

**EL ROBO DE LA GIOCONDA EN LA PRENSA ESPAÑOLA (1911-1914).
EL NACIMIENTO DE UN ICONO ARTÍSTICO
The theft of *La Gioconda* as seen through the Spanish press (1911-1914).
The birth of an artistic icon**

Jesús F. Pascual Molina¹
Universidad de Valladolid (España)

RESUMEN

En agosto de 1911 el cuadro más famoso de Leonardo da Vinci fue robado. La repercusión del caso en la prensa escrita llevó al cuadro a ser omnipresente para la masa que hasta entonces poco sabía de él, alcanzando desde entonces el estatus de auténtico mito e icono del arte, papel que había comenzado a poseer desde mediados del siglo XIX. Como ocurrió en otros lugares la prensa española también se hizo eco de la noticia acercando el suceso, el cuadro y su historia al pueblo español de principios del siglo XX. Al mismo tiempo, los medios de masas como la propia prensa, la publicidad y el cine, emplearon la obra como reclamo, apoyándose en su popularidad.

Palabras clave: *La Gioconda* – Robo – Prensa española.

ABSTRACT

In August 1911, Leonardo da Vinci's most famous painting was stolen. The repercussions of the case in the written press made the painting omnipresent for people who till then knew very little about it, giving it from that moment on the status of an authentic myth and art icon, a role that it had begun to assume in the middle of the nineteenth century. As happened in other places, the Spanish press spread the news of the event, bringing it, the painting, and its history closer to the Spanish people of the beginning of the twentieth century. At the same time, mass media outlets like the press, advertising, and cinema made use of the art work as a selling point, taking advantage of its popularity..

Keywords: *La Gioconda* – Robbery – Spanish press.

¹ El autor es miembro del Grupo de Investigación Reconocido, *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*. El presente trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Innovación Docente, *Palabra e Imagen*, aprobado por el Vicerrectorado de Docencia de la Universidad de Valladolid en la convocatoria de 2011.

“Lo único duradero y eterno es el arte”

Emilia Pardo Bazán²

Cuando el 22 de agosto de 1911 el personal del Museo del Louvre de París fue consciente de la desaparición de *La Gioconda*, robada el día antes, no podía, sin duda, imaginar la repercusión que el suceso tendría en la prensa internacional y, aún más, la fama que alcanzaría una obra que desde aquel momento se convirtió en un auténtico icono artístico. Hoy, a punto de cumplirse los cien años del suceso, la obra del pintor italiano contempla tras su cristal de seguridad, cómo sigue siendo una de las obras más famosas, reproducida y rodeada de misterio de la Historia del Arte.



Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, Leonardo da Vinci, entre 1502 y 1506. Museo del Louvre, París.

© Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard

Un poco de historia

Fechado entre 1502 y 1506, el retrato de Lisa Gherardini, esposa del comerciante de sedas florentino Francesco del Giocondo, es una de las pinturas más conocidas de la Historia del Arte, en parte, por los misterios que la rodean y por su azarosa vida.

Pintado sobre madera de álamo y con unas dimensiones de 77x53 cm., la *Mona Lisa* representa una figura femenina sedente de poco más de medio cuerpo, enmarcada por dos delgadas columnas y ante un inhóspito paisaje rocoso, como si se encontrara en la galería de una vivienda³. La expresividad del retrato y la calidad técnica de sus juegos de luz y sombra, fruto de las constantes observaciones y estudios del natural

efectuados por el maestro florentino, junto con la técnica del *sfumato* que diluye los

² *La Ilustración Artística*, 31/03/1913, p. 218.

³ Un análisis de la obra en ZÖLLNER, F. (dir.), *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica*, Colonia, Taschen, 2003, pp. 152-161. En pp. 240-241 una ficha de la obra con abundante bibliografía.

contornos y acentúa la sensación de verismo de la figura inserta en el espacio tridimensional, son los grandes logros de una pintura convertida en un modelo para los retratos posteriores como paradigma del género.

Desde antiguo se ha dudado de la identidad de la retratada, construyéndose las más extrañas teorías en torno a la figura que nos observa desde el cuadro, desde la afirmación de ser un retrato de un travestido Leonardo, hasta la posibilidad de ser la representación de uno de sus jóvenes amantes. Aún hoy, en pleno siglo XXI, cuando parece que las investigaciones confirman la identidad de Lisa Gherardini⁴, no cesan de surgir nuevas y, en ocasiones, rocambolescas hipótesis⁵.

En sus *Vidas*, publicadas en 1550⁶, Giorgio Vasari señala como Leonardo: “Hizo para Francesco del Giocondo el retrato de su mujer Mona Lisa y, a pesar de dedicarle los esfuerzos de cuatro años, lo dejó inacabado. Esta obra la tiene hoy el rey Francisco de Francia en Fontainebleau”⁷. Continúa el biógrafo indicando cómo la obra es de un gran verismo, tanto que, en la garganta “se veía latir el pulso” si se mira con atención. Recoge también el florentino la anécdota de cómo, mientras Leonardo la retrataba, la hermosa Lisa Gherardini se encontraba rodeada de músicos y bufones que le hacían estar alegre



Mona Lisa o *La Gioconda*, copia antigua de Leonardo da Vinci, primer cuarto del siglo XVI. Madrid, Museo del Prado.

⁴ En enero de 2008 se descubrió una anotación marginal en un texto de Agostino Vespucci, funcionario florentino, indicando que el pintor se encontraba en 1503 trabajando en el retrato de la esposa del Giocondo, según anunció la agencia Reuters. Cfr. al respecto, ZEPPELI, R., *Adiós, Mona Lisa. La verdadera historia del retrato más famoso del mundo*, Madrid, Katz, 2010, pp. 98-99.

⁵ En 2010 el historiador Roberto Zapperi publicó una obra en la que relaciona el cuadro con un encargo de Giuliano de Medici a Leonardo, en el que no se representaría a ninguna mujer concreta, sino un prototipo de figura maternal. Cfr. ZEPPELI, R., *op. cit.* También, en febrero de 2011 una institución privada italiana anunció las conclusiones de un estudio de la obra de Leonardo, señalando haber encontrado en las pupilas de la dama las iniciales L y S, que convertirían la obra en el retrato de un amante masculino del pintor, y en el puente que se aprecia en el paisaje el número 72, ligado a tradiciones cabalísticas.

⁶ VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florencia, 1550. Hubo una segunda edición corregida y aumentada, publicada en 1568. Citamos por la edición crítica publicada en español en VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002, que reproduce la edición de 1550.

⁷ VASARI, G., *Las vidas...*, *op. cit.*, p. 476.

de continuo, “para rehuir esa melancolía que se suele dar en la pintura de retratos”. El gesto de la retratada, siempre tenido por enigmático, se califica de “tan agradable que resultaba, al verlo, algo más divino que humano”. Concluye el texto alabando la calidad de la obra, “maravillosa por no ser distinta la realidad”⁸.

