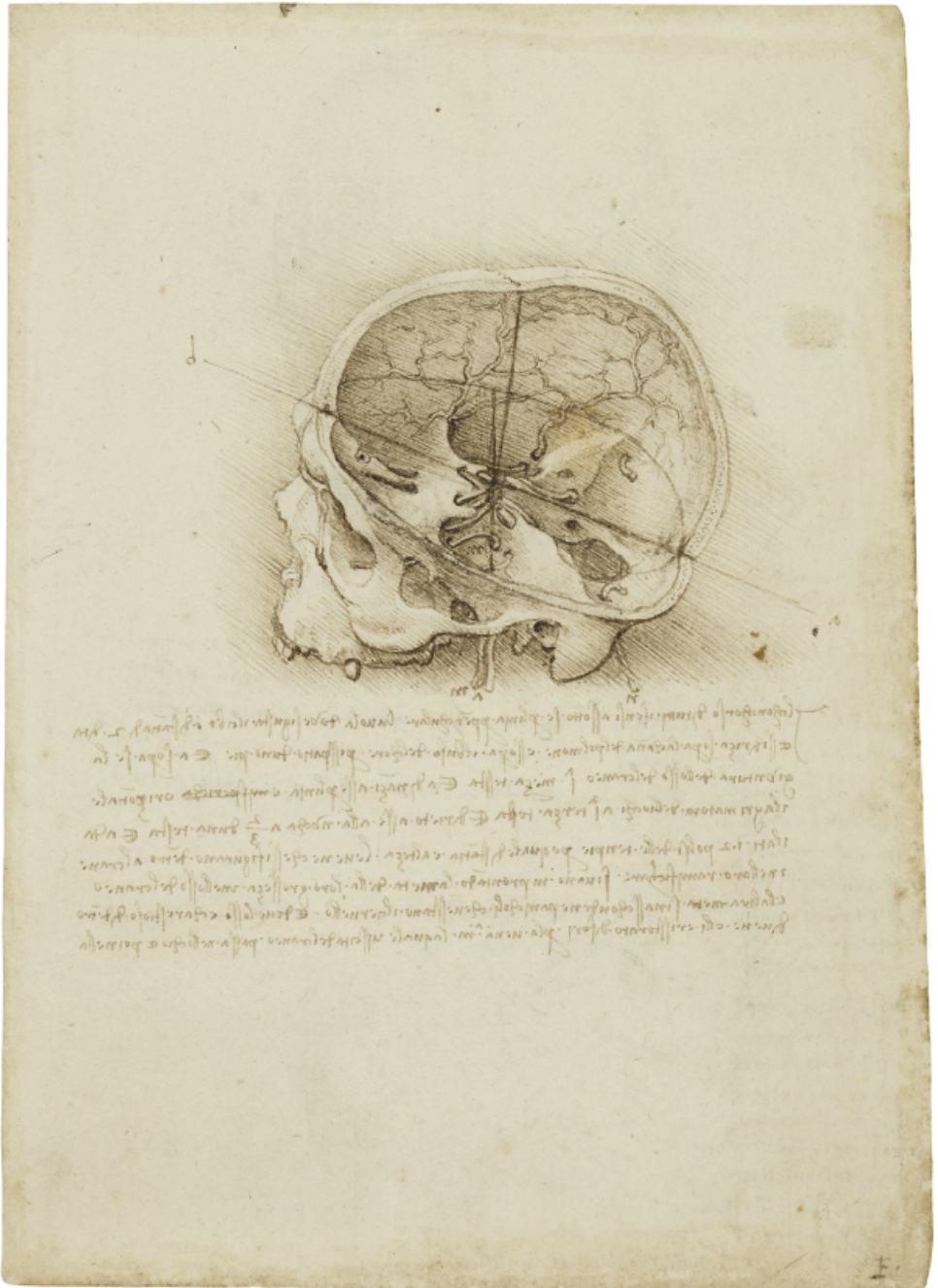
NOTA DEL AUTOR	8
INTRODUCCIÓN. Historia del Arte en Acción.....	11
PRÓLOGO. Un bosquejo de Leonardo	17
CAPÍTULO 1. <i>La última cena</i> y los primeros pasos	29
CAPÍTULO 2. <i>La última cena</i> «original».....	61
CAPÍTULO 3. Mirando a Lisa.....	79
CAPÍTULO 4. La Virgen robada	111
CAPÍTULO 5. La bella princesa.....	147
CAPÍTULO 6. Argumentos dañinos.....	169
CAPÍTULO 7. El Salvador	195
CAPÍTULO 8. La ciencia y el ojo	223
CAPÍTULO 9. Códices y computadoras.....	251
CAPÍTULO 10. Exposiciones.....	271
CAPÍTULO 11. Códigos y cómicos.....	299
Notas a la traducción.....	329
Nota sobre las fuentes	331
Créditos de las ilustraciones.....	334
Agradecimientos	336
Índice onomástico	339



Sólidos geométricos de Donato Bramante en Santa Maria delle Grazie, Milán.



