

BEN LEWIS

EL ÚLTIMO
LEONARDO

LAS VIDAS SECRETAS DEL CUADRO
MÁS CARO DEL MUNDO

PAIDÓS

Índice

Portada

Sinopsis

Portadilla

Dedicatoria

Lista de ilustraciones

Citas

Prólogo. La leyenda de Leonardo

PRIMERA PARTE

1. Vuelo a Londres
2. El nudo de nogal
3. Un tesoro enterrado
4. Papel, tiza, lapislázuli
5. ¡Zing!
6. La pista azul
7. Vince, Vincia, Vinsett

SEGUNDA PARTE

8. El cuadro del rey
9. Pequeños Leonardos
10. El cambiazo del Salvator
11. La resurrección
12. Perdido en la multitud
13. El alto consejo
14. Showman e ingeniero
15. El mayor espectáculo del mundo
16. El Cook que nadie quería

TERCERA PARTE

17. Icono en un paraíso
18. D. E. P. Leonardo da Vinci
19. Diecinueve minutos
20. Hay una casa en Nueva Orleans
21. Espejismo en el desierto
22. Estado frágil

Epílogo

Agradecimientos

Bibliografía

Láminas

Notas
Créditos

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre
una
nueva forma de disfrutar de la lectura

**¡Regístrate y accede a contenidos
exclusivos!**

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones
Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Explora

Descubre

Comparte

SINOPSIS

En los últimos años se ha extendido la tesis de que la culpa de la victoria de Donald Trump en Estados Unidos y del brexit en el referéndum del Reino Unido, así como del ascenso de la ultraderecha en muchos países de la Unión Europea, la tiene la clase trabajadora. En nuestro país se sigue escuchando en los bares que no hay nadie más equivocado que un obrero de derechas, mientras Ciudadanos, el PP y Vox crecen en las encuestas.

¿Qué está sucediendo? ¿Es verdad que la clase trabajadora es la responsable de estos fenómenos? Alberto Garzón aborda esa crucial pregunta a través de un afinado análisis del voto de las últimas convocatorias electorales, con el que pone de manifiesto que los conservadores crecen no por el voto de los que tienen menos, sino de los que temen perder los privilegios; es decir, no por el voto de la clase obrera, sino por el de la clase media, que ve peligrar su estatus.

Las tensiones provocadas por la globalización, que ha desmontado los resortes de redistribución de la riqueza de los Estados nación occidentales, han provocado una reacción política por parte de los que han salido perdiendo con ella, y es una reacción que demuestra dos cosas: que las clases, a la hora de votar, siguen existiendo, y que las conquistas sociales son logros temporales por los que es insoslayable seguir luchando cada día.

BEN LEWIS

EL ÚLTIMO LEONARDO

Las vidas secretas del cuadro
más caro del mundo

Traducción de Ignacio Villaro y Ana Pedrero

PAIDÓS Contextos

A Niamh y a Lorcan

LISTA DE ILUSTRACIONES

Salvator Mundi, fotografiado en 2011 tras su restauración (VCG Wilson/Corbis, a través de Getty Images).

Estudio de drapeados, antebrazo, c. 1503-1510 (Colección Real © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images).

Leonardo (¿+ taller?), drapeados del pecho y una manga, c. 1503-1510 (Colección Real © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images).

Jesús, según Leonardo, 1650, por Wenceslao Hollar (1607-1677) (Colección Real © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images).

Salvator Mundi, antes de su restauración, mayo de 2005 (fotografía de Josh Nefsky. © *Salvator Mundi* LLC).

Salvator Mundi, tras su limpieza, 2006 (fotografía de Josh Nefsky. © *Salvator Mundi* LLC).

Fotografía de infrarrojos del *Salvator Mundi*, septiembre de 2007 (fotografía de Nica Gutman Rieppi. © *Salvator Mundi* LLC).

Salvator Mundi, 2008 (fotografía de Josh Nefsky. © *Salvator Mundi* LLC).

Salvator Mundi, copia posterior de Boltraffio de libre distribución (1467-1516) (Colección Cook, Richmond. Fotografía de William E. Gray c. 1908-1912. Witt Library, Courtauld Institute of Art, Londres).

Girolamo Alibrandi (?) (c. 1470-1524), *Salvator Mundi* (Getty Images/KONTROLAB).

Taller de Leonardo, *Salvator Mundi* (colección particular).

Gian Giacomo Caprotti, conocido como Salai (1480-1524), *Cabeza de Cristo* (Pinacoteca Ambrosiana, Milán © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Gianni Cigolini/Mondadori Portfolio/Bridgeman Images).

Giampietrino (activo c. 1495-1540), *Salvator Mundi* (museo Pushkin, Moscú, Rusia/Bridgeman Images).

Marco d'Oggiono (c. 1467-1525), *Salvator Mundi* (De Agostini Picture Library/Bridgeman Images).

Giampietrino (activo c. 1495-1540), *Salvator Mundi* (Detroit Institute of Arts, Estados Unidos/Donación de James E. Scripps/Bridgeman Images).

Seguidor de Leonardo da Vinci (siglo XVI), Cuadro (Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti — The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Fotografía de A. C. Cooper Photographers Ltd., Londres).

Salvator Mundi, palacio de Wilanów (fotografía: Wojciech HolnickiSzulc/Museo del Palacio del rey Juan III Sobieski en Wilanów).

Robert Simon en la exposición dedicada a Leonardo en la National Gallery, en noviembre de 2011 (*The Times/News Licensing*).

Heráclito, considerado un retrato de Leonardo, detalle de *Heráclito y Demócrito*, Bramante, c. 1487 (Pinacoteca de Brera, Milán, Italia/ Mondadori Portfolio/Archivio Magliani/Mauro Magliani & Barbara Piovan/ Bridgeman Images).

Alex Parish (por gentileza de Alex Parish).

Martin Kemp (fotografía: John Baxter).

Margaret Dalivalle (por gentileza de Margaret Dalivalle).

Dianne Modestini (por gentileza de Dianne Modestini).

Luke Syson, comisario de la exposición de Leonardo en la National Gallery, 2011-2012 (por gentileza del Museo Fitzwilliam).

Carlos I de Inglaterra y Enriqueta María, grabado de Robert van Voerst, 1634, a partir de un retrato obra de Anton van Dyck (Colección Real © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019/Bridgeman Images).

James Hamilton, tercer marqués de Hamilton, c. 1640, por Anton van Dyck (Scala Art Resource LT00719 2019. Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna/SCALA, Florencia).

Sir John Charles Robinson, por John James Napier (© *National Portrait Gallery, Londres*).

Sir Francis Cook (© *Robin Briault, por gentileza del Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington D. C.*).

Herbert Cook (*por gentileza de Richard Cook*).

Yves Bouvier (*dominio público*).

Mohamed bin Salman (*Fethi Belaid/AFP/Getty Images*).

Dmitri Rybolóvlev (*Agence Nice Presse/Icon Sport, a través de Getty Images*).

Doughty House, en Londres, donde se conservó el *Salvator Mundi* durante la primera mitad del siglo xx (*por gentileza del Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington D. C.*).

Venta de cuadros de la Colección Cook, Sotheby's, 1958 (© *Illustrated London News/Mary Evans*).

«Pieza de Cristo hecha por Leonardo»: objeto 49, Inventario de la Corona de 1649-1651 (*Commonwealth Inventory of King Charles I's goods, English School [17th century]/British Library, Londres, Reino Unido/© British Library Board. Todos los derechos reservados/Bridgeman Images*).

«Media figura de Señor, por Leonardo»: objeto 123, Inventario de la Corona de 1649-1651 (*Commonwealth Inventory of King Charles I's goods, English School [17th century]/British Library, Londres, Reino Unido/© British Library Board. Todos los derechos reservados/Bridgeman Images*).

St. Charles Gallery, Nueva Orleans, catálogo de venta de abril de 2005 (*por gentileza del autor*).

Inauguración en Riad del Global Center for Combating Extremist Ideology, durante la visita oficial del presidente Trump a Arabia Saudí el 21 de mayo de 2017 (*White House Photo/Alamy Stock Photo*).

Subasta en Christie's del *Salvator Mundi*, 15 de noviembre de 2017 (*Timothy A. Clary/AFP/Getty Images*).

Habiendo recorrido cierta distancia entre lóbregas peñas, fui a dar a la entrada de una gran cueva, como nunca había visto otra igual. Me quedé un rato plantado ante ella, maravillado. Me agaché, descansando la mano izquierda en la rodilla mientras con la diestra me protegía los ojos del sol. Los entorné y miré primero a un lado, luego al otro, por ver si podía distinguir algo en su interior, pero me lo impedía la profunda oscuridad que allí reinaba. Tras permanecer allí un tiempo, afloraron en mí dos emociones contrapuestas: miedo y deseo; miedo de la intimidante negrura de la caverna, deseo de ver qué maravillas pudiera albergar.

LEONARDO DA VINCI

La política de los estudios leonardescos es como cualquier otra política, salvo que de momento no ha habido derramamiento de sangre.

SIR KENNETH CLARK

Los signos forman un lenguaje, pero no el que crees conocer.

ITALO CALVINO

No importa de dónde seas, lo que importa es dónde estés.

ERIC B. & RAKIM

PRÓLOGO

La leyenda de Leonardo

Hace varios siglos, en una época en que aún regían el mundo monarcas y duques y condesas vestidas de terciopelo y brocados dorados, vivió un hombre nacido fuera del matrimonio, de ánimo tan bondadoso como infinita era su curiosidad, viva su inteligencia y hábiles sus manos. Ese hombre fue ingeniero, arquitecto, diseñador y pintor (el más grande, según muchos, de cuantos habían vivido jamás). Un genio, dicen algunos, que había alumbrado el advenimiento del mundo moderno. Sus pinturas eran a un tiempo realistas e idealizadas, lo más hermoso que se hubiera visto hasta entonces. Estudió el mundo natural hasta comprender sus mínimos detalles —desde las hojas de los árboles hasta las zarpas de los osos— y sus reglas ocultas —como las proporciones del rostro y el cuerpo humanos—. Oteaba en la distancia y escudriñaba de cerca la realidad, abocetando los tenues horizontes de las montañas y retirando la piel de los seres humanos para poder observar los músculos y las arterias que escondían.

Pero ese artista también era un enigma. A su muerte, dejó misterios y trampas para quienes quisieran celebrar su memoria y preservar su legado. A veces, pintaba sus obras maestras con colores que se desvaían o se desprendían de la tela antes incluso de que las acabara; en ocasiones las sellaba con barnices que las oscurecían más y más con el transcurso de las décadas. Como muchos grandes hombres, parecía no dar mayor importancia al don que Dios le había concedido, ya que pintaba poco y despacio, y prefería enterrarse en cuadernos que llenaba garabateando ideas magníficas de ingenios que no tenía ni la paciencia ni los medios

técnicos para construir. Pintó menos obras que ningún otro gran artista de la historia, y aún son menos las que han sobrevivido hasta hoy: diecinueve, a lo sumo.

En los siglos que siguieron a su muerte, la gente se desvivía por poseer obras suyas; nunca había cuadros suficientes de aquel artista para saciar el anhelo del mundo por sus imágenes. Proliferaron mitos y teorías sobre cuadros suyos que se habían perdido, escondido o repintado. En las instituciones de enseñanza consagradas a las artes, no había vocación más elevada que el estudio de su obra; y entre los académicos que analizaban su arte, no cabía mayor gloria que descubrir, perdido u olvidado, un lienzo salido de su mano.

Era un terreno espinoso, y, si uno resbalaba, punzante. El artista jamás firmaba ni databa sus obras. Tuvo muchos discípulos, a los que enseñaba a pintar con tanta pericia como él, imitando exactamente su estilo, y que realizaron cientos de copias de sus cuadros. De vez en cuando, como documentó un contemporáneo, añadía él mismo los últimos toques, un hecho que aún confundiría más a la posteridad. Conscientes de los riesgos, los estudiosos más sensatos procuraban resistirse a la tentación de identificar un cuadro perdido, y optaban antes por examinar un fragmento desatendido o una frase a medio terminar de los cuadernos del artista. Pero muchos acababan por sucumbir al reclamo del tesoro escondido. Los pasillos de las bibliotecas de historia del arte estaban repletos de fantasmas dolientes de profesores que habían visto la obra de sus vidas destrozada por la quimera de un «nuevo» Leonardo que creyeron haber hallado; los titulares, las crónicas y las celebraciones que habían saludado su hallazgo daban paso en cuestión de años, si no de meses, al escarnio académico de lo que se había revelado como una falsificación o una copia, desenmascarada por unas pinceladas aplicadas demasiado a la ligera, o por colores juzgados dominantes en exceso, o porque el corte de algún vestido correspondía a una época incongruente.

Aquel artista, Leonardo da Vinci, era como el sol. Era el astro más brillante del cosmos de la historia del arte. Los estudiosos que volaban demasiado cerca de él veían cómo sus libros se convertían de repente en pasto de las llamas, y ellos mismos acababan a menudo devorados por el fuego de la ambición, lo cual no impedía que perseveraran en sus intentos...

PRIMERA PARTE

Robert Simon tenía sitio de sobra para las piernas en el avión que lo llevaba a Londres en mayo de 2008. Volaba en primera clase, un lujo infrecuente para este marchante de maestros clásicos, satisfecho con sus éxitos profesionales, aunque poco dado a la ostentación, y presidente de la Asociación Americana de Marchantes Privados de Arte, una organización en la que solo se ingresa por invitación. Durante los momentos de turbulencias transatlánticas, la vista se le iba pasillo abajo, hacia uno de los armarios de cabina de primera clase, en el que le habían dado permiso para guardar una caja estrecha pero de tamaño considerable.

Contenía una pintura renacentista de sesenta y seis centímetros de alto por cuarenta y cinco de ancho de una «media figura» (por utilizar el anticuado término de los historiadores del arte) de Cristo. La composición del retrato mostraba su rostro, su pecho y sus brazos, con una mano levantada en señal de bendición y la otra sosteniendo un orbe transparente. Una razón por la que Simon estaba preocupado por el cuadro era que no había podido costear la prima del seguro que le habían calculado para él. Lo había comprado hacía tres años por unos diez mil dólares (o eso había contado a los medios de comunicación), pero ahora se le atribuía un valor de entre cien y doscientos millones de dólares.

Lejos de la vida de lujos que mucha gente se figura, el marchante de arte puede llevar una existencia precaria incluso al más alto nivel, porque vender cuadros caros es..., en fin, muy caro. Las galerías de primera fila manejan unas cifras de gastos generales de vértigo. Hay que repintar las paredes para cada exposición, imprimir catálogos, dar de beber y cenar a coleccionistas ricos... Simon se había gastado decenas de miles de dólares en restaurar el cuadro que llevaba en la caja y aún no había recuperado ni un centavo.

De constitución recia, mediana altura, judío, cincuenta y tantos años, de voz suave, educado, Robert Simon es la clase de persona que cree que las fuerzas que dirigen nuestras vidas desde las alturas recompensan la modestia y la finura. Transmite una calma modesta, amable, pero algo precaria. «*Loose lips sink ships*» [Las lenguas largas hunden barcos], le gusta repetir, recuperando un eslogan inscrito en los carteles propagandísticos estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial para aplicarlo al negocio del arte.

Simon se recostó en su asiento. Se sumió en ese estado de ánimo propio de los hombres que saben que la suerte está echada y las fichas dispuestas en el tablero, y que ya no pueden hacer otra cosa que ejecutar una secuencia de acciones predeterminadas. Ya no había lugar para seguir organizando, influyendo o persuadiendo a nadie más. Lo había hecho todo, y lo había hecho lo mejor que había podido. El aislamiento en la cápsula de la cabina del avión y la sensación de movimiento hacia delante que producía el impulso de cuatro reactores se combinaban y recreaban una metáfora física perfecta de aquel momento de su vida.

Junto con el submarino, el paracaídas y la ametralladora, el aeroplano era el invento más famoso de los anticipados por el artista al que Simon había consagrado sus días durante los últimos cinco años. Leonardo da Vinci no fue el primer ser humano que había diseñado máquinas voladoras, y es probable que nunca llegara a construir una él mismo, pero había estudiado el tema durante más tiempo, escrito más al respecto y trazado diseños más sofisticados

que cuantos le habían precedido. Sus ideas acerca del vuelo humano se basaban en años de observación y análisis de los movimientos en el aire de aves, murciélagos e insectos voladores, y en el registro de sus observaciones en notas y dibujos. Al sentir cómo las corrientes aéreas elevaban el avión, Simon recordó que Leonardo fue el primero en advertir que el movimiento del aire era tan importante para el vuelo de un pájaro como el de sus alas.

El 15 de abril de 1505, Leonardo terminó el borrador de uno de sus tratados, *Del vuelo de las aves*, conocido también como el *Códice de Turín*. Tenía tan solo unas cuarenta páginas, repletas de líneas de texto inusualmente pulcras —escritas con tinta negra en su característica caligrafía especular, de derecha a izquierda—, entre las que se intercalaban diagramas geométricos, y cuyos márgenes estaban decorados ocasionalmente con pequeños y bellísimos bocetos de aves en vuelo. El «ornitóptero» (o «nave-ave»), uno de sus diseños más tempranos, tenía alas con formas que imitaban las de los murciélagos, porque —como dejó escrito— las alas de un murciélago tenían una «membrana permeable» y permitían una construcción más ligera que «las alas de las aves con plumas», que debían tener «más potencia en huesos y tendones». Leonardo colocaba a su piloto en posición horizontal dentro de un armazón situado bajo las dos alas, desde el que, valiéndose de brazos y piernas, debía batirlas e impulsar un sistema de poleas y palancas. Según registran los historiadores, no tardó en comprender que el cuerpo humano era demasiado pesado, y sus músculos demasiado débiles, para proporcionar la potencia suficiente para volar, por lo que sus diseños posteriores tenían ya las alas fijas y se asemejaban más a los planeadores. Imaginó que lanzaba uno, muy adecuadamente, desde una montaña «con nombre de gran ave», aludiendo al toscano Monte Ceceri, o «Monte Cisne». Con su gusto por las metáforas aviares, Leonardo escribió que su «gran pájaro realizará su primer vuelo a lomos de un enorme cisne, colmando de asombro al universo, llenando todos los escritos con su fama y cubriendo de gloria el nido en el que nació». Ninguno de sus

diseños llegó jamás a volar. Aquellos artilugios eran poco menos que una tontería, pero había una genialidad profética en la percepción de los fenómenos y las leyes de la naturaleza que inspiraban sus máquinas.

Robert Simon sabía que ese viaje, fuera cual fuera su resultado —que, a decir verdad, igual podía ser todo que nada—, supondría la cumbre de su carrera en el mundo del arte. Si todo iba bien, era probable que se ganara un lugar en los libros de historia; si no, seguiría gozando de respeto, pero sin salirse de lo ordinario. El viaje significaba además la culminación de algo más personal. Como suele ser habitual en la mayoría de los marchantes de arte, detrás de su carrera había una motivación que no tenía nada que ver con el dinero o el éxito, y que hacía tiempo que venía dando forma a su vida: un amor incondicional e irreductible al arte; no al arte moderno y contemporáneo, con sus manchones, garabatos y salpicaduras, sino al «gran arte» del pasado, en especial al del Renacimiento, en que las historias intemporales de la Biblia y de la Grecia y la Roma antiguas cobraban vida en los gestos melodramáticos de hombres barbudos y mujeres de dorada cabellera, entre pliegues de telas de seda y satén sobre fondos de explanadas y pórticos, de templos y fortalezas.

A sus quince años, Simon había ido de viaje de estudios a Italia. Recuerda las sinuosas carreteras de las colinas que rodean Florencia, los destellos del sol vespertino entre los cipreses mientras el autobús los conducía a la localidad de Vinci, lugar de nacimiento de Leonardo *da* Vinci, Leonardo «de» Vinci. (Por pura coincidencia, yo hice un viaje similar con mis padres siendo aún adolescente.) «Leonardo ha sido mi dios durante la mayor parte de mi vida; ¡y no soy el único! —me confesó Simon—. Encarna la idea que me hago de la persona más grande que haya dado la civilización.» A lo largo de los años, Simon había ido a ver todas las exposiciones importantes que se habían montado sobre él, todas sus pinturas y «tantos dibujos como pude». Su carrera profesional, que ahora giraba en torno a Leonardo, ya lo había llevado a la esfera del artista

en una ocasión anterior, en 1993, cuando los propietarios del *Códice de Leicester*, uno de los preciados manuscritos del genio, le pidieron que lo inspeccionara. Actualmente es propiedad de Bill Gates, pero entonces pertenecía a la fundación del magnate del petróleo Armand Hammer.

La familia de Simon era pudiente, pero nunca se había implicado a fondo en el mundo del arte. Su padre era viajante de gafas. A Simon lo enviaron a una exclusiva escuela orientada al ingreso en la universidad, la Horace Mann School del suburbio neoyorquino de Riverdale. Más adelante, en la Universidad de Columbia, se especializó en estudios medievales y renacentistas, y luego en historia del arte. Hizo su tesina sobre un cuadro recién descubierto del manierista italiano del siglo XVI Agnolo Bronzino, que formaba parte de una colección privada. Se trataba de un retrato del gobernante de Florencia de la familia Medici Cosimo I luciendo una armadura reluciente, que se conocía por las numerosas copias —unas veinticinco— que había colgadas en museos y residencias particulares o que se conservaban en almacenes dispersos por todo el mundo. Los historiadores del arte convenían desde hacía tiempo en que la obra original era la de la Galería de los Uffizi, el famoso museo florentino. Sin embargo, en una historia que guardaba paralelismos sorprendentes con la del cuadro que ahora transportaba a Londres, el joven Simon sostuvo que había identificado un original anterior de aquel retrato, cuyos dueños deseaban permanecer en el anonimato. Publicó un artículo sobre el asunto en una prestigiosa revista de arte especializada, la *Burlington Magazine*.¹ El cuadro se expone actualmente en un museo australiano, que lo ha atribuido a Bronzino, aunque algunos expertos siguen creyendo que lo pintaron los aprendices del artista.

Paso a paso, Simon fue escalando posiciones en el negocio del arte. Fue becario de investigación en el Museo Metropolitano de Nueva York. Ejerció una breve temporada la docencia. Intentó de forma insistente, pero siempre sin éxito, introducirse en el brazo

académico del mundo del arte. «La pura verdad es que no conseguí encontrar plaza de profesor en ningún sitio que me gustara», confiesa.

Colaboró con críticas y artículos en la revista *Burlington* y escribió ensayos sobre artistas del Renacimiento italiano para catálogos de Sotheby's y de exposiciones en museos modestos, de Kansas a Milán. En la década de 1990, los escribió también para exposiciones comerciales en las Galerías Berry-Hill de Nueva York, que se hundirían mediada la década siguiente, asfixiadas por un sinfín de pleitos.

Simon encontró empleo como tasador, uno de los trabajos más discretos dentro del mercado artístico de maestros clásicos. A un tasador lo llaman los grandes coleccionistas para que evalúe la calidad y el valor de una obra de arte, por lo general con intención de venderla o comprarla, o también de cara a un divorcio o a donársela o prestársela a algún museo, lo que les da derecho a lucrativas exenciones fiscales a las que los coleccionistas estadounidenses hacen muy bien en acogerse. Igualmente frecuente es que un tasador reciba la llamada de una familia que ha heredado obras de arte. «Muchas veces te llaman para valorar el patrimonio de alguien que ha fallecido hace poco, con lo que la situación no es muy agradable que digamos. Al cabo de dos meses —pongamos por caso— de la muerte de alguien, a lo mejor estás en un apartamento y allí no se ha tocado nada y aún hay cuadros colgados en las paredes, a menudo cosas que llevan años en el mismo lugar sin que nadie las haya limpiado. Examinas esas pinturas con luz escasa y en malas condiciones, y todo tiene un cierto aire de búsqueda del tesoro, que, en parte, se ve comprometida por la situación.» Años de experiencia enseñaron a Simon a escudriñar en la penumbra de habitaciones oscuras y entre el polvo de cuadros sin restaurar y privados de amor, y a captar un destello de calidad e historia del arte allá donde se hallase.

El oficio de tasador ejemplifica uno de los grandes conflictos del mundo del arte, fuente de muchas suspicacias y teorías conspiratorias, que es la imbricación de la consideración académica y del mercado. Como afirma Simon de su trabajo como tasador, «lo que cuenta es por lo general el componente financiero, pero con cierta frecuencia tiene uno que investigar lo suyo para hacerse una idea de qué es lo que tiene entre manos antes de pasar a la fase de valoración». El tasador tiene que estar tan familiarizado con la evolución del estilo de un artista como lo está con los archivos de subastas e inventarios, mediante los que se puede rastrear la historia de un cuadro. Y tiene que entender las parábolas de subida o caída de los precios de un artista, recopiladas en bases de acceso restringido a suscriptores. Este oficio —y, en general, cualquier trato en cuestión de maestros clásicos— requiere una gran memoria visual y fáctica. Hay que ser capaz de recordar miles de obras de arte, muchas veces hasta en sus detalles más insignificantes.

Robert Simon empezó a ejercer como marchante en 1986, y a principios de la década de 1990 abrió su propia galería en una casa que compró en Tuxedo Park, en el estado de Nueva York. Se especializó en Renacimiento europeo y arte barroco, y se interesó asimismo por el arte colonial latinoamericano. Hizo el seguimiento de su hallazgo del retrato de Bronzino, así como de algunos otros descubrimientos renacentistas: un Parmigianino por aquí, un Pinturicchio por allá. A lo largo de los años, vendió unos cuantos cuadros y esculturas a museos estadounidenses de Los Ángeles, Washington, Detroit, Yale, etcétera. Los comisarios parecían responder favorablemente a sus maneras discretas e imperturbablemente académicas. Pero a pesar de sus éxitos pasados, es el primero en admitir que nunca había vendido una obra de arte tan excepcional, o tan cara, como aquella con la que había subido a bordo de ese avión, y que llevaba en una caja de aluminio y cuero hecha a medida, colgada del hombro por una larga correa.

Dentro de la elegante caja había un cuadro que representaba al *Salvator Mundi*, esto es, a Cristo como salvador del mundo, y Simon creía que era de Leonardo da Vinci. Solo sabía por una conversación informal a quién iba a enseñar la obra en Londres. Unos meses antes, se la había mostrado en Nueva York a Nicholas Penny, director de la National Gallery británica. A Penny le impresionó, pensó que podía tratarse de un Leonardo, y había enviado al otro lado del Atlántico a Luke Syson, uno de sus comisarios, para que la examinara. Syson estaba empezando a preparar una exposición muy ambiciosa sobre Leonardo que se iba a inaugurar unos años más tarde, y también apreció un gran potencial en el cuadro. El viaje de Simon a Londres había sido idea suya y de Penny. Sería muy irregular, un caso sin precedentes, incluir en una exposición de un museo de talla internacional como la National Gallery londinense una obra recién descubierta, pero aún sin autenticar, de un artista tan célebre, y que, además, estaba en el mercado. Syson y Penny decidieron convocar discretamente un comité con los mejores especialistas del mundo en Leonardo para que la evaluaran a puerta cerrada antes de tomar la decisión de incluirla o no en su muestra.

Simon sabía que él y su cuadro tenían todas las de perder. Había un pequeño ejército de leonardistas —como se los conoce— recorriendo el mundo, cada uno con un Leonardo perdido en su día y recién descubierto bajo el brazo, que trataban de obtener de museos y universidades una serie de opiniones favorables a su causa. Distintos historiadores del arte daban su respaldo a distintos cuadros, y —así funciona hoy en día el mundo académico— todos competían unos con otros. Estaba la denominada *Mona Lisa de Ilseworth*, hallada en un principio en la colección de una mansión rural británica, pero que ahora era propiedad de un consorcio de inversores que había montado en su defensa una organización llamada Fundación Mona Lisa. Ningún museo occidental la había expuesto, pero la *Mona Lisa de Ilseworth* se había exhibido en un centro comercial de lujo de Shanghái. Había un autorretrato de

Leonardo, conocido como la *Tavola Lucana*, descubierto en el sur de Italia por un historiador del arte que era, además, miembro de una sociedad vinculada a la Orden de los Caballeros del Temple, fundada en el siglo XII, a la que, según cierta leyenda, habría pertenecido el propio Leonardo. Ese cuadro se había expuesto en un castillo checo, pero la Universidad de Malta lo había rechazado. El londinense Museo Victoria and Albert tenía la *Virgen con Niño riendo*, una figurita de terracota que durante mucho tiempo se había atribuido al artista renacentista Rossellino, pero que de cuando en cuando algún historiador del arte intentaba reclasificar como la única escultura de Leonardo que se conserva. Había incluso otro *Salvator Mundi* supuestamente de Leonardo, llamado el *Ganay* por el nombre de su último propietario conocido, el héroe de la Resistencia francesa Jean Louis, marqués de Ganay. Hacía noventa años desde la última vez que la reatribución de una pintura a Leonardo había contado con un amplio consenso: la *Madona de Benois*, actualmente expuesta en el Museo del Hermitage, de San Petersburgo.

Cuando los marchantes de maestros clásicos no están vendiendo obras maestras incontestadas por cuenta de algún cliente importante (la parte fácil del negocio), se pasan el tiempo a la caza de obras perdidas, inadvertidas o sencillamente subestimadas, desempolvándolas e identificando a su autor para luego intentar venderlas como algo más importante y mejor de lo que se pensaba cuando las compraron. De lo que se trata es de poner en práctica su experiencia y sus conocimientos, su «buen ojo», como suele decirse, para identificar obras infravaloradas. «Yo suelo comparar esta habilidad de reconocer a un artista por lo que pinta con reconocer la voz de tu mejor amigo cuando te llama por teléfono — me comentaba Simon—. No hace falta que se identifique, sabes que es él, sin más, por una combinación de la entonación de la voz, el timbre, el modo de hablar y el lenguaje que pueda utilizar. Está esa serie de elementos que, en conjunto, componen un patrón bastante característico que tú, que conoces a la persona, reconocerías. Eso

viene a ser, en esencia, lo que aporta un experto. Son muchos quienes, desde los círculos artísticos o de la historia del arte, le niegan todo valor, como si fuera una especie de rito vudú, pero es un proceso muy racional, basado al mismo tiempo en un entendimiento subjetivo para el que algunas personas tienen un cierto don, o han estudiado...» No es fácil dar con las palabras justas para definir este esquivo proceso. No es de extrañar que Simon estuviera nervioso.

No está de más mencionar que el cuadro que llevaba en la caja era la peor pesadilla de un experto. En su día había sufrido todos los daños que pueda llegar a sufrir un cuadro renacentista. Tenía un tajo enorme de arriba abajo en el centro; en secciones de la parte más importante de cualquier retrato, la cara, se había rascado la pintura hasta la madera; la tabla se había roto en cinco pedazos y la mantenía unida por el reverso una combinación destartada de listones de madera, a modo de bastidor. No existía documentación coetánea: ni un contrato, ni el relato de un testigo ocular de la época, ni una anotación sobre el cuadro en los márgenes de algún cuaderno, ni un ápice de evidencia datada en vida del artista, aparte de algún dibujo suelto de un brazo o de un torso, que podría ser para cualquier cosa. El cuadro había estado desaparecido durante ciento ochenta y cuatro años de los quinientos que se estimaba que tenía (ciento treinta y siete años de 1763 a 1900, y otros cuarenta y siete entre 1958 y 2005). Cuando el gran historiador británico del arte Ellis Waterhouse lo vio en una subasta celebrada en Londres en 1958, garabateó una sola palabra en el catálogo: «Ruina».

Robert Simon tenía entre manos una misión de alto riesgo. Ni siquiera había logrado pagar la prima del seguro por el total del valor de su equipaje de mano. La casa de subastas Sotheby's había acabado echándole una mano y tuvo la gentileza de consignar una valoración del cuadro de tan solo cincuenta millones. Su pieza era frágil. No estaba seguro de que sobreviviera al viaje en avión, y no digamos ya de que llegara algún día a las paredes de un museo de rango internacional o a la sala de ventas de una casa de subastas

prestigiosa. La tabla sobre la que se había ejecutado la pintura había sido recompuesta e impecablemente restaurada, pero bajo su superficie recién barnizada se escondía un defecto oculto: un enorme nudo en el centro de la parte inferior. Los técnicos especialistas en tablas que la estudiaron en Florencia dijeron que era el peor soporte de madera que habían visto jamás.

Al norte de Milán, el campo asciende lentamente hacia serenos lagos azules hasta dar paso a la silueta de sierra de los Alpes. Antes de que el terreno se eleve a altitudes alpinas, hay laderas y tierras de labranza que en su día estuvieron salpicadas de nogales cuyas espesas copas de hojas de suaves contornos se mecían con la brisa y se agitaban con el viento. Su denso entramado de ramas quebraba el calor de los rayos del sol, y los gatos de las granjas se rascaban el lomo en la característica corteza de los árboles, llena de profundos surcos. Estos crecían rápido, desarrollaban troncos gruesos —de hasta dos metros de diámetro— y llegaban a vivir doscientos años. Se mencionan en leyendas medievales italianas sobre chamanes que invocaban el mundo de los espíritus bailando a su alrededor. Milenios antes, según un mito romano, Júpiter, el más poderoso de los dioses, subsistía a base de nueces cuando caminaba entre los hombres.

En sus cuadernos de notas, Leonardo estudió la estructura del nogal y de otros árboles, igual que estudiaba tantos otros fenómenos del mundo natural. Observó que la coloración de las hojas era el resultado de cuatro factores: la luz directa, el «lustre» (luz reflejada), la sombra y la transparencia. Luego analizó principios más complejos que determinaban la estructura de los árboles. Descubrió una de las leyes matemáticas fundamentales de su crecimiento, que el calibre total de las ramas es igual a la anchura del tronco del que brotan, y que las ramas más pequeñas que salen

de otras mayores obedecen a la misma regla proporcional. Esta combinación de observación minuciosamente detallada de la naturaleza e indagación de los principios que rigen el aspecto y el comportamiento de las cosas (y que hoy llamamos empirismo), está en el corazón de toda la obra de Leonardo. En su opinión, había que entender algo antes de poder dibujarlo. En una anotación fechada en abril de 1490 en el *Codex Atlanticus*, su mayor compilación de notas, escribió: «El pintor que copia fiándose a la práctica y al juicio de sus ojos, prescindiendo de la razón, es como el espejo, que imita dentro de sí todo lo que se sitúa delante, sin conocer su existencia». En la pintura de Leonardo, el grado de detalle puede ser abrumador. Cada hoja, cada pliegue de tela, cada rizo de cabello puede ser distinto del que tiene al lado, compartiendo todos, no obstante, una misma estructura formal.

La mente de Leonardo pivotó de la Edad Media a la Moderna, y esa es una de las razones que hacen de él un personaje tan icónico y misterioso hoy en día.* Sus cuadernos de notas producen la electrizante sensación de que el concepto moderno del conocimiento se está inventando en sus páginas. El *Codex Atlanticus* contiene en sus 1.119 hojas, entre dibujos de máquinas, aeroplanos, armamento y anatomía humana, enigmáticas profecías que servían de acertijos para entretenimiento de la corte, un género literario que se remontaba al medievo.¹ Por ejemplo: «Aparecerán figuras gigantescas con forma humana, y cuanto más se te acerquen, más menguará su inmenso tamaño» (las sombras), y «observarás los huesos de los muertos, que con su veloz movimiento dirigirán la ventura de quien los mueva» (los dados). También predijo que «habrá muchos que avanzarán uno contra otro, sosteniendo en sus manos el afilado hierro cortante. Estos no se harán más daño el uno al otro que el que les cause la fatiga, pues al tiempo que uno se inclina al frente, el otro se echa atrás una distancia igual; pero ay del que se interpone entre ellos, pues terminará cortado en pedazos» (una sierra). El humilde nogal también merece aquí una mención: «Dentro de los nogales, y de

otros árboles y plantas, se hallarán grandes tesoros escondidos». El nogal del que se cortó la tabla en que se pintó el *Salvator Mundi* no escondía un tesoro, pero (al menos la sección empleada para nuestro cuadro) sí que guardaba su propio secreto: una deformidad peligrosa para un artista.

El árbol del que salió el *Salvator Mundi* habría cumplido con su cometido de suministrar nueces para fines culinarios y medicinales durante muchos años. Su cosecha anual habría enriquecido platos de pasta renacentistas, como *linguine* picantes de nueces, o *ravioli* con higos y nueces, o se habría combinado con las puntas de la amarga planta de la ruda en brebajes con que mantener la peste a raya. Más adelante, llegaría el día en que se tomaría la decisión de vender la madera del árbol. Cavarían con palas a su alrededor en vez de talarlo con un hacha, ya que la mejor madera está cerca de la base. Parte de la madera se habría usado para fabricar mesas, sillas y cofres exquisitamente labrados para los hogares de los nobles. De otros bloques tallarían con reverencia estatuillas de santos para colocarlas en los extremos de los bancos del coro o en las hornacinas de los altares. Las secciones de madera más fina se destinarían a la intrincada artesanía renacentista de la *intarsia*, o taracea: distintas clases de madera, cada una de un tono diferente, se cortan en delicadas tiras para componer con ellas imágenes en sepia de paisajes o escenas religiosas que se aplicaban a armarios y escritorios. Este nogal se cortó en planchas para todos esos fines, y una tabla en concreto, de cuarenta y cinco centímetros de ancho por sesenta y seis de alto, se transformaría en un cuadro.

La madera de nogal del *Salvator Mundi* fue transportada en carreta hasta Milán, ciudad con una población de entre 150.000 y 300.000 personas. La urbe, tres veces más grande que Florencia, crecía en círculos concéntricos, y la población desbordaba sus murallas para desparramarse por nuevos suburbios. Los nobles vivían en palacios de altos muros con gruesas fachadas abujardadas, tras las que se extendían patios interiores con árboles y fuentes y esculturas en sus pedestales, aislados del ruido de las

calles. El perfil urbano lo dominaba desde su centro el *Duomo*, la catedral, y al noroeste el *Castello Sforzesco*, el palacio del gobernante de Milán, el duque Ludovico Sforza. Había astilleros, tabernas, panaderías, una cárcel para morosos, pañerías y zapaterías. Había barrios especializados en oficios diversos: uno, repleto de molinos que producían tela y papel, o aserraderos donde se cortaba la madera; otro agrupaba a artesanos que trabajaban la lana; otro, a herreros. Había doscientas treinta y siete iglesias, treinta y seis monasterios y ciento veintiséis escuelas. Milán era, en las agudas palabras del propio Leonardo, «una gran congregación de gentes» que estaban «hacinadas como cabras en fila india, llenando cada rincón de olores fétidos y sembrando simientes de pestilencia y muerte». Había brotes periódicos de la peste bubónica, que un día mataría a varios de los aprendices de Leonardo. Él, siendo (al menos en su imaginación) planificador urbano además de artista y científico, concibió planes para rediseñar la ciudad que nunca llegaron más allá de la mesa de dibujo.

En algún rincón de las estrechas calles de Milán estaba instalado el carpintero o fabricante de tablas que suministró la madera para el *Salvator Mundi*. Este tipo de artesano era el primero de los varios que intervenían en la ejecución de una obra de arte renacentista como el *Salvator*. Era frecuente que les encargaran la elaboración de soportes grandes y complicados, que compusieran una superficie plana a partir de planchas de madera ensambladas con colas animales y uniones acanaladas, y combinaran tablas de formas diversas para hacer elaborados retablos de alas articuladas mediante bisagras. Pero la creación de la tabla de nogal del *Salvator Mundi* era una tarea relativamente rutinaria, ya que se cortó en una única pieza de madera, lo cual hace todavía más llamativo que su ejecución fuera tan torpe.

Puede ser que Leonardo encargara un lote de tablas, dado que otras dos obras suyas del periodo milanés y pintadas en madera de nogal han sido sometidas a análisis científicos y se ha comprobado que procedían del mismo árbol. Las dimensiones eran las

convencionales para cuadros devocionales, de los que había gran demanda entre las familias italianas pudientes. Los motivos más típicos eran la Virgen y el Niño, ciertos santos (como san Juan Bautista) y Cristo cargando con la cruz, coronado de espinas o como salvador del mundo. Estas pinturas las colgaban los compradores en sus alcobas o en capillas privadas.

Antes de pintar, hay que preparar la madera con una serie de capas, igual que se suelen imprimir los lienzos. En la Italia de los siglos xv y xvi, de esto se encargaban a veces los aprendices del artista, pero a menudo se hacía en el taller del carpintero. La tabla del *Salvator Mundi* se preparó más o menos como explica Leonardo en sus cuadernos que debe hacerse:

La tabla debe ser de ciprés, peral, serbal o nogal. Debes cubrirla con una mezcla de mástique [conocido también como goma arábica, una resina vegetal] y trementina que se haya destilado dos veces y con blanco [de plomo] o, si prefieres, cal, y colocarla en un marco a fin de que pueda expandirse y encoger según su grado de humedad y sequedad [...]. Luego aplica aceite de linaza hervido de modo que penetre en todas partes, y antes de que se enfríe, restriégalo con un paño seco. Sobre esto, aplica con un palo barniz líquido y blanco [...].

Los artistas florentinos se hacían imprimir las tablas de madera con *gesso*, una sustancia similar a la tiza, pero Leonardo, al igual que los pintores milaneses, prefería como base una mezcla de aceite de madera y blanco de plomo. Su tabla la hizo encolar con una primera capa de cola animal. Luego se le aplicaron dos capas más, la primera elaborada con una receta de pigmento de plomo blanco con granitos de vidrio de sodio y calcio y un aglutinante de aceite de nuez; la segunda, de más pintura blanca, mezclada con un poco de amarillo de plomo y estaño, y vidrio en granos más finos. El resultado fue una superficie coloreada de un tono blanquecino. Añadir vidrio era un conocido truco del que se valían los artistas de la época para incrementar el brillo de sus obras y acelerar el secado de la pintura. En un cuadro, la luz no se refleja únicamente en la superficie exterior de esta. Si las capas son lo bastante finas y

semitransparentes, puede atravesar sucesivas manos de pigmento y rebotar en los finos gránulos de vidrio, creando un efecto de translucidez. Para el proceso final de la preparación (confieso que desconozco si esto se aplicó en el caso del *Salvator Mundi*), Leonardo aconsejaba: «Después, una vez seca, dale un baño de orina y vuelve a secarla».

Pero el artesano que hizo esta tabla fue excepcionalmente descuidado. En el interior del soporte ya preparado, ignorado por el artista que iba a recibirlo, bajo las capas preliminares de aceite, gesso y orina, se escondía un problema. A diferencia de las tablas, también de nogal, en que Leonardo pintó otros retratos famosos como *La Belle Ferronnière* y *La dama del armiño*, la del *Salvator* contenía un nudo de gran tamaño justo en el centro de la mitad inferior. Esos nudos solían reemplazarse con fibra vegetal, limaduras de madera o tejidos, como aconsejaba el artista florentino Cennino Cennini en su manual de pintura del siglo xv. Sin embargo, en una segunda muestra de desidia (difícil de conciliar con la pericia de los carpinteros renacentistas, que conocían bien las propiedades de sus materiales), esto no se hizo con aquella pieza de madera.² Parece que o bien el carpintero o un aprendiz del taller de Leonardo en quien este hubiera delegado la tarea fueron negligentes en la selección y preparación de la tabla, y el defecto quedó oculto bajo varias capas de imprimación.

Aun así, Leonardo no habría dejado de echar un vistazo al reverso de la tabla y advertir el nudo, lo cual es tan probable que nos plantea un segundo enigma. Sabemos del interés de Leonardo por los aspectos técnicos de la elaboración de un cuadro. No es propio de su carácter que aceptara como soporte de la pintura una superficie tan defectuosa, sobre todo si la obra iba destinada a un cliente importante. En condiciones de humedad y sequedad, un nudo así se expande y se contrae a distinta velocidad que el resto de la madera, de modo que si la tabla, en un futuro lejano, se resecara o humedeciera, sufriría tensiones encontradas que podrían llevarla a un punto de ruptura y partirla o agrietarla. Por otra parte,

un nudo es un punto débil, con lo que, si un día la tabla se cayera al suelo, podría romperse por ahí. El retorcido nudo de la tabla de nogal en que se pintó el *Salvator Mundi* era una bomba de relojería.

Un día que estaba en su casa mirando con ojos entrecerrados la pantalla del ordenador, Alex Parish descubrió el *Salvator Mundi*. Figuraba en el listado de artículos en venta de una oscura casa de subastas de Nueva Orleans, la St. Charles Gallery. Ocurría en 2005, tres años y pocos meses antes de que Robert Simon se subiera a un avión con destino a Londres con el cuadro debajo del brazo. A Parish, la foto le pareció prometedora, y su precio era tan bajo que merecía la pena arriesgarse un poco. Lo recuerda así: «Me vino a la memoria algo parecido que me había encontrado en Sotheby's unos años antes. Compré el cuadro porque sé que es justo el tipo de cosas con las que a otros les gusta especular». Contactó con Simon, que también se había fijado en la tabla, porque estaba suscrito a la lista de correo de la galería y le enviaban una copia impresa de su catálogo. Parish sugirió que lo compraran entre los dos, al cincuenta por ciento, igual que habían comprado a medias muchas obras en el pasado. Simon estuvo de acuerdo.

Hasta que descubrió el *Salvator Mundi*, Parish era un modesto marchante de maestros clásicos cuya carrera en el mundo del arte había estado repleta de arranques en falso, entre la rutina de las ventas de poca monta en trastiendas.

El mundo del arte tiene la imagen glamurosa de una corte mundial itinerante presidida por reyes y reinas de antaño: galeristas de primera fila (propietarios de galerías), artistas cuyas obras se cotizan en más de un millón de dólares y coleccionistas

multimillonarios en torno a los que se arremolinan dueños de galerías más modestas, marchantes y artistas emergentes. Durante el segundo semestre de cada año, el mundillo se traslada en masa de feria de arte en feria de arte: Basilea, la FIAC en París, la TEFAF en Maastricht, la FRIEZE de Londres, FRIEZE-Nueva York y el Armory Show en la Gran Manzana, Hong Kong o Miami, parando por el camino en subastas en Londres o Nueva York, y trazando una estela de fiestas y cajas de embalar.

Sin embargo, eso no son más que apariencias deslumbrantes. Entre bambalinas se mueve mucha otra gente que no ha nacido en la abundancia, que no tiene un armario lleno de grandes firmas de diseño ni frecuenta la alta sociedad, y a la que el mundillo artístico atrae no tanto por su amor al arte —que es lo que todo el mundo menciona como su principal motivación— como por un ávido deseo de experiencias más emocionantes, similar a la ludopatía o a la búsqueda de tesoros enterrados. Para ellos, el atractivo radica en la excitación de comprar un cuadro en la primera exposición de un artista novel recién licenciado, con la esperanza de que al cabo de cinco años colgará sus obras en una exposición colectiva de alguna institución pública. O, como es el caso que nos ocupa, la emoción de toparse, tras años de búsqueda, con una vieja pintura atribuida a una escuela provinciana de tercera categoría, pero que ellos creen que podría ser obra de un artista de gran renombre.

Tales éxitos no están ni mucho menos garantizados. Como en cualquier otra industria de las que atraen a la gente por el relumbrón de la fama y la fortuna que desprenden los que están en la cumbre, en el mundo del arte hay una élite muy reducida de triunfadores y una amplia base de soldados de a pie, carroñeros de vía estrecha y fracasados. Uno de los del último escalón jerárquico era Alex Parish. Como él mismo dice: «En mi vida, me he quedado con lo puesto más de una vez». Nacido en 1954 en una familia norteamericana de clase media-baja, se licenció en Historia del Arte en la Universidad Wesleyana, en Ohio, y luego se mudó a Nueva York, donde trabajó en la tienda de regalos del MoMA. Lo dejó al cabo de dos años e

intentó sin éxito establecerse como marchante por cuenta propia, pero, «por una combinación de cero formación, cero iniciativa y un tanto de indisciplina juvenil, etcétera, llegué a un punto muerto al cabo de pocos años», confiesa. A principios de la década de 1980 se fue a Londres e hizo un curso de un año sobre el mercado del arte; no en una institución prestigiosa como el Sotheby's Institute of Art, sino en una escuela privada, la New Academy for Art Studies, dirigida por los historiadores del arte Lucy Knox y Roger Bevan. Cuando volvió a Nueva York, trabajó una temporada en otra tienda de regalos, esta vez la del Metropolitano. Después —sigue diciendo— «supliqué que me dieran el trabajo más cutre en la casa de subastas más cutre de Nueva York, y lo conseguí. Trabajé con ellos dos años, y acabé haciéndoles el catálogo». Estando allí, logró identificar un cuadro aparentemente interesante e infravalorado que se iba a sacar a subasta, el tipo de obra que se conoce en el mundillo como un «durmiente». El *Salvator Mundi* puede muy bien presumir de ser el durmiente más importante jamás descubierto.

El cuadro que llamó la atención de Parish era una escena pastoral de la escuela holandesa del siglo XVII, y dio el aviso a la prestigiosa galería de maestros clásicos Colnaghi. Fue un gesto que ponía de manifiesto la combinación justa de conocimientos y ambición. Colnaghi lo puso en nómina, y pasó dos años trabajando para él en Nueva York, de 1980 a 1982, aunque no en un puesto de gran categoría. Recuerda que el negocio no era fácil en aquella época. «En Nueva York, por entonces, nadie conseguía vender cuadros antiguos italianos ni ingleses ni nada por el estilo.» Al cabo de otro par de años, entró a trabajar en Christie's. Era otro puesto mal pagado, pero él iba manejando con creciente soltura la jerga de quienes conocen el mercado del arte por dentro: «Yo era más que nada el tío que está ahí siempre, el que lleva los cuadros a la trastienda, el que los pone bajo la luz negra [los rayos ultravioleta revelan cuánto se ha pintado encima de un original], el que los limpia con trementina, el que se los enseña a toda la profesión [o sea, no a coleccionistas particulares, sino a marchantes y galeristas,

que suelen ser los primeros en ver las novedades]». Y aún le tocaba otra ingrata tarea: «Yo era al que siempre mandaban al mostrador a decirle a la gente que su Van Dyck no era en realidad lo que creían que era, pero que gracias por venir».

En Christie's, Parish volvió a comprobar que tenía talento para identificar durmientes. «Me había quedado trabajando hasta tarde, una noche de 1985 —rememora—. Era el único de mi departamento que no se había marchado aún cuando entró un cuadro. Me llamó una de las chicas del sótano: “Ven a echarle un vistazo a esto antes de irte, por favor”. Bajé y había un cuadro enorme, de ciento veinte por ciento ochenta, que venía con un par de espejos; lo acababa de traer un *picker*, un “recolector”. Un *picker* es un intermediario del mercado del arte que se dedica a comprar en un montón de subastas de provincias, desde ventas de liquidación de herencias de algún coleccionista fallecido a las organizadas en tiendas de antigüedades de todo el país, y luego lleva sus adquisiciones a Nueva York y las pone a la venta, con la esperanza de obtener un precio más alto. Lo vi y pensé: “Ay, Dios, esto podría ser un Dosso Dossi”.» Hay que estar muy versado en pintura italiana del siglo XVI para reconocer un Dosso Dossi nada más verlo. Es uno de esos pocos pintores, como El Greco o Gustave Moreau, que parecen situarse al margen de la historia. Sus misteriosos cuadros de oscuras alegorías y escenas mitológicas, que insertan magos, pigmeos y unicornios entre el despliegue, más convencional, de santos y madonas, bañados todos ellos por la suave y dorada luz vespertina de Venecia, apuntan desde el Renacimiento al primitivismo y al surrealismo del siglo XX.

«Así que le dije a la chica: “No le hables de esto a nadie. Podría valer cien mil dólares” —me contó Parish—. Y llamé a mi jefe, que seguía en el edificio central, y le dije: “Creo que tenemos un Dosso en el almacén”. Y él estuvo muy displicente: “Cállate. Vuelve al trabajo”. Y punto. ¿Qué iba a decir yo? Yo estaba ahí de chiripa. Él era un experto. Así que me olvidé por completo del asunto. Unas dos semanas después, estoy reunido con alguien cuando el jefe me

llama y dice: “Dios bendito, hay un Dosso en el almacén”. Y yo, en plan: “Sí”.» La cara de póquer de Parish sugiere una vida llena de rechazos porque no procedía de la clase social adecuada para el mundo del arte.

Experiencias como esa llevaron a Parish a una epifanía. «*Pickers* y tratantes llegaban a Christie’s con una camioneta llena de cuadros, y yo los valoraba uno por uno. Miraba a ver qué tenían e iba en plan: “No, ese vale cuatro mil dólares. Ese, dos mil. Este no nos interesa, este tampoco, este sí”.» Se daba cuenta de que la mayoría de los tratantes no sabían lo suficiente de historia del arte para saber qué era lo que compraban. «Vi que en la cadena de suministros había un hueco para alguien que tuviera ese conocimiento y saliera a rebuscar por la América rural.» De modo que se estableció una vez más como marchante independiente especializado en pintura italiana. Una vez más, la cosa no funcionó. Seguía siendo difícil encontrar compradores para los cuadros italianos que descubría. Entretanto, su mujer dio a luz a trillizos y dejaron Nueva York para mudarse a una casa más grande. De pronto tenía mucha familia y pocos ingresos. Vivían al día, compraba cuadros antiguos y los colocaba como buenamente podía por las casas de subastas. Fue por esa época cuando se hizo cristiano renacido, un compromiso sumamente infrecuente entre quienes se mueven en el mundo del arte.

En 1996 le cayó un capote en forma de llamada telefónica de la mayor firma de marchantes de maestros clásicos del mundo, fundada por Richard Green. Green tiene galerías en Londres, en Bond Street, pero andaba buscando a alguien que le encontrara obras en Estados Unidos. «En sus mejores tiempos, no paraban. Conforme les entraban, las vendían. Del orden de seiscientos cuadros al año: doscientos en ferias de arte, doscientos a través de sus galerías y doscientos en subastas.» Parish trabajaría para Jonathan Green, hijo de Richard, que le dijo: «Sal a buscar cuadros para nosotros».

Jonathan envió a Parish a husmear por rincones remotos de Estados Unidos en casas de subasta, liquidaciones de herencia e ignotas galerías de provincias en busca de obras de arte prometedoras. «Al principio, tuvieron que darme un poco de formación, porque yo no tenía ni idea de qué espectro de mercancía adquirirían, pero resultó ser un matrimonio feliz, porque la cuenta de resultados tampoco se resentía conmigo», me contaba Parish, aludiendo a que su salario era modesto. Entretanto, su contrato le permitía, además, comprar y vender obras de arte por su cuenta, aunque por un pacto de caballeros su empleador tenía siempre opción preferente de compra. Además de viajar, se suscribió a boletines y catálogos del ramo, que repasaba para pedir polaroids de todo cuadro que pareciera prometedor, pero dice, con conocimiento de causa: «En pocos años, la revolución digital reinventó el negocio por completo».

