

Capítulo 24

Epílogo

LEONARDO ESCULTOR

No cabe, ni puede caber duda ninguna de que Leonardo fue escultor. ¿En qué oportunidades y, en qué medida lo fue? He aquí el enigma que acaso no será nunca totalmente dilucidado.

Leonardo de Vinci, representa un hecho probablemente único en la historia del arte. Su condición de estatuario, en vez de ser revelada por su obra –que no existe–, se manifiesta por la enorme influencia que tuvo sobre los artistas y estatuarios de su época.



Proyecto para el monumento al Mariscal Trivulzio. Biblioteca Real. Castillo de Windsor

Leonardo nos plantea el caso extraordinario de un escultor que en vez de legarnos una obra, nos ha dejado una escuela de escultura.

Son incontables las cabezas, los bajorrelieves, las estatuas, que la crítica ha intentado atribuirle en diversas épocas, y en numerosas ocasiones. De todas estas atribuciones ninguna puede considerarse de una autenticidad insospechable; pero tampoco hay una sola que no revele generosamente un reflejo del estilo personalísimo del pintor de "La Gioconda", una muestra bien reconocible de su estilo singular, la expresión, la línea y el equilibrio de su prodigiosa elegancia. Leonardo no ha quedado en la escultura de su época por obra, sino por presencia.

No es la huella de sus manos, sino el reflejo de su espíritu lo que en este sector del arte nos dejó. Podemos ver y seguir con claridad su rastro luminoso, pero no asir el testimonio corpóreo en su materialidad.

Presente y lejano como una estrella, el genio del Vinci modela con misterioso claroscuro la obra de sus discípulos y continuadores, pero, por lo que atañe a su labor directa, se sustrae a nuestra investigación.

Agitó las aguas de su tiempo como una piedra que cae en un lago. El anillo siempre renovado de las ondas fugitivas, se ve aún; la piedra que su divina mano arrojó, se ha quedado en el fondo, para siempre...

* * *

Vasari, nos dice: "Trabajó en escultura haciendo en su juventud, en terracota, algunas cabezas de mujer que sonríen, y algunas cabezas de niños que parecían salidas de las manos de un maestro". Y añade luego: "En la estatuaria dio muestra en las tres figuras de bronce que están sobre la puerta de San Juan de la parte de tramontana, hechas por Juan Francisco Rustici, pero ordenadas con el consejo de Leonardo; las cuales son del más bello diseño y perfección que modernamente se hayan visto".



Proyectos para el monumento a Trivulzio. Biblioteca Real. Castillo de Windsor

"Existe –afirma Lomazzo–, una cabecita de Cristo niño, de la propia mano de Leonardo de Vinci, en la cual se ve la simplicidad y pureza de la infancia acompañadas de algo que revela sabiduría, inteligencia y majestad; y la expresión que siendo, sin embargo, la de un niño, pareciera tener algo de un viejo sabio, cosas verdaderamente excelentes".

Otros testimonios, contemporáneos, dan noticias de la existencia de tal o cual obra parcial. Sin embargo nada queda de su mano. Todo lo que no fue destruido, se perdió.

Solamente las estupendas imágenes de San Juan, del Levita y del Fariseo que adornan el Bautisterio de Florencia, permanecen definitivamente ligadas y sin ninguna duda de autenticidad, al nombre de Leonardo en su relación con la escultura.

Estas estatuas se vinculan a la inspiración de Leonardo, como más tarde la estatua ecuestre de Francisco Sforza se relaciona con su madurez y el más doloroso de sus fracasos.

En cierto modo, puede decirse que el genio de Vinci se desarrolla y transcurre entre dos esculturas.

Si este arte no añadió nada o casi nada a su obra conocida, pesa, en cambio, sobre su vida y su formación espiritual con una constante determinación. Es por ello que el aspecto de Leonardo escultor, no puede ni podría faltar en un libro concebido en el propósito de evocar sus rasgos más decisivos.

EL BAUTISTERIO DE FLORENCIA

Sabemos que en el año 1508 el escultor Juan Francisco Rustici vivía en Florencia en la calle de Martelli y que Leonardo colaboraba activamente con él.

Rustici era un hombre de noble familia y dotado de medios de fortuna. La escultura no era para él un oficio sino una bella pasión. *"Faceva l'arte piú per suo diletto e desiderio d'onore, que per guadagnare"*; nos advierte Vasari. Sus relaciones con Leonardo no pudieron ser más cordiales. Literalmente hablando, Leonardo lo encantó. Desde ese momento, Rustici, a pesar de su mayor edad y de su más vasta experiencia, no quiso ni tuvo más consejo y más ayuda que las de aquel. En el modelado, construcción de los armazones, vaciado y fundición de las tres figuras, tomó Leonardo una parte muy principal.

El caso era favorable para que su influencia se pudiera ejercer. En realidad, esa gravitación, no era más que una influencia entre otras. Lo original en las tres estatuas del Rustici es el movimiento y la expresión; por lo demás, sus figuras, evocan muchos aspectos y caracteres del arte que las precedió.

El grupo, en sí mismo, tenía un antecedente en el retablo del altar de San Régulo, en el Duomo de Lucca.

Por lo que se refiere a las esculturas, es fácil observar que la imagen del Fariseo, (la de la izquierda del espectador), revela una fuerte influencia de Miguel Angel.

La cabeza barbuda y modelada con recio sentido de violento claroscuro, hace pensar inevitablemente en la cabeza del "Moisés".

Tal influencia no solamente es visible sino que históricamente es harto probable. Miguel Angel había salido de Florencia poco antes de que Rustici recibiera el encargo de realizar su bautisterio.

Tres años antes, había comenzado sus estudios para la tumba de Julio 11 y es casi seguro que Rustici conoció los dibujos ejecutados por él para la célebre obra sepulcral.

Pero si en el Fariseo la influencia de Miguel es indudable, en cambio, en la figura del Levita el estilo de Leonardo se torna más evidente aún.

La actitud general de la imagen ya es cíclica por sí bastante "leonardesca"; pero donde este estilo se hace presente sin posible confusión es en el modelado de la cabeza.

Hay todo un conjunto de dibujos de Leonardo en los cuales la anatomía y la estilización de la cabeza del Levita se repiten o se desarrollan con escasas variantes. El mismo rostro y el mismo cráneo aparecen, también, con muy ligeras modificaciones en algún personaje del cuadro de "La Cena" y el cartón de "La batalla d'Anghiari".

Por último, el carácter leonardesco de esta cabeza, se reafirma con la prueba, acaso criticablemente sutil, pero de gran fuerza de convicción, que se desprende de la directa "impresión" que el conocedor de la obra vinciana puede fácilmente percibir delante de esta obra de Rustici.