Remolinos en el agua semejantes al cabello: *Un hombre sentado* (¿san José?), y *Estudios y notas sobre el movimiento del agua*, c. 1510. Pluma y tinta sobre papel, 15,4 × 21,7 cm.



En busca del centro del cráneo: *Sección de un cráneo*, 1489.
Pluma y tinta sobre tiza negra en papel, 19 × 13,7 cm.

Nota del autor

Mi primer agradecimiento es para todas esas amistades que tuvieron fe en la idea de este libro a lo largo de su lenta evolución. No fue fácil explicar qué iba a ser, porque no se inspira en ningún modelo obvio. En lo que a mí respecta, tenía la intensa sensación de que valía la pena narrar mi historia personal con Leonardo, y de que el resultado despertaría un interés aceptable entre profesionales y el público general, pero mi convicción no era en absoluto infalible. Mi primer boceto formal data de diciembre de 2011, aunque hubo otros antes. La voz que me guió durante el desarrollo de la idea fue Caroline Dawnay, mi agente durante mucho tiempo. No siempre veíamos las cosas bajo la misma luz, pero sí compartíamos el convencimiento de que una interpretación personal de los procesos internos del quehacer de Leonardo resultaría reveladora e interesante. Procuré tener en cuenta sus consideraciones, y el texto mejoró en gran medida.

Sophy Thompson apoyó el proyecto con entusiasmo y con comentarios editoriales muy agudos desde las primeras fases hasta la producción final, lo que contribuyó a sacar el máximo rendimiento al texto. Camill Rockwood, Amanda Vinnicombe y Jen Moore afrontaron con arrojo y eficacia la revisión meticulosa de todos los capítulos. Aunque, por supuesto, no serían ellas las responsables si algo no quedara bien. Poppy David realizó una labor magnífica de investigación del material gráfico, y sin su colaboración este libro tendría un aspecto visual mucho más pobre. Nicola Chemotti diseñó la obra con estilo, y Kate Thomas se encargó con destreza de las ilustraciones.

Una de las ventajas nada desdeñables de publicar con Thames & Hudson, una de las editoriales más importantes e impercederas de libros sobre arte, es que no le asustan las láminas. Cuando en mi época de estudiante de ciencias me empeñé en formarme en Historia del Arte (el título de la conocidísima obra de E. H. Gombrich) [*The Story of Art, La Historia del arte*] los dos sellos editoriales británicos que rivalizaban en la publicación de obras sobre arte, Thames & Hudson y Phaidon, conformaron mi incipiente biblioteca. Siempre he respetado a quienes

tratan de comunicar ideas más allá de un ámbito profesional determinado. Como llegué a la Historia del Arte desde fuera, me siento muy en deuda con esos autores a veces despreciados en ambientes académicos como «divulgadores».

La presencia de Marina Wallace fue vital durante el periodo en que presentamos nuestras exposiciones «Spectacular Bodies» y «Seduced» en las galerías Hayward y Barbican. Ella fue determinante para el proyecto «Leonardo Universal», desarrollado en la Escuela de Arte Central Saint Martins de Londres, donde ejercía como profesora. Mi dedicación a Leonardo no refleja con justicia la relevancia mucho más amplia de nuestra colaboración a lo largo de más de dos décadas.

La concentración en mi relación con Leonardo apenas aporta detalles sobre mi vida familiar. No puedo imaginar cómo habría sido mi vida sin mi exesposa, Jill; sin mis hijos Joanna y Jonathan; y ahora sin mis nietos Etienne, Alice, Louis y Magnus. Seguro que todo habría sido muchísimo más pobre.

Me siento en deuda con todas las personas que protagonizan estas historias, aun cuando sus intenciones no fueran precisamente amistosas. Algunos de los comentarios hostiles que ha suscitado mi trabajo también han resultado creativos y divertidos. Y hasta las críticas más agrias forman parte del tapiz de experiencias que expongo aquí. Un compañero que publicó un comentario especialmente desfavorable sobre uno de mis libros me dijo que la crítica es un «deporte de contacto». Tal vez lo parezca, pero yo lo compararía más con el tenis que con el boxeo o con las artes marciales mixtas.

Muchas personas han desempeñado un papel edificante y útil en mi implicación con Leonardo. En casi todos los episodios que siguen disfruté de numerosas colaboraciones sin las que habría sido imposible culminar muchos proyectos cruciales. Al final del libro he recopilado una lista breve con los nombres de quienes han colaborado directamente en mis aventuras con Leonardo, y donde incluyo también mis agradecimientos a algunas de las muchas personas que me han brindado una ayuda continuada a lo largo de los años.