Leonardo entró al servicio del rey Francisco I y más tarde el cuadro pasó a formar parte de las colecciones reales francesas, tal vez por adquisición del monarca en algún momento entre 1518 y su muerte en 1547. Primero se ubicó en el palacio de Fontainebleau de donde pasó a Versalles, lugar en el que pudo contemplarse en tiempos de Luis XIV. Más tarde, tras la revolución y la reapertura del parisino palacio del Louvre como museo, *La Gioconda* se expuso con otras obras de las colecciones reales, pero Napoleón la requisó para su uso particular en 1810, instalándola en sus aposentos de las Tullerías hasta 1815, momento en el que regresó al Louvre hasta su desaparición en 1911⁹.

Desde mediados del siglo XIX, la pintura de Leonardo comenzó a ser mucho más conocida, a lo que contribuyeron tanto los teóricos del arte como las reproducciones fotográficas de la obra, haciendo que la popularidad del autor y de su obra se dispararan.

Existen diversas copias del cuadro en museos de todo el mundo, como en el propio Louvre, en el Museo de Arte de Oslo, el Ermitage de San Petersburgo, y en museos de Baltimore y Liverpool¹⁰. También el Museo del Prado conserva, procedente de la Colección Real, una antigua copia anónima de la obra de Leonardo, fechada en el primer cuarto del siglo XVI¹¹, que se expone formando parte de la colección permanente¹².

El robo¹³

Cuando el martes 22 de agosto de 1911 las salas del Museo del Louvre se reabrieron al público –el lunes era el día de cierre–, una de las paredes del *Salón Carré* donde se exponían algunas de las obras más representativas de las escuelas presentes en el Louvre, mostraba un espacio vacío. *La Gioconda* no estaba. A pesar de ello, en un

⁸ *IBÍDEM*.

⁹ Algunos pormenores en SCOTTI, R. A., *El robo de la sonrisa. ¿Quién se llevó la Gioconda del Louvre?*, Madrid, Turner, 2010 [2009], pp. 156-165.

¹⁰ ZÖLLNER, F., *op. cit.*, p. 241.

¹¹ Número de inventario, P00504. Sobre esta obra, cfr. RUIZ MANERO, J. M.^a, “Pintura italiana del siglo XVI en España. I: Leonardo y los leonardescos”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 9 (1992), pp. 1-110.

¹² Al tiempo de revisar este texto, un artículo en prensa indicaba como *La Gioconda* del Prado había sido retirada a los almacenes del museo. Cfr. *El País*, 16/07/2011.

¹³ La más reciente narración de los hechos en SCOTTI, R. A., *op. cit.*

principio nadie se alarmó pensando que la obra estaría en el estudio fotográfico del museo –parece que nadie avisaba cuando esto ocurría y los cuadros se colgaban y descolgaban sin ningún problema¹⁴–. Cuando finalmente se comprobó el error, cundió el pánico.

Las primeras hipótesis apuntaban en dos direcciones: tal vez, el robo no fuera más que una llamada de atención ante las escasas medidas de seguridad del Louvre o, tal vez, se tratara de un chantaje, esperando recibir un rescate a cambio de la pintura. Poco a poco, la primera teoría perdió fuerza y llegó a pensarse también, en una suerte de secuestro por amor, fruto de la obsesión enfermiza que algún individuo podría sentir por la mujer representada en la obra de Leonardo.

El miércoles 23 de agosto la prensa de medio mundo estaba ya informada de lo ocurrido y la noticia del robo comenzó a acaparar páginas y titulares.

Cuando el museo reabrió sus puertas el martes 29 de agosto, largas colas de visitantes esperaban pacientes para ver el vacío dejado por el retrato. El Louvre batió entonces récord de visitantes¹⁵.

Dos sospechosos entraron rápidamente en escena acaparando la atención de la policía: Apollinaire y Picasso, quienes se habían visto envueltos en un turbio asunto relacionado con la desaparición de ciertas piezas de escultura ibérica del Museo del Louvre, amén de ciertas declaraciones del escritor, haciendo suyas las propuestas del futurista Marinetti con respecto a la quema de los museos para dejar paso al arte nuevo¹⁶. Finalmente se demostró que nada tuvieron que ver con el robo de la pintura¹⁷.



Espacio vacío dejado por *La Gioconda* tras su robo del Louvre en 1911

¹⁴ *IBÍDEM*, p. 29.

¹⁵ *IBÍDEM*, pp. 80-82.

¹⁶ Sobre este asunto, cfr. GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 28-29.

¹⁷ Para la implicación de Apollinaire y Picasso, cfr. SCOTTI, R. A., *op. cit.*, pp. 89-131. El periódico *La Vanguardia* recogió el 12 de septiembre de 1911 la implicación del escritor.

Las investigaciones no aportaban luz al caso y, en noviembre de 1912, en la cámara de diputados de la República Francesa se afirmaba que no existía esperanza alguna de dar con *La Gioconda*¹⁸. El nuevo catálogo del Louvre publicado en enero de 1913 ya no incluyó la obra.

Unos meses más tarde, en noviembre de 1913, el caso tomó un nuevo rumbo. Un tal “Leonardo” afirmaba tener en su poder el retrato, como indicaba en una carta dirigida al marchante italiano Alfredo Geri. Junto a Giovanni Poggi, director de la Galería de los Uffizi en Florencia, acudieron a un hotel de la ciudad a examinar el cuadro que “Leonardo” quería venderles comprobando su autenticidad. El ladrón fue detenido poco más de dos años después de cometer el que parecía el robo del siglo¹⁹.

El verdadero ladrón fue el italiano Vincenzo Peruggia, alias Leonardo, de profesión pintor de brocha gorda y antiguo trabajador del Louvre, quien argumentó motivos patrióticos como fundamento del crimen²⁰. Su objetivo era devolver el cuadro a Italia, acusando a Francia del expolio de numerosas joyas artísticas italianas (lo que efectivamente ocurrió en época de Napoleón, nada que ver con el cuadro de Da Vinci).

Recuperada, *La Gioconda* fue expuesta en los Uffizi de Florencia durante cinco días en los que la muchedumbre no dejó de visitarla, como ocurrió en Roma cuando fue exhibida en la Galería Borghese. Por último, en su viaje a Francia, la obra de Leonardo paso un par de días en la galería Brera de Milán, desde donde por fin regresó a París²¹. El 4 de enero de 1914, Lisa regresaba a su hogar. Como señala Scotti, “Mona Lis abandonó el Louvre siendo una obra de arte y volvió convertida en un icono”²².

Condenado Peruggia a un año y quince días, su sentencia fue reducida finalmente a siete meses y nueve días, y fue puesto en libertad inmediatamente, al haber pasado ya ese tiempo en la cárcel²³. El caso estaba cerrado.

Los titulares relativos a la Gran Guerra desplazaron el asunto de *La Gioconda* de las portadas de la prensa internacional. No obstante, el robo y el papel de Peruggia en el mismo siguieron resultando desconcertantes e inverosímiles.