Nada diremos de la imagen central del San Juan, cuyo brazo y cuya mano, prolongados en la línea finamente ascensional del índice que apunta al cielo, si bien no se puede considerar como un tema exclusivo de Leonardo, tanta parte tiene en algunos de sus más célebres cuadros: el brazo del "Bautista" del Louvre, y el del ángel de la "Virgen de las Rocas", del mismo lugar.

EL COLLEONI

En otro glorioso monumento del Renacimiento se ha querido ver, moderadamente, la huella de la mano del Vinci. Esta vez el caso es más importante. No se trata, en efecto, de una obra más. La atribución se refiere en esta ocasión a uno de los grupos ecuestres de mayor celebridad en toda la historia del arte: el monumento al Colleoni realizado, en principio, por el maestro de Leonardo, Andrea Verrocchio.

Como en todas las grandes obras en cuya ejecución por fuerza han de intervenir autoridades, jurados y cuerpos colegiados, el monumento del Colleoni, tuvo una gestación accidentada. En el año 1479, la República de Venecia, en un gesto de patriótico localismo decidió honrar la memoria de su máximo "condottiero" Bartolomeo Colleoni de Bérgamo. Se resolvió erigirle una estatua ecuestre y la elección de escultor recayó en Andrea del Verrocchio, el maestro del joven Leonardo.



Dibujo para el monumento al Mariscal Trivulzio. Biblioteca Real. Castillo de Windsor

Dos años y algunos meses tardó el Verrocchio en ejecutar un modelo de gran tamaño que fue exhibido en Venecia al promediar el año 1481. Al propio tiempo, otros dos escultores concurren con Verrocchio a esta exhibición: Alejandro Leopardi y Vellano de Padova.

Sea que mediaran influencias políticas, tan frecuentes en aquella época como en la nuestra, sea que los modelos presentados por Leopardi y Vellano tuvieran, en efecto, méritos suficientes para provocar la vacilación de las autoridades encargadas de la definitiva atribución, el hecho es que cuando ya se estaba por fundir en bronce la estatua del Verrocchio, el gobierno de la Serenísima, se expidió con una contraorden.

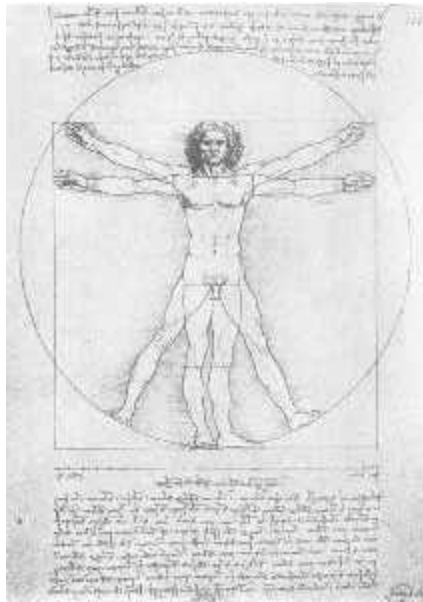
Un fallo salomónico, según lo refiere Vasari, estableció que Vellano da Padova hiciera la figura, en tanto que a Verrocchio se le encargaba la ejecución del caballo.

La cosa no plugo, naturalmente, a este último escultor.

Sin protestar por el fallo, indignado pero silencioso, rompió en pedazos las patas y la cabeza de su caballo, y se retiró altivamente a Florencia.

Tres años después, el pleito tuvo una solución. Por fin en 1485, el artista desdeñado, fue nuevamente llamado y pudo tornar a Venecia para reanudar su labor. Pero era demasiado tarde. Verrocchio estaba enfermo. Los trabajos se arrastraron durante tres años más sin poder llegar a su conclusión. La obra avanzaba despacio. La vida del artista tocaba a su fin. En el año 1488, Andrea, viendo ya que su muerte estaba próxima, rogó a la Serenísima, que confiara la terminación del monumento a su amigo y discípulo el escultor Lorenzo di Credi.

Era la última voluntad de un gran artista. Las últimas voluntades se suelen respetar. Pero, esta vez, la súplica del escultor moribundo no fue escuchada. Por lo menos es un hecho incontestable que en la cincha del famoso caballo aparece la firma de Alejandro Leopardi.



Cánones de proporción. Real Academia. Venecia

Pero que éste sea o no el autor, es cosa que todavía hoy puede discutirse.

Por una parte, en sus líneas generales, el caballo firmado por Leopardi reproduce en lo fundamental el modelo que presentó el Verrocchio en 1481. Por otra parte, los críticos mas autorizados, creen descubrir en el diseño y en el modelado del caballo ciertos caracteres propios de la escuela florentina, y en las decoraciones de los arneses tales primores de finísima decoración toscana, que no vacilan en atribuir al Verrocchio la ejecución de la obra.

La firma la explican suponiendo que Leopardi fue el encargado de la fundición y que en ese carácter puso su nombre en la cincha.

Otros creen que la figura del Colleoni es obra de Verrocchio, en tanto que el caballo puede ser atribuido a Leopardi. Otros, finalmente, opinan al revés.

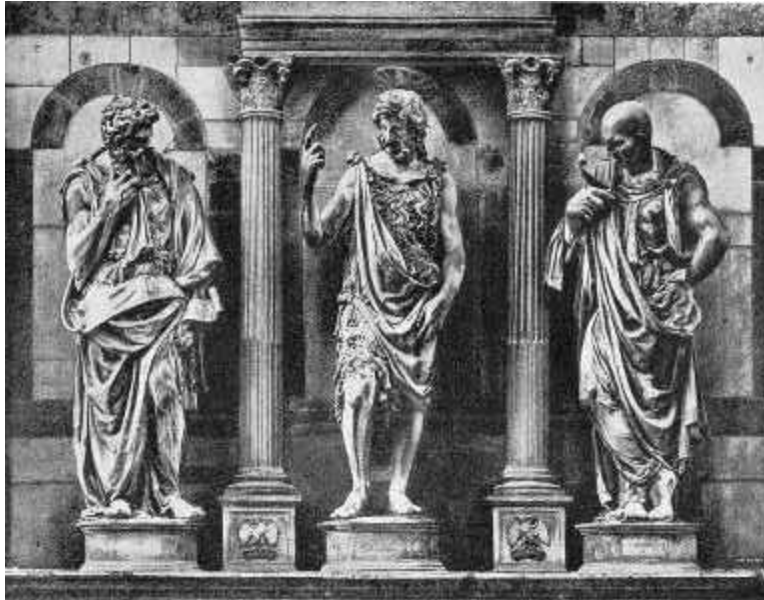
Como se ve, la crítica de arte, aún tratándose de obras tan típicas y de estilos tan caracterizados como el toscano y el veneciano, ayer como hoy, no pasa de ser materia de opinión.