Judd Flodgell, mi excelente asistente personal, ha estado trabajando para mí durante el largo periodo dedicado a la redacción y la producción de este libro. Si mi agenda ha mantenido el orden y la organización suficientes para ser funcional desde un punto de vista profesional, se debe en gran medida a sus esfuerzos denodados y a su empeño. Su amistad ha sido un elemento importante en mi vida durante los últimos años.

Historia del Arte en Acción

Este libro narra mi relación personal con Leonardo da Vinci, la cual abarca medio siglo de dedicación a su obra. No se trata de una autobiografía, y constituye un trabajo muy selectivo, incluso desde el punto de vista de mi carrera académica. Quizá podría describirse como una colección de memorias muy concretas.

No conozco nada comparable. Carlo Pedretti, que probablemente sepa sobre Leonardo más de lo que nadie haya sabido o sabrá, publicó en 2008 un libro de más de 700 páginas titulado *Leonardo & io* [«Leonardo y yo»]. Carlo incluyó en esa obra un tesoro extraordinario de investigaciones entrelazadas con ideas sobre su implicación personal con Leonardo y sus escritos, dibujos, pinturas y documentos. Sin embargo, Carlo no aspiraba a presentar el panorama más amplio de personas, instituciones, acontecimientos y fechorías que expongo a continuación.

Leonardo no tiene rival, ni en la historia del arte ni fuera de ella. Es una de las personalidades más conocidas de todas las anteriores al siglo xx. En 2013 se publicó un estudio que medía la reputación histórica con análisis cuantitativos, y en él Leonardo quedaba en primer lugar entre las personalidades artísticas previas al siglo xx (con Miguel Ángel en el segundo puesto), y el vigésimo noveno entre «los treinta principales» en términos globales, una lista que encabezaban Jesucristo y Napoleón. Adolf Hitler aparecía el séptimo.

Durante el invierno de 2011 a 2012 se celebró en la National Gallery de Londres la exposición «Leonardo da Vinci: pintor en la corte de Milán», y todas las entradas disponibles se agotaron con gran antelación, incluso algunas de ellas aparecieron luego en la reventa por Internet a precios astronómicos. Una respuesta así ante una exposición de arte

carecía de precedentes, y lo mismo puede decirse del hecho de que Leonardo apareciera en las páginas de Internet de las agencias de venta de entradas entre los artistas «más populares del momento», cuando todos los demás no eran ni pintores ni escultores, sino intérpretes, como Bruce Springsteen, «The Boss», que arroja nada menos que 19 millones de resultados cuando se lo busca en Google. En el momento en que escribo estas líneas, Leonardo genera 10 millones de resultados, mientras que su representante, la *Mona Lisa*, devuelve 28,5 millones de resultados, una cifra nada desdeñable. Tal fervor popular es más que extraordinario para un artista e ingeniero de hace medio milenio y conocido por no haber llegado a terminar nada salvo, por supuesto, tanto la pintura más famosa del mundo como la que tal vez sea la segunda, *La última cena*. También fue el autor del dibujo más popular: el hombre desnudo con cuatro piernas y cuatro brazos, estilado como un águila dentro de una circunferencia y un cuadrado (basado en las prescripciones del antiguo arquitecto romano Vitruvio).

Leonardo despierta a partes iguales la devoción del estudioso y una fantasía desbocada. Parte de este interés se debe a que tiene fama de ser famoso, pero en última instancia brota de la profundidad, el alcance y la capacidad imaginativa únicos de su obra dentro de las artes, las ciencias y las tecnologías. Al mismo tiempo, su vida y sus obras también se han convertido en blanco de especulaciones tan salvajes que no tienen parangón con las surgidas en torno a cualquier otra figura. ¿Se habría vendido igual de bien un libro con el título «*El código Miguel Ángel*»? Todo lo relacionado con Leonardo es distinto a cualquier otra cosa, y es fácil que la afición que suscita se torne obsesiva.

He visto de todo en los cincuenta años aproximados que he dedicado a estos asuntos. He tratado con gente más y menos relevante en el mundo académico, coleccionistas, personas encargadas de conservar originales. Me he tenido que manejar, en ambientes artísticos, con egos exorbitantes, marchantes arteros y subastadores empalagosos. Se me han cruzado en el camino estudiosos y autores de primera magnitud, seudohistoriadores y cuentistas. He mantenido correspondencia con mentes obsesivas y he recibido agresiones verbales tanto en privado como en público. He lidiado con hordas enfervorizadas de «fanáticos de Leonardo». He tenido que andarme con pies de plomo ante intereses velados en el mundo académico y en los museos. He tenido que resistir andanadas de anti-leonardos, en ocasiones más de una vez por