Por aquel entonces, Estados Unidos estaba inundado de cuadros cuyo valor sus dueños ni sospechaban. Entre finales del siglo XIX y mediados del XX, los coleccionistas habían «limpiado» Europa de obras de maestros clásicos, por lo general comprándoselas a aristócratas europeos venidos a menos, cuya riqueza había menguado con las recesiones del final del siglo XIX y la década de 1930 y con las dos guerras mundiales. «Los estadounidenses andaban todos desesperados por ganar clase, y los europeos, por conseguir dinero», explica Parish. Era la época en que los precursores de los actuales coleccionistas multimillonarios, magnates desaprensivos como J. P. Morgan, Andrew Mellon y John Rockefeller, amasaron colecciones incomparables, que más adelante constituirían los cimientos de los grandes museos del país. Pero también coleccionaban arte familias menos prominentes, de clase media. Los cuadros que compraban estas familias estaban muchas veces sin firmar y en no muy buen estado. A lo largo de los años, habían sufrido deterioro, habían sido objeto de restauraciones

desafortunadas y pasado de generación en generación hasta caer en manos de personas sin especial interés por el arte. «Esos cuadros empezaban por fin a aflorar al mercado.»

Así es como se generó una tormenta perfecta: una tecnología de la información rápida como el rayo, una oferta creciente y una demanda acuciante. Parish era como un meteorólogo que seguía la evolución del nuevo clima comercial. «Por lo que respecta a los maestros clásicos, había una frontera en la que salían al mercado un montón de cuadros y nadie sabía qué se estaba vendiendo exactamente, y a esa frontera era a la que yo estaba atento.»

Parish le compró a un colega una base de datos de cinco mil casas de subastas de todo el país. Redujo la lista a unas mil, que eran las que vendían cuadros. Si las casas de subastas no colgaban imágenes en línea ni mandaban copias impresas de su catálogo, Parish se apuntaba a sus listas de correo electrónico y les pedía archivos JPG de cualquier cosa que pareciera interesante. «Estaba metido en un despacho minúsculo, rodeado de libros, y me pasaba —no es broma— catorce horas al día repasando todo aquello. Rastreando, rastreando, rastreando. O sea, literalmente: clic, clic, clic, clic... No iba a permitir que se vendiera un cuadro en este país del que no tuviera noticia.»

Al poco tiempo, Parish estaba comprando para Green un cuadro a la semana, gracias a esa base de datos. Green le pedía «deportivos y náuticos» (es decir, pinturas de escenas de deportes y barcos de vela) o «victorianas y sedas y satenes» (retratos de los siglos XVIII y XIX de aristócratas vestidos con tejidos caros). El mundo del arte se había abierto a las bases de datos en línea, y Parish estaba decidido a demostrar lo poderosa que podía ser esa herramienta.

Muchas veces, ofrecía a otros marchantes en los que confiaba, como Robert Simon, compartir el riesgo financiero de comprar obras que no le interesarán a Green.* En su momento más álgido, Parish llegaba a tener en el curso de un mismo año participaciones en hasta setenta cuadros, y aportaba el cincuenta, el treinta y tres y

alguna vez el veinticinco por ciento del precio de compra. Eran operaciones inciertas. «Si conseguía un cuadro por mil quinientos dólares y se vendía en subasta por quince mil, para mí era como..., qué te voy a decir: “¡Aleluya!”. Tuve un par de años seguidos en que me hacía con un cuadro, qué sé yo, por quinientos dólares o por cinco mil, y luego me reportaba como cien mil. Era fantástico. Creo que eso me llegó a pasar cuatro veces de un tirón.» Pero también había ocasiones en que los cuadros que Parish compraba y consignaba en subasta no se vendían. «Es difícil, sobre todo si compras por internet y basándote en fotografías pequeñas, que es como había llegado a funcionar el negocio. Tienes que especular basándote en fotos. Y es una auténtica especulación. Un cierto porcentaje de obras, cuando las tienes delante, no valen nada. Te llegan de vuelta como un puñetazo en la boca. Me estaba deshaciendo de aquellos muertos por lo que me quisieran dar, en el noventa y nueve por ciento de los casos perdiendo dinero, solo por recuperar algo de capital para seguir operando.»

Y en esto que un buen día estaba Parish dale que te pego al teclado como de costumbre cuando reparó en el listado del *Salvator Mundi* en un catálogo *online* de la galería St. Charles, de Nueva Orleans. Era el Objeto 664. «Copia de Leonardo da Vinci (italiano, 1452-1519)», empezaba diciendo, y añadía: «*Cristo Salvador Mundi*, óleo sobre tabla enmarcada, 66 cm × 47». ¿Habían escrito mal el término latino *Salvator*, quizá porque lo hubiera escrito un hispanohablante? «Presentado en marco de exposición antiguo de gesso con baño de oro.» Su valor estimado —una casa de subastas siempre indica el precio que considera que puede alcanzar un lote— era solo de entre mil doscientos y mil ochocientos dólares. El catálogo en papel que Robert Simon vio por esos mismos días ilustraba la entrada con una foto en blanco y negro a muy baja resolución. Las ropas de Cristo habían adquirido un tono gris fúnebre, sus pómulos y su frente resaltaban en la turbia oscuridad del resto del cuadro con un brillo fantasmagórico, y los dedos de la mano con que daba la bendición parecían iluminados por la tenue

luz de una vela. «Parecía más o menos interesante. Todo lo que sea de la escuela de Leonardo es interesante, y el precio de salida era muy bueno», me dijo Parish con una sonrisa.

Parish pidió a la galería St. Charles, de Nueva Orleans, que le enviaran una fotografía. «Cuando llegó, la saqué del sobre, la sostuve ante mis ojos y pude ver, como vería cualquier marchante de maestros clásicos, que si tal parte se ha repintado por completo, que si tal otra prácticamente no se ha tocado, y examinando la parte en que estaba la mano, pensé: “Ay, Dios, esto es periodo. ¡Es periodo!”. Ya supondréis lo que significa eso. “Periodo” quiere decir que corresponde a la época a la que pretende corresponder. Circulan cuadros del siglo XVII, o del siglo XIX pintados imitando el estilo renacentista. Este era claramente de la época de la que aparentaba ser. Y era de muy buena calidad. Me fijo en la mano, me fijo en los drapeados, y veo a las claras que aquello no es una simple copia entre muchas otras. Es una copia excepcionalmente buena, de excelente calidad.»

Simon y él decidieron comprarlo. El resto, como suele decirse, es historia del arte.

En el universo conocido, no ha habido nada, ningún artículo, objeto o cantidad de material, cuyo valor en el mercado se haya disparado tan rápido como el del *Salvator Mundi* atribuido a Leonardo da Vinci. A Simon y Parish, se lo vendieron en mayo de 2005 por mil ciento setenta y cinco dólares (suma considerablemente inferior a la cifra de «cerca de diez mil dólares» que la pareja dio más adelante a los medios de comunicación). En 2013, lo vendieron por ochenta millones, y cuatro años más tarde, en 2017 (tan solo doce años y seis meses después de que se vendiera por poco más de mil dólares) se adjudicó en subasta en la galería Christie's, de Nueva York, por cuatrocientos cincuenta millones.

Leonardo fue el dibujante más prolífico de su tiempo: han sobrevivido en torno a cuatrocientos dibujos atribuidos a él, cuatro veces más de los que nos dejaron sus contemporáneos más activos.¹ Dibujó esquemas, emblemas, alegorías, bocetos arquitectónicos, apuntes anatómicos, mapas, paisajes, grupos de figuras bíblicas, estudios de desnudos y retratos del natural. Era un experto en la técnica de la punta de plata, que utiliza una varilla de metal afilada para trazar líneas en un papel cubierto con una mezcla de hueso pulverizado y pigmentos minerales. Le gustaba dibujar con tinta y plumas arrancadas de las alas de un ganso doméstico. Tras el cambio del siglo xv al xvi, se decantó por las tizas: roja, negra y blanca. A menudo, daba un toque final con resaltes blancos de otro material más, el *gouache*. Algunos de los cuadros de juventud de Leonardo, incluidos *San Jerónimo* y *La adoración de los Magos*, no llegaron mucho más allá de la fase del dibujo a tamaño real.

Como dibujante, Leonardo fue un revolucionario. A él le debemos el primer boceto de un paisaje fechado de la historia, el primer diagrama de una máquina con «vista explosionada» de las piezas de la historia, y los primeros bocetos de composiciones abstractas, en los que planifica —o quizás encuentra— una composición a partir de un torbellino de líneas espontáneas y medio automáticas, garabateadas a toda velocidad con tinta y tiza. Una de sus obras más famosas y más reproducidas es un dibujo esquemático, el *Hombre de Vitruvio*, en el que el cuerpo de un

hombre con las extremidades extendidas forma un cuadrado y un círculo. Según el escritor italiano del siglo XVI Giambattista Giraldi Cinzio, citando los recuerdos de su padre, que había conocido a Leonardo personalmente, el artista rara vez salía de su estudio sin un cuaderno de apuntes colgado del cinto. En las notas de su tratado, Leonardo formuló el primer texto que anima a dibujar del natural:

Cuando pasees por la ciudad, estate siempre atento mientras caminas a observar y analizar las acciones de los hombres mientras están hablando, pensando, riéndose o peleando unos con otros, qué acciones tienen lugar entre ellos y qué acciones realizan los espectadores [...] y toma notas breves de esas formas en tu libreta, que debes portar siempre contigo, y debe ser de papel tintado, para que no pueda borrarse, y debe llevarse con diligencia, pues muchas son las posiciones y las acciones, y la memoria no alcanza a recordarlas todas.

No obstante, los estudios preparatorios que se conservan del *Salvator Mundi*, que están trazados con tiza roja en papel tintado de rojo, fueron realizados en el estudio, porque eran bocetos de ropajes —o drapeados, por utilizar el término de los historiadores del arte— y se basaron casi con toda seguridad en maniqués vestidos, no en modelos vivos. Actualmente, esos dibujos se hallan en la Colección Real del castillo de Windsor.

«Leonardo hacía a veces modelos en arcilla —dejó escrito en el siglo XVI Giorgio Vasari, el gran historiador florentino del arte del Renacimiento— y cubría las figuras con trapos empapados en escayola, para luego dibujarlos minuciosamente en lienzo de Reims o en lino imprimado.» Los drapeados eran uno de los elementos esenciales de la pintura renacentista, y constituían por sí mismos una forma de transmitir un mensaje. Los ropajes clasicistas con que se vestía al santo elenco de los cuadros renacentistas elevaban los relatos bíblicos a la altura de la Antigüedad grecorromana, y fusionaban las dos grandes fuentes de sabiduría de la época, la Biblia y la civilización clásica. Su disposición, su caída y sus pliegues eran ejercicios de virtuosismo realista que proclamaban la

pericia de ilusionista del pintor. Hay una serie de dieciséis estudios de drapeados dibujados en lino, que se suelen datar a comienzos de la década de 1470, algunos atribuidos a un Leonardo con la tierna edad de diecinueve años. El joven artista muestra la textura y las características del tejido representado, además de insinuar el cuerpo que hay debajo; la tela se despliega en curvos arabescos y ángulos acusados, retrocede en bolsas de sombras y refulge allí donde incide la luz.

Leonardo acostumbraba a planificar sus cuadros en tres fases de dibujo. Primero estaban los estudios de partes del cuerpo, gestos, rostros, drapeados, anatomía y paisajes, dibujados del natural o en ocasiones de modelos de estatuas clásicas. En una segunda fase, abocetaba combinaciones de figuras o disponía toda la composición. Por último, venían los bocetos a tamaño real, que se trazaban sobre la tabla en que se ejecutaría la pintura definitiva. En su día, debió de haber muchos dibujos preparatorios del *Salvator Mundi* (de la cara de Jesús, de la mano con que imparte la bendición, del orbe y tal vez de la composición en su conjunto), pero solo han sobrevivido dos páginas de bocetos. En una hay dos dibujos: uno, del torso de un hombre vestido con una prenda episcopal llamada estola, y el otro, una representación a menor escala de un antebrazo que emerge entre las elaboradas arrugas de una manga, trazada con tiza roja y repasada con blanco. En la segunda hoja hay un antebrazo con la manga rematada por un puño y envuelta en telas.

Estos bocetos nos ofrecen multitud de indicios intrigantes sobre el *Salvator Mundi*. El tejido que cubre el pecho está dibujado con exhaustivo detalle, una característica propia del estilo de Leonardo, con delgados frunces de tejido que discurren, claramente diferenciados, desde la cinta del bordado que rodea el cuello y plisa la tela formando pequeños pliegues.

Al lado izquierdo del pecho según miramos el cuadro, justo por encima de la franja diagonal, el tejido de la prenda forma un curioso gurrullo. El artista parece haber puesto especial cuidado en mostrar

lo enredada y arrugada que está esa parte del ropaje. La forma y la posición de este amasijo son significativas. En el punto exacto en que la Lanza Sagrada se clavó en el cuerpo de Cristo, la herida de la Pasión, los pliegues forman la letra griega omega, símbolo de la divinidad. Novelistas e historiadores de muy variado pedigrí académico han propuesto múltiples interpretaciones, a cuál más extravagante, de símbolos ocultos que han identificado escrutando con los ojos entornados cuadros de Leonardo como *La Virgen de las Rocas* y la *Mona Lisa*, pero aquí, en el *Salvator Mundi*, hay uno de verdad.

Otros aspectos de estos bocetos, sin embargo, enturbian las aguas artísticas de la atribución. El antebrazo que aparece en esta misma página no parece dibujado en su integridad por Leonardo, sino por otro artista, seguramente alguno de sus aprendices. En la década de 1930, el gran leonardista Kenneth Clark catalogó la colección de dibujos de Da Vinci propiedad de la familia real británica, entre los que había ambos bocetos. Observó que el dibujo del antebrazo es tosco en comparación con el del pecho, y que, además, el sombreado está trazado de izquierda a derecha, cuando los de Leonardo van siempre de derecha a izquierda.

El segundo dibujo también encierra un misterio. El brazo enfundado en la manga surge de dos holgadas vueltas de tela casi idénticas a las que rodean el brazo que Cristo alza en un gesto de bendición en el cuadro. Pero, en el dibujo, el antebrazo luce una manga rematada en un puño, y en el cuadro, no hay puño. Para ser un estudio preparatorio, guarda una relación sorprendentemente vaga con la pintura acabada.

Podemos datar ambos dibujos en torno a la primera década del siglo XVI atendiendo a la evolución del estilo y la técnica de Leonardo, que pasó la mayor parte de su etapa más temprana abocetando con pluma y tinta o con punta de plata. A mediados de la década de 1490, empezó a usar tiza roja en sus estudios de los apóstoles para *La Última Cena*. En el primer decenio del siglo XVI, la tiza pasó a ser su principal útil de dibujo, porque era un material más

adecuado para el estilo que estaba desarrollando por aquel entonces. La blandura de la tiza le permitía intensificar el *sfumato*, la suavísima transición de la luz a la sombra que se convertiría en su sello distintivo.² Con ese estilo de dibujo es con el que se realizaron los bocetos preparatorios del *Salvator Mundi*.

El dibujo es el común denominador de todas las variopintas actividades de Leonardo como ingeniero, científico y artista. Y, sin embargo, se refería a él en términos críticos. Uno de los aspectos fundamentales de su pensamiento, que lo sitúa al margen de sus contemporáneos, era su actitud radical respecto a la línea: «Las líneas no forman parte de ninguna porción de la superficie de un objeto ni del aire que rodea tal superficie —anotó—. La línea en sí misma carece de materia y de sustancia, y más puede considerarse una noción imaginaria que un objeto real [...]. Tus sombras y tus luces deben fundirse sin líneas ni fronteras, a la manera del humo al perderse en el aire. ¡Pintor, no envuelvas tus cuerpos en líneas!». En el mundo real no hay líneas, decía, así que no las pintes.

En las frescas y malolientes callejuelas de Milán, sobre estanterías de umbrías tiendas de boticarios, se alineaban vasijas de cerámica llenas de hierbas, remedios medicinales, compuestos químicos y pigmentos: las materias primas con que dar color al mundo. Eran preparados de minerales, insectos, restos animales y vegetales, someramente troceados a la espera de ser molidos en polvo fino y mezclados con yema de huevo o aceites para hacer pintura, y con agua para tinturas. Los clientes iban y venían: tintoreros, vidrieros, ceramistas y fabricantes de muebles, iluminadores de manuscritos y pintores.

Detrás de cada cuadro de Leonardo había una red mundial de colaboradores anónimos, con profesiones muy alejadas de las artes creativas propiamente dichas. Los minerales de los pigmentos llegaban en barco desde remotas ciudades de Asia Central que pocos europeos habían pisado, traídos habitualmente por

mercaderes sirios. Algunos se elaboraban en laboratorios venecianos o florentinos gestionados por órdenes religiosas. Había un azul ultramarino en polvo que obtenían moliendo azuladas vetas de lapislázuli los jesuitas del convento florentino de Santo Giusto alle Mura; la piedra semipreciosa se importaba desde lo que hoy son Afganistán y Uzbekistán, vía Damasco. Una versión del mismo color a un precio más razonable, producida en el mismo convento, se hacía con azurita obtenida de minas austriacas y balcánicas y elaborada con óxido de cobre. Tan buena era la reputación cromática de estos religiosos que el contrato por el que se encargó a Leonardo *La adoración de los Magos* en Florencia especificaba que el artista debía comprarles los colores a ellos. Un pigmento rojo procedía de cuerpos desecados de cochinillas del Mediterráneo oriental, que se mezclaban con agua, alumbre y sosa. Otro se extraía del palo de Brasil, madera que importaban mercaderes españoles y portugueses de sus colonias americanas. Un tercer rojo, llamado «sangre de dragón», era una resina producida por diversas plantas, y se usaba como medicina además de como barniz. La grana cochinilla era un carmín cuyo nombre procedía de los insectos con los que se fabricaba, y se importaba a Italia vía Amberes. También podían adquirirse rubíes, que molidos daban un pigmento carísimo. Del plomo, tratado de distintas formas, se obtenían blanco, ocre y otro rojo más. Un «negro hueso» muy oscuro se destilaba a partir de reses muertas. El verdigrís, un tono que nos es familiar por la pátina del cobre envejecido, se obtenía exponiendo planchas de cobre al vinagre. El pan de oro se producía a partir de monedas viejas, y sus finas hojas se guardaban, cuidadosamente colocadas entre láminas de papel, metidas en libros. El azafrán, mezclado con alumbre y yema de huevo, se empleaba para fabricar un pigmento amarillo. Y así es como la ciencia y el comercio ponían los cimientos del arte.

Es probable que Leonardo enviara a alguno de sus aprendices adolescentes a adquirir los pigmentos, con una lista de la compra en mano. Los cuadernos del artista contienen listas de tareas, hechas

muchas veces en vísperas de un largo viaje, lo que nos da un indicio del tipo de recados que encargaba a sus «chicos». En una de esas listas, de 1490, recuerda al aprendiz que ha de conseguir «un libro que versa sobre Milán y sus iglesias, que deben de tener los papeleros que hay de camino a Cordusio [una plaza del centro de la ciudad]». Otra, de entre 1508 y 1510 (posiblemente, la época en que Leonardo empezó a trabajar en el *Salvator Mundi*), enumera «botas, medias, peine, toalla, cordones para el calzado, navaja, plumas, guantes, papel de envolver, carbón, lentes con estuche, «palo de fuego», tenedor, tablas, hojas de papel, tiza, cera, fórceps [...]». Puede que la lista aluda a artículos que ya había comprado a los tenderos de Milán y guardaba en su estudio, pero también añade una nota sobre algo que está claro que no tenía: «Conseguir un cráneo».

Para el *Salvator Mundi*, el aprendiz no tendría más que unos pocos pigmentos en la lista, porque el cuadro se pintó con un número llamativamente reducido de colores: blanco de plomo, lapislázuli, amarillo de plomo y estaño, bermellón, óxido rojo de hierro, carbón natural y vegetal, negro de hueso y ocre oscuro. Luego, de vuelta al estudio, los ayudantes tendrían que moler los colores hasta convertirlos en polvo fino. Solo que en este caso, como tiempo después puso de manifiesto la restauración, no hicieron un trabajo muy esmerado: los relucientes granos del lapislázuli eran más bien bastos comparados con los de otros cuadros de Leonardo.

Es probable que Leonardo hiciera un boceto de la composición de conjunto del *Salvator*. Luego repasaría las líneas con una sucesión de agujeros diminutos, o *spolveri*. Se colocaba el boceto sobre la tabla, se espolvoreaba con polvo muy fino y después se retiraba. La composición quedaba así perfilada con el polvo oscuro que se colaba por los alfilerazos. Fotografías microscópicas del *Salvator Mundi* han revelado una serie de pequeños puntos negros, pero solo los suficientes para plantear la posibilidad, que no la certeza, de que existiera ese boceto. Sí está acreditado, en cambio,

que el artista se valió de un compás para trazar el círculo del orbe, porque hay un agujero en el lugar en que se clavó la punta. Luego se añadió otra capa de imprimación con veladuras muy finas, semitransparentes, de ocres y negros, algunos obtenidos de madera quemada, y otros, de huesos carbonizados.

Leonardo era miembro del *Arte dei Medici, Speziali e Mercati*: el gremio de médicos, boticarios y merceros. Tenía sus propias recetas para la elaboración de colores, y muchas las anotó en sus cuadernos de apuntes. Eso era algo muy poco común entre los pintores renacentistas, pero cuadra con lo que sabemos de Leonardo, el artista científico. El maestro de la luz y el sombreado manifiesta un interés especial por las diversas formas en que podía mezclar colores para las sombras: «Coge verde [es decir, malaquita] y mézclalo con betún, y eso hará las sombras más oscuras. Y para sombras más claras, mezcla verde con ocre amarillento, y para sombreados aún más claros, verde con amarillo, y amarillo puro para los toques de luz. Junta entonces verde y cúrcuma y dale a todo otra veladura [...]. [P]ara hacer un rojo vistoso, toma cinabrio o tiza roja y bermellón, y bermellón puro para las zonas más iluminadas, y luego aplica una mano de laca fina».

No sabemos cómo preparó su paleta el autor del *Salvator Mundi*, pero Vasari nos da una descripción de la forma en que lo hacía otro artista que aprendió en el mismo estudio que Leonardo. Lorenzo di Credi y Da Vinci fueron ambos aprendices del maestro florentino Andrea Verrocchio, y en ocasiones trabajaban juntos en los mismos cuadros. Di Credi, dice Vasari, «hacía en sus paletas gran número de mezclas de colores, dispuestas de modo gradual desde el tono más claro al más oscuro, con regularidad en verdad excesiva, con lo que a veces tenía en la paleta veinticinco o treinta, y para cada una guardaba un pincel distinto». Semejante preparación la exigiría igualmente la manera delicada, minuciosa y laboriosa en que se pintó el *Salvator Mundi*.

Para entonces, Leonardo podía coger el pincel y empezar a pintar..., si esa era su predisposición, cosa que no podemos saber con certeza. A diferencia de lo que ocurre con cualquier otro cuadro cuya ejecución se atribuya mayoritariamente a Leonardo, no hay ninguna prueba documental de que el *Salvator* estuviera pintado por su mano. Eso no plantea por sí solo un problema infrecuente en los cuadros renacentistas. Miles de obras anteriores a 1700 quedaban sin firmar y sin fechar, lo cual ha dejado a los historiadores cientos de enigmas pictóricos por resolver. La herramienta del juicio del especialista se desarrolló hace dos siglos precisamente para hacer frente a ese problema. Pero es un proceso que marchantes de arte como Robert Simon y Alex Parish no pueden acometer solos, ya que, por mucho que tengan un don para ello, su objetividad puede verse comprometida por motivos comerciales. Así las cosas, había llegado el momento de llamar a los expertos.

Martin Kemp es un miembro influyente de la comunidad académica, que se posiciona como un erudito salido de la calle, reacio al elitismo del mundo del arte, y que no se amilana en la defensa de sus opiniones. Cuando habla, lo hace con frases de sintaxis elegante, y sus juicios —normalmente acerca de Leonardo— son admirablemente precisos, pero los expresa con severidad, como para intimidar a cualquiera que pueda disentir.

Pese a sus muchas décadas de estudios especializados, declara con modestia a los periodistas que solo está «en el negocio de Leonardo», aunque ha escrito un relato autobiográfico sobre sus aventuras en él, *Living with Leonardo* [Vivir con Leonardo]. Afirma ser comprensivo —hasta el punto de disculparlos— con quienes han malinterpretado al artista al que ha consagrado su carrera de estudioso: «Conviene tener presente que muchos de los que han desarrollado teorías insostenibles sobre Leonardo invirtieron mucho tiempo y compromiso emocional en sus investigaciones —escribió con indulgencia alguna vez—. He puesto empeño en responderles con consideración, aunque me temo que quizá me haya pasado de brusco en ocasiones».¹

Kemp empezó estudiando ciencias en la Universidad de Cambridge, hasta que se pasó a historia del arte; un cambio de rumbo temprano, que algunos de sus rivales académicos han utilizado en su contra, pero que lo situó en una posición prácticamente ideal para el estudio del artistacientífico por

autonomasia. Dio clases en varios departamentos de historia del arte en Gran Bretaña y Estados Unidos antes de obtener su cátedra en Oxford a mediados de la década de 1990. En 1981, publicó su obra maestra, *Leonardo da Vinci: Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*, que vino a coronar impecablemente más de un siglo de historiografía leonardiana al aunar los estudios científicos del artista y su carrera artística.

Los estudiosos de Leonardo, desde el autor florentino del siglo XVI Giorgio Vasari al ensayista, novelista, teórico de la literatura y crítico de arte decimonónico Walter Pater, se habían centrado de forma exclusiva en su pintura. Eso cambió en 1883, cuando el huraño leonardista alemán Jean Paul Richter publicó sus meticulosas transcripciones de los papeles del artista, organizadas por temas (como sus apuntes sobre arte, mecánica, anatomía o el agua, así como sus cartas), bajo el muy idóneo título de *La obra literaria de Leonardo da Vinci*. En la década de 1930, Kenneth Clark aportó un práctico catálogo de los dibujos de Leonardo que se conservan en la colección de la familia real británica y una biografía, pero eso se quedó en nada en comparación con la monumental obra de posguerra de Carlo Pedretti, profesor de estudios leonardianos en la UCLA, que se había aplicado en su adolescencia a aprender a leer la caligrafía de Leonardo, y que en la cúspide de su fama llegaba en helicóptero a dar sus conferencias. En *Leonardo: A Study in Chronology and Style* [*Leonardo: un estudio de cronología y estilo*], publicado en 1973, Pedretti organizó en orden cronológico, de modo convincente, las aproximadamente siete mil páginas manuscritas que nos han llegado en los veinticinco cuadernos existentes de notas del artista.

Kemp recogió el testigo de Pedretti. Analizó cuadernos y cuadros y elaboró un modelo coherente y de una sencillez impresionante —«una base común», lo llamaba— del pensamiento de Leonardo y una narrativa de su evolución. A juicio de Kemp, la creatividad de Leonardo combinaba la observación, el intelecto, la invención (fantasía) y la convención (*decorum*). Leonardo —

afirmaba— se propuso comprender los principios matemáticos y científicos subyacentes en la naturaleza, y ya adelantó que debía haber un conjunto común de leyes aplicables a cualquier fenómeno.

Los autores que afirman que Leonardo empezó estudiando las cosas como artista, pero fue haciéndolo cada vez más por su interés intrínseco, no han entendido nada. Lo que habría que decir es que investigó cada cosa cada vez más por el interés de cada una de las demás, por el interés del conjunto y por el interés de la unidad interna, que él percibía tanto intuitiva como conscientemente. Al pasar de la arquitectura religiosa a la anatomía, de la armonía de las proporciones a la mecánica, no iba saltando al azar de una rama particular a otra, como una ardilla desquiciada, sino trepando por distintas ramas del mismo árbol.²

Más adelante, al final de su vida, Leonardo cambió de enfoque, sugiere Kemp. Llegó a la convicción de que la naturaleza era demasiado diversa y misteriosa para comprenderla, y eso se reflejó en su serie de dibujos tardíos de inundaciones y tempestades, de un dinamismo asombroso.

En las casi cuatro décadas transcurridas desde *Marvellous Works*, Kemp ha publicado infinidad de artículos eruditos y ensayos para catálogos sobre la intersección de la ciencia y el arte en la obra de Leonardo y, más en general, sobre la cultura renacentista. Además, se ha mantenido activo en el ámbito, menos austero, de las exposiciones y los documentales televisivos, que en ocasiones implicaban la reconstrucción de modelos operativos basados en algún diseño del florentino. Tiene planes para montar un espectáculo de danza contemporánea y un recital con orquesta sobre Leonardo, y para lanzar un CD de música relacionada con él, mientras trabaja en una nueva edición anotada de uno de los cuadernos de apuntes científicos de Leonardo, el *Códice de Leicester*, propiedad de Bill Gates. Es Mister Leonardo. El intelectual se ha hecho empresario a tiempo parcial, y la erudición se ha mezclado con el espectáculo, una tendencia que en estos últimos tiempos puede observarse en todos los círculos de la historia del arte y de la museología.

Martin Kemp se había mostrado desde siempre abiertamente crítico con la metodología de la atribución de obras artísticas históricas por parte de los expertos. En una conferencia que dio en La Haya, dijo: «El estado de los métodos y protocolos empleados en la atribución de obras de arte es una vergüenza profesional. Se utilizan e ignoran indistintamente y de forma oportunista todo tipo de pruebas (documentación, procedencia, circunstancias conexas de contextos muy distintos, análisis científicos y valoraciones a ojo) según convengan a los defensores de las distintas teorías (que a menudo tienen intereses inconfesables)». ³ Ha advertido que los incentivos comerciales y las redes profesionales logran imponerse a la prudencia de los eruditos: «En casos extremos, puede ocurrir que comisarios de exposiciones amañen las entradas del catálogo para obtener préstamos; que directores o miembros de la junta directiva de un museo violenten sus propias normas». ⁴ Dice mucho en su favor que Kemp se haya negado sistemáticamente a aceptar honorarios, y hasta dietas, por examinar una obra de arte (aunque siempre hay quien señale que el descubrimiento de una obra perdida del artista más famoso de la historia tiene muchos otros incentivos, más allá del beneficio económico directo). «Desde el momento en que te enredas con cualquier interés o ventaja financieros, el proceso está viciado, como cuando una tabaquera paga a un experto para que diga que fumar no es peligroso», declaró a la revista *New Yorker*. ⁵

Como muchos otros leonardistas, Martin Kemp recibe desde hace años montones de correos electrónicos —«a veces más de uno por semana», ⁶ afirma— de individuos que creen poseer un Leonardo sin autenticar. Algunas de esas obras son de discípulos de Leonardo, otras son copias burdas y muchas no tienen nada que ver con el artista. Las más de las veces, declina las invitaciones para enseñarle los cuadros; otras, puede concluir que no son de Leonardo solo con ver las imágenes que le envían. Sabe que las atribuciones son un negocio turbio y siempre ha guardado las distancias. Explica que él no atribuye obras de arte: las investiga. Ya

en *Marvellous Works* escribía que «la atribución especulativa de obras desconocidas o relativamente desconocidas a grandes maestros es un cementerio para la reputación de los historiadores».⁷

Pero por más que el profesor Kemp haya alertado hasta la saciedad de los peligros de la atribución de autorías, es tan humano como cualquier otro leonardista. A pesar de todas sus advertencias sobre los expertos, todavía le encuentra utilidad a desplegar el poder misterioso e instantáneo del «ojo» del historiador del arte: «La presencia física real de una obra de arte siempre es muy distinta de hasta la mejor de las reproducciones fotográficas [...]. Los primeros momentos son siempre delicados. Si no se produce un cierto ¡zing!, es que el encuentro va a ser penoso». Antes o después, todos los grandes expertos en Leonardo acaban rindiéndose a la seducción de la vorágine de la autenticación. Puede que se deba a que ningún mortal, erudito o no, puede resistirse eternamente a los encantos de la belleza, el dinero y la fama. O puede que sea porque a lo largo de una carrera larga y prestigiosa resulta imposible evitar todas las áreas de arenas movedizas académicas.

En marzo de 2008, Kemp recibió un correo electrónico con un archivo JPG de un dibujo pequeño sobre pergamino, de veintitrés por treinta y tres centímetros. Representaba una hermosa joven de perfil, con ojos penetrantes de color verde pardo y una nariz delicada y respingona. Tenía el pelo recogido por detrás en una elaborada trenza, y un adorno de lacería en la manga del vestido, que era inusualmente sencillo y vulgar. El dibujo se había comprado en subasta en 1998 por menos de veinte mil dólares, como obra de un artista alemán del siglo XIX perteneciente a un círculo que revivía e imitaba a los pintores renacentistas.

Kemp sintió «un *zing* rotundo». Autenticó el dibujo como de Leonardo y lo tituló *La Bella Principessa*, pese a que nada indicaba que la modelo fuera una princesa. Más adelante publicó un libro sobre la obra, en que sostenía que era el retrato de una novia, Bianca Sforza, de la familia regente de Milán, para quienes

trabajaba Leonardo, y que procedía de un libro del siglo XVI de pergamino encuadernado conmemorativo de su boda, conservado en una biblioteca de Varsovia. Veía la mano de Leonardo en el trazado de derecha a izquierda de los sombreados, en las pupilas vidriosas y en vestigios de huellas dactilares. «Leonardo evoca la presencia viva de la modelo con una pasmosa sensación de vitalidad», afirmaba.⁸ Sin embargo, Leonardo no había hecho jamás ningún otro dibujo en pergamino; tampoco hay ningún documento que identifique a la modelo. El único indicio que pudo encontrar Kemp en favor de su tesis sobre la elección del soporte era una nota escrita por Leonardo en que se interesaba por la técnica de un pintor de la corte francesa:

Preguntar a Jean de Paris por el método de coloreado en seco y por el de la sal blanca, y por cómo imprima las hojas; capas únicas y múltiples; y por su caja de colores.

Kemp reparó en que había orificios diminutos en un lateral del dibujo, que pondrían de manifiesto que en su día estuvo cosido al libro de Varsovia. Pero esos agujeros no estaban todos donde hubieran debido estar, eran menos de los que debieran y el tipo de pergamino no era el mismo de dicho libro. Además, *La Bella Principessa* llevaba un vestido demasiado desangelado para una boda, con un extraño acuchillado en la manga que resultaba inexplicable.* Abundando en los argumentos en contra, el propietario del dibujo declaró al *Sunday Times* que lo había encontrado en un cajón en casa de un amigo suyo en Suiza.⁹ La historiadora del arte italiana Mina Gregori respaldó la atribución hecha por Kemp, pero de los demás especialistas en el Renacimiento, la mayoría reaccionó con dudas o, lo que es peor, con burlas. Kemp y Peter Silverman (el dueño del dibujo) querían que se expusiera en una institución pública importante, y dieron permiso al Museo Kunsthistorisches de Viena para que lo examinara en sus laboratorios con vistas a exhibirlo, pero su director les contestó que no creía que la obra fuera auténtica.

Aunque se había quedado solo, Kemp se mantuvo en sus trece y, como tantos otros expertos en su misma situación, se fue mostrando cada vez más vehemente y a la defensiva frente a sus detractores. Estas cosas funcionan de tal modo que Kemp acabó trabajando con un colaborador que no tardó en suscitar controversias. Había invitado a un experto forense en arte, el canadiense Peter Paul Biro, a examinar el cuadro. Biro se había hecho un nombre autenticando pinturas mediante la localización en ellas de huellas dactilares ocultas de los artistas, para lo que empleaba una cámara multiespectral diseñada por él mismo con una capacidad de ampliación impresionante. Aseguraba haber autenticado con ella cuadros de Turner, Picasso y Jackson Pollock. Kemp invitó a inspeccionar *La Bella Principessa* a Biro, que halló una huella dactilar que, según dijo, era «sumamente comparable» a otra que dejó Leonardo en su *San Jerónimo*. Pero en 2010 el *New Yorker* publicó un artículo firmado por David Grann denunciando que Biro había identificado huellas de Pollock en supuestos cuadros del artista (que le fueron atribuidos en consecuencia), que, según los expertos, contenían pintura acrílica que no se había documentado anteriormente en su pintura por goteo.¹⁰ Kemp culpó del fiasco de *La Bella Principessa* a su precipitada exposición a los medios por parte de Silverman. «Yo lo llamo eyaculación precoz —declaró a *The Art Newspaper*—. Hubo cosas que se hicieron públicas sin haberlas considerado a fondo. Yo habría preferido mil veces mostrar todos los indicios de una vez, tras un análisis del conjunto.»¹¹ Aseguraba haber aprendido una lección de la debacle: «La presentación pública de una pieza importante debería, sobre todo, ir acompañada o precedida por la publicación de todos los indicios históricos y técnicos en la forma que consideran adecuada los especialistas».¹²

Y, sin embargo, parece que cuando Robert Simon invitó a Martin Kemp a ver el *Salvator Mundi*, el historiador oxoniense olvidó su propio consejo.

La cualidad definitoria del arte de Leonardo es el misterio. Alguien lanza una mirada seductora, no sabemos a quién. La Virgen y el Niño se refugian con santos y ángeles en la penumbra de una gruta, episodio que no menciona la Biblia. Una sonrisa, cuya causa solo podemos imaginar, empieza a dibujarse en el rostro de una mujer, suponiendo que el rostro sea de mujer y suponiendo que sea una sonrisa. En torno a estos extraños incidentes y encuentros se dan algunos hechos ambiguos, abiertos a innumerables interpretaciones. Nuestra comprensión de la vida y la obra de Leonardo rara vez va más allá de un puñado de teorías rodeado de una maraña de conjeturas, que dependen de una geometría de pistas. En medio de esta red de posibilidades, el *Salvator* presenta el misterio más básico de todos. En algunos aspectos, parece la materialización más compacta de la esencia del arte de Leonardo; en otros, es una cruda anomalía. Mientras que otras pinturas de Leonardo plantean interrogantes como «¿Estoy sonriendo?» o «¿Qué es lo que siento?», o incluso «¿Quién va ganando?», lo que pregunta el *Salvator* es: «¿Soy un Leonardo?».

* * *

Los cuadros de Leonardo han dejado tras de sí un importante rastro de documentos: contratos de encargos, demandas judiciales de clientes airados, testimonios oculares de admiradores, relatos orales

registrados por los hijos de hombres que le conocieron e incluso anotaciones en los márgenes de libros de temas completamente distintos. Tales documentos son una mina de información.

Detrás de muchos de los encargos hechos a Leonardo hay acuerdos jurídicos que contienen un conjunto de detalles esclarecedores de la profesión y el carácter del artista. En el relativo a su primera obra importante, *La adoración de los Magos*, se le ofrecía en pago una parcela de terreno, que no podía vender hasta pasados tres años, mientras que las pinturas y el pan de oro debía pagarlos de su bolsillo. No tardó en retrasarse con la ejecución, y los monjes le escribieron apremiándole. Al cabo de un año, habían tirado la toalla, y dieron por perdida la modesta suma que le habían adelantado para que pudiera comprar trigo y vino. Leonardo era un genio, pero también temperamental y, a ratos, un perfeccionista autocrítico: trabajaba despacio y dejaba muchas obras inacabadas, para exasperación de sus clientes. Un reguero de demandas ante los tribunales le seguía allí donde iba.

En el año 1500, otro grupo de monjes enfadados, esta vez de Milán, de la Confraternidad de la Inmaculada Concepción, se negó a pagarle por *La Virgen de las Rocas*, que hoy se exhibe en la National Gallery de Londres, alegando que no estaba acabada. Leonardo, a su vez, los demandó a ellos con el argumento de que el precio acordado era demasiado bajo para la calidad del trabajo que estaba haciendo. El litigio se prolongó durante años. En 1506, un juez falló a favor de los monjes, aduciendo que la intervención directa de Leonardo en el cuadro era insuficiente, y le obligó a volver a Florencia y terminarlo. Y volvió, a regañadientes, pero no se sabe qué trabajo adicional realizó.

Ese mismo año, decepcionó a otro cliente importante, el Consejo de Florencia, al marcharse a Milán dejando atrás, inacabada, *La batalla de Anghiari*, hoy perdida. Leonardo había «recibido una considerable suma de dinero, y no entregó sino un pequeño comienzo de la gran obra que debía haber hecho», se quejaba el *gonfaloniere*, uno de los dirigentes de la ciudad.

En los casos en que no se conserva el contrato, a menudo leemos comentarios sobre sus obras en cartas y libros de memorias de admiradores deslumbrados, que registraron para la posteridad el momento en que conocieron al gran artista. Secretarios y representantes de cardenales y condesas nos dejaron entradas en sus diarios maravillándose de los cuadros y cuadernos que habían visto en visitas a su estudio, como Antonio de Beatis, que vio el *San Juan*, la *Mona Lisa* y *La Virgen y el Niño con santa Ana* en el taller de Leonardo en 1517. Las insólitas prácticas del artista en su trabajo eran un tema habitual de conversación. El autor italiano Matteo Bandello relata de lo que fue testigo mientras lo veía trabajar en *La Última Cena*, en 1497:

Llegaba temprano, se subía al andamio y se ponía a trabajar. A veces se quedaba ahí desde el alba hasta el ocaso, sin soltar ni una vez el pincel, olvidándose de comer y beber, pintando sin pausa. Otras veces se pasaba dos, tres o cuatro días sin tocar un pincel, pero se quedaba varias horas al día ante su obra, cruzado de brazos, examinando y criticando las figuras para sí. También lo he visto, llevado por una súbita urgencia, salir a mediodía, cuando el sol está en su cenit, de la Corte Vecchia, donde estaba trabajando en su maravilloso caballo de arcilla, para llegarse derecho a Santa Maria delle Grazie, sin buscar una sombra, y subirse al andamio, coger un pincel, dar una pincelada o dos y luego marcharse otra vez.

La prueba de la autoría de un cuadro de Leonardo puede surgir de las fuentes más oscuras e imprevistas. La identidad de la *Mona Lisa* y la fecha en que empezó a pintarla eran ambas objeto de discusión hasta 2005, en que un estudioso alemán se topó con una nota al margen de un volumen renacentista de cartas de Cicerón, el orador romano. La acotación era de la mano de Agostino Vespucci, un funcionario florentino que trabajaba para Maquiavelo. Una cita de Cicerón, sobre cómo el legendario pintor Apeles dejaba partes de sus obras sin acabar, le había recordado a Leonardo. Cicerón comentaba que «Apeles perfeccionó la cabeza y el busto de su

Venus con arte elaboradísimo, pero dejó el resto de su cuerpo representado toscamente [...]». Junto a esas palabras, Vespucci garabateó:

Así es como hace todos sus cuadros Leonardo da Vinci; por ejemplo, la cabeza de Lisa del Giocondo y la de Ana, la madre de la Virgen. Ya veremos qué va a hacer en la sala del Gran Consejo, para lo que acaba de llegar a un acuerdo con el *gonfaloniere*.

Octubre de 1503

Por este descubrimiento fortuito tan reciente, los historiadores del arte pudieron confirmar que Leonardo estaba pintando una versión de la *Mona Lisa* en 1503, antes de lo que muchos creían hasta entonces, y que su identidad era definitivamente la de la noble florentina Lisa del Giocondo.

Las obras de Leonardo eran objeto de espectáculo público, no solo de reflexión privada. Hacia el año 1500, ya era una celebridad: cada uno de sus movimientos era objeto de atención y motivo de chismorreos. Cada vez que un nuevo Leonardo estaba acabado y se mostraba al público era un gran acontecimiento, comparable al fin de semana de estreno de un gran éxito de Hollywood hoy en día. Cuenta Vasari que en 1501, cuando se exhibió en Florencia durante dos días un boceto nuevo de santa Ana (la primera exposición de un único dibujo en la historia del arte occidental, por cierto), «atrajo al salón en que se exhibía a una multitud de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, que acudían en manada como si fueran a asistir a un gran festival, para contemplar, admirados, las maravillas que había creado».

Solo hay dos Leonardos que no fueron documentados en vida del artista: el *Retrato de un músico*, hoy en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, y que los historiadores tienden a atribuir a su aprendiz Giovanni Antonio Boltraffio, y el *San Jerónimo*, cuya autenticidad nunca se ha puesto en duda, y del que se pueden encontrar algunas referencias probables. Leonardo pintó ambos

cuadros en un momento relativamente temprano de su carrera. No hay ningún cuadro suyo realizado después de 1496 al que no se aluda en alguna fuente de su época (salvo uno, tal vez, ahora).

Ningún registro datado en vida de Leonardo, o en los cien años siguientes, menciona que pintara un *Salvator Mundi*. Esto resulta tanto más sorprendente considerando la importancia del motivo representado. En su *Vida de los pintores*, Vasari cuenta una larga anécdota a propósito del Cristo que pintó Leonardo en *La Última Cena*. Refiere que Leonardo fue a ver a su cliente, el duque de Milán, para presentarle un informe sobre el progreso de la obra, y le explicó que aún no había pintado la cabeza del Cristo, porque «se resistía a buscar un modelo en la Tierra y se sentía incapaz de suponer que su imaginación pudiera concebir la belleza y la gracia celestial que exige la encarnación de la divinidad».

Si el artista más importante de su época estaba pintando el motivo más importante del arte cristiano, un *Salvator Mundi*, sería de esperar que quedara constancia al menos en una acotación de la crónica de un monje o en las cartas de un secretario. La ausencia de documentación de ese tipo es el primer gran misterio de la obra. Obliga a los historiadores del arte a confiar únicamente en su «superpoder»: el «ojo». El nombre del artista y la fecha de ejecución de este cuadro solo pueden determinarse mediante el análisis del estilo, la técnica y los motivos representados, pero los resultados de ese proceso carecerán siempre de la certeza de la prueba.

Leonardo jamás fechó ninguna de sus obras, pero basándonos en cuestiones estilísticas y técnicas podemos situar el *Salvator Mundi* en la segunda mitad de su carrera, entre el año 1500 y su muerte, en 1519. Los dibujos preparatorios debió de hacerlos en los primeros años del siglo XVI, porque están ejecutados con el estilo de tiza roja más suave de Leonardo. Estos dibujos suelen datarse entre 1502 y 1510. El cuadro en sí muestra el intenso sombreado *sfumato* característico de la segunda época de su pintura, a partir del siglo

xvi. La madera de nogal de la tabla sugiere una fecha posterior a 1506, año en que Leonardo volvió a Milán. Era una elección relativamente infrecuente en la Florencia renacentista, y, en cambio, su uso estaba muy extendido entre los pintores milaneses. Es difícil precisar más, porque Leonardo solía trabajar en sus cuadros durante mucho tiempo; los pintaba con calma, a veces de forma intermitente a lo largo de diez años o incluso más, volviendo sobre ellos de cuando en cuando, tras un interludio, y muchos no llegaba a acabarlos jamás. Los medios científicos de datación de una tabla pictórica mediante el análisis de los anillos de la madera — dendrocronología— no sirven en el caso del nogal, porque los anillos están demasiado espaciados para deducir de ellos algo más que una indicación muy vaga de la época.

Fuera cual fuera la fecha en que se dieron las primeras pinceladas del *Salvator Mundi*, Leonardo se había convertido ya para entonces en uno de los artistas vivos más celebrados del Renacimiento italiano, junto a Botticelli, Piero della Francesca, Rafael, Miguel Ángel, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna y una docena más. Había pasado de niño prodigio artista a brillante aprendiz de un taller y a maestro pintor con estudio propio en Florencia, y, más adelante, a pintor oficial de la corte, la mayor dignidad a la que podía aspirar un artista en Milán, donde trabajaba además como escultor, ingeniero, decorador y arquitecto. Pero, sin embargo, su carrera pasó por periodos críticos en que escaseaban el trabajo y el dinero.

Leonardo, nacido en 1452 en Vinci, una aldea a las afueras de Florencia, era hijo ilegítimo de un notario, Ser Piero, y de Caterina di Meo Lippi, hija de un granjero local. En sus primeros años se vio privilegiado y desfavorecido a un tiempo. Ser Piero era un hombre acaudalado, con diversas propiedades entre las que se contaba una granja en Vinci. Para cuando Leonardo estaba en su última adolescencia, su padre había abierto despachos también en el palacio Bargello, en Florencia, donde ofrecía sus servicios jurídicos a clientes de importantes monasterios y negocios florentinos. Pero

parece que Leonardo, al haber nacido fuera del matrimonio, no recibió la educación clásica que una familia de la posición de Piero habría dado normalmente a su hijo. Creció sin haber aprendido latín ni griego, y alguna vez se refirió a esa carencia en sus cuadernos. Decía de sí mismo que era un «hombre iletrado», y en cierta ocasión firmó como «Leonardo da Vinci, discípulo de la *sperentia*», que tiene el doble significado de «experiencia» y «experimento», lo que equivaldría en italiano del Renacimiento a nuestra «escuela de la vida». El borrador del prólogo de un tratado de pintura que tenía planeado, pero que nunca llegó a publicarse en vida suya, se abría con el siguiente párrafo:

Soy plenamente consciente de que el hecho de no ser yo hombre de letras puede llevar a algunas gentes presuntuosas a pensar que pueden afeármelo con razón, alegando que no tengo estudios. ¡Qué necios! [...] Van pavoneándose, henchidos y pomposos, emperifollados y adornados no por su propio trabajo, sino por el de otros [...]. Dirán que porque no me he formado en lecturas no puedo expresar adecuadamente lo que desee describir, pero ignoran que los asuntos que me ocupan requieren experiencia más que palabras de otros.

Leonardo tenía una espinita clavada en su orgullo, en versión renacentista. Pero hizo de esa debilidad virtud y abordó los temas pictóricos sin prejuicios ni pretextos, y convirtió la página en blanco en el punto de arranque de sus indagaciones y de su creatividad.

A cincuenta kilómetros al este de Vinci se extiende el cúmulo ocre y rojo de tejados, domos, torres y almenas de Florencia, donde el Renacimiento estaba en construcción. La cúpula de su catedral, diseñada por Brunelleschi, levantada sin andamios con cuatro millones de ladrillos —y que sigue siendo a día de hoy la cúpula de mampostería más grande del mundo—, estaba casi terminada; Leonardo debía implicarse en su remate final, una resplandeciente esfera de bronce, que se colocaría sobre la linterna en 1472. Luca della Robbia andaba rellenando lunetas y decorando sarcófagos con sus relieves de cerámica de bellas madonas y santos de recio carácter, finamente esmaltados en brillantes verdes, azules, blancos

y amarillos. Al caer la tarde, la luz del sol, bajo ya en el cielo, bañaba las *Puertas del Paraíso*, de Ghiberti, con sus diez escenas del Antiguo Testamento vaciadas en bronce, pero que parecían de oro bruñido (finalizadas en 1424), y a las que un maravillado Miguel Ángel puso el nombre por el que se las conoce popularmente. Era un faro que alumbraba el futuro del arte, con sus vivaces escenas colectivas llenas de un ondear de túnicas hinchidas y un agitarse de brazos y piernas, dispuestas entre los arcos y claustros de un fondo de monumentos clásicos.

Las leyes fundamentales de la perspectiva, la representación en dos dimensiones de un espacio tridimensional, que prácticamente se había perdido desde la Antigüedad, revivían en los frescos de capillas decoradas por pintores como Masolino y Masaccio, y en diagramas y textos del arquitecto y humanista Leon Battista Alberti. Era una evolución tan sobresaliente que, un siglo después, dio pie al primer libro de historia del arte, el titulado *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, de Vasari. Esta descripción del arte italiano entre los siglos XIV y XVI distinguía tres periodos en el arte renacentista: bajo, medio y alto, categorías que siguen gozando en nuestros días de una amplia aceptación. Vasari situaba a Leonardo en los inicios «del tercer estilo, que convendremos en llamar moderno».* Actualmente, se conoce este periodo como Alto Renacimiento.

El padre de Leonardo era amigo de uno de los pintores más solicitados de Florencia, Andrea Verrocchio. Dirigía un gran taller en locales que antes había ocupado el más grande de los escultores renacentistas de la generación anterior, Donatello, en una muestra de cómo se pasaban el testigo del Renacimiento de un artista descollante al siguiente. Un equipo de aprendices ayudaba a Verrocchio a realizar una combinación de encargos de grandes dimensiones, estatuas, joyas y pequeños cuadros con el sello del taller, que podían comprar sus clientes nada más entrar por la puerta. Leonardo había manifestado una habilidad precoz para el

dibujo, y su padre lo llevó a Florencia a ver a Verrocchio, quien lo admitió como aprendiz mediada su adolescencia, alrededor de 1469.

Ya en torno a los veintipocos años, el estilo de Leonardo era tan característico que los historiadores del arte discuten sobre qué partes de los cuadros de Verrocchio son del maestro y cuáles de su aventajado pupilo. En *Tobías y el ángel* (1470-1475), obra del primero, hay un exquisito pez reluciente y un perrito peludo en actitud de alerta que a veces se atribuyen a su discípulo. Del ángel que aparece más a la izquierda en *El bautismo de Cristo*, de Verrocchio, con su expresión recatada y ambigua, con esa sonrisita cómplice y una insinuación de fluidez de género, se dice que es de Leonardo. Como fondo, se extiende un vasto panorama de colinas onduladas, lagos y escarpadas montañas muy distinto de los prados bien segados, las suaves laderas y los árboles impecablemente podados de Verrocchio. Otra señal delatora de la mano de Leonardo es que ese fondo está pintado al óleo. A Leonardo le gustaba utilizar el nuevo medio recién llegado de los Países Bajos, mientras que Verrocchio empleaba el tradicional temple, con base de yema de huevo, por lo que se suelen considerar obra de su aprendiz aquellas partes de sus cuadros exquisitamente ejecutadas con óleos.

En 1478, Leonardo dejó el taller de Verrocchio para abrir el suyo en Florencia. Su primer encargo importante, encomendado por unos frailes agustinos, fue *La adoración de los Magos*, que hoy cuelga en la Galería de los Uffizi. Hizo un trabajo pasmosamente innovador para la época, por cómo prescindió de la representación tradicional de la escena, plana y carente de profundidad, para plasmar en cambio el arabesco desbordante de una procesión que avanza sinuosa desde la lejanía al primer término, sugiriendo el paso del tiempo y la distancia recorrida. Los reyes y su séquito se apiñan en semicírculo alrededor de la Virgen y el niño, y evocan un espacio profundo en el primer plano. Tras su reciente restauración, *La adoración* deja traslucir las líneas del boceto, una densa red de figuras, gestos y detalles modificados una y otra vez, que apuntan a

otra característica distintiva de Leonardo: una imaginación incansable que alteraba sus composiciones con una libertad desconocida para sus coetáneos. Nunca llegó a acabar el cuadro.