* * *

Una nueva hipótesis se ha formulado modernamente. Y esta opinión es defendible con acopio de serios argumentos tanto de índole crítica, como histórica.

Durante la pasada guerra europea de 1914, el grupo ecuestre de la estatua del Colleoni, fue descendida de su emplazamiento y conducida a Roma. En esta ocasión los detalles de factura y de modelado pudieron ser examinados de cerca. La historia del caballo famoso, fue vuelta a recordar y tornada a debatir. Las diversas suposiciones que en torno de la obra se habían formulado, fueron vueltas a poner en tela de juicio. Una de ellas, de la que y a existían antecedentes, pareció tomar cuerpo en esta oportunidad. Era la que atribuía a Leonardo de Vinci una directa intervención en el modelado del antiguo y famosísimo caballo.

Arduino Colasanti fue el paladín de esta nueva reivindicación del genio de Leonardo. En síntesis, Arduino Colasanti, expresó en sus trabajos publicados entonces, el siguiente razonamiento. Considera este autor que Alejandro Leopardi, platero y medallista de oficio, no pudo elevarse de golpe y en contradicción con todos sus antecedentes de artista a una realización de tan alto mérito como lo es el grupo ecuestre en discusión.



Estatuas del Bautisterio de Florencia de G. F. Rustici

Por otra parte cree Colasanti, que el temperamento artístico de Verrocchio es incompatible con la audacia, el movimiento y la fina elegancia de líneas y de actitud que han hecho del grupo de Colleoni una de las composiciones escultóricas más bellas de todos los tiempos.

El razonamiento es irreprochable y de mucho peso. La aparición de una obra de las características y de la envergadura que comentamos dentro de la labor de un platero como Leopardi o de un escultor como Verrocchio, por muchos de sus aspectos, habría de considerarse un milagro.

Entre los papeles del Vinci existe una vasta colección de dibujos, en los cuales, tanto los detalles de modelado del caballo, como los detalles de ornamentación de sus arneses y del atuendo de la figura humana, aparecen tratados con toda minuciosidad.

Ahora bien: ¿puede creerse que Leonardo de Vinci hubiera perdido su tiempo en tan empeñosos trabajos de estudio y de descripción del grupo ecuestre de Colleoni, si no hubiera tenido una activa participación en la ejecución de la estatua, o por lo menos en los estudios y determinación preliminar del boceto?...

Francisco Malaguzzi Valeri, en su tan documentada obra *Leonardo da Vinci e la scultura*, es quien ha dado la base histórica para fundamentar esta justificada suposición que hoy nos parece indestructible.

Cuando en el año 1479 –hace notar este erudito escritor–, el monumento le fue encargado a Verrocchio, Leonardo de Vinci se encontraba en Florencia y colaboraba con él, no sólo como alumno suyo, sino también como colega.

Andrea Verrocchio realizó todos los estudios iniciales y luego dio cima al modelo que debía ser expuesto en Venecia, sin salir de Florencia. ¿Es admisible que este trabajo que tanta importancia tenía para su autor –vista la expectativa que el proyecto había despertado en Venecia y conocida

la rivalidad artística que entonces existía entre las ciudades de Italia—, no le hiciera consultar a Verrocchio sus dificultades y sus posibles dudas con Leonardo, asistente cotidiano de su taller?...

* * *

Hemos dicho más arriba que después de las dificultades surgidas por la intervención de Leopardi y Vellano, Verrocchio abandonó su proyecto y sólo lo reanudó en 1485. Justamente de esa época faltan noticias precisas sobre la actividad de Leonardo. Pocos años hacía se había instalado en Milán; pero, en los años en que Verrocchio retoma la ejecución de su Colleoni, nada nos dice la crónica de las andanzas del Vinci.



Monumento a B. Colleoni de Andrea del Verrocchio. Venecia

Se sabe, sin embargo, que en el intervalo de tiempo que medió entre ese año y la inauguración de la estatua ecuestre, Leonardo no salió de Lombardía.

Pero todavía hay más: poco tiempo después de la ejecución de la estatua del Colleoni, Leonardo recibe del duque de Milán, el notable encargo de realizar el famoso "colosso sforzesco", aquel inmenso caballo de bronce que, en la intención del gobernante milanés, debía servir, en su carácter de obra nunca vista, para perpetuar la gloria y la memoria del fundador de su casa.

Es evidente que este encargo no se hubiera podido producir si Leonardo no hubiera dado con anticipación pruebas suficientes y prácticas de que sería capaz de llevarlo a cabo.

No puede admitirse, en efecto, como lo hace notar Malaguzzi Valeri, que Leonardo de Vinci, por muy genial que se le considerara, comenzara su carrera de escultor con la ejecución del gigantesco caballo y figura de Francisco Sforza, sin haber adquirido antes la práctica y la técnica de las grandes obras en otros trabajos semejantes y anteriores. Y en ese sentido, no podían constituir títulos suficientes para justificar tan importante encargo, las menudas cabezas de terracota y los pequeños trabajos juveniles de los que nos hablan las memorias de Lomazzo y de Vasari.

No; otras obras de importancia en el terreno de la escultura debieron ser emprendidas por Leonardo antes de aceptar tamaña labor. ¿Y qué obra de importancia estuvo más cerca de su

ejecución que el grupo del Coleoni, encargada y ejecutada en el propio taller de Verrocchio, cuando él era asistente asiduo y diario del escultor florentino?

* * *

Pero la hipótesis cobra una consistencia mucho más firme cuando se examinan algunos de los caracteres del monumento y se los compara con los dibujos de Leonardo que a ellos se refieren. Sin contar los mil detalles de ornamentación que cubren la coraza y el casco del caballero; detalles que finalmente no podrían ser considerados como labor propiamente escultórica; consideremos lo que sí es realmente escultórico y mucho más esencial: el modelado de algunas partes decisivas en la elaboración del caballo.



Caballo encabritado. Bronce. Colección de Pierre Jeannerat. Londres

El modelado del pecho y de los miembros anteriores del caballo, responden, relieve por relieve, a los estudios dibujados del natural por Leonardo, que se hallan en la famosa hoja del Museo de Budapest y en muchos otros dibujos del maestro, conservados en la biblioteca de Windsor.

La actitud con que se levanta la pata anterior izquierda del caballo hasta casi formar un ángulo recto y que es uno de los característicos hallazgos que pueden admirarse en esta obra singular, es una actitud que aparece una N, otra vez, frecuentemente repetida, en muchísimos dibujos ecuestres realizados por Leonardo.

En las colecciones de dibujos leonardescos de la biblioteca real de Torino, en la de Windsor y en el boceto que existe en el Códice Atlántico, pueden verse ejemplos sucesivos de este importante detalle.