semana. Como explicaré a lo largo de este libro, he estado estrechamente implicado en los dos mayores descubrimientos relacionados con Leonardo en los últimos cien años, uno de los cuales se hundió en recriminaciones y controversias mientras que el otro experimentó un ascenso aparentemente imparable hacia la fama y el mérito. Falsificaciones ingeniosas han puesto a prueba mi capacidad para distinguir lo real de lo espurio. El mercado multimillonario de las obras de Leonardo me ha enredado, de manera directa o indirecta, en procesos judiciales sonados y caros. La policía recurrió a mí tras el robo de una Virgen de Leonardo en un castillo de Escocia. He montado grandes exposiciones sobre Leonardo, con todos los tira y afloja que ello implica, y he aparecido en multitud de programas de radio y televisión. Editoriales y editores me han hecho encargos que casi siempre me han ido bien. He colaborado con los comités responsables de colecciones nacionales y he visto en acción diversas facetas del mundo del arte. Y, en medio de todo ello, he investigado.

No preví nada de esto, ni de lejos, cuando empecé a interesarme por Leonardo a finales de la década de 1960 a través de sus dibujos de anatomía. En varias ocasiones he creído que mi historia con Leonardo había tocado a su fin, porque me parecía que ya había dicho todo lo que quería y que era hora de pasar a otro asunto. Desde luego, este fue el caso en 1981, cuando publiqué mi primera monografía, *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*¹. Existe el peligro de quedar encasillado. Mirando hacia atrás me alegro de que Leonardo no haya acabado nunca conmigo. Sigue planteando sus imperiosas demandas póstumas a quienes nos dedicamos a él.

Sería muy fácil enojarse por algunos de los sinsentidos que Leonardo atrae como un imán, pero es un privilegio dedicarse a un personaje de hace quinientos años que sigue vivo en la mente de la gente de hoy. Hay que recordar que muchas de las personas que formularon teorías insostenibles acerca de Leonardo han invertido grandes dosis de tiempo y de implicación emocional en sus indagaciones. Siempre he procurado contestarles con comprensión, aunque me temo que a veces he podido ser demasiado brusco. La presencia constante de Leonardo ha garantizado un nivel elevado de interés por mis investigaciones, entre el público y entre los medios de comunicación con los que he estado en contacto. También he disfrutado de contactos enriquecedores con un abanico amplio de amistades y colegas internacionales que han forma-

do parte del empeño por esclarecer las maravillas de su obra. Enseñar sobre Leonardo a un alumnado entusiasta ha supuesto una delicia a lo largo de los años, y para mí ha sido un placer conocer a los «fans» de Leonardo que han tenido la amabilidad de contactar conmigo.

Hay muchas historias relacionadas con Leonardo que, aparte de ser pintorescas y reveladoras en sí mismas, también ponen de manifiesto una verdad histórica más amplia: las circunstancias particulares de cada persona condicionan enormemente los conocimientos que se adquieren y las opiniones que nos formamos. Dicho de un modo más sencillo, todo es según el color del cristal con que se mira. Hay cierto paralelismo con la noción de la física moderna acerca de la perturbación que el observador y los aparatos de medida ejercen sobre el sistema observado. En algunos seminarios que he impartido en el marco de mi labor docente bajo el lema «Historia del Arte en Acción» he abordado las diversas circunstancias que producen conocimiento en historia del arte. Tomar conciencia de tales circunstancias resulta interesante ya de por sí, pero además permite profundizar en lo que quizá les espere a los estudiantes que aspiran a introducirse en algún aspecto del mundo del arte.

Y quienes están dentro de ese mundo saben que tras su superficie, oculta por una capa de análisis objetivo y de terminología profesional, hay una mezcla confusa, a veces turbulenta, de ilusiones, prejuicios, intereses velados, rasgos nacionales y argumentos viciados. Se pueden levantar torres tambaleantes a base de hipótesis para sostener las teorías preferidas. Si se pone mucho énfasis en la «valoración experta» se corre el riesgo de pasar por alto pruebas científicas «complejas». El convencimiento de que se tiene «buen ojo» puede conducir, con mucha facilidad, a desatender otros métodos de análisis. Todo el asunto de la atribución de autoría se encuentra en un estado lamentable. Se han dado casos extremos de comisarios de exposiciones que han corregido entradas de catálogos procedentes de servicios de préstamo; la dirección y los consejos de los museos también infringen a veces sus propias normas.