¹⁸ *IBÍDEM*, p. 169.

¹⁹ *IBÍDEM*, pp. 171-178.

²⁰ *IBÍDEM*, pp. 180-184. Durante su prisión en Florencia se abrió una suscripción popular para propiciar una buena estancia al patriota italiano, *ABC*, 15/12/1913.

²¹ Estos sucesos en *IBÍDEM*, pp. 192-195.

²² *IBÍDEM*, p. 196.

²³ *IBÍDEM*, p. 204.

Con el paso del tiempo, el asunto estaba poco menos que olvidado, hasta que en 1932 el reportero Karl Decker, quien trabajaba en 1914 para el *New York Journal*, publicó una historia de sus días como reportero en Casablanca, durante la Primera Guerra Mundial. Allí conoció al enigmático marqués Eduardo de Valfierno, que le contó la verdadera historia tras el robo de la *Mona Lisa*²⁴. Valfierno habría sido el cerebro de una operación cuyo objetivo era robar *La Gioconda* y vender seis copias falsas haciéndolas pasar cada una por la verdadera, a otros tantos coleccionistas, entre los que se encontraban Morgan, Huntington y otros²⁵. La historia de Valfierno y el timo de los coleccionistas parece una historia perfecta, pero su verosimilitud no puede probarse dado que los implicados han fallecido, pero Decker tenía cierta experiencia en “fabricar” noticias junto a su jefe, William Randolph Hearst²⁶.

Los sucesos en la prensa española

¿Cómo recibió y trató el asunto del robo de la obra de Leonardo la prensa española? Una vez se conoció lo ocurrido en París, la prensa internacional procedió a dar cuenta de los pormenores del robo, ofreciéndose una cobertura continuada desde la desaparición del cuadro hasta su regreso a París, pasando por el proceso judicial contra el ladrón Vincenzo Peruggia. Los periódicos españoles no fueron menos. De norte a sur, periódicos nacionales y locales, conservadores y liberales, semanarios ilustrados y revistas satíricas..., todo el medio periodístico prestó atención al robo de *La Gioconda*, haciendo partícipe a la población no solo del suceso, sino también de la propia obra y su historia, acercando así algo que pertenecía al



Robo sensacional. Página 6 del diario ABC del jueves 24 de agosto de 1911, dando cuenta del robo de *La Gioconda*

²⁴ La historia de Valfierno ha sido novelada en CAPARRÓS, M., *El enigma Valfierno*, Madrid, Planeta, 2005.
²⁵ A lo largo del caso aparecieron implicados también marchantes como Henry Duveen y el magnate W. R. Hearst.
²⁶ Su vida fue llevada al cine en 1941 por Orson Welles en *Ciudadano Kane*, cuya exhibición Hearst trató de impedir.

ámbito de la élite culta al pueblo llano, y convirtiendo la tabla en uno de los cuadros más conocidos de la historia. Sí es cierto que no todos los periódicos trataron el caso por igual. Mientras diarios como *La Vanguardia*, intelectual y con un plantel de excelentes redactores analizaba el caso en profundidad, periódicos de provincias como *El Norte de Castilla*, apenas pasaban de puntillas por el tema.

La noticia apareció en la prensa española en días sucesivos. *La Vanguardia* recogió el suceso el mismo día 23 en su página 9, incidiendo en la conmoción que había causado y reflejando la confusión inicial y la creencia primera de que el cuadro podría estar en el departamento de fotografía. Concluía esta noticia haciendo notar algo que también señalarán otros periódicos: vender el cuadro iba a ser imposible, “por lo universalmente conocida que es la obra”²⁷.

El diario *ABC* dio cuenta del robo el día 24, con el titular “*Robo sensacional*”. En la breve nota, se recogía cómo “Se supuso en los primeros momentos que se trataba de un reportaje audaz para demostrar la insuficiencia de la vigilancia en el Louvre”, hipótesis que se abandonó pronto por “poco lógica”, pensándose más bien en que “algún coleccionista maniático sea el autor del delito, que no puede responder a móviles de lucro, puesto que es imposible la venta de un cuadro de inestimable valor, cuya propiedad es universalmente conocida”. Finalizaba la noticia indicándose que el suceso, “como es natural, ha causado inmensa sensación”²⁸. El *ABC* aprovechó la ocasión para recordar la existencia de una copia del cuadro de Da Vinci en el Museo del Prado y algunos pormenores de la historia de la obra de Leonardo. La prensa ya había tratado el tema de la copia del Prado con anterioridad, recogiendo incluso la posibilidad de que la obra del Louvre fuera una copia y la de la pinacoteca madrileña un original del maestro toscano.

Por su parte, la revista ilustrada *Blanco y Negro* publicó sendas fotografías de las “giocondas” del Louvre y del Prado en su edición del 27 de agosto²⁹, acompañando a un breve artículo con los pormenores de lo sucedido.

Durante la visita a España del primer ministro francés Raymond Poincaré, este visitó el Museo del Prado de Madrid con Alfonso XIII como guía de excepción. Al llegar ante *La Gioconda* de la pinacoteca madrileña, el rey señaló a los periodistas franceses:

²⁷ *La Vanguardia*, 23/08/1911.

²⁸ *ABC*, 24/08/1911.

²⁹ *Blanco y Negro*, 27/08/1911, p. 21.

“Señores, esta es la famosa Gioconda. Como a ustedes les han robado la suya, supongo que no pondrán en duda que la nuestra es la auténtica”³⁰, “la verdadera, la indiscutible”³¹.

Precisamente de copias de *La Gioconda* se hacía eco *La Vanguardia* el día 9 de febrero de 1911, indicando que el Louvre quería deshacerse de las que custodiaba, dado que “no caben en a estancia destinada a guardarlas”. Por unos cuantos francos, continuaba, cualquiera podía contemplar la sonrisa de la *Mona Lisa* en su casa, “pasando horas y horas tratando de descifrar lo que en ella existe de enigmática”³². Ante el robo, cualquier portador de una copia de la tabla de Da Vinci era sospechoso. Así, más tarde se detuvo a dos hombres con una copia de la *Mona Lisa* en Hendaya³³. En 1912 se daba a conocer la existencia de otra copia en la embajada de Inglaterra en París³⁴.

Otros periódicos como *La Correspondencia de España* apenas dedicaban un pequeño espacio a la noticia. En su edición del 24 de agosto de 1911, en el apartado de miscelánea se incluyó la referencia al “Robo de una joya artística”, recogiendo la confusión en el personal del museo que tardó en dar parte del robo al pensar que la obra estaría en el departamento de fotografía, al tiempo que señala la anecdótica y supuesta conversación de dos albañiles, en la que uno le dijo a otro: “Mira, este es el más hermoso cuadro del Louvre”, apenas unas horas antes de que el cuadro desapareciera³⁵. Lo mismo ocurrió en los periódicos de provincias, como *El Norte de Castilla*, que el día 24 de agosto publicaba una breve reseña con el título “Cuadro que desaparece”. Apenas recoge esta noticia datos de lo ocurrido, centrándose en la referida anécdota de los albañiles y en el valor “considerable” de la obra de arte³⁶. Esos días ocupaban los titulares del periódico castellano otros asuntos como los problemas en el Norte de África o las huelgas y los movimientos revolucionarios en el país.

