

Revisitando las Giocondas del Louvre, el Prado e Isleworth. Leonardo, en compañía de otros
José T. Boyano, Delia Boyano
Arte e Investigación (N.º 20), e076, 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e076>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

REVISITANDO LAS *GIOCONDAS* DEL LOUVRE, EL PRADO E ISLEWORTH LEONARDO, EN COMPAÑÍA DE OTROS

REVISITING THE MONA LISA OF THE LOUVRE,
THE PRADO AND ISLEWORTH

LEONARDO, IN THE COMPANY OF OTHERS

JOSÉ T. BOYANO | jose_boyano@uma.es

Universidad de Málaga. España

DELIA BOYANO | deliaboyano@hotmail.es

Universidad de Málaga. España

RESUMEN

Actualmente existen tres versiones de la *Gioconda* de alta calidad, una en el Louvre, otra en el Prado y la tercera en la colección Isleworth. Tras la restauración de 2010 realizada en el Museo del Prado, se ha discutido mucho su autoría. En este trabajo, analizamos el estilo de los principales candidatos propuestos por la historiografía, centrándonos en Fernando Yáñez de la Almedina y Salai. Revisamos el modo de colaboración en el taller de Leonardo, apoyándonos en *La Virgen del huso*. Nuestras conclusiones apuntan a Fernando Yáñez como autor de la *Mona Lisa* de Isleworth, por su concordancia con obras conocidas de este pintor; y realizada en colaboración con Leonardo, por la calidad de su diseño, manos y rostro. La *Gioconda* del Prado sería obra de Salai, si bien su alta calidad nos sugiere una participación importante de Leonardo en su diseño y ejecución. Un análisis informatizado de los colores presentes en las dos versiones de la *Gioconda* y su comparación con obras de Yáñez y Salai podría confirmar estas hipótesis en el futuro.

PALABRAS CLAVE

Leonardo da Vinci; *Gioconda*; *Mona Lisa*; Museo del Prado; Museo del Louvre

ABSTRACT

There are currently three high-quality versions of the *Mona Lisa*, in Louvre Museum, Prado and the Isleworth collection. After the 2010 restoration carried out in the Prado Museum, its authorship has been much discussed. In this work, we analyze the style of the main candidates proposed by historiography, focusing on Fernando Yáñez de la Almedina and Salai. We reviewed the mode of collaboration in Leonardo's workshop, relying on *The Madonna of the Yarnwinder*. Our conclusions point to Fernando Yáñez as the author of the *Mona Lisa* of Isleworth, due to its concordance with known works by this painter; and made in collaboration with Leonardo, for the quality of its design, hands and face. The Prado's *Gioconda* would be the work of Salai, although its high quality suggests an important participation of Leonardo in its design and execution. A computerized analysis of the colors present in the two versions of the *Mona Lisa* and their comparison with works by Yáñez and Salai could confirm these hypotheses in the future.

KEYWORDS

Leonardo da Vinci; *Gioconda*; *Mona Lisa*; Prado Museum; Louvre Museum



La *Gioconda* (1503) del Museo del Louvre representa una de las cimas del arte universal. Su atribución a Leonardo da Vinci no ofrece dudas. Toda su vida trabajó en la elaboración de una obra de gran complejidad. Tradicionalmente, las investigaciones de los expertos se dirigieron a la identidad de la persona retratada y a las motivaciones del artista. Las demás versiones de la *Gioconda* eran consideradas bajo la denominación genérica *taller de Leonardo*. Se veían como obras anónimas, eran atribuidas a discípulos o, peor aún, a copistas de segunda categoría. La restauración de la *Gioconda* del Museo del Prado vino a sumar una incógnita imprevista. En principio, su vulgar fondo negro le había granjeado la socorrida etiqueta del taller. En la segunda mitad del siglo XVIII, una restauración había ocultado el paisaje original. En este periodo, muchas pinturas distribuidas por toda Europa se repintaban de negro, tal vez siguiendo una moda *estética*. Como recogen Martin Kemp y Theresa Wells (2011), la mayoría de la producción de Leonardo es una gloriosa ruina, destruida por agentes naturales o humanos.

En el año 2010, con la restauración del Prado, se pusieron de relieve dos aspectos. En primer lugar, la calidad de un fondo típicamente *leonardesco*. Tras la *Mona Lisa* se veían los montículos y los serpenteantes caminos, tratados con un tono azul de gran viveza. De pronto, aparecía como una *Gioconda* joven, fresca, trazada con una mano firme, sensible. ¿A qué discípulo atribuir esta segunda obra maestra, tras la del Louvre? Esta pieza se había iluminado, al igual que *Las Meninas*, tras su restauración. En segundo lugar, se sabe que esta pintura se realizó de forma simultánea a la *Gioconda* del Louvre. La reflectografía infrarroja indica grandes similitudes en los gestos del dibujo subyacente, los mismos arrepentimientos y leves correcciones. Es decir, no se trata de una copia posterior en el tiempo. Un copista no puede imitar los trazos del boceto inicial del cuadro. Solo podría haberlo pintado un discípulo cercano a Leonardo, en paralelo al maestro.