En Florencia, pintó una *Anunciación* dinámica y de proporciones admirables, en la que se aprecia su obsesión por el detalle naturalista en el césped alfombrado de flores y en la mesa de mármol. Un estudio macrofotográfico del cuadro ha revelado, además, huellas dactilares, otro rasgo característico de sus obras. Leonardo, según parece, tenía una forma idiosincrática de utilizar los dedos y las palmas de la manos para trabajar la pintura. Por la misma época, pintó su primer retrato conocido, el de Ginevra de Benci. El realismo de la imagen, su lustre de óleo y su austera atmósfera de introspección delatan el enorme impacto que tuvieron en él los pintores renacentistas del norte de Europa, cuya fama había llegado a Italia. En el *San Jerónimo*, que nunca pasó de la fase de perfilado, Leonardo transmite el sufrimiento del santo en el desierto al plasmar meticulosamente su desnutrida anatomía. Sus dibujos hacían época tanto como sus pinturas. El 5 de agosto de 1473, dibujó a pluma y tinta lo que Martin Kemp ha descrito como, «sencillamente, el primer estudio fechado de un paisaje de la historia del arte occidental»: ¹ una vista del valle del Arno con el castillo de Montelupo, en las inmediaciones de Florencia.

Hacia 1482, Leonardo se fue de Florencia para iniciar la segunda etapa de su carrera en Milán; no sería la última vez que incumplía la obligación contractual de acabar un encargo cuando veía la ocasión de ascender un peldaño en la escala profesional. El duque Ludovico Sforza, nuevo gobernante de Milán, había consolidado su poder tras derrotar al ejército francés y envenenar a su sobrino. Y entonces, como tantos otros déspotas recién asentados antes y después que él, recurrió a la cultura como herramienta de Estado (lo que hoy llamamos *art washing*, un lavado de cara mediante el arte). Sforza anhelaba hacer de Milán una ciudad que rivalizara con Florencia en el norte, pero no parece que el pintor hubiera comprendido las nuevas prioridades del duque. En

sus cuadernos figura el borrador de una carta dirigida a él en la que Leonardo —que además de un genio era un joven que intentaba labrarse un futuro— pretende reinventarse como ingeniero. Vende con empeño que puede fabricar «toda clase de morteros, sumamente prácticos y de fácil transporte, y con ellos puedo lanzar pequeñas piedras a modo casi semejante a una tormenta». Podía cavar túneles por debajo de un río, construir carros «seguros e invencibles», «grandes cañones» y catapultas, y podía, por último (y cambiando de tema), «realizar esculturas de mármol, bronce o arcilla, y también [...] hacer en pintura cualquier cosa que pueda hacerse». Es básicamente de estos dos últimos talentos de Leonardo de los que se serviría el duque.

En aquel momento, Milán era un páramo cultural. Los pintores locales más populares, Vincenzo Foppa, Bernardo Zenale y Ambrogio Bergognone, apenas habían dejado atrás la Edad Media, en términos estilísticos. En sus talleres no faltaba el trabajo, pero su producción carecía de inventiva. Gruesos halos de pan de oro rodeaban la cabeza de sus santos, que se erguían rígidos en sus pesados ropajes. Tenían la tez pálida, y las expresiones de sus rostros eran adustas y ominosas. La perspectiva sesgada de un trono, un dosel o un pesebre situados en primer plano a menudo no cuadraba con la de la arquitectura o el paisaje del fondo. Comparado con ellos, Leonardo era la vanguardia, con su precisión anatómica y botánica, su desarrollo de tonalidades sutiles (es decir, el *sfumato*) y su dominio de la narrativa.

El primer encargo que recibió en Milán fue el del cuadro más enigmático de toda su producción, *La Virgen de las Rocas*, actualmente expuesto en el Louvre (la National Gallery londinense tiene una segunda versión, posterior). Una vez más, prescindió sin contemplaciones del formato tradicional de ese tipo de cuadros, en que la Virgen y el Niño están sentados en un trono sobre un podio, con santos a ambos lados. En vez de eso, madre e hijo parecen haberse refugiado en una cueva entre montañas, junto con un san Juan Bautista infante que le reza a Jesús (aunque la Biblia en

ningún momento sugiere que se encontraran a esa edad). El grupo está sentado al borde de un abismo rocoso que se abre delante de nosotros, lo que crea una brecha entre el espectador y las figuras. El extraño paisaje de columnas de roca recuerda las pinturas surrealistas de Max Ernst, cuatro siglos y medio más tarde. El cuadro es el paradigma de la simbología, sofisticada pero indescifrable, de la que Leonardo se valía en sus composiciones. El lago del fondo, a la izquierda, podría simbolizar la pureza de la Virgen, al igual que el espacio frontal, ya que el *Cantar de los cantares* se refiere a María como «la cueva en la montaña». O bien, el inhóspito terreno podría remitir a las biografías medievales de san Juan Bautista o de san Francisco, mientras que la forma en que todo el fondo de rocas se corresponde con la disposición de las figuras podría expresar la creencia —muy extendida en la Edad Media, y que Leonardo compartía— de que el mundo, con su tierra y su agua, funcionaba de modo muy similar al cuerpo humano con su carne y su sangre. Los historiadores del arte llevan siglos debatiendo el significado de este cuadro, sin que hayan alcanzado el menor asomo de certeza o coincidencia.

En Milán, Leonardo introdujo en el género estático del retrato transiciones emocionales, insinuaciones de movimiento y narrativas implícitas. Los rostros de sus modelos manifiestan emociones esquivas y cambiantes —*moti mentali*, los llamaba él— de aquiescencia y oposición, de placer y miedo. Hay una rara atmósfera de serenidad e intimidad en estos retratos, cuyos modelos esbozan sonrisas sutilísimas, anticipando la de la *Mona Lisa*. El más dramático de todos es *La dama del armiño*. Una joven, que no habrá cumplido los veinte, vuelve la cabeza como pillada por sorpresa —o acaso fingiéndose sorprendida— al oír que alguien se le acerca por detrás. Parece tímida pero inquisitiva, recatada pero también coqueta. La pintura fue un encargo del amante de la modelo, el duque de Milán, Ludovico Sforza. El movimiento en direcciones opuestas de la cabeza y el cuerpo forma parte del

lenguaje renacentista ya implantado del *contrapposto*, contrapeso, una forma de articular el cuerpo a fin de conferirle drama y volumen, a lo que Leonardo ha añadido una intención narrativa.

Cuando el artista afrontó *La Última Cena*, un encargo destinado al refectorio de un convento milanés, partía de una narración bíblica establecida, en la que los gestos y las expresiones faciales servían desde siempre para transmitir argumento y drama. Sin embargo, él intensificó la emoción y la acción, y las llevó a nuevas cotas. Representó el momento de mayor antagonismo, cuando Cristo dice a sus discípulos: «Uno de vosotros me traicionará». Sus reacciones crean una ola sinuosa de emociones a uno y otro lado de Jesús: posturas y caras expresan sorpresa, conmoción, negación (por parte de Judas, bolsa de monedas en mano), vergüenza, ansiedad, disputa y hasta un desmayo. «El pintor que quiera gozar de honra en su trabajo —escribe Leonardo— debe siempre buscar el sello de su obra en las acciones naturales y espontáneas de los hombres, que brotan de la revelación viva y súbita de los sentimientos, y debe hacer de ellas bocetos rápidos en su cuaderno, y usarlos luego para su propósito.»

En la década de 1490, Leonardo empezó a escribir y dibujar entradas en cuadernos, de los que se estima que solo se conserva la cuarta parte. Estos códices y manuscritos constituyen uno de los archivos históricos más importantes de todos los tiempos, un muestrario de la inteligencia y la imaginación europeas en el umbral de un nuevo mundo de descubrimientos y experimentación, y una prueba de que Leonardo poseía una de las mentes más activas y analíticas de todos los tiempos. Fue, en palabras de Kenneth Clark, «el hombre más curioso que haya vivido jamás».

A lo largo de las páginas de sus cuadernos, se despliega una variedad deslumbrante de reflexiones sobre el mundo natural y las ciencias. El historiador del arte Ernst Gombrich señalaba que «la posteridad tuvo que bregar con ese abrumador legado de notas, acotaciones, borradores, extractos y recordatorios, en los que se alternan banalidades personales y observaciones sobre óptica,

geología, anatomía, el comportamiento del viento o el agua, la mecánica de poleas y la geometría de la intersección de círculos, el crecimiento de las plantas o la estática de los edificios, todas atropellándose unas a otras en hojas que pueden contener dibujos sublimes, garabatos casuales, fábulas groseras y sutiles poemas en prosa». ² Está claro que Leonardo era tan idiosincrático como inteligente: escribía todo el texto de derecha a izquierda, en modo especular, lo que sugiere a nuestra imaginación un deseo de ocultar secretos a todos salvo a sus estudiantes más aplicados; pero también podría ser un signo del «iletrado», si no terco, pragmatismo de Leonardo. Al dibujante zurdo le resultaba más fácil escribir al revés porque así era menor el riesgo de emborronar la tinta.

Leonardo fue, según parece, un personaje nada convencional. Tenía un gusto particular para la ropa: su temprano biógrafo Anonimo Gaddiano cuenta que «llevaba una capa rosácea que le llegaba solo hasta las rodillas, pese a que por entonces la moda eran las prendas largas». Una lista de su ropa que aparece en los cuadernos incluye un gorro rosa, dos sayos de color rosado, una capa de terciopelo púrpura con capucha y dos ropillas de satén, una carmesí y otra, de nuevo, púrpura. ³ Un supuesto retrato suyo, que pudiera dar alguna pista sobre su carácter, es obra de su amigo Bramante, que, según dice Lomazzo, utilizó la cara de Leonardo para un fresco del melancólico filósofo griego Heráclito. Vemos a un hombre en la cuarentena con el cabello desgredado y la cara surcada de lágrimas, quizá de tristeza, pero que también podrían ser de alegría etílica. Leonardo, al parecer, fue o acabó haciéndose vegetariano. El viajero florentino Andrea Corsali le escribió una carta a un amigo en 1516 en la que mencionaba que Leonardo «vive de arroz, leche y otros alimentos inanimados». Era una dieta muy inusual para un europeo del Renacimiento.

Leonardo da la impresión de haber tenido en mucho su propia valía. Sus cuadros no eran baratos para los estándares de la época; *La Última Cena* costó doscientos ducados. Podía reaccionar airadamente si sentía que no se le estaba mostrando el respeto que

merecía; en una ocasión, le dijo, altanero, al cajero de un cliente: «No soy pintor de a ochavo». Pero, al mismo tiempo, parece que a menudo se sentía insatisfecho con sus logros, y algunos de sus primeros biógrafos mencionan ese hecho como el motivo de que dejara tantas pinturas inacabadas. El pintor Gian Paolo Lomazzo, que hablaba con un aprendiz de Leonardo, Francesco Melzi, dice que «nunca terminaba ninguna de las obras que comenzaba; tan sublime era su idea del arte que veía defectos aun en las cosas que a otros les parecían milagros».

En esta primera etapa milanese, recibió el encargo de hacer un monumento al padre del duque. Diseñó la mayor estatua ecuestre del mundo, e hizo un modelo de arcilla de tres veces el tamaño natural del animal. Pero, antes de que pudiera vaciarla en bronce, la Corona francesa se volvió contra el duque milanés. Este reasignó a la producción de cañones el metal que iba a destinarse a la estatua, aunque de poco le sirvió. El rey Luis XII invadió el norte de Italia y ocupó Milán. El mundo perdió una obra maestra, y Sforza, su ducado. Hay una descripción conmovedora en los cuadernos de cómo Leonardo escondía su dinero en bolsitas por todo el estudio al acercarse el ejército extranjero. Cuando llegaron, los arqueros franceses usaron el gigantesco prototipo de arcilla para sus prácticas de tiro y lo destrozaron.

Leonardo se había quedado sin su gran benefactor, y pasó por unos años de incertidumbre, cuando no de pobreza. Viajó a Mantua y a Venecia; una vez se rebajó a hacer dibujos de unos jarrones de cristal y amatista para Isabella d'Este, que estaba considerando si comprarlos, y en otra ocasión a hacer bocetos de la villa de un comerciante florentino para el duque de Mantua, que quería construirse una mansión en el campo.

En 1500, decidió volver a Florencia, y allí pasaría los seis años siguientes. Le cedieron un estudio en las amplias naves de la iglesia de Santa Maria Novella. Recuperó una cierta estabilidad, aunque con un breve interludio entre 1502 y 1503, en que se puso al servicio del temido señor de la guerra Cesare Borgia a título de

arquitecto e ingeniero militar. Sin embargo, aparte de dibujar un mapa, no está claro qué trabajo llegó efectivamente a desempeñar para el comandante.

En Florencia, Leonardo inició el segundo gran periodo de su producción, con obras caracterizadas por sus intensos efectos de *sfumato* entre las que se cuentan la *Mona Lisa* y *La Virgen y el Niño con santa Ana*. Su capacidad narrativa alcanzó su cenit en *La batalla de Anghiari*, un encargo de prestigio para la *Signoria*, la sede del consejo de gobierno de la ciudad. Con este fresco tuvo problemas técnicos, los mismos que le surgirían más adelante con *La Última Cena*. Aún no lo había terminado cuando la pintura empezó a desconcharse y desprenderse de la pared de la sala del consejo. Él lo atribuyó a una lluvia torrencial, pero parece más probable que se debiera a su técnica de intentar usar pintura al óleo sobre escayola, a la que no se adhiere. Leonardo podía ser muy pausado a veces, pero también atropellado y descuidado en ocasiones. Podía haber evitado la degradación de sus obras de mayor formato, *La Última Cena* y *La batalla de Anghiari*, si hubiera probado antes la técnica en una superficie más pequeña. El original de *La batalla* no se ha conservado, pero nos queda lo que se tiene por una fiel reproducción en un dibujo bastante grande, que probablemente fuera en principio un dibujo de gran formato, copia del boceto de Leonardo, reelaborada o retocada más tarde por Rubens, el gran pintor holandés del siglo XVII (un ejemplo de lo complicada e híbrida que puede ser la autoría de los dibujos y pinturas de los maestros clásicos). Las cimitarras de soldados a caballo se entrecrocaban, mientras que sus monturas topan unas con otras en una composición circular compacta y violenta que sugiere que, con todo su supuesto desdén por la educación, Leonardo debió de estudiar esculturas y frisos grecorromanos de escenas de batalla.

En 1506, Leonardo regresó a Milán, seducido por sus nuevos gobernantes franceses, y dejó inacabada *La batalla*, lo que desató la cólera del Consejo florentino. En Milán, siguió trabajando en cuadros que ya había proyectado o empezado en Florencia, incluidos *La*

Virgen y el Niño con santa Ana y *La Virgen de la rueca*, aunque es posible que este último lo realizaran en parte sus aprendices. Es probable que, con sus ayudantes, también terminara allí de pintar la segunda versión de *La Virgen de las Rocas*.

El *Salvator Mundi* debió de empezarse en ese mismo periodo, posiblemente para un cliente de la corte francesa. El cuadro condensa en su modesto formato un compendio de muchas — aunque no todas— de las técnicas, los temas y las pasiones presentes en la obra de Leonardo. Su Cristo no es como los niños Jesús, juveniles y radiantes, de Rafael, o los más fornidos y atléticos de Miguel Ángel. Da la impresión de estar un nivel por encima de tales atributos físicos pasajeros. Flota hacia el espectador como una visión mística. Trasciende el tiempo, se remite a las imágenes de Cristo bendiciendo que aparecen en las catacumbas de los cristianos primitivos o en los mosaicos de los techos de iglesias bizantinas, pero puestas al día con un tratamiento renacentista que es a un tiempo realista e idealizador. Los ojos del *Salvator*, pese a su indudable desgaste, parecen atravesarnos con la mirada, tan penetrante como etérea. La expresión de Jesús planea, muy al modo leonardesco, entre un abanico de emociones encontradas: serena, plácida, resignada, resuelta o implacable e inmovible. Las comisuras de los labios, aunque deterioradas, se curvan casi imperceptiblemente en la más sutil de las sonrisas. La tipología facial del Hijo de Dios resulta llamativamente moderna, similar a las de los pintores «nazarenos» del romanticismo alemán, y abunda en el realismo y la originalidad del Leonardo retratista.

Es bien conocida su forma intrincada y precisa de pintar el pelo, tan distinta de la representación adocenada y esquemática que hacían sus contemporáneos. En el *Salvator*, los largos rizos de Cristo relucen con intensidad variable según la incidencia de la luz. Entre los mechones mejor conservados de la parte derecha se aprecia una doble hélice, forma que se repite en sus dibujos de cuerdas enrolladas, máquinas y cascadas. Hay observaciones en sus cuadernos sobre las similitudes entre la forma en que cae el

pelo y el modo en que fluye el agua. Había «dos movimientos, de los que uno obedece al peso del cabello, y el otro, a la dirección de los rizos; parejamente, el agua forma remolinos que responden en parte al ímpetu de la corriente principal, mientras que otros obedecen a desviaciones accidentales».

Esos rizos también pueden ser carnales. Los cuadernos contienen bocetos de muchachos de pelo rizado, considerados habitualmente retratos de su aprendiz adolescente (y con certeza casi total, su amante) Gian Giacomo Caprotti da Oreno, a quien el maestro apodaba Salai, o «el travieso». En abril de 1476, una semana antes de su vigésimo cuarto cumpleaños, Leonardo fue arrestado por el celoso comando antivicio de Florencia que patrullaba las calles de la ciudad por la noche. Se le acusó de sodomía con un prostituto, pero salió absuelto.

Las orlas del ropaje de Cristo están ribeteadas por un bordado de filigranas en hilo dorado que forman un entramado geométrico de nudos y que, al igual que su pelo, despiden destellos con el reflejo de la luz. A Leonardo le fascinaban los nudos, en los que convergían su pasión por las matemáticas, la geometría y el arte. Copiaba y dominaba los diseños de nudos de otros artistas, además de inventar los suyos, mucho más complejos. Por toda Europa se vendían reproducciones de sus «nudos vincianos». Vasari comentaba que Leonardo «desperdiciaba el tiempo dibujando nudos de cuerda, hechos conforme a un orden, de forma que a partir de un extremo todos los demás se sucedieran hasta el opuesto, como para completar un círculo». De hecho, unos matemáticos de la Universidad de California analizaron hace algunos años los nudos de Leonardo y descubrieron que estaban hechos no con un único cabo, sino con varios cortados. Cuando era necesario, la ilusión se imponía a la ciencia en su arte.⁴

Las manos y el orbe de la pintura son otras tantas pruebas de las dotes de observación de Leonardo, de su obsesión por los detalles y de su voluntad de sustituir lo cansinamente convencional por lo maravillosamente real. El orbe que sostiene el *Salvator Mundi*

acostumbraba a representarse en el Renacimiento europeo como una esfera de cobre o bronce, rematada en ocasiones por una cruz. A veces lo pintaban como un globo terráqueo. En algunos cuadros de artistas del norte de Europa, es transparente y deja ver en su interior algún inhóspito paisaje bíblico. Leonardo, en cambio, pintó una gran esfera de cristal macizo.* Pese a los graves daños que ha sufrido esa zona del cuadro, se pueden observar en el orbe unos defectos diminutos, denominados «inclusiones», así como burbujas de aire, todo ello pintado con minuciosa precisión, con un anillo de sombra y un punto de luz blanco. Leonardo añadió otros resaltes luminosos más esmerados en torno a las yemas de los dedos, iluminadas por el «lustre», como llamaba él a la luz indirecta, reflejada en este caso por el orbe de cristal. También hay veladuras de oscuridad sutilmente cambiante en las partes de la mano que no están de cara a la luz, como el tercer nudillo de la mano con la que bendice. El pulgar se curva hacia dentro —algo nada usual en este tipo de cuadros— de modo que el gesto en su conjunto forma una elegante pirámide elongada, una forma geométrica recurrente en las composiciones de figuras de Leonardo.

Todos estos elementos se cohesionan gracias al estilo *sfumato* con que está ejecutado el cuadro. Mientras que los colegas de Leonardo preferían los colores brillantes y las líneas rotundas, él, un verso suelto en la vanguardia del Renacimiento, llevaba su pintura en dirección contraria, hacia la tonalidad matizada, armada en capas sucesivas, que iban de las más oscuras a los resaltes más claros. Rafael, Miguel Ángel, Perugino, Piero della Francesca y otros maestros renacentistas pintaban escenas inundadas de luz. Sus santos, templos y pórticos tienen tonos brillantes. Empezaban, en general, pintando los colores claros, para luego modelar las figuras y la arquitectura con sombras más oscuras. Pero Leonardo lo hacía al revés. El *Salvator* está pintado empezando por capas de bermellón oscuro y negro. Sobre esa base sombría, se fueron añadiendo zonas de luz en capas traslúcidas de degradados meticulosos de

mezclas con base de óleo, las llamadas veladuras. Leonardo daba este consejo: «Pinta de modo que se vea un acabado vaporoso, antes que contornos y perfiles marcados y crudos».

Con todo, el *sfumato* que admiramos en las pinturas de Leonardo nunca es obra únicamente de un maestro renacentista. El efecto se debe en parte al deterioro de la pintura. *La Última Cena* y *La batalla de Anghiari* se empezaron a caer a pedazos en vida del artista, por su empeño en hallar la forma de pintar con óleo sobre escayola; la pintura no se adhería. En otros cuadros —el más célebre, la *Mona Lisa*—, los colores se han desvaído y los barnices se han oscurecido. Los restauradores no se atreven a limpiar la pintura, no vaya a ocurrir que el público general no reconozca la obra de arte que aparezca debajo. Al *San Jerónimo*, una vez le cortaron la cabeza, y no se la volvieron a pegar hasta pasadas varias décadas. De todas las pinturas de Leonardo, el *Salvator* es, teniendo en cuenta su tamaño y por lo que respecta a las áreas más importantes de la obra, la que más daños ha sufrido. Las pinturas de Leonardo transmiten a menudo el aire ennoblecido de las ruinas de la Antigüedad, de obras geniales que los estragos del tiempo han colocado ligeramente fuera de nuestro alcance. Su sola textura invita a una reflexión espiritual sobre la naturaleza pasajera de las cosas materiales, combinada con la añoranza irremediable de algo que se ha perdido para siempre.

Ahora bien, del mismo modo que se aprecian en el *Salvator* muchos de los atributos leonardescos mencionados, otros aspectos notables del cuadro no son muy propios del florentino. La composición, de entrada, es plana como no se encuentra otra en el resto de su obra. Cristo está totalmente desprovisto del movimiento y del *contrapposto* que vemos en las figuras de otras pinturas suyas, pese a lo que él mismo había escrito: «Dispón siempre tus figuras de manera que el lado hacia el que vuelven la cabeza no sea el mismo al que mira su pecho». En vez de reinventar la composición de este

motivo tradicional, Leonardo parece haber realizado, por primera y única vez en su vida, una copia fiel de la misma, muy estática, que una legión de otros pintores del Renacimiento temprano ya había empleado. La tipología del Cristo Salvador, con su larga nariz y su expresión grave, queda muy lejos del encanto delicado y andrógino del Jesús que pintó en *La Última Cena* y de la de un dibujo de Cristo de alrededor de 1494. De hecho, los rasgos faciales no guardan parecido con ninguno de los demás dibujos de hombres jóvenes de Leonardo. El orbe plantea otro problema. El realismo con que está pintado se ve menoscabado por la total ausencia de distorsión óptica en los ropajes de detrás, y de los reflejos del entorno que, en buena lógica, deberían verse en una pieza de cristal como esa. Leonardo estudió la óptica, y en sus cuadernos abundan los apuntes detallados sobre el tema; es improbable que pintara un objeto así de forma tan poco realista.

* * *

Tras aceptar Martin Kemp la invitación de Robert Simon a examinar e investigar el *Salvator Mundi*, el historiador del arte oxoniense se embarcó en años de estudio de la obra en todos sus aspectos, desde el estilo a la iconografía, y desde su efecto global a sus detalles más mínimos. El cuadro merece su atribución a Leonardo, escribió con su elegante estilo, por...

[...] la suave piel que cubre las huesudas articulaciones de la mano derecha de Jesús, que sugiere la estructura anatómica pero no la describe; las yemas iluminadas de los dedos de la mano izquierda, los filamentos relucientes de los tirabuzones de pelo, sobre todo a la derecha según miramos el cuadro; la burlona ambigüedad de sus rasgos faciales, la mirada directa y asertiva, pero en absoluto explícita; la intrincada precisión geométrica del entrelazado angular del cuello y las bandas cruzadas de sus ropas; la destellante elipse cristalina de la placa que cuelga de su cuello; los finos pliegues de paño arrebujado sobre su pecho.⁵

El cuadro tiene, en resumidas cuentas, «la magia de Leonardo». Kemp encuentra muy significativo el contraste entre la manera en que se pintaron la cara y la mano, difusa en el primer caso, nítida en el segundo. Leonardo fue el primer artista que escribió sobre la perspectiva aérea (el modo en que colores y perfiles se desvaen a medida que se alejan). Kemp señala que la forma en que la mano que bendice avanza hasta el primer plano, hacia el espectador, mientras que el rostro flota en una nube de *sfumato* es la aplicación por parte del artista de sus observaciones sobre la «perspectiva de la desaparición».

Kemp ve en el cuadro el manifiesto espiritual de Leonardo. Signo de esto es la sustitución del convencional orbe de cobre con cruz (el *globus cruciger*) por un globo transparente. Mediante esta adaptación, Leonardo estaba representando la cosmología del matemático y astrónomo grecorromano Ptolomeo, para quien la Tierra estaba rodeada por una «esfera cristalina de los cielos» transparente, en la que se situaban las estrellas. «Así que lo que tenemos en el *Salvator Mundi* es en realidad un Salvador del cosmos, y esa es una transformación muy leonardesca», ha afirmado Kemp.⁶

Respecto a algunos de los aspectos de la obra no tan propios de Leonardo, Kemp ha elaborado explicaciones. Que la composición sea plana puede entenderse como una influencia del Velo de la Verónica, una imagen del rostro de Cristo no muy distinta del Sudario de Turín, que quedó cuando la santa epónima le enjugó la cara a Jesús con un paño. Los motivos del *Salvator Mundi* o del Cristo pantocrátor, muy populares en la Europa del Renacimiento, siempre mostraban a un Jesús muy plano que mira directamente al espectador. Era un tema serio, Cristo en tanto que Dios, que exigía un tratamiento austero y sombrío. Si el cuadro se pintó para un cliente, es posible que este insistiera en un formato convencional. La explicación de la ausencia de distorsiones ópticas en el orbe — sugiere Kemp— es que Leonardo tomó la decisión artística de

romper una norma en beneficio del impacto de conjunto de su obra. Las distorsiones en el orbe serían una distracción. El artista poniendo en práctica la virtud renacentista del *decorum*.

Pero hay algunos fallos en el análisis de Kemp. En cuanto al sentido del orbe, no hay indicios de que Leonardo fuera neoplatónico ni de que entendiese siquiera el significado del término. Es cierto que a veces introducía en sus cuadros signos y símbolos que hacían referencia al nombre del modelo o del cliente, pero sugerir que hacía con conceptos filosóficos lo mismo que con los nombres o escudos de armas de sus aristocráticos mecenas no deja de ser aventurado. Respecto a la profundidad de campo típica de Leonardo, el argumento del tratamiento difuminado de la cara entra en contradicción con la nitidez de los rizos del pelo, que están en el mismo plano. En un pasaje de sus cuadernos, de hecho, Leonardo aconseja a los pintores que quieran pintar una figura lejana: «No destaquéis ningún mechón de su cabello, ya que la distancia anula el brillo del pelo». Por qué un cuadro de un artista que estudió la óptica, la perspectiva y la luz con tanta dedicación pudiera contener dos inconsistencias ópticas tan flagrantes es un gran misterio. Pero aún hay un misterio mayor.

Y es que hay un detalle en el *Salvator Mundi* del que ni Martin Kemp ni ningún otro historiador del arte han dicho ni una palabra. Tal vez porque lo han desdeñado, o tal vez porque no han reparado en él. Es un detalle tan particular que no se puede ni asociar a la pintura de Leonardo ni disociarlo de ella; no pertenece ni a las tradiciones pictóricas de la Italia medieval, ni a la simbología del cristianismo primitivo ni al proyecto renacentista de recuperación del clasicismo. Las vestiduras del *Salvator* son de un solo color. En cualquier otra representación renacentista de Cristo, este viste de rojo y azul; casi siempre, túnica roja y manto azul. El *Salvator* lleva tan solo una prenda azul, ornada con filigranas bordadas en oro. De momento, no tenemos una explicación para esto. Podemos llamarlo la pista azul.⁷

El inglés ha tomado prestada del francés la palabra *provenance* ('proveniencia') para describir una rama de la investigación histórica del arte que en los diccionarios se define como «el registro de la propiedad de una obra de arte o una antigüedad, que sirve de guía de su autenticidad o calidad». Se refiere al historial de posesión de un cuadro desde el momento en que se acaba de pintar y según pasa de una colección a otra. El estudio de la proveniencia atiende a un propósito práctico de índole económica, ya que el valor de una pintura aumenta en función de lo importantes que fueran sus propietarios anteriores. Reyes, reinas y emperadores ocupan la cúspide del escalafón, mientras que directores de fábricas de clase media están casi abajo del todo. El papel de la proveniencia en la economía del arte ya se reconocía a finales del siglo xvii. Atrajo, de hecho, la curiosidad del filósofo angloholandés Bernard de Mandeville, que, refiriéndose a una serie de cuadros de Rafael de un palacio real inglés, subrayaba lo siguiente:

El valor que se da a las pinturas no depende tan solo del nombre del Maestro y del momento de su vida en que las pintó, sino también, y en gran medida, de la escasez de obras suyas y, lo que resulta aún menos razonable, de la calidad de las personas en cuya posesión se hallan, así como del tiempo que han permanecido en grandes familias; y si los cartones que se hallan ahora en Hampton Court hubieran salido de una mano menos famosa que la de Rafael, y tuvieran por propietario a un particular que se viera obligado a venderlos, jamás obtendrían ni la décima parte del dinero que, con todos sus groseros defectos, se estima ahora que valen.¹

Los estudios de proveniencia tienen, además, una segunda utilidad. Cuando se niega o se pone en duda la autoría de un cuadro, su proveniencia puede dar algunas pistas.

Los inventarios y los archivos de coleccionistas ricos contienen con frecuencia documentos, con fechas y lugares, que permiten seguir el rastro de un cuadro de coleccionista en coleccionista, en cronología inversa, hasta un tiempo y un lugar cercanos a aquellos en que se pintó. Esto, a su vez, puede indicar quién fue el autor. El investigador de la proveniencia también puede tener en cuenta si un coleccionista tendía a comprar originales o copias (a veces, es difícil diferenciarlos incluso para un experto, si el copista es bueno), o si obras de un determinado pintor estaban en el mercado en un determinado lugar durante una época en concreto. Si la pintura es auténtica y de gran calidad, resulta más probable que haya formado parte de la colección de un gobernante o un noble. Es menos verosímil que un artista ofreciera a un cliente perteneciente a la realeza un cuadro pintado por sus aprendices (aunque también se daba el caso, de vez en cuando), y es menos probable que un gobernante, rodeado de un equipo de asesores artísticos con ojo de lince, lo aceptara. Muchas veces, los inventarios dejan constancia de en qué sala se colgaba una obra de arte, y ese detalle también puede acabar siendo muy importante. Si se exhibía en un salón oficial o en una sala de audiencias, es que probablemente se trataba de un cuadro importante; si se colgaba en un pasillo, o en la escalera, o, peor aún, en un almacén, lo lógico es que se considere que era una obra de segunda fila.

En el corazón de esta investigación están los inventarios, manuscritos sobre pergamino o gruesos legajos de papel. Estos pueden ser catálogos de colecciones compilados por los empleados o «custodios de cuadros» del propietario. Pueden ser listas detalladas de obras de arte puestas a la venta por un comerciante en apuros económicos, o de cuadros valiosos recién comprados que fueran a sacarse de Italia, o de los objetos de valor que una novia se llevaba a su nuevo hogar. En una época en que el dinero no se

guardaba en los bancos, uno valía tanto como lo que poseía. Y no quería que sus posesiones, dispersas por mansiones de numerosas estancias, se extraviaran. Los inventarios, una fuente de información muy poco tenida en cuenta hasta finales del siglo xx, se han convertido en la mayor mina de uno de los campos más en boga de la historia del arte, una generosa veta de datos de los que pueden extraerse deducciones, especulaciones y, alguna vez, conclusiones.

Si bien los inventarios son fundamentales para argumentar la atribución de miles de cuadros renacentistas, su materia prima no deja de ser problemática. El carácter fragmentario de los registros conlleva que la mayoría de las historias presenten vacíos. Los nombres de los artistas tienen múltiples grafías distintas, y la atribución de las obras puede variar de una lista a otra. Hasta finales del siglo xix, las descripciones de los cuadros eran exclusivamente textuales, sin apenas una referencia visual, lo cual supone un problema enorme, porque el abanico de temas pictóricos —bíblicos y clásicos sobre todo— era limitado, los títulos suelen ser muy parecidos, los pintores hacían a menudo varios cuadros sobre el mismo tema y las descripciones de los inventarios son breves. No era habitual, por desgracia, consignar las dimensiones, y a veces lo único que consta es un título, sin el correspondiente nombre del pintor. En consecuencia, es frecuente que el historial de proveniencia de las obras de arte se arme a partir de un abanico de probabilidades que se refuerzan unas a otras. Esos «montajes» pueden resultar endebles, a medio camino entre lo probable y lo hipotético. Las pruebas son con frecuencia circunstanciales, pero la historia del arte es una disciplina que estudia productos de la imaginación; se permite un cierto grado de flexibilidad, pese a saberse que las maravillosas obras en sí han llevado a algunas de las mentes académicas más rigurosas a mezclar hechos con fantasías.

Como el autor y la datación del cuadro que había comprado se desconocían, Robert Simon se puso a investigar su proveniencia a las pocas semanas de adquirirlo. Según cuenta él mismo, dedicó

una hora diaria, todos los días durante seis años, a estudiar el *Salvator*. Todo marchante de maestros clásicos debe presentar un informe de la proveniencia de las obras que aspira a vender. La mayoría delega ese trabajo en especialistas y estudiosos, pero Simon es un marchante de singular erudición, que disfruta escarbando en los archivos y se enorgullece de sus habilidades. Había llevado a cabo muchos estudios de proveniencia antes de que el *Salvator* llegara a su galería.

La primera pista eran dos iniciales y un número que figuraban al dorso de la pintura: «CC 106». Eso condujo a Simon a la sobresaliente Colección Cook, propiedad de un comerciante textil británico. Hay quien sostiene que sir Francis Cook reunió la mayor colección de arte en manos privadas de la Gran Bretaña de la época, exceptuando la de la reina Victoria. En 1913 se publicó un catálogo de sus tesoros en tres volúmenes. Allí encontró Simon su cuadro, listado como «n.º de cat. 106», en la página 123 del volumen I, que llevaba por título «Escuelas italianas». Sin embargo, no se atribuía a Leonardo, sino que se describía como una vulgar copia, y el catálogo no incluía una foto de la obra. Simon recurrió entonces a los archivos fotográficos.

Fue la tecnología fotográfica lo que hizo posible la historia del arte moderna. Desde mediados del siglo XIX, estudios de fotografía especializados (el más famoso, el de Alinari, en Roma) se dedicaron a fotografiar metódica y rigurosamente cualquier obra de arte que pudieran encontrar, para abastecer un mercado en permanente expansión de imágenes impecables, aunque en blanco y negro. Museos e instituciones amasaron colecciones de miles de fotografías, mientras que historiadores y estudiosos del arte reunían sus propios archivos (para ellos era una forma de guardar en sus propias casas y de tener cerca imágenes de todo el arte que estudiaban y amaban): un vasto océano de imágenes dispersas a lo largo de miles de kilómetros, demasiado grande y variado para confiarlo a la memoria, y que de pronto podían tener en la mano, desplegar sobre una mesa o almacenar en un armario.

Para los historiadores del arte, la fotografía fue como la lanza que permitió a los hombres de las cavernas cazar mamuts lanudos. Los estudiosos garabateaban notas al dorso de sus imágenes, con fechas, autorías y cuanto supieran acerca de la propiedad del cuadro. Al desplegar una selección de esas fotos sobre sus escritorios, podían estudiar, por ejemplo, los pliegues de los drapeados o los rasgos faciales de un centenar de retablos renacentistas anónimos y agruparlos por rasgos estilísticos. Luego, podían asociar dichos rasgos a obras documentadas de tal o cual artista, definir así su obra y, si además disponían de algunas fechas, la evolución de su estilo. Podían extraer todas las imágenes que tenían de un motivo concreto y, si conocían su datación, analizar cómo había cambiado a lo largo del tiempo el tratamiento de ese motivo, qué pintores innovaban y cuáles copiaban esas innovaciones. Así nació la historia del arte del estilo y el simbolismo. Muchas de aquellas fotografías, adquiridas a lo largo de décadas, han sobrevivido, mientras que los cuadros que documentaban se han destruido o se les ha perdido la pista. No constituyen tan solo un registro del arte que tenemos; también son un registro del arte que hemos perdido.

Robert Simon visitó el archivo fotográfico de la Biblioteca Witt en los sótanos del londinense Instituto de Arte Courtauld. Allí, accedió a todas las carpetas de imágenes con la etiqueta «Salvator Mundi». Enseguida encontró una foto del *Salvator* de la Colección Cook, que también lo listaba como copia. A Simon no le sorprendió. Los «durmientes» casi siempre están descatalogados, de lo contrario no habrían estado «durmiendo» tanto tiempo. En la esquina inferior derecha de la fotografía había un texto mecanografiado que decía «(Col. Cook, Richmond)», y debajo, escrito a mano, «Paradero desconocido (1963)». De modo que en 1963 no se sabía dónde estaba el cuadro.

El *Salvator* de Cook presentaba algunas diferencias con el cuadro que había comprado Simon. En la foto del primero, Cristo tenía un bigote y vello facial que le hacían parecer un bandido

mexicano salido de una película de serie B de 1950. Eso sugería que el de Simon había sido restaurado o repintado de alguna manera con posterioridad a la fecha de la fotografía. En cambio, la mano que bendice, los bordados, el orbe y otros elementos del de Cook eran idénticos a los de la pintura de Simon. Ahora podía reducir el ámbito de su búsqueda. Hasta aquel hallazgo, la obra podía haber procedido de cualquier país de Europa, pero a partir de ese momento Simon ya podía centrarse en uno: Gran Bretaña.

La segunda pista conducía de nuevo a Inglaterra. Cualquiera que esté en el negocio de los maestros clásicos conoce un aguafuerte realizado por el grabador del siglo xvii Wenceslao Hollar en que figura una inscripción del artista que reza «*Leonardus da Vinci pinxit*»; la palabra «*pinxit*» da testimonio de que el grabado era copia de un cuadro de Leonardo. Es una imagen de Cristo como Salvador del mundo, con el orbe en una mano y la otra alzada impartiendo la bendición, con un pelo rizado y suelto llamativamente parecido al del cuadro de Simon y Cook. El original de Leonardo se daba por perdido hacía mucho tiempo. Simon comparó su pintura con aquel grabado. Parecían muy similares en indicios clave: el drapeado y la mano que bendecía, si bien —otro indicio clave pero en contrario— el Cristo de Hollar lucía una barba rizada con una hendidura central, y el suyo no.

Simon sabía adónde ir a continuación. En sus estanterías, guardaba un libro que tienen muchos otros marchantes y que suele ser primera parada obligada para investigar la historia de cuadros desconocidos potencialmente importantes. Un día de 2006 o 2007 (no recuerda exactamente el año), Simon sacó su ejemplar del *Walpole Society Journal* de 1972. Allí, el conservador de la Colección Real británica, Oliver Millar, había publicado un inventario de las obras de arte del rey Carlos I, refundiendo meticulosamente unos cuantos manuscritos con ligeras discrepancias entre ellos en cien páginas pulcramente mecanografiadas. Simon no tardó en toparse con la descripción de una obra que podía coincidir con la suya: página 73, objeto 49, una «pieza de Cristo realizada por

Leonardo». * Por fin había encontrado un registro de que Carlos I fue propietario de un cuadro de Cristo, probablemente obra de Leonardo, y de que ese cuadro era con toda probabilidad el que había comprado él, al cincuenta por ciento, por la suma, decididamente nada regia, de quinientos ochenta y siete dólares y cincuenta centavos.

* * *

Por recomendación de Martin Kemp, Simon se puso en contacto con una licenciada en historia del arte, Margaret Dalivalle. Había sido alumna de Kemp en Oxford, y estaba escribiendo su tesis sobre los conceptos de copia y original en la pintura del siglo xvii. Simon, según lo recuerda ella, le preguntó si podía «colaborar en la investigación del historial de proveniencia de un cuadro recién descubierto».

Dalivalle había nacido en la localidad escocesa de Ayrshire, y mostró su inclinación hacia el arte desde muy temprana edad, animada por su madrina, que trabajaba en una galería. Estudió Bellas Artes en la Escuela de Arte de Glasgow, para más tarde abrir su propio negocio de diseño de exposiciones. Actualmente, da clases en varias facultades de Oxford como profesora asociada de Historia del Arte del Renacimiento y de la primera Edad Moderna y de Historia de las Ideas.

Buscando referencias al *Salvator* en los archivos británicos, Dalivalle hojeó infinidad de documentos rara vez consultados, escritos con tinta parduzca descolorida en papel finísimo y amarilleado. En la librería bodleiana de Oxford, bajo la bóveda del siglo xvi del techo de madera del salón de lectura del duque Humfrey, en el que cada panel tiene pintada la imagen de un libro abierto, repasó minuciosamente un manuscrito tras otro. Encargó oscuros volúmenes en el departamento de libros raros de la Biblioteca Británica, la sala de lectura más silenciosa de todas. Acudió a los archivos de ambas Casas del Parlamento, donde

colocaba antiguos tomos encuadernados de sus actas e informes entre cuñas triangulares de espuma gris para que los libros no se pudieran abrir del todo y proteger de cualquier daño sus gruesos lomos. Examinó legajos de documentos de los archivos de la familia real.

Hurgó en inventarios en los que Leonardo da Vinci podía aparecer como «Leonard», «Leonardus» o «Lionard», y Vinci como «Vince», «Vincia» o «Vinsett», y en los que siempre acechaba el riesgo de que su autoría se hubiera confundido con la de otro pintor renacentista italiano, como Rafael, Correggio o Zambelin (una forma curiosa de escribir «Giovanni Bellini»). Con tan complejos materiales, trabajó durante varios años para completar la ilustre proveniencia del *Salvator Mundi*, lo que propició que el rematador de Christie's se animara a dar luz verde a su venta: «Lote 9b. Leonardo da Vinci. *Salvator Mundi*, Salvador del mundo. Propiedad de tres reyes ingleses: Carlos I, Carlos II y Jacobo II».

Margaret Dalivalle declinó reunirse en persona conmigo, pero intercambiamos muchos correos electrónicos. Llevaba su sapiencia con cierta altanería, por así decirlo, y estaba a la defensiva en lo tocante a sus hallazgos, que, según me comentó, publicaría por primera vez en un libro que llevaba mucho tiempo gestando y sometería antes a revisión *inter pares*. Lo cierto era —me explicó un colega suyo— que su aspiración a un puesto de titular en la universidad dependía de esa investigación, a la que se había entregado en cuerpo y alma durante los ocho años anteriores, y que había financiado exclusivamente de su bolsillo.

Me hizo saber lo orgullosa que estaba de poseer la maestría que su investigación le exigía, y lo mucho que desconfiaba de la capacidad de un lego para comprender la complejidad del tema. Los hechos concretos aislados, me advirtió, no importan mucho por sí mismos en el estudio de la proveniencia; había que considerarlos en conjunto. Era un buen consejo, que podía aplicarse, en sentidos que no tenía en mente Dalivalle, al marco más amplio de todo el proyecto del *Salvator Mundi*. Sus estudios de la obra no pueden

disociarse del contexto general de su origen, que era el de un interés mercantil en que se alcanzara una conclusión determinada. Había emprendido la tarea diez años antes por encargo de un marchante que deseaba vender el cuadro como un Leonardo, y había recurrido a ella por recomendación de un catedrático de historia del arte que había dado todo su respaldo a la causa.

Desde los inicios, el mercado del arte ha monetizado siempre la erudición. Son los expertos quienes valoran una obra de arte, y es costumbre —muy justa, por lo demás— pagarles por sus dictámenes. Las juntas directivas de los museos siempre han estado cuajadas de mecenas ricos que coleccionan a título personal obras de los mismos artistas que apoya el museo. Los marchantes siempre se han codeado con los conservadores de las colecciones públicas: los unos anhelan el prestigio de vender obra a una institución pública, los otros disfrutan con la emoción de un nuevo descubrimiento. El riesgo de que el rigor académico se vea comprometido por el espectáculo y el interés mercantil es obvio, y siempre ha estado presente en el terreno de la historia del arte. En el caso del *Salvator Mundi*, estas consabidas relaciones cruzadas se infiltraron en el proyecto de un modo especialmente íntimo y peligroso.

SEGUNDA PARTE

Las ventanas eran tan pequeñas, y tan escasa la luz que entraba en el palacio, que los cuadros eran examinados a su llegada al resplandor de las velas. El 30 de enero de 1636, el emisario papal, Gregorio Panzani, y unos cuantos lacayos, cargados con los cuadros, recorrían los pasillos del palacio de Whitehall, un desastrado cúmulo de salones de banquetes y recepciones, despachos, capillas, comedores y alcobas —doscientas habitaciones en total—, además de pistas de tenis, jardines y arenas para peleas de gallos. Subieron la escalera hasta las estancias privadas, o *closets*, de la reina Enriqueta María. Su majestad ya estaba acostada, acaso más por las temperaturas invernales del palacio que por lo tardío de la hora, y había ordenado que le llevaran los cuadros «hasta la cama de uno en uno», según escribió Panzani en su pormenorizado relato del encuentro. Las obras de arte, llegadas desde el Vaticano, eran un regalo del cardenal Antonio Barberini. El ladino prelado esperaba que se pudiera persuadir al marido de la reina, el protestante Carlos I, de que volviera a abrazar la fe católica, y le halagaba con cuadros renacentistas italianos, sabedor de que al rey le apasionaban. O quizá pudiera al menos convencerle para que moderara la opresión que sufrían los católicos en Inglaterra. De aquella señalada noche, Panzani escribió: «Fueron particularmente del agrado de la reina el

de Vinci y el de Andrea del Sarto». No obstante, la soberana comentó con amargura que no iba a poder quedárselos para sí, porque eran tan buenos que «el rey se los robaría».

Entretanto, Carlos había sido informado de la llegada de nuevas obras maestras. Acudió a toda prisa por los pasillos junto a un puñado de cortesanos, entre ellos el brillante arquitecto Íñigo Jones, que compartía el entusiasmo del monarca por la pintura italiana. Entonces, Carlos y Jones dieron comienzo a un juego. Carlos retiró las etiquetas con los nombres de los autores que Panzani había puesto en cada cuadro, y Jones intentaba identificar a sus creadores basándose en el estilo y la técnica. Así es como nació la disciplina de la erudición pictórica en Gran Bretaña: como un juego de salón para las capas más opulentas de la sociedad, pero que sería también —no lo olvidemos— el *sine qua non* de la disciplina de la historia del arte.

Cuenta Panzani que Íñigo Jones «se quitó la capa de montar, se caló sus lentes, agarró una vela y se aplicó a inspeccionarlos todos minuciosamente, junto con el rey». La luz vacilante de la vela recorrió los retratos de hombres y mujeres de la nobleza, iluminando las filigranas de encaje de sus cuellos y puños, el brillo de sus hebillas y botones y de las vainas de sus espadas y las florituras de sus bigotes. Jones «les dio su aprobación entusiasta»; luego señaló uno —añade Panzani, con un viso disimulado de la suficiencia que cabría esperar de un nativo de la cuna del Renacimiento ante los esfuerzos de un inglés inexperto—, y «Jones, el arquitecto del rey, cree que el cuadro de Leonardo es el retrato de una tal Ginevra de Benci, veneciana, y lo deduce de la G y la B inscritas en su pecho. Siendo un hombre engreído y presuntuoso, repite esa idea una y otra vez para demostrar sus grandes conocimientos de pintura».

Jones sí acertó con el artista. Aquel era un cuadro que en la época todo el mundo atribuía a Leonardo, pero que hoy se asigna al más sensible de sus discípulos, Giovanni Antonio Boltraffio. Se equivocaba en cambio con la identidad y el sexo del modelo; un error quizá comprensible, dada la penumbra. En realidad, estaba

contemplando la imagen bella y etérea de un hombre joven con la mano bajo el manto, cubriendo su corazón, y la mirada un tanto ausente, como perdido en ensoñaciones. El modelo era probablemente el poeta italiano Girolamo Casio. El cuadro cuelga hoy en la mansión Chatsworth, en Derbyshire.

De la pasión de Carlos I por el arte y por Leonardo da Vinci surgió la semilla del mercado internacional del arte, que evolucionó hasta convertirse en el negocio que conocemos en la actualidad. Se había originado trece años antes, en 1623, cuando Carlos era heredero al trono. Había viajado a Madrid con la intención de regresar con una novia, la infanta María de España. Fracasó en el intento de ganarse la mano de esta, pero sí que volvió con un nuevo amor: el arte.

Según un relato del escritor y diplomático inglés Henry Wotton, Carlos había partido hacia España con su amigo el cortesano George Villiers, duque de Buckingham, que estaba por entonces en sus treinta y pocos años, y era, a decir de muchos de los que lo vieron, «el hombre más gallardo de cuerpo de Inglaterra, tan bien torneados eran sus miembros y tan placentera y de tan amable disposición su conversación».¹ Carlos y Buckingham viajaron de incógnito, «con barbas postizas y tomando prestados los nombres de Thomas y John Smith»,² acompañados únicamente por tres criados. Solo que el viaje no resultó tan secreto como pretendían. El padre de Carlos, el rey Jacobo I, había dado su aprobación a tan romántica empresa tras haberse pasado años intentando en vano negociar el matrimonio de su hijo con una infanta española. La Reforma luterana había partido en dos la Europa cristiana, con el papa y los imperios católicos y romanos de un lado, y un surtido de reinos nacionalistas y pequeños estados celosos de su independencia del otro. El católico rey español se había mostrado reacio a casar a su hija con un príncipe protestante. El ardor juvenil de Carlos era la última carta que le quedaba a su padre por jugar.

Carlos y Buckingham no planificaron bien el viaje. No llevaban encima suelto suficiente para pagarse el ferri que había de llevarlos Támesis abajo, hasta Gravesend —«por falta de plata, dieron de buen grado al barquero una pieza de veinte y dos chelines»—,³ y ese pago tan exorbitante levantó sospechas. En Canterbury, los pararon unos guardias locales, pero consiguieron seguir camino después de que Buckingham, que era lord almirante de la Armada, se quitara la barba, revelara su verdadera identidad y les dijera que iba de camino a efectuar una inspección por sorpresa de la flota. En París, la pareja compró unas pelucas y, tirando de encanto, se las ingenieron para entrar en el palacio real francés (sin duda, con los funcionarios franceses guiñándose el ojo unos a otros a cuenta de los torpes disfraces de los ingleses). Allí, llegaron a ver a Enriqueta María, la hija del rey Enrique IV, que sería con quien se casaría Carlos un día. Pero, de momento, ella era el plan B.

Carlos y su exiguo séquito continuaron viaje por tierras españolas a caballo. Los jóvenes turistas encontraron el lugar inhóspito. Sir Richard Wynn, un diplomático inglés de la época, comentaba lo pobre que parecía la España rural comparada con Inglaterra: las ventanas no tenían cristales, la carne escaseaba, la gente utilizaba tablones a modo de mesa y no había servilletas. Los hombres vestían igual para cualquier ocasión, envueltos en capas y portando espadas.⁴ Pero todo cambió cuando la partida real llegó a Madrid. A Carlos lo alojaron en el imponente palacio-fortaleza del Alcázar. El rey inglés se apresuró a elevar la naturaleza del viaje y a convertirlo en misión oficial, y envió diplomáticos. El rey de España, Felipe IV, les puso la alfombra roja y organizó festejos. «Todas las calles estaban engalanadas, en algunos lugares con ricas colgaduras; en otros, con estampas curiosas», escribió un contemporáneo.⁵

Carlos, a caballo junto al monarca español, recorrió bajo un ornamentado palio las calles de Madrid, capital de un imperio recién salido del horno, que se extendía desde el norte de África hasta Sudamérica. Resonaban en el aire fanfarrias de trompetas y

tambores. El rey de España relajó por tiempo limitado las normas que restringían el coste de la ropa que podían llevar sus súbditos, y ofreció a sus nobles préstamos de hasta veinte mil ducados para que la corte pudiera impresionar al regio visitante inglés. Se celebraron justas y corridas de toros en la enorme plaza central de la capital, la plaza Mayor. Carlos las contempló sentado en un balcón contiguo al de la infanta castellana, tan cerca como permitía el decoro, y parecía embelesado. El espectáculo fue tan caro que la población local bromeaba con que Carlos había conseguido saquear la ciudad sin un ejército.

Pero una vez concluidas las festividades, Carlos se vio enredado en un *pas de deux* diplomático, sin poder ver a la infanta. El problema seguía siendo la incompatibilidad religiosa de los potenciales novios. Si superaban eso, habría que solicitar del papa una dispensa especial, y se exigirían concesiones del rey inglés a sus súbditos católicos, y ninguna de las dos cosas se antojaba inminente. Los ministros españoles se esforzaron en retener a Carlos en Madrid el mayor tiempo posible, con la esperanza de que acabara sucumbiendo a la superioridad artística y moral de la fe católica y romana, y considerara la posibilidad de la conversión. Maquinaron para que estuviera presente cuando el rey Felipe besaba los pies de los pobres, y le pusieron sobre aviso de que un jesuita inglés estaba distribuyendo la enorme suma de dos mil libras en donaciones caritativas a hospitales e institutos religiosos. El monarca español le regaló cuadros con mensajes inequívocos servidos en católicas bandejas de plata, como el deslumbrante Tiziano *El emperador Carlos V con un perro*, pintado para celebrar la coronación por el papa del hasta entonces rey como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1530.

Carlos, por su parte, trataba de urdir un encuentro privado con la infanta María. Llegó al extremo de encaramarse a un muro del palacio y «saltó desde una grande altura» para verse con ella cara a

cara. Pero cuando la infanta lo vio «lanzó un chillido y se dio media vuelta corriendo». Su carabina conminó a Carlos a salir inmediatamente, y él se retiró.