Sin embargo, poco a poco, a medida que las pesquisas no solucionaban el crimen, la noticia fue acaparando más y más espacio en la prensa, dándose al suceso un seguimiento casi continuo.

El día 24 el corresponsal en Londres de *La Vanguardia* recogía una anécdota que nos sirve como punto inicial de un aspecto en continuo desarrollo, mientras el asunto de

³⁰ *La Vanguardia*, 13/10/1913.

³¹ *ABC*, 12/10/1913.

³² *La Vanguardia*, 9/02/1911.

³³ *IBÍDEM*, 8/09/1911.

³⁴ *IBÍDEM*, 4/08/1912.

³⁵ *La Correspondencia de España*, 24/08/1911. La misma anécdota recogía *El Radical* un día antes.

³⁶ *El Norte de Castilla*, 24/08/1911.

La Gioconda permaneció en boca de todos, y que se consolidará de forma increíble en épocas posteriores: el uso y provecho comercial de la obra de Leonardo³⁷. El redactor recogía cómo “se han vendido hoy muchos millares de copias fotográficas del cuadro inmortal, y varios artistas callejeros se han ganado gran cantidad de peniques dibujando sobre los mismos adoquines esbozos del cuadro que acaba de perderse”³⁸. En esa misma edición, se daba cuenta de un hecho que causó cierta sorpresa: un año antes una agencia de Nueva York se había puesto en contacto con una agencia de noticias parisina para comprobar si el cuadro había sido robado. El suceso pasó entonces inadvertido, pero ahora el recuerdo de aquella confusión suscitaba sospechas que llevaban a hablar de una acción premeditada desde hacía tiempo³⁹. Reconstruyó también entonces el periódico editado en Barcelona los pormenores del robo conocidos entonces, dando cuenta en días sucesivos del resultado de las pesquisas. Llama la atención el día 25 la noticia de que, siguiendo el “sistema Bertillón”⁴⁰, se habían tomado las huellas dactilares de todos los empleados del museo, practicándose también exhaustivos registros del museo⁴¹.

La Vanguardia mostraba en su portada del sábado 26 el titular: “*La Gioconda* no aparece”⁴². Como muestra del estupor que el robo había causado en Francia, se recogen algunos titulares de la prensa gala. En un extenso artículo se recogían sorprendentes declaraciones acerca de la poca seguridad del museo, resumido en: “Del Louvre es fácil llevarse cosas”, recogiendo datos de robos perpetrados en la institución o el caso de un periodista que “se limitó a pasar toda la noche durmiendo en un sarcófago egipcio sin que la ronda se percatase del intruso”. En el largo artículo, lleno de curiosidades, se recoge también la creencia del periódico francés *Cri de Paris*, que afirmaba que el retrato había sido sustraído en realidad en 1910 y sustituido por una copia, estando el original en manos de un coleccionista neoyorquino, como recogía el mismo diario en enero⁴³. Emilia Pardo Bazán incluso señalaba cómo, esta vez, el robo podría ser una forma de borrar las

³⁷ De esto tratamos más adelante, cfr. *infra* El nacimiento de un icono.

³⁸ *La Vanguardia*, 24/08/1911.

³⁹ *IBÍDEM*.

⁴⁰ Alphonse Bertillón, jefe de identificación judicial de la prefectura de París, fue designado para estudiar la escena del crimen cuando *La Gioconda* desapareció. Se le ha calificado de un Sherlock Holmes de carne y hueso. Sus trabajos dieron lugar a las primeras fichas policiales. Sobre su actuación en el Louvre, cfr. SCOTTI, R. A., *op. cit.*, pp. 38-40.

⁴¹ *La Vanguardia*, 25/08/1911.

⁴² *IBÍDEM*, 26/08/1911.

⁴³ *IBÍDEM*, 12/01/1911.

pistas del perpetrado en 1910 y de paso vender a algunos coleccionistas ciertas copias de la obra de Leonardo⁴⁴. La hipótesis americana nunca se abandonó del todo. En septiembre de 1911 se pensaba en una banda internacional de ladrones como autores del robo, especializados en robar obras en Europa para venderlas posteriormente a coleccionistas americanos⁴⁵.

Como hemos señalado ya, la reapertura del Louvre tras el robo de la obra de Da Vinci fue todo un éxito de público. Así lo recogió también la prensa española, señalando que: “Cada día es más grande la afluencia de gente en el Museo del Louvre, a consecuencia del robo de la *Gioconda*”⁴⁶. En cualquier otro momento no habría sido necesario hacer cola para acceder a la pinacoteca, sin embargo: “Mucha gente pregunta ahora por el lugar donde estaba el célebre cuadro antes de efectuarse el robo”⁴⁷. El público acudía atraído por la morbosidad del asunto.

El conocido ensayista Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio, crítico literario de *La Vanguardia*⁴⁸, firmó un interesante artículo acerca de los posibles motivos de los criminales, titulado “Los raptos de la *Gioconda*”⁴⁹. Con una prosa muy literaria, el crítico recogía las hipótesis manejadas, desde el coleccionista deseoso de poseer la obra maestra, al enamorado cautivado por la dama retratada y el simple secuestrador deseoso de cobrar el rescate. El autor dice preferir al enamorado, “a condición de que no sea un Otelo”, o al coleccionista millonario, “que probablemente no sentiría ímpetus de destrucción”. El semanal *El Resumen* también especulaba sobre los motivos del ladrón, concluyendo: “¡Tú no puedes haber sido raptada por un vulgar *apache*, ni por un caprichoso *yankee* multimillonario, sino por un enamorado de tu belleza y a quien hace criminal la sagrada emoción del Arte!”⁵⁰. Cuando se descubra la verdadera autoría del robo, algunos periódicos retomarán estas hipótesis, demostrándose lo diferente que fue la realidad del asunto⁵¹.

⁴⁴ *La Ilustración Artística*, 2/10/1911, p. 638.

⁴⁵ *La Vanguardia*, 18/09/1911.

⁴⁶ *IBÍDEM*, 30/08/1911.

⁴⁷ *IBÍDEM*.

⁴⁸ Sobre el autor, cfr. PÉREZ CARRERA, J. M., *Andrenio: Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*, Madrid, Ayuntamiento, 1991; SOTELO VÁZQUEZ, A., y SOTELO VÁZQUEZ, J. J., “Entre críticos anda el juego: Clarín y Andrenio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 613-614 (2001), pp. 17-30.

⁴⁹ *La Vanguardia*, 31/08/1911.

⁵⁰ *El Resumen*, 2/09/1911

⁵¹ *El Noroeste*, 18/12/1913.