La obra redescubierta favorece algunas teorías previas sobre las motivaciones de Leonardo en relación con la pintura. Subraya el carácter de la *Gioconda* del Louvre como *work in progress*, como obra que el artista llevaría consigo a lo largo de su vida. Para ello, necesitaba otras versiones que debían ser entregadas al cliente. Además, refleja la forma de trabajar en los talleres o *botteghe* del Renacimiento florentino, que no renunciaban a la producción en serie. Pero, para Leonardo, resultaba de vital importancia conservar en su poderla parte más pura, la esencia de sus creaciones. Era la forma de continuar su investigación técnica.

Para complicar el problema, se ha incorporado una incógnita más. Una tercera obra, la *Mona Lisa* de Isleworth, merece añadirse a la lista de *Giocondas* de alta calidad. Y aquí, en este punto de excelencia, también se abriría la puerta a la participación de Leonardo. En apariencia, esta versión de Isleworth está sin terminar. Los rasgos de la joven indican una edad menor. Algunos la han considerado una primera versión, una *Early Mona Lisa*. Podría haber sido el retrato inicial, primigenio. Esta creación

habría despertado en Leonardo la primera intuición del potencial de la pintura, de la joven modelo, del *contrapposto*. Las fechas de ejecución estarían cercanas a la *Gioconda* del Louvre, descartándose que se trate de una copia posterior, ajena a su taller.

Las atribuciones de las obras del Prado e Isleworth han sido muy variadas. En este artículo, presentamos una hipótesis sobre la autoría, basada en el análisis estilístico. En primer lugar, según esta hipótesis, Leonardo sería responsable del diseño y la alta calidad de ejecución de las tres pinturas. En segundo lugar, el análisis estilístico nos conduce a una propuesta sobre quién sería el discípulo responsable de finalizar fondos y detalles menores en las dos versiones hasta ahora relegadas, las del Prado e Isleworth.

ANÁLISIS TÉCNICO DE SOPORTES Y MATERIALES

Tras la restauración realizada por Ana González-Mozo y su equipo en el Museo del Prado en 2010, los datos comparativos entre las versiones del Louvre y el Prado han sido publicados (Gilabert, 2014; Museo del Prado, 2012; Riaño, 2013). La *Gioconda* del Louvre mide 77x53 cm; la tabla es algo más estrecha y más fina, pues tiene 12mm de espesor. La tabla del Prado es de un material más caro, el nogal. Entre otras pinturas, Leonardo pintó en nogal *La dama del armiño* (1489) o *La Belle Ferronnière* (1490-1499), obras destinadas a la oligarquía de las ciudades-Estado en Italia, cuyo ejemplo más prototípico serían los Sforza de Milán. La *Gioconda* del Louvre tiene una madera de poca calidad, el chopo. Una grieta amenaza con quebrar la tabla. Esta madera, más barata, se usaba en obras de amplio formato, generalmente destinadas a capillas e iglesias, como *La Virgen de las Rocas* (National Gallery, 1506-1508). La *Gioconda* del Prado es algo más ancha; mide 76,3 x 57 cm, lo que permite que aparezcan columnas laterales, omitidas en la *Gioconda* del Louvre. Sobre el soporte, se ha detectado una doble capa de blanco de plomo y aceite de lino, típica del taller de Leonardo.

El análisis de reflectografía infrarroja, entre otros, indica que el dibujo oculto bajo la pintura del Prado repite muchas de las correcciones o arrepentimientos que aparecen en la *Gioconda* del Louvre (Museo del Prado, 2012). El análisis químico ofrece información sobre los pigmentos. En la pintura del Prado se usó un pigmento de lapislázuli, que usualmente procedía de Afganistán. El pigmento rojo es laca roja, que era obtenida de maderas de palo rojo que crecían en la India, y está presente en ambos cuadros. La tercera versión, la *Mona Lisa* de Isleworth, tiene 64,5 cm de ancho y 86 cm de alto. Se pintó sobre un lienzo de lino, que se elaboró en torno al año 1450 en alguna industria de telas, según la datación de carbono 14.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El retrato del Prado sugiere una muchacha muy joven, de unos 24-25 años, la edad que tendría Lisa Gerhardini en la época de datación de la pintura, hacia 1503. En concordancia, la *Gioconda* del Prado muestra una carnación lozana y brillante, así como labios carnosos. La pintura incluye sus finas pestañas y cejas, con arreglo a esta edad. Así la describe Giorgio Vasari [1550] (2002), que elogió el realismo de las pestañas. Este detalle refuerza la autenticidad del cuadro del Prado. Si no existiese la *Gioconda* del Prado tendríamos que pensar que a Vasari le fallaba la memoria. Y esto no es propio de un fecundo recopilador de historias y vidas.