Quienes escriben o emiten contenidos sobre Leonardo están muy tentados a elaborar teorías nuevas con el simple objetivo de llamar la atención. A los medios de comunicación les atraen sus supuestas herejías y filiaciones a sectas arcanas. El periodismo baila al son del gusto del público por la humillación de los expertos, sobre todo por parte de

farsantes; las cadenas de televisión recurren al criterio del «equilibrio» para justificar la atención que prestan a ideas extravagantes que ayudan a vender programas. Se ha llegado a afirmar que Leonardo en persona posó, travestido, como modelo para *La Gioconda* o, en tiempos más recientes, que fue su discípulo Salai el que hizo el cambio de ropa. Y podría resultar que la obra maestra ni tan siquiera fuera de Leonardo; alguien me ha llegado a decir que en realidad se trata de una princesa tahitiana pintada por Tiziano. El famoso «autorretrato» de Turín no se le parece en absoluto, pero eso no cambia la imaginación del público, y así con muchas otras cosas. Cada mes surgen disparates nuevos que se suman a los antiguos. Sería fácil caer en una actitud autojustificativa, permaneciendo con serenidad por encima del barullo y lanzando juicios olímpicos. Pero está claro que yo también formo parte de la compleja red de intereses y sesgos, y no puedo afirmar que tenga acceso exclusivo a verdades infalibles. He puesto mi mejor empeño en reconocer los aspectos en los que mis propios puntos de vista podrían estar sesgados.

El material que sigue está organizado en términos generales de manera temática, en lugar de cronológica. El prólogo contiene una visión general resumida de la trayectoria de Leonardo, con la idea de ofrecer un contexto para las obras de arte en las que me centro después. Los siete primeros capítulos se dedican a los casos más controvertidos: *La última cena*, *La Gioconda* y otras pinturas concretas con las que me he implicado de un modo más intenso, no siempre con comodidad. Los cuatro capítulos posteriores tratan con un enfoque temático otras facetas más amplias de Leonardo. Cada uno de ellos pretende esclarecer un aspecto de los que suelen contemplarse en la práctica moderna de la Historia del Arte. No le doy a mi labor un tratamiento biográfico, ni abarco toda la obra pictórica relativamente pequeña de Leonardo.

Cuando empecé a investigar sobre Leonardo no tenía ni idea de dónde me metía. Sin embargo, ha sido positivo para mí a lo largo de los años. Sirva este libro para brindarle un agradecimiento sin reservas.

Un bosquejo de Leonardo

A lo largo de los años he procurado crear un dibujo de Leonardo que abarque todo su abanico de actividades y que revele cómo se relacionan con sus creencias más íntimas. Como los capítulos que siguen a continuación cubren sus grandes logros de un modo muy incompleto, espero que sea de utilidad brindar aquí un breve bosquejo biográfico.

Leonardo fue hijo ilegítimo de una huérfana pobre llamada Caterina di Meo Lippi y de un notario de la pequeña villa toscana de Vinci, ubicada en una colina. En el momento de su nacimiento, abril de 1452, su padre se estaba forjando una carrera brillante en Florencia, situada unos treinta kilómetros hacia el este. Leonardo fue bienvenido en el hogar de su abuelo en Vinci y, al parecer, recibió una educación digna.

Desconocemos cuándo se trasladó a Florencia como discípulo de Andrea Verrocchio, un destacado escultor, orfebre, pintor y proyectista. Se cree que el joven Leonardo reveló alguna dote artística y, al ser bastardo, tenía prohibido seguir la profesión de su padre en el ámbito del derecho. En un principio, en 1472, se vio obligado a pagar sus cuotas al gremio de los pintores, llamado Compañía de San Lucas, pero en 1476 seguía trabajando en el ajetreado y versátil taller de Verrocchio. Ese mismo año él y unos cuantos más fueron acusados de prácticas homosexuales por una denuncia anónima que al final se desestimó.

El trabajo de colaboración más evidente entre Verrocchio y Leonardo es el *Bautismo de Cristo*, en los Uffizi, donde el estilo fibroso y escultural de las figuras del maestro se enriquece con un nuevo tipo de brillo superficial usando la técnica poco conocida por entonces del óleo. El paisaje brumoso y el movimiento del agua revelan una vitalidad estremecedora que se reconoce ya en el primer dibujo fechado de Leonardo,

el paisaje montañoso que pintó «el día de Santa María de las Nieves, 5 de agosto de 1473». Las obras atribuidas a él de mediados de la década de 1470 (la *Anunciación*, *La Virgen del clavel* y el retrato de *Ginebra de Benci*) exhiben signos claros de su aprendizaje con Verrocchio, pero también revelan una novedad atractiva, sobre todo en el escrutinio tan intenso al que somete, y el modo en que plasma, la apariencia de las cosas. La tercera de sus pinturas pequeñas, la *Virgen Benois*, evidencia algo así como la forja de su estilo propio, caracterizado por el dinamismo físico y la interrelación psicológica.

