

La Gioconda del Museo del Prado (I)

Matías Díaz Padrón

Conservador senior del Museo del Prado

Hace unos años, con ocasión de la restauración de *La Gioconda* del Museo del Prado, adelanté algunas reflexiones por expresa petición de don Enrique Aguinaga quien me trasladó su curiosidad en el transcurso de un amable encuentro.

No faltaron quienes le atribuían un valor excesivo, igualando casi a *La Gioconda* del Museo del Louvre y, fijando incluso, una continuidad en el tiempo con un discípulo que siguió sin pausa un derrotero que va de Italia a Francia. Hubo también quien vio a través de las fotografías comparadas, mejor calidad en la copia que en el original. Quizás confundiendo la calidad con el atractivo de detalles propios de un excelente copista.

Me vi comprometido a fijar mi opinión en unas páginas de *La Ilustración de Madrid* hace cinco años, y he pensado ampliarla aquí con detalles más precisos, sin por ello pretender allanar las dificultades de alcanzar puntos de certeza.

Al comienzo de aquel almuerzo en el Círculo Josefina Lobo surgió la noticia aireada por la prensa después de la restauración de *La Gioconda* del Museo del Prado. Fue mi culto y admirado amigo Enrique Aguinaga quien me “abordó” -como suele decirse- para entrar en la controvertida problemática. La interrogación tenía sentido, pues *La Gioconda* del Prado no estaba oculta en los fondos, ni la calidad prometía el nivel anunciado. *Le Figaro-Culture* respondió con marcado desdén lo desmedido de la noticia en artículo de Eric Bietry-Rivierre: “*El anuncio con fanfarria de una ‘nueva Gioconda’ ocupa grandes titulares pero no es del interés de los especialistas. Valoración sobre esta réplica, no obstante, atractiva ¿mucho ruido para nada? La intención es más espectacular que interesante. Esta copia precoz sobre nogal milanés y no sobre álamo florentino que pasaba en el siglo XIX por original y hoy día se pretende la más antigua ejecutada*

entre la centena de copias existentes era ya bien conocida” (3-2-2012). Ideal sería ver una y otra enfrentadas en el Museo del Louvre, pero no fue así. Estuvo en el museo sin confrontación alguna.

Las excelentes fotografías y las radiografías de la exposición del Louvre sirven para ver las diferencias de dibujo, de técnica y de calidad de una y otra. La observación visual permite sobradamente ahondar en el universo de la pintura con el auxilio de la historia, la iconografía, la metodología aplicada y otros recursos auxiliares, tanto técnicos como poéticos, que contribuyen al mejor conocimiento de la pintura.

Así intentamos confrontar *La Gioconda* del Museo del Prado con el original del Louvre. Renunciamos por principios a obsesiones filosóficas y psicológicas que interfieren en la naturaleza del retrato de la Gioconda. Desgraciadamente la floración imaginativa tan en boga ha distorsionado la realidad simple. No me resisto a transcribir literal el texto de Vasari, más cerca en el tiempo y conocedor de la obra de Leonardo. Así escribe con la ejemplar sencillez que ya quisieran alcanzar muchos en este tiempo. Es un razonamiento que prueba lo poco que hemos avanzado. Es admirable la mágica belleza de los colores y los aglutinantes que transforman la materia en trascendente poesía. Al final, todo está en la mente y los dedos movidos por esta. Leonardo puso su voluntad y pasión sin límite de tiempo. Lo visto por psicólogos rebasa la fantasía del pintor. Me pregunto la impresión que produciría a Leonardo el escuchar -si fuera posible- tantas “sublimes” ocurrencias. Dudo que se reconociera. Pienso su asombro de a tanto dislate a su persona. La fantasía interpretativa viene larvando desde el romanticismo, entre la ensoñación onírica y la esquemática abstracción. Los artistas del renacimiento no repudian los oficios de su tiempo. Así,

sus pinturas llegan a nosotros intactas en la materia y con la emoción en el alma.