Sin embargo, en *contrapposto*, la *Gioconda* del Louvre carece de cejas y pestañas. Es una mujer notablemente más madura. Su sombreado, como si hubiera pasado el tiempo, le otorga un aspecto más envejecido, configurando un rostro más enjuto. Este detalle refuerza la hipótesis de una pintura trabajada por Leonardo durante muchos años, posteriores al encargo y al breve posado de la modelo. En la época, la fase de pose del natural se reducía generalmente a unas pocas sesiones, a partir de las cuales se trabajaba de memoria. No obstante, con esta obra ocurrió algo distinto; había seguido creciendo y madurando muchos años después, bajo las cuidadosas pinceladas del maestro.

En la obra del Prado, los pliegues de las mangas del vestido están delineados con realismo y llegana ocultar el brazo de la silla. Estas arrugas también están bien detalladas en el dibujo subyacente. Las montañas del fondo son más visibles en el Prado, ya que la última fila se pierde en el Louvre, lo que permite mayor espacio de cielo. En la *Gioconda* del Prado, la parte derecha del paisaje parece sin terminar, como si hubiera existido cierta precipitación. Vasari recoge ya la noticia de que el retrato de la *Gioconda*, sin finalizar, habría sido llevado hasta la corte del rey de Francia. Esta parte abocetada coincide con un dibujo de Leonardo perteneciente a la colección del Castillo de Windsor, denominado *Masa rocosa* (Museo del Prado, 2012), según advirtió González-Mozo.

A partir de 1503 se realizó el encargo del señor Francesco del Giocondo en Florencia (Zöllner, 2003; Sason, 2008). El periodo de ejecución fue más corto en la versión del Prado, a juzgar por su carácter inconcluso. La versión del Louvre se prolongó como un estudio personal de Leonardo. En cuanto a los mecenas, se ha citado la participación de Giuliano II de Médicis, que vivía en Roma y ejerció de protector de Leonardo entre 1513 y 1516.

En los inventarios de las colecciones reales de Felipe IV en el Alcázar de Madrid, este retrato de mujer ya figuraba como obra de Leonardo desde el año 1686 (Inventario Palacio Real de Madrid, 1686), registrado con el número 2856. Sin embargo, solo el cuadro del Louvre ha recibido el amplio reconocimiento y los honores que

corresponden a una obra del genio de Florencia. La de Madrid se consideraba una copia, realizada por un discípulo del taller, aunque sin pruebas. El inventario la consigna como del propio Leonardo. Tras la restauración, la investigación se ha replanteado el tema de la autoría y la participación de Leonardo. La calidad de la pintura así lo exige. Las fuentes históricas también, ya que sugieren la existencia de, al menos, más de una *Gioconda*. Algunos, como Vasari, la veían con cejas, otros sin ellas... Obviamente, se trataba de pinturas diferentes. El modo de trabajar de Leonardo sugiere una colaboración constante con sus discípulos en gran cantidad de obras. Debido a ello, ganaba tiempo para su propio quehacer. Este tiempo podía ser empleado en sus investigaciones científicas.

ATRIBUCIONES DE AUTORÍA: LOS SOSPECHOSOS HABITUALES

José Gilabert (2014) ha planteado claramente la hipótesis de la participación de Leonardo en el diseño o boceto inicial y la dirección de la obra del Prado. El objetivo sería entregarla a la persona que la había encargado, fuera Francesco del Giocondo o Giuliano II. En conjunto, la obra del Prado es un retrato fresco, detallado, que concuerda con un posado al natural. La del Louvre presenta un mayor grado de idealización, difuminándose los detalles; existe mayor integración entre paisaje y figura, en tonos más oscuros. Esta compleja elaboración se debe al uso de veladuras. En los años posteriores a la primera etapa de ejecución, Da Vinci habría desarrollado su nueva técnica, el *sfumato*, que tiende a suavizar perfiles y sombreados. Leonardo buscaba reflejar los efectos de la luz sobre las distintas superficies. Su experimentación se basó en capas finas de pintura diluida, llamadas veladuras. Así, la pintura logra reproducir la difusión de los rayos de luz en el espacio, idea que obsesionaba al maestro florentino. Estas diferencias respecto a la fresca imagen del Prado han llevado a buscar identidades alternativas para la *Gioconda* del Louvre. Para algunos, sería un retrato espiritual del propio Leonardo; para otros, de su cercano discípulo Salai.