Carlos estuvo ocho meses dando vueltas por Madrid, a la espera de que se desatascara la negociación matrimonial. Le sobraba el tiempo, y lo pasaba en compañía de Buckingham y una variedad de cortesanos y consejeros artísticos, visitando los magníficos palacios del soberano español y las mansiones de sus nobles, y comprando arte. En el siglo xvii, España ejercía sobre la psique inglesa el mismo ascendiente que París en el siglo xx: era el paradigma de la sofisticación. Como dejó escrito Ben Jonson en *El alquimista*, «que la reverencia española [es] la de más donaire; la barba española, la mejor cortada; que la collarina española, la más elegante; la pavana española, la danza más garbosa; el que destilan los españoles, para los guantes, el mejor perfume [...]»,* a lo que podría haber añadido «y la colección española de arte, la formada con mejor criterio».

Para entonces, unos pocos aristócratas y miembros de la realeza inglesa —entre los que destacan el conde de Arundel y el príncipe Enrique, hermano mayor de Carlos— habían reunido sus propias colecciones (a veces viajando por Europa para ver y comprar obras de arte). Carlos ya había ordenado la adquisición en su nombre de bocetos de Rafael en Italia; en Londres, se confeccionaría una serie de famosos tapices basados en ellos. También había aceptado varios cuadros obsequio de Pedro Pablo Rubens, el pintor vivo más célebre de Europa. Ahora, las experiencias del príncipe en España iban a sobrecargar su aprecio tanto de la belleza del arte como de la fascinación que podía producir en la gente.

En aquel momento, el rey Felipe IV tenía la mayor colección de arte del mundo, compuesta por unas dos mil obras; para cuando murió, cuarenta y dos años más tarde, esa cifra se había duplicado. De ellas, mil colgaban en su enorme palacio de El Escorial, en los montes de los alrededores de Madrid. Los nobles españoles

también coleccionaban arte, y algunos poseían hasta seiscientas pinturas. Su gusto se inclinaba de forma abrumadora por los pintores renacentistas italianos. Los glamurosos retratos, las voluptuosas escenas mitológicas y las dramáticas escenificaciones de pasajes de la Biblia de Tiziano, con pinceladas que transmitían espontaneidad, destreza y velocidad, eran lo que estaba más de moda; también era el pintor favorito de Carlos. Rafael, Miguel Ángel, Andrea del Sarto y Leonardo da Vinci estaban casi igual de bien considerados, pero resultaban ligeramente menos llamativos. Los pintores del norte de Europa como Memling, Van Eyck, Durero y otros —realistas más adustos comparados con los italianos— formaban un tercer grupo. El arte era el pasatiempo educado que unía a aquella élite.

Sabemos mucho sobre el mundo del arte en aquella España gracias a los vívidos *Diálogos de pintura*, obra coetánea del pintor, crítico y cortesano Vicente Carducho, nacido en Italia y residente en España. Su tratado nos guía a lo largo de un revelador recorrido por las mejores colecciones de Madrid, donde se cruzó con el príncipe Carlos y su séquito.

Su alteza serenísima el rey Carlos Estuardo estaba resuelto a adquirir cuadros de originalidad excelente. Sus emisarios no escatiman ni esfuerzos ni dispendios en su búsqueda de las mejores pinturas y esculturas de toda Europa y se las llevan consigo de vuelta a la corte inglesa [...]. Confirman que el rey va a ampliar su palacio con nuevas galerías y a decorarlas con esas pinturas antiguas y modernas y con estatuas de extranjeros y de súbditos de aquel reino, y allá donde no consigue hacerse con los originales ha enviado pintores a copiar los Tizianos de El Escorial.⁶

A Carlos y a Buckingham los asistían varios asesores artísticos. El más notable era Balthazar Gerbier, un intrigante cortesano franco-holandés, pintor y miniaturista, cuya leonardesca lista de segundas ocupaciones incluye las de matemático, arquitecto militar, lingüista, panfletista, criptógrafo y agente doble. Un asistente de Carlos, sir Francis Cottington, individuo menos pintoresco pero más de fiar, le llevaba las cuentas de lo que el príncipe se gastaba en arte. Carlos

frecuentaba las llamadas almonedas, subastas de liquidación de patrimonios, o compraba a coleccionistas, o recibía obras que le regalaban los nobles, y todo era embalado y despachado a Inglaterra.

Vicente Carducho no escribió su tratado con el objetivo principal de retratar el mundillo artístico madrileño para la posteridad, sino de promover una nueva teoría del arte. Estaba decidido a elevar el estatus de pintores y escultores, por aquel entonces equiparados a meros artesanos, al mismo nivel que el de los poetas. Defendía la superioridad de la pintura sobre la escultura en razón de su naturaleza más científica y especulativa y de su capacidad de crear ilusiones ópticas. Eran argumentos que ya había aducido Leonardo en sus cuadernos. Desde Italia a España, las ideas de Leonardo acerca del arte influían no solo en la forma en que la gente hacía arte, sino en la forma en que lo miraba.

Entre las casas que visitaban Carlos y Carducho estaba la villa de Juan de Espina, un personaje que más adelante sería descrito como «el Leonardo español». Carlos cruzaría la puerta desangelada de un edificio del centro de Madrid y se vería de pronto en una villa de altos muros repleta, según descripción de Carducho, de cosas hermosas y milagrosas: obras de arte, libros raros, instrumentos musicales, animales disecados, un autómatas de madera, un telescopio diseñado por Galileo y curiosidades históricas, como una colección de cuchillos que se habían usado para ejecutar a personas de alta cuna y de no tan alta. Espina, hombre de «ingenio eminente y erudito»,⁷ no era pintor él mismo, pero sí matemático y virtuoso de la lira y de la vihuela (una especie de guitarra). Organizaba fiestas que se prolongaban hasta las tres de la madrugada, en las que se realizaban trucos de magia o tenían lugar remedos de corridas de toros o espectáculos de marionetas gigantes. En una que se celebró en 1627, según relata la crónica del propio don Juan, se ofreció un banquete de trescientos platos, en el que «frutas, piezas de porcelana, pasteles, cerámica» aparentaban levitar sobre la mesa y «salían todos volando por la ventana». Había

máquinas hidráulicas, influidas por ideas de los cuadernos de Leonardo, que podían producir música y tormentas. Y muchas obras de arte, como describía el propio Espina en su *Memorial* dirigido al rey español:

En cuestión de obras de arte raras, curiosas y hermosas hechas por los más famosos maestros de estos y otros reinos y naciones, mi casa en esta corte puede competir con todas las cosas extraordinarias de todo el mundo, y hasta dejarlas atrás, como han certificado por escrito los expertos de todas las grandes disciplinas.⁸

Carlos debía de considerar a Espina un excéntrico, pues lo llamaba «un caballero necio», pero como coleccionista tenía algo que el futuro rey deseaba. Espina estaba en posesión de dos cuadernos, conocidos hoy como los *códices de Madrid*, llenos de anotaciones y dibujos de máquinas, ingeniería y geometría de Leonardo. Los había llevado a España un escultor italiano, Pompeo Leoni, que se los había comprado al hijo del discípulo de Leonardo Francesco Melzi. Carlos trató de comprarlos durante su estancia en España, pero Espina se negó a vendérselos. Como escribe Carducho sobre su visita al hogar del coleccionista:

Vi allí dos libros dibujados y manuscritos por el gran Leonardo da Vinci de singular curiosidad y doctrina, que gustaron tanto al príncipe de Gales que los quería por encima de cualquier otra cosa cuando estuvo en esta corte: pero [Espina] siempre los consideró de tal valor que solo el rey [de España] merecía heredarlos, como todas las otras cosas curiosas y exquisitas que había podido adquirir en su vida.⁹

Años más tarde, Carlos vio otra oportunidad. Henry Porter, uno de sus asesores de arte, se enteró de que Espina había sido arrestado por la Inquisición española bajo la acusación de que sus autómatas eran «magia blanca». A Porter le faltó tiempo para escribir a Londres: «El propietario del libro dibujado por Leonardo ha sido prendido por la Inquisición y deportado a Sevilla [...]. Haré cuanto pueda para tener noticia de su muerte o de cuándo se ponen en venta sus posesiones». Pero Espina fue liberado, y más adelante

donó los cuadernos de Leonardo a la Corona española. Carlos y sus cortesanos pudieron finalmente comprarle algunos dibujos del florentino a Pompeo Leoni, que los había heredado antes de mudarse a Madrid.

Tras casi un año en España, Carlos y su comitiva regresaron a Londres imbuidos del entusiasmo de Madrid por el arte. Al cabo de un año, era rey. Él y sus amigos formaron un círculo de estetas y coleccionistas, conocidos como «aficionados»,* una palabra castellana que ha adoptado el inglés, con el mismo sentido que *connoisseurs*. Se les denominó «el grupo de Whitehall», y estaban decididos a importar a Londres la sofisticación del mundo artístico madrileño. Enviaban sus agentes a Italia, Francia, Alemania y Holanda a buscar y comprar pintura italiana y esculturas clásicas. Se regalaban cuadros unos a otros, o los intercambiaban entre ellos, y sobre todo con el rey. El arte era, como señaló el historiador del arte Francis Haskell, «la continuación de la política por otros medios».

Entre las obras de arte que coleccionaron los aficionados había varios Leonardos. El inseparable compañero de Carlos, el duque de Buckingham, poseía tres en el momento de su fallecimiento en 1628, entre ellos *La Virgen de las Rocas*, que hoy se halla en el Louvre. No obstante, los esfuerzos del duque por convencer al rey de Francia de que se desprendiera de la *Mona Lisa* mientras, en 1625, negociaba el matrimonio de Carlos con Enriqueta María fracasaron. El propio Carlos era dueño de tres cuadros que creía obra de Leonardo, aunque solo uno, el *San Juan Bautista*, se considera auténtico actualmente.

A los notables que acudían al palacio de Whitehall, fuera cual fuera su rango, se los acompañaba en una ceremoniosa visita guiada por la colección de pintura de Carlos. En el centro del palacio estaba la «Galería larga», de sesenta y un metros, en la que el rey había colgado un centenar de sus mejores cuadros renacentistas y

noreuropeos, entre ellos el *Cupido y Psique*, de Van Dyck, y *La Virgen, san José y el Niño*, de Dosso Dossi. Sus dependencias privadas contenían otra serie de obras maestras de Tiziano, Correggio, Giorgione y otros. Setenta y tres cuadros más pequeños se exhibían en una estancia más íntima junto a treinta y seis estatuas y estatuillas, así como libros, miniaturas, medallas y bibelots. En el momento de su muerte, en 1649, Carlos I había reunido casi tres mil cuadros, dibujos y esculturas. Cuando Rubens llegó a Londres en 1629, escribió:

He de admitir que, en cuestión de cuadros excelentes de los más grandes maestros, nunca he visto tantos reunidos en un mismo lugar como en el palacio real y la galería del difunto duque de Buckingham.¹⁰ Y así ocurrió que, gracias a la afición coleccionista de Carlos y sus colegas, Inglaterra pudo contarse entre las monarquías más rutilantes de Europa.

Es fácil reconocer en la Inglaterra de los Estuardo el mundo artístico actual; el mercado del arte surgió del seno del Renacimiento tardío casi completamente formado. En la Europa del siglo XVII ya se alcanzaban récords de precios, a medida que coleccionistas asentados de Italia y de España vendían obras a los de nuevo cuño, como los del círculo de Carlos. El dinero viejo se beneficiaba del nuevo, igual que los marchantes europeos y norteamericanos de nuestra época han podido subir los precios a oligarcas rusos y multimillonarios asiáticos y de Oriente Medio. Como dice el historiador Edward Chaney, «la fiebre de coleccionar cuadros creció de forma más drástica en las décadas de 1620 y 1630 que en ningún otro periodo de la historia británica».¹¹

El del arte era ya un mundo de humo y espejos. Marchantes de pico de oro trataban constantemente de colar copias u obras salidas de los talleres de los grandes maestros como si fueran originales. En una serie de cartas fechadas en 1625 que se cruzaron un agente de Carlos I en Roma y un residente en un monasterio de Perugia que también trataba con obras de arte, el primero comenta que tanto

Carlos como Arundel estaban disgustados porque les habían vendido copias haciéndolas pasar por originales. «Aquí se han obrado muchos engaños escandalosos», afirma. En otra ocasión, el duque de Hamilton (otro coleccionista inglés) advertía a su agente de que se cuidara «de que no se guarden los originales y entreguen copias en su lugar». Actualmente, el mercado del arte sigue sufriendo la lacra de las falsificaciones. Por su parte, los coleccionistas tenían su propio manual de estrategias subrepticias. Compraban de forma anónima a través de agentes con órdenes de no revelar para quién trabajaban, por si saber que el comprador era rico incitaba a los vendedores a poner precios más altos. «De haberse sabido que yo actuaba en nombre de Su Majestad, habrían pedido mucho más», escribió el marchante instalado en Venecia Daniel Nijs sobre cómo había cerrado la compra por cuenta de Carlos del mayor lote de obras clásicas y renacentistas que adquirió de los Gonzaga, duques de Mantua.

A veces, los coleccionistas se unían en sindicatos secretos para evitar la guerra de pujas cuando compraban una colección. Los compradores más ricos a menudo retrasaban el pago, igual que hacen hoy, después de que sus marchantes hubieran pedido un préstamo a título personal, asumiendo el riesgo de financiar una adquisición: Carlos tardó tres años en completar el pago a Nijs de la compra a los Gonzaga. Pero Nijs tampoco era un santo: era bien sabido que cuando adquiría grandes colecciones para sus clientes ingleses se reservaba ciertas obras para sí y trataba de venderlas por su cuenta antes de enviar a Londres el lote así menoscabado.

Una diferencia destacable entre el mercado del arte de antaño y el actual es que en aquellos tiempos nadie coleccionaba arte a modo de inversión. Pero hubo cuando menos un consejero sagaz que previó el auge del mercado del arte. Balthazar Gerbier presumía proféticamente ante Buckingham de que:

Nuestros cuadros, de venderse transcurrido un siglo desde nuestra muerte, lo harían por un buen dinero, y por tres veces su coste [...]. Ojalá pudiera yo vivir cien años, si se vendieran, para reírme de esa gente tan chistosa que

dice que es tirar el dinero en fruslerías y sombras. Sé que seguirán siendo cuadros cuando esos ignorantes sean menos que sombras.¹²

Se dice que el *Salvator Mundi* estuvo durante parte del siglo XVII en algún lugar de la corte del rey Carlos I. Pero ¿dónde? En 1639, Carlos ordenó al holandés Abraham van der Doort, su «custodio de cuadros» (su conservador, diríamos hoy), que realizara un inventario de la colección real de arte. Una vez terminado, sería el catálogo de arte más detallado que se había hecho en Europa hasta ese momento. Lo que ocurre es que por aquella época rara vez se daba formalmente un título a los cuadros. En consecuencia, Van der Doort tenía que improvisar sucintas descripciones de su cosecha, como «el cuadro de un anciano indiferente». Muchas veces, mencionaba dónde había adquirido el rey determinada obra: «Otra pieza mantuana», escribió repetidamente, refiriéndose a las numerosas pinturas y esculturas renacentistas o clásicas que había comprado Carlos a los duques de Mantua. Ponía cuidado en distinguir, siempre que podía, entre obras pintadas por la mano de un maestro y aquellas salidas de su estudio. Por ejemplo, sobre un «ítem situado sobre la puerta, un cuadro pintado sobre tabla de una mujer sonriente que sostiene unas flores en su mano izquierda en un marco dorado y de color madera, a la mitad de su tamaño natural», añade: «Supuestamente de Leonard de Vencia, o salido de su escuela». Aunque sus entradas dejan traslucir el carácter de un metódico funcionario que se esfuerza por establecer por primera vez, en una lengua extranjera y desviviéndose por complacer a su regio empleador, un sistema uniforme de clasificación. Un retrato de Van der Doort pintado por el artista inglés William Dobson, ejecutado con un elegante *impasto* a medio camino entre Tiziano y Rubens, muestra un rostro con los músculos en tensión y una expresión de ansiedad en los ojos, como captado en un instante fugaz antes de salir a toda prisa.

La entrada más detallada del inventario de Van der Doort es la de un Leonardo, pero no es el *Salvator Mundi*. Es una pintura maravillosa, aunque relativamente sencilla, que representa a san Juan Bautista, de tamaño muy similar al *Salvator*. En una demostración de su desdén por el decoro cristiano y su gusto por fusionar motivos religiosos y clásicos, Leonardo ha reelaborado radicalmente la iconografía del santo y lo ha representado como un joven pícaro, casi apolíneo, que sonríe al espectador con complicidad y alza un dedo en un gesto que parece invitarnos a seguirle mientras señala a Dios. Van der Doort escribe lo siguiente:

Ítem, un san Juan Bautista, con el índice derecho apuntando hacia arriba y la mano izquierda en el pecho, que sostiene en su brazo izquierdo un báculo-cruz; obra de Leonard da Vinci, enviado al rey desde Francia como obsequio por monsieur de Liancourt, que colgaba en la alcoba del rey de Francia; siendo el cuadro media figura de tamaño natural, pintada en tabla: en un marco de ébano negro; por el que el rey le envió a su vez dos de los cuadros de Su Majestad, siendo uno el retrato de Erasmus Rotterdamus, pintado por Holbein, de perfil, mirando hacia abajo, que estaba en las estancias privadas de Su Majestad; y el otro, uno de los cuadros de Su Majestad, que fue pintado por Tiziano; siendo de Nuestra Señora, y Cristo, y san Juan, medias figuras, de tamaño natural; que estaba colgado en la estancia privada intermedia de Su Majestad [...].¹³

Van der Doort nos dice que Carlos consiguió este Leonardo en un intercambio con el cortesano francés y embajador en Londres Roger du Plessis de Liancourt. Un Leonardo se consideraba tan importante que la pintura se cambió no solo por un Tiziano, el pintor más en boga en Europa por entonces, sino, además, por un Holbein, el pintor alemán que había realizado punzantes retratos de la corte de Enrique VIII.

El cautivador efecto de *sfumato* dorado, que da a san Juan aspecto de haber salido de la película fantástica de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*, es resultado en parte del estilo de Leonardo, pero en parte también de una manipulación inadecuada

del cuadro por parte de sus propietarios. En el margen izquierdo, Van der Doort afirma que ha sufrido daños, pero no —un «no» enfático— por su mano.

El brazo y la mano han sido dañados en alguna limpieza; antes de entrar yo al servicio de Su Majestad.

Esa es con diferencia la entrada más larga de todo el catálogo de Van der Doort. Puede extrañar, por ello, que no haga ninguna mención del otro supuesto Leonardo, el *Salvator Mundi*, que sigue eludiendo las plumas de los redactores de inventarios. Una explicación, sugerida en su día por Simon y Dalivalle, podría ser que el catálogo de Van der Doort no fuera exhaustivo. Se concentró en la colección que tenía el rey en el palacio de Whitehall, pero ignoró partes de otros palacios, como Hampton Court, la Casa de la Reina y los palacios de Greenwich y Nonsuch. Es posible que el *Salvator Mundi* estuviera en uno de esos lugares; o puede que a Van der Doort se le pasara por alto, sin más. Esas posibles deficiencias de su labor se pusieron de manifiesto después de que, en el verano de 1640, se suicidara. Algunos de sus biógrafos creen que se quitó la vida por vergüenza, tras extraviar unas miniaturas del rey. Uno de los pliegos de noticias de la época sugería, en cambio, que fue porque estaba a punto de ser despedido por incompetente: «Se cree que estaba celoso porque el rey había designado a otro para que cuidara de sus pinturas, cosa que no había hecho él». Un poeta alemán, George Rudolf Weckherlin, escribió un epigrama en conmemoración de la muerte de Van der Doort:

*Ansioso por hacer bien su cometido,
Van Dort, el elfo concienzudo,
de colgar sus cuadros pasó un día
a colgarse a sí mismo.*¹⁴

Diez años después, se hizo un nuevo inventario de la colección de Carlos I, y este, el Inventario de la Corona de 1649-1651, sí que menciona, por primera vez, un cuadro que podría ser el *Salvator*

Mundi.

En 1649, al término de la guerra civil inglesa, el rey vencido fue decapitado. Dos meses después, el Parlamento, que había pasado a representar a esa *Commonwealth* o Mancomunidad, y no ya a un «reino», decidió que todas las posesiones del difunto monarca, incluida su colección de arte, debía ser tasada y posteriormente vendida. Los fondos recaudados se destinarían a pagar las deudas reales (el rey debía dinero a cientos de criados, comerciantes y artesanos). Dice el historiador Hugh Trevor-Roper: «Aquella galería a cuya formación se había sacrificado la política [...] se sacrificaba ahora, a su vez, a una revolución política e ideológica». ¹⁵

De cara a esa venta de «los bienes del difunto rey», se elaboró un inventario. El ítem número cuarenta y nueve era «una pieza de Cristo hecha por Leonard». En aquella época, solo había un pintor célebre llamado Leonard, o Leonardo. La descripción no es muy precisa, pero nunca se ha sabido más que de un retrato de Cristo de figura única pintado al estilo de Leonardo, y es el del Salvador del mundo, o *Salvator Mundi*. La «pieza de Cristo» se tasó en tan solo treinta libras.

La entrada de la «Pieza de Cristo» en el Inventario de la Mancomunidad introduce un nuevo misterio del cuadro, que es el de su precio. Treinta libras por un Leonardo —unas tres mil libras al cambio actual— es un precio irrisorio para uno de los diez maestros renacentistas más deseables para el mercado europeo del arte a mediados del siglo xvii. Pero tal vez aporte otro elemento de prueba a la narración de la proveniencia. Uno de los rasgos distintivos del *Salvator* de Simon es el penoso estado en que se hallaba cuando lo compró, y los muchos repintados por los que ha pasado en los últimos quinientos años. Estos dos hechos pueden vincularse.

La historia del *Salvator Mundi* no es solo el cuento de quién compró y atesoró el cuadro. También es la de quién lo maltrató. En la Inglaterra del siglo xvii, podía haber gente que amara el arte, o a

quienes los dejara indiferentes, o quien lo denigrara. Por más que la corte carolina lo valorara como un tesoro, aún no se había inventado la profesión de manipulador de obras de arte. Muchas veces, sufrían daños durante un traslado, como fue el caso de algunas de las adquisiciones de Carlos a los duques de Gonzaga. Los cuadros fueron cargados en un barco en Venecia, y almacenados en la bodega junto a una tina de mercurio. Por desgracia, hubo una tormenta durante la travesía, y el mercurio se derramó sobre la carga de Tintoretos, Tizianos, Rafaeles, etcétera. Una vez llegados a Londres, el agente de Carlos, sir Nicholas Lanier, encomendó a su pariente Jerome Lanier, cuya primera ocupación era la de músico real, que las restaurara, cosa que él hizo con la tecnología setecentista de saliva, leche y alcohol. Según la fuente de este dato, el anticuario y diarista monárquico Richard Symonds, funcionó.¹⁶ Ya sabemos que el inventario de Van der Doort incluye informes espantosos sobre el estado de algunas obras de la colección real, y advierte que varias se habían «lavado en exceso». Un Palma el Viejo tenía una «tabla alabeada», un Correggio presentaba «descascarillados y burbujas», un cuadro de Lucrecia se había manchado de «motas», algo de la escuela de Rafael estaba «agrietado y roto en el centro», y otros estaban «carcomidos y podridos». Los mandaron a «reparar», pero en aquellos tiempos la restauración de un cuadro podía hacer más daño que bien.

La de mediados del siglo XVII fue una época peligrosa para los cuadros en toda Europa. El conflicto religioso más sangriento de la historia, la guerra de los Treinta Años, había estallado en 1618 y seguía en curso, enfrentando a las naciones protestantes con los imperios católicos. Mientras Carlos I compraba obras de arte en Europa en la década de 1630, algunos de los gobernantes que estaban en disputa —Gustavo II Adolfo de Suecia y su sucesora, la reina Cristina, y Fernando I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico— habían ido descolgando cuadros en los palacios de las ciudades que habían conquistado para enviarlos a sus capitales, donde fueron colgados en sus propias residencias y en edificios

oficiales. En la década siguiente, el arte también se convirtió en un objetivo en Inglaterra, pero no de saqueo, sino de destrucción. El movimiento protestante inglés de retorno a los principios, el puritanismo, condenaba la colección de arte de Carlos tanto por su coste como por el carácter católico —o «papista»— de sus temas. En el Parlamento, los comunes alineados con el movimiento criticaban al rey y a los demás coleccionistas a cuenta de las «grandes sumas» que se «despilfarraban en ostentaciones y vanidades; en viejas pinturas podridas» y «en mármoles de narices rotas».¹⁷ Para los puritanos y otros grupos protestantes radicales, los cuadros que representaban santos eran «idólatras». Era «pecaminoso» venerar tales imágenes arrodillándose ante ellas para rezar al santo por su intercesión. Se aprobaron nuevas leyes que autorizaban la iconoclastia, o destrucción de imágenes «de Una o más Personas de la Trinidad» y, específicamente, «la supresión de todos los cuadros y monumentos supersticiosos de Whitehall y de cualquier otro lugar de las mansiones y capillas del rey». Eso, claro, incluiría el cuadro de Cristo como Salvador del Mundo que, creemos, estaba colgado en las estancias privadas del rey y de la reina en el palacio de Greenwich.

De todos los palacios reales, Greenwich fue el que más sufrió durante la guerra civil. El Parlamento envió un contingente a desmantelarlo, y, cumpliendo órdenes, devastaron la capilla, y, si hemos de dar crédito a la factura de un cristalero fechada en noviembre de 1644, destruyeron las vidrieras de sus ventanas. Es probable que el *Salvator* no estuviera colgado en la capilla, pero esta estaba situada en una esquina de la primera planta, donde una serie de habitaciones privadas conducían a la alcoba del rey, a la que seguía una cámara privada, luego la sala de audiencias a un lado y, al otro, un espacio más recogido para retirarse a rezar, el oratorio. Hay facturas del diputado sir Robert Harley por «cepillados», con lo que se refiere a la destrucción de imágenes rascándolas con una herramienta de cepillar madera. El *Salvator* fue «cepillado desde el frente, es decir, el lado pintado», según puede

leerse en un informe técnico que redactó la restauradora Dianne Modestini sobre su trabajo con el cuadro. «El filo penetró en profundidad en la pintura del lado izquierdo del rostro, eliminando muchos de los rizos y dejando al descubierto la madera en algunos puntos. No es posible determinar cuándo ocurrió.» Modestini explica que la herramienta de cepillar estaba «afilada como una cuchilla», de lo que según ella se deduciría que fue en una fecha posterior, quizá ya en el siglo XIX. Pero cuesta imaginar que alguien cepillara la superficie frontal de un cuadro de Leonardo, a menos que se tratara de un acto deliberado de violencia.

* * *

Que el precio del *Salvator* fuera tan bajo refuerza la idea de que se deterioró en un momento muy temprano. La teoría se basa en el hecho de que el cuadro de Robert Simon y Alex Parish es la «pieza de Cristo», el mismo cuadro que perteneció a Carlos I. Pero ¿y si ese «hecho» es una conjetura? Si se estudian atentamente los inventarios de las colecciones de arte del monarca y de sus cortesanos, se encuentran otras posibles descripciones de un *Salvator Mundi* pintado por Leonardo; tres, concretamente. Ni Robert Simon, ni Margaret Dalivalle, ni la National Gallery ni la casa de subastas Christie's mencionaron ninguna de esas referencias en los textos, entrevistas y comentarios acerca del cuadro que habían hecho públicos hasta que la noticia se publicó en medios especializados y periódicos de ámbito nacional.

A diferencia de la mayoría de los pintores, que alquilaban oscuras *botteghe* (tiendas) ubicadas en callejones, a Leonardo sus mecenas solían ofrecerle alojamientos nobles y espaciosos. Cuando se mudó a Florencia en 1500, ocupó salas del complejo eclesial de Santa María Novella. Cuando, en 1513, se trasladó a Roma, el papa remozó para él un conjunto de habitaciones del palacio Belvedere. Esos estudios incluían a menudo establos, un laboratorio para que hiciera sus experimentos, una cocina con zona de comedor, uno o varios dormitorios y el estudio de Leonardo, con su colección de libros (algunos impresos, manuscritos otros) sobre ciencia, naturaleza y arte, y algún volumen de autores clásicos.

En los años en que trabajaba en Milán como pintor de la corte de Ludovico Sforza, su estudio se hallaba en un antiguo palacio ducal, la Corte Vecchia. Quienes lo visitaran en la década de 1490, según caminaban sobre grandes losas de piedra por la arcada de entrada del siglo XIII, verían en el patio el descomunal modelo en arcilla del monumento ecuestre que preparaba para su mecenas. En una de las salas, puede que repararan en un extraño ingenio con armazón de madera, palancas, dos superficies que sobresalían cubiertas por un lienzo tensado, y, al fondo, un timón que parecía un cruce entre una barca y un ave (aunque es posible que Leonardo escondiera ese prototipo de máquina voladora en el tejado del palacio, para que nadie viera lo que estaba desarrollando).*

En habitaciones más pequeñas, se encontrarían con algunos pintores, ayudantes de Leonardo, paleta y pincel en mano, trabajando ante caballetes en cuadros en distintas fases de ejecución.

A ese cúmulo de aprendices y seguidores —se desconoce su número exacto, pero se estima que fluctuaban entre tres y diez en cualquier momento dado— se los conocía como *Leonardeschi*, o pequeños Leonardos. Eran una mezcla de estudiantes adolescentes, artistas jóvenes y pintores de más edad ya establecidos que querían trabajar con el maestro. Los retazos de información que tenemos sobre ellos sugieren un grupo variado, de edades comprendidas entre los diez y los cincuenta años. Muchos procedían de familias acomodadas, un indicio del estatus de respetabilidad del que gozaban los pintores en las ciudades italianas. Como dice Cennino Cennini en su tratado de pintura del *Quattrocento*, la profesión era «realmente un trabajo de caballeros». Giovanni Boltraffio era el más intelectual de los ayudantes de Leonardo, amigo de varios poetas. Andrea Solario pertenecía a una familia de pintores. Cesare da Sesto, al que Leonardo no menciona en sus cuadernos, pero cuyo trabajo es tan leonardesco que forzosamente debió de pasar algún tiempo con el maestro, procedía de la nobleza. Francesco Melzi, que se unió al estudio con quince años de edad, era hijo de un capitán de la milicia milanesa, se convirtió en el asistente personal de Leonardo y heredó los cuadernos del artista a la muerte de este. Evangelista y Ambrogio de Predis eran hermanos y distinguidos pintores locales con los que Leonardo colaboró en grandes encargos. Bernardino Luini pertenecía a una familia de campesinos de cerca de la frontera con Suiza, y se le admiraba por la rapidez con que era capaz de ejecutar encargos de gran tamaño (por ejemplo, solo le llevó veintiocho días un *Cristo coronado de espinas* en que aparecían numerosos santos). La familia de Girolamo Alibrandi quería que estudiara Derecho, pero él prefirió la pintura. Marco d'Oggioni era, según refiere un sacerdote, «un buen bebedor». Llegó a ser

probablemente el más rico de todos los ayudantes de Leonardo, gracias, a partes iguales, a su éxito como pintor y a que su mujer lo era. En varias ocasiones, Leonardo contrató a dos alemanes, que conocemos por sus cuadernos como «Jacopo» y «Giulio».

La camaradería, el charloteo y las travesuras eran moneda común en el estudio de Leonardo. Una vez escribió que le gustaba estar rodeado de compañeros mientras trabajaba: «Dibujar en compañía es mucho mejor que hacerlo solo». Según Matteo Bandello, a Leonardo le agradaba contar una de las historias de Plinio sobre Apeles, el legendario pintor de la Antigua Grecia y padrino del arte occidental. Leonardo explicaba que Alejandro Magno visitó a Apeles en su estudio y despotricó contra la pintura de tal forma que «hizo reír a los chicos que mezclaban los colores». Está claro que el estudio de Leonardo revivió, en una línea de continuidad que se prolonga hasta nuestros días, la antigua tradición de que los artistas hagan burla de los esfuerzos de los coleccionistas por apreciar el arte.

Su biógrafo y contemporáneo Paolo Giovio, que reunió su colección de arte a base de ofrecerse astutamente a incluir a personalidades destacadas en su libro *Vidas de hombres ilustres* si le regalaban retratos de ellos, dice que el estudio de Leonardo estaba abarrotado por una *turba adolescentium* (una «multitud de hombres jóvenes»). Desfilaba por el taller una variada panoplia de visitantes. Un día podía ser el amigo y compañero de viajes del maestro, Luca Pacioli, matemático brillante cuyo libro él ilustró con formas geométricas. En otra ocasión, Leonardo recuerda que «algunos campesinos» le llevaron «un gran saco» de fósiles que habían recogido en las montañas al norte de Milán: «Muchos de ellos estaban aún en su condición original». Los fósiles le fascinaban, le parecían «destruidos por el tiempo [...] con los huesos descarnados por completo, sirviendo de soporte y puntal a la montaña». Una noche, Leonardo invitó a cenar a un grupo de desconocidos que había recogido por la calle. Lo cuenta uno de sus biógrafos del siglo XVI, Gian Paolo Lomazzo:

Hay una historia que refieren hombres de su época, que eran sus criados, de que en cierta ocasión deseaba pintar a unos campesinos riéndose. Escogió a algunos hombres que consideró que se ajustaban a sus necesidades, y, tras presentarse, organizó una fiesta en su honor con ayuda de algunos amigos, se sentó delante de ellos y empezó a contar las cosas más disparatadas y ridículas del mundo, de tal modo que acabaron retorciéndose de risa por el suelo. Y así, sin que ellos advirtieran que observaba cada uno de sus gestos y sus reacciones a los desatinos que decía, y que grababa su imagen en su cabeza, y cuando se hubieron ido se retiró a su habitación y allí hizo un dibujo perfecto que provocaba la risa de la gente al mirarlo, tanto como si estuvieran en la fiesta escuchando las historias de Leonardo.

De los discípulos de Leonardo, del que más sabemos es de Gian Giacomo Caprotti da Oreno, apodado «Salai» o «diablillo», que entró a trabajar para el artista en 1490, a la edad de diez años. A los pocos meses de su llegada, fue sorprendido robando las herramientas del ayudante más veterano de Leonardo, como este recoge en sus cuadernos:

El día 7 de septiembre, robó una punta de plata por valor de veintidós sueldos a Marco, que vivía conmigo. La cogió de su estudio. Tras buscarla largo tiempo, Marco la encontró escondida en la caja de Giacomo [...]. De nuevo, el 2 de abril, Giacomo robó un *stylus* con punta de plata que valía veinticuatro sueldos, que Giovanni Antonio [Boltraffio] había dejado encima de uno de sus dibujos.

Salai le robaba a Leonardo dinero y pertenencias; una vez cogió una piel de cuero, la vendió y se gastó lo que sacó en «caramelos anisados». Si lo llevaba a casa de un cliente, Salai rebuscaba en la cartera de alguien. Si lo llevaba a cenar a casa de un amigo, Salai comía por dos, rompía la vajilla y derramaba el vino. Es bien sabido que Leonardo resumía su carácter como «ladrón, mentiroso, obstinado y codicioso».

Pero el muy granuja debía de ejercer algún poder sobre su maestro, porque este insistía en disculparlo, y Salai creció en el estudio. Llegó a ser su director, y también un copista competente de la obra de Leonardo. Su propio retrato de Cristo, hoy expuesto en la

Pinacoteca Ambrosiana de Milán, brinda algunas pistas sobre la historia del *Salvator Mundi*. El cuadro de Salai está firmado y fechado en 1511, y su Cristo guarda una similitud notable con el *Salvator* de Simon y Parish, con el exquisito *sfumato* de su textura, su larga nariz, el prominente labio superior, el intrincado cabello rizado y la mirada perdida en la lejanía. También tiene la misma barba, con la hendidura central, como el grabado de Wenceslao Hollar.

Leonardo dirigía un negocio con considerables gastos generales. En cierta ocasión, escribió que el estudio imponía «una tensión permanente sobre mi salario y mis gastos». La liquidez podía llegar a ser un problema. En una carta de mediados de la década de 1490, el maestro se queja al duque de Milán de que había tenido que despedir a dos ayudantes porque él llevaba dos años sin pagarle: «Si Su Excelencia creía que yo tenía dinero, Su Excelencia se engañaba, porque tuve que dar de comer a seis hombres durante treinta y seis meses, y he recibido cincuenta ducados». Para sobrevivir, el estudio necesitaba producir y vender cuadros. Y en grandes cantidades.

La mayoría de los pintores renacentistas de éxito, incluido el maestro del propio Leonardo, Verrocchio, gestionaban talleres en los que sus ayudantes pintaban copias de las obras de su patrón. Los ayudantes de Leonardo pintaron docenas de copias de la *Mona Lisa* (entre ellas, algunas más bien irreverentes, desnudas), de *Santa Ana*, de *La Última Cena*, etcétera. Esas pinturas de taller podían ser copias fieles o más o menos libres. A veces, como ha mostrado un estudio reciente de la versión de la *Mona Lisa* del Museo del Prado, los ayudantes hacían las copias a la vez que, a su lado, Leonardo pintaba el original. Otras, un aprendiz rebuscaba en un cajón lleno de bocetos del maestro y entresacaba, pongamos por caso, una cabeza, una mano, un estudio de drapeados en un brazo o en el pecho, y un orbe, y los ensamblaba en un cuadro de nuevo cuño. Es

frecuente encontrarse con que una bella cara de algún dibujo de Leonardo reaparece en distintos cuadros de sus ayudantes. A veces, aparece invertida, al haber sido calcada.

A partir de 1506, durante la segunda etapa milanesa de Leonardo, que es cuando se estuvo pintando el *Salvator Mundi*, sus aprendices trabajarían también en otros cuadros, muchos de ellos idénticos entre sí: dos o tres *Mona Lisas*, unas cuantas Vírgenes con Niño; en una de estas, el Niño Jesús tira de un carrete de hilo; en otra, santa Ana, la madre de María, aparece sentada con aire benevolente detrás de su hija y su nieto mientras este agarra un cordero.

Los ayudantes hacían también pequeñas tablas devocionales de temas como la Virgen y el Niño, san Juan Bautista, Cristo coronado de espinas o cargando con la cruz o, naturalmente, como salvador del mundo. En Milán, y también más allá de sus muros, había un mercado boyante para estas obras de pequeño formato — más o menos del mismo tamaño que el *Salvator Mundi*— que podían colgarse en los hogares y las capillas de ciudadanos acomodados como ayuda a la oración y símbolo de piedad.

La calidad de esas pinturas de taller va desde la soberbia e impecable copia de *La Última Cena* de la Royal Academy de Londres a los numerosos y flojos santos de media sonrisa de Giampietrino. Leonardo aconsejaba a sus discípulos que produjeran cuadros de distintas calidades y precios para sus clientes, «de modo que puedan decir: esta es una obra cara, y esta es de calidad media y esta es corriente, y así mostrar que son capaces de trabajar para cualquier nivel de precio». El precio podía depender no solo del tamaño de la pintura, sino de la medida en que se hubiera implicado el maestro.

Era muy difícil convencer a Leonardo de que pintara él mismo una de aquellas pequeñas tablas devocionales, como descubrió Isabella d'Este, la marquesa de Mantua, mecenas y regente ocasional. D'Este tenía salas en dos niveles de una torre de su palacio, una *grotta* y un *studiolo*, en las que exhibía,

cuidadosamente dispuestas, sus esculturas clásicas, gemas, camafeos, jarrones antiguos, curiosidades y pinturas de Mantegna y Perugino, entre otros. Leonardo visitó Mantua en torno al año 1500, e hizo un hermoso dibujo de perfil de D'Este, con mucho carácter. Tiene el rostro ligeramente redondeado y la boca empieza a esbozar un mohín y una sonrisa, en una expresión que es obstinada, caprichosa y seductora. El 29 de marzo de 1501, D'Este daba instrucciones a su asistente Fra Pietro da Novellara: «Sondeadle, como vos sabéis, sobre si tiene intención de aceptar el encargo de pintar un cuadro para nuestro estudio: si está dispuesto a hacerlo, dejaremos a su buen juicio tanto el motivo del cuadro como la fecha de entrega. Y si lo encontráis renuente, podríais persuadirle al menos de que me haga un cuadro pequeño de la Madona, en ese estilo piadoso y dulce que es su don natural».

Al cabo de cuatro días, Fra Pietro le respondía, sin hacerse muchas ilusiones sobre el éxito de su gestión: «Desde que está en Florencia, no ha hecho más que un dibujo, un boceto». Seis semanas más tarde, a mitad de mayo, D'Este escribe personalmente a Leonardo, tentándole con otro tema: «Entendiendo que estáis establecido en Florencia, confiamos en poder obtener de vos lo que tanto hemos deseado, que es tener algo salido de vuestra mano [...], un Cristo juvenil, de en torno a doce años, a la edad en que discutió en el templo con los doctores de la Ley, hecho con ese aire de dulzura y suavidad en que tan singularmente descuella vuestro arte». Dos años más tarde, D'Este volvió a intentarlo, esta vez recurriendo como intermediario a un pariente de Leonardo, Alessandro Amadori, que era canónigo de Fiesole y hermano de la primera madrastra del artista. Amadori le informó de que había hablado con «mi sobrino Leonardo», y añadía: «No dejo de apremiarle a que haga un esfuerzo para satisfacer el deseo de Vuestra Excelencia relativo a la figura que solicitó de él [...] ha prometido que empezará a trabajar en breve». Pero, ¡ay!, Isabella

d'Este nunca llegó a conseguir su Cristo adolescente. Salai se ofreció a pintar el motivo para ella, pero la duquesa no quería una pintura de taller.¹

El estudio de Leonardo produjo como mínimo veinte imágenes de Cristo como *Salvator Mundi*, con tres variantes: Cristo adolescente, Cristo con veintitantos años y Cristo sin la mano bendiciendo ni el globo. Las versiones con un Cristo juvenil se datan en los primerísimos años del siglo XVI. Hay dos muestras actualmente atribuidas a D'Oggiono —una en Roma, en la Villa Borghese, la otra en un museo de la localidad francesa de Nancy— y una tercera en Moscú, obra de Giampietrino, que tiene mucha relevancia en nuestro relato. En lo que se refiere a sus poses, estos Cristos adolescentes son más leonardescos que el *Salvator Mundi* de Simon y Parish. La figura está volviéndose, no de frente, y tiene la mano a medio camino de hacer el gesto de bendición.

El *Salvator* de Simon y Parish pertenece a un segundo grupo, muy diferenciado, de tres Cristos adultos. Hay variantes de este tipo en el almacén del Detroit Institute of Arts y en la colección del palacio de Wilanów, en Varsovia. Hay dos más que formaron parte de las colecciones particulares Vittadini y Ganay. De otro, solo tenemos noticia por una fotografía del siglo pasado, cuando formó parte de una colección inglesa que previamente había pertenecido a lord Worsley y luego al duque de Yarborough.

La tercera variante es un subgrupo de Cristos adultos más jóvenes, pero que son simples bustos, sin los brazos, como el de Salai de la Pinacoteca Ambrosiana, fechado en 1511.

Todo este surtido de *Salvatores* se solapan o difieren en varios aspectos, además de en la edad del rostro de Cristo. La decoración de las orlas del ropaje puede tener motivos florales o clásicos, o una geometría angular, posiblemente derivada de los diseños textiles árabes. Los pulgares pueden estar flexionados o estirados. El orbe que sujeta Cristo puede presentar una especie de mapa, como si

representara la Tierra, o un brillo metálico de oro, o ser transparente, como si estuviera hecho de cristal. A veces lo remata una cruz dorada. Los reflejos del orbe a veces son brillos blancos, como procedentes de una ventana, y en un caso es un fulgor dorado que le prestan los bordados. Estas variaciones han de atribuirse tanto a la libertad de los discípulos de Leonardo como a las peticiones particulares de los clientes.

A la vista de esta profusión de *Salvatores Mundi*, y de los errores de atribución cometidos por Carlos I y sus cortesanos, ¿cómo podemos estar seguros de si el cuadro propiedad del monarca inglés era de Leonardo o de alguno de sus ayudantes? No podemos; al menos, hoy por hoy. Hace un siglo, los historiadores del arte pensaban que era pan comido. Hasta no hace mucho, los discípulos del florentino eran escarnecidos como incompetentes cuyos cuadros podían distinguirse fácilmente de los de su maestro. Bernard Berenson dice que la obra de Boltraffio no era más que «azúcar y perfume» y que Solaro era «lamentable», en tanto que Giampietrino y Cesare da Sesto eran culpables de «empalago, afectación y franca vulgaridad».² Ya en el siglo xx, el historiador del arte Roberto Longhi los calificaba de «tristes dibujantes de belleza gélida, de los que ni uno solo era capaz de reanimar los cadáveres que poco antes se habían estremecido bajo el milagroso toque de anatomista de Leonardo».³ Incluso en la década de 1980, Martin Kemp no perdía el tiempo con los «seguidores milaneses que repetían madonas sonrientes de aire leonardesco, como arrastrados al anonimato por la fascinación de su magia».⁴

Pero a lo largo de la pasada década, los historiadores del arte comenzaron a restaurar la reputación de los ayudantes de Leonardo. Cierto que hay multitud de pinturas suyas de ínfima categoría, con santos de dibujo esquemático en poses incómodas, manos con dedos como salchichas y bebés envejecidos prematuramente, pero otras son de una calidad sobresaliente, hasta

el punto de que nadie está muy seguro de que Leonardo no añadiera unas cuantas pinceladas de su propia mano. Carmen Bambach, la conservadora de dibujos del Metropolitano neoyorquino, escribió para el catálogo de su exposición sobre la obra gráfica de Leonardo: «Hay un consenso general en cuanto a que los discípulos de Leonardo podían ser en ocasiones más leonardescos en su búsqueda de efectos estéticos que Leonardo». ⁵

Salai, Francesco Melzi, Andrea Solario, Agostino da Lodi y Bernardino Luini sabían todos coger un dibujo de su maestro, trazarlo en una tabla, aplicarle una serie de capas oscuras y añadir luego sucesivas capas delgadas de óleo, frotar suavemente la pintura con las yemas de los dedos para suavizar las transiciones de luz a oscuridad y fraguar así cuadros leonardescos. Aprendieron a replicar con exactitud el estilo *sfumato* de su maestro. Tras su muerte, ayudantes y discípulos que le sobrevivieron, como Luini y Melzi, siguieron pintando cuadros de esa forma durante más de una década.

El análisis técnico de las versiones del *Salvator Mundi* también amplía el marco temporal en que pudo pintarse el cuadro de Simon y Parish. Algunas tablas pueden datarse mediante el análisis de la madera. La del palacio de Wilanów, en Varsovia, se pintó en roble, y pudo, por tanto, someterse a un test de dendrocronología. Estudios realizados en 2005 a los que no se dio mucha publicidad la sitúan en torno a 1585, lo que implica que puede descartarse su atribución a un ayudante de Leonardo. El roble es francés. Es, por tanto, una copia francesa posterior de una versión del *Salvator Mundi*.

Al *Salvator Mundi* de Detroit se le harán pruebas este año, y es probable que también resulte ser una copia tardía. Tiene el mismo acabado suave e idéntica paleta oscura que la tabla de Varsovia.

Simon y Parish, respaldados por Martin Kemp, aseguran que su *Salvator* es la mejor versión de todas. Aducen sus detalles: el defecto de las burbujas y el juego siempre cambiante de la luz en la

filigrana dorada del bordado. Aducen los bucles del pelo de Cristo, de cabellos representados de forma individualizada. Aducen el increíble refinamiento con que está pintada la mano que da la bendición. Aducen la intensa atmósfera o aura que posee su pintura. Para Simon y Kemp, y para muchos otros historiadores del arte, la existencia de tantas copias significa que Leonardo tuvo por fuerza que pintar un original, que, en buena lógica, tiene que ser la mejor de todas: la suya.

Sus argumentos son periciales, pero no concluyentes. Hay otro *Salvator Mundi* en Nápoles con un orbe magníficamente representado, moteado de oro como si captara los destellos del bordado y con la presencia destacada del reflejo blanco de una fuente de luz, que en eso es más realista que su cuadro. Tampoco hay certeza alguna de que su versión sea la primera de la serie. Vincenzo Monti, que fuera bibliotecario de la iglesia milanese de Santa Maria delle Grazie en el siglo XVIII, escribió acerca de una pintura que representaba «al Salvador» pintada en una luneta situada sobre una puerta del templo, que había sido destruida al ampliar esa puerta durante unos trabajos de construcción que se llevaron a cabo en 1606.⁶

La comparativa de los dibujos preparatorios a tiza de Leonardo con los *Salvatores* salidos de su taller resta fuerza a la pretensión de que la pintura de Simon y Parish sea la original. Si los dibujos de Leonardo eran preparatorios, y la tabla de Simon y Parish fuera la original, cabría esperar que se vieran en ella todos los rasgos de los dibujos previos. Sin embargo, su *Salvator* no presenta la manga con puño de uno de esos dibujos, mientras que la misma manga con puño es visible en el *Salvator Mundi* de Yarborough-Worsley, de la que nadie discute que sea una obra de taller. En consecuencia, por deducción, los dibujos preparatorios de Leonardo no indican que pintara personalmente un *Salvator Mundi*. Puede que hiciera dibujos genéricos de partes de una figura, y que luego sus ayudantes los utilizaran y adaptaran para hacer varios *Salvatores Mundi*. A esta conclusión llegó el primer ensayo de la historia sobre los *Salvatores*

Mundi leonardescos, escrito por el historiador alemán del arte Ludwig Heydenreich y publicado en 1964 en la revista de estudios leonardescos *Raccolta Vinciana*. Heyden era de la opinión de que los ayudantes de Leonardo utilizaron «un estudio muy desarrollado o posiblemente un boceto completo hecho por el maestro».

La diferencia más aparente entre una obra reconocida como del maestro florentino y una atribuida a sus discípulos es el precio. Las de los *Leonardeschi* y copistas posteriores se venden por una mínima fracción del precio de un Leonardo, pudiendo variar entre siete mil dólares o un millón y medio, y una versión del *Cristo* de Salai alcanzó el millón cien mil dólares en diciembre de 2018: sumas considerables, en las que sin duda influyó la venta del *Salvator Mundi* el año anterior. Más normales fueron los precios de venta de otro *Cristo* de Salai en 2017 (seiscientos cincuenta y seis mil dólares), de una *Virgen con el Niño y santos* de Luini en 2017 (doscientos veinticuatro mil) o de otro Luini, *La Virgen de la parra*, en 2016. Los Boltraffios, con precios que en la última década oscilaron entre los veinte mil y los ochenta mil dólares, se venden mal.

Simon y Kemp pisan terreno más firme con la anatomía y el aura. El mayor impacto del aura de sus obras puede explicarse por su estilo de *sfumato*, que es más sutil. Hay, además, una fuerza misteriosa en la mirada de Cristo y una reciedumbre de carácter en su rostro que sitúan este *Salvator Mundi* al margen del resto. Por último, si se examinan las obras de los ayudantes de Leonardo, se hace evidente que, de vez en cuando, están a la altura del desafío de crear la delicada impresión de una anatomía bajo la piel, o de modelar gran variedad de rizos; pero son raras las veces, y no es el caso de sus *Salvatores Mundi*.^{*} Es incontestable que la mano que bendice es la más bendecida de todas.

El cambiazo del *Salvator*

Robert Simon y Margaret Dalivalle han identificado su *Salvator Mundi* como la «pieza de Cristo» de Carlos I, pero hay pruebas de que hubo otros *Salvatores Mundi* en Inglaterra durante ese periodo; de hecho, hay al menos tres entradas del inventario en las que tuvieron por fuerza que reparar y que debieron haber considerado y descartado públicamente si pretendían presentar una argumentación plenamente convincente de que su tabla era «la pieza». Como sabemos por el Inventario de la Mancomunidad, una de esas pinturas la compró John Stone en mayo de 1651. Una segunda, propiedad de Edward Bass, figura en el mismo inventario. La tercera aparece mencionada en uno del duque de Hamilton. Hay, además, dos elementos visuales que añadir a las pruebas de que disponemos. Como ya hemos visto, la inscripción del grabado de Wenceslao Hollar de 1650 del *Salvator Mundi* atribuye el cuadro original a Leonardo. Una segunda pista es, para mayor dramatismo, una tabla del *Salvator Mundi* que hoy se halla en un museo ruso. De modo que se plantea la siguiente cuestión: ¿es convincente la pretensión de Simon y Dalivalle de que su pintura perteneció a Carlos I?

* * *

Tras ser catalogada y tasada en el Inventario de la Mancomunidad, la pintura llamada a convertirse en el *Salvator Mundi* de John Stone la cargaron unos trabajadores en un carro para trasladarla, junto con el resto de la colección de arte del difunto rey y otros objetos de valor, a Somerset House, donde se expuso con el fin de venderla. De entrada, hubo pocos compradores. No era una buena época para vender arte. Inglaterra se había empobrecido tras décadas de guerra civil, y la mayoría de los coleccionistas de arte eran monárquicos y se habían exiliado. Y los reyes extranjeros no querían que se les pillara sacando provecho de la muerte de uno de sus pares reinantes. Y para los pocos «aficionados» ingleses que pudieran quedar, coleccionar cuadros con motivos católicos había perdido enormes dosis de atractivo en la Inglaterra puritana de la época.

Hasta mayo de 1650, la *Commonwealth* tan solo había recaudado siete mil setecientas cincuenta libras por las ventas de cuadros del rey. De modo que el Parlamento cambió de planteamiento y decidió que, en vez de venderlos, los usaría como medio de pago en especie a los antiguos empleados y contratistas de Carlos, a muchos de los cuales la Corona debía dinero por sus servicios. Más de setecientos cuadros fueron distribuidos entre casi un millar de acreedores londinenses de Carlos. Se entregaron a viudas, huérfanos, orfebres, soldados, vinateros, músicos, vendedores de telas y sastres. Por citar solo un ejemplo, a un fontanero al que se le debían novecientas tres libras se le dieron cuatrocientas en efectivo y un Tiziano. El mercado del arte se democratizó por un breve espacio de tiempo, una revolución efímera que jamás volvió a repetirse en ningún lugar del mundo.

Los acreedores preferían el dinero al arte, de modo que se agruparon en sindicatos, o «dividendos», bajo la administración de personas elegidas por ellos mismos, a las que confiaron la mayoría de sus cuadros y esculturas para que los vendieran. Los administradores de los dividendos convirtieron sus hogares y otros lugares en salas de exposición. Había Tizianos por seiscientas

libras, Correggios por entre ochocientas y mil, o un Rafael por dos mil, mientras que un Palma el Viejo podía costar solo doscientas veinticinco, y un Tintoretto, ciento veinte. Los nuevos marchantes *de facto* confiaban en vender las obras por más del precio en que se habían tasado, y a veces asumieron personalmente la misión de elevar su valor. El cronista coetáneo Richard Symonds da cuenta de que un marchante, el capitán Robert Mallory, «compró una pieza pequeña de Mantua». Y sigue: «[...] la había embadurnado un tanto, y pretendía hacerme creer que estaba como nueva». El *Salvator*, de haber sido dañado para entonces, bien podría haber sido «restaurado» por un *amateur* semejante, en lo que sería el primero de varios repintados desastrosos que sufriría el cuadro a lo largo del tiempo.