Así no tratamos la ocurrencia imaginativa de tantos críticos que llegan, incluso, a ver en la Mona Lisa un hombre. Demasiado conocidas para entrar en juegos disfrazados de ciencia. Es por esto por lo que aconsejo leer a Vasari, que está más versado y más cerca. Nos habla de *La Gioconda* sin patologías de nuestro tiempo. Así transcribimos el escrito. Lo merece:

“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. Todo aquel que quisiera ver en qué medida puede el arte imitar a la naturaleza lo podía comprender en su cabeza, porque en ella se habían representado todos los detalles que se pueden pintar con sutileza. Los ojos tenían ese brillo y ese lustre que se puede ver en los reales, y a su alrededor había esos rosáceos lívidos y los pelos que no se pueden realizar sin una gran sutileza. En las cejas se apreciaba el modo en que los pelos surgen de la carne, más o menos abundantes y, girados según los poros de la carne, no podían ser más reales. La nariz, con todas esas aperturas rosáceas y tiernas, parecía de verdad. La boca, con toda la extensión de su hendidura unida por el rojo de la boca y la encarnación del rostro, no parecía color sino carne real. En la fuente de la garganta, si se miraba con atención, se veía latir el pulso: y en verdad se puede decir que fue pintada de una forma que hace estremecerse y atemoriza a cualquier artista valioso. Mona Lisa era muy hermosa; mientras la retrataba, tenía gente cantando o tocando, y bufones que la hacían estar alegre, para rehuir esa melancolía que se suele dar en la pintura de retratos. Tenía un gesto tan agradable, que resultaba, al verlo, algo más divino que humano, y se consideraba una obra maravillosa por no ser distinta la realidad”.