El alcance de las actividades de Verrocchio, que incluían la fabricación y la erección de la esfera de cobre hueca en la cúspide de la cúpula de Brunelleschi en la catedral de Florencia, familiarizaron a Leonardo con la tradición polimática de los grandes maestros toscanos. Aprendió a adoptar las ciencias pictóricas de la perspectiva y la anatomía, y cultivó competencias en un abanico amplio de técnicas artísticas, en ingeniería civil y militar, y en diseño ceremonial. Algunos de los escasos dibujos conservados de la década de 1470 muestran sus reflexiones propias sobre ingeniería militar e hidráulica, instrumentos mecánicos, diseño de armas, rodamientos, geometría y medida del tiempo. Se conserva al menos un memorándum temprano en el que menciona a personas y libros que pretende consultar, y que apunta a un interés científico más amplio. La cosecha de este periodo inicial es bastante escasa, pero evidencia que su enorme curiosidad y su capacidad visionaria para la inventiva estaban ahí ya desde el principio, al menos *in nuce*.

El primer registro de un encargo de pintura indica que destacó bien pronto como una gran promesa. En 1478 recibió el prestigioso encargo del retablo de la Virgen y los Santos para el Salón del Consejo de la república de Florencia. Por desgracia esto nos introduce en uno de los *leitmotiv* de su carrera: los proyectos inacabados. Lo mismo cabe decir de la *Adoración de los Magos*, un gran retablo cuadrado que comenzó para un monasterio que hay justo en las afueras de Florencia, aunque al menos en este caso disponemos del magnífico esbozo que hay en la Galería de los Uffizi. Leonardo revolucionó un motivo clásico florentino. La venida de Cristo desencadena un torbellino de devoción urgente, de contemplación, desconcierto y reverencia, acentuado de manera enigmática por la perspectiva del fondo, en el que aparecen caballos en pugna, animales exóticos y personas que se afanan en va-

rias tareas físicas dentro y sobre un edificio en ruinas. La pintura narrativa florentina se vio influida hasta el fondo por el espectáculo de esta obra inacabada.

En abril de 1483 descubrimos por primera vez que Leonardo ya no estaba en Florencia porque lo habían enviado junto con dos hermanos milaneses a pintar, colorear y dorar un retablo complejo y de grandes dimensiones en Milán que debía incluir como tabla central *La Virgen de las rocas*. Es posible que en un principio llegara a la ciudad como emisario artístico de Lorenzo de Médici ante Ludovico Sforza, duque de Milán. No está claro cuándo entró Leonardo al servicio de Sforza, pero tras su llegada redactó el borrador de una larga carta de recomendación dirigida al duque en la que aseguraba poseer un dominio sin parangón de la ingeniería militar, con multitud de «secretos» de su propia invención. Al final de este escrito de solicitud de trabajo menciona que sus logros artísticos «son equiparables a los de cualquier otro».

El encargo del retablo dio como resultado inesperado dos cuadros, uno de los cuales se conserva ahora en el Louvre y el otro en Londres. Sin embargo, esto no se debe a la eficiencia del artista. La hermandad que había encargado el trabajo todavía seguía en 1506 a la espera de *La Virgen de las rocas*. Lo más probable es que el duque se quedara la primera versión (la que está en el Louvre) para donarla como regalo con motivo de la boda de Bianca Maria Sforza con el emperador del Sacro Imperio, Maximiliano, en 1493. Tras esto los artistas pudieron dedicarse a cumplir el encargo original, el cual completaron en 1508. Las dos versiones del cuadro narran el encuentro entre Jesucristo y san Juan Bautista cuando eran niños durante la huida de la Sagrada Familia a Egipto. San Juan aparece custodiado por el ángel Uriel. La maraña de emociones cruzadas resulta tan novedosa como el sistema de sombreado con colores. La exuberancia vegetal y geológica de la gruta imaginaria ante la que aparecen los personajes evoca de nuevo el replanteamiento de Leonardo de que la representación de la naturaleza es capaz de reforzar la implicación del espectador con una imagen piadosa.

Mirando tan solo la aportación artística de Leonardo durante los dieciocho años aproximados que pasó en la corte de los Sforza, los resultados son igual de llamativos tanto por su innovación como por su escaso número. Entre ellos se encuentran tres retratos destacados, uno de ellos inacabado. El más importante es el de *Cecilia Gallerani*, pintado en 1490 o en torno a esa fecha. La amante adolescente del duque acuna

un armiño más grande de lo normal pero esbelto, símbolo de moderación y pureza, mientras se gira con una ligera sonrisa hacia un compañero que no se ve en el cuadro (supuestamente el duque). Una vez más, una figura en apariencia estática se dota aquí de una narrativa implícita. La única ocasión en que Leonardo realizó un perfil ortodoxo de un miembro de la familia Sforza fue el estudio preparatorio de un retrato de Bianca Sforza con tizas y tinta para un libro de presentación, en pergamino, de una biografía laudatoria del padre del duque, Francesco.