La «pieza de Cristo» fue asignada al consorcio de John Stone, el Sexto Dividendo, el 23 de octubre de 1651. Alonso de Cárdenas, emisario de Felipe IV de España en Londres durante aquel agitado periodo, vio una oportunidad irresistible en la venta de liquidación carolina, y envió asesores de arte ingleses a explorar las salas de exhibición de los sindicatos en busca de las mejores pinturas a precios de ganga. Si se hubiera aventurado a hacerlo él mismo, habría desvelado la identidad de su fabulosamente rico cliente, con el subsiguiente riesgo de que le pidieran precios más altos. Luego mandó a sus superiores en la corte española listas de recomendaciones de compra.

Su primera lista, de diciembre de 1649, describía pinturas en venta expuestas en Somerset House, el palacio de St. James, Greenwich y Hampton Court. Relacionaba cuarenta de los mejores lotes, que incluían cuatro Correggios, tres Rafaeles, tres Andrea del Sartos y dieciséis Tizianos. En 1651, Cárdenas mandó a sus hombres a ver qué había en la galería temporal de John Stone. Le informaron de que Stone tenía una serie completa de Tizianos, la de sus doce emperadores de Roma (perdida posteriormente), que según los asesores estaban «bien conservados», aunque faltaba uno de los originales, y Van Dyck había pintado otro para

reemplazarlo. Cárdenas cerró un acuerdo a través de sus intermediarios, e hizo valer que el conjunto estaba incompleto para obtener un descuento del cincuenta por ciento. El resultado, seiscientas libras por once Tizianos y un Van Dyck; era un golpe maestro incluso para aquellos tiempos.

La segunda lista de Cárdenas mencionaba veinticuatro cuadros, entre ellos cuatro Correggios y otros tantos de Giulio Romano, dos de Rafael y de Mantegna y un Tiziano. Es chocante que no haga mención de ningún Leonardo en venta, pese a que la demanda de obras suyas era tan grande en Madrid como en Londres. Y John Stone también debía de estar relativamente bien informado en materia de arte renacentista. Su padre era el real maestro constructor Nicholas Stone, que levantó muchos de los edificios de Íñigo Jones, y un gran aficionado a Leonardo, y su hermano Henry era pintor y marchante ocasional. A Stone se le consideraba tan versado en arte que se le permitió valorar los cuadros de su dividendo. Calculó un total de mil seiscientas catorce libras, incluido el Leonardo. Es inconcebible que no llamara la atención de potenciales clientes sobre él ni se lo mostrara a nadie, a menos que tuviera un buen motivo para ello. El *Salvator* tenía un precio ínfimo, y mantuvo un perfil muy bajo en el almacén de Stone, si tenemos en cuenta la fama de su autor y los conocimientos de su propietario.

El experimento inglés de gobierno parlamentario no duró mucho. Tras la restauración en el trono de Carlos II, el nuevo monarca se apresuró a ordenar la devolución de obras de la colección de su padre sin compensación económica. Hay documentos parlamentarios que evidencian que John Stone devolvió la «pieza de Cristo» y muchas otras obras. A mediados de la década de 1660, se confeccionó una lista de las posesiones artísticas de Carlos II, el llamado Inventario Chaffinch. Es ahí donde Margaret Dalivalle dio con la primera descripción clara del *Salvator Mundi* atribuido a Leonardo. En el listado, figura así:

N.º 311. Leonardo da Vinci, Cristo con un globo en una mano y la otra alzada.

En el Inventario de la Mancomunidad de 1649-1651 aparece un segundo *Salvator Mundi*. El ítem número 123 es:

Una figura de Señor. Por mitad, de Leonardo, tasada en ochenta libras y entregada a Edward Bass en diciembre de 1651.

Edward Bass era un comerciante que había suministrado encajes a Carlos I. Estaba a la cabeza de tres dividendos, a través de los cuales adquirió tres de las mejores pinturas del rey, incluida *La Sagrada Familia*, de Rafael, la más cara de toda la venta, con un precio de dos mil libras. Bass vendió varios de sus mejores cuadros, incluido el Rafael, a agentes españoles, y fueron fletados a Madrid. Cabría pensar que «media figura de Señor» podría ser cualquier retrato de un noble, porque solo dice «Señor», y no «el Señor», pero en el mismo inventario se describe a veces a la Virgen María como «una Señora». Un indicio más llamativo de que el cuadro de Bass pudiera ser un *Salvator* se halla en un inventario francés de la colección de Carlos I, con fecha de 1651. Esta relación, recopilada por agentes de la corte francesa, coincide en el pintor, el número de catálogo y la etiqueta del precio, pero el «Señor» se ha convertido en Cristo: «N.º 123, Busto de Cristo, por Leonard[o], 80 libras». Es improbable que la Corona francesa comprara el Leonardo de Bass porque no aparece mencionado en inventarios reales posteriores.

El tercer *Salvator Mundi* aparece detallado en un inventario en la colección de arte de un cortesano de Carlos I, que salió a la luz unos meses después de la subasta del *Salvator Mundi*.¹ Es una relación de cuadros que colgaban en la Chelsea House de Londres, hogar de lord James Hamilton, un primo lejano escocés de Carlos, perteneciente al círculo de coleccionistas que le rodeaba. El historiador del arte que descubrió el mencionado inventario lo dató en torno a 1638-1642; aparece hacia el final de la única página de obras como «Cristo con un globo en las manos hecho por Leonardus Vinsett».²

Ese cuadro procedía probablemente de Venecia, igual que otros que estaban colgados en la misma habitación; tal vez de colecciones de la familia noble veneciana de los Priuli, o del marchante y residente en Venecia Nicolas Régnier, a los que consta que Hamilton compró cuadros. No sabemos de dónde procedía exactamente porque no está listado en los inventarios de los coleccionistas de los que se sabe que vendieron cuadros a Hamilton, aunque en los de Régnier hay una referencia a un cuadro de Cristo pintado por Bellini cuya obra, en raras ocasiones, se confundía con la de Leonardo.

Durante la guerra civil inglesa, parece que Hamilton —que luchó del lado de los monárquicos— planeó fletar su colección de arte a Escocia, donde estaría más segura. La embaló en cajas en 1643, y de esto hay otro inventario. La caja decimosexta contenía un «Cristo con dos dedos alzados». No se nombra a ningún pintor, pero es muy posible, una vez más, que fuera su *Salvator*. Las cajas nunca llegaron a transportarse a Escocia.

Después de eso, hay una bifurcación en la ruta de proveniencia del *Salvator Mundi* de Hamilton, una de cuyas ramas conduce de vuelta a la corte inglesa, y la otra, a Holanda. En agosto de 1648, Hamilton fue derrotado por el ejército de Cromwell en la batalla de Preston, pese a que contaba con un ejército que doblaba en tamaño al de su enemigo. Lo capturaron, y fue ejecutado en 1649. Para entonces, sus parientes habían enviado su colección a Amberes, centro de mercado del arte europeo. No hay una lista de las obras que fueron fletadas, pero si el *Cristo con dos dedos alzados* es el *Salvator Mundi* de Hamilton, pudo haberse quedado en su caja, y el destino de la colección al completo pudo cambiar de Escocia a Holanda.

En Amberes, la mayor parte de la colección de Hamilton la compró el archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, gobernador de los Países Bajos españoles, aunque en su bien documentada colección, que más adelante sentaría las bases del Museo Kunsthistorisches de Viena, no se menciona ningún *Salvator*

Mundi. Pero bien pudo haber sido vendido a un coleccionista holandés. Hay «un Cristo poniendo la mano sobre el mundo [...] n.º 10» en un inventario de la colección del pintor Jeremias Wildens, realizado en 1653.³ Teniendo en cuenta lo que sabemos sobre la escasa fiabilidad de las descripciones de unos compiladores apresurados y poco informados, podría disculparse el error de describir la mano de Cristo como puesta «sobre» el globo y no debajo.

Por desgracia, el listado no incluye el nombre del artista, pero el hecho de que el cuadro se exhibiera «*in de groote neercamer*» —«en la gran habitación trasera», tradicionalmente la más elegante de la casa— y de que aparezca relacionado con el número diez, entre algunas de las pinturas más valiosas, sí que sugiere una obra cara e importante. Además, es posible que el padre de Jeremias, el acaudalado pintor Jan Wildens, amigo de Rubens, comprara cuadros en la venta de Hamilton en algún momento de la década de 1640.

Por otra parte, puede que las pinturas de Hamilton se quedaran en Inglaterra. Él, al igual que otros cortesanos, regaló muchas a Carlos I, como indica Van der Doort en su inventario de 1639, y entre ellas pudo estar su *Salvator*. En el verano de 1637, coincidiendo con su adquisición en Venecia de los cuadros de las colecciones de Della Nave, Priuli y Régnier, Hamilton escribió una carta a su agente y cuñado lord Feilding, en la que le decía que el rey le había pedido que comprara cuadros en su nombre:

Su Majestad, habiendo visto los pormenores de la Colección Della Nave, está tan sumamente encaprichado con ella que me ha persuadido para que se los compre todos, y a tal fin me ha provisto de dineros. De modo, hermano, que me he encargado de que vayan todos a Inglaterra, tanto los cuadros como las estatuas, entre los que elegiré lo que le plazca, y me reintegrará su precio si está en mi intención hacerme comerciante.⁴

Es posible que Hamilton regalara a Carlos el *Salvator* en algún momento posterior a 1638 o 1642. Puede que resulte difícil imaginar que en la corte real siguieran intercambiándose cuadros en vísperas de la guerra civil, pero de ser así se explicaría por qué figuraba un *Salvator* de Leonardo en el inventario de 1649 pero no en el previo de Van der Doort de 1639.

* * *

Por fortuna, no tenemos que confiar exclusivamente en pistas escritas del paradero de la pintura de Simon y Parish. Además de las tres entradas de inventario, hay dos elementos visuales de prueba de un *Salvator Mundi* en la corte inglesa. Como ya se ha mencionado, en 1650 el impresor bohemio Wenceslao Hollar, que había trabajado con anterioridad en la corte inglesa, hizo un grabado en que incluyó una inscripción: «*Leonardus da Vinci pinxit. Hollar fecit aqua forti. Secundum Originale*», es decir, «Leonardo da Vinci lo pintó, Hollar lo grabó. Según el original». El hecho de que escribiera *Secundum Originale* sugiere que Hollar creía haber visto la pintura original, no una copia, y que para él fue un acontecimiento digno de reseñarse.

La reproducción de imágenes es, desde hace mucho tiempo, parte esencial del moderno mercado del arte. En la era anterior a las postales, los pósteres y las fotografías, había aguafuertes, grabados y xilografías. Wenceslao Hollar era el maestro de ese comercio en Londres. «El ingenioso señor Hollar», como lo describen sus biógrafos coetáneos John Aubrey y John Evelyn, está enterrado en la Abadía de Westminster, una prueba de la estima que se le tenía. Nacido en Praga en 1607, estaba trabajando en Alemania en 1636 cuando conoció al austero, pero amante del arte, conde de Arundel, que se hallaba en misión diplomática ante el Sacro Emperador Romano Germánico Fernando en nombre de Carlos I. Arundel era un coleccionista de arte de primer orden; su mansión junto al Támesis, por debajo del Strand,^{*} contenía una vasta colección de

obras maestras renacentistas y esculturas clásicas que superaría las de la mayoría de los museos modernos, e incluía Rafaelles, Tizianos, Andrea del Sarto, Van Eyck, Dureros y multitud de Holbeins. Íñigo Jones le construyó una sala especial para albergar y exhibir su colección de dibujos de maestros clásicos.

Arundel andaba buscando un grabador que hiciera copias de sus obras de arte, que podían producirse en masa por poco dinero, reunirse en un catálogo o venderse o regalarse separadamente por toda Europa, para dar publicidad a su colección. Hollar era el hombre adecuado para el trabajo, y Arundel se lo llevó consigo de vuelta a Londres y escribió a uno de sus asesores artísticos: «Tengo conmigo a un tal Hollar, que dibuja y graba al aguafuerte con rapidez y un hálito de hermosura». ⁵ Si se hubiera llevado a término, este proyecto a largo plazo habría derivado en la creación del primer catálogo de la historia de reproducciones de una colección de arte. Pero si bien Hollar realizó multitud de dibujos de piezas de la Colección Arundel, y algunos grabados a partir de ellos, no llegó a ser exhaustivo, ni mucho menos.

Hollar llegó a ser, en términos de cantidad, el artista más prolífico de la Inglaterra del siglo XVII y, en términos de difusión, acaso el más grande de la centuria. Realizó unos dos mil setecientos grabados a lo largo de su vida, entre ellos vistas de Londres antes y después del Gran Incendio, que hoy nos ofrecen la imagen que tenemos de la ciudad en aquella época. Es un ejemplo de artista de un tipo muy distinto a Leonardo da Vinci. Nunca alcanzó el glamur ni la fama del florentino. Nunca llegó a ser rico, como sí lo fue su contemporáneo el pintor Van Dyck. Pero no por ello es menos importante en la historia del arte, donde las copias pueden ser tan interesantes como los originales, sobre todo cuando los originales se han perdido.

En 1646, en plena guerra civil inglesa, Hollar huyó a Amberes. Ese mismo año murió Arundel, su mecenas. Hollar se vio entonces en la necesidad de ganarse la vida. Realizó una serie de grabados sobre moda, de mujeres con trajes de la época. Hizo mapas,

algunos de ellos de Inglaterra, que probablemente fueron de gran utilidad para los ejércitos de ambos bandos de la guerra civil. También grabó copias de obras de arte de diversas colecciones inglesas y holandesas. Las de la Colección Arundel, que incluían algunos de los *tronies* de Leonardo (bocetos de gente con deformidades) debían de estar basadas en dibujos que hizo años antes, cuando vivía en Londres, al igual que sus grabados de los retratos de Carlos I y su familia pintados por Van Dyck. Hollar grabó trescientas cincuenta planchas durante ese periodo, entre las que se encuentra el *Salvator Mundi*. En 1652, Hollar regresó a Inglaterra. Su grabado presenta el mismo bordado de diseño geométrico y los mismos pliegues en los drapeados que la tabla de Simon y Parish; la única diferencia patente es la densa barba rizada y meticulosamente peinada de Cristo.

A día de hoy, ni Robert Simon ni Margaret Dalivalle han publicado una proveniencia oficial del *Salvator Mundi*, lo cual dificulta saber quién es el responsable del material que sí han publicado al respecto la National Gallery de Londres, Christie's y, en archivos legales hechos públicos, Sotheby's. Se sabe que las tres tuvieron acceso a información de Simon, así como a la de un largo ensayo de Dalivalle. No obstante, los catálogos y documentos de Christie's y de la National Gallery omiten cualquier mención al *Salvator Mundi* de Edward Bass.

En cambio, urden una enrevesada y rutilante proveniencia regia inglesa y francesa de sus *Salvatores Mundi* con los hilos de la «pieza de Cristo» del Inventario de la Mancomunidad, del *Cristo con un globo en una mano* del de Chaffinch y del grabado de Wenceslao Hollar. Luego apuntalan esa narrativa mediante la utilización de investigaciones erróneas, que al parecer no contrastaron, sobre un cuadro distinto.

A finales de la década de 1970, Joanne Snow-Smith, una estudiante de doctorado que trabajaba en su tesis bajo la dirección del eminente leonardista Carlo Pedretti, investigaba la historia de un *Salvator Mundi* conocido como el *Salvator* de Ganay. Snow-Smith dedicó su tesis al tema, y atribuía la pintura a Leonardo. En 1982, el *Salvator* de Ganay se exhibió en la Henry Art Gallery, un pequeño espacio de exposición vinculado a la Universidad de Washington. En una revista académica y en el catálogo que escribió para la exposición, la doctoranda sostenía que el cuadro había sido un encargo hecho por Luis XII de Francia en 1507.⁶ En 1514, a la muerte de su mujer, Ana de Bretaña, Luis había donado el cuadro a un convento de Nantes, ciudad natal de su esposa. Allí despertaba admiración más de cien años después, cuando la reina Enriqueta María, primero, y luego Wenceslao Hollar, fueron a verlo. La reina, que conocía a Hollar de la época en que este trabajó en la corte inglesa, le encargó que hiciera un aguafuerte de la pintura, y él le entregó sus pruebas de autor. Detengámonos aquí un momento para subrayar que, en esta historia, el Ganay en ningún momento viaja a Inglaterra. «Esta investigación demuestra —escribe Snow-Smith— la probabilidad de que Enriqueta María de Medici, viuda de Carlos I, el rey mártir de Inglaterra, fuera mecenas de Hollar y receptora de las pruebas de autor de su grabado basado en el *Salvator Mundi* de Leonardo.»⁷ Luke Syson, comisario de la exposición sobre Leonardo organizada en 2011 en la National Gallery, se hacía eco de los hallazgos de Snow-Smith en su ensayo sobre el *Salvator* para el catálogo: «Se sabe que su mecenas [de Hollar] de muchos años, la reina exiliada Enriqueta María, recibió pruebas de autor».*

La National Gallery intercambió por error dos *Salvatores*, y luego Christie's hizo lo mismo. Tomaron este aparente «hecho», referido a otra pintura, y a partir de ahí extrapolaron para la suya una ambiciosa proveniencia. Sugirieron que el padre de Enriqueta María, Enrique IV, había regalado a su hija, la futura novia, el *Salvator* de Simon y Parish para que se lo llevara a Londres en

1625, cuando se casó con Carlos I. La reina habría conservado la tabla en sus estancias privadas de Greenwich, razón por la cual se le pasó por alto a Van der Doort. Tras la ejecución de su esposo, ella huyó de vuelta a Francia. Hollar vio la pintura en Greenwich, hizo el grabado y obsequió a la reina con copias. En esta narrativa hay un bucle retroalimentado muy útil a la hora de atribuir la tabla. Si el *Salvator* fue un encargo real francés, resultaba más probable que fuera un original de Da Vinci, ya que era menos probable que los reyes aceptaran pinturas de taller, y Leonardo pasó la etapa final de su vida al servicio del rey francés. Alan Wintermute, un veterano especialista en maestros clásicos de la sala Christie's de Nueva York, llevó la historia a un clímax emocional en su ensayo para el catálogo de 2017 de la subasta:⁸

El grabado de la pintura hecho por Hollar —monárquico él también, y huido igualmente de Inglaterra en la década de 1640— y que regaló a la reina un año después de la decapitación de su esposo, habría tenido para ella un enorme valor sentimental.*

Llegados a este punto, hemos de recordar que el grabado de Hollar muestra una figura barbada, con lo que nos topamos con un pequeño escollo. No hay ningún indicio de que la figura de Cristo de la tabla de Simon y Parish luciera alguna vez una barba; su proceso de restauración no reveló la menor traza de ello. Este obstáculo se supera con la suposición de que, o bien Hollar añadió la barba a su copia para dar a la figura un aspecto más convencional, o bien fue añadida a la pintura de Leonardo por un «restaurador» en la corte inglesa.

Sin embargo, el argumento de Simon y sus colegas de que otro artista añadió la barba no es verosímil. Otras dos versiones del *Salvator Mundi*, la de Ganay y la de Yarborough-Worsley, presentan barbas muy similares a la de Hollar, pulcramente peinadas, con hendidura central y rizos pequeños y apretados. Si Hollar o un restaurador se hubieran inventado una barba, no sería idéntica a las de otras versiones del cuadro, que ninguno de los dos pudo haber

visto. La conclusión ha de ser que el impresor copió otra versión del *Salvator*. No puede ser la de YarboroughWorsley, porque el cuadro permaneció en Italia hasta 1800.** Podía tratarse del Ganay, pero también pudiera ser otra versión perdida. Fuera como fuere, el grabado de Hollar no tiene un papel convincente en el relato de la proveniencia del *Salvator* de Simon y Parish.*

De hecho, tanto la barba como la reina son pistas falsas. Las alegaciones que hacía Joanne Snow-Smith sobre la relación de Hollar con Enriqueta María carecen de fundamento. En su libro, no da ninguna indicación de en qué consistió su «investigación»: ni una referencia ni una nota al pie. Si bien es cierto que la depuesta reina huyó a Francia a consecuencia de la guerra civil, no existen pruebas de que Hollar fuera allí alguna vez; ni de que conociera a Enriqueta María; ni tampoco hay indicio alguno de que le regalara las pruebas de autor de su grabado. Por tanto, es posible que el *Salvator Mundi* no tuviera ningún valor especial para Enriqueta María.

Sí que es cierto que, de Luis XII en adelante, los reyes franceses veneraron a Leonardo y sus pinturas. Da Vinci residió en Francia los dos últimos años de su vida en una mansión que le cedió el sucesor de Luis, Francisco I. Sin embargo, esto mismo hace improbable que el padre de Enriqueta María se desprendiera de uno de sus cuadros del pintor, y, de haberlo hecho, se habría mencionado con toda seguridad en el inventario del ajuar de la princesa. Pero no es así ni aparece tampoco en inventarios de sus posesiones de la década de 1660. De todos modos, es improbable que Francisco I fuera alguna vez propietario del *Salvator Mundi* de Simon y Parish. El primer registro en los inventarios reales franceses de una pintura de Leonardo con ese motivo data de 1625-1630, cuando el astrónomo y anticuario galo Nicolas-Claude Fabri de Peiresc menciona «*un petit Jésus de Leonard del Vins*», que es uno «de los cuadros más singulares de Fontainebleau». Un fraile francés, Pierre Dan, menciona «una media figura de Cristo» en su libro sobre dicho palacio en 1642.⁹ El cuadro vuelve a aparecer relacionado en un inventario de las pinturas que Luis XIV guardaba

en su palacio del Louvre.¹⁰ En 1731, se vuelve a mencionar un *Salvator Mundi* colgado en Fontainebleau, esta vez por un abad, pero es «un Cristo joven, de media figura, que sostiene un globo», del que da las medidas: cuarenta y ocho centímetros por treinta y cinco. No solo son dimensiones considerablemente más pequeñas que las de la tabla de Simon y Parish; además, las medidas y el motivo corresponden a los de una versión del *Salvator Mundi* adolescente y sosteniendo un globo terráqueo, atribuido a Marco d'Oggiono, y que forma parte de la colección del Musée des Beaux Arts de Nancy.¹¹

El hecho de que Hollar escribiera en su grabado «*Secundum Originale*» sugiere que vio el cuadro en un momento muy cercano a aquel en que hizo el grabado. De modo que bien podría haber copiado una pintura que vio en Amberes. Durante el mismo periodo, copió los cuadros de al menos una colección holandesa, e inscribía en las copias «*Ex Collectione Veerle*», igual que en las que hizo de la Colección Arundel grababa «*Ex Collectione Arundeliana*». Es un misterio por qué no dice a quién pertenecía el *Salvator*. Una posibilidad es que no quisiera llamar la atención sobre el hecho macabro de que había pertenecido a un rey muerto. Otra es que, sencillamente, el cuadro se encontrara en el mercado en Amberes. Hollar sabía reconocer una buena imagen, atractiva para el mercado europeo de la Contrarreforma, solo con verla. No le hacía falta saber quién era el propietario.

* * *

Queda por discutir otro elemento probatorio visual. En un mundo lejano de inventarios de arte mal escritos, poco fiables, imprecisos e incompletos, hay una prueba irrefutable de que un cuadro perteneció en su día a Carlos I. Prácticamente todas las obras de su colección se marcaron con un sello inscrito a fuego en el dorso. El sello forma un símbolo tosco, una C y una R a uno u otro lado del perfil de una corona. El *Salvator* de Simon y Parish no lo lleva.

Pero hay un cuadro del *Salvator Mundi*, que se atribuyó a Leonardo hasta mediados del siglo XIX, que sí presenta ese símbolo al dorso; hoy está colgado en un museo de Moscú.

La mayoría de los cuadros de maestros clásicos que pueden verse en las galerías están mucho más maltrechos de lo que aparentan. Los daños pueden haber sido causados por un maltrato físico de las obras, por la descomposición natural de los materiales o por restauraciones incompetentes o inventivas. A menudo, se abrían grietas entre las tablas de madera sobre las que se pintó el cuadro, se rascaba el rosa de las mejillas, la pintura se decoloraba y cuarteaba en paisajes y drapeados o se modificaban los colores del fondo. En siglos pasados, los restauradores solían ser pintores o artesanos que a veces también hacían de marchantes. Las técnicas eran muy básicas, la supervisión, inexistente, y los resultados, muy diversos. Son varios los Leonardos que sufrieron graves desperfectos en su día. Al *San Juan Bautista* le recortaron en algún momento la parte inferior y le falta una sexta parte de la superficie pintada original, mientras que al *San Jerónimo* del Vaticano le cortaron la cabeza para llevarla a algún otro sitio una temporada, y posteriormente volvieron a unirla al cuadro. En *La dama del armiño* repintaron el fondo en su día. *La Virgen del jilguero*, de Rafael, se rompió en diecisiete pedazos en 1547, al derrumbarse la casa de su propietario, y luego la recompusieron con clavos. Se sabe que *La Virgen y el Niño con santos*, de Pisanello, conservado en la National Gallery, fue repintado casi por completo por el restaurador italiano del siglo XIX Giuseppe Molteni.

La restauración de un cuadro consta de dos fases. La primera es la limpieza, en que se le quitan el polvo y las adiciones posteriores (lo que se conoce como «repintado», que han podido llevar a cabo restauradores, otros pintores o aficionados). La segunda fase es la restauración propiamente dicha, en que se rellenan las «pérdidas» o «lagunas». La mayoría de los cuadros de maestros clásicos se han restaurado a fondo, a menudo varias veces, y cuanto más lejos queda el Renacimiento, más dañadas resultan las obras y más apaños necesitan. Es una práctica de lo más común entre los restauradores rellenar franjas y zonas de pintura perdidas en un brazo, en un pliegue de tela o hasta en las mejillas de una persona pintándolas de modo imperceptible de la misma forma en que lo hizo el pintor. Sin embargo, utilizan un vocabulario muy particular para presentar mejor sus intervenciones y proteger al público de lo que no quiere saber. Las «pérdidas» se «reintegran», mientras que las áreas dañadas se «consolidan», y el cuadro en su conjunto se «integra».

La restauración es uno de los campos que suscita más división y críticas más acerbas entre los historiadores del arte. No existe consenso en la comunidad mundial en torno a un conjunto claro de reglas. No hay directrices ni límites respecto a lo lejos que puede llegar un restaurador en la «curación» de una obra de arte. Desde la polémica sobre la limpieza de las obras de la National Gallery en las décadas de 1950 y 1960, los historiadores vienen enfrentándose a cuenta de si ciertas restauraciones que eliminaron capas de barniz de cuadros y frescos antiguos también suprimieron en parte matices añadidos por el maestro, ya que algunos pintores renacentistas aplicaban pigmento sobre el barniz para añadir toques finales a sus obras, o remataban sus frescos *al secco* con pintura al óleo. Los sentimientos al respecto están tan a flor de piel que, en 2011, dos historiadores dimitieron de sus cargos en la comisión supervisora de la restauración del *Santa Ana* de Leonardo. En la reciente restauración de *La Última Cena*, no se hizo el menor intento de «reparar» el deterioro causado por el tiempo, los elementos, las

guerras y, sobre todo, las restauraciones previas. Se prefirió suprimir todos los repintados, el trabajo de restauradores anteriores, y allí donde no había nada debajo, se utilizaron acuarelas de tonos neutros. En la última restauración de la Capilla Sixtina, se eliminaron la mugre acumulada y todas las capas de barniz; en cambio, los conservadores del Louvre se resisten a retirar el barniz oscurecido de la *Mona Lisa*, pese a que eso avivaría los colores del cuadro.

Trabajar en una obra maestra de un pintor renacentista famoso (y Leonardo se cuenta entre los tres más importantes, junto con Rafael y Miguel Ángel) es el sueño de cualquier restaurador; de hecho, es la cumbre más alta que puede alcanzar en su oficio y en su carrera, y aún más si la obra está en mal estado y requiere un trabajo a fondo. Así se labra una reputación, igual que ocurre en el ámbito médico cuando un cirujano pionero en una operación salva la vida y devuelve la salud a un enfermo que apenas cinco años antes hubiera muerto. Lo mismo puede decirse de los restauradores que trabajan con cuadros antiguos; aunque pueden encontrarse con que técnicas nuevas e invasivas se pongan en entredicho.

El *Salvator Mundi* era un candidato excepcional a la restauración. Nunca se había dado el caso de que una obra de arte de autoría incierta, pero tan importante en potencia, fuera descubierta en un estado tan lamentable por un marchante privado. El *Salvator Mundi* —y en esto sí hay un amplio consenso entre los restauradores— estaba considerablemente más dañado que otras obras de pintores de la talla de Leonardo. El porcentaje total de áreas perdidas era mayor, las pérdidas concretas eran de mayor tamaño y las partes afectadas por pérdidas eran más importantes en la composición que las de cualquier cuadro comparable de los restaurados en el siglo pasado.

No habían pasado ni dos semanas desde que recibió el *Salvator Mundi* de la galería St. Charles de Nueva Orleans cuando Robert Simon cogió un taxi desde la que tiene él en el Upper East Side

neoyorquino hasta el apartamento de Mario y Dianne Modestini en Park Avenue, a pocas manzanas de distancia. La pareja italoamericana, que compartía la reputación de contarse entre los mejores restauradores de maestros clásicos de Nueva York, ocupaba en el fichero de Simon un espacio intermedio entre conocidos, contactos y amigos. Se dejaban ver en los círculos especializados en maestros clásicos de la parte alta de Manhattan y en inauguraciones de museos, conferencias y clubes elegantes. Simon sabía que Mario Modestini, que era muy mayor, estaba delicado de salud y rara vez salía de casa, apreciaría especialmente la llegada de un visitante interesante con un cuadro más interesante aún. «Había quedado en ir un día a su apartamento a tomar unas copas, justo por la época en que acababa de comprar el cuadro — recuerda Simon—. Se lo comenté y le dije: “¿Te gustaría verlo?”. Él no podía salir, la verdad, así que añadí: “Te lo llevaré para que le eches un vistazo. Es un cuadro muy interesante”.»

El apartamento de los Modestini es en sí mismo un viaje a tiempos pasados. Por sus habitaciones se encuentran diseminados muebles antiguos taraceados con roble, cerezo y haya, que irradian el calor de siglos de pulidos. Y, por supuesto, está el arte: intenso, bellísimo y siempre restaurado a la perfección. Cuadros de formato mediano y pequeño, todos de maestros clásicos, se alinean en sus paredes pintadas de un beis amarillento, no tan juntos que formen un batiburrillo ni tan alejados que sugieran una disponibilidad escasa: vistas de Venecia y de otras ciudades italianas, escenas clásicas y algún que otro retrato. Hay estatuillas de bronce de dioses clásicos y relojes antiguos enmarcados en mármol y dorados dispuestos por consolas y mesillas, de modo que para llegar a un sofá o a un sillón hay que recorrer un largo arco triunfal de belleza, refinamiento y estatus.

Cuando Simon llegó con el cuadro, Dianne sacó un caballete y colocó en él el *Salvator Mundi*. Se quedaron los tres contemplándolo un rato, en un silencio roto tan solo por algún murmullo ocasional y enigmático de Mario. El señor Modestini era un hombre esbelto y

elegante, rebotante de una seguridad en cuestión de arte, tanto experta como informal, que resultaba contagiosa. Tras la Segunda Guerra Mundial, tuvo una participación decisiva en el desarrollo de las colecciones museísticas de pintura renacentista, en su doble condición de restaurador y de marchante.

Mario había nacido en Roma en 1907, y trabajó allí como restaurador antes de emigrar a Estados Unidos y convertirse en conservador de la Colección Kress, que entonces era el mayor conjunto de cuadros renacentistas y de maestros clásicos en poder de un único propietario de Estados Unidos. Lo componían un total de tres mil obras, reunidas por Samuel H. Kress, dueño de una cadena de tiendas de baratillo, que más adelante las fue donando a museos diseminados por todo el país. Había tantos cuadros de gran calidad en estado lamentable que Mario y Dianne pasaron cincuenta años restaurándolos.

Mario era muy respetado no solo por su labor de restaurador, sino también por lo acertado de sus atribuciones. Como tantas otras personalidades prestigiosas del mundo del arte, ejercía además de asesor, y a veces de marchante, comprando y vendiendo arte por su cuenta. En 1967, fue crucial su intervención en la primera compra de un cuadro de Leonardo por un museo estadounidense, en que ayudó a Paul Mellon a comprar el retrato de Ginevra de Benci para la National Gallery of Art de Washington D. C.

Dianne y Marco examinaron el cuadro que tenían delante. Ya no se parecía a la foto que se le hizo en 1900 para la Colección Cook; era obvio que había sido restaurado en algún momento de los cien años transcurridos desde entonces. El rostro de Cristo tenía un matiz rojizo. Había líneas torpes en torno a sus ojos cansados y vacuos. La sombra de debajo de la barbilla parecía una salpicadura de café. El pecho y la frente presentaban manchitas de posos blancos diseminados. Pese a todo, un brillo misterioso emanaba del magnífico escorzo de la mano que daba la bendición, que parecía

proyectarse fuera del marco de la pintura, como la de un hombre ahogándose en un lago oscuro que pide ayuda en su última oportunidad. Mario era un experto en Leonardos de su primera época, y había sido uno de los primeros en sostener que el florentino pintó partes del *Bautismo de Cristo* de Verrocchio. Ahora, tras inspeccionar el *Salvator Mundi* durante un rato, dictaminó: «Es de un grandísimo pintor, probablemente de la generación inmediatamente posterior a Leonardo». ¹

En aquel momento, ninguno de los presentes en la habitación, y Robert Simon menos que nadie, creía que pudieran estar contemplando un Leonardo auténtico. ¿Aceptarían los Modestini la tarea de restaurar la obra?, les preguntó Simon. La primera reacción de Dianne fue sugerir el nombre de uno de sus antiguos alumnos, pero Simon replicó: «Creo que para esto hace falta un adulto». ² Mario llevaba varios años jubilado, así que Dianne aceptó hacerse cargo de la tarea.

«Entendíamos que había que recomponerlo —me dijo Alex Parish—, pero solo lo justo para poder mostrárselo a algunos expertos y a gente de los museos. En la práctica, su habilidad para mirar cuadros es lamentable. La gente del oficio se mira cinco mil cuadros al año, sumando los que ven en las subastas y los que les enseñan. Un conservador asociado mira los mismos doscientos cuadros de su colección una y otra vez, pero no sale por ahí a ver más. Me van a linchar por esto, pero es la pura verdad. No tienen experiencia práctica de trabajo de campo, por decirlo así, de juzgar por sí mismos los cuadros que van apareciendo. Es todo muy bonito una vez que se los han traído con una placa con el nombre del autor, pero si no es así... “¿De quién es esto? Esto..., ni idea”.»

Aunque no tenía tanta fama como su marido, Dianne Modestini también era una restauradora muy prestigiosa. En la década de 1970, trabajó en el departamento de conservación del Museo Metropolitano de Arte, y en la de 1990 entró en el Centro de Conservación del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, donde sigue trabajando y dando clases a día de hoy. A

lo largo de muchos años, ha formado a más de sesenta restauradores que ahora trabajan en museos e instituciones de todo el mundo. Ha restaurado varias obras de pintores milaneses y discípulos de Leonardo, entre ellos Bernardo Zenale y Bernardino Luini. Cuando Simon se presentó con su cuadro, acababa de terminar en San Francisco la restauración de una de las obras más complejas de Cesare da Sesto, el retablo *La Virgen y el Niño con san Jorge y san Juan Bautista*.

Dianne se puso manos a la obra con el *Salvator* de inmediato; empezó limpiando el cuadro delante de Simon con el tradicional algodón impregnado en un disolvente a base de acetona y aguarrás. La pintura tenía una capa reciente de barniz «viscosa y gruesa»,³ que empezó a desprenderse enseguida. Cuando Simon se hubo ido, Dianne siguió con su tarea. A medida que avanzaba, se hicieron visibles las grietas de la tabla. Las habían rellenado con una masilla blanca, que, para su sorpresa, descubrió que «parecía relativamente moderna» y «podía ablandarse con facilidad». ⁴ La rascó con un pequeño escalpelo.

Al cabo de dos días, Simon volvió para ver el cuadro ya despojado de las capas añadidas de barniz y pintura. Ahora podía ver, por primera vez, el estado espeluznante en que se hallaba la obra. El pelo de la parte superior de la cabeza de Cristo se había desgastado por completo, lo que creaba un halo de destrucción alrededor de la cara. Esta había sido «completamente repintada», y lo que afloraba ahora era una calidad fantasmal, señal de que había sufrido abrasión, es decir, que se habían perdido capas de pintura. Tras el turbio fondo se atisbaban zonas de un verde extraño. Leonardo nunca pintaba los fondos de verde, de modo que eso significaba que el del *Salvator* se había repintado como mínimo dos veces. El orbe transparente que sostiene Jesús en la mano era prácticamente invisible.

En cuanto a la madera en sí, había una grieta enorme abierta en el centro del cuadro; ya se podía apreciar el gran nudo a través del cruzado de la estola. Y lo peor de todo era que en algún

momento de la historia la parte delantera del cuadro había sido lijada, o cepillada, en un torpe intento de nivelar el alabeado de la superficie. Se veía el grano castaño del nogal expuesto, como un hueso asomando bajo la piel al fondo de una herida profunda.

En total, podría haberse perdido la capa superior de pintura original de Leonardo hasta en un sesenta por ciento del cuadro. Tal vez solo hubiera sobrevivido el veinte por ciento de sus veladuras y toques finales: el cuadro, tal y como él lo quería y lo acabó. Otro veinte por ciento se había perdido por completo.* Los peores daños los sufrieron las zonas de mayor importancia. El *Salvator Mundi* es un retrato, y el rostro —y sobre todo los ojos— es esencial. Y la cara y los ojos eran las dos partes más dañadas del cuadro. «Era trágico», afirma Dianne Modestini. El estado del *Salvator* plantea un nuevo interrogante en cuanto a la atribución: suponiendo que fuera alguna vez un Leonardo, ¿sigue siendo un Leonardo hoy en día?

Pese a tanta calamidad, en el cuadro seguían apreciándose destellos de genio. A Simon le impresionó la calidad con que estaba pintada la mano, en especial la forma en que incidía en ella la luz. Tenía sutileza, gracia y misterio. Ahora que se había eliminado el repintado, también se hacía evidente que tenía dos pulgares. El segundo estaba en una posición más recta que el existente, y se había vuelto a pintar encima. Leonardo había decidido doblarlo. Estos *pentimenti*, como se denominan tales marcas reveladoras de cambios hechos por un artista, hace tiempo que se reconocen como señal de la intervención del inquieto pincel de Leonardo.

Por algún rincón del fondo de su cabeza, a Robert Simon se le ocurrió («pero no de forma consciente», precisa) la posibilidad de que acaso tuviera en su poder el Leonardo largo tiempo perdido del que siempre se había hablado. Por cierta dejadez que más tarde lamentaría, aparte de una única diapositiva de gran formato del cuadro una vez limpio, no hizo ninguna fotografía de alta calidad durante esa fase inicial de la restauración, que era lo menos que esperarían ver los potenciales compradores. «Si hubiéramos sabido desde un principio que aquello era un Leonardo, es evidente que

habríamos hecho una labor de documentación fotográfica y técnica mucho mayor —asegura Dianne Modestini—. Si yo hubiera sabido que el autor era Leonardo, habría convocado un comité, pero solo estábamos Robert y yo.»

Antes de abordar cualquier labor de restauración, había que recomponer el *Salvator* como es debido. Simon consideró la posibilidad de enviarlo a Italia, donde tenían sus talleres los mayores expertos en tablas de madera renacentistas. Pero explica: «Mi temor era que, por mucho que lo hiciéramos con toda la documentación preceptiva de importación temporal, si una vez ahí se le ocurría a alguien que podía tratarse de un Leonardo, nunca permitirían que volviera a salir». De modo que en el otoño de 2005, una de las antiguas alumnas de Modestini, Monica Griesbach, cogió un escoplo y fue separando lentamente los listones del bastidor acoplado al dorso del cuadro y otro trozo de madera que habían encolado a la tabla. El bastidor brindó otra pista de la historia de la pintura. Igual que se hace con un mueble, un edificio o un cuadro, esos bastidores pueden datarse aproximadamente por su estilo: este era de estilo inglés del siglo XIX. Sin él, el *Salvator Mundi* quedó separado en cinco trozos. Griesbach alineó meticulosamente los fragmentos con ayuda de una compleja plantilla, y formó un canal a lo largo de la fractura principal, en el que insertó una serie de pequeñas cuñas de madera desecada. Una vez que estuvo todo en su sitio, aplicó un adhesivo y sujetó la tabla alineada con abrazaderas. Por último, añadió un soporte plástico nuevo que le permitía a la madera cierta movilidad.

En la primavera de 2006, el *Salvator*, ya sin el viejo bastidor, fue devuelto a Dianne Modestini para que pudiera dar inicio a la fase principal de restauración. Para entonces, era viuda: Mario había fallecido en enero, a los noventa y ocho años. Dianne estaba desconsolada. Lo había conocido en 1982, contando ella treinta y seis años nada más frente a los setenta y cinco de él, pero se casaron y formaron un equipo de restauradores por cuenta propia. Ella dice que Mario fue su «amante, compañero, figura paterna y

mentor», y que llegaron a ser «casi la misma persona». Su selecta lista de clientes incluía la Colección Frick y un abanico representativo de museos estadounidenses, además de algunos europeos. «Sentía un dolor profundo que no me abandonaba. Pasé meses sin poder parar de llorar. Sobreviví a base de vino blanco, calmantes y pastillas para dormir», escribió en su diario. Pero el *Salvator* le trajo una cierta esperanza. «Para entonces, ya sabía que el cuadro podía ser el Leonardo perdido.»⁵

La restauración es un oficio que pide lentitud y reflexión. El restaurador pasa muchas horas seguidas en un mundo cerrado, abstraído, examinando con lupa de visera los detalles más minúsculos de una pintura, donde ínfimas pinceladas parecen aplicadas con una escoba gigantesca y la superficie pictórica se transforma en un paisaje accidentado y ondulante. En su luminoso estudio del departamento de conservación del Instituto de Bellas Artes, Dianne Modestini trabajaba en el cuadro, en sus propias palabras, «con los pinceles más finos que he utilizado jamás». Para la pintura, utilizó una base desarrollada por Mario en la década de 1950, que ella mezcló con pigmento para crear veladuras traslúcidas ultrafinas: mezclas de pigmento extremadamente diluidas. A veces usaba acuarelas y a veces pintura opaca aplicada con una técnica especial «para conseguir el *sfumato*».⁶ Inmersa en esa burbuja, la restauración del *Salvator Mundi* cobró un papel emocional y simbólico en la vida de Dianne. Trabajó en el cuadro día tras día, a veces ocho horas seguidas, sin tomarse un descanso, «como en trance».⁷ A sus ojos, el trabajo se convirtió en una forma de honrar el legado de su difunto esposo, y también de mitigar su aflicción. En un ensayo que escribió como último capítulo de las memorias de su marido, decía:

En mi cabeza, mantenía una conversación con Mario. Todo cuanto me enseñó alguna vez entraba en juego, y cuando cometía un error, le oía decir «La nariz está torcida», o «Parece que le duela una muela» [...]. Llegaba a casa exhausta, y Mario seguía conmigo hasta que me dormía. Había

conjurado su presencia, y sé que no habría sido capaz de completar la restauración sin su ayuda. El poder místico de la concepción de Leonardo incrementaba esa sensación.⁸

Hacia finales de 2007, cuando llevaba ya más de un año trabajando en la tabla, Modestini centró su atención en los labios de Cristo, que estaban desvaídos y surcados de pequeñas grietas entrecruzadas. Una fisura oscura se extendía desde su nariz al centro de la boca, que a la derecha parecía magullada e hinchada. Se hacía difícil discernir cómo se había pintado en un principio. Modestini consultó un libro de fotografías científicas de la *Mona Lisa* publicado por el Louvre, que incluía fotografías muy ampliadas y a alta resolución de detalles de la obra. En 2011, le comentó al crítico de arte y ensayista Milton Esterow:

A fin de reparar algunos daños que había sufrido el cuadro, pasé semanas mirándolas, sosteniéndolas junto al *Salvator Mundi* y tratando de entender cómo podía arreglar los pequeños desperfectos de los labios. De súbito, comparando las dos bocas, comprendí que el *Salvator Mundi* era un Leonardo, porque nadie más que él pintaba así. La última veladura — pigmento mezclado con un aglutinante de aceite— de la zona de alrededor de la boca era como humo. Era tan fina que no se apreciaban las pinceladas. Parecía que la hubiera soplado o exhalado sobre el cuadro.⁹

La línea que separa lo que es observar una similitud entre la boca del *Salvator Mundi* y la de la *Mona Lisa* de, directamente, utilizar esta última como patrón para restaurar la primera es difusa. En una explicación del proceso de restauración que publicó en una revista especializada, Modestini afirma que optó por «un enfoque imitativo o mimético», aunque «aplicado con mucho tiento a fin de no interferir con el original ni imponerle nada».¹⁰

Una tarde, tras acabar de trabajar en la boca por ese día, Modestini cubrió el cuadro como de costumbre, pero esta vez con mano más temblorosa, según confiesa ella misma. Se sentó ante el ordenador y envió un correo electrónico a Robert Simon, en que le decía que estaba convencida de estar trabajando en un Leonardo.

Entretanto, las fotografías técnicas también parecían revelar la mano del maestro. Nica Gutman Rieppi, la ayudante de Modestini, tomó ocho muestras microscópicas de la pintura del cuadro. Las envió al departamento de conservación del Museo de Filadelfia para que las fotografiaran a alta resolución con cámaras de microfotografía; allí, las imágenes fueron examinadas por Beth Price y Ken Sutherland. Revelaban que el *Salvator* se había pintado a base de muchas capas finísimas, un mínimo de cinco en el rostro y hasta ocho en otras zonas. Las fotografías por reflectografía infrarroja mostraron, además, que Leonardo había presionado la palma de su mano sobre la pintura de la frente de Jesús para suavizar aún más la transición de luz a sombra: algo que se consideraba otra señal delatora de la presencia del artista. Rieppi entregó un borrador de informe,¹¹ que Simon nunca hizo público. De hecho, no se publicó ninguna fotografía técnica hasta 2012 (y, aun entonces, solo en baja resolución), si bien en 2006 se le hizo una al cuadro ya limpiado, que se mostró a unos pocos historiadores del arte. Dice Modestini: «Estuve trabajando en el *Salvator* yo sola, como si fuera uno de tantos cuadros italianos del siglo XVI muy castigados».

Normalmente, a las obras de arte se les hacen fotografías antes de iniciar los trabajos de restauración, pero Simon llevó el *Salvator* al departamento de conservación del Metropolitano para que se las tomaran en enero de 2008, cuando Dianne ya había empezado a restaurarlo. Las imágenes obtenidas revelaron nuevos *pentimenti* dejados por el artista a medida que pintaba el cuadro. La posición de los bordados de la túnica de Cristo también se había modificado. El segundo pulgar era más visible que nunca. Había marcas de trazados anteriores alrededor de la mano con el orbe, que indicaban que se había afinado su postura. Simon y Modestini acogieron estos descubrimientos con creciente entusiasmo, a pesar de que no se pusieron de acuerdo en qué había cambiado Leonardo exactamente. «Corrió toda la mano, no solo el dedo. Tal vez en una

fase más o menos temprana —afirma la restauradora—. El primer pulgar que pintó no tiene todas sus capas. Acabó de pintarlo y luego lo tapó con el color del fondo.»

Una de las primeras personas que la visitaron en su estudio fue la conservadora de dibujos y grabados del Metropolitano, Carmen Bambach, experta de categoría mundial en dibujos de Leonardo. Robert Simon estaba presente. Después de una larga pausa, Bambach les preguntó a ambos: «¿De quién creen que es?». Simon sabía que, dada su condición de marchante, no era prudente que fuera él el primero en aventurar una atribución. Dianne, en cambio, no pudo resistirse. «Soy una simple restauradora, no tengo una reputación que defender, así que dije: “Yo creo que es de Leonardo”.» Según cuenta Modestini, Bambach replicó: «Bueno, de Boltraffio no es», citando el nombre del protegido con más talento de Leonardo.

A medida que avanzaba con su labor, Modestini iba encontrando nuevos indicios de la mano de Da Vinci. «Los ayudantes de Leonardo pintan todos el pelo de forma similar, exclusivamente a base de pequeñas líneas finas. Les queda muy bonito, pero no es así como lo hacía su maestro.» Leonardo había pintado cada defecto del interior del orbe de cristal con su propio toque de brillo blanco y su sombra oscura. «Solo Leonardo, con su interés por las ciencias naturales, habría llegado a esos extremos obsesivos», afirma.

Y, sin embargo, la lista de detalles encontrados por Modestini y Simon, y que interpretaron como característicos de Leonardo, también se dan en cuadros de sus ayudantes. También ellos tienen a veces *pentimenti*. Estos también tienen pintura extendida por ellos con la mano, aunque los ejemplos son más de huellas de los dedos que de las palmas. También ellos —no muy a menudo, pero de vez en cuando— representan la anatomía de la mano por debajo de la piel con gran sutileza, mechones y tirabuzones de pelo con cabellos muy individualizados. Y también los ejecutan con gran número de finísimas capas de óleo. Larry Keith, jefe de conservadores de la

National Gallery de Londres, me dijo: «Entre el grupo más “comprometido” de *Leonardeschi*, yo diría que la forma general de abordar la acumulación de capas de pintura para conseguir los efectos deseados sería en esencia la misma que en la obra de Leonardo».

Surge otro problema si uno examina minuciosamente imágenes del *Salvator Mundi* tomadas con reflectografía infrarroja. En una evaluación de la obra efectuada por Sotheby's en 2015 y publicada en documentos legales en internet, se sugería que tal vez la intención original del autor no fuera que Jesús impartiera la bendición con una mano. En la composición fotográfica digital infrarroja y, con más claridad, en la reflectografía de infrarrojos, se advierte una diferencia en la preparación. Una línea diagonal que parte de la esquina inferior izquierda y cruza las falanges medias de los dedos meñique y anular hasta justo debajo del pulgar separa una zona más oscura por encima de otra más clara debajo. Esta línea se corresponde aproximadamente con la posición del contorno del hombro izquierdo de Cristo y sugiere que el motivo de la mano levantada en un gesto de bendición pudo no formar parte del concepto original de la composición.¹²

Que yo sepa, nadie ha vuelto a hacer mención de este *pentimento* del hombro. Según Dianne, fue un intento temprano de interpretación de una línea revelada por la fotografía infrarroja, que «más adelante se descartó». Pero si en el cuadro original pudo no estar la mano que bendice, en buena lógica también pudo no figurar la otra mano con el orbe. Eso significa que habría sido muy parecido a la pintura de Cristo de Salai de 1511. Y eso, a su vez, significa que pudo haberse compuesto, o hasta yuxtapuesto a la brava, a partir de dos dibujos de Leonardo distintos, un procedimiento que a veces seguían sus ayudantes en las producciones de taller.

Dianne Modestini completó la primera fase de la restauración en los primeros meses de 2008. Había dejado sus rellenos de lagunas y grietas menos definidos que los restos de pintura original, de forma que las secciones más restauradas, y sobre todo el pelo de la parte de arriba de la cabeza de Jesús, se hacían evidentes para un ojo avezado. Todo el fondo, que era una adición posterior, lo dejó en su sitio, de manera provisional. Destapó el *pentimento* del

pulgar, con lo que quedaban claramente a la vista dos pulgares. Puede que algunos historiadores del arte quieran esforzarse para ver si no ha hecho su contorno un poco más nítido, algo que ella niega.

El cuadro ya estaba listo para enseñárselo a un grupo selecto de historiadores del arte, conservadores y restauradores, incluidos algunos leonardistas. Después de dedicar tantos años de esfuerzo y amor al *Salvator Mundi*, Modestini estaba absolutamente convencida de su autoría: «Creo que no tiene vuelta de hoja. No entiendo por qué habría de dudarlo nadie. Aunque solo fuera por lo trascendente que es el poder de la imagen, sin entrar ya en la técnica».

* * *

Mientras duró su trabajo de restauración, Dianne Modestini aseguraba —como también Robert Simon— que todas las capas de pintura originales del rostro del *Salvator* estaban intactas. «Hay abrasión, tanto por disolventes como por rascados, en algunas partes, sobre todo en los ojos [...]. Pero gran parte de la cara conserva todas esas capas de modelado —me explicó Modestini en 2018—. Las partes que no están dañadas están intactas, es decir, que conservan todas sus capas.» «Esta cara es un milagro —me dijo Robert Simon al mismo tiempo—. Ha perdido capas, pero las pérdidas están muy circunscritas. Ambos insistían en que en la fotografía de 2006 del cuadro ya limpio, o «desnudo», ya no había ninguna adición pictórica posterior, salvo en el fondo.

Un año más tarde, Modestini había modificado su opinión. Me contó que, tras examinar una nueva diapositiva del cuadro escaneado a alta resolución y al mismo gran formato de ocho por diez pulgadas que la primera (unos veinte por veinticinco centímetros), había visto que ciertas partes del cuadro, que habían sobrevivido a su limpieza, se habían pintado en restauraciones posteriores del siglo XVIII o del XIX. «Hay restauración en las grandes

pérdidas de la frente, en el lado de sombra de la nariz y en un mechón de pelo del lado dañado de la cara.» También ha llegado a la convicción de que «ni el entrelazado de la estola en el centro ni la gema son de pintura original».

Es una lástima para la causa de Simon y Modestini que la cara sea tan poco fiable. Incluso a través del velo de destrucción, se aprecia su intenso carisma, de una individualidad llamativa, y hasta extrañamente moderna. Cuesta imaginar que algún ayudante de Leonardo concibiera una fisonomía sin precedentes para una copia. Por desgracia, no se puede confiar en tales impresiones; pueden ser el resultado de adiciones posteriores.

El origen de este repintado se halla en la cara oscura de la luna de la historia del arte, en talleres de callejones en que la frontera entre la restauración y la falsificación se difumina. Poco se sabe de ese mundo, porque los falsificadores nunca firman ni fechan su obra, y los restauradores, hasta tiempos no muy lejanos, rara vez documentaban sus intervenciones en piezas de colecciones particulares. Estos son los pintores más invisibles de la historia del arte, pero sus pinceles han tocado la mayoría de los cuadros de maestros clásicos que hoy disfrutamos, muchas veces transformándolos de formas indetectables.