Una llamada de atención: Vasari



Fig. 1 Leonardo da Vinci, La Gioconda, París, Museo del Louvre

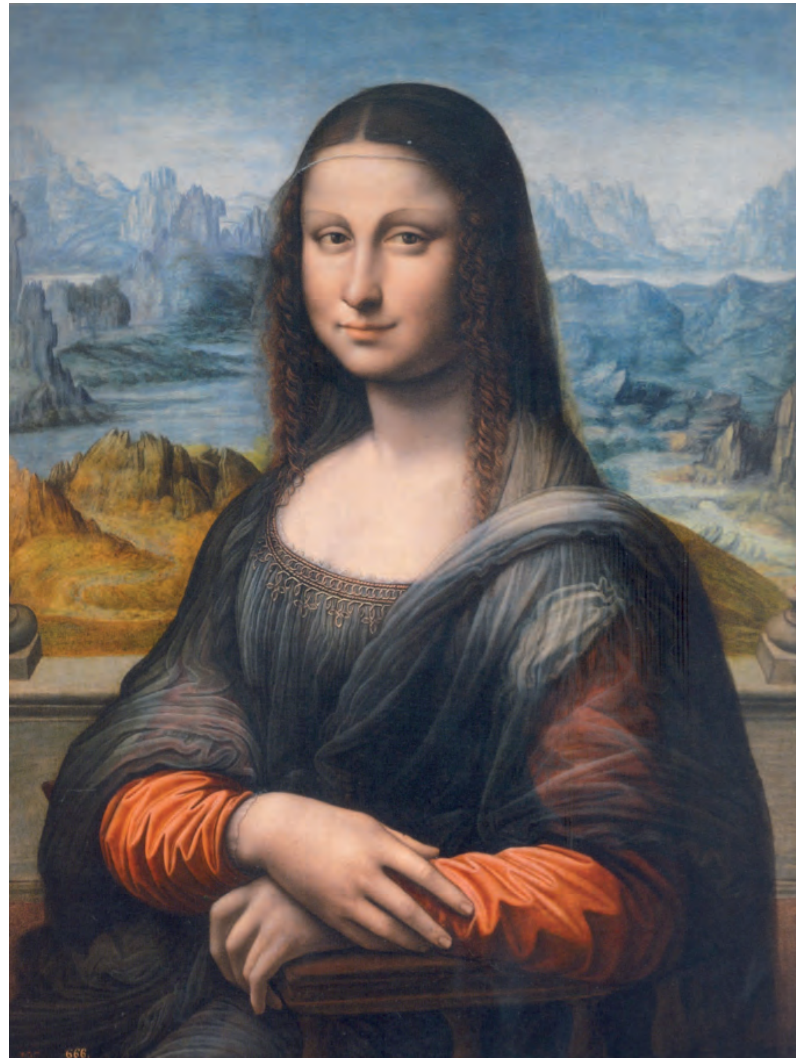


Fig. 2 según Leonardo da Vinci, La Gioconda, Madrid, Museo del Prado

no pudo ver el original. Pues cuando escribe, la pintura estaba en el castillo de Clos-Lucé en Francia. Tomó juicios de preceptistas del momento. Las cejas no estaban en el original pero sí en la copia del Museo del Prado. Es una licencia del copista que rompe con la servil dependencia al modelo, tomando iniciativa propia en los encajes del borde de la camisa, del escote y las mangas que tendremos ocasión de tratar posteriormente. Esto nos desvía de la pretendida proximidad de discípulo y maestro.

La trayectoria de *La Gioconda* encargada por Francesco del Giocondo a Leonardo, quien sin concluirla la llevó a Francia. No termina la obra, el crítico de sí mismo es el crítico más despiadado. El anhelo de perfección le paraliza. Pone la meta en la imaginación y ésta supera siempre a la realidad. El ansia de perfección fue un impedimento para acabar sus obras. Un deseo de perfección ahogando su alma. El retrato de la Gioconda no terminó en manos de su cliente. La llevó a Francia consigo, invitado por Francisco I. Anciano y olvidado en su patria, tuvo la merecida

compensación del rey de Francia que le puso en la jaula de oro del castillo de Clos-Lucé.

Al llegar a este punto me pregunto si el supuesto alumno de que se habla pasó tantos años a su lado en una silla, "copiando milímetro a milímetro" el retrato en Milán y continuó en el castillo de Clos-Lucé. La imaginación no falta en la crítica.

Podríamos recordar cientos de citas sobre el enigma de la impenetrable sonrisa. No hay ningún misterio en la sonrisa en las artes plásticas. Tenemos cientos de *korai* del arcaico maduro del siglo IV a.C. en Grecia y no menos en el gótico del siglo XIII. Era un toque de alegría liberadora de la implacable rigidez del románico. Es la sonrisa de las Vírgenes y el Niño, el triunfar de la ternura en la civilización occidental y nada más.

La Gioconda transmite "la imagen de una mujer sana y esposa satisfecha con las manos unidas en el regazo que es signo de honestidad y maternidad". Y la sonrisa es el ideal femenino de la época. Leonardo nos regala esto con igual generosidad en sus Vírgenes y

Santas de antes y después del retrato de Elisa Gherardini. Es el atractivo moral lo que prima en la belleza física. Todo un toque de psicología humanista. Leonardo amó las cosas a partir del conocimiento directo y la simetría. Logró éxito con la reflexión y respeto sublime al oficio. Preocupación que le llevó a ir más allá de las posibilidades humanas con la pérdida experimental de algunas obras.

En fin, nos encontramos ante Elisa Gherardini, mujer de Francesco del Giocondo, del Museo del Prado levantado el oscuro repinte que cubría el paisaje. Cubrir los fondos en negro, fue para poner en valor el protagonismo de la tez del retrato. Fue un intervencionismo motivado por la moda. En el mismo Louvre se practica en los retratos del tríptico de Adriaen Tomasz Key con los retratos de Antonio del Río y Eleonora López Villanueva.