En cuanto a la *Early Mona Lisa*, o *Mona Lisa* de Isleworth, se ha considerado que fue la versión más temprana, la copia inicial. La retratada es bastante más joven que la mujer del Louvre. Al ser el cuadro con dimensiones más anchas, incluye dos columnas laterales, lo que se interpreta como una parte del diseño inicial. En esta versión las bases de las columnas están reproducidas con gran realismo, incluyendo las sombras sobre la balconada. Ello indica que es la versión más realista. Se trata de una joven pintada al natural, sentada en una galería de un palacio o en el claustro de un edificio eclesial, tal vez una basílica. En la versión del Prado las columnas son visibles, pero la ejecución y simetría entre la columna izquierda y la derecha resultan poco cuidadosas. En la del Louvre, las columnas apenas se intuyen.

Se ha atribuido la *Gioconda* del Prado a Francesco Melzi y a Salai (Falomir, en Gilabert, 2014). Miguel Falomir opina que la obra no está a la altura artística de Yáñez, el otro candidato. La atribución de la *Gioconda* del Prado a Salai se basaría en semejanzas con obras que se le adjudican. Por el contrario, otros historiadores (Pietro Marani y Alessandro Vezzosi, citados en Gilabert, 2014), descartan la autoría de estos discípulos, apoyándose en las diferencias de estilo. Además, Melzi sería casi preadolescente al inicio la obra, en 1503. Los expertos italianos apuntan a un español que aparece citado en los documentos de la época como «Ferrando spagnuolo». Se trataría de Fernando Yáñez de Almedina, natural de Castilla y discípulo de Leonardo en aquellos momentos. Yáñez colaboró en la preparación del gran encargo de la ciudad de Florencia a Leonardo, la *Batalla de Anghiari*. Al pertenecer la obra en litigio al Prado, se añade un argumento a favor de Yáñez. El cuadro se atribuye a Fernando Yáñez por expertos italianos y españoles (Ruiz-Manero, 1992), al suponer que llegó a España gracias a su autor castellano. Sin embargo, los expertos ibéricos, conocedores de la obra de Yáñez, coinciden en la discordancia entre el retrato del Prado y el estilo de Yáñez (Angulo, 1979; Buendía, 1988). Finalmente, se presenta el candidato sorpresa: el propio Leonardo. Leonardo habitualmente hacía distintas versiones, como ha indicado Gilabert (2014). El ejemplo más típico es *La Virgen del huso* (Madonna of the Yarnwinder, 1501-1507).

En general, al examinar el conjunto de obras atribuidas a Salai y a Yáñez de la Almedina, encontramos diferencias estilísticas muy marcadas entre ambos. Cada uno suele desplegar una paleta de colores y marcas personales muy características. Al no existir la firma autógrafa en el taller, el estilo era su firma. Por ello es tan reveladora *La Virgen del huso* como prueba experimental. Al tratarse del mismo modelo, las versiones reflejan las diferencias de estilo y personalidad artística. Tras describir el estilo de Salai y Yáñez, el análisis nos conducirá hasta una hipótesis que contradice a las habituales.

EL ESTILO DE FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA

La pintura de Yáñez de la Almedina está mejor datada y autenticada, lo que nos permite partir de bases sólidas. En Yáñez encontramos un abanico cromático muy reducido, con predominio de grises, sombras y, en su etapa valenciana, tonos cálidos y rojizos. La obra se construye sobre las líneas del dibujo y los volúmenes, dejando al color un papel secundario. Los fondos suelen incluir edificaciones, como constatamos en *Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, San Juan y Jesús niño* (1525-1532) [Figura 1]. Hay un interés marcado por lo arquitectónico y la descripción de perspectivas con líneas de fuga, de clara influencia italianizante. Antes de trabajar con Leonardo, Yáñez estuvo aprendiendo en el taller de Filippo Lippi.

En *La Virgen con el Niño* y *San Juan* (1505), obra temprana con gran riqueza de detalles y tratamiento cromático exquisito, están presentes los pardos, ocres y

grises verdosos. Se añade un área roja en el vestido de San Juanito. No obstante, la obra también está estructurada gracias al contraste de luminosidad; los colores se despliegan en una gama limitada. El manto azul de la Virgen es muy sombrío. Los azules del fondo son pálidos y poco pigmentados, con la excepción del toque turquesa en la nube. Esta obra y estas nubes recuerdan el estilo refinado de Lippi en los fondos, y la delicadeza de las expresiones en los rostros nos aproximan al modo *leonardesco*. El dibujo de las manos en Yáñez tiende a separar los dedos, con lo que aparecen entre ellos líneas oscuras de sombra. Estos dedos finos y separados, cuando los personajes abren las manos, se repiten en muchas de sus obras, sobre todo en la posterior etapa valenciana. En suma, este sería el patrón básico, la huella dactilar de Yáñez ya desde sus inicios en Italia. Sus obras más refinadas incluyen un delicado equilibrio cromático.