Por otra parte, cuando Leonardo se encontró ante el problema de determinar la forma y el movimiento que habría de asumir el caballo calculado para su estatua a Francisco Sforza, retornó una vez más a la característica actitud, sólo que con una variante. En este caso, Leonardo hizo descender un poco la pata del animal, apoyándola en un objeto puesto en tierra.

La colaboración del Vinci en la determinación de los caracteres generales del caballo del Colleoni, no parece, pues, dudosa.

En la más limitada de la hipótesis, es preciso admitir que el joven discípulo, mucho más versado que su propio maestro en la anatomía equina y dotado de su más vasto y potente sentido del movimiento de las formas estatuarias, hubo de comunicar al Verrocchio el resultado de sus estudios tomados del natural y sugerirle las líneas generales de este sector del grupo ecuestre.

* * *

Pero donde las presunciones de intervención de Leonardo en la ejecución del famoso monumento se hacen más vehementes, es cuando pasamos a analizar la imponente figura del condotiero.



Flora. Escultura en cera atribuida a Leonardo. Kaiser Frederick Museum. Berlín

La gravitación de Leonardo se hace palmaria en este caso, por dos razones: Primero, porque nada se aleja tanto de la "manera" habitual en Verrocchio, como el tipo estético de la figura de Colleoni que en nada se asemeja a los trabajos anteriormente conocidos de este escultor. Luego, porque por muchos de sus aspectos, especialmente por el modelado de la cabeza, nada en este monumento está más cerca de los dibujos y de los croquis de Leonardo que la realización de esta figura.

Las analogías entre la escultura y los dibujos son demasiado evidentes para que se las pueda ignorar. Por otra parte, son numerosos los personajes reproducidos en sus cuadros en los cuales ha puesto Leonardo una expresión y un acento psicológico tan similares a los que ostenta la cabeza del Colleoni que su parentesco artístico es caso de simple evidencia.

El labio inferior prominente, la expresión despectiva, el sintético modelado de planos recios que endurecen y ennoblecen a la vez la fisonomía de Colleoni, son de la más clara e indiscutible estirpe leonardesca.

Compárese especialmente el dibujo del guerrero tocado de casco con alas de dragón, existente en el "British Museum" con el busto y cabeza de la estatua de Colleoni, y se tendrá una idea bastante aproximada de la identidad de estilo y de concepción que aproximan a estas dos imágenes.

Obsérvese el detalle del cuadro "La adoración de los magos" formado por el grupo ecuestre que se halla hacia el ángulo superior izquierdo de la obra y se podrá apreciar el sugestivo parecido

que ligan este fragmento del cuadro con la inspiración total que presidió la concepción de conjunto del monumento ilustre.

Finalmente, los numerosos dibujos de Leonardo destinados a resolver la decoración de la armadura, existentes en la biblioteca de Windsor, están demasiado cerca del tipo definitivo que luego se adoptó, para que su presencia no nos haga pensar que ellos pueden ser considerados como una prueba de la colaboración activa de Leonardo con su maestro.

En resumen, por lo que se refiere al monumento a Colleoni, lo más próximo a la verdad según las opiniones más autorizadas y los indicios que rápidamente acabamos de revistar, sería suponer que el grupo ecuestre fue obra de Verrocchio con una colaboración muy directa y muy activa de su discípulo Leonardo el cual le habría preparado –a parte la visión general y el movimiento total del monumento–, los estudios del natural tomados para el modelado del caballo, así como los cuidadosos y minuciosos análisis anatómicos que sin ninguna duda fueron utilizados para su ejecución.

En cuanto a la intervención de Leopardi, cuya firma aparece en la cincha del caballo, según antes lo dijimos, habría que considerarla como obra del fundidor. Es probable también que Leopardi, después de la muerte de Verrocchio, modificara algún detalle no esencial de la obra; algunos lo consideran además como autor del suntuoso plinto, de inspiración y labor inequívocamente venecianas, en contraposición al estilo acusadamente florentino del caballo y el caballero.

* * *

No se puede cerrar la reseña de Leonardo escultor, por lo que se refiere al período florentino de su obra, sin hacer alusión a otra gran escultura a la que está ligado, por modo muy directo, el nombre del autor de "La Gioconda".

En los primeros años del siglo XVI, existía en las proximidades de Santa María del Fiore, un gran bloque de mármol en el cual se había esbozado en parte la imagen de una figura gigantesca.

El artista que por incapacidad hubo de abandonar este trabajo cuando apenas estaba iniciado, fue Bartolomeo di Pietro, a quien se le conocía también por el apodo de Baccelino da Settignano.

El valioso bloque de mármol, permaneció en ese estado durante varios años, hasta que, según refiere Vasari, el gonfaloniero Pietro Soderini, tuvo la idea de confiar a Leonardo la terminación de la estatua que debía ser la de un David blandiendo su honda.

Notemos de paso que para un encargo semejante, no se hubiera pensado en Leonardo, si el Vinci no hubiera ya tenido por esos tiempos fama de acreditado escultor.

Existen dibujos de Leonardo que demuestran que por lo menos imaginó varios proyectos para cimar cima a la ejecución de su David.

Sin embargo, sea porque Leonardo no se aviniera a las condiciones propuestas por Soderini, o sea, como creen otros, que el hecho de no haber podido todavía terminar y fundir su caballo de bronce para la familia Sforza conspiró contra su elección, el hecho es que el 16 de agosto de 1501, el trabajo que significaba la terminación de la esbozada figura de David, le fue conferido al rival de Leonardo, es decir, a Miguel Ángel.

* * *

El dibujo de Vinci, referente a su proyecto de la estatua de David, existente en la biblioteca de Windsor, es en realidad una versión bastante aproximada al motivo que luego realizó Miguel Ángel.

A tal punto es esto cierto que algunos críticos como Müntz, han sostenido que el dibujo de Leonardo no representa un proyecto original, sino la simple copia de la estatua ejecutada por Buonarroti.

Tal idea no puede, sin embargo, ser sostenida con visos de verdad. La estatua de Miguel Angel y el dibujo de Leonardo, son diferentes. El espíritu y la actitud de ambas obras difieren considerablemente. Lo que puedan tener de similar se explica por un factor completamente ajeno a la voluntad de ambos artistas. En efecto, hemos dicho que cuando se pensó en Leonardo y en Miguel Angel para ejecutar la figura de un David colosal, esta figura ya había sido esbozada en parte por Bartolomeo di Pietro que la abandonó en ese estado. Por consiguiente, cuando Leonardo o Miguel Angel pensaron en su continuación, las líneas generales de sus respectivos proyectos tenían que ajustarse a las grandes líneas determinadas por ese esbozo primitivo. Su imaginación tenía que ceñirse a ciertos límites y perfiles que les habían sido impuestos. De ahí que ambas obras, el dibujo de Leonardo y la estatua de Miguel Angel, tuvieran por fuerza que coincidir en su aspecto general no obstante el indudable desconocimiento que cada uno de ambos artistas tenía de la obra del otro.