De nuevo en portada, el 5 de septiembre de 1911 *La Vanguardia* trataba el robo del Leonardo, esta vez bajo el titular: “¡Rara coincidencia!”⁵², aludiendo a la que efectivamente existía entre el suceso ocurrido en París y el argumento de la novela *Mona Lisa* publicada en 1910 por el danés Höjen, seudónimo de un desconocido autor – “Nadie sabe quien es Höjen. No se le conoce en los círculos literarios ni artísticos de Copenhague”–. Todo lo que rodeaba al robo de *La Gioconda* veíase envuelto en el más absoluto misterio.

Una –otra más– de las extrañas circunstancias del robo de *La Gioconda* situaba la obra, nada más y nada menos que, en León, como se desmintió al embajador francés calificando la noticia de “fábula”⁵³. Todo fue una broma de unos periodistas de esa ciudad a un compañero suyo que, sorprendido por la importancia de la noticia, la envió por telégrafo a medio mundo. El desconcierto inicial dio paso al enfado y casi a las destituciones, cuando se descubrió el engaño⁵⁴. De “Bufonesca pista” calificó Emilia Pardo Bazán la posibilidad de que el cuadro hubiera podido ser llevado a León⁵⁵. En su portada, *El Norte de Castilla* recogía la noticia: “Lo de *La Gioconda* en León es un infundio”. El corresponsal del diario decía haberse informado de lo que se publicaba en Madrid sin haber encontrado pista alguna por lo que “Debe haber sido todo ello una broma de mal género”⁵⁶.

No fue la única broma respecto al robo. En Múnich un ciudadano francés dijo tener la pintura, que no devolvería hasta que “el orden y el buen cuidado sean restablecidos” en el Louvre⁵⁷. El 1 de abril, equivalente en Francia a nuestros *Santos Inocentes*, de 1912 vio como muchos periódicos publicaban falsas noticias sobre la recuperación de la pintura⁵⁸.

Sin embargo el 13 de diciembre de 1913 la noticia parecía, esta vez, real: “Hallazgo de *La Gioconda*” en Florencia⁵⁹, “Descubrimiento sensacional”⁶⁰, “Detalles de un robo audaz. *La Gioconda* recuperada”⁶¹. Se daban pocos pormenores de lo acaecido pero sí se señalaba que el ladrón “había querido, con su robo, vengar los numerosos robos

⁵² *La Vanguardia*, 5/09/1911.

⁵³ *IBÍDEM*, 10/09/1911. También en *ABC*, 10/09/1911.

⁵⁴ *El Noroeste*, 12/09/1911.

⁵⁵ *La Ilustración Artística*, 2/10/1911, p. 638.

⁵⁶ *El Norte de Castilla*, 11/09/1911.

⁵⁷ *La Vanguardia*, 10/09/1911.

⁵⁸ *IBÍDEM*, 2/04/1912.

⁵⁹ *IBÍDEM*, 12/12/1913.

⁶⁰ *La Correspondencia de España*, 12/12/1913.

⁶¹ *ABC*, 13/12/1913.

cometidos en Italia por Napoleón⁶², romántico móvil que nadie había manejado a lo largo de la investigación. Al día siguiente el periódico catalán *La Vanguardia* publicaba una gran foto de la tabla robada y un extenso artículo sobre lo ocurrido, con detalles del robo y de la vida del autor Vincenzo Peruggia⁶³, este último pormenor interesaría a los curiosos lectores y también de ello se ocuparon otros diarios⁶⁴. Una foto del criminal figuraba en el *ABC* del 17 de diciembre, al igual que en el interior de la revista *Blanco y Negro* del día 21.

El diario gallego *El Noroeste* dedicaba su portada del 18 de diciembre a la aparición de la pintura en un artículo titulado “*La Gioconda rescatada. El secreto de la sonrisa*”⁶⁵. En él se reflexionaba acerca del romanticismo que había querido verse en el robo de la pintura que se pensó fue perpetrado, tal vez, por un enamorado de la misteriosa dama. Sin embargo, Peruggia no encajaba en el ideal romántico. Al contrario, se supo de sus contactos con anticuarios europeos y magnates norteamericanos a los que pretendía vender el cuadro⁶⁶. El autor del artículo concluía desvelando el secreto de la sonrisa de una Gioconda que parece decirnos: “¿Ustedes creen, majaderos, que, en los tiempos que corren, me había de raptar de entre estas paredes alguien que no pensase en que llevo conmigo una dote crecida?”⁶⁷.

El periplo italiano del cuadro, antes de regresar a Francia, fue objeto de breves menciones en la prensa, dando cuenta siempre de la gran cantidad de público que acudió a ver la obra de Leonardo⁶⁸. Cuando el retrato regresó a París, en la tarde del primero de enero de 1914⁶⁹, “sin preocuparse ni del frío ni de la lluvia que caía”, numerosos parisinos esperaban pacientemente para poder ver de nuevo *La Gioconda*. Entre los visitantes, dicen los periódicos, “había gentes de la alta sociedad y modestísimos obreros, muchos de los cuales han dejado ramos de violetas al pie del cuadro”⁷⁰. En la edición del domingo

⁶² *La Vanguardia*, 12/12/1913. *El Norte de Castilla*, 13/12/1913.

⁶³ *IBÍDEM*, 14/12/1913.

⁶⁴ *La Correspondencia de España*, 14/12/1913, “Cómo es Perugia”. El diario recogía incluso una descripción física del criminal.

⁶⁵ *El Noroeste*, 18/12/1913.

⁶⁶ El diario *ABC*, 17/12/1913, cita anticuarios de París, Nápoles y Londres y concretamente al americano Pierpont Morgan. Lo mismo hace *El Norte de Castilla*, 27/12/1913, en una brevísima nota. El *ABC* ya indicó la implicación de Morgan el 12/12/1912. Al día siguiente publicaba una breve nota indicando que el norteamericano desmentía el asunto.

⁶⁷ *El Noroeste*, 18/12/1913.

⁶⁸ Por ejemplo cfr. *La Correspondencia de España*, 24/12/1913. Una breve nota sobre la entrega del cuadro al embajador francés en *El Norte de Castilla*, 22/12/1913.

⁶⁹ *La Correspondencia de España*, 1/01/1914.

⁷⁰ *La Vanguardia*, 2/01/1914.

siguiente, *La Vanguardia* publicó dos fotografías que mostraban la llegada del tren con *La Gioconda* a París, y la recepción del cuadro en la Escuela de Bellas Artes, donde se expuso al público⁷¹.

El proceso judicial contra Peruggia y sus cómplices no levantó tanta expectación. Algún diario incluso indicó que: “La vista no ofrece ningún interés”⁷². Apenas unas breves notas iban dando cuenta del desarrollo del juicio. El 6 de junio de 1914 se confirmó la sentencia judicial que condenó a Peruggia a un año y quince días de prisión y al pago de las costas⁷³. Finalmente fue puesto en libertad tras cumplir cerca de ocho meses en prisión⁷⁴.