La National Portrait Gallery de Londres está compilando en la actualidad la primera base de datos de la historia de restauradores británicos, que arroja luz sobre un mundo desconocido. Si el *Salvator Mundi* se restauró en la Gran Bretaña del siglo XIX, puede que lo hiciera Charles George Danielli (1816-1866), que aseguraba tener diez años de experiencia como pintor y se decía capaz de restaurar cuadros mediante el «método italiano». Otro candidato sería Ramsay Richard Reinagle (1775-1862), que trabajó en la restauración del boceto de Leonardo de Burlington, que hoy está en la National Gallery. También estaba Joseph Henry Carter (1862-1937), que presumía de ser «asistente personal y experto restaurador» de sir John Charles Robinson, un nombre ligado, como veremos, al *Salvator Mundi*; o John Bentley (c. 1794-1867),

«reparador de pinturas» y «tratante de curiosidades».¹³ Y si hubo arreglos del *Salvator* aún más tempranos, de la época de Carlos I, el responsable pudo haber sido Thomas de Critz, que trabajó para el rey en un Holbein y un Tiziano, o Richard Greenbury, que acometía restauraciones y hacía copias de cuadros para la corte.

Francia, Alemania e Italia tenían sus propios ecosistemas desarrollados del mercado del arte, aunque a menor escala que en Londres. Pero la calidad de las restauraciones era infame en todas partes. En 1883, el padrino de la erudición artística moderna, Giovanni Morelli, se paseaba por las galerías de pinturas italianas de los museos alemanes, lamentándose una y otra vez de que las habían «sometido a restauraciones bárbaras, de tal modo que [...] no hay ninguna posibilidad de reconocer la mano del maestro, o de distinguir una obra original de una copia».¹⁴ El pintor James Barry venía a hacer idéntica observación en su Carta a la Sociedad de los Diletantes de 1779:

Reflexionen sobre las calamitosas intervenciones de la ralea de limpiadores de cuadros, sobre lo que necesariamente eliminan al limpiar y retirar las capas de barniz [...] y también lo que esos limpiadores añaden luego a fin de vivificar, restaurar y repintar. Como una explosión pestilente, barren cualquier vestigio de la prístina lozanía y del vigor de tintes bien criados, no dejando que quede otra cosa que miseria y decrepitud.

El mercado del arte decimonónico estaba plagado de «hiperrestauraciones» en que falsificadores/restauradores reconstruían obras enormemente dañadas. En 1845, John Pye escribía con sorna sobre «hábil marchantes que, pareciéndoles que el conocimiento del arte no siempre acompañaba al coleccionista rico, le presentaban, junto a originales de mérito excepcional, cuadros [...] que habían sido reparados tantas veces con repintados, limpiezas y barnizados, que los diversos procesos de restauración les conferían una originalidad muy alejada de aquella por la que eran solicitados».¹⁵

En un artículo que escribió en noviembre de 1860 para la revista *Atlantic*, «Experiencia italiana del coleccionismo de maestros clásicos», James Jarvis, el primer estadounidense que coleccionó pintura renacentista italiana, advertía del «engaño» de la «alteración de cuadros por parte de pintores menos conocidos o de inferior reputación para convenir a nombres más en boga y más rentables». Y en un artículo publicado en la gaceta *The Nineteenth Century* en noviembre de 1891, «De lo espurio en el arte», sir John Charles contaba que le habían ofrecido un falso Botticelli producido de esa manera:

En Florencia, no era difícil en absoluto encontrar una antigua tabla del *Quattrocento* pintada con alguna imagen deteriorada o sin valor, y sobre la labor original, aprovechando las muchas evidencias reales de antigüedad, como grietas, rugosidades y otros accidentes de la vieja superficie, se ejecutaba la copia con esmero y circunspección infinitos. Tan pareja y perfecta era en verdad la verosimilitud así lograda que hasta el conocedor o experto más avisado podría haber caído en engaño de haber dependido el caso de esa única prueba.

Mary Berenson describe una visita al taller de uno de los falsificadores más famosos de comienzos del siglo xx, Federico Joni:

Una jovial pandilla de jóvenes, primos y amigos [...] producen dichas obras en colaboración, haciendo uno el dibujo, disponiendo otro el color, añadiendo la suciedad un tercero, fabricando otro el marco, y algunos niños vigilando con un perro grande los cuadros que se ponían a secar al sol.¹⁶

Tres cuartos de siglo antes, el marchante y subastador de Liverpool Thomas Winstanley prevenía: «Aconsejaría al coleccionista joven que evite pagar grandes sumas por cuadros que han sufrido desperfectos, ya por accidente o por limpiezas y fregados imprudentes, y que a fin de ocultar tales defectos hayan sido “retocados”». ¹⁷

Copias de gran calidad de cuadros de Leonardo, algunas hechas en Francia, circulaban en el mercado durante los siglos XVIII y XIX tanto en Europa como en América, algunas de ellas encargadas conscientemente por familias ricas que querían tener en su hogar una «obra maestra», otras producidas para engañar a esas mismas familias dándoles gato por liebre. Entre los «Leonardos» comprendidos en alguna de estas categorías se encuentran una hermosa copia de la *Mona Lisa* que en tiempos fue propiedad de Joshua Reynolds y que se expuso brevemente en la Dulwich Picture Gallery de Londres en 2006, y una versión de *La Belle Ferronnière*, probablemente del siglo XVIII, que una madrina francesa entregó a la familia estadounidense Hahn en 1920. Cuando el mayor marchante de la época, Joseph Duveen, denunció que el cuadro era una copia, la familia Hahn fue a juicio. El pleito se solventó con un acuerdo extrajudicial, por el que Duveen aceptó pagar a los Hahn una compensación de sesenta mil dólares. En 2010, Sotheby's subastó la obra por un millón y medio.

Otro ejemplo es el «Leonardo de Minghetti». ¹⁸ El padrino de la erudición pictórica, Giovanni Morelli, afirmaba que poseía un Leonardo auténtico; al menos, eso le dijo a su protegido Jean Paul Richter, y probablemente también a Bernard Berenson. En 1891, Morelli legó el cuadro —«tenido por obra de Leonardo», según consignó en su testamento— a Donna Laura Minghetti, una dama de sociedad casada con Marco Minghetti, a la sazón primer ministro italiano, cuya casa en Roma era conocida por el pavo real disecado que tenían junto a la chimenea, por su profusión de flores frescas y por una escalera que no conducía a ninguna parte. El «Leonardo de Minghetti» es el retrato de una joven de perfil, parecido a *La Bella Principessa*, pero pintado sobre tabla. Parece ser que Morelli ya había reconocido ante Laura Minghetti que en realidad no creía que la obra fuera un Leonardo genuino, ya que su amiga Mary Enid Layard escribió en su diario que Laura le había contado que «como había admirado el cuadro en sus habitaciones [de Minghetti] y no había pagado por él más que unos pocos francos, en Florencia, y

sabía que, aunque era bonito, su autor no era Leonardo, se lo había regalado a Donna Laura». Pero la dama romana no compartió esa información confidencial con historiadores del arte. Richter llevó a un coleccionista estadounidense, Theodore M. Davis, a ver el retrato, y él se lo compró por la astronómica cifra de sesenta o setenta mil francos franceses. Dos años después, Berenson, que había declarado formalmente que se trataba de un Leonardo, se desdijo de su atribución y lo degradó a simple obra leonardesca neorrenacentista de un pintor italiano del siglo XIX.

Mucho después, en 1908, Richter redactó un memorándum en el que daba fe de que Morelli había afirmado que era auténtico:

Resulta difícil de creer que un crítico de la talla de Morelli hallara en privado tanto placer con un cuadro de dudosa autenticidad que no solo lo eligiera para único ornamento de su más bien espartana alcoba, sino que, además, lo colgara donde pudiera deleitar su vista cada día nada más despertarse. Muchas veces, sin embargo, contemplándolo con admiración, me he preguntado por qué, dado lo escasas que son las obras de caballete de Leonardo, no colgó su tesoro en una habitación más pública, en que pudiera hacer las delicias de más admiradores.

Un día, me aventuré a expresarle mi sorpresa, y guardo un vívido recuerdo de la conversación subsiguiente. Él sacudió la cabeza. «No es cuadro para el vulgo», dijo. Luego llamó mi atención sobre los indicios de que había sido retochado y repintado pródigamente. «No costaría mucho retirar estos retoques, pero el proceso es peligroso, y prefiero mantener una cosa tan bonita, tal y como está, para mi propio disfrute, y para el de aquellos a quienes considere que lo merecen. Los retoques son evidentes; sin embargo, no llegan a ocultar el espíritu del maestro, tan solo lo velan; pero puede haber quienes carezcan del amor y el conocimiento necesarios para ver a través del velo los preciosos rasgos que hay detrás. Así que este es un lugar adecuado para colgarlo.»¹⁹

A esta selecta lista de falsos Leonardos, algunos de los cuales dieron el pego a grandes historiadores, acaso podríamos ir añadiendo *La Bella Principessa*, que es, casi con total seguridad, uno de tantos ejercicios neorrenacentistas del siglo XIX, aunque, como vimos, Martin Kemp defendiera su autenticidad.

No obstante, podemos descartar la peor de las hipótesis: es imposible que el *Salvator Mundi* sea al cien por cien una falsificación o una copia decimonónica. El hecho de que la tabla estuviera rota en varios pedazos, el bastidor del siglo XIX y las tres capas de repintados del fondo significan que hacia 1900 ya había pasado por mucho como para ser una obra de un pintor decimonónico. Que sea una copia del XVII, o del XVIII, con restauraciones posteriores es algo menos improbable. Pero es posible una tercera atribución: no exclusivamente a Leonardo, ni a Leonardo y su taller sin más; podría tratarse de un cuadro híbrido, cuya apariencia original se haya transformado en el curso de numerosas restauraciones a lo largo de trescientos años.

La capacidad de los eruditos toca techo con el *Salvator Mundi*. Los que defienden su atribución a Leonardo solo pueden recurrir a conceptos como su calidad o su «aura», y al argumento de que únicamente un «ojo experimentado» puede hacer tales juicios. Y nos encontramos con grandes «ojos» compitiendo entre sí, como niños que juegan en el patio del colegio a ver quién aparta antes la mirada. Los historiadores del arte nos aseguran, quejosos, que están utilizando sus superpoderes, que nosotros, simples mortales, no poseemos. Pisamos el terreno más resbaladizo de la historia del arte, en el que los especialistas han demostrado ser guías poco fiables.

Conforme a su historia oficial, habíamos dejado el *Salvator Mundi* de Simon y Parish sano y salvo en posesión de la Corona inglesa, registrado en el Inventario Chaffinch de Carlos II de mediados de la década de 1660. A partir de ahí, la historia del cuadro se hace cada vez más vaga hasta 1900. El siguiente capítulo de su proveniencia según Simon y Dalivalle pivota sobre una subasta de arte celebrada en Londres en 1763.

En el siglo transcurrido entre ambas fechas, el interés de la Corona Real por coleccionar pintura renacentista había languidecido. Ninguno de los sucesores de Carlos I coleccionó con tanta pasión o a la misma escala que lo había hecho él. La adquisición puntual más importante de Carlos II fueron setenta cuadros, casi todos del Renacimiento italiano, comprados al marchante holandés William Frizell justo antes de la Restauración, y quizá la hiciera motivado por el temor a que las paredes del palacio al que volvía estuvieran vacías. Más avanzado el año, el Consejo de Gobierno de los Países Bajos le obsequió con «el regalo holandés», otro aluvión de veintiocho cuadros y doce esculturas. Carlos II amasó la mejor colección de dibujos de Leonardo del mundo, pero no sabemos cómo, más allá del hecho de que muchos habían estado antes en posesión del conde de Arundel. Carlos II, Jacobo II y luego la reina Ana, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, pusieron el énfasis en encargos de obra nueva a pintores británicos y europeos, no en la compra de maestros clásicos.

El interés regio en el arte aún menguó más con los primeros reyes georgianos. El vicechambelán de Jorge II, lord Hervey, relata en sus memorias una anécdota esclarecedora: la reina había hecho retirar «varios cuadros muy malos del gran salón del palacio de Kensington, y los reemplazó con otros muy buenos», cuenta Hervey. Al rey no le hizo ninguna gracia, y dijo al chambelán que «hiciera retirar todos los cuadros nuevos, y devolver a su sitio todos los viejos». Hervey sugirió que quizá debiera el rey dejar los dos Van Dycks en su lugar junto a la chimenea, «en vez de los dos pasquines, hechos por no se sabe quién», que había allí antes. El rey permitió que se quedaran en su sitio las dos pinturas, aunque advirtiéndolo: «Pero en cuanto a los cuadros con el marco atroz de encima de la puerta y los tres niños feos, haré que los quiten y repongan los viejos». «¿Desea Su Majestad reponer también la enorme Venus gorda?», preguntó Hervey. El rey replicó: «Sí, milord, no soy tan galante como Su Señoría. Me gusta mi Venus gorda mucho más que nada de lo que me habéis dado a cambio». El cuadro en cuestión debía de ser un *Venus y Cupido* de Palma el Joven.

La tesis propuesta por Simon y Dalivalle es que Jacobo II heredó el *Salvator Mundi* de su hermano, Carlos II. Luego, posiblemente, se lo dio a su amante, Catherine Sedley (o ella se lo quitó). Sedley se lo habría transmitido a su hija, que casó con John Sheffield, duque de Buckingham. Dalivalle ha descubierto que Sheffield se hizo con varios cuadros de la colección de Jacobo II (no se sabe si por herencia, como obsequio o porque los robó). Jacobo II encargó a Sheffield en 1688 que compilara un inventario de la colección de arte del rey, lo que pudo exponerlo a la tentación. Según la hipótesis de Dalivalle, es posible que Sheffield legara entonces el *Salvator Mundi* a su hijo, sir Charles Herbert.

Sir Charles vendió el palacio de Buckingham a Jorge III en 1761, y desde entonces es la residencia en Londres de la familia real. Dos años después, consignó buena parte de su colección de arte en la casa de subastas de Prestage, una de las salas de venta

más exclusivas del nuevo mercado del arte londinense. El cuadro de Simon y Parish, referenciado como «Lote 53 *L. Da. Vinci Cabeza de nuestro Salvador*», se vendió a un comprador anónimo (por solo dos libras y diez chelines) el 24 de febrero de 1763.

Sin embargo, también es posible que Jacobo II nunca se desprendiera de su *Salvator Mundi*, y que este siguiera en la colección real inglesa durante al menos cincuenta años desde que se completó el catálogo de la colección de Carlos II. Una entrada poco citada del inventario real sugiere que pudieron heredarlo los sucesores de Carlos. En una lista de los cuadros del palacio de Kensington de la colección de la reina Ana, que gobernó entre 1702 y 1714, figura el «número 40, una pieza pequeña de un Cristo joven con la mano sobre un globo».

El cuadro de Ana se guardaba o en el almacén de Somerset House o en el del palacio de St. James, lo que sugiere que ya podría haber iniciado su trayecto a las casas de subastas londinenses. ¿Es posible rastrear en el tiempo la propiedad de Ana hasta el *Salvator* de Carlos II?

Todavía hay un inventario más, que data de 1674; esta vez, se trata de una lista de los cuadros propiedad del futuro Jacobo II cuando era duque de York. En la página 17, se menciona un cuadro: «Nuestro Salvador en un marco de latón dorado», ubicado en el «*closet* de angora verde de Whitehall». Aún no había ido a parar al almacén. La descripción no incluye el nombre de ningún pintor, pero su localización da una pista relevante para la proveniencia. El «*closet* de angora verde»^{*} es con casi total seguridad la misma habitación descrita como el «*closet* del rey» de Carlos II, donde encontrábamos su *Salvator Mundi* en 1666: «número 311. Leonardo da Vinci, Cristo con un globo en una mano y la otra levantada».

Parece improbable que el *Salvator Mundi* de la colección de la reina Ana fuera el de Simon y Parish, porque el Cristo de aquel se describe como «joven», y el suyo es adulto. Pero hay otro cuadro

con el motivo del *Salvator Mundi*, atribuido en su día a Leonardo, que sí presenta a un Jesús adolescente y tiene el sello de Carlos I al dorso.

Tras la subasta de Prestage en Buckingham House, afirman Simon y sus colegas, su cuadro se esfumó durante casi siglo y medio, para aflorar de nuevo al cabo de ciento treinta y siete años, en 1900, en una colección inglesa. En realidad, el problema de la tabla es precisamente el contrario. No es que no hubiera posibles referencias al *Salvator Mundi*; es que, a medida que pasaba el tiempo, se multiplicaban.

El mercado londinense del arte había alcanzado para entonces unas dimensiones muy distintas a las de la época de Carlos I. La base del coleccionismo inglés se había expandido, desbordando los límites de una camarilla de cortesanos para englobar a un número creciente de aristócratas georgianos y mercaderes acaudalados. Londres tenía ya su propio «mundillo del arte», que ocupó su espacio entre la sociedad consumista de clase media que emergía en la Inglaterra georgiana.

«Muchas familias inglesas eran coleccionistas, y la práctica no tardó en extenderse, hasta convertirse entre ellas, hacia el final del siglo [XVIII], en una especie de manía», escribía John Pye en su libro *Patronage of British Art* [Patrocinio del arte británico], publicado en 1845. Los coleccionistas de arte formaban clubes que se reunían en cafeterías como el Old Slaughter y la Turk's Head Tavern. En 1732, se organizó en parques del sur de Londres la primera exposición comercial pública. En abril de 1760, el pintor Francis Hayman inauguró en el Strand la primera exposición de arte contemporáneo, con ayuda de Samuel Johnson. En dos semanas, vendieron un número asombroso de catálogos: seis mil quinientos ochenta y dos. Los artistas empezaron a montar exposiciones de su obra y a anunciarlas en los periódicos; en 1871, acudieron a ver *La muerte*

del conde de Chatham, de John Singleton Copley, veinte mil personas. El origen de la obra de arte «sensacional» que copa titulares de prensa se remonta a esta época: Nathaniel Hone montó una exposición de cuadros suyos en 1775, uno de los cuales había sido rechazado por la Royal Academy: *The Conjuror (La invocadora)* representaba a la pintora Angelica Kauffmann desnuda y sosteniendo una antorcha. Los artistas ganaban fortunas vendiendo los derechos de reproducción de sus obras, de las que se producían grabados en masa.

Había, sobre todo, subastas de cuadros de maestros clásicos. Tanto marchantes como coleccionistas vendían sus obras en casas de subastas, más que en galerías o ventas privadas, que no cobraron fuerza hasta el siglo XIX. Entre 1689 y 1692, se subastó la increíble cifra de treinta y cinco mil cuadros.¹ Los archivos de las aduanas del Gobierno británico dan fe de que en cinco años, de 1833 a 1838, se importaron al país cuarenta y cinco mil seiscientos cuarenta y dos cuadros. En el siglo XVIII y en la primera mitad del XIX, las subastas fueron la vía principal por la que las pinturas cambiaban de manos.

El pintor y crítico de arte francés André Rouquet, que escribió un libro satírico sobre técnica pictórica llamado *The Art of Painting in Cheese* [El arte de pintar en queso] (1755), nos dejó una vívida descripción de las casas de subastas de Londres, que todavía resulta reconocible hoy en día. La casa exhibía los lotes durante cierto número de días antes de proceder a su venta en «salones», que eran «altos, espaciosos y [...] recibían luz de pleno a través de las ventanas de cristal que se alineaban a lo largo de sus paredes». Podía visitarlos cualquiera, «excepto el populacho más vil». Para la venta, «que es a las doce del mediodía», pujadores y visitantes se sentaban «en bancos situados frente a un pequeño estrado aislado, que se eleva como un metro y veinte sobre el suelo. A este se sube el subastador con una buena medida de solemnidad, saluda a la concurrencia y se prepara, un poco como un orador, para desempeñar su función con tanta gracia y elocuencia como posea.

Coge el catálogo, ordena a sus criados que presenten el primer artículo y lo anuncia en voz alta; sostiene en su mano un diminuto mazo de marfil, con el que da un golpe en el estrado». Rouquet comenta las turbias tácticas de los marchantes y el comportamiento impulsivo de los compradores:

No puede hallarse mayor distracción que esta clase de subastas; el número de personas presentes, las varias pasiones que no pueden evitar manifestar en tales ocasiones, los cuadros, el propio subastador y su estrado, todo contribuye a diversificar la diversión. Allá puede verse un tratante tramposo, que contrata a otro en secreto para que compre lo que él se encarga de denigrar ante los asistentes, o que tiende una peligrosa trampa fingiendo adquirir con gran avidez un cuadro que le pertenece a él. Acullá, un hombre puede entregar cincuenta guineas por vanidad y resentimiento, cuando no hubiera dado ni cinco con veinte de no haber temido la vergüenza de ser derrotado en la puja en presencia de una congregación numerosa cuyos ojos están todos puestos en él.²

A los marchantes de arte les preocupaba entonces —como preocupa a algunos ahora— la escalada del precio de las obras que vendían. Uno de ellos, Thomas Winstanley, que subastó una *Cabeza de Cristo* «por» Leonardo, «pintada sobre fondo dorado, y de un acabado exquisito», de la colección del abolicionista, banquero e historiador de Liverpool William Roscoe en septiembre de 1816, se quejaba de «unos precios al tiempo ruinosos para el comprador y lesivos para el progreso de las artes entre nosotros». El cuadro, que según el catálogo «no era superado por ninguna otra producción del maestro» y estaba «pleno de serena dignidad y hondo sentimiento», cuelga hoy en Holkham Hall, en el condado de Norfolk; es una copia de algún tipo.

De hecho, la mayoría de esos cuadros eran copias. En su *Retrospectiva de una larga vida 1815-1883*, el crítico de arte S. C. Hall calculaba que de ochenta y un mil cuadros importados a Inglaterra, solo doscientos eran obra de los pintores a los que se atribuían; y un buen puñado de esos cuadros eran *Salvatores Mundi*, supuestamente de Leonardo da Vinci.³

* * *

La tesis de Simon y Dalivalle de que el *Salvator Mundi* de Carlos I se vendió en la subasta de Buckingham de 1763 es verosímil en un sentido: fue la venta más prestigiosa del siglo entre las que tenían listado un *Salvator Mundi*, y en la que resulta más probable que hubiera cuadros que en algún momento formaran parte de la colección real. Es muy dudoso que nuestro *Salvator* se consignara en la subasta en Christie's de 1796 de «un catálogo de una colección fundamental y valiosa de ilustres pinturas de gabinete, incluidas algunas de las obras de los maestros modernos más apreciados y antiguos», que era propiedad de «un caballero, Kent», y en la que una «Cabeza de Cristo» de Leonardo se vendió por una libra y once chelines. Tampoco es de suponer que estuviera en la venta de propiedades de un expresidente de la Compañía de las Indias Orientales, Joseph Salvador, en que otra cabeza de Cristo se adjudicó por una suma no registrada en 1773. Ni es probable que figurara entre los tesoros del tratante de antigüedades Henry Constantine Jennings, cuyas deudas de juego forzaron en 1778 una liquidación en la que una tercera cabeza de Cristo se vendió por cuatro libras. Tampoco sería el *Salvator Mundi* de Leonardo vendido en Christie's en marzo de 1785 por el marchante francés Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, cuyos lotes procedían de aristócratas galos. Ni mucho menos el que se vendió por diecisiete libras y doce chelines en noviembre de 1798, también en Christie's, de la colección de «un caballero, fallecido, traído de la que fuera su residencia en Adelphi». Pero es que la subasta de Buckingham de 1763 también parece sospechosa: dos libras y diez chelines es una suma impensablemente modesta para un Leonardo. El precio medio de los cuadros vendidos en el siglo XVIII era de ochenta libras y diez chelines, con una mediana de treinta y una libras y doce chelines.⁴ Si ese *Salvator* a precio de ganga era el de Simon y Parish, es que para entonces ya era un despojo inimaginable.

Entre 1750 y la década de 1840, el mercado del arte inglés estaba plagado de *Salvatores Mundi* «de Leonardo». ⁵ Dentro de ese lapso temporal hubo un mínimo de diecinueve subastas de tales cuadros atribuidos al maestro, un número similar de ventas de *Cabezas de Cristo* y al menos tres subastas de *Salvatores Mundi* atribuidos a su discípulo Luini. ⁶

Si uno lee con atención los registros de esas subastas de *Salvatores*, algunos que se describen en detalle parecen muy similares a la tabla de Simon y Parish.

En 1802, por ejemplo, el marchante de arte Richard Troward era propietario de un cuadro de *Nuestro Salvador por Leonardo da Vinci*, que le había comprado a un tal señor Hamilton, de Richmond (sin ningún parentesco con el duque de Hamilton), por la considerable suma de tres mil libras. Según la descripción del catálogo de una subasta, el señor Hamilton, al parecer, «había obtenido la pintura de Francia (El Louvre) durante los disturbios de la Revolución». Después de comprar el *Salvator*, parece ser que Troward «especuló en el negocio del jabón» y perdió una fortuna. Puso el cuadro en venta en la casa de subastas de Peter Coxe en 1808. En el catálogo figuraba su descripción:

Esta pintura extraordinariamente excelente se pintó para [el rey francés] Francisco I [...]. El Hijo de Dios representado (en alusión alegórica) como en el Acto de crear el Universo. El globo está en su mano izquierda describiendo la Hipótesis Ptolomeica, que era el sistema predominantemente admitido en la Época del Pintor [...] la representación del Divino Salvador; no como el Hombre de Aflicción que conoce el Dolor, sino como el sublime Creador del Mundo, ornado con toda la Majestad de la belleza y animado por evidente solicitud hacia el bienestar de la Humanidad antes de la caída. El arte se ve desafiado en esta sublime Ejecución; no puede ser sobrepasada.

Actualmente, se cree que ese cuadro es el *Salvator Mundi* expuesto en el Houston Museum of Fine Arts de Texas, y que se atribuye a un copista flamenco de finales del siglo XVI.

El sábado 16 de junio de 1821, el «señor Christie» anunció la venta de «La genuina y Muy Valiosa Colección de cuadros italianos, franceses, flamencos y holandeses DE UN CONOCIDO *AMATEUR*. Quien se ha entregado a su Gusto por coleccionar durante una Serie de Años, eligiendo entre las colecciones más distinguidas que se ofrecen en esta Nación, además de comprar en el Extranjero, y que pronto ha de dejar Inglaterra y partir al Continente». El catálogo afirmaba: «Muchos de estos cuadros nunca han sido vistos hasta ahora en este país, entre ellos están: UN *SALVATOR MUNDI* POR L. DA VINCI, ESPÉCIMEN RARO Y PRECIADO DEL MÁXIMO MÉRITO».

El sábado 7 de mayo de 1836, la sociedad Christie y Manson, antecesora de la actual Christie's, ofrecía el mismo cuadro; lote cuarenta y siete, descrito en el catálogo:

El sublime aspecto del Salvador, tan plácido —tan sereno— y sin embargo de intelecto tan firme, con una mente sin duda más que humana, pero compasiva con las debilidades humanas; superior a todos, pero indiferente para con ninguno. Todo eso, hasta donde el lápiz puede reflejar, ha representado Da Vinci. El globo de cristal que el Salvador sostiene en la mano, emblema tanto de la universalidad como de la inteligencia para la que el Universo mismo no es sino una burbuja transparente, es en verdad una idea sublime, y la vista frontal de la figura le confiere una majestad que proclama al original muy por encima de la fragilidad humana. El color de este cuadro es tan profundo y suntuoso, y no obstante tan fiel a la naturaleza, que deja otras obras, aun las del mismo artista, a una distancia insalvable; y el dibujo y acabado exquisitos de todas sus partes lo sitúan entre las realizaciones más extraordinarias que existen. Este cuadro perteneció a la colección del rey de Francia, en Saint-Denis, antes de la Revolución, y se describe minuciosamente en el catálogo conservado hoy en la biblioteca francesa. De él hizo un grabado Hollar [...].

Ese cuadro tampoco era el *Salvator Mundi* de Simon y Parish, porque se ha identificado como el que hoy se exhibe en el Detroit Institute of Arts y se atribuye a Giampietrino, pero que bien podría ser una copia de finales del siglo XVI o del XVII.* El subastador

insinúa que este *Salvator* permaneció en Francia hasta la Revolución, cuyo triunfo conllevó la liquidación de las colecciones de muchos nobles franceses.

Listados como ese dan fe de que un trío de hechos de la historia que Simon, Dalivalle y Kemp han reconstruido para su tabla (a saber, la leyenda del *Salvator Mundi* del rey francés, su reproducción en grabado por Hollar y el significado cosmológico del orbe transparente) eran bien conocidos ya en el siglo XVIII. Sin otra cosa en que basarse que descripciones verbales, vincular el relato a cualquiera de las diversas versiones del *Salvator Mundi* era tan fácil entonces como lo es ahora.

Podemos identificar las obras concretas de algunas de las subastas y descartar que fueran el *Salvator Mundi* de Simon y Parish, pero aún quedaría en pie un nutrido número de candidatas. La mayoría de los catálogos de subastas no ofrecen historias ricas en detalles de los cuadros; se limitan a decir «Cristo» o «*Salvator Mundi* de Leonardo». En junio de 1805, se vendió uno en Christie's por tres libras con tres chelines. «Una hermosa y muy acabada cabeza de Cristo, excelente, por Leonardo» se adjudicó por dieciocho libras y dieciocho chelines en febrero de 1808. En marzo de 1815, George Squibb subastó el contenido de la mansión del miembro del Parlamento y acaudalado terrateniente Henry Dawkins, incluido un *Salvator Mundi* que se vendió por seis libras. En 1820, el magnate industrial de Mánchester David Holt consignó en el salón de ventas de William Bullock una «cabeza de Cristo; cuadro del maestro en sus inicios, pero que posee buena parte de la grandeza y verdad que distinguen a su producción posterior», que se vendió por veinte libras y nueve chelines. En octubre de 1823, William Beckford, heredero de plantaciones de caña de azúcar, novelista y coleccionista de arte, atosigado por sus deudas, se vio obligado a vender el contenido de su extravagante mansión neogótica de Fonthill Abbey. En el paquete iba incluido un *Salvator Mundi* que se adjudicó por dieciocho libras con dieciocho chelines, y del que un crítico escribió en la prensa este severo juicio: «Si este cuadro es

bueno, aquellos con el mismo motivo considerados los más perfectos difieren de él en lo más esencial». En mayo de 1843, Phillips vendió un *Salvator Mundi* por treinta y cinco libras y catorce chelines en la subasta de liquidación de los bienes del diplomático lord William Berwick. Etcétera, etcétera.

De los aproximadamente treinta Cristos y *Salvatores* subastados como «de Leonardo» durante esa época, como mucho uno, y más probablemente ninguno, era auténtico. La mayoría serían obras de taller o copias posteriores, o bien restauraciones imaginativas de una de esas dos categorías, al límite ya de la falsificación. Era habitual que los coleccionistas demandaran a marchantes de los que creían que les habían vendido una copia habiéndoles prometido o «garantizado» que era un original. La dificultad, entonces como ahora, estribaba en poder tener la certeza de que ese era el caso y, de serlo, demostrar que el marchante lo sabía. En 1796, lord Kenyon, presidente de la Corte Suprema, sentenció en uno de esos juicios:

No se puede considerar el asunto un caso de garantías. Algunos cuadros son obra de artistas de hace siglos, y al no haber modo de seguir el rastro de la pintura en sí, queda a la opinión de cada cual si el cuadro en cuestión lo hizo el pintor que lo firma o no [...]. Si el vendedor ofrece lo que él tiene por cierto, no puede ser culpable de fraude.

Allende las costas de Gran Bretaña, había otros *Salvatores Mundi* en colecciones europeas, cada uno con su proveniencia y su atribución medio imaginadas con gran lujo de detalles. Se comerciaba con ellos en subastas y ventas privadas en los siglos XVIII y XIX, y llegaron a dispersarse por el mundo. Hoy pueden verse ejemplos de ello en Varsovia, Carrera, Bérgamo, Nápoles, Roma, Nancy, Vinci (la localidad natal de Leonardo), museos de Estados Unidos y colecciones privadas de Suiza y otros lugares, custodiadas por dueños que prefieren permanecer en el anonimato, pero que de vez en cuando consignan sus *Salvatores* en subastas.

Los historiadores del arte no han dejado de debatir cuál de los discípulos de Leonardo pintó cada una de esas versiones. ¿Fue Giampietrino, por lo atrevido de la paleta y la firmeza de los contornos? ¿O D'Oggiono, por la palidez de la carne? ¿O Salai, por lo difuso de su *sfumato*? ¿Luini, por la suavidad del suyo? En lo que sí coinciden la mayoría de los eruditos, no obstante, es en que si hay tantas versiones, es que Leonardo tuvo que pintar un original. Pero discrepan en cuanto a cuál puede ser el original, o si ha sobrevivido.

Hasta que salió a la luz el cuadro de Simon y Parish, el aspirante favorito al título de *Salvator Mundi* original de Leonardo era el *Salvator* de Ganay, que puede rastrearse con seguridad hasta la colección de Clément Baillardel, barón de Lareinty (1824-1901). Baillardel fue un aristócrata monárquico de la región del Loira que en 1887 se batió con un general francés en un célebre duelo, en el que ambos hombres erraron el tiro a propósito, y que en su juventud había financiado una de las primeras galerías comerciales del mundo (inauguradas en 1843, y que siguen operando a día de hoy) en un edificio de tres pisos en Nantes. Lareinty aseguraba —y no hay motivo para dudar de su palabra— que compró su *Salvator* al convento de Santa Clara de Nantes, donde llevaba siglos colgado en la penumbra. Tras la Revolución francesa, las propiedades de las monjas (como las de muchas otras instituciones religiosas) fueron confiscadas y liquidadas. Algunos historiadores del arte han sugerido que la obra fue en un principio propiedad de la familia real francesa, pero esa conclusión es tan tendenciosa como las presentadas respecto al cuadro de Simon y Parish. Citan una vaga entrada en un inventario de la colección de la reina de Francia Ana de Bretaña. Bajo el encabezamiento *Tableaux d'Église*, cuadros de iglesia, con fecha de 17 de febrero de 1499, aparece listado «un cuadro en madera que representa el rostro de nuestro Señor». Sugieren, echándole algo de imaginación, que Ana —o, a su muerte

en 1514, su marido Luis XII— podrían haber donado ese cuadro al convento de Santa Clara de Nantes, porque el corazón de la reina está enterrado en la catedral de la ciudad.⁷

Pero volvamos con nuestro barón de Lareinty. En 1866, prestó su *Salvator* para una exposición en París, donde se exhibió como un Leonardo, junto con cuadros cedidos por los Rothschild y otros opulentos industriales y comerciantes franceses. El catálogo afirmaba que el cuadro había sido «grabado por Hollar». Sin embargo, no consiguió llamar la atención de los críticos que hicieron la crónica de la exposición. A la muerte de Lareinty, ocurrida en 1901, sus herederos vendieron el *Salvator* a la condesa Martine de Béhague por la exorbitante suma de ciento diez mil francos.

Béhague era una figura de la sociedad parisina, anfitriona de un salón abierto a escritores, artistas y músicos en su *hôtel* de la calle Saint-Dominique, de cuyas paredes colgaban cuadros de Tiepolo, Watteau y Tiziano. Se contaban entre sus invitados Marcel Proust y Paul Verlaine, al que recibió recostada en un sofá cubierta de pieles de animales y luciendo una peluca verde. En su teatro privado, dirigió Fauré su *Requiem*, y Bizet representó su *Carmen*. La condesa estuvo convencida toda su vida de que su *Salvator Mundi* era un Da Vinci auténtico, pero su amigo Bernard Berenson no era de la misma opinión, y le dijo que era «una mala copia de un discípulo inferior de Leonardo».⁸

En 1939, el marqués de Ganay, sobrino de Béhague, heredó el *Salvator*. Él no estaba tan convencido de su autenticidad como su tía. El veredicto de Berenson había sentenciado el cuadro, y el asunto no se discutió entre la familia. En 1952, la tabla estaba colgada en la biblioteca del marqués, donde la vio su amigo Elmer Belt, un estadounidense pionero de la cirugía de reasignación de sexo y coleccionista de arte leonardesco: «[...] en un rincón de la librería, donde la luz llegaba filtrada por las cortinas muy al estilo de Leonardo, allí apareció de súbito la imagen radiante del *Salvator Mundi*».⁹

Hacia finales del siglo xx, como hemos visto, hizo bandera de la autenticidad de la obra una estudiante de posgrado de Los Ángeles, Joanne Snow-Smith, con el respaldo de Carlo Pedretti, su supervisor, y amigo también de Elmer Belt. Snow-Smith aseguraba que el historiador del arte y leonardista alemán Ludwig Heydenreich le había contado poco antes de morir que creía que el cuadro era un Leonardo. Pero la correspondencia entre Heydenreich y Snow-Smith, que se conserva en los archivos de la Biblioteca Nacional de Múnich, no refleja esa opinión. Heydenreich no rechazaba la tesis de Snow-Smith, pero, conforme a la convención reinante entre historiadores del arte de evitar la crítica abierta a un colega, le envió la respuesta en clave de que su teoría era «muy atrevida» y que la investigación era «enteramente cosa suya».

En el legajo, no obstante, hay otra carta, en la que Snow-Smith escribe muy dolida que toda su investigación sobre el Ganay la había publicado Pedretti en su propio libro sobre Leonardo antes de que tuviera ocasión de hacerlo ella. Tanto peor para él: pese a haber sido reconocido en su día como el mayor experto en Leonardo del mundo (era el Martin Kemp de su época), su apoyo a la atribución a Leonardo del Ganay no sobrevivió al siglo xx. En 1999, Sotheby's subastó el cuadro, atribuyéndolo al taller del florentino, por trescientos treinta y dos mil quinientos dólares.

Poco antes de su muerte, ocurrida en 2008, Pedretti publicó un artículo en que rechazaba la atribución del *Salvator* de Simon y Parish a Leonardo, aunque nunca lo había visto siquiera. En el periódico vaticano *L'Osservatore Romano*, lo calificaba de «quimera», producto de una «sofisticada operación de *marketing*» sobre la base de una «proveniencia fantasma de las reales colecciones de los reyes ingleses». ¹⁰ Solo que el historial del cuadro que él defendía no era menos turbio.

El caso del Ganay debería servirnos de lección sobre cómo las atribuciones a Leonardo pueden estar promovidas por relaciones personales, redes y rivalidades profesionales, ambiciones académicas e intereses económicos. En consecuencia, hasta

cuando proceden de especialistas con cátedra en universidades de prestigio y extensas bibliografías, pueden ser dudosas y efímeras. El Ganay tampoco tenía el sello de Carlos I al dorso.

El único *Salvator Mundi* que sí está marcado a fuego con el sello carolino (y enfáticamente, en un intenso color negro carbón) se halla en el Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú. El museo lo adquirió en 1924, cuando absorbió la colección del Museo Rumyantsev, que a su vez había comprado el cuadro en 1914 a Nikolái Semiónovich Mosolov, un terrateniente ruso que tenía dos pasiones: la cría de caballos y el coleccionismo de arte. La escritora Sofia Vladimirovna Engelgard, que escribía bajo el seudónimo de Olga Novosiltseva (1828-1894), recordaba que en su infancia solían invitar a su familia a comer a la finca rural de Mosolov todos los veranos.

Recuerdo una vez que él estaba sentado junto a la ventana. Fuera, conducían un rebaño de ganado al establo; una vaca se había colado en el patio y estaba pastando.

«Un cuadro de Van de Velde», dijo el anciano, en quien cualquier fenómeno de la naturaleza suscitaba sentimientos artísticos.

El viejo se acostaba al ponerse el sol y se levantaba con el alba, ocupaba el tiempo con sus cuadros, reorganizaba sus grabados y enriquecía la colección con nuevas adquisiciones, sin quejarse jamás de aburrimiento. A esta filósofa, tales sentimientos le eran ajenos. Desde el momento en que el hombre se instaló en Zhernkova y hasta su muerte, fue a Moscú poco más de tres veces, y solo en circunstancias extremas. En una de esas ocasiones, había corrido el rumor de que Yakovlev, el padre o el tío de Herzen, había vuelto del extranjero con un cuadro de Domenichino, *Prometeo*. Nikolái Semiónovich no pudo resistirse, viajó a Moscú, fue a casa de Yakovlev, vio el cuadro, lo desestimó con un gesto de la mano y se volvió a Zhernkova.

«El cuadro no es malo, es bueno —me dijo cuando me relataba su viaje—. Pero ¡el asunto es que pretendían que era un Domenichino! Y yo me equivoqué, no comprendí de inmediato que eso era una estupidez. ¡Domenichino! ¡Qué fácil es decirlo!»

Novosiltseva menciona el *Salvator Mundi* de Mosolov en el último párrafo que le dedica:

Nikolái Semiónovich murió en 1861. Se encontraba cada día más débil, ya no se levantaba de la cama, y, sintiendo cercano su final, quería morir rodeado de sus pinturas. Las trasladaron a su alcoba, recién tapizada al efecto con una tela bellísima. El cuadro favorito del anciano, el *Salvador* de Leonardo da Vinci, lo colgaron junto a su cama, y se dormía y se despertaba admirándolo. Sus últimos días fueron tranquilos y luminosos, como su vida; falleció rodeado por su familia y por todo cuanto amaba.¹¹

El abuelo de Mosolov le había comprado el cuadro a comienzos del siglo XIX a Cerfolio, un destacado marchante de arte y antigüedades de Moscú, que, según recordaba el escritor ruso Aleksandr Chayánov, «llenaba las mansiones y los palacios de la nobleza moscovita con cuadros de los grandes maestros, nacidos bajo el cálido sol de Italia y en las brumas espectrales de Ámsterdam». Aunque la colección de Molosov no era grande en términos cuantitativos (constaba solo de treinta cuadros), rebosaba calidad, con obras de las colecciones de Luis XIV y de Catalina la Grande.

No se sabe nada sobre cuándo adquirió Cerfolio su *Salvator*. De modo que hay un hueco de doscientos años en la proveniencia del *Salvator* del Pushkin, que, aunque pueda parecer un periodo considerable, es por lo menos cien años más corto que el que hay en la del cuadro de Simon y Parish. Una posibilidad, no obstante, es que Cerfolio se lo comprara a un comerciante escocés llamado John Theores, que importó arte a Rusia en las décadas de 1790 y 1810. Se decía de él que había comprado en Francia e Inglaterra obras obtenidas en las liquidaciones posrevolucionarias de colecciones de la nobleza francesa. Los clientes rusos de Theores emulaban la nueva pasión por el coleccionismo de arte de su soberana Catalina la Grande, igual que habían hecho los cortesanos de Carlos I.

Los datos que tenemos de John Theores son escasos. Fue miembro de la francmasonería en Londres entre 1768 y 1813, y en un listado de 1783 de la Real Academia aparece inscrito como pintor y estudiante un tal «John Thiorais».¹² Dado que el registro de los masones dice que Theores tenía cuarenta años en 1796, es

bastante probable que se tratara de la misma persona. En la década de 1790, llegó a San Petersburgo, donde ofrecía sus servicios como marchante. Compró cuadros en la legendaria venta de la colección del duque de Orleans. Compró en Holanda. Compró en Inglaterra, entre otros, un *Susana y los viejos* del taller de Rubens.

Se pueden inferir algunos hechos relativos a Theores de una petición escrita en 1818 por su empobrecida hija solicitando ayuda económica del Estado.¹³ Según lo cuenta ella, Catalina la Grande enviaba a Theores «a países extranjeros, y coleccionaba cuadros», con lo que contrajo deudas. Tras la muerte de la emperatriz, en 1796, Theores se declaró en bancarrota. Sus cuadros se vendieron, al parecer por solo un tercio de su valor, y abandonó Rusia.

Cuando, a partir de 1801, mejoraron sus perspectivas, volvió al país eslavo, pero al poco tiempo la entrada de Rusia en las guerras napoleónicas volvió a dejarlo en bancarrota, y en 1804 se celebró una subasta de sus pinturas. Se imprimió un «Catálogo de una grande y bella colección de cuadros y grabados, de escuelas italianas, flamencas, holandesas y francesas de esta colección», con el listado de los artículos en venta. No ha llegado a nuestros días ninguna copia de ese catálogo, aunque en los periódicos moscovitas se publicaron muchos anuncios de la venta,^{*} así que no hay forma de saber si el *Salvator Mundi* Pushkin/Mosolov figuraba en él.

Puede que haya una pista en el inventario de la reina Ana que mencionamos al principio de este capítulo, que incluye «una pieza pequeña de un Cristo joven con la mano sobre un Globo». Las palabras «pequeña», «joven» y «globo» pueden tener su importancia. En el cuadro de Simon y Parish, Cristo tiene un orbe, no un globo. Su pintura, de sesenta y seis centímetros por cuarenta y cinco, es mayor que la del Pushkin, que mide cincuenta por treinta y nueve centímetros. El modesto precio de treinta libras obtenido por el cuadro de Simon y Parish en la venta de la Mancomunidad podría explicarse por la escasa calidad de esta pintura de Giampietrino. Como ya se ha dicho, el Cristo del *Salvator* de Simon y Parish no es

joven, mientras que el del Pushkin sí lo es. Pero no todo coincide, ya que, en el cuadro de la reina Ana, Jesús tiene la mano «sobre» un globo, el inventario no menciona el nombre del pintor, y «pequeña» podría querer decir «diminuta». Así y todo, y aunque dejáramos de lado a la reina Ana, es bastante probable que el *Salvator Mundi* que perteneció a Carlos I, luego a John Stone y después a Carlos II sea el del Pushkin y no el de Simon y Parish. Y aunque Carlos tenía dos, tampoco parece haber indicios de que el segundo fuera el de Simon y Parish.

La proveniencia que Christie's atribuía al *Salvator* de Simon y Parish se publicó, un mes o dos antes de la subasta de 2017, en un catálogo dedicado íntegramente al cuadro, que incluía páginas y páginas de reproducciones de gran calidad de detalles y dibujos relacionados, intercaladas con artículos de historiadores del arte y eruditos de la casa. En el que abría el catálogo, Alan Wintermute, un veterano especialista en maestros clásicos de Christie's-Nueva York, informaba al lector de que se sabía «a ciencia cierta» que el *Salvator* «perteneció a Carlos I», y que eso era una «proveniencia incontestada» que «localizaba con seguridad» el cuadro.¹⁴ El aguafuerte de Wenceslao Hollar también corroboraba el hecho de que «la presente pintura» era la que estuvo «en la colección de Carlos I, y no una de las veinte copias y réplicas conocidas». Por último, «copias de prueba» del grabado «se enviaron a la reina en el exilio, seis años después de que Enriqueta María y el grabador monárquico hubieran huido a Inglaterra». Afirmaciones categóricas, todas ellas.

¿De dónde sacaban tanta certeza, convicción y seguridad? Solo cabe especular al respecto.

Tampoco está claro cuál fue exactamente la contribución de Simon y Dalivalle a los catálogos de Christie's y de la National Gallery. Christie's afirma:

La mayor parte de la información que hemos manejado la habían publicado con anterioridad estos estudiosos [Margaret Dalivalle, Martin Kemp, Robert Simon y Luke Syson], con algunos casos de información adicional que nos suministraron los autores antes de publicarla. Nos basamos en informes académicos elaborados por los especialistas en la materia más prestigiosos. No vemos motivos para cuestionar sus hallazgos, cuando ellos han manifestado su absoluta confianza en sus conclusiones.

Las investigaciones de Simon y Dalivalle sobre la proveniencia de su *Salvator* se citan con frecuencia en el artículo que sobre la obra publicó Dianne Modestini en 2012* y en el catálogo de la exposición sobre Leonardo en la National Gallery del año anterior. Sabemos que a la investigación de Simon y Dalivalle tuvieron acceso la National Gallery, para elaborar el catálogo de su exposición de 2011 sobre Leonardo, y Christie's, para el de la subasta de 2017. Pero no se redactó ningún contrato relativo a esa información. Entiendo que Dalivalle no proporcionó oficial ni directamente ningún material ni a Christie's ni a la National Gallery. En consecuencia, no está claro quién se hace responsable de la información en cuestión.

Simon me dijo que no había tenido noticia de la presencia del sello de Carlos I al dorso del *Salvator* del Pushkin hasta 2018. Pero es indudable que tanto él como Dalivalle conocían la *Media figura de Señor* de Edward Bass y la proveniencia, que entronca con Carlos I, del *Salvator* del Pushkin. Simon me mostró un documento que resumía su investigación de proveniencia, redactado por él en mayo de 2008:

Este documento se puso a disposición de varios estudiosos, entre ellos Nicholas Penny y Luke Syson, de la National Gallery. En una reunión celebrada allí en mayo de 2008, me presentaron a Martin Kemp. Ese mismo año, Kemp me puso en contacto con Margaret Dalivalle, quien, como usted sabe, llevaría a cabo una investigación a fondo sobre la proveniencia de la obra, y, no recuerdo exactamente en qué momento, Margaret sugirió que había cierta ambigüedad en la descripción «figura de señor», y que podía referirse al retrato de «un señor» (es decir, de un par o aristócrata) y no al retrato «del Señor» (esto es, de Cristo). No siendo yo experto en convenciones del siglo xvii, di por bueno ese juicio y eliminé la referencia a

Bass de las versiones posteriores del resumen de mi investigación; un documento que ha sido revisado y actualizado regularmente, a medida que se podía acceder a nuevas referencias, información y opiniones. A la National Gallery se le facilitó una de estas versiones revisadas (en la que se había omitido la referencia al Bass) con anterioridad a la exposición, además de la versión que difundí en 2008 y que contenía ambas referencias. No creo haber proporcionado personalmente ninguna información a Christie's, pero es evidente que utilizaron la cita aislada del «Stone», que para entonces había sido objeto de amplia difusión.

Sigue siendo un misterio por qué ni Christie's ni la National Gallery mencionaron el *Señor* de Bass ni el *Salvator Mundi* del Pushkin, aunque solo fuera para explicar por qué no restaban autoridad a la proveniencia de su tabla. Que esto fuera un descuido inocente o la omisión deliberada de unos hechos que debilitaban el relato de la proveniencia y el valor comercial de su *Salvator Mundi* aún está por dilucidar.

Robert Simon era muy consciente de que necesitaba diseñar una estrategia y sumar los aliados adecuados si quería que su cuadro fuera autenticado como un Leonardo de pleno derecho. «La razón de tanto secretismo era la mecánica que Bob debía seguir para obtener el consenso, absolutamente quimérico, que había reunido —cuenta Alex Parish—. Porque en el terreno académico, si A dice sí, B va a decir que no, solo por jorobar. No sería la primera vez que algún experto lleva la contraria solo porque otro con el que está enfrentado dice otra cosa.»

Tras la primera fase de la restauración, Simon y Parish empezaron a mostrar su cuadro a contactos allegados. La primera en verlo fue Mina Gregori, que no era una experta en Leonardo, sino una amiga de Simon, responsable en su día de unas atribuciones a Caravaggio que fueron cuestionadas con vehemencia. Acudió a Nueva York para ver la tabla en noviembre de 2007, y mientras permaneció ante ella no dijo ni una palabra; pero cuando Simon la acompañó al ascensor, se volvió hacia él y afirmó, con el gusto italiano por el melodrama: «*È lui*». Es él.

«Una vez que el cuadro estuvo limpio y repintado —recuerda Parish— y enmarcado como es debido, en condiciones de luz adecuadas, trajimos a gente que conocíamos. Cada vez que llegaba uno, era como si retumbara un trueno. Entraban todos por la puerta en plan: “¡Ja! Os creéis que tenéis un Da Vinci, ja, ja, ja”. Y entonces, ¡bum! Veías que casi se les escapaban las lágrimas. Son

situaciones más propias de leyendas, o algo parecido. Y es que una cosa así no ocurre nunca nunca nunca; jamás de los jamases. Pero ocurrió.»

Varios conservadores y restauradores del Museo Metropolitano vieron el *Salvator Mundi* parcialmente restaurado a comienzos de 2008, pero no está claro qué se dijo exactamente del cuadro. Según Robert Simon y Christie's, la mayoría de los expertos del Met estuvieron de acuerdo en que contemplaban un Leonardo. Uno de sus especialistas en el Renacimiento italiano, el conservador Keith Christiansen, desde luego, lo afirmó y lo sigue afirmando. Otro miembro veterano de la plantilla, Andrea Bayer, subdirectora de colecciones, me dijo que no iba a hacer comentarios sobre la obra. Un experimentado erudito cercano al museo me confesó, a condición de guardar su anonimato: «Los conservadores del Met no creen que lo pintara Leonardo. Uno de ellos le contó a Simon que el museo estaría encantado de aceptar el cuadro a título de regalo para someterlo a estudio. Eso significa que creían que estaba hecho un asco y que no era de Leonardo». Otra fuente de alto rango del museo me informó de que uno de los conservadores «consideraba que el cuadro era un Leonardo, pero que no lo quería en su colección por el mal estado en que se hallaba». Si los especialistas del museo consideraron, efectivamente, la posibilidad de que fuera un Leonardo, es muy raro que no intentaran hacerle a Simon una oferta por él en aquel momento ni más adelante. Esa falta de iniciativa sugiere que no estaban muy entusiasmados con la obra, aunque hay quien lo explica por las dificultades financieras que atravesaba el Met en aquella época.

Robert Simon conocía a un conservador inglés, Nicholas Penny, que entonces dirigía el departamento de escultura de la National Gallery of Art de Washington. No hacía mucho que le había vendido una escultura para el museo, en la que algunos quisieron ver un Miguel Ángel perdido, pero que se atribuye a un escultor italiano del siglo XVII. «Robert ya había tratado mucho conmigo, y pienso que probablemente sabía que no me asusta demasiado jugármela», me

ha comentado a mí. Simon le enseñó el cuadro y él le respondió: «Tienes un problema muy interesante». Con eso, no aludía a que la atribución fuera dudosa. Se refería a la dificultad de alcanzar un consenso general en la comunidad de historiadores del arte sobre nuevas atribuciones a maestros de primer orden. «Quería decir que si de verdad tienes un Leonardo, vas a despertar la envidia de mucha gente, y te va a tocar pagar pólizas de seguro astronómicas si el autor es él, y que habrá quienes..., bueno, a los grandes eruditos les gusta ver las cosas antes que a nadie.»

Penny acababa de aceptar su nombramiento como nuevo director de la National Gallery londinense, aunque aún no había tomado posesión del cargo. La institución estaba planeando una gran exposición sobre Leonardo comisariada por un joven y entregado conservador británico, Luke Syson; de modo que su futuro jefe le habló a Syson del *Salvator*. «Nick Penny me dijo que había un cuadro que merecería ser considerado más a fondo — cuenta Syson—. Todos nos vemos acribillados por gente que viene con toda la ilusión a decirte: “He encontrado un Leonardo y nadie me cree, pero tú lo vas a creer cuando lo veas”. Lo habitual es que sea un espanto, un bodrio sin ninguna gracia. Yo había visto el *Salvator* de Ganay, pero lo vi muy agarrotado para ser un Leonardo. Solo por el bien de la investigación, pensé que sería buena idea ir a echar un vistazo al cuadro de Nueva York.» Syson lo examinó al microscopio en los talleres de conservación del Met, y vio las finas veladuras de pintura. «La información técnica es importante —dice—. Pero las sensaciones que te transmite un cuadro no lo son menos, y las de este eran magníficas. Daba esa impresión de que lo natural se combina para dar lugar a lo sobrenatural. El cuadro parecía suspendido en algún punto intermedio entre nuestro mundo y otro espiritual.»