Pero si en realidad Leonardo nada tuvo que ver, finalmente, con la ejecución del David, el hecho de que Soderini pensara en él para ofrecerle el encargo, vale como una demostración de la indudable consideración que a sus contemporáneos merecía su nombre dentro del ramo especial de al escultura.

EL MONUMENTO A SFORZA

Parece evidente que todos los trabajos escultóricos anteriores, todos los posibles y probables intentos y realizaciones de Leonardo en la escultura, semejan constituir una larga preparación para lo que debió ser su obra maestra en ese sector del arte: el caballo colosal erigido a la memoria de Francisco Sforza.

La obra de Leonardo, tan pródiga en contrariedades, fracasos y recomienzos, no conoció en toda su historia un capítulo más doloroso.

La larga anécdota del caballo "sforzesco", es como el símbolo y resumen de la lucha del genio contra lo imposible y contra el escepticismo y la estúpida hostilidad de la sociedad circundante. Comenzado contra el parecer de sus contemporáneos, contra la burla de sus colegas, contra sus propias aprensiones, la figura colosal del caballo de Sforza, cuando se hallaba lista ya para la fundición en bronce, hubo de caer en pedazos bajo las flechas de los soldados franceses que lo tomaron como blanco cuando la ocupación de Milán.

Para comprender lo que la realización de esta obra podía significar para Leonardo, es preciso considerar, no solamente su aspecto artístico, sino también su faz técnica en la que residía acaso su más asombrosa novedad.

* * *

Más concretamente, lo que había despertado la incredulidad de los colegas y contemporáneos de Leonardo, era el carácter desmesurado de la obra en relación a los medios técnicos de que entonces se disponían para los trabajos de fundición de metales.

Haber podido realizar este aparente imposible, hubiera sido para Leonardo el más grande de los triunfos. No olvidemos que él apreciaba mucho más sus condiciones de "inventor" que sus dotes de artista. Es posible que la minuciosa preparación de crisoles, hornallas, andamios y poleas que se necesitaban para manipular y llevar a buen término la fusión y el transvasamento de tan

ingente cantidad de metal al estado líquido, vivo seguramente para Leonardo tanto o mayor interés que el propio modelado de su gran figura ecuestre.

Sus dibujos dan testimonio del inquebrantable tesón y de la íntima fruición con que el autor de "La Cena" se entregó a la solución de cada detalle y a la genial concepción de todo aquel vasto conjunto mecánico.

Haber podido fundir las 200 mil libras de bronce que se necesitaban para dar forma definitiva a su caballo, hubiera significado, no solamente realizar una obra única en el mundo desde el punto de vista del arte y de sus proporciones, sino hacer avanzar de un solo impulso toda la ciencia metalúrgica de la época, que, en pleno Renacimiento, hacía contemplar semejante proyecto como una utopía, como una obra de imposible realización.

* * *

Desde el principio no faltaron las sonrisas de incredulidad y los augurios pesimistas.

Cuando a fines de 1473 Galeazzo María Sforza, concibió el proyecto de hacer levantar en honor de su padre un monumento "de bronzo ad caballo et metterlo in qualche parte de quello nostro Castello de Milano, o li nel revelino verso la piazza o altrove dove stesse bene" (como se halla escrito en las "Missive" del Archivo del Estado de Milán), dadas las proporciones gigantescas de que se lo quería dotar, no se encontró al artista capaz de ejecutar la obra.

Modeladores en arcilla y escultores en mármol, los había; pero técnicos fundidores, capaces de llevar a buen término la manipulación de unas doscientas mil libras de bronce para un solo modelo, parecía una cosa imposible para la época.

Escultores como los hermanos Mantegazza o Mafeo da Civate, aconsejaban una solución intermedia: realizar el gran caballo en latón. La proposición fue rechazada como indigna de la importancia que debía asumir la obra destinada a perpetuar la memoria de meser Francesco.

El gobernante milanés, firme en su propósito, mandó enviados especiales a la corte de Lorenzo el Magnífico, para ver si se encontraba en Florencia lo que no se había podido hallar en Milán.

Como es natural, en una época en que la rivalidad de ambas ciudades era grande y cuando los celos y emulación entre los artistas dentro de cada ciudad llenaban con sus disputas y las grescas de sus partidarios una parte no despreciable de la crónica florentina y milanese, un proyecto como el citado tenía que excitar las pasiones y dar pábulo a la conversación.

Durante diez años, el asunto del "gran caballo", se había comentado en todos los tonos en las cortes de Florencia y de Milán y en los estudios y talleres de los artistas.

He aquí, pues, que cuando en 1489 se supo por una carta del embajador florentino en Milán, que Ludovico el Moro había confiado a Leonardo la ejecución del modelo de la obra "imposible", éste se encontró abocado al mayor compromiso de su vida de artista.

Sin embargo, en esta ocasión, Leonardo, no había dado en realidad su palabra definitiva. Si bien parece que efectivamente había aceptado el compromiso de realizar "el modelo" de la estatua; en cambio, habría manifestado no tener la seguridad de poder llevar a efecto su fundición.

El Vinci, fuertemente ocupado en sus estudios sobre anatomía — ciencia de las proporciones de la figura humana, fue dando largas a su compromiso.

El hecho es que por esos arios a pesar del testimonio concreto del encargo que se le había hecho, Ludovico el Moro todavía hacía buscar en Florencia quienes se sintieran capaces de intentar la fundición.

Según Vasari, el Pollaiuolo habría sido uno de ellos. Pero, nada efectivo resultó.

Al año siguiente, 1490, Ludovico el Moro volvía a su primitiva idea de confiar la obra a Leonardo, puesto que por ese tiempo anota éste en sus manuscritos:

"Adí 23 d'aprile 1490 chomincai questo libro e ricomincai il cavallo". (Ms. C, 15, v.).

Este momento señala la iniciación de una nueva serie de estudios sobre caballos en movimiento que sumada a aquella que realizó para el monumento del Verrocchio, podemos ahora admirar en los manuscritos de Leonardo.

* * *

A partir de 1490, si las noticias que se tienen sobre la marcha de la gran escultura de Vinci no son ni con mucho abundantes, permiten sin embargo hacerse una idea de su trabajo.

Leonardo estaba satisfecho de su labor: "Si bien en estos últimos tiempos –escribía en sus cuadernos– no he realizado ninguna obra; yo sé que las que ejecuto en el presente me harán triunfar".