La última cena, un trabajo encargado por el duque para el refectorio de Santa Maria delle Grazie y que ya estaba iniciado en 1497, será el tema de mis dos primeros capítulos. El proyecto más ambicioso de los años que Leonardo pasó con los Sforza fue la gran escultura ecuestre en honor de Francesco Sforza. Leonardo dedicó un esfuerzo enorme a preparar un modelo a escala real con estudios detallados de la anatomía y las proporciones del caballo, así como del modo de fundir en bronce un coloso de tales dimensiones. Pero sucedió que esta tarea inmensa y tan costosa se vio interrumpida de manera fatal por la caída de Ludovico ante la invasión francesa de 1499.

La escasez de sus aportaciones es engañosa. Leonardo prestaba servicios a la corte milanesa en funciones diversas, y no era la menor de ellas su trabajo como ingeniero civil y militar. Hay multitud de pruebas de sus invenciones visionarias, que son más apreciadas por la presentación ostentosa con que los ingenieros adornan sus tratados. Las actividades más cotidianas están peor documentadas y no perduran. Las mayores estructuras diseñadas por Leonardo que llegaron a materializarse fueron las máquinas para la tramoya empleada en grandes celebraciones, sobre las destinadas a suntuosos matrimonios dinásticos. Leonardo creó ilusiones escénicas asombrosas, con bóvedas celestes y montañas que se abrían. Se trataba de unos montajes de dimensiones descomunales y extremadamente caros que, además, debían estar listos a tiempo. Cabe hacerse una idea de su creatividad en este quehacer cortesano a la vista de la Sala delle Asse (Salón de las Tablas), un gran espacio constructivo en una esquina del castillo de los Sforza que tiene las cuatro paredes y el techo decorados con un entramado complejo de árboles entrelazados con nudos de una cinta dorada.

Leonardo se encargaba también, de manera más general, de organizar entretenimientos artísticos para los indolentes miembros de la corte. Así, convertía agua en vino, inventaba ingeniosos jeroglíficos que

recordaban a los emoticonos actuales, tocaba música con una especie de violín, declamaba parábolas y profecías paradójicas, diseñaba pabellones portátiles para instalar al aire libre o disertaba con la mayor erudición sobre por qué la pintura era tan superior a cualquier otro menester artístico. Sus cuadernos de notas reflejan signos de la frustración que le causaban estas distracciones que lo apartaban de trabajos que le reportarían fama imperecedera.

Su ciencia emergente encontró en el ambiente cortesano un terreno donde florecer, y Leonardo planificó programas para formarse a sí mismo siguiendo la tradición aristotélica del estudio de los libros. Sus trabajos más vistosos son los de anatomía, en los que combinaba datos extraídos de la disección de animales con el saber tradicional y con alguna información obtenida de contados especímenes humanos. El mayor de sus primeros logros en anatomía se centró en el análisis de un cráneo humano en 1489, en el que dedicó al menos la misma atención a las funciones del cerebro que a la estructura ósea. Otro de los intereses principales de Leonardo fue la óptica como una extensión de la perspectiva en una serie de demostraciones complejas de luces y sombras procedentes de diversas fuentes y sobre cuerpos de formas variadas. Su fascinación creciente por las matemáticas de los fenómenos naturales se manifiesta en sus estudios de estática (como los del equilibrio) y de dinámica (como en balística militar). Estudió cada vez más la física del agua en movimiento, que abarcaba desde la dimensión teórica hasta la ingeniería hidráulica que trató e ilustró con tanta profusión en sus cuadernos milaneses. Bajo estos intereses subyacía la geometría en sí misma, que culminó con sus ilustraciones de los sólidos «platónicos» regulares y semirregulares para el tratado *La divina proporción*¹ de su colega matemático Luca Pacioli. Da la impresión de que Leonardo no paraba nunca, y de que en la corte se lo valoraba por muchos motivos más que por la mera conclusión de unas cuantas pinturas.

Sus años de diversificación en la corte de los Sforza concluyeron en 1499 con la llegada de las tropas francesas de Luis XII, después de que Ludovico jugara su complicada baza de cartas diplomáticas y militares con demasiados enredos poco fiables. El puerto más próximo al que acudió Leonardo fue Venecia, la república marítima para la que diseñó algunas medidas hidráulicas con el fin de reforzar las defensas de la ciudad frente a la amenaza de los turcos. Para febrero de 1500 estaba en Mantua, donde Isabella d'Este, hermana de la difunta esposa de Ludo-

vico, había expresado ya un cierto interés por las dotes de Leonardo como retratista. Así pues, Leonardo preparó el boceto de un retrato de Isabella, pero en abril estaba de nuevo en Florencia. Nunca llegó a cumplir la promesa de convertir el boceto en un cuadro y, aunque la marquesa puso en ello todos sus esfuerzos, no consiguió de él ninguna pintura. El representante de la marquesa en Florencia informaba de que Leonardo trabajaba en el boceto de *La Virgen y el Niño con santa Ana y san Juan Bautista*, y en un cuadro pequeño de *La Virgen de la rueca*. Por lo demás, describe su vida como inestable. Leonardo pasó unos nueve meses en busca de nuevas oportunidades al servicio del rudo Cesare Borgia, que por entonces estaba en plena campaña militar por el centro y el norte de Italia con la intención de someter los denominados Estados Pontificios en el nombre del papa Borgia, Alejandro VI.