Figura 1. *Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, San Juan y Jesús niño* (1525-1532), Yáñez de Almedina. Óleo sobre tabla. Museo del Prado

ARTÍCULOS

En *Santa Catalina* (c. 1510) asistimos a una cuidadosa elaboración, a un encargo meticulosamente tratado. La pintura se enriquece con el azul del vestido, si bien es un azul agrisado y tamizado por un fuerte claroscuro, que define escultóricamente los pliegues, prefigurando las santas de Francisco de Zurbarán y del barroco español. Este patrón cromático va a ser característico en la obra de Yáñez de Almedina, si examinamos las obras realizadas en Valencia para distintos patrones eclesiásticos. En Yáñez destaca la preeminencia del dibujo. La construcción de la imagen se apoya en un fuerte claroscuro. Sobre esta base bien delineada, se superponen áreas en tonos rojizos y otras, mucho más reducidas, en azules agrisados.

Este patrón, consistente en partir de una grisalla muy definida, se observa de inmediato en una de las versiones de la *Mona Lisa*, la versión de Isleworth. Como resultado, en la obra de Yáñez y en la pintura de Isleworth existe un gran predominio de fondos oscuros que permiten, por contraste, realzar los puntos de luz. Las zonas iluminadas se trabajan con empastes de ocre y amarillos, con luces muy cálidas. La presencia de un alto porcentaje de la superficie de la pintura casi sin luz, ennegrecida, es otra huella dactilar de Yáñez.

Finalmente, en su serie de cuadros de santos, Yáñez evoluciona hacia un estilo más espontáneo. La pincelada es suelta y expresiva. El pintor no parece preocupado por el dibujo, sino por la expresión de una espiritualidad sencilla, marcada por la pobreza. A pesar del cambio de estilo, Yáñez sigue fiel a su patrón cromático: tierras oscuras, ocre pastoso, luces cálidas, azules agrisados. Las figuras tienen un punto en común, una espiritualidad silenciosa, arcillosa, reconcentrada, de naturaleza interiorizada o introvertida. Los santos miran a un lado, con su cabeza inclinada.

La obra más relevante para nuestra hipótesis sería *San Damián* (c. 1510), obra prototípica del sello Yáñez de la Almedina [Figura 2]. La imagen refuerza su estatismo, su contención, su patética inclinación, gracias a las omnipresentes sombras. La calidad gruesa de la tela está subrayada mediante surcos decididos. La gama terrosa del rostro culmina la composición triangular de la figura. El fondo parece sin terminar. El pintor ha dejado una franja ocre, sin duda destinada a incluir un paisaje de rocas insinuadas y caminos inexistentes. Al fondo, las montañas azules son casi esquemáticas; son apenas un apunte, con cierto aire *leonardesco* en las formas, pero muy rotundo a la manera propia de Yáñez, bien definido, sin asomo de *sfumato*.



Figura2. *San Damián* (c. 1510), Yáñez de Almedina. Óleo sobre tabla. Museo del Prado

Cuando comparamos el *San Damián* con la *Mona Lisa* de Isleworth, resulta sorprendente la similitud del esquema cromático, franja a franja, yendo desde abajo hasta arriba. Apoyándonos en esta similitud estilística, la hipótesis de la participación de Yáñez en los fondos y el vestido de esta pintura, la *Mona Lisa* de Isleworth, no puede soslayarse.

EL ESTILO DE SALAI

Las obras que se atribuyen a Salai presentan una gama de color amplia, brillante, alegre. La presencia del dibujo se diluye ante el brillo del colorido. El claroscuro no resulta dominante. A pesar de que existen pocas obras y las atribuciones son dudosas, existe un patrón cromático. El *San Juan Bautista* (1520) de la Biblioteca Ambrosiana se ha visto como un autorretrato de Salai, basado en una obra previa de Leonardo. Salai utiliza aquí el *sfumato* para suavizar la construcción de las sombras. No resultan tan marcados los contornos. El verde de la hierba es fresco y brillante. El paisaje está iluminado por blancos, notas amarillas y azules vibrantes. Los picos del paisaje, lejos de ser esbozados, como en Yáñez, cobran la importancia de un personaje más.