En 1493, cuando el modelo del gran caballo, ya estaba terminándose, su autor escribía en un alarde de confianza:

"Vi piace vedere uno modello pel quale risulterà utile a voi e a me, e utilità a quelli che fieno cagione di nostra utilità". (S. K. M. III, 236–b).

* * *

Pocas dudas caben de que el 30 de noviembre de 1493, cuando la ciudad de Milán vio celebrarse las bodas de Blanca María Sforza, el gran modelo de Leonardo había sido prácticamente terminando.

El colosal caballo estaba modelado en cera. La obra, realizada en los talleres de la "Corte vieja", debía ser trasladada al patio del Castillo de Milán, para ser expuesta al público.

Dado el enorme peso del coloso y la fragilidad de su materia, la operación no podía ser más comprometida. Este fue otro problema que Leonardo tuvo que resolver.

En sus manuscritos existe el dibujo del fuerte andamio construido sobre ruedas para facilitar la labor de conducción.

El desplazamiento se realizó con éxito. El caballo fue expuesto al público. Pero no obstante que debió ser contemplado y admirado por muchísima gente, los testimonios que la época nos ha legado no concuerdan entre sí.

Unos hablan de un caballo colosal preparado para ser fundido en bronce, en el que podía admirarse la vivacidad del movimiento y su briosa actitud; pero sin aludir para nada a ningún jinete. Otros se refieren al caballero y lo describen. En realidad, más parece tratarse de apologías exageradas de las cuales sería bastante cándido reclamar alguna exactitud.

Como es natural, las únicas precisiones que tenemos sobre la estatua que debió ser la obra maestra de Leonardo en escultura, nos llegan a través de Luca Pacioli.

El cerebro matemático de Pacioli, el sabio discípulo de Piero della Francesca, el autor de la "Divina Proporción", no hubiera podido prescindir de la valuación numérica de una obra semejante. Así ocurrió. Al hablar del caballo de Leonardo, nos dice, usando las medidas de la época:

"La admirable y estupenda estatua ecuestre, de la cerviz a la tierra plana, tiene 12 brazas, y toda su masa asciende a unas 200.000 libras".

* * *

Terminado el "modelo", le quedaba a Leonardo el tremendo problema de su fundición. Sus manuscritos dan testimonio de que el artista, lanzado a este problema de ingeniería, estudió a fondo y lúcidamente su solución.

El principal escollo de la fundición estribaba en conseguir una fuente de calor suficientemente activa como para asegurar la perfecta licuefacción de aquella ingente masa de metal.

El segundo problema, no menos grave que el primero, consistía en movilizar el gigantesco crisol para verter el metal líquido en la forma en una época en que la metalurgia no disponía de los elementos ni remotamente necesarios para tal operación. Finalmente quedaba por resolver, la no menos grave cuestión del enfriamiento homogéneo, del cálculo de los índices de dilatación y de retracción, la unión perfecta de la liga y la determinación de los espesores sobre una base aceptable de resistencia y de economía.

Todo fue encarado y analizado por Leonardo en años de labor metódica y tesonera.

La cuestión de la fuente de calor, fue resuelta con la invención de una triple hornalla, en vez de la hornalla simple que entonces comúnmente se usaba. Sus páginas guardan documentos relacionados con la invención de grúas, andamios, dispositivos para la fundición. Hay cortes del gran caballo que demuestran cómo encaró Leonardo la cuestión del esqueleto interior que debía sostener las diversas partes del coloso ecuestre.

* * *

Todo fue pesado, medido, calculado, perfeccionado. Todo fue previsto por Leonardo; todo, menos el destino:

El día en que las tropas francesas entraron en Milán, los ballesteros del rey Luis, viendo el estupendo caballo del Vinci alzando su silueta en el patio del Castillo, lo tomaron para blanco de sus flechas.

La obra que resumía la experiencia de toda una vida genial "fue despedazada", dice Vasari, por la bárbara acción de la soldadesca.

Sin embargo, no parece que la destrucción de la estupenda obra fuera entonces total. Su ruina definitiva había de ser aún más triste. No fueron las flechas de los arqueros gascones las que terminaron con la más grande obra de Vinci. Fue algo peor, fue la estúpida indiferencia de sus contemporáneos.

Hércules I de Ferrara, el 19 de septiembre de 1501, intentando salvar lo que quedaba de aquella magnífica obra de arte, le escribía por medio de su agente en Milán al gobernador francés de la ciudad, pidiéndole que se la cediera puesto que "dicha figura cada día que pasa se va gastando, ya que nadie se toma el trabajo de protegerla o de conservarla"...

Esta melancólica reflexión es la última noticia que la historia nos ha conservado de la perdida y máxima obra de Leonardo escultor.

De ella dijo Vasari: "Los que conocieron el modelo de Leonardo, juzgaron no haber visto cosa más bella ni obra de arte más soberbia".

Y Miguel Angel, tal vez en un arranque de incontenible emulación, lanzó contra ella y su autor aquella terrible frase, cuya injusticia feroz, constituye acaso el más sincero de los homenajes:

"-Tu che facesti un disegno di rara cavallo per gittarlo in bronzo, et non lo potesti gittare, et per vergogna lo laciasti stare!..."

EL MONUMENTO A GIAN GIACOMO TRIVULZIO

EL tercer monumento ecuestre que de un modo o de otro tuvo que entrar en las preocupaciones escultóricas de Leonardo, es la estatua que hubo de levantarse en Milán, en la capilla funeraria que contenía los restos del mariscal Gian Giacorno Trivulzio.

Ciertos historiadores de arte tienen por cosa demostrada que Vinci se ocupó largamente de este encargo y que hasta le dio principio de ejecución. Otros sostienen que su intervención no pasó de una preocupación episódica.

El único documento que de una manera cierta permite establecer la vinculación de Leonardo con esta obra, consiste en una hoja del Códice Atlántico –folio 179–, que lleva por título: "Sepulcro di messer Giovanni Iacomo da Treulso".

La larga y minuciosa nota, escrita por Leonardo, describe extensa y detalladamente lo que esta importante obra había de ser.

Según el proyecto de Vinci, la estatua ecuestre debía estar sostenida por un plinto formado de ocho columnas con capiteles de metal y rodeada de ocho figuras en torno al basamento del caballo. Integraban además el conjunto yacente del difunto, seis figuras de arpías sosteniendo otros tantos candelabros y seis bajorrelieves con figuras y trofeos.

Hay que notar que esta página del Códice Atlántico, lejos de representar un proyecto o borrador, como otros tantos dibujos similares, constituye por el contrario un detallado presupuesto en el cual se registran aspectos técnicos y se calcula con todo rigor el costo real para la ejecución de cada una de las partes de la obra.