Syson y Penny vieron la oportunidad de hacer una presentación pictórica sonada en su exposición de Leonardo, pero sabían que exponer un cuadro como el *Salvator* —recién descubierto, con una atribución incierta y que estaba en el mercado— violaría la

convención universalmente aceptada entre las colecciones públicas de no legitimar o promover obras de reciente aparición. Para salvar ese escollo, a Syson se le ocurrió una solución de alto riesgo. Organizó un seminario, una reunión de los historiadores del arte más importantes del mundo, para que examinaran el *Salvator* en Londres «con actitud abierta».

Y así es como encontramos a Robert Simon subido a un avión a finales de mayo de 2008, camino de Londres con el *Salvator* oculto en un maletín de viaje hecho a medida. «Me sentía don Corleone», cuenta. Entró con el cuadro en la National Gallery por una entrada lateral. Lo colocaron sobre un caballete junto a otro famoso Leonardo, propiedad del museo: su versión de *La Virgen de las Rocas*, que estaba siendo objeto de una restauración concienzuda. La decisiva yuxtaposición puso de manifiesto un objetivo paralelo del museo, que podía redundar en favor de Simon; quién sabe si no tendría visión estratégica suficiente para darse cuenta. El Louvre, el rival parisino de la National Gallery, poseía el mayor número de cuadros incontestados de Leonardo, en tanto que Londres solo tenía un boceto de gran formato y su versión de *La Virgen de las Rocas*. Los historiadores del arte llevaban más de un siglo discutiendo quién pintó esta última, si Leonardo o sus ayudantes (Ambrogio de Predis, Boltraffio, etcétera). Había consenso en que *La Virgen de las Rocas* londinense era básicamente obra de sus pupilos, pero la National Gallery hacía tiempo que promovía su atribución a Leonardo. La restauración era el último esfuerzo para lograr su objetivo.

A aquella reunión asistieron cinco grandes expertos en Leonardo. De Milán llegó el profesor Pietro Marani, que había supervisado lo que bien puede ser la restauración más complicada de la historia del arte, la de *La Última Cena*, para la que optó por el planteamiento conservador de dejar las partes dañadas sin rellenar ni retocar. También de Milán había venido Maria Teresa Fiorio, que había estado a cargo de dos de los principales museos de la ciudad y era una especialista sin rival en ayudantes y discípulos de

Leonardo. Carmen Bambach, la conservadora de dibujos del Met, ya había visto el *Salvator* en Nueva York varias veces. De Washington D. C. llegó, un poco más tarde que los demás, David Alan Brown, venerado conservador de pintura italiana de la National Gallery of Art, y que muchos años antes había expresado en su tesis doctoral la convicción de que existía un «*Salvator Mundi* perdido» de Leonardo, que representaba a «un Cristo maduro y con barba [...] en pose frontal y muy iluminado desde la izquierda, contra un fondo oscuro, con la mano derecha levantada en gesto de bendición y sosteniendo un globo con la izquierda».¹

El último en llegar fue Martin Kemp. Es el único miembro del grupo que luego ha contado, en prensa y en *podcast*, lo que se habló en esa reunión. Lo primero que hizo Kemp fue respirar profundamente. Era muy consciente de las trampas en que sus colegas leonardistas tienden a caer, y de los especiales riesgos que conlleva contemplar un posible nuevo Leonardo. «Es fácil dejarse llevar por la ilusión y empezar a ver lo que quieres ver. Puedes quedar como un perfecto idiota», declaró al *New York Times*. Pero, en aquella ocasión, ni siquiera él fue capaz de resistirse a una reacción instantánea: «A la izquierda, según entraba, estaba ese cuadro, que dejaba sentir una presencia de inmediato». Luke Syson lo cuenta así: «Me acuerdo de llevarlo por el pasillo de un estudio a otro, y de Martin al verlo, nada más abrir la puerta, y del reconocimiento que asomó a su cara». A Kemp se le demudó la expresión de forma patente al comprender que «aquello no era una pérdida de tiempo».

«Estaba muy claro. Tenía esa presencia especial que tienen los Leonardos —explicaría Kemp a la web de arte Blouin Artinfo—. La *Mona Lisa* tiene una presencia. Así que, tras la reacción inicial, que se siente casi dentro del cuerpo, por decirlo así, lo miras y piensas, bueno, pues que el tratamiento de las partes mejor conservadas, como el pelo y demás, es, en fin, increíblemente bueno. Posee esa especie de vórtice misterioso, como si el pelo fuera una sustancia viva, animada, o como el agua, que es como pintaba el pelo

Leonardo. Que casi hace que deje de ser pelo y se convierta en una fuente de energía por derecho propio. [...] Además, la mano que bendice tiene mucha estructura anatómica y muy sutil. Lo que hizo Leonardo, y no supieron reflejar los copistas, fue captar la presencia del nudillo justo debajo de la piel. Y las manos que dan la bendición en las copias son todas más bien blandas, hechas de forma rutinaria, pero esta es de alguien que sabía de verdad [...] cómo se asienta la carne sobre los nudillos. Es muy bueno.»

En resumidas cuentas, el cuadro hizo ¡zing!

Se cerraron las puertas y dio comienzo la reunión. Estaban en uno de los talleres de restauración, inundados de luz, de la National Gallery, situado en el piso superior e iluminado por numerosas claraboyas. Se sacaron las lupas, y Simon repartió algunas fotografías técnicas del cuadro. Las ampliaciones estaban tan definidas que los expertos podían apreciar los minúsculos trozos de lapislázuli molido en el azul del ropaje de Jesús, y, por debajo, las demás capas de pintura, negra, y luego blanca, tan ampliadas que parecían el corte de una cantera o el derrumbamiento de un barranco, un amasijo bellísimo de fragmentos de piedra escabrosos y coloridos. Simon solo podía escuchar a los académicos que le rodeaban. No le correspondía opinar.

Debió de pasar unas horas de muchos nervios, pero no los exteriorizó. Por el lado positivo, al menos dos de los invitados tenían incentivos para reconocer el cuadro como un Leonardo. Pietro Marani estaba organizando en Milán una magnífica exposición sobre el maestro florentino, que se celebraría en 2015.² En aquel momento, ignoraba que la National Gallery tenía la suya propia en fase de planificación, y que la inauguraría antes que él. Vería la oportunidad de presentar en Milán una primicia mundial y llenar titulares. Martin Kemp era el otro respaldo probable. En la década de 1990, había adoptado una actitud hacia la producción del taller de Leonardo más inclusiva que la de muchos de sus colegas, al apreciar la mano y la concepción del artista en dos versiones de *La Virgen de la rueca*.

Uno de los muchos factores negativos era que no había motivos para pensar que ninguno de los eruditos fuera a estar de acuerdo con los demás sobre el *Salvator*. Rara vez lo estaban con otras atribuciones, y la mayoría había negado su respaldo a *La Bella Principessa* defendida por Kemp. Cada uno de ellos tenía sus propias atribuciones polémicas a Leonardo, que en un momento u otro les había tocado defender.* Hasta el gran Bernard Berenson, considerado el especialista más atinado a la hora de hacer atribuciones, se equivocaba en el veinte por ciento de las ocasiones. Si Syson y Penny lograban que tantos expertos se pusieran de acuerdo tan rápido y al unísono en que aquel era un Leonardo, sería una hazaña extraordinaria, sin precedentes en los anales de la historia del arte.

Ya era un acontecimiento excepcional tener reunidos a casi todos los mayores expertos en Leonardo del mundo en una habitación, pero había algunas ausencias llamativas. En primer lugar, la de Carlo Pedretti. Esta era comprensible, porque en su vejez el leonardista italiano había propuesto una serie de reatribuciones a Leonardo de obras que eran propiedad de ricos amigos suyos, pero que no obtuvieron la menor aceptación entre sus colegas. Sus juicios periciales quedaron desde entonces a la altura del betún.

Una segunda omisión, más extraña, era la de Jacques Franck, experto en Leonardo con una formación más de pintor que de académico, y que había asesorado a Syson en la restauración de *La Virgen de las Rocas*. Syson juzgó que Franck estaba demasiado alejado de los círculos académicos e institucionales de la historia del arte para invitarle a sumarse al proyecto.

Una tercera ausencia, la más sorprendente, era la de Frank Zöllner. Catedrático de historia del arte en la universidad de Leipzig, era el autor del *catalogue raisonné* de la obra pictórica de Leonardo, un éxito de ventas reeditado muchas veces. Una posible explicación de su ausencia podría hallarse en el último párrafo de su prólogo a la edición de 2007 de *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*,

que escribió antes de conocer la existencia del *Salvator* de Simon. Allí, Zöllner afirmaba con rotundidad: «Para concluir, debo referirme a los intentos, cada vez más frecuentes, de atribuir obras de segunda y tercera categoría a la mano de Leonardo. En este contexto, hay que subrayar que el catálogo de pinturas de Leonardo aquí presentado es definitivo. Aunque puede haber, circulando en el mercado del arte clásico, obras que entronquen con los discípulos de Leonardo, la probabilidad de que un día aparezca un original del propio maestro es extraordinariamente pequeña». Syson dice ahora, volviendo la vista atrás, que dejar a Zöllner fuera de la lista de invitados fue «un error».

De aquella reunión no se redactaron actas. No se firmaron declaraciones de ningún tipo. No hubo anuncio oficial a su término. No se acometió un proceso formal para tratar de la atribución del cuadro. La National Gallery no pidió que le dejaran la tabla para hacerla examinar en sus propios talleres de restauración, como sí habían hecho el Museo Albertina y la Academia de Bellas Artes de Viena con *La Bella Principessa* antes de llegar a una conclusión negativa. Por lo que sabe el mundo exterior, allí pudieron agitarse incensarios y recitarse conjuros en latín y juramentos de caballeros templarios. Tras la reunión, Syson informó a Penny, que no había estado presente, de que los expertos habían coincidido en que el cuadro era, en efecto, del mismo Leonardo.

Syson recuerda que hubo «un acuerdo prácticamente unánime en cuanto a que lo que contemplaban era un Leonardo. Cuando uno ve una copia, suele llamarle la atención que las distintas partes no acaban de encajar. No han sido planteadas como una unidad. Se han abordado una por una, porque cada parte se ha acometido como una imitación de otra cosa». Y sigue diciendo: «Con Leonardo, sobre todo, uno tiene siempre una sensación de vibrante movimiento. Es muy muy sutil, pero sus obras emiten una especie de zumbido. Con el *Salvator* sientes esa especie de zumbido».

Cuando, al cabo de unos días, Simon aterrizó en Nueva York de vuelta con su cuadro, mostró al funcionario de aduanas el impreso azul que debe rellenar cualquiera que entre a Estados Unidos. Había escrito en él: «Un cuadro de Leonardo da Vinci». El funcionario le dijo que abriera la caja.

—¿Es necesario? —preguntó Simon.

—Sí.

—¿Por qué?

—Porque soy italoamericano y tengo que contárselo a mis nietos.³

Dos semanas después de la reunión, Penny se puso en contacto con Simon y le dijo que los historiadores del arte habían considerado que su cuadro era un Leonardo. Simon lo recuerda así: «Me dijo algo del estilo de: “Ha habido un cierto debate sobre si hubo participación del taller o cuándo hay que datarlo y esas cosas, pero todo el mundo se mostró básicamente de acuerdo en que el autor es Leonardo”». Penny le preguntó oficialmente si podía prestar el cuadro a la National Gallery para la exposición que tenían programada al cabo de tres años, y también le pidió que guardara el secreto hasta entonces. Simon recuerda que mientras, durante ese tiempo, siguió investigando la obra en bibliotecas y archivos, tenía que tapar los libros que estaba leyendo cada vez que amigos y colegas lo veían trabajar.

El caso es que los historiadores que asistieron a aquella reunión en la National Gallery no llegaron, en realidad, ni a una atribución solemne ni a un consenso informal sobre el *Salvator Mundi*. Tampoco les había pedido nadie que lo hicieran. «Nunca he emitido una opinión oficial sobre el *Salvator Mundi*, y, en todo caso, nunca me lo han pedido —me comentó Maria Teresa Fiorio—. Debaté sobre el cuadro con colegas de modo informal, y no sé por qué vías se ha difundido mi opinión. Si la National Gallery lo expuso a título de original de Leonardo, fue por una decisión autónoma de mis colegas de Londres.»

«Nos invitaron a la National Gallery con el pretexto de mostrarnos el progreso de la restauración científica de *La Virgen de las Rocas*», cuenta el profesor Marani, que edita la prestigiosa revista *Raccolta Vinciana*, la «cosecha vinciana», fundada hace un siglo, y que es la única publicación académica consagrada exclusivamente al estudio de un único artista. «Fue entonces cuando nos enseñaron el *Salvator Mundi*. Me pilló por sorpresa. Debatimos sobre ambas obras de arte en términos generales. Tras la discusión, los propietarios consideraron que habíamos sido categóricos. A mí no me pidieron que hiciera una atribución, y no declaramos un “consenso”. Lo que yo dije fue: “Sí, puede ser”.»*

«En la investigación histórica no hay atajos, y menos aún si los indicios son tan complejos», explica Carmen Bambach, que acaba de publicar un estudio sobre Leonardo en cuatro tomos. «¿Qué puede significar este cuadro dentro de la obra de Leonardo? Yo diría que es bastante secundaria. Leonardo no debería servir de vehículo para hacer famoso a un historiador del arte. Eso es no entender en absoluto cuál es el propósito de la historia del arte. Creo que sabrás leer entre líneas en lo que te estoy diciendo.»** Bambach me contó que su opinión discrepante había propiciado una acalorada discusión en una conferencia celebrada en el Instituto de Arte Courtauld. «Un eximio historiador del arte londinense me gritó: “¡Se equivoca usted!”. Yo conocía los indicios en que me basaba, y se lo indiqué. Esto no va de ver quién grita más.»

Solo dos de los historiadores del arte presentes en la reunión de la National Gallery estaban convencidos de que el *Salvator Mundi* era un Leonardo auténtico: Martin Kemp y David Alan Brown. «Mientras que los demás se mostraron cautelosos, yo tuve uno de los momentos de mayor orgullo como especialista cuando reconocí de inmediato el cuadro como obra del maestro —me escribió Brown—. Como conservador de museo, debía reservarme mi opinión, y me limité a sumarme al dictamen colectivo de que la obra era, con mayor o menor certeza, de Leonardo.»

«La discusión no se grabó, porque en esas circunstancias no se puede sostener una discusión libre y fluida —me explicó Nicholas Penny—. No es posible tratar de alcanzar un consenso académico si estableces una situación de máxima formalidad, en que todo el mundo tenga que poner la mano sobre la Biblia. Si lo hicieras, de todas formas, te iba a salir el tiro por la culata, porque los historiadores del arte a los que se invitó no estarían conformes. Así que [Syson] hizo lo que buenamente pudo para procurar que acudieran. Pero eso es mejor que si no se hubiera molestado en consultarles a todos. Si no les hubiera consultado a todos, no creo que hubiera podido exponer el cuadro.»

«La reunión no se convocó para demostrar nada, en un sentido o en otro —comenta el propio Tyson—. Se trataba de contrastar opiniones y ver si corríamos el riesgo de hacer el ridículo. Si todo el mundo hubiera dicho con claridad “Esto no es de él”, no lo habríamos expuesto. Ahora hay todo tipo de razones para que la gente sea más prudente con sus opiniones, por todo lo que ha pasado después.»*

El marcador final de la reunión en la National Gallery parece que fue de dos síes, un no y dos «sin comentarios». Sí que hubo puntos de acuerdo entre los presentes, eso está claro: convinieron en que Leonardo había puesto el pincel en algunas partes del cuadro, en particular en el orbe y en el escorzo de la mano que lo sostiene, en los bordados y, sobre todo, en la mano que da la bendición. Y la mayoría estuvo de acuerdo en que el rostro había sufrido daños tan graves que ya no podían aventurar quién lo había pintado.

* * *

Pasaron tres años sin que se supiera nada de la reunión en la National Gallery. Hasta que por fin, en el verano de 2011 y pocos meses antes de que se inaugurara la gran exposición sobre Leonardo, Simon lanzó una nota de prensa el 7 de julio. «Se ha

identificado un cuadro perdido de Leonardo da Vinci en una colección estadounidense», comenzaba diciendo. A continuación, daba una lista de los ilustres historiadores del arte a los que había enseñado la tabla. «Estos eruditos están convencidos de que la pintura es de Leonardo», decía, y aducía:

La adscripción estilística a las obras conocidas de Leonardo; la extraordinaria calidad de su ejecución; la relación del cuadro con dos dibujos autógrafos de Windsor; su correspondencia con la composición del *Salvator Mundi* documentada en el grabado de Hollar de 1650; y su superioridad manifiesta sobre las más de veinte versiones pintadas de la composición que se conocen. Aportó un nuevo y decisivo indicio de la autoría de Leonardo el descubrimiento de *pentimenti* (ideas compositivas preliminares, alteradas luego por el artista en la obra acabada, pero que no se reflejan en el grabado ni en otras copias) [...]. Los exámenes y los análisis técnicos han demostrado la coherencia de los pigmentos, los materiales y la técnica hallados en el *Salvator Mundi* con los que se sabe que utilizaba Leonardo.

Simon afirmaba que había habido «un consenso inequívoco en que el *Salvator Mundi* lo pintó Leonardo, y en que se trata del cuadro único y original del que dependen las múltiples copias y versiones». Sabiendo que la National Gallery se enfrentaría a un clamor si se ponía de manifiesto que el cuadro estaba en venta, añadió: «El *Salvator Mundi* es actualmente propiedad de particulares y no está a la venta».

Penny y Syson sabían que eso no era estrictamente cierto, aunque es muy infrecuente que una institución pública exhiba una obra que se sabe que está en venta. «Yo sabía, por supuesto, que el cuadro podía estar en el mercado cuando lo tomamos en préstamo —confiesa Penny—. Algunos han manifestado su asombro al enterarse, pero estoy bastante seguro de que discutí el asunto con los miembros más notables del consejo de administración y con su presidente.»

El 13 de julio, la National Gallery emitió por su cuenta una declaración considerablemente más vaga que la de Simon:

Nos pareció que tendría mucho interés incluir este cuadro en la exposición como descubrimiento reciente. Lo presentaremos como obra de Leonardo, y eso, evidentemente, supondrá una gran oportunidad para poner a prueba la nueva atribución, comparándola directamente con obras universalmente reconocidas como Leonardos.

Esta declaración, con su estudiada ambigüedad, no afirmaba de forma expresa que la galería admitía la atribución del cuadro a Leonardo, aunque lo daba a entender.

Cuando en noviembre el *Salvator* se exhibió por fin en la exposición, ni en el folleto ni en el catálogo había nada que sugiriera que su propósito era contribuir a «poner a prueba» su posible atribución ni que esta estuviera cuestionada. «Cat. 91. Leonardo da Vinci (1452-1519), Cristo como *Salvator Mundi*.»

Luke Syson me dijo: «En la exposición, lo catalogué de forma más taxativa como un Leonardo porque en aquel momento mi sentimiento al respecto era que estaba haciendo una propuesta, y que podía hacerla con cautela o con un cierto grado de empaque académico. Es importante no lanzar una idea sin aclarar cuál es tu posición al respecto».

Cinco años después, cuando Christie's sacó el cuadro a subasta, en el catálogo se afirmaba:

Al ir quedando clara la posibilidad de que el autor fuera Leonardo, se mostró el cuadro a un grupo de académicos y expertos en su obra [...]. Del estudio y el examen del cuadro por parte de dichos eruditos resultó un amplio consenso* en cuanto a que el *Salvator Mundi* lo había pintado Leonardo da Vinci, y que se trata del cuadro único y original del que dependen las múltiples copias y versiones existentes.

En la historia del cuadro publicada *online* por Christie's, «*Salvator Mundi*: El redescubrimiento de una obra maestra: Cronología, conservación y autenticación», subida a la red el 3 de noviembre de 2017, figuraba una última opinión: la del conservador de pintura renacentista del Louvre, Vincent Delieuvin, que para

entonces estaba ya inmerso en sus preparativos de la exposición de 2019 con motivo del quingentésimo aniversario de la muerte de Leonardo. «La autenticidad de la pieza como original de Leonardo ha sido confirmada por Vincent Delieuvin desde el Louvre de París», aseguraba Christie's.

Cuando intenté corroborar esa afirmación, el Louvre me aconsejó que leyera un ensayo de Delieuvin del catálogo de otra exposición, «Leonardo en Francia», que se había celebrado en la embajada italiana en París en 2016. Sobre el *Salvator*, Delieuvin escribía lo siguiente: «La versión original parece [*semble* es el término empleado en francés] haber reaparecido muy recientemente, por desgracia en muy mal estado. Las circunstancias de la creación de esta obra, lamentablemente, se desconocen». ⁴

Si uno ve un mapa de Milán en el siglo XVI, el *Castello Sforzesco* parece haber inflado toda la ciudad, que se extiende a su alrededor como los carrillos hinchados de una rana. El palacio-fortaleza del duque Ludovico Sforza se alzaba en uno de sus extremos: un hexágono rodeado de muros de ladrillo llamativamente altos y elegantes. En la *piazza* que lo rodeaba podía verse en ocasiones a los monos del duque corretear en uniformes especiales de los Sforza. Una riada constante de diplomáticos y funcionarios, suplicantes y criados, entraba y salía por las verjas del palacio y por los patios y edificios del interior. Las pulidas escaleras de piedra eran tan largas que a veces las mujeres las subían a caballo, para que no se les cansaran las piernas. Dentro de los muros vivían ochocientas personas. En sus retiradas estancias, el duque y su mujer dormían bajo velos de seda diseñados para proteger sus sueños.

El duque era famoso por sus extravagantes desfiles y ceremonias con ocasión de la llegada de un embajador, la boda de un pariente, la elección de un papa o una victoria militar. En uno de tales acontecimientos (la entrada de su mujer a la ciudad) hubo una procesión de casi quinientos caballos en representación de treinta y seis órdenes sacerdotales distintas, sesenta caballeros y cincuenta damas, acompañados por sesenta y dos trompetas, a lo largo de una ruta cubierta de tela blanca que iba del castillo a la catedral. Por el camino, las paredes estaban engalanadas con tapices y

guirnaldas de enebro y flores de naranjo. El embajador de Florencia comentaba que «todo estaba tan bien organizado que no había ni asomo de disturbios en la calle, que no es cosa menor, porque en esta ciudad las aglomeraciones son enormes».

El duque atraía a su corte con estipendios y encargos a una muestra variada de los artistas y eruditos más destacados de Italia, y esperaba algo a cambio: un coro obsequioso de grandes intelectos y creadores que celebrara su metamorfosis de implacable líder militar a promotor de las artes y las letras. Bellincioni, poeta de la corte, escribió en versos trillados que Milán, presidida por el «divino» Ludovico Sforza —«una guía, una estrella»— era Atenas y Parnaso.*

La cumbre más alta que podía alcanzar un artista en la Europa renacentista era ser designado pintor de la corte, posición que el duque de Milán otorgó a Leonardo en 1440. Desde ese momento, hubo de repartir su tiempo entre muchas otras exigencias, aparte de la pintura. La corte valoraba su talento como escenógrafo y animador tanto como su destreza como pintor. Tocaba la *lira da braccio*, un antecesor del violín; amenizaba las fiestas con acertijos, chistes y crípticas profecías; participaba en debates filosóficos ritualizados en los que cortesanos eruditos debatían cuál de las artes era superior, si la pintura, la música o la poesía (la pintura, sostenía siempre Leonardo). Trabajó de diseñador de interiores, decorando estancias del palacio, como la espectacular *Sala del Asse*, el «salón de paneles de madera», que transformó en un bosque de moreras cuya cúpula de hojas y ramas cubría el techo con una panoplia de nudos.

Leonardo combinaba sus habilidades como artista y como ingeniero para montar espectáculos con dramáticas transformaciones y partes móviles. En uno de ellos, creó una visión del Paraíso que, en palabras de un espectador, lo presentaba «a semejanza de medio huevo, que desde el borde hacia el interior estaba cubierto por completo de oro, con gran número de luces que representaban estrellas, y algunos huecos en que se situaban los

siete planetas, conforme a su rango más alto o más bajo». Dentro del huevo, actuaban muchos cantantes «acompañados por multitud de sonidos dulces y refinados».¹ Cabe imaginar que parecería un cuadro vivo de Leonardo, en que actores —a menudo miembros de la corte— ataviados con elaborados disfraces recitaban mitos clásicos, códigos de honor caballerescos y alambicadas alegorías con que halagar al duque y a sus invitados.

Para otra de aquellas representaciones, Leonardo diseñó elaborados arreos para un caballo. Tristano Calvo, secretario del duque de Milán, relata la visión de primera mano: «Apareció primero un corcel magnífico, todo cubierto de escamas de oro que el artista había coloreado como plumas de pavo real [...], la cabeza del caballo estaba recubierta de oro, ligeramente doblada, y portaba cuernos curvos». A lomos del caballo iba un jinete, y de su cabeza «colgaba una serpiente alada, cuya cola tocaba la grupa del corcel; un rostro barbado vaciado en oro vigilaba desde el escudo».

Entre 1508 y 1513, cuando el *Salvator* estaba en su estudio sobre un caballete, Leonardo siguió montando esos espectáculos para los gobernantes franceses de Milán que ocuparon el *Castello Sforzesco*. Su biógrafo, Paolo Giovio, estaba en la corte por aquella época, y escribió que Leonardo «era un inventor portentoso, y árbitro de toda elegancia y de deleites teatrales». Hizo bocetos de un decorado con una cadena de montañas que debían abrirse — como anotó en su cuaderno al margen del dibujo— mediante poleas, cuerdas y contrapesos para revelar una amplia caverna, en la que «se descubre a Plutón en su residencia» junto a Cerbero, demonios, furias y «muchos niños desnudos». En 1515, un león mecánico diseñado por él fue la atracción estelar de los fastos en honor del joven rey francés Francisco I. Otro biógrafo de Leonardo, Gian Paolo Lomazzo, cuenta que el león «se movió de su lugar en la sala y cuando se detuvo se abrió su pecho, y estaba lleno de lirios y otras flores».* El león simbolizaba a Florencia, y los lirios a la monarquía francesa, de modo que el conjunto representaba la nueva alianza entre ambas potencias.

La constante sucesión de espectáculos, compromisos y encargos de la corte dejaban a Leonardo poco tiempo para pintar. Y cuando no le apremiaban a diseñar festejos para los gobernantes de Milán, tampoco se apresuraba a coger los pinceles; tenía cosas mejores que hacer. Desde mediados de la década de 1480, cuando ya había pasado la treintena, comenzó una campaña para educarse por su cuenta en los campos de las artes y las ciencias, que incluía aprender latín, en un tímido esfuerzo por elevar su condición de artesano a la de intelectual.

Se fue haciendo una biblioteca considerable para su época. En 1492, poseía cuarenta libros; en 1503, ya eran ciento dieciséis. En sus estanterías, podían encontrarse biografías de los filósofos, textos sobre matemáticas, ciencia militar, agricultura, cirugía, derecho, música, piedras preciosas, salud y quiromancia, gramática y retórica, libros de viajes, las fábulas de Esopo, Ovidio, Livio, Petrarca, Aristóteles, Arquímedes, Euclides, Ptolomeo, salmos y la Biblia. Entre sus mejores amigos de este periodo estaba el matemático Luca Pacioli. Leonardo dibujó ilustraciones de formas geométricas y de nudos para *Divina Proportione*, uno de los libros de matemáticas de Pacioli, y este le agradeció su «trabajo, de incalculable valor, sobre el movimiento espacial, la percusión, el peso y todas las demás fuerzas».

En la década de 1490, Leonardo empezó a rellenar sus cuadernos. A veces, hacía listas de personas a las que quería consultar. En una de ellas, fechada en 1495, garabateó (de derecha a izquierda, como de costumbre): «Preguntar a Maese Antonio cómo se disponen los morteros en los baluartes de día y de noche. Preguntar a Benedetto Portinari [banquero de los Medici] de qué medios se sirven para caminar por el hielo en Flandes. Pedirle al maestro de matemáticas que te enseñe a hacer la cuadratura de un triángulo. Buscar un maestro de hidráulica y pedirle que te explique cómo se reparan una esclusa, un canal y un molino a la manera

lombarda, y cuánto cuesta la reparación». Leonardo era un hombre de mente abierta, receptivo, y que sabía aprender de las capacidades de los demás y absorber sus conocimientos.

Todo esto viene a cuento de que, a partir de 1500, el interés de Leonardo se apartó decididamente de la pintura. Su obsesión por las matemáticas, las ciencias naturales y la tecnología le consumían. Fra Pietro da Novellara le hizo una visita en 1501 y luego informó a su empleadora, Isabella d'Este, en estos términos: «Dedica buena parte de su tiempo a la geometría, y no muestra la menor afición a los pinceles». Leonardo creía que todo se reducía a las matemáticas; escribió: «Quien denigra la suprema certeza de las matemáticas se nutre de confusión».

Y guardaba registro de todo. Cubrió miles de páginas con dibujos de máquinas básicas, estudios anatómicos (es notorio que diseccionó el cadáver de un hombre centenario), matemáticas, óptica y geometría. Sus cuadernos contienen referencias a doscientas especies de plantas y más de cuarenta variedades de árboles. Los salpicó de preguntas, en su empeño por articular las leyes físicas de todo tipo de fenómenos naturales. «¿Por qué una roca solitaria en una corriente hace que el agua forme protuberancias tras sobrepasarla?», se pregunta en cierta ocasión. En otra, plantea este interrogante: «¿Por qué los perros se huelen el trasero unos a otros?». Llegó a una conclusión errónea: «Los excrementos de los animales retienen siempre alguna esencia de su origen [...]; si por el olfato saben que un perro está bien alimentado, lo respetan, porque tiene un amo poderoso y rico; y si no distinguen tal olor de esa esencia [o sea, de carne], consideran que el perro es de baja laya, y que su dueño es pobre y humilde, y por ello le muerden». ²

El enfoque empírico de Leonardo en sus intentos por comprender el mundo suponía una ruptura sorprendente con el pasado. Aunque es cierto que su principal máxima, que «todos nuestros conocimientos tienen su origen en nuestra percepción», la tomó de Aristóteles, el artista-ingeniero la combinaba con un

compromiso nuevo con la experimentación, por el que ponía a prueba las leyes generales: «Primero has de explicar la teoría, luego la práctica».*

Leonardo inventó herramientas, como el compás proporcional o instrumentos para dibujar parábolas y para fabricar espejos parabólicos. Como ilustrador técnico, era brillante: fue el primer ingeniero en dibujar la arquitectura desde los puntos de vista estándares del plano y la perspectiva, y el primero que dibujó diagramas explosionados, de modo que se viera cómo encajaban las partes. Sus dibujos anatómicos estaban muy por encima en precisión y claridad de los de sus contemporáneos, y médicos y biólogos siguieron utilizándolos durante siglos. Fue el primer astrónomo que advirtió que el color gris de la luna lo causa el reflejo de la luz del sol en los océanos de la Tierra.

La intención de Leonardo al escribir sus notas era publicarlas. Tenía previstos tratados de anatomía, hidráulica y elementos de las máquinas, además de sobre pintura, pero nunca llegó a pasarlos a limpio. No vio ninguno publicado en vida, y el único que vio la luz tras su muerte era sobre pintura. La ortodoxia histórica dice que Leonardo fue un genio profético que concibió innumerables inventos modernos antes de que existieran la ciencia y la tecnología necesarias para hacerlos realidad. Pero era más humano de lo que pueda parecer. Hay temas que le costaba comprender. Hay laberintos en que perderse. Hay la sensación de una búsqueda que nunca llega a término.

Gran parte del tiempo, Leonardo no es tanto un genio como un estudiante tenaz. Parafrasea las historias del arte escritas por otros teóricos del arte renacentistas como Alberti y Ghiberti. Se obsesiona con la geometría. Hince los codos con el álgebra y el vocabulario latino. Se enreda en fantasías científicas persistentes. Se dice que inventó el paracaídas por un boceto, datado en torno a 1485, de una pirámide de cuatro lados cubierta de lino, colgado de la cual «un hombre [...] puede saltar desde cualquier altura sin sufrir daño». Sin embargo, esa idea la tuvieron otros antes que él: en España en el

año 852, en Constantinopla en 1178, y varias veces en China, además de al menos uno de sus coetáneos, el matemático Ignazio Danti, de Perugia. Su análisis del vuelo de las aves y del funcionamiento de sus alas no se aleja mucho del que se encuentra en tratados medievales de cetrería.³ Las analogías que observaba entre la Tierra y el cuerpo humano, y entre las mareas, la respiración y la circulación de la sangre tienen todas ellas precedentes en textos académicos medievales. Muchas de sus reglas son, como señaló el leonardista ruso Vasili Zubov, observaciones personales reescritas como fórmulas.

La tecnología y el utillaje militares que Leonardo alardeaba de poder ofrecer al duque de Milán —cañones, morteros y carros— nunca llegaron a fabricarse, que sepamos. Leonardo era un soñador ocioso que se entretenía haciendo dibujitos.

Sus aspiraciones tenían la impronta de la grandiosidad. Desarrolló un plan para construir un canal desde Florencia al mar desviando el río Arno; según sus cálculos, tendrían que moverse un millón de toneladas de tierra, tarea que requeriría cincuenta y cuatro mil horas-hombre de trabajo. Elaboró el diseño de varias máquinas para mecanizar en parte las tareas de excavación, aunque nunca se construyeron. De hecho, en 1505, se iniciaron las obras de desviación del Arno, pero sin la participación de Leonardo. El proyecto fue un fiasco, murieron muchos trabajadores y el plan se abandonó al cabo de solo dos meses. Unos años después, Leonardo diseñó una hermosa villa para el gobernador francés de Milán, Charles d'Amboise. Iba a tener un jardín apaisado con pequeñas glorietas clásicas, islas con templos y un molino de viento accionado por agua con enormes velas, que debía hacer las veces de ventilador gigante y mantener a la élite francesa fresca en verano.* Eso tampoco llegó a construirse. Lo único que sabemos con seguridad es que para pintar el enorme fresco de *La batalla de Anghiari* diseñó y construyó un elaborado andamio con una plataforma que podía elevarse o bajarse, y que fue capaz de llevar a la práctica sus planes de renovación de la fontanería y los

sumideros de la iglesia florentina de San Salvatore dell'Osservanza. Esos fueron los logros concretos del «genio universal» en el campo de la ingeniería.

Todo aquello implicaba que Leonardo no dispusiera de mucho tiempo para pintar. Pero no significa que no pintara en absoluto. A partir del año 1500, hay comentarios de visitantes del palacio del duque sobre distintas fases y versiones de *La Virgen con el Niño y santa Ana* y de *La Virgen de la rueca*, y no son estos los únicos cuadros en que dicen que puso el pincel el maestro. Tras una visita a Leonardo en Florencia, Novellara le contó a Isabella d'Este en una carta que, aunque no estaba propiamente pintando cuadros, «dos de sus ayudantes hacen copias, y de vez en cuando él les añade algunos toques». Dieciséis años más tarde, un asistente del cardenal de Aragón, Antonio de Beatis, vino a decir lo mismo cuando visitó al maestro en Francia. «Ya no puede dar color con la misma dulzura con que solía», pero «no por ello es menos capaz de hacer dibujos y enseñar a otros», y había «aleccionado a un pupilo milanés que trabaja bien».

El mayor espectáculo del mundo

Luke Syson empezó a trabajar en su exposición sobre Da Vinci en 2007. Al cabo de cinco años, había reunido el mayor número de Leonardos bajo un mismo techo desde la retrospectiva de 1939. Para cuando se inauguró la muestra, el 11 de noviembre de 2011, las entradas se habían agotado y cambiaban de manos en la reventa por cientos de libras. En tres meses, la muestra atraería a trescientos veintitrés mil ochocientos noventa y siete visitantes, una cifra seis veces mayor de lo habitual para las organizadas por la National Gallery. Syson y Nicholas Penny podían presumir de haber montado una de las exposiciones más importantes de todos los tiempos.

Asegurarse obras en préstamo de otros museos es una operación laboriosa y muy política, que no difiere mucho de negociar un intercambio de rehenes. A menudo, solo se concede un préstamo si va a devolverse el favor. A cambio de su *Madonna Litta*, el Hermitage consiguió de la National Gallery un cuadro del pintor renacentista veneciano, fastuosamente decorativo, Carlo Crivelli; la Pinacoteca Ambrosiana obtuvo un Botticelli para una exposición futura a cambio de su *Retrato de un músico*, que nunca se había expuesto fuera de Italia con anterioridad; el Louvre consiguió el boceto Burlington de Leonardo, un estudio preparatorio de *La Virgen y el Niño con santa Ana*, cuadro en torno al que iba a girar la exposición sobre Da Vinci que había programado el museo parisino para 2012, a cambio de enviar a Londres su versión de *La Virgen de*

las Rocas, que saldría del país por primera vez. Al Museo Nacional de Cracovia se le pagó una tarifa por el préstamo de *La dama del armiño*. De las pinturas comúnmente atribuidas a Leonardo, que suman entre catorce y diecinueve, Syson contaba en su exposición con nueve.¹ Era una hazaña diplomática sin precedentes, teniendo en cuenta que, de las restantes, una, *La Última Cena*, está en una pared y no puede moverse del sitio, y otra, la *Mona Lisa*, es demasiado famosa para volver a viajar.

Hoy en día, para un comisario es esencial que una gran exposición cuente una historia, y los museos buscan narrativas de ámbito más amplio que las que contiene la historia del arte. «Leonardo: Un pintor en la corte de Milán» situaba al artista en el contexto de la corte de Ludovico Sforza, un hombre célebre, como muchos otros grandes coleccionistas de arte, tanto por sus asesinatos y sus amantes como por su mecenazgo de las artes. Había una sala dedicada al retrato masculino, otra al femenino (con dos de las poderosas amantes del duque, Cecilia Gallerani — también conocida como *La dama del armiño*— y Lucrezia Crivelli, *La Belle Ferronnière*, situadas frente a frente). La magnífica muestra construía un *crescendo* que culminaba con un clímax visual nunca antes visto, en que se enfrentaban en paredes opuestas dos versiones de la misma composición, *La Virgen de las Rocas*, la del Louvre y la de Londres. Y por último, en un final digno de Hollywood, los visitantes se encontraban cara a cara con un Leonardo nuevo, colgado entre los dos dibujos preparatorios de Windsor.

El catálogo de Syson daba por sentado que el *Salvator* era un Leonardo:

La reaparición de este cuadro, en que la limpieza y la restauración han revelado una obra original de Leonardo, ha sido acogida como una sorpresa extraordinaria.²

Aunque en el comunicado de prensa previo se afirmaba que la atribución del cuadro podría «ponerse a prueba» en la exposición, ni su etiquetado ni la descripción del catálogo decían nada por el

estilo. Sobre la base de un material facilitado por Martin Kemp, Robert Simon y Margaret Dalivalle, así como de su propia investigación, Syson sintetizaba la proveniencia del cuadro en que procedía de la corte de los reyes franceses, lo había llevado a Londres Enriqueta María y más adelante lo había copiado Wenceslao Hollar.

Para Simon, Alex Parish y Dianne Modestini, eso ponía punto final a un largo proceso, cuyo desenlace, durante muchos años, parecía incierto. Por fin habían coronado la cumbre más alta de la historia del arte. Simon declaró a un periodista australiano: «Ver en las paredes de la National Gallery este cuadro, que he llevado debajo del brazo metido en una bolsa de basura, que pasó una noche en mi casa y al que he dedicado como una hora diaria durante seis años, fue absolutamente emocionante, una sensación fabulosa».

Modestini dice que casi se le cortó la respiración cuando puso los ojos en el cuadro: «Estaba iluminado divinamente, y parecía brillar por dentro, como orgulloso de haber sobrevivido a tanto abuso y tanta ignorancia».³ En los meses siguientes, recibió correos electrónicos de gente que no conocía de nada y le felicitaba por su trabajo; alguno llegaba a sugerir que era «santa», porque había traído el cuadro de vuelta a la vida.

Alex Parish acudió a la inauguración de la exposición. «Aunque mi participación no era muy conocida, había gente que estaba al tanto. Tuve un momento conmovedor en un bar. Estaba ahí tomando copas con un viejo amigo de Christie's, y había un grupo de tíos más jóvenes, todos metidos en el negocio. La mayoría trabajaban de machacas, como había hecho yo a lo largo de mi carrera. Uno se acercó, se agachó junto a mí y me dijo: "Nos das esperanzas". Se me saltaron las lágrimas.»

De todos modos, la exposición pecaba de cierta laxitud histórica. Syson fue poco ortodoxo con la datación de las obras de Leonardo, a fin de poder encajarlas en su etapa milanese; con esa idea en mente, utilizó astutamente en su provecho, desde el punto

de vista cronológico, los escasos datos que tenemos sobre cuándo comenzó y terminó Leonardo sus obras. Leonardo solo trabajó en la corte de Milán entre 1482 hasta 1499, más o menos. La datación habitual del *San Jerónimo* en torno a comienzos de la década de 1480 la retrasó a «1488-1490». *La Virgen de la rueca*, en la que sabemos por testimonios oculares que Leonardo estaba trabajando en 1501, fue adelantada a «aproximadamente a partir de 1499».

El *Salvator Mundi* también se benefició de esa datación innovadora. Hay un amplio consenso en cuanto a que se comenzó a pintar entrado el siglo XVI, ya que los dos estudios previos de drapeados, con la blandura de la tiza roja, llevan el sello estilístico y técnico distintivo de los dibujos de Leonardo en la década de 1500. A pesar de ello, Syson intentó asociar esos bocetos a dibujos de los apóstoles en tiza roja de la década de 1490 y al del retrato del Cristo de *La Última Cena*, de ese mismo periodo, con referencias también a indicios puntuales de que Leonardo hacía a veces dibujos de partes de la composición cuando ya había empezado el cuadro en sí. Dichos indicios, sugería, planteaban la posibilidad de que empezara a pintar el *Salvator Mundi* antes de hacer los dibujos preparatorios. Así es como llegaba a datar el *Salvator*, a su conveniencia, «aproximadamente a partir de 1499». La escasez de datos sobre la vida de Leonardo permite casi cualquier revisión de la cronología de su obra, pero esta se adentraba peligrosamente en el terreno de la especulación. El trabajadísimo *sfumato* del *Salvator* impone una datación no anterior en ningún caso a 1503.

«Pocas veces habré salido de una exposición con tal sensación de entusiasmo —escribió el marchante y comentarista del *Financial Times* Bendor Grosvenor—. ¿Estamos ante la mejor exposición que haya montado la National Gallery en tiempos recientes? Sí. ¿Es la mejor exposición de todos los tiempos? Es muy posible.» Fue, dijo Waldemar Januszczak en el *Sunday Times*, «una muestra con buenos argumentos para proclamarse la mejor exposición sobre Leonardo de la historia». Jonathan Jones, de *The Guardian*, la calificó de «revelación de principio a fin». Para Charles Hope,

exdirector del Instituto Warburg, fue «un triunfo»; para Frank Zöllner, «una de las mejores de las últimas décadas»; y para Charles Robertson, crítico de la revista *Burlington*, fue «bellísima y satisfactoria». ⁴

Las críticas de la exposición fueron entusiásticas, pero en las reacciones ante el *Salvator* hubo división de opiniones. A Waldemar Januszczak no le cabía duda: «La pura extrañeza de la imagen le da un aire leonardesco». Pero Andrew Graham-Dixon, del *Daily Telegraph*, no estaba tan seguro: «Su expresión parece un tanto falta de esa magia sutil de Leonardo». También discrepaban los estudiosos. Paul Joannides, historiador del arte de Cambridge, opinaba que «transmitía convicción», pero Charles Hope creía que era «difícil de creer que fuera Leonardo en persona el responsable de algo tan anodino»; mientras que Frank Zöllner, que tan sorprendentemente había sido excluido del «alto consejo» que examinó el cuadro durante el anterior viaje a Londres de Simon, llegó a la conclusión de que se trataba de «un producto de gran calidad del taller de Leonardo», y de que podía ser incluso que lo hubiera pintado «un discípulo o seguidor de Leonardo con posterioridad a la muerte del maestro». Así que, pese a las pretensiones de su etiquetado, no se puede decir que el cuadro superara el «test» de la National Gallery. ⁵

Lo que ni los críticos ni, en general, los asistentes a la muestra parece que le reprocharan a Syson fue la escasa información de contexto que daba de aquel asombroso cuadro, previamente perdido. Nunca antes se había exhibido una obra maestra del Renacimiento recién restaurada y reatribuida en una colección pública de primera fila con tan poca documentación escrita y fotográfica sobre el proceso de restauración. Nunca antes se había exhibido en una colección pública un cuadro recién descubierto tras un proceso de autenticación tan informal.

Hubo rumores de que Robert Simon, junto con el equipo formado con Kemp, Dalivalle y Modestini, iba a publicar un libro, pero ese libro no ha visto la luz en el momento de escribir estas

líneas. Y ha pasado mucho tiempo desde su exhibición en una institución pública para estar aún esperando a que se hagan públicas pruebas que respalden la atribución de una obra tan importante, o documentación que dé los detalles de su restauración. «La documentación cumplía con los estándares de la de las restauraciones museísticas —asegura Simon—, y su divulgación para el público ya era mucho mayor de la que osaría darle ningún museo.» Pero si hay un punto que concite un amplio consenso entre los historiadores del arte respecto al *Salvator* es que Simon y su equipo no han difundido suficiente información relativa a su restauración. ¿Es posible que el retraso tenga algo que ver con la naturaleza no concluyente de sus descubrimientos, o con revelaciones más recientes sobre el cuadro que pudieran contradecir lo que pensaban? En cualquier caso, es mucho lo que está en juego; cada palo se aferra firmemente a su vela. Al cuadro se le dio una atribución antes de que se hubiera investigado a fondo y sin dar pleno acceso a la documentación. Dietrich Seybold, un historiador de la erudición pictórica establecido en Suiza, señala oportunamente que en este caso el juicio de los peritos precedió al de los eruditos.

En Alemania, el meticuloso Frank Zöllner se vio ante un dilema cuando le tocó revisar su *catalogue raisonné* de las obras de Leonardo de cara a una segunda edición. En su crónica de la exposición de Londres, su veredicto fue que el *Salvator* había salido del taller de Leonardo, pero que no se habría pintado «en ningún caso antes de 1507, y sí posiblemente mucho después». Robert Simon le había enviado fotos del cuadro después de la fase de limpieza, pero no imágenes de infrarrojos ni microscópicas. A Zöllner no le pareció suficiente para juzgar como es debido si el cuadro era de Leonardo o de Leonardo y su taller. Había elementos periféricos de la tabla —la mano que bendice y los dedos que sostienen el orbe— que daban la talla, pero el rostro era muy desconcertante. Él quería incluir el cuadro en la nueva edición, pero ¿debía acreditarla como un Leonardo, o como obra de Leonardo y

su taller? Al final, no le hizo falta tomar esa decisión. Recibió una comunicación por escrito sobre su intención de utilizar la fotografía que se le hizo en 2011, tras la restauración, que decía: «Los propietarios del cuadro y los titulares del *copyright* de la fotografía han exigido que para su uso se acompañe del siguiente texto y su atribución: “Leonardo da Vinci (italiano, 1452-1519), *Salvator Mundi*”». Pero no se daban instrucciones sobre cómo debía describirse la obra en el texto de acompañamiento. «Así que — comenta Zöllner— en el pie de foto de la edición de 2015 de mi libro se lee “Leonardo”, pero el texto dice a las claras otra cosa: “Obra de taller realizada con posterioridad a 1507 o mucho más tarde, con posible participación de Leonardo”».

* * *

En la actualidad, Robert Simon se dedica a dar charlas sobre cómo encontró el Leonardo tanto tiempo perdido. Se ha dejado ver varias veces en el Lotos, un exclusivo club del Upper East Side neoyorquino, de los que exigen chaqueta y corbata a sus miembros. El interior del Lotos, de estilo cambio de siglo, es precioso, aunque abuse de la ornamentación: parece hacer malabares con estilos y temas de tres siglos de cultura europea. Simon hace una presentación elegante y a menudo ocurrente. Comenta el extraño vello facial de la fotografía del *Salvator* de la Colección Cook, que compara en broma con la foto policial de un joven delincuente de aspecto sospechoso bajo el titular «La policía de Woodbury se incauta de un gran alijo de marihuana, hachís y LSD». Y el hecho de que el *Salvator* permaneciera tanto tiempo sin ser reconocido lo atribuye a su deplorable estado: «Si alguien tiene una espinilla enorme en la nariz, nadie se fija en nada más». Ha pulido su comentario sobre la importancia de la tabla:

Se ha dicho que era la *Mona Lisa* masculina. Creo que no es una simple exageración, por las similitudes de la forma en que están pintados ambos cuadros. La *Mona Lisa* es una mujer un tanto andrógina, y el *Salvator Mundi*

es un hombre un tanto andrógino. A mí me parece que [Leonardo] intenta crear una figura universal, hombre y Dios, con características femeninas y masculinas.

Con una franqueza admirable, explica al público que, de entrada, Dianne Modestini abordó los rellenos «de forma muy conservadora» y «sin mucha creatividad».

Luego, la obra viajó a la National Gallery para la cumbre de los leonardistas, y, cuando volvió, refrendada en apariencia como un Leonardo, Modestini y él abordaron otra fase de la restauración, esta vez más audaz: «Llegados a ese punto, sentimos que podíamos ser un poco más creativos y hacer que reviviera como obra de arte».

La segunda fase de la restauración del *Salvator Mundi* no está exenta de polémicas. Aunque el cuadro ya se había autenticado como un Leonardo de cara a una futura exposición, Simon y Modestini decidieron volver a alterar su aspecto. Simon siguió sin convocar un comité supervisor para vigilar su restauración, porque, según dice, no es una costumbre tan establecida en Estados Unidos como en Europa. Modestini y él, por su parte, se sentían lo bastante envalentonados con la atribución como para tomar una serie de decisiones creativas.

Cuando volvió a ver el cuadro, Modestini se sintió insatisfecha. Simon y ella querían «volver a darle vida», pero había algunas partes tan dañadas que le era imposible ver cómo las había pintado Leonardo en origen. El orbe era una «zona del cuadro muy deteriorada». Había sufrido abrasión, es decir, que el desgaste se había llevado por delante algunas capas de pintura, lo cual resultaba especialmente problemático, porque Leonardo lo había pintado «prácticamente sin nada». Modestini se marcó el objetivo de «representarlo de forma convincente». ⁶ A modo de guía, recurrió a otras versiones del *Salvator Mundi* de seguidores de Leonardo. «Me fijé en dos de las copias —asegura—. La que creo que es más fiel es el cuadro de Nápoles.» Este, que está colgado en la iglesia napolitana de San Domenico Maggiore, se atribuye a Girolamo

Alibrandi, que trabajó con Cesare da Sesto, otro de los seguidores de Da Vinci, en un gran retablo para un monasterio de cerca de Nápoles hacia 1514. Cuando Da Sesto se fue de Milán, unos años antes, puede que se llevara un calco o dibujos hechos a partir del *Salvator Mundi* y que luego los compartiera con Alibrandi. Este *Salvator* presenta una enorme variedad de calidades en distintas zonas. La cara y el brazo derecho parecen trazados sumariamente y ejecutados con prisas, mientras que parte del diseño del bordado en oro y, sobre todo, el orbe —en que una lluvia de puntos dorados sugiere reflejos del bordado dentro de las «inclusiones» o defectos del cristal— están representados con suma delicadeza. Modestini encargó a un fotógrafo italiano que tomara una imagen en alta resolución del *Salvator Mundi* de Nápoles. Mirando la foto, vio que el orbe napolitano presentaba dos diferencias principales respecto al cuadro que tenía en su caballete: los puntos dorados y un intenso resalte blanco, como el reflejo de una fuente de luz. «Eliminé con Photoshop los puntos de luz, porque no tenía forma de saber si eran originales o no, y no salen en las radiografías», explica. Entonces volvió con su *Salvator*, y el de Simon:

Tracé el contorno con un compás, desde el centro hasta donde se veía claramente que estaba el borde. Luego, con acuarela, le apliqué una nueva veladura, porque hay pintura negra en la parte mejor conservada, que es donde están las inclusiones. Después rebajé con acuarela el tono allí donde, dentro de la circunferencia, traslucía el azul de la túnica, pero que había sufrido abrasión. Cuando le apliqué la veladura, cobró cierto sentido. Cobró bastante sentido.

Añadió eficazmente una nueva capa de definición al contorno y al volumen del globo, oscureciendo su circunferencia y potenciando las zonas de sombra del interior. No tenía ninguna certeza de que Leonardo hubiera hecho lo mismo, ni de que pintara la parte de arriba de su orbe igual que la de abajo. Modestini estaba ya, a todas luces, restaurando la pintura para que pareciera un original de Da Vinci, a la vez que se guiaba por una obra de uno de sus discípulos.

Dejó los ojos para el final. Estaban tan dañados, sobre todo el del lado izquierdo de la tabla, que la desconcertaban, a pesar de sus muchos años de experiencia. Le pareció entonces que Leonardo los había pintado sin usar nada de blanco de plomo, una desviación radical de lo convencional con la que solo él habría tenido la audacia de experimentar:

No sé de ningún otro pintor del entorno de Leonardo, ni siquiera Boltraffio, o incluso Luini, que pintara los ojos igual que él. No utiliza nada de blanco de plomo en la córnea. Los ojos son simples veladuras de marrón y negro sobre la imprimación. No hay nada más. Ni siquiera hay un punto de luz que dirija la mirada.

Eso era lo que les daba un aspecto tan ultramundano. Es cierto que Leonardo, en su estilo *sfumato* tardío, usaba cada vez menos blanco de plomo en los tonos de piel,⁷ pero en 2018 Modestini revisó su opinión: «Creo que exageré un poco en cuanto a la ausencia total de blanco de plomo en los ojos. Es posible que hubiera una capa finísima de pintura gris en la córnea, algo desgastada por la abrasión en el *Salvator Mundi*».