El robo de *La Gioconda* generó en algunos medios el miedo a la pérdida del patrimonio artístico español. Recordemos que una de las primeras teorías de la policía fue que el robo no era más que una puesta en escena para demostrar las escasas medidas de seguridad del museo⁷⁵, efectivamente paupérrimas, dada la calidad de sus obras. También en España se llamaba la atención sobre la importancia de vigilar y cuidar los tesoros artísticos, tan sometidos a saqueo desde el siglo XIX⁷⁶. Como dijo el presidente José Canalejas al hilo de la supuesta aparición de *La Gioconda* en León: “Nosotros estábamos en la higuera, porque no hemos caído en lo inverosímil de que trajesen a España cuadros robados. Aquí no los traen, los llevan”⁷⁷. Emilia Pardo Bazán, desde las páginas del semanario *La Ilustración Artística*⁷⁸, decía: “en esto de defender nuestra riqueza artística hemos llegado tarde al convite. Ya quedan sólo migajas”⁷⁹. El descuido y abandono a que se sometió el patrimonio y el vandalismo fueron terribles para los tesoros artísticos españoles. La condesa llamaba la atención sobre la necesidad del cuidado de

⁷¹ *IBÍDEM*, 4/01/1914.

⁷² *La Correspondencia de España*, 5/06/1914.

⁷³ *La Vanguardia*, 6/06/1914. *La Correspondencia de España*, 6/06/1914.

⁷⁴ *El Adelanto*, 31/07/1914.

⁷⁵ Estas se intentaron incrementar y mejorar. En septiembre hasta se introdujeron perros policía en el museo, como recoge *La Ilustración Artística*, 15/09/1911, p. 630. *La Vanguardia* recogía la aplicación de la electricidad para establecer sistemas de protección más modernos, en un artículo titulado “La electricidad y el robo de *La Gioconda*”, 24/09/1911.

⁷⁶ Sobre el patrimonio español y su dispersión en el siglo XIX y XX se está llamando mucho la atención desde fechas recientes. En lo que se refiere por ejemplo a Castilla y León, comunidad que sufrió especialmente la pérdida de patrimonio, una obra de referencia en MARTÍNEZ RUIZ, M.^a J., *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, 2 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.

⁷⁷ *El Noroeste*, 12/09/1911.

⁷⁸ Sobre los trabajos de Pardo Bazán en este semanal, cfr. RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, E., *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en “la ilustración artística” de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.

⁷⁹ *La Ilustración Artística*, 31/03/1913, p. 218.

los museos –“¡Cuidad de los museos!”– y de los beneficios que el patrimonio podría reportar a la nación, “Porque España, más que Italia, pudiera ser la nación-museo y atraer, con este cebo, a los extranjeros y turistas”, siendo una suerte de precursora del turismo cultural del que tanto se habla hoy en día.

Cuando en 1914 una sufragista británica atentó contra la *Venus del espejo* de Velázquez, conservada en la *National Gallery* de Londres, asestando varias puñaladas al cuadro, la prensa se hizo eco de la noticia, retomando el tema del peligro que podía correr el patrimonio artístico. En *La Vanguardia* se afirmaba que: “Todo, absolutamente todo, se les podía perdonar [a las sufragistas] menos haber destrozado la *Venus del espejo* de la Galería Nacional, ya que al fin y al cabo vale más una pincelada de Velázquez que todo el monasterio de Westminster”⁸⁰. Pero no terminan ahí las alabanzas hacia la obra del sevillano, pues continua el diario: “Se ha metido un ruido ensordecedor con motivo de la *Gioconda* y apenas se ha protestado contra la destrucción de la obra de don Diego, a cuyo lado es un mascarón la *Gioconda*”. La obra de Velázquez pudo ser restaurada, sin embargo el tono del periodista parece indicar lo contrario. La obra de Leonardo, colmada de alabanzas desde su desaparición, parecía ahora poco menos que un monigote. En *La Correspondencia Española* también se trató el tema recogiendo las declaraciones de un anticuario americano que calificó el crimen de infamia y quien afirmó que el atentado fue peor que lo ocurrido con *La Gioconda*, pues si el cuadro de Leonardo se recuperó, “la obra de Velázquez ha quedado rota para siempre”⁸¹. El *ABC* también recogió el suceso, sin hacer mención alguna al robo de *La Gioconda*⁸².

El nacimiento de un icono

Desde que en el siglo XIX el Romanticismo convirtiera a *La Gioconda* en el paradigma de obra maestra y encarnación de los valores de perfección y misterio, amén de cualidades propias de la *femme fatale*⁸³, capaz de hacer enloquecer a quien cruzara con ella su mirada, la obra poco a poco fue abandonando el aura de privacidad que la había rodeado, a pesar de encontrarse expuesta al público desde, al menos, 1815. También contribuyeron a ello las reproducciones fotográficas que desde mediados del siglo XIX llevaban la imagen de Lisa lejos del Louvre.

⁸⁰ *La Vanguardia*, 13/03/1914.

⁸¹ *La Correspondencia Española*, 12/03/1914.

⁸² *ABC*, 11/03/1914.

⁸³ Sobre este asunto algunas pinceladas en SCOTTI, R. A., *op. cit.*, pp. 165-168.

Sin embargo, el robo y posterior restitución de la obra hicieron que esta se convirtiera en un famoso y conocido objeto, reconocible incluso para quien nunca la había visto *in situ*. Como recogía un anónimo periodista:

Pocos asuntos pueden apasionar hoy tanto al público como el del célebre y chusco robo del famoso cuadro *La Gioconda* [...] Las diferencias franco-alemanas, la probable ocupación de Iñi por los españoles, las sensacionales declaraciones del embajador inglés en Viena y el *strike* de Londres, todo, todo palidece ante la incomparable obra de arte que el pincel de Leonardo de Vinci realizó con este prodigioso retrato de Monna Lisa⁸⁴.

Personas que incluso nunca habían oído hablar del retrato comenzaron a mostrar interés por el, y “el público, en todo momento apasionado y siempre con su deliciosa frivolidad, exalte a Monna Lisa sin saber quién fue”⁸⁵. Esta actitud, de entusiasmo en exceso, molestaba a la élite culta “que miran con malos ojos la intromisión ruidosa del gran público en las cuestiones de arte puro”. José Escofet, autor del interesantísimo artículo que citamos, se muestra crítico con la popularización de los museos y el arte, siendo partidario de preservarlos “de las curiosidades de la plebe”⁸⁶. La popularidad excesiva terminaba por desvirtuar el verdadero valor de la obra de arte. El alboroto hacía perder la perspectiva y “el cuadro mas admirado suele no ser el más artístico”. Si en algo estamos de acuerdo con Escofet es en su afirmación de que “El autor del retrato admirable fue Leonardo, pero quien le dio popularidad enorme fue Perugia”, de manera que la genial obra pertenece a ambos⁸⁷. En lo que se equivocaba Escofet es en que todo pasaría y la gente terminaría por olvidarse del cuadro, volviendo a rodearse el cuadro de la tranquilidad previa. Nada más lejos de la realidad.