Pensamos que la restauración de *La Gioconda* del Prado está vinculada a lo previsto en el original del Louvre. Adelantamos la noticia de la restauración del original encomendado a Regina da Costa Pinto Días Moreira.



Fig. 3 Regina da Costa Pinto y Jean-Paul Rioux estudiando La Gioconda Museo del Louvre



Fig. 4 Reflectografía Louvre



Fig. 5 Reflectografía Museo del Prado

Un proyecto ambicioso. Ella forma parte el comité del Louvre, bajo la dirección de Joan-Pierre Mohen, conservador general del Patrimonio y Centro de Restauración de los museos de Francia. Participó en la publicación de *Au cœur de La Joconde Léonard de Vinci décodé*. Allí figura con los estudiosos más prestigiosos de Europa y América vinculados con la historia del arte y la técnica. Debo añadir que Regina fue alumna muy directa de quien esto escribe. Recomendé a esta prestigiosa profesional al Museo del Prado sin

resultado. Hoy está considerada la mejor restauradora de Francia (Fig. 3), Regina da Costa Pinto y Jean-Paul Rioux en el análisis de *La Gioconda* (*op. cit.* p. 80, fig. 129). Los trabajos de este comité no han sido divulgados por la prudencia comprensible del Louvre.

En la exposición de la Gioconda del Prado en el Museo del Louvre no se puso frente a frente con el original, sino con la *Santa Ana, la Virgen, el Niño y el corderito*, restaurada recientemente, con muy controvertido resultado. Se encargó a una profesional especializada

en fresco, lo que provocó la crítica desde dentro del museo a la dirección del Louvre. Fueron personalidades de la élite científica de Francia, la directora del Instituto de Restauración de Francia y anterior director del Louvre, Ségolène Bergeon Langle y Michel Laclotte, junto a otros dos miembros del patronato. La sociedad francesa tiene la fortuna de contar con el control de personalidades del más alto nivel científico e independientes para velar por su patrimonio.

De *La Gioconda* hubo una exposición con más de cincuenta copias y variantes en 1952 en el mismo museo (*Gazette de Beaux Arts* 1952; Isnard 1957; Pulitzer 1966). Hoy se cuentan más de cien. Entre las de más calidad figuran las de H. Pulitzer en Londres, la del Parlamento de Roma, colección Luchner (Innsbruck), Museo de Troyes y Museo del Prado. El fondo negro de la copia del Prado lo hizo notar Arpe, jefe del taller de restauración hasta los años sesenta, a don Javier de Salas. La luz rasante permite ver las irregularidades. La limpieza permite medir la calidad del fondo oculto con mayor precisión. El préstamo al Museo del Louvre está bien justificado por brindar la posibilidad de su estudio.

Lamento navegar a contracorriente sin contentar a la pregunta de Enrique Aguinaga, interesado por hallar respuesta al optimismo de la prensa, a *La Gioconda* del museo madrileño con rango de copia, cuando la réplica es un original repetido de mano del mismo pintor. Le sorprendió que se presente como una novedad cuando estaba desde siempre a la vista en las salas de pintura italiana en el primer piso. El exceso de valoración ha distorsionado la opinión del público donde no falta quienes ven en la copia mayor atractivo. Esto -aparecer y gustar- es el propósito de todo copista. Más aún cuando se da por posible la intervención del mismo Leonardo. De ser un discípulo, tuvo que estar con el maestro en Italia y Francia, donde Leonardo la continúa en el castillo de Clos-Lucé. Resulta difícil tal suceso por espacio de años. No olvidemos una sugerencia nada desdeñable de ver la mano de un pintor francés que tendremos ocasión de tratar. Las fotografías de las dos giocondas junto con las reflectografías, son suficiente para una comparación que permita cotejar las diferencias del original del Louvre y la copia (Figs. 1, 2, 4 y 5).