Estamos pues en presencia de una especie de "pliego de condiciones" que haría pensar que Leonardo estuvo muy, cerca de aceptar el encargo de la obra, o que, por lo menos, trató de concurrir para ello en una especie de concurso.

Corno lo hace notar Malaguzzi Valeri, todo es preciso y exacto en este escrito como si se tratara de un verdadero proyecto de contrato.

Las cifras de costo están inscriptas junto a cada una de las partes del proyecto estatutario. En la nota se dice que la figura del difunto costará cien ducados "a farda tiene".

No cabe duda, pues, de que Leonardo se ocupó de ese nuevo monumento. Ahora, la época en que lo hizo y la extensión que tuvieron estos trabajos cíe Vinci, es lo que resulta más difícil de establecer.

* * *

Según una costumbre muy corriente en el Renacimiento, Trivulzio se ocupó en vida de su sepulcro. Merced a documentos de la época se sabe que en el año 1511 se inició la construcción de la capilla sepulcral. La muerte del mariscal acaeció en diciembre de 1518.

Los reveses experimentados por las armas francesas y la salida del mariscal Trivulzio de Milán, retardaron todavía, la continuación de aquella obra. Solamente en el año 1516, después de la batalla de Marignano, los trabajos de la capilla fueron nuevamente emprendidos.

Desde entonces, las obras de esa construcción no carecen de documentos fehacientes. Se conocen los nombres de algunos de los obreros que trabajaron en la construcción y existe la constancia de que en 1519 el Bramantino era nombrado arquitecto de la capilla. Los mármoles destinados a diversas esculturas yacentes y a otras partes del ornamento del templo, fueron expedidas de la Cartuja de Pavia.

* * *

Sobrevenida la muerte del mariscal Trivulzio el 5 de diciembre de 1518, su viuda, movida por el natural deseo de honrar la memoria de su difunto esposo, trató de acelerar los trabajos. Nuevos obreros y artífices fueron contratados. La construcción adelantó algún tiempo, hasta que nuevas dificultades políticas primero, y el fallecimiento del arquitecto en 1536, dejaron la obra definitivamente inconclusa.

Notemos ahora que la muerte del mariscal Trivulzio, ocurrida como hemos dicho a fines de 1518, sólo precedió en pocos meses la muerte del propio Leonardo.

Si Vinci tuvo pues intervención en la estatua ecuestre que debía ser el principal ornato de la capilla, esta intervención hubo de cumplirse entre 1511, fecha de inauguración de los trabajos; y 1519, año de la muerte de Leonardo.

¿A qué año de los citados se puede verosímilmente atribuir la intervención de Vinci, o por lo menos su preocupación atestiguada por la existencia del mencionado folio perteneciente al Códice Atlántico,...

Hemos dicho que el folio en cuestión era la única prueba material de la vinculación de Leonardo con el monumento al mariscal Trivulzio. Ahora bien, la hoja carece de fecha.

Unos autores, como Solmi, la suponen redactada en el año 1511. Otros críticos, como Beltrami, la refieren a los años 1506–1507.

Para realizar estas distintas atribuciones ambos historiadores no se apoyan sino en hipótesis que no parecen tener mayor consistencia y que se vinculan al testamento de Trivulzio.

Más aceptable es suponer, como quieren otros, que la intervención de Leonardo fue muy tardía, y que sólo su muerte, sobrevenida pocos meses después, le impidió llevar a principio de ejecución el detallado proyecto que la hoja del Códice Atlántico representa.

Para apoyar esta creencia existen indicios muy dignos de tomarse en cuenta. En primer término, el hecho de que el cálculo de los gastos haya tomado en el proyecto tanto o más importancia que la descripción de sus aspectos artísticos, hace creer que la nota fue preparada en vista de una próxima ejecución. Por otra parte, la idea de ejecutar el monumento ecuestre no figura en los planes iniciales de la capilla, y todo hace creer que el proyecto surgió mucho después de 1511, cuando los trabajos estaban bastante adelantados.

En su testamento, dictado en 1504, Trivulzio, si bien se refiere detalladamente a la capilla a construirse y en la que quiere ser sepultado, deja a sus herederos la iniciativa en lo que se refiere a los ornamentos que deben decorarla. No es, pues, muy admisible que la complicada y, costosa idea del monumento ecuestre haya sido tenida en cuenta, de modo concreto, con preparación' de planos y asignación de escultor, antes de llevar adelante la obra principal, es decir la capilla.

Pero lo que realmente permite creer que el documento de Leonardo es un proyecto que se produce muy tardíamente, seguramente después del fallecimiento de Trivulzio y meses antes de la propia desaparición de su autor, es la forma y los vocablos con que está redactado el documento.

En el folio 179 del Códice Atlántico, se habla de la piedra "*Che va sotto il morto*"; de la "*sepoltura*"; de la "*pietra di che si fa il morto*".

Estas designaciones parecen probar de manera muy evidente que el documento referente al grupo ecuestre fue redactado después de diciembre de 1518, es decir, después de la muerte de Trivulzio. De otro modo resultaría bastante extraño que Leonardo usara este lenguaje, estando todavía vivo el cliente que debía examinar y aprobar el texto en el cual tan directamente se lo aludía...

* * *

Tal es, en síntesis, la única prueba explícita que existe sobre la intervención de Leonardo de Vinci en la elaboración del proyecto de monumento a Gian Giacomo Trivulzio y las relativas inferencias que de él se pueden deducir.

Pero la comparación del mencionado proyecto con otros dibujos de mano de Leonardo, permiten establecer que la idea fue encarada y diversamente resuelta por el artista en otros momentos y bajo supuestos de distinta inspiración.

Diseños tales como los existentes en la Biblioteca Real de Windsor parecen demostrar que numerosos aunque rápidos croquis fueron ideados por Leonardo estudiando todos los ángulos y todas las probabilidades del mismo tema.

No hay que descartar sin embargo la hipótesis, muy probable, de que tales trabajos hayan sido efectuados como simples estudios en épocas anteriores, sin precisa atribución, y que solamente después, cuando se presentó la posibilidad del encargo, Leonardo haya aprovechado estas antiguas ideas para dar cima a su proyecto.

En realidad, todos los dibujos y estudios que Leonardo preparó a través de largos años para sus tres estatuas ecuestres: el Colleoni, el Sforza y el Trivulzio, giran en torno de 'un concepto único que pareciera tender a realizar la expresión ideal de la forma y el movimiento en la insuperable concepción de una imagen única.

El resultado fue que estos trabajos de Vinci acuñaron y popularizaron un estilo de representación, un motivo decorativo, que, los escultores y decoradores de Lombardía usaron generosamente en infinitas y variadas aplicaciones.