La Gioconda se convirtió en un “fetiche no analizable” como indica Eco⁸⁸, en un producto “indiscutiblemente válido”, sobre el que no se emite juicio pues se acepta de entrada que es bueno y se consume por parte de la masa, que no cuestiona nunca ni se plantea siquiera la posibilidad contraria. Lejos de debates estéticos o técnicos, la obra ha pasado a ser un fetiche, un icono venerado.

⁸⁴ *La Vanguardia*, 24/09/1911.

⁸⁵ *IBÍDEM*, 30/12/1913, “Ruidos que pasan”.

⁸⁶ *IBÍDEM*.

⁸⁷ *IBÍDEM*.

⁸⁸ ECO, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2009 [1968], p. 102.

Tras los sucesos de 1911, el retrato de Lisa Gherardini se convirtió en un auténtico icono, valorado incluso más por sus misterios y leyendas, que por los prodigios técnicos que envuelven la obra. Las reproducciones fotográficas del cuadro existentes desde el siglo XIX se dispararon durante la aventura de *La Gioconda*, y hasta los periódicos hicieron uso del color por primera vez para mostrar una imagen de la obra. Desde entonces su uso como referencia y modelo no ha cesado, hasta el punto de convertirse en objeto recurrente en la cultura popular y los medios de masas. Hoy es difícil encontrar un ámbito en el que *La Gioconda* no haga acto de presencia: caricaturizada, impresa sobre los más diversos soportes, disfrazada, convertida en objeto publicitario...⁸⁹

La prensa española permite constatar cómo en los momentos de mayor interés por las noticias relativas al robo de la obra de Leonardo, se incrementaban los reclamos publicitarios que aludían a *La Gioconda*. En un artículo de la revista *La España Moderna*, fechado en 1912, en el que se hablaba sobre la conveniencia de escribir Mona o Monna Lisa, se indicaba lo siguiente: “se han lanzado a la venta perfumes, licores y productos de todas clases con ese nombre [...] Se ha puesto en circulación el *Corsé Mona Lisa* y el *perfume Mona Lisa*”⁹⁰.

Efectivamente, en 1912 se vendía un frasco de prueba de *Eau Gioconda*, “lo mejor para la belleza”, por tres pesetas⁹¹; y en 1914, una vez que el ladrón Peruggia había sido



Anuncio del “Corset Mona Lisa”, París, 1911

⁸⁹ Acerca de este tema, cfr. IRUJO ANDUEZA, J., “Utilización retórica del mito de *La Gioconda* en la publicidad y el arte”, en NAVARRO GONZÁLEZ, A., PUEO DOMÍNGUEZ, J. C., SALDAÑA SAGREDO, A. y BLESA, T. (coords.), *Mitos: actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (investigaciones Semióticas VII)*, 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 675-683; GIMÉNEZ CHUECA, I., “La *Mona Lisa*. Cómo se convirtió en un icono mundial”, en *Clío: revista de Historia*, 73 (2007), pp. 34-41; SASSOON, D., *Mona Lisa: historia de la pintura más famosa del mundo*, Barcelona, Crítica, 2007.

⁹⁰ *La España Moderna*, julio 1912, pp. 205-206.

⁹¹ *La Vanguardia*, 22/10/1912.

detenido y su proceso se seguía en las páginas de los diarios, se anunciaba el “Agua para la belleza *La Gioconda*, sin rival para hermosear”.

Algunos comercios como *Casa Rey* de Barcelona recurrían también a *La Gioconda* como reclamo, anunciando que el cuadro de Leonardo podría “verse gratuitamente en los escaparates” de la tienda antes de volver a su destino en París. El anuncio comenzaba indicando que la obra se valoraba en cinco millones de francos. El anuncio apareció publicado en alguna ocasión en la sección de pérdidas⁹², pues efectivamente la tabla se había “perdido”.

Agua para la belleza
LA GIOCONDA, sin rival para hermosear.
Segalá, Rambla Flores, 4

La Gioconda, Agua para la belleza.
La Vanguardia, 25/04/1914

En 5 millones de francos
está va-
lorada **LA GIOCONDA**
robada del Museo del Lou-
vre, de París, en Agosto pa-
sado Hasta fin de mes, que
será mandada a su destino,
puede verse gratuitamen-
te en los escaparates de la
CASA REY
Cortes, 567-569 y Muntaner, 28

Anuncio en *La Vanguardia*, 14/09/1911,
empleando como reclamo *La Gioconda*
de Leonardo da Vinci

Los impresores aprovecharon el suceso para estampar la imagen de la obra de Leonardo en sus almanaques para el año 1912. Así ocurrió en Barcelona en el de la casa de Hijos de Gerardo Bertrán, que mostraba una reproducción del cuadro⁹³. La misma casa obsequió a sus clientes, con motivo del Año Nuevo, con una reproducción de la obra sobre hojalata⁹⁴. También, el farmacéutico José Cardona eligió *La Gioconda* como motivo para la oleografía que sirvió de cartel anunciante de su establecimiento en la localidad catalana de Berga en 1912⁹⁵. En Nueva York, los almacenes Bloomingdale’s también aprovecharon la ocasión para vender reproducciones del famoso cuadro⁹⁶.

El cine también se dejó seducir por la obra de Leonardo. En septiembre de 1911 se estrenó en España la película *La Gioconda*, una producción italiana de corta duración titulada *Raffles. Furto al Louvre*, dirigida por Ubaldo Maria del Colle. Las aventuras de

⁹² *IBÍDEM*, 20/09/1911.

⁹³ *IBÍDEM*, 5/01/1912.

⁹⁴ *IBÍDEM*, 9/02/1912.

⁹⁵ *IBÍDEM*, 19/04/1912.

⁹⁶ SCOTTI, R. A., *op. cit.*, p. 77.

Raffles, ladrón de guante blanco en el Londres victoriano, fueron narradas por el cuñado de Arthur Conan Doyle, Ernest William Hornung, alcanzando un gran éxito en forma de serial cinematográfico en la primera mitad del siglo XX. La película pudo verse en los cines españoles, anunciándose en la prensa como “película de gran actualidad”⁹⁷, pues en efecto su tema lo era, y alcanzó cierto éxito de público –“Sigue el éxito de la película de actualidad”⁹⁸–.