Modestini pasó meses trabajando en los ojos. «La ambigüedad entre abrasiones y puntos de luz dificultó enormemente la restauración, y la rehíce un montón de veces —escribió más adelante—. Con el microscopio, vi en las zonas que habían sufrido abrasión que Leonardo había empezado por una capa de rosa muy muy luminoso. Así que de entrada apliqué ese rosa brillante allí donde la pintura había desaparecido por completo, y luego fui añadiendo veladuras, con unos pinceles increíblemente finos, procurando integrarlas sin tapar la pintura original. Tenía que utilizar tantas capas como había puesto Leonardo, por lo menos; si no, no quedaba bien.»⁸

Modestini y Simon sabían, y siguen sabiendo, que bordeaban el abismo que separa lo que está permitido en una restauración y lo que no. Habían llegado a un punto en que, hablando claro, pisaban la divisoria entre conservación e invención. Una señal delatora en

este sentido son las contradicciones y los calificativos que emplean para describir sus planteamientos. Según Modestini, «la primera vez, la restauración trataba de no llamar la atención sobre las pérdidas, pero haciéndolas muy evidentes, y la segunda vez se trataba de hacer que no fueran muy evidentes».

Otro indicio, mucho más dramático, es la existencia de una misteriosa fotografía de la obra ya limpia, que se tomó en el transcurso de su segunda restauración, y que no ha visto nadie. Cuando el cuadro volvió a manos de Modestini tras la exposición de la National Gallery, el cambio más importante que introdujo fue repintar el fondo oscuro en su totalidad. Había visto en Londres *La Virgen de las Rocas* y admirado los negros del fondo. El *Salvator*, según observó al microscopio, tenía tres fondos, pintados uno encima de otro. La capa superior, que ella no había tocado, era de un negro turbio. Debajo había otra verde, añadida en algún momento, pero temprano, quizás en el siglo XVI o en el XVII. Simon y ella decidieron eliminar las capas añadidas al fondo, que estaban tan firmemente adheridas al cuadro que hubo que rascarlas milímetro a milímetro. El problema era que del fondo original de Leonardo quedaba muy poca pintura. Simon afirma que nunca se tomó una fotografía oficial de la obra en ese estadio, pero por algunos móviles circulaba una imagen. Martin Kemp la vio, por supuesto, y ha sugerido, en un material que no ha sido publicado, que pudo haber habido una zona más clara, como un halo difuso, alrededor de Cristo. Una fuente muy bien situada, que lo vio, dice que «tenía un aspecto horroroso. Después de que eliminaran el fondo, no quedaba gran cosa». Simon, según afirma esta fuente, no se atrevió a enseñar la foto porque le preocupaba que eso redujera sus posibilidades de vender la tabla como un Leonardo. Si la gente veía cuánta superficie había tenido que repintar Modestini, podría pensar que contemplaban una nueva especie híbrida: un Leonard-estini.

La restauración no convence a Frank Zöllner, y acrecienta su vacilación en dar un dictamen concluyente acerca de la atribución de la obra, sobre todo al no contar con una documentación adecuada del proceso. «Necesitaría ver fotografías de cada fase de la restauración —antes, durante y después— para poder valorar debidamente si se trata de un Leonardo o de un Modestini —comenta—. Solo me ha sido posible estudiar en parte alguna foto del *Salvator Mundi* en alta resolución, de infrarrojos o con rayos X. Lo que Simon ha hecho público hasta ahora no ha sido suficiente. Tengo la impresión de que ciertas zonas del cuadro, como las zonas iluminadas de las manos y la cara, están pintadas con tanto detalle que Leonardo debió de trabajar en ellas, pero también es probable que en su mayor parte las pintaran ayudantes o las repintara Modestini.»

La reacción del historiador alemán del arte al hecho de que Modestini hubiera restaurado el orbe estudiando el del *Salvator Mundi* de Nápoles en una fotografía es de estupefacción: «¡No se puede acometer una restauración basándose en la fotografía de una pintura de segunda fila!».

Simon había enviado a Zöllner fotos del cuadro en distintos estadios: una de 2005 (tomada con un teléfono móvil) que lo mostraba tal como estaba cuando lo compró; la versión de 2006, tras la limpieza y la eliminación de todos los sobrepintados; una tercera, de 2008, cuando se mostró la tabla a los leonardistas, en Londres, en la que son visibles los dos pulgares; una de 2011, tras su restauración y antes de que se exhibiera en la exposición de la National Gallery; y, por último, la foto de Christie's de 2017. Al ampliar Zöllner las imágenes y colocarlas en orden secuencial, se pusieron de manifiesto alteraciones en los pliegues del drapeado azul del hombro derecho. De una foto a otra, iban variando en número, grosor y forma.

«¡Mira cómo han cambiado! —exclamó Zöllner cuando hablé con él—. En la foto de la versión recién limpiada, se aprecia muy poco detalle en los pliegues, y la túnica parecía libre de fruncidos

junto a los rizos del pelo. En 2008, todo el hombro está surcado por pliegues profundos, con sus sombras. Esos nuevos pliegues se parecen mucho a los que aparecen en el hombro del grabado que Wenceslao Hollar hizo de la pintura. Como si Modestini hubiera restaurado esta para hacerla más semejante al aguafuerte de Hollar.» En la fotografía de 2011, tras la restauración, los pliegues se han limpiado un poco. Pero en 2017 se advierte otro cambio importante, que salta a la vista en la foto de Christie's para la subasta, en que los fruncidos aparecen de pronto reducidos y simplificados. «Si observas con atención estas imágenes, queda claro que el cuadro se ha modificado desde su primera presentación pública, en 2011. En la fotografía de ese año, se ve en la mitad derecha del cuadro (es decir, en el hombro izquierdo de Jesús) toda una serie de pliegues de tela de distintas formas. Pero si te fijas en la foto que se le hizo en 2017, se ve un menor número de pliegues, y simplificados. Su prolongación por detrás del orbe también se ha simplificado y es menos visible. Estas comparaciones demuestran que hasta después de que se exhibiera en 2011, y durante el periodo desde que salió al mercado hasta 2017, el *Salvator Mundi* de Nueva York se alteró en el curso de su restauración de un modo cuestionable.»

Modestini y Simon han respondido diciendo que la aparente modificación de los pliegues se explica por las distintas condiciones de iluminación de cada fotografía, por variaciones naturales del pigmento azul de lapislázuli a lo largo del tiempo y por el nuevo barnizado de la pintura. Zöllner no lo admite: «Son pliegues distintos, punto».

El Cook que nadie quería

En Richmond Hill, a las afueras de Londres, hay una famosa fila de casas, una serie caótica de mansiones jacobinas y georgianas con fachadas de escayola en tonos cremosos, desgastadas paredes de ladrillo y balcones negros de forja. Al otro lado de la calle hay un paseo flanqueado por árboles ante un prado que desciende hasta el Támesis. Parece un cuadro de Gainsborough que hubiera cobrado vida. En la primera mitad del siglo xx, una de esas elegantes residencias, Doughty House, acogió el *Salvator Mundi*. De eso tenemos constancia.

Según Christie's, el *Salvator Mundi* de Simon y Parish había reaparecido por primera vez hacía unos doscientos años. Un punto de vista alternativo sería que no re-apareció, sino que era la primera vez que aparecía, porque es un cuadro sin rastro de historia previa. Fuera cual fuera su periplo anterior, solo entonces tuvo una identidad visual y verbal, de nuevo cuño, aunque no como obra de Leonardo.

Desde mediados de la década de 1800, Doughty House fue el hogar de sir Francis Cook. El *Salvator* figuraba en el catálogo abreviado de la casa de 1907 como «1a, escuela milanesa (c. 1520)». Esa insólita «a» nos dice que la entrada se insertó en un espacio que había en la colección entre otros cuadros adquiridos por Cook con anterioridad.

Seis años antes, se había publicado un catálogo de toda la Colección Cook en tres volúmenes. Lo había escrito el florido historiador del arte finlandés Tancred Borenius, por encargo de sir Herbert Cook, que heredó la colección de su padre, sir Francis, en 1901, a la muerte de este. En ese catálogo, el *Salvator* aparece listado en el mismo lugar en que figuraría en 1907, entre cuadros milaneses de Luini, Giampietrino y otros. Pero esta vez, en los siguientes términos:

N.º 106: *Salvator Mundi*. Busto de Cristo, que tiene el pelo castaño oscuro y una túnica azul con bandas pardas. Alza la mano derecha en gesto de bendición y sostiene en la izquierda un globo de cristal transparente. Los tonos de la carne son rojizos. Fondo oscuro.

La catalogación había avanzado desde la época de Carlos I, pero la combinación básica de una descripción del cuadro y un resumen de su historia se mantenía igual. El catálogo de Cook de 1913 nos informa de que la obra fue «adquirida por ciento veinte libras» por sir John Charles Robinson (más adelante, volveremos sobre este individuo, que fue básicamente el marchante que medió en la venta del cuadro a Cook).

Respecto a la atribución, el catálogo de 1913 describe así la pintura: «Giovanni Boltraffio (copia posterior de libre distribución)». Boltraffio era uno de los ayudantes de Leonardo con más talento, pero según Borenius no se trataba de un Boltraffio. Era una copia de un Boltraffio. Dado que Boltraffio copiaba a menudo diseños de su maestro, Leonardo, eso significaba que el *Salvator* pasaba a ser considerado una copia de una copia, el escalón más bajo de la historia del arte.

El catálogo de 1913 no acompaña la entrada con una imagen, pero sí que incluye la referencia de una: «Foto Gray 28992». Eso indica que el afamado fotógrafo eduardiano William E. Gray le hizo una fotografía y asignó un número al negativo. Gray era conocido por sus fotos de pinturas, y fue fotógrafo oficial de obras de arte de

Eduardo VII, primero, y luego de Jorge V. Aquella foto debía de ser la que encontró Robert Simon en la Biblioteca Witt al inicio de su investigación.

En el catálogo de Cook, Borenius subrayaba el mal estado de la obra: «Este cuadro [...] ha sufrido tanto limpiezas excesivas como repintados». El original, afirmaba, era otra versión del *Salvator*, obra de Boltraffio, y pertenecía a la colección del «*Signor G. B. Vittadini*», un coleccionista italiano.* Pero si nos fijamos bien, hay un fascinante rayo de esperanza en la letra pequeña de esta entrada del catálogo, implacablemente negativa; una frase breve bajo el texto principal con las iniciales «H. C.», de Herbert Cook.

Más adelante explicaré lo que escribió.

Entre 1900 y 1958 (año en que los herederos de Cook acabaron por vender el *Salvator*), una larga retahíla de historiadores del arte examinó el cuadro de la familia. Por desgracia, ninguno lo reconoció como un Leonardo.

El primero fue sir John Charles Robinson. Nacido en Nottingham en 1824 en una familia modesta (era hijo de un grabador), lo había criado su abuelo, un librero. Estudió pintura en París, donde pasaba el tiempo libre en tiendas de anticuarios y casas de coleccionistas en las que combinaciones eclécticas de esculturas, antigüedades y bibelots llenaban aparadores, mesas y repisas de chimenea bajo la mirada de cuadros al óleo cuyos modelos emergían entre barnices cada vez más oscuros. Cuando volvió a Inglaterra, se hizo profesor, y en 1853 fue nombrado primer superintendente de las colecciones de arte del recién fundado Museo Victoria and Albert (que luego se llamaría «museo de las artes ornamentales»), y más adelante del de South Kensington.

El retrato que le hizo John James Napier muestra a un hombre de rostro chupado, con barba arenosa y ojos hundidos, inyectados en sangre. Su mirada es intolerante, irascible e inteligente. A lo largo de veinticinco años, Robinson coleccionó arte para el V&A, además

de adquirir obras tanto por cuenta de clientes coleccionistas como para sí mismo. Compraba antigüedades, obras de arte, curiosidades y objetos *de vertu* (retablos, relicarios, tapices, molduras de mármol de tumbas, escudos, tallas en marfil y aparadores de nogal; cuadros también, por supuesto, al igual que láminas, bronce, estatuillas de terracota pintada, bastidores de cama de ébano y de metal bañado en oro, candelabros de hierro forjado y, sobre todo, su primer amor: cerámica mayólica). En aquellos tiempos, se podía comprar una escultura de Donatello por trescientas libras o una pieza de terracota pintada de Luca della Robbia por sesenta.

Su coto de caza iba de las grandes casas de subastas de Londres y París —Christie's, Phillips y Drouot— a joyeros de callejones de Venecia y tratantes de aldeas de Portugal. Viajaba a zonas rurales de Italia —donde, según escribe, «por norma general, gentes de todas clases están prestas a malvender sus posesiones artísticas— y a España, cuyas regiones del noroeste eran «casi tan desconocidas como el interior de África».¹ Solía pagar generosas comisiones a intermediarios que lo conducían a vendedores especialmente reservados, como aún es costumbre hoy en día.

Robinson también vio oportunidades en las grandes catástrofes del siglo XIX, ya fueran inundaciones o guerras de unificación. «Ahora es el momento —escribió desde España en 1866—. Este país está en mitad de una cuasirrevolución, el dinero ha desaparecido, reina la angustia, y todo lo que pueda venderse sale al mercado por una mínima parte de lo que se habría pedido por ello poco antes.» En 1871, mientras los prusianos sitiaban París, se las arregló para llegar a España, «no sin unas cuantas aventuras, de las que la más emocionante —escribía— fue viajar en un carruaje de Versalles a Saint-Denis, donde desde lo alto de una de las torres de la vieja abadía se contemplaba una vista espléndida del asedio». Cualquiera de los que lo acompañaron en aquella expedición (como su colega del Museo Richard Redgrave, inspector general de arte en South Kensington) se vieron hurgando en «pilas de artículos

cubiertos de polvo». Robinson estaba muy habituado a fijarse en cuadros sucios y deteriorados y a discernir la grandeza escondida tras la mugre.

Gracias a él, mientras desempeñó su cometido en el museo, el V&A reunió la mayor colección de escultura renacentista italiana de Europa, obviando a Italia. Pero compartía con tantos otros eruditos, pasados y presentes, el rasgo de la altanería. El secreto del negocio de la erudición artística es que, en el terreno de la historia del arte, la perspicacia carece de peso si no va acompañada de aires de superioridad ante los rivales, hasta rozar a veces la condescendencia, y la mordacidad si se tercia. Robinson acabó enfrentado con el director del V&A, Henry Cole. En aquella época, el mercado estaba saturado de copias y falsificaciones, y Robinson informó al museo de que Cole estaba comprando piezas «inventadas», y había caído «en un semillero de impostura y fraude en materia de arte». En una ocasión, Cole adquirió una baraja francesa supuestamente de finales del siglo xv. Robinson dijo que era falsa. Cole la envió al Museo Británico para recabar una segunda opinión, que dictaminó en su favor, pero Robinson replicó con un informe de veintitrés páginas, en que reclamaba que se hicieran pruebas científicas. Así se hizo, y la baraja resultó no ser auténtica.

El hombre tuvo otros desencuentros. Se quejó a Cole de que su salario anual, de seiscientas libras, era muy bajo, y chocó con el consejo de dirección del museo por la cantidad de dinero que estaba gastando en adquisiciones. En 1863, lo degradaron a «árbitro de arte», una especie de consultor externo. Tiempo después, el 12 de mayo de 1868, abrió una carta como las que todavía se escriben hoy: «Muy señor mío: Me encargan que le informe de que en estos momentos se requiere el despacho que recientemente ocupó usted en el Museo de South Kensington, y que le pida que tenga la amabilidad de despejar su escritorio tan pronto como le sea posible».² Lo habían despedido.

Por fortuna, tenía otras fuentes de ingresos. Montó la primera asociación de coleccionistas de arte, el Fine Arts Club [club de Bellas Artes], y posteriormente lo nombraron supervisor de los cuadros de la reina. Sobre todo, compraba y vendía arte y antigüedades a un círculo de coleccionistas, entre los que se contaba el legendario historiador alemán del arte Wilhelm von Bode, que admiraba su ojo clínico.

Robinson trabajaba en una nueva era, más imbuida de disciplina, del comercio de arte. Él y sus colegas consideraban que museos, residencias privadas y casas de subastas estaban llenos de copias atribuidas en falso, porque era materialmente imposible que hubiera tantos Leonardos, Miguelángeles, Rafaeles y Rembrandts. En pocas palabras, la oferta excedía ampliamente todo lo que hubieran podido producir jamás esos artistas. En consecuencia, fue en torno a esa época cuando los historiadores del arte se aplicaron a separar el grano de la paja, las obras de los maestros de las de sus discípulos, ayudantes y seguidores.

El padre de este nuevo enfoque fue Giovanni Morelli, historiador italiano del arte y miembro del primer Parlamento nacional de su país. El propio Morelli poseía dos *Salvatores Mundi* del taller de Leonardo, uno de los cuales, hoy expuesto en la Academia Carrara de Bérgamo, atribuyó a Marco d'Oggiono. Morelli introdujo en la erudición artística un método supuestamente científico, basado en «hechos indiscutibles y prácticos». Cada pintor, sostenía, podía ser identificado por su forma de pintar determinados rasgos y detalles: dedos, caras y otros motivos anatómicos, drapeados y paisajes. Un historiador del arte debía operar como un detective, un *Polizei-Kommissär*, y discernir esas pistas e identificar similitudes en el vasto océano de obras de arte no identificadas ni fechadas, al objeto de averiguar el autor, o, al menos, el periodo temporal y el lugar en que se pintaron las obras. Morelli, el santo patrón del «ojo», era capaz —o de eso presumía— de identificar a un pintor por las orejas

(o sea, por su forma de pintarlas). «La oreja de Bellini es redondeada y carnosa; la de Mantegna es alargada y más cartilaginosa», escribió en *Le opere dei maestri italiani*, que publicó en 1880 bajo el seudónimo de Ivan Lermolieff.³ En ese libro, Morelli presentaba xilografías de diagramas que ilustraban las orejas características de Botticelli, Lippi y Signorelli. También tenía uno de la oreja típica de Leonardo, pero, por motivos que desconocemos, ese no llegó a publicarse. De modo que el padrino del «ojo» también fue un estudioso de la oreja; también hizo diagramas similares de las manos típicas de cada pintor.

La tecnología fotográfica, relativamente novedosa, fue vital para esa nueva práctica. Estudios de fotografía como Alinari hicieron su agosto retratando obras de arte en museos, iglesias y colecciones de una punta a otra de Italia. Los estudiosos atestaron sus armarios con miles de esas imágenes, tan preciadas para ellos como para los coleccionistas lo eran las obras de arte que reproducían. Las desplegaban en mesas, agrupaban las similares, las cambiaban de orden probando distintas secuencias, construyendo posibles cronologías y geografías de estilo alternativas. Para respaldarlas, garabateaban al dorso de las fotos notas sobre la documentación histórica que habían leído.

A resultas de esta práctica, la autoría de prácticamente cualquier pintura renacentista no documentada pasó a ser objeto de debate. En 1903, Robert Ross —marchante, articulista de *Burlington* y antiguo amante de Oscar Wilde— escribió un poema titulado «La atribución de Navidad»⁴ sobre las vacilaciones de los expertos a la hora de atribuir obras:

Lo susurró Fry, lo musitó Dell,†
y a Holmes‡ por un tiempo se pudo acoger,
y B. B.§ creyó oír no sé qué de una venta.
Foster's¶ lo cuidó y no le salió a cuenta.
En Willis Rooms** pasó por ser de Edwin Long.††
En Christie's, de Longhi,‡‡ Douglas§§ dictaminó,
lo incubaron en Buttery's,¶¶ y remozado salió.*

Horne^{***} opinó que, aunque tardío, era un ETTY,^{†††}
hasta decidirse por Baldovinetti,^{†††}
mientras que Ricketts y Shannon, y D. S. MacColl^{*}
dijeron Alunno^{**} van Ruben, Amico di Bol.

¡Vaya batiburrillo de nombres! Una larga lista de marchantes y críticos de arte que discuten y revisan la atribución del cuadro, que en algún momento sufre una restauración sospechosa. *Plus ça change*.

Para Giovanni Morelli, la atribución errónea a ayudantes de obras que en realidad fueron pintadas por sus maestros no era más que uno de los problemas que podían sortearse con su método. Y había otro proceso inverso, igual de pernicioso, que se propuso combatir: a menudo se atribuían erróneamente obras de los maestros porque habían sido sometidas a restauraciones invasivas y mal hechas. En *Maestri italiani*, describe una y otra vez algún cuadro «muy dañado por restauraciones [...]. Que ha sufrido mucho por sucesivas restauraciones [...] arruinado casi por completo por una nueva restauración». En la introducción del libro, comenta:

La inmensa mayoría de los cuadros que nos han llegado de los mejores periodos han sido sometidos a restauraciones bárbaras, con lo que en vez de contemplar la fisonomía de un maestro en su obra, el estudioso ve solo la máscara negra con que la ha cubierto el restaurador, o, en el mejor de los casos, una superficie despellejada y desfigurada a más no poder. En semejante ruina, no hay la menor posibilidad de reconocer la mano del maestro, o de distinguir un original de una copia. Solo la atenta observación de las formas características de un maestro en la representación de la figura humana puede conducir a algún resultado válido.

Morelli tenía muchos seguidores, entre ellos sir John Charles Robinson. Estudiando la colección de dibujos de Miguel Ángel y Rafael del Museo Ashmolean de Oxford, Robinson elaboró el primer *catalogue raisonné* de un corpus de dibujos. Se esmeró en distinguir entre dibujos preparatorios de pintores y copias posteriores de

ayudantes. En muchos casos, los dibujos estaban sin firmar ni fechar, y solo podía hacer su atribución basándose en indicios estilísticos.

Robinson adoptaba una postura conservadora a la hora de hacer atribuciones, incluso con su propia colección. En 1868, envió buena parte de esta a Christie's para que la subastaran, a fin de atender a su propio sustento cuando perdió su empleo en el V&A. Escribió una cálida despedida a sus cuadros en forma de panfleto, *Memoranda for Fifty Pictures* [Memorándum de cincuenta cuadros]. «El presente cuadrito, de gran acabado, ofrece un típico ejemplo de las obras de los “pequeños maestros”, los copistas de Miguel Ángel», dice de una pieza. Tenía un Boltraffio, «ese singular seguidor de Leonardo», y otra pintura que se atribuía a Leonardo cuando la compró, pero que entonces solo estuvo dispuesto a asignar a la «escuela milanesa». «Poca duda puede haber de que este cuadro se realizó en vida de Leonardo —aseguraba—, y de que fue una de las obras producidas en el distrito de Milán, durante la época de admiración entusiasta que el nuevo y fascinante estilo del gran florentino parece que despertó entre los pintores, jóvenes y veteranos, de la escuela lombarda.» Esa bien podría ser la descripción que Robinson hubiera hecho del *Salvator Mundi*.

Robinson era especialista en Leonardo y en la obra de sus seguidores, y fue pionero de un resurgimiento en Gran Bretaña del interés por su pintura. En 1851, durante su primer viaje a Italia, había llenado páginas de su diario de notas sobre *La Última Cena*. Y en las décadas de 1880 y 1890, discutía acerca de Leonardo y sus émulos en cartas y en reuniones con los expertos leonardistas de su época, como el historiador del arte y erudito Jean Paul Richter, el primero que estudió los cuadernos del florentino; más adelante los publicaría bajo el título de *Las obras literarias de Leonardo da Vinci*.

Richter y Robinson andaban siempre discutiendo qué era de Leonardo y qué no. En 1886, el inglés escribió al alemán diciéndole que había encontrado una nueva *Virgen con el Niño* de Leonardo. Richter le respondió que conocía el cuadro y que era de un

seguidor, Marco d'Oggiono. En 1887, Richter visitó a Robinson en Londres y contó luego que un cuadro propiedad de su anfitrión era un Boltraffio «maravilloso», que él había atribuido a Leonardo. A Robinson le faltó tiempo para ponerlo en el mercado. Richter le dijo a un coleccionista alemán que en su opinión el precio era demasiado alto para ser la obra de un discípulo, pero acabó en manos de un coleccionista estadounidense por una suma cuantiosa. Ese cuadro era con casi total seguridad la *Niña con cerezas* expuesta en el Met de Nueva York, que a día de hoy, y de momento, se atribuye a Ambrogio de Predis, en otro ejemplo de lo mudables que han sido siempre las atribuciones a seguidores de Leonardo.⁵

Robinson debatió con Wilhelm von Bode sobre la *Pala Grifi*, un retablo que hay en Berlín y que hoy se considera obra conjunta de D'Oggiono y Boltraffio. ¿Era de Leonardo o de uno de sus discípulos? Y en tal caso, ¿de cuál? Robinson encontró un dibujo que parecía ser un boceto de la pieza, y Von Bode le pidió que intentara comprarlo en su nombre, cosa que no consiguió. Si había alguien por aquella época que se hubiera emocionado al descubrir un Leonardo, ese era Robinson. Parecía que nunca fuera a lograrlo, pero no porque no lo intentara.

Un día, hacia finales de siglo, Robinson encontró, o alguien le enseñó, un maltrecho cuadro de Cristo que tenía el sello distintivo de la escuela de Leonardo da Vinci. Nadie sabe exactamente de dónde lo sacó, ya que los libros de contabilidad que escribía de su puño y letra (y que se conservan en el Museo Ashmolean de Oxford) terminan en marzo de 1898. Hurgando en las bases de datos de obras de arte, a uno se le ocurren algunas vagas posibilidades. Hay un tal Mister Ley que puso un anuncio de su tienda en un periódico de 1872. «Se reparan curiosidades mecánicas», decía, y daba una dirección cerca de Leicester Square. Ofrece una «Cabeza de Cristo de Luini» de la colección de un pintor y grabador italiano, Luigi Calamatta, que había muerto en 1869.

Otra posibilidad se habría presentado en la venta que tuvo lugar en Phillips de la colección del difunto marchante de pintura inglés William Pearce, de New Bond Street. Uno de los últimos lotes, al parecer añadido a última hora, era un *Salvator Mundi* de Luini, que se adjudicó al marchante y restaurador Louis Hermann. Tal vez Hermann se lo vendiera más tarde a Robinson. Nunca lo sabremos, porque los libros de contabilidad de Pearce y Hermann se han perdido.

Lo que sí sabemos es que sir Francis Cook solo compró dos cuadros en 1900, el último año de su vida. Uno era el *Salvator*, el otro, una Anunciación «de la escuela de Umbría», que previamente se había atribuido a Cola dell'Amatrice y luego se asignó a Evangelista da Pian di Meleto. Ambos le llegaron a través de Robinson, y tal vez por mediación del mismo marchante. Ni uno ni otro se expuso en las galerías de Cook hasta después de su muerte.

Puede que el *Salvator* procediera de una colección inglesa, o puede que viniera de la Europa continental. Puede que pasara la mayor parte del siglo XIX colgado por ahí, en las paredes de una vieja iglesia o institución católica de Gran Bretaña, y que hubiera llegado al país procedente de Francia tras las guerras napoleónicas, o de Italia. En la primera mitad del siglo, había un trasiego incesante de *amateurs* británicos que viajaban a Italia y volvían con obras de arte.* La convulsa situación del país mediterráneo a causa de las guerras de unificación, uno de cuyos efectos fue la clausura de muchas instituciones religiosas, sumada a la inestabilidad en Francia a consecuencia de las invasiones del ejército prusiano y de un nutrido número de revoluciones, agitaron una vez más el fangoso lecho de los ríos de la historia del arte, lo cual hizo que afloraran otra oleada de antigüedades y obras de arte renacentistas que ahora podían ser arrebatadas de las manos crispadas de sus antiguos propietarios. Tal vez Robinson se limitara a dar a Cook el soplo sobre el cuadro, como hacía a veces, en vez de vendérselo directamente. Sobre la historia del *Salvator* antes de 1900, tenemos poco más que conjeturas.

Viniera de donde viniera, el caso es que Robinson, con toda su experiencia inspeccionando obras de arte renacentistas en mal estado, lo examinó con la máxima atención y no vio un Leonardo. Pero sí que vio algo que podía vender, acaso con un goloso beneficio, a su cliente coleccionista más voraz, el comerciante textil y millonario británico sir Francis Cook, al que describió como «un hombre bueno y excelente».

* * *

Francis Cook, el segundo de siete hermanos, nació en 1817. Fue el clásico ejemplo del coleccionista de arte victoriano hecho a sí mismo: un emprendedor que se abrió camino hasta la alta sociedad levantando un importante negocio, haciendo donaciones a buenas causas y coleccionando arte de una forma que no difería mucho de la de Carlos I y su corte.

Su padre, William, fue también un hombre de negocios hecho a sí mismo, que empezó con «cinco soberanos que le dio su padre en un bolsillo y una carta de presentación en el otro»,⁶ se fue a Londres y empezó a trabajar de aprendiz con un comerciante de lino. Con el tiempo, se hizo con la firma de su empleador y la convirtió en un inmenso negocio de comercio de artículos de seda, lino, lana y algodón por todo el Imperio británico. De su sede central en Londres se decía que era «una octava maravilla del mundo». Huelga añadir que William Cook se hizo muy rico.

Su hijo Francis, convertido en socio de la firma en 1843, acabó haciéndose cargo de la gestión de la empresa. Cultivaba una imagen de hombre sencillo y sin pretensiones. Cada día iba a pie a la estación local de tren para acudir al trabajo, y se dejaba ver cargado con paquetes envueltos en papel marrón de los que por lo general solo se ven en manos de repartidores. Se lo describía como un hombre que contaba el dinero, que era muy controlador con su (primera) mujer, Emily, y que era muy aficionado al arte.

En 1849, Francis y Emily se mudaron a Doughty House, una sólida mansión georgiana con una casita de campo adosada. Su sobrina Maude Gonne recuerda sus «dos largas galerías llenas de cuadros» y un «jardín de invierno con palmeras tropicales y bambús que llegaban a la misma altura que un lado de la casa».⁷

Cook conoció a Robinson en la década de 1860, y empezó a coleccionar arte en serio en 1868, cuando compró de una tacada cien cuadros del catálogo de Robinson. Se propuso reunir una colección lo más completa posible de maestros clásicos, igual que Carlos I, solo que él debía cubrir dos siglos más, y compraba al mismo ritmo que lo hacían los nobles de la corte carolina. Hacia 1876, ya acumulaba más de quinientos diez cuadros, aunque a su muerte la cifra se había reducido un tanto, porque, según recordaba su nieto, «el propio sir Francis, como todo coleccionista sabio, estaba siempre “deshierbando” su galería».⁸

En la década de 1870, añadió en la parte de atrás de la casa la «Galería Larga», una ampliación incoherente de estilo neoclásico, inspirada en la Galería Larga del propio Carlos I en el palacio de Buckingham, e iluminada por una claraboya que la recorría en toda su longitud. La galería, a su vez, se amplió en la década de 1890, al añadir al final otro espacio con luz cenital, una sala octogonal a imitación, en este caso, de la Tribuna de los Uffizi. Cook atestó la casa entera con sus cuadros, organizándolos, conforme a la tradición, geográficamente y por «escuelas»: florentina, sienesa, umbra, milanese, flamenca, inglesa, francesa y alemana. También coleccionaba mármoles griegos y romanos, alfarería etrusca, vidrio romano, antigüedades egipcias, joyas, marfiles, ámbar, bronce, miniaturas, cerámica oriental y mayólica, y mobiliario antiguo y contemporáneo.

El mercado del arte experimentó un *boom* en la segunda mitad del siglo XIX. *Alba Madonna*, de Rafael, se había vendido en 1836 por catorce mil libras; casi cincuenta años más tarde, en 1885, la National Gallery de Londres compró su *Ansidei Madonna*, una obra comparable, por una suma más de cuatro veces superior: setenta

mil libras (siete millones de hoy). Los precios de los pintores renacentistas italianos se dispararon. Así lo exponía en 1901 la revista de arte *Le Connoisseur*:

A lo largo de la última década, el número de coleccionistas ha crecido a pasos agigantados, como hemos aprendido, para nuestro quebranto, los que empezamos a coleccionar hace unos años con anhelos menos limitados que nuestras carteras. No hay más que comparar los precios actuales con los de hace diez o veinte años para ver lo desmedido que ha sido el incremento del interés y del deseo que despiertan las cosas antiguas y hermosas y raras.

Los precios subieron aún más rápido a partir de 1870, cuando una serie de recesiones económicas y crisis agrícolas forzaron a aristócratas británicos arruinados a vender sus colecciones, con el incentivo adicional de la devolución de impuestos; muchas veces, se las vendían a las nuevas fortunas de hombres de negocios norteamericanos. El nieto de Cook recordaba con orgullo que sir Francis evitaba a «los de los billetes de diez mil»,⁹ y que «debemos dar gracias a los extraordinarios conocimientos y gusto de sir Charles, en estos tiempos en que escasean los expertos y abundan las oportunidades, por la feliz adquisición por parte de sir Francis de innumerables tesoros que hoy valen diez veces más de lo que pagó por ellos».¹⁰

Muchos de los precios que pagaba Cook quedaron registrados, poco decorosamente, en el catálogo de 1913: tan solo ciento veinte libras por el *Salvator Mundi*, por ejemplo. Pero Robinson era un hombre de negocios tan duro como cualquier marchante de hoy. Sus libros de contabilidad evidencian que añadía sobrepuestos enormes a lo que él mismo había pagado. Compró un Rubens por noventa libras y se lo vendió a Cook por trescientas. Por un Tintoretto pagó setenta libras, y a Cook le cobró por él quinientas. Compró un Pontorno por cinco libras y se lo endosó a Cook por trescientas setenta y cinco. Un Veronese por el que pagó cuarenta y dos libras, a Cook le costó setecientas. Quizá describa mejor sus

prácticas deshonestas un agente del marchante florentino Bardini, que una vez llamó a la puerta del apartamento de Robinson en Harley Street, lo encontró abierto y nos dejó este informe:

Esta mañana fui a ver a sir Robinson, pero no lo encontré. Entré en su salón para esperarlo y me hallé de pronto en la tienda de un anticuario. Docenas de cuadros apoyados en las paredes, bustos de mármol, bronce, marcos antiguos [...]. Me dio mucho que pensar, y, como no volvía, me fui, con intención de volver al día siguiente y haciéndome una promesa: averiguar con quién me las veía. Lo que llegué a saber es que sir Robinson es un tratante que, cuando ve un objeto que sabe que puede vender, envía directamente a comprarlo a un tercero. Este tercero luego lo enseña a un *amateur*, que hace venir a Robinson para pedirle su opinión, que, por descontado, es positiva.¹¹

Por mucho que pagara de más sir Francis, sus inversiones seguían siendo atinadas, y su colección multiplicó en muchas veces su valor. Cuando falleció, poseía cuatrocientos cincuenta cuadros, incluidos cinco Rubens, cinco Jacob van Ruisdaels, dos Dureros, dos Claude Lorrains, un Van Eyck, un Frans Hals, una pintura de Filippo Lippi y Fra Angélico, un Mantegna, un Rafael y un Velázquez. Hoy, esas obras han ido a parar a algunos de los principales museos del mundo, la mayoría en América, vendidas por los descendientes de Cook en la primera mitad del siglo xx. Están en el Courtauld Institute y en la National Gallery de Londres, en el Metropolitano de Nueva York y, sobre todo, en la National Gallery of Art de Washington D. C. Cinco de los cuadros de maestros clásicos más famosos del mundo proceden de la Colección Cook: *La adoración de los Reyes Magos*, de Fra Angélico y Filippo Lippi, *Las tres Marías en el Sepulcro*, de Van Eyck, *la Vieja friendo huevos*, de Velázquez, *El rapto de las sabinas*, de Poussin, y el *Retrato de un niño*, de Rembrandt.

Sin embargo, Cook tenía a veces dificultades para encontrar obras importantes de maestros renacentistas a precios que estuviese dispuesto a pagar, así que compraba obras menores y copias. Tenía una pequeña predela de Rafael, por ejemplo, pero

también copias de tres de los cuadros más conocidos del maestro florentino. No poseía ningún Leonardo, pero sí un pequeño número de obras de sus contemporáneos milaneses. Fue probablemente en este contexto en el que Robinson ofreció a sir Francis en el último año de su vida una obra de estilo leonardesco, en apariencia inferior, que llenaría un hueco en su colección: el *Salvator Mundi*. Cook se lo compró, pero está claro que no lo tenía en mucho aprecio, porque no lo colgó en su galería.

Sir Francis murió el 17 de febrero de 1901 y dejó una fortuna de un millón seiscientas mil libras. Los periódicos publicaron que asistieron a su funeral mil personas y que los negocios permanecieron cerrados ese día en señal de respeto. Su colección de arte la heredó su hijo mayor, Frederick, que era diputado por Kennington; la cerámica y las antigüedades fueron para su otro hijo, Humphrey Wyndham. Frederick solo añadió un cuadro a la colección, pero su nieta recuerda que «tomó posesión de su herencia con celo, y estoy segura —añade— de que disfrutó siendo su titular, contemplando con orgullo el vasto despliegue de cuadros entre nubes de humo del tabaco y dando palmaditas en la espalda a todo el mundo entre saludos estentóreos y joviales». ¹² Entretanto, Herbert Cook, nieto de sir Francis, se hizo cargo de la gestión de la colección. Entonces, por primera vez, hubo un destello de esperanza para el *Salvator Mundi*.

Al igual que muchos descendientes de los ricos coleccionistas de arte de hoy, sir Herbert Cook se introdujo en el mundo del arte. Estudió Derecho y ejerció de abogado en el Middle Temple londinense, además de cumplir con sus funciones de director del negocio familiar, pero sus pasiones iban por otro lado. Se convirtió en un *amateur*: un término que seguía utilizándose con el mismo sentido que en tiempos de Carlos I, el de erudito autodidacta.

En la década de 1890, sir Herbert empezó a colaborar con revistas de arte como la *Gazette des Beaux Arts*, combinando la labor detectivesca de Giovanni Morelli con la investigación de documentos históricos sepultados en archivos. Priorizaba el estudio y el análisis visual de las obras de arte, advirtiéndole al lector de que había «visto y estudiado repetidamente y en persona» las obras sobre las que escribía. Intercambiaba correspondencia con el legendario erudito e historiador del arte Bernard Berenson y con Mary, su mujer, igual de interesada y de interesante, y con el crítico inglés de arte y futuro miembro del Círculo de Bloomsbury Roger Fry. Juntos lanzaron la primera publicación periódica británica de historia del arte, la *Burlington Magazine*.

La *Burlington* hacía profesión de independencia respecto al mercado. Su objetivo era reemplazar la crítica de arte basada en impresiones personales y mitificaciones por la investigación «imparcial» de documentos históricos y el estudio de los detalles del estilo de cada pintor, debidamente llevado a cabo con fotografías de las obras de arte. Observaba y criticaba el fenómeno de los coleccionistas que compraban para obtener un beneficio, que él llamaba «las posibilidades de amasar a un tiempo obras de arte y dinero», y declaraba con santurronería:

Para este tipo de coleccionistas, las variaciones rápidas del valor atribuido a obras específicas son tan importantes como lo son las fluctuaciones del mercado bursátil para el agente de bolsa, y de ese modo se introduce un elemento perturbador en la estimación del valor real que propone nuestro estudio. La atmósfera se enrarece, y el estudio en sí adquiere mala reputación por la presencia de estos sabihondos, estos augures de las salas de ventas.¹³

No obstante, las principales firmas de *Burlington* solían aunar la condición de marchante y la de crítico, y en tanto que eruditos e historiadores del arte también acostumbraban a cobrar por sus dictámenes, o a llevarse un porcentaje del precio de venta de las obras que habían evaluado. Entonces, como ahora, la erudición pictórica se entrelazaba con el mercado.

Sir Herbert era un gran experto en Leonardo, y no vacilaba en atribuir obras al maestro si lo consideraba procedente. En 1909, de las brumas del coleccionismo de arte decimonónico surgió un nuevo Leonardo, el primero en varios siglos y el último hasta la aparición del *Salvator Mundi* de Simon y Parish. Se le dio el título de *Madona de Benois*. Sir Herbert fue a ver el cuadro cuando se expuso en San Petersburgo. Lo hizo fotografiar y procedió a declararlo públicamente por primera vez un Leonardo temprano en el número de diciembre de 1911 de *Burlington*, en los siguientes términos:

¡Qué maravillosamente humano es todo! [...] El niño que trata de enfocar la vista en la flor que le es presentada; la inclinación hacia atrás de la cabeza; la avidez con que la agarran sus manitas; el regocijado interés y la devoción de la niña-madre [...]. ¡Y con qué amor ha jugado con los bellos bucles del pelo, trenzado como solo Leonardo sabía hacerlo, y con los pliegues de la manga y de la túnica! Sí, tal vez sea suntuoso, pero eso también está en el estilo de Leonardo; y puede que contenga armonías extrañas y bellezas de sutil trascendencia más extrañas aún, pero ese es el espíritu de Leonardo, el espíritu que más adelante alcanzaría su máxima expresión en la exótica belleza de la inquietante sonrisa de la *Mona Lisa*.

Al cabo de dos años, en 1913, la *Madona de Benois* la compró el zar de Rusia por el precio récord de un millón y medio de dólares.

En marzo de 1912, sir Herbert se convirtió en el primer erudito y crítico británico en respaldar la atribución a Leonardo propuesta por Wilhelm von Bode de la *Ginevra de Benci*, que hasta entonces se tenía por obra de Verrocchio. En el proceso, demostró que sabía valerse de copias para descubrir detalles de un original. La *Ginevra* no estaba fechada. ¿Cuándo se pintó, pues? Cook sabía de otra copia, en poder de un aristócrata florentino, en que la composición era más amplia, de modo que dejaba ver las manos de la modelo, que lucía un anillo. De eso dedujo que acababa de contraer matrimonio, o estaba a punto de hacerlo. Había documentación que acreditaba que Ginevra se casó en 1473. La mata de enebro era otro indicio de la fecha (es un símbolo de castidad). La mayor amplitud de esta composición sugeriría por lo general que se trataba

del original, a menos que el otro cuadro hubiera sido recortado en algún momento, algo frecuente en la historia de la pintura renacentista, incluso con cuadros de Da Vinci. El análisis del original de Leonardo mostró, en efecto, que la tabla había sido cercenada. Sir Herbert pudo confirmar que era la obra original, y la dató. Hizo una buena labor detectivesca, pero para Herbert esas pistas en concreto no eran la base de su atribución a Leonardo: «Cada creación de Leonardo (según mi convicción) es única, y solo la une a las demás un vínculo indefinible de calidad e instinto con ese misterioso espíritu de sutil fascinación que escapa a las meras palabras».¹⁴ Ya entonces existía el ¡zing!

Sir Herbert veía un abismo entre la calidad de un Leonardo y la de las obras de sus discípulos, aunque no por ello despreciaba estas últimas. Era, al igual que Robinson, un paladín de los «pequeños Leonardos», y de los pintores milaneses en general. Incluso antes de administrar la colección de su abuelo, en 1898, fue uno de los cinco miembros del comité que organizó una monumental exposición de «Cuadros de maestros de las escuelas milanesa y asociadas de Lombardía» en la New Gallery londinense, con trescientas obras atribuidas a Leonardo, sus seguidores y otros pintores del Renacimiento milanés. Sir Herbert declaró que la exposición pretendía «ilustrar la historia de una determinada escuela pictórica italiana y brindar la oportunidad de apreciar la dimensión de su excelencia».¹⁵

Esa exposición incluía una sección fotográfica, con más de cien imágenes en blanco y negro de obras que los comisarios consideraban importantes, pero que, por una u otra razón, no habían tomado prestadas. Entre ellas había un *Salvator Mundi* atribuido a Boltraffio, y propiedad por aquel entonces del mayor coleccionista de Milán, Giovanni Battista Vittadini. Actualmente, está en una colección particular anónima, y se ha puesto en entredicho su atribución a Boltraffio. Sir Herbert escribió que los cuadros de Boltraffio «fascinan por su exquisito acabado y por la ausencia de vulgaridad o alarde». Poseían un «singular refinamiento». Había en

concreto dos series de obras de Boltraffio de las que él tenía noticia: «Sus temas sacros no son muchos: unos pocos cuadros de madonas y dos o tres versiones del *Salvator Mundi*». ¹⁶ El *Salvator Mundi* estaba en el radar de sir Herbert.

Los ayudantes de Leonardo tenían talento, pero no eran Leonardo. Sir Herbert acusaba a los historiadores del arte de diluir la grandeza del maestro al atribuirle las obras de su taller. En artículos publicados en *Burlington*, se aplicó a analizar varias series leonardescas, entre ellas la del *San Juan Bautista* y la más extraña de todas, varias *Giocondas* con el pecho desnudo. Sobre la base de esos estudios, el millonario-erudito-coleccionista fue el primero que entendió de verdad cómo dirigía Leonardo su taller:

Leonardo trataba sin duda el tema en persona, en un dibujo o boceto al que tenían acceso sus discípulos, y del que cada uno trabajaba su propia versión con distintos grados de libertad. Que esta era sistemáticamente su forma de proceder lo demuestran las incontables copias, más o menos contemporáneas, que se hicieron de los motivos de Leonardo.

Sir Herbert admiraba la serie de *Salvatores Mundi* salidos del estudio de Leonardo desde la exposición que se le dedicó en Milán en 1898. Es más que probable que buscara hacerse con uno para su colección desde esa fecha, y que Robinson lo supiera. El hecho de que sir Francis lo comprara en el último año de su vida hace aún más verosímil que sir Herbert influyera decisivamente en su adquisición.

Tras la muerte de su abuelo, sir Herbert volvió a colgar la colección entera, y, como afirma el catálogo abreviado de 1907, «se hicieron algunas incorporaciones». El *Salvator Mundi* fue una de ellas. Sir Herbert trasladó el cuadro, esa Cenicienta de la historia del arte, a un lugar destacado del espacio de exposición más importante del hogar familiar, la Galería Larga. Se colgó en una ubicación idónea desde el punto de vista histórico, rodeado del resto de las grandes obras de la escuela milanesa de la Colección Cook: *La Virgen y el Niño con san Jorge y un ángel*, de Luini, la *Virgen con el*

Niño y ángeles, de Vincenzo Foppa, y la *Natividad*, de Giampietrino. Se alcanza a identificarlo en una fotografía, donde puede verse en la pared derecha, cerca del fondo de la segunda hilera.

En 1913, sir Herbert encargó a tres historiadores del arte que escribieran sendos tomos separados sobre su colección familiar de cuadros italianos, holandeses y flamencos, y sobre obras de otras escuelas. El tomo italiano le fue asignado a Tancred Borenius. Borenius, nacido en Finlandia en 1885, era una figura próxima al Círculo de Bloomsbury, y había trabajado como asesor de aristócratas ingleses y miembros de la familia real. Era especialista en el Bajo Renacimiento italiano, y fue el primer catedrático de historia del arte de la Universidad de Londres; se cree que más adelante trabajó para los servicios de inteligencia británicos, y que fue el hombre que tendió una trampa a Rudolf Hess para que fuera a Inglaterra.

Los relatos que hace Borenius de la proveniencia y la adquisición de obras de la Colección Cook son fiables. Le ayudaron las relaciones que tenía sir Francis, que más adelante se perdieron. Sir Herbert consultó también a sir Charles Robinson, que aún vivía, «y aunque la memoria de un hombre en su octogésimo noveno año de vida —dice— difícilmente puede ser precisa en todos sus detalles, su magnífica vitalidad y su interés aún vivo por temas artísticos me han sido de gran utilidad para editar este catálogo».

Borenius no vacilaba en proponer una atribución si estaba convencido de ello. Atribuyó, por ejemplo, un cuadro de pequeño formato, *San Jerónimo castigando a los herejes*, a Rafael, citando en apoyo de su tesis a Bernard Berenson, entre otros. Pero mirando el *Salvator* de Cook no vio un Leonardo, ni tan siquiera una obra de alguno de sus seguidores, sino una copia de una pintura de taller.

Tampoco sir Herbert creía que su *Salvator* fuera un Leonardo, pero no pensaba que su ejecución fuera tan pobre como creía Borenius. La anotación que añadió a la atribución —la escueta frase

que he mencionado antes en este mismo capítulo— rezaba: «Yo diría más bien que es una obra paralela de un pintor contemporáneo de la escuela de Leonardo — H. C.». Sir Francis elevaba así su categoría un escalón, al dar cabida a todo el taller, pero no lo ponía a la altura de una obra del maestro. No obstante, por esa misma época escribió en *Burlington*: «En el ámbito de la pintura, es tan poco lo que, por comparación, nos ha llegado de las creaciones del propio Leonardo, que lo que se califica vagamente de leonardesco exige que lo estudiemos con la máxima atención».¹⁷

El rayo de esperanza que sir Herbert ofrecía al *Salvator* no tardó en extinguirse. Otros historiadores del arte, familiarizados con Leonardo en mayor o menor medida, atravesaban la Galería Larga sin reparar en el cuadro colgado en una esquina. Hasta Bernard Berenson y su mujer, Mary, cuando visitaron Doughty House en 1916, garabatearon en sus cuadernos notas sobre lo que vieron, pero no mencionaron el *Salvator*.

En 1916, sir Herbert fue nombrado miembro del consejo directivo de la National Portrait Gallery, y en 1923 de la National Gallery, en cuya junta se sentaría en la década de 1930. Conocía a su director, Kenneth Clark, que a sus treinta años ocupaba el puesto de supervisor de los cuadros del rey, y era la personificación de la naciente ideología patricia británica del patrimonio nacional de mediados del siglo xx. Juntos elaboraron la que denominaron «Lista de cuadros capitales», una selección de «obras maestras supremas» que debían «adquirirse para la nación a toda costa» a fin de evitar que las compraran estadounidenses ricos. Había, por supuesto, otra razón para que sir Herbert estuviera en la junta de la National Gallery. Kenneth Clark quería que donara cuadros de la colección de su familia, aunque no lo consiguió.

Kenneth Clark, nacido en 1903 en el seno de una familia adinerada, fue un prodigio de la historia del arte, que sentía una especial inclinación por el ser supremo de la disciplina: Leonardo.

Fue un protegido de Bernard Berenson (aunque este llegara a calificarlo más adelante de «gran vulgarizador»), cortés y cautivador, hombre de mundo además de esteta, que demostraba la misma brillantez devolviendo el arte a la vida con palabras que gestionando redes profesionales de élite; fue un divulgador de la cultura con una habilidad sin par para revestir de encanto su aura de superioridad.

A mediados de la década de 1930, Clark dio una serie de conferencias sobre Leonardo que se publicaron en 1939 bajo el título *Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist* (publicado en España simplemente como *Leonardo da Vinci*). Por esa misma época, catalogó los seiscientos dibujos de Leonardo conservados en el castillo de Windsor, que había adquirido el conde de Arundel durante el reinado de Carlos I y que luego pasaron de alguna manera a la Colección Real. Clark se sumergió en la tarea durante tres años, describiendo cada folio con prosa vívida y elegante (aunque algo anticuada), identificando minuciosamente aquellos dibujos que podían vincularse a cuadros y articulando un desarrollo del estilo de Leonardo y de los materiales que utilizó. Se encontró con dos dibujos en los que reconoció grandes similitudes con tres versiones del *Salvator Mundi* que conocía bien —la de Yarborough, la de Vittadini y la de Cook—, además de con el grabado de Hollar. Analizó primorosamente el estilo de los dibujos en el borrador de una conferencia que hoy se conserva en su archivo de la Tate británica: «Dibujo de una manga para un cuadro perdido de Cristo dando la bendición, encargado en torno a 1504; trazado con tiza roja y negra sobre papel rojo, muestra a Leonardo sacando el máximo partido de tan opulentos materiales de un modo que el estricto gusto de sus primeros años quizás hubiera rechazado». Pero a juicio de Clark, ni la versión de Cook ni el resto de las que conocía eran el original del «Cristo portador de un globo, que se ha perdido». También había examinado el Cook y lo había descartado.

Jean Paul Richter también hizo una visita a la Colección Cook con su mujer. En 1922, estaba revisando las secciones de historia del arte de la guía de Londres Baedeker de cara a una nueva edición. En su diario, comenta que estuvo discutiendo con su esposa sobre una de las obras maestras de la colección, la *Schiavona* de Tiziano, que él creía pintada por el retratista del norte de Italia del siglo XVI Giovanni Battista Moroni. El matrimonio siguió discutiendo el asunto durante una semana, y ella acabó diciéndole: «Estás dando palos de ciego». Sin embargo, en ningún momento hace mención del *Salvator Mundi* ni constan disputas conyugales al respecto.¹⁸

En 1932, S. C. Kaines-Smith, conservador a la sazón de la Colección Cook, elaboró un catálogo actualizado. En sus notas, describe el *Salvator* como «espantosamente sobrepintado» y «no restaurable». En 1940, se invitó a un restaurador, W. H. Down, a valorar obras de la colección. El *Salvator Mundi*, según informó, estaba en un «estado de repintado sumamente *amateur*», y lo incluyó en una lista de «cuadros en mal estado general, que deben ser sometidos a pruebas para determinar si tienen calidad y valor suficientes para justificar el desembolso que requeriría su restauración».

El *Salvator* de Cook no halló ningún «salvador» en la Inglaterra del cambio de siglo, lo cual puede interpretarse de dos maneras. Podría parecer imposible que a tantos eruditos y marchantes —acostumbrados todos ellos a ver cuadros renacentistas italianos en pésimo estado, empastados con sobrepintados, restauraciones y barnices oscurecidos—, todos con sobrada experiencia en la identificación del autor de un cuadro a partir de las cualidades de manos y orejas, se les pasara por alto un Leonardo que los mirara a los ojos, como hace el *Salvator*. Una conclusión alternativa, y más favorable a la causa de Simon y Parish, sería que fue una desgracia más para la obra maestra más infortunada del mundo el hecho de

reaparecer en un momento en que la historia del arte fomentaba la desatribución de cuadros previamente asignados a grandes nombres.

A todo esto, a la empresa familiar de los Cook, Cook, Son & Co., no le iban bien los negocios. El advenimiento del siglo xx, la compra del *Salvator Mundi* y la muerte de sir Francis marcaron un punto de inflexión en la suerte de la compañía. Su modelo de negocio, que resultaba avanzado a mediados del siglo xix, se había quedado obsoleto. Y aún les fue mucho peor con el auge de las cadenas de establecimientos minoristas como Marks & Spencer, que se abastecían directamente de los fabricantes, prescindiendo de intermediarios. Sir Herbert no tenía madera de hombre de negocios, y los años de entreguerras fueron tiempos difíciles para los comerciantes textiles. Llegados a 1920, la empresa estaba al borde de la bancarrota y, en un intento de recabar fondos, hizo una oferta pública de venta de acciones. Al año siguiente, perdió más de cuatrocientas mil libras. Sir Herbert, enfermo de Parkinson, dimitió en 1931. Fallecería en 1939.

Su hijo y sucesor, sir Francis Ferdinand Maurice Cook, nacido en 1907, demostró que los negocios se le daban aún peor que a su padre. El bisabuelo había sido coleccionista, su nieto, historiador del arte, y, siguiendo la tradición de muchas familias del mismo perfil, el siguiente vástago del clan Cook, sir Francis Ferdinand, se hizo artista, al menos en su imaginación. Sir Francis Ferdinand pintó cientos de paisajes, bodegones y retratos con una paleta luminosa y un estilo que podríamos calificar de modernista. Su vida fue tan