La *MonnaVanna* (1515) es una copia de la *Gioconda* en tono jocoso, un divertimento muy del gusto de Leonardo y sus colaboradores más próximos. Casi una broma

privada. Afinando más, sería una copia versionada de la *Gioconda* del Prado, lo que resulta visible en el paisaje azul. En esta ocasión, la dulzura, suavidad y ágil resolución de este fondo montañoso sugiere una mano maestra. La gradación tonal es sutil en la *MonnaVanna*. En cambio, la resolución del ropaje es rutinaria, apresurada; la gradación es plana. Observamos también un contraste entre la delicadeza del tratamiento en las manos y la rudeza del sombreado que delimita los hombros, por ambos lados. Estas desigualdades de ejecución revelan una autoría compartida. En este caso, nuestra hipótesis estilística indica que algunas de las partes solo pudieron ser ejecutadas por una mano maestra; otras, por un discípulo, preferentemente aquel que pudiera compartir esta broma y sus connotaciones sexuales con su maestro, debido a su cercanía.



Figura 3. *MonnaVanna* (1515), Salai. Colección de Da Vinci del Museo Condé. París

En suma, las obras atribuidas a Salai muestran contenidos temáticos emocionales, sentimientos personales de dulzura o amor, presentes en rostros dotados de intención comunicativa. A veces, la sonrisa es sugerente y la mirada directa se dirige al espectador. Las gradaciones del claroscuro están suavizadas por *sfumatos*, si bien la calidad varía mucho de unas partes a otras.

En conjunto, el análisis estilístico de la obra de Salai nos llevaría a dos conclusiones. Por un lado, la cercanía de Salai con Leonardo favoreció la realización de obras en

colaboración muy estrecha, con autoría compartida. La confianza entre ambos pintores les permitió tratar temas queridos para ellos, sensibles a sentimientos profundos e identidades ambiguas. Por otro lado, estas obras de Salai en colaboración con Leonardo muestran un sello característico. En todas ellas están presentes una gran suavidad de formas en los rostros, tratados con veladuras; una gama cromática rica en azules, modelando paisajes con gradaciones sutiles; y, finalmente, el *sfumato* de grandes áreas de la pintura. Estos rasgos también están presentes en la *Gioconda* del Prado.

Como corolario, proponemos la autoría compartida de Leonardo y Salai para la *Gioconda* del Prado. En este caso, la calidad global de la pintura del Prado nos lleva a atribuir a Leonardo la mayor parte del retrato, incluyendo el dibujo, copiado mediante cartón, y el diseño global, así como las partes principales. La participación de Salai se reduciría a zonas de segundo orden, que están trabajadas de forma repetitiva. Por ejemplo, los rizos del pelo o las arrugas de las mangas parecen seguir un molde. Todos los rizos están delineados en serie, lo que era poco habitual en Leonardo, muy atento a la observación de los ritmos naturales, más variados. De igual modo, las arrugas del vestido rojo son simétricas y muy similares unas a otras.

LA VIRGEN DEL HUSO

La Virgen del huso (1501-1507) fue un encargo de Florimond de Robertet, secretario de Estado del rey de Francia Luis XII, lo cual está bien documentado en diversas cartas de la época, como la que Fray Novellara escribió a su patrona, Isabella D'Este, para contarle el día a día del artista florentino. Esta pequeña y exitosa obra dio lugar a numerosas reproducciones que salieron del taller de Leonardo. Se trataba de una imagen de pequeño formato, destinada a la devoción doméstica. Por tanto, era válida para llegar a un amplio mercado. Leonardo aconsejaba a los pintores producir cuadros de distintos precios para asegurar una oferta diversificada en las *bottegas*. También sabemos que, una vez realizadas las versiones, solía quedarse con una copia para utilizarla como modelo. En los inventarios de Salai, por ejemplo, se halló una lista en la que figura el nombre de esta pintura, conservada muchos años después, a lo largo de su estancia en Francia. No olvidemos que la supervivencia del negocio artístico dependía de reproducir los modelos de éxito.

La Virgen del huso ha sido una piedra de toque utilizada por los expertos para desvelar las formas de colaboración en el taller renacentista de Leonardo (Kemp & Wells, 2011). Las dos versiones de mayor calidad se denominan *Buckleuch Madonna* y *Lansdowne Madonna*, debido a sus respectivos propietarios. Kemp y Wells (2011), tras discutir muchas teorías y adscripciones, se inclinan por la participación y autoría de Leonardo, dada la mayor calidad de estas dos versiones, frente al resto de las copias, de segunda categoría. Una de estas dos versiones principales sería

enviada a París para cumplir con su cliente, Robertet. Kemp y Wells no omiten la presencia de irregularidades y lagunas de calidad en estas pinturas, por lo que sugieren la participación de algún discípulo.

Dado que se pintaron hacia 1501, poco antes del encargo de la *Gioconda*, podemos suponer que los discípulos y los procedimientos en el taller de Leonardo no habían variado en exceso. Por sus características estilísticas, la *Madonna de Buccleuch* abunda en el claroscuro. Sin embargo, observen el rostro del niño, las manos de las figuras [Figura 4]. Seguramente fue Leonardo quien los pintó. El rostro de la virgen es delicado, aunque es algo plano. La ausencia de relieve nos devuelve un escorzo poco natural. El sombreado de los genitales del niño parece deberse a una restauración posterior.