No fue la única película que en aquellos momentos se aprovechó de la noticia del robo. La comedia italiana *Cocciutelli ruba la Gioconda* (1911) abordaba el tema del crimen en tono jocosos, al igual que la película de vanguardia *Nick Winter et le vol de la Joconde* (1911), comedia disparatada de apenas cinco minutos de duración. En enero de 1914, sin duda aprovechando la recuperación del cuadro, dos cines de Barcelona proyectaron esta película⁹⁹. En 1912, con guión de Abel Gance, Albert Capellani dirigió *Le tragique amour de Mona Lisa*, ambientada en el momento en que Leonardo pintó la célebre obra. También en ese año se llevó al cine la obra *La Gioconda* de Gabriele D’Annunzio, dirigida por el italiano Luigi Maggi¹⁰⁰. Precisamente D’Annunzio estuvo relacionado con el robo de la famosa pintura, habiendo llegado a admitir ser el ideólogo del crimen y hasta escribió un homenaje al verdadero ladrón¹⁰¹. En 1913 se estrenó *Cocciutelli ha ritrovato la Gioconda*, comedia breve sobre la recuperación de la tabla¹⁰². Tras el asunto del robo, han sido muchas las producciones que han basado su trama en algún aspecto relacionado con la obra de Leonardo. En junio de 1912 se anunciaban en Barcelona, además, dos películas tituladas *La Gioconda con bigotes* y *El robo de la Gioconda*¹⁰³, sin que podamos confirmar con qué obras se corresponden.

En el momento de producirse el crimen se representaba en España la ópera *la Gioconda*, con libreto de Arrigo Boito y música de Amilcare Ponchielli, cuya trama nada tiene que ver con el cuadro de Da Vinci, pues transcurre en la Venecia del siglo XVII.

⁹⁷ *La Vanguardia*, 20/09/1911. La película se proyectaba en el “Ideal-Cine”, con el título de *El robo de “La Gioconda” descubierto por Raffles*.

⁹⁸ *La Vanguardia*, 21/09/1911.

⁹⁹ Se trataba del “Gran cine Eldorado”, el “Cine Diana” y el “Salón Royal cine”.

¹⁰⁰ Acaso la que se proyectaba en febrero de ese año en el “Teatro Soriano” y el “Cine Walkyria” de Barcelona. Cfr. *La Vanguardia*, 3/02/1912.

¹⁰¹ SCOTTI, R. A., *op. cit.*, pp. 182-183. No fue el único que quiso apropiarse del crimen. En enero de 1914 un ladrón ruso dijo ser el ideólogo del mismo. Cfr. *La Correspondencia de España*, 20/01/1914.

¹⁰² Sobre estas películas pueden consultarse algunos detalles técnicos en la *Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com>).

¹⁰³ *La Vanguardia*, 23/06/1912.

El mundo de la pintura se dejó también seducir por el retrato de Lisa Gherardini. En especial la vanguardia mantendrá una peculiar relación con el cuadro. Para los ismos la pintura encarnaba la tradición y su robo podía interpretarse como el momento de la eclosión de las novedades, siguiendo las teorías de Marinetti y Apollinaire¹⁰⁴. El nihilismo que propugnaban algunas corrientes parecía manifestarse también en el robo de la pintura.

Ya en 1914 la pintura de Leonardo apareció, en una suerte de negación del icono, tachada en la *Composición con La Gioconda* de Malévich. Más tarde, en 1919, apenas cinco años después de que todo el asunto del robo concluyera, el artista Marcel Duchamp, militante activo de la vanguardia dadaísta, incluía a *Mona Lisa* en uno de sus afamados *readymades*, alterando una postal con la imagen de *La Gioconda*, a la que pintó bigote y perilla y añadió las letras LHOOQ¹⁰⁵, cuya pronunciación en francés (“*Elle a chaud au cul*”) suena como una grosera expresión de carácter sexual¹⁰⁶. El autor pretendía con su obra desacralizar uno de los iconos sacrosantos de la Historia del Arte, al tiempo que jugaba con la identidad sexual de Leonardo da Vinci.

En España Salvador Dalí, a quien le apasionaba la obra y la relacionaba con la encarnación de los valores maternos¹⁰⁷, apareció representado como *La Gioconda – Autorretrato como Mona Lisa* (1954)– en una suerte de fusión entre la obra de Leonardo y la de Duchamp, de quien se declaraba admirador, sujetando gran cantidad de monedas en su mano izquierda. Después, además de Duchamp y Dalí, Rauschenberg, Warhol y otros muchos artistas se han acercado a *La Gioconda*.

Precisamente Dalí dijo que: “si cualquier día decidieran quemarlo [el Louvre], debería salvarse *La Gioconda* y, en caso de necesidad, mandarla a América”¹⁰⁸. En efecto la obra dejó el Louvre y emprendió viaje a los Estados Unidos en diciembre de 1963,

¹⁰⁴ “Se busca al representante en Francia de las ideas más nuevas y se le encarcela”, señaló Gómez de la Serna con respecto a la prisión de Apollinaire en relación con el robo del cuadro. cfr. GÓMEZ DE LA SERNA, R., *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁵ Para la obra de Duchamp puede consultarse RAMÍREZ, J. A., *El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Sirulea, 2006 [1993], pp. 46-51.

¹⁰⁶ No es sin embargo la primera vez que se aborda en tono de parodia la pintura de Leonardo. Ya en 1883 Eugène Bataille la representó fumando en pipa.

¹⁰⁷ Cfr. DALÍ, S., *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 2003 [1964], pp. 158-159. Dalí, siguiendo a Freud, achacaba a un enamoramiento inconsciente de Leonardo hacia la figura materna. También, respecto a la opinión de Dalí sobre la obra de Leonardo, cfr. “¿Por qué se ataca a *La Gioconda*?” en DALÍ, S., *¿Por qué se ataca a *La Gioconda*?*, Madrid, Siruela, 1994 [1974], pp. 249-250. En general hay referencias a la obra a lo largo de todo el libro. Un estudio de Freud sobre Leonardo en FREUD, S., *Leonardo da Vinci: un recuerdo de infancia*, Barcelona, Belacqua, 2007 [1910].

¹⁰⁸ DALÍ, S., *Diario...*, *op. cit.*, p. 158.

viajando de nuevo en 1974, esta vez a Japón y a la Unión Soviética¹⁰⁹. Durante esos viajes el icono *Gioconda* terminó de consolidar su supremacía.

Si el 29 de agosto de 1911 la masa corría apresurada por el Louvre para ver el vacío dejado por *La Gioconda*¹¹⁰, hoy ocurre lo mismo pero lo hacen para amontonarse en torno a la enigmática mirada. Casi nadie atiende a los otros cuadros, casi nadie presta atención a los demás tesoros del museo parisino, ni siquiera a otras obras de Leonardo o de otros maestros de su talla. Es ella la que atrae a los visitantes. Ella la que ha superado al autor y las cuestiones artísticas. Poco importan estas. Los espectadores cruzan su mirada con Lisa y ya pueden abandonar tranquilos el museo, hechizados por la enigmática figura que un día de 1911 puso en vilo a medio mundo.



L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp, 1919. Colección Privada, en depósito en el Museo de Arte Moderno, *Centre Georges Pompidou*, París.



La Gioconda –Autorretrato como Mona Lisa, Salvador Dalí y P. Halsman (1954). Colección Halsman.

¹⁰⁹ Sobre estos viajes, cfr. SCOTTI, R. A., *op. cit.*, pp. 238-240.

¹¹⁰ *IBÍDEM*, pp. 80-81.