Cuando volvió a Florencia, en 1503, Leonardo se vio envuelto en los planes del gobierno para dar un final rápido al asedio de Pisa que incluían, entre sus aspectos más notables, el proyecto fallido de desviar el río Arno fuera de aquella ciudad que mostraba una resistencia tan enconada. El detalle más productivo de su estudio de la geología del valle del Arno fue su convencimiento creciente de que el «cuerpo de la tierra» tenía que haber experimentado transformaciones masivas a lo largo de intervalos enormes de tiempo. El signo más claro provenía de las capas de estratos con fósiles que dejaba expuestas la erosión de los ríos.

De pronto, la pintura volvió a ser una prioridad. En julio de 1503 vuelve a constar en el libro de cuentas de la Compañía de San Lucas, debido a la intención del gobierno de encargar un cuadro de una gran escena bélica para su nuevo salón de reuniones. El motivo sería la victoria de Florencia sobre Milán en Anghiari. Se le concedió el uso de una gran sala en Santa Maria Novella para que preparara allí el boceto, y luego recibió una serie de pagos para realizar acopio de materiales y piezas con el fin de crear un armazón innovador. El acuerdo provisional entre el pintor y el gobierno de mayo de 1504, firmado por Machiavelli, deja entrever que las cosas no estaban yendo del todo según lo planeado. Para entonces ya lo habían unido de una manera incómoda con su poderoso y joven rival, Miguel Ángel, al que le habían encomendado plasmar la batalla de Cascina contra los pisanos. Se sabe que poco más de un año después Leonardo estaba pintando en la pared del salón de reuniones, porque dejó escrito que su labor se vio interrumpida de

golpe por una gran tormenta de verano. Estaba usando una técnica experimental de pintura al óleo sobre escayola para plasmar el motivo central, un intrincado enredo de guerreros en pugna por el estandarte de Milán. Parece ser que esta técnica nueva no estaba funcionando como él esperaba.

En marzo de 1506 encontramos los primeros signos de un tira y afloja entre la república de Florencia y las autoridades francesas de Milán por hacerse con los preciados servicios de Leonardo. Los florentinos no contaban con los recursos políticos necesarios para ganar esta batalla, dada su dependencia de la buena voluntad de los franceses. Leonardo y su casa estuvieron yendo y viniendo entre ambas ciudades entre 1506 y 1507, pero en abril de 1508 Florencia perdió de manera definitiva al pintor como artista residente. Su mural inacabado sobre la *Batalla de Anghiari*, que representaba guerreros y caballos salvajes con un grado sin precedentes de ferocidad y dinamismo, fue una de las maravillas del palacio de gobierno hasta que se cubrió con frescos mediceos en la década de 1560. El proyecto parejo de Miguel Ángel tampoco llegó más allá de un boceto antes de que Florencia lo perdiera también a él cuando entró a trabajar al servicio del papa Julio II en Roma.

Pero Leonardo era Leonardo y tenía muchas otras cosas entre manos en Florencia en torno a esta época. Entre ellas había otros cuadros. El retrato de Lisa del Giocondo, conocido como la *Mona Lisa* o *La Gioconda*, se encontraba en curso hacia 1503, aunque no se terminó hasta mucho después. Es probable que empezara también alrededor de este periodo el *Salvator Mundi*, descubierto hace poco, así como la obra desaparecida *Leda y el cisne*, que fue el lienzo de Leonardo más apreciado en vida del artista. Además, la segunda versión de *La Virgen de las rocas* acabó llegando al lugar que le correspondía en el retablo de Milán.

Por entonces, aparte de la pintura, Leonardo cultivó mucho la geometría, incluido el viejo problema de definir un cuadrado que tenga un área igual a la de un círculo dado. También se dedicó a digerir los resultados de sus observaciones geológicas, que culminaron en el *Códice Leicester*, hoy propiedad de Bill Gates. A la anatomía le llegó su turno en el invierno de 1507 a 1508, cuando regresó a Florencia, donde obtuvo el permiso del hospital de Santa Maria Nuova para diseccionar a un hombre que había asegurado tener cien años de edad. Esta fue su disección humana más importante y mejor documentada y, en ella, se concentró en los sistemas de «riego» del cuerpo (redes vascular, bronquial y uro-