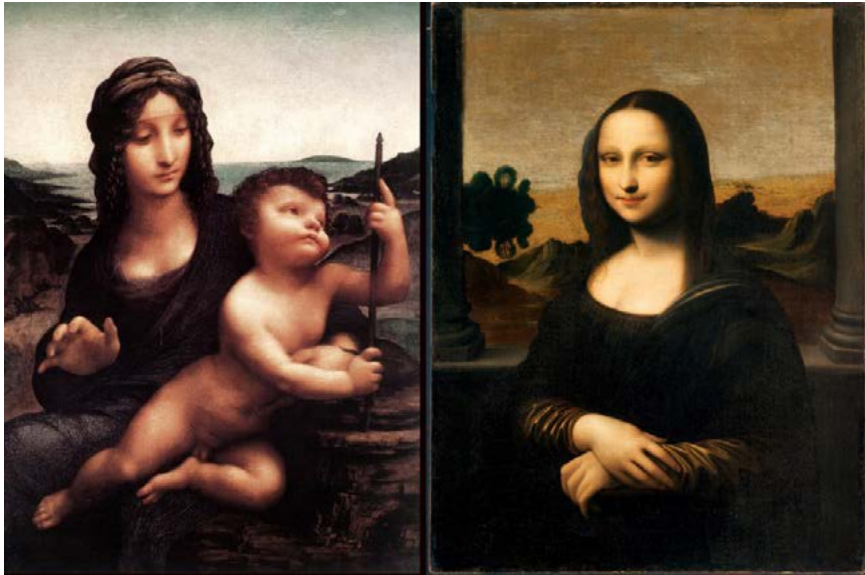


Figura 4. Comparación entre *La Virgen del huso* (*Buckleuch Madonna*) y la *Mona Lisa* de Isleworth

La segunda versión de alta calidad de *La Virgen del huso* sigue el mismo diseño, a excepción de un paisaje montañoso añadido al fondo. Esta obra, la *Madonna de Lansdowne*, seguramente fue realizada en gran parte por Leonardo. El delicado moldeado de los rostros sugiere un artista tan refinado como el que había pintado *La Virgen de las Rocas*. La dulzura está presente en el niño o la mirada materna. Los cabellos de ambos tienen una alta calidad pictórica. El fondo es cromáticamente paralelo a la *Gioconda* del Prado: un paisaje ondulante a la izquierda, con tierras verdes; al fondo, un paisaje azul que se difumina gradualmente [Figura 5]. Los pigmentos azules utilizados han mostrado una gran densidad de lapislázuli, al igual que ocurre en el paisaje del Prado. Sin embargo, aquí, en la *Lansdowne Madonna*,

la repetitiva sucesión de montículos sugiere la mano del discípulo. En la *Gioconda* del Prado cada colina tiene su individualidad. También se aprecia una mano de segundo orden en los ropajes azulados de la Virgen, muy marcados, siguiendo un dibujo subyacente, sin mayor elaboración. La cesta que sabemos existía bajo el pie del niño se adivina con claridad, mal disimulada por la pintura.



Figuras 5. Comparación entre *La Virgen del huso* (Lansdowne Madonna) y la *Gioconda* del Prado

Es decir, pocos meses antes de retratar a la *Gioconda*, estando en su taller de Florencia, Leonardo pintó, en colaboración con dos discípulos, dos versiones de *La Virgen del huso*. Una versión se basa en tonos oscuros, sombras y grisallas. Otra incluye un paisaje de montañas difuminadas, usando el lapislázuli. Y este esquema se repetirá con las dos versiones de mayor calidad de la *Gioconda* (junto con la del Louvre), una basada en el claroscuro y otra iluminada por un amplio y brillante fondo de montañas de lapislázuli.

Añadiremos un elemento a este doble paralelismo. Un elemento oculto. La *Mona Lisa* de Isleworth es la que presenta un dibujo más preciso de las columnas y estas son las más simétricas entre sí. El autor de esta parte se detuvo con meticulosidad en este elemento arquitectónico. En la *Madonna de Buccleuch*, aparentemente, no existe ningún detalle de este tipo. Sin embargo, al realizar los análisis de reflectografía infrarroja, se ha descubierto un edificio en el dibujo inicial, que luego fue cubierto por el paisaje (Kemp & Wells, 2011). Hay una puerta que forma un arco.