Por lo que atañe a la figura ecuestre del Trivulzio, en sí misma, si se admite que el folio 179 del Códice Atlántico fue escrito en fecha posterior a diciembre de 1518, se comprenderá por qué, una vez más, una gran obra del pintor de "La Gioconda" quedaba inconclusa.

En efecto, cuatro meses después de haber dado forma a su concepción, fallecía Leonardo en Cloux, legando a la posteridad la gracia y el misterio de todos sus proyectos inacabados.

LA "FLORA" DEL MUSEO DE BERLIN

Después de "La Gioconda", no existe seguramente obra de inspiración leonardesca que haya desatado más discusiones y polémicas eruditas que el famoso busto de "Flora", en cera policromada, que existe en el museo de Berlín.

En muchas épocas y por muy distintas autoridades, son infinitas las obras que, con mayores o menores visos de verosimilitud, le han sido atribuidas al gran pintor florentino. Pero, de todas las obras de escultura que se suponen de su mano, ninguna puede sostener una candidatura más celosamente defendida y hasta cierto punto justificada que la del bello busto de cera a que nos referimos.

El crítico alemán Ernst Diez ha ideado una curiosa teoría para explicar el origen de esta singular y discutida escultura. Pero antes tratemos de conocer, aunque sea de modo sumario, su historia. El busto de "Flora" ingresó en el museo de Berlín por donación de Mr. Murray Macks de Londres. El primero en atribuir esta obra de Leonardo de Vinci, fue el Dr. Bode, prestigioso crítico alemán y, director del mencionado museo.

Naturalmente, tan egregia atribución no tardó en despertar la curiosidad y las ansias de indagación de los principales críticos del mundo.

Pocos años después de la afirmación del Dr. Bode, la "Flora" del museo de Berlín, era declarada una falsificación ejecutada por el restaurador Lukas de Southampton, quien en 1860 la habría

modelado por cuenta del anticuario británico Buchanaan, copiándola de un cuadro de Leonardo con idéntico motivo.

Puede imaginar el lector la polémica que habrá seguido a una afirmación tan radicalmente iconoclasta.

Por empezar, la obra del presunto falsificador Lukas fue estudiada y, publicada en fotografías. El mundo crítico se pudo entonces convencer de que el infundio de la falsificación fallaba por su base. Los trabajos de Lukas como escultor estaban tan lejos de la finura de modelado y de la espiritualidad tan sutilmente leonardesca de la "Flora" que de ninguna manera se lo podía aceptar como autor de tan bella figura.

Más adelante las pericias físico-químicas y fotogramétricas, vinieron a demostrar, sin ningún género de duda, que el busto no había podido ser ejecutado en 1860 como se debía, puesto que la calidad de la cera, su grado de consistencia y la naturaleza de la pátina que la cubría, sólo podían ser el resultado de la lenta acción de los siglos.

El busto era puesto antiguo y había sido fundido "a vuoto". Lo que le sucedía es que en 1860, cuando la "Flora" pertenecía a Lord Palmerston, fue entregada al restaurador Lukas para que éste la librara de la destrucción, rellenándola de yeso y añadiéndole los brazos, que le faltaban, por capricho de su opulento cliente. Esta era toda la intervención que había tenido el presunto falsificador y las cosas quedaron probadas suficientemente.

El documento histórico se venía a añadir al documento técnico. Es sabido que de todas las materias, la cera, es la que menos se presta para la falsificación de obras que deben parecer antiguas. Este delicado material adquiere con el transcurso del tiempo una cristalina rigidez, una vitrificada dureza, que ningún procedimiento espúreo podría simular.

* * *

Pero si la autenticidad del busto quedaba definitivamente probada en lo que concernía a su antigüedad; en cambio, lo que se relacionaba con su probable origen seguía todavía en el misterio.

Entonces fue que Ernst Diez, propuso la explicación que a continuación resumimos.

Según este crítico, el origen de la "Flora" del museo de Berlín debe ser referido a los primeros años del siglo XVI, cuando estando Leonardo en Florencia, hubo de pintar cierto cuadro con una Flora, según parecen demostrarlo las copias realizadas por sus discípulos, en esa época.

Durante estos años, según lo afirma Lomazzo, Leonardo pintaba diversas figuras de mujer "adornadas a guisa de primavera" con la característica sonrisa de la cual "La Gioconda" es el ejemplo más conocido.

"Para dar fin al retrato de Monna Lisa —explica Ernst Diez—, pasaron varios años. Nada parece más admisible que Leonardo, que había modelado una cabeza de Jesús niño para poder estudiar en ese modelo los efectos de claroscuro, en este período de difíciles e incansables investigaciones para dar cima a su ideal del rostro femenino, haya preparado entre otras cosas un busto de escultura para verificar aquí también los efectos del claroscuro.

"El busto en cuestión, no habría constituido un fin en sí mismo, sino que le habría servido como modelo para pintar el cuadro de su "Flora". El busto en cera del museo de Berlín podría haber sido fundido de acuerdo a ese modelo en arcilla.

"Si otras reproducciones intermedias lo separaron del original, y si en su factura intervino la mano de algún discípulo, esto es lo que no se puede establecer ni asegurar y en torno de cuya posibilidad sólo resulta hacedero el acumular las hipótesis".

* * *

La cera del busto de Berlín está todavía cubierta por rastros de suave policromía. Los matices rosas son los que mejor se han conservado. Sus cabellos muestran un ligero tinte rojizo, y aún es perceptible en el manto, el tono azul que lo coloreó. Los amarillos y ocre de las carnes, han desaparecido en cambio, por completo.

Todo hace creer que el busto fue policromado al temple, con colores aplicados después de su fundición.

El tamaño de la "Flora" es de 66 centímetros de alto y su estado de conservación bastante satisfactorio.

Nada podría sin embargo invocarse como prueba de que la obra del museo de Berlín sea realmente un trabajo salido de las manos y ni siquiera del taller de Leonardo.

Por su factura, por su asunto, por su inspiración, la "Flora" restaurada por Lukas, no pasa de ser uno de esos trabajos que forman parte de –un vasto conjunto de cuadros y esculturas de inspiración leonardesca que tan de moda estuvieron en toda la Lombardía a partir de los primeros años del siglo XVI.

El tipo en que se inspiró el escultor que modeló ese famoso busto, es suficientemente conocido como para que no se pueda dudar de su filiación. Todas las obras parecidas que se conservan en los museos de Milán, Bolonia y Turín, han sido evidentemente inspiradas en un dibujo típico de Leonardo existente en el museo de Chantilly.

La "Flora" de Hampton Court, la llamada "Colombina" existente en el museo de Petrogrado, obra de Luini y la "Vanidad" de la galería Borghese, prolongan en su sonrisa misteriosa y ondulante el sello inconfundible de la misma inspiración.