Entre las muchas copias de *La Virgen del huso*, hay una con muchas similitudes que puede encontrarse en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Obra realizada

posteriormente, que ha sido atribuida a Yáñez. Siguiendo su estilo, presenta un abanico cromático muy reducido. Predominan las tierras, las sombras verdosas y los ocres. Al fondo, el paisaje se difumina en una gama de grises y verdes sutiles. La obra se construye a partir del dibujo y la grisalla, con amplias zonas de sombras muy oscuras, dejando al color un papel secundario. El gusto por incluir una edificación en el paisaje añade una nota típica de Yáñez. Los rostros y miradas, los gestos, toda la pintura respira una cierta delicadeza. Los dedos suelen separarse, lo que ocurre hasta en el pie derecho del niño, que estira su dedo gordo.

CONCLUSIONES

El análisis estilístico de las versiones de la *Gioconda* sugiere una alta calidad (Leonardo) completada con un discípulo aventajado en cada obra. El primero prefiere tonos negros y rojizos sobre un dibujo de rotundo claroscuro; el segundo opta por fondos azules y predominio del color. Ambos habrían participado meses antes en la terminación de las dos versiones principales de *La Virgen del huso*, con vistas a cumplir el encargo de Robertet. El primero sería Fernando Yáñez de la Almedina; el segundo, Salai.

Además del análisis estilístico, proponemos una prueba de tipo experimental, que podría ser verificada. Si sometemos las obras de Fernando Yáñez de Almedina a un análisis informatizado de distribución de colores, obtendríamos parámetros de los colores predominantes. La media obtenida sería similar a las presentes en la *Mona Lisa* de Isleworth y *La Virgen del huso* (Buckleuch). Este análisis estadístico de tonos cromáticos debería ser repetido en las pinturas atribuidas a Salai, comparándolas con la *Gioconda* del Prado y la *Virgen de Lansdowne*.

Finalmente, sugerimos una correspondencia psicológica en estas gamas de color. La amplitud de los azules del pintor azul se corresponde con una visión vital y sonriente, con un carácter espontáneo y abierto, y cercano a Leonardo, a juzgar por los contenidos tratados. El pintor rojo y negro opta por expresiones emocionales muy contenidas, en ocasiones cargadas de tristeza. Tal vez parezca una hipótesis difícilmente verificable. No obstante, existe una vía indirecta de prueba. Es posible realizar una comparación, mediante una escala: presentar a algunos observadores las pinturas de Yáñez y confrontar esta valoración subjetiva de las emociones con las obtenidas tras contemplar la *Mona Lisa* de Isleworth.

Por encima de todo, el pintor azul debía estar muy cerca del maestro; la participación de Leonardo en la *Gioconda* del Prado es abrumadora, creando una obra maestra de tanta importancia como la *Gioconda* del Louvre. Las obras atribuidas al pintor rojo y negro son creaciones magníficas, aunque la tendencia a no terminar los paisajes del horizonte con fondos montañosos, a dejarlos inconclusos de forma abrupta, sugiere cierto alejamiento del maestro de la suavidad y la dulzura. Sin embargo, Leonardo, por muy genial que fuese, no podía llegar a todos lados.

REFERENCIAS

Angulo, D. (1979). *Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600*. Madrid, España: Ediciones Gredos.

Buendía, J. R. (1988). *El Prado Básico*. Madrid, España: Sílex Ediciones SL.

Gilbert, J. (2014). *Bases para un Debate sobre la Gioconda del Prado*. Recuperado de <https://studylib.es/doc/5159145/bases-para-un-debate-sobre-la-gioconda-del-prado>

Inventario del Palacio Real de Madrid. (1686). *Pinturas. Gabinete del Salón de los espejos. Vol. III*. Madrid, España: Real Palacio de Madrid.

Inventario del Alcázar. (1686). *Galería del Mediodía*. Madrid, España: Real Alcázar de Madrid.

Kemp, M. y Wells, T. (2011). *Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder: A Historical and Scientific Detective Story*. [La Virgen del huso de Leonardo da Vinci: una historia de detectives histórica y científica]. Londres, Inglaterra: Artakt y Zidane Press.

Museo del Prado. (2012). *Estudio técnico y restauración de La Gioconda. Taller de Leonardo*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/estudio-tecnico-y-restauracion-de-la-gioconda/>

Riaño, P. H. (2013). *La otra Gioconda. El reflejo de un mito*. Madrid, España: Debate.

Ruiz Manero, J. M. (1992). Pintura italiana del siglo XVI en España. I: Leonardo y los leonardescos. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5(9), 1-110.

Vasari, G. [1550] (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid, España: Cátedra.

Sassoon, D. (2008). *Leonardo y la Mona Lisa. La historia del mayor enigma del arte*. Barcelona, España: Random House Mondadori.

Zöllner, F. (2003). *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica*. Köln, Alemania: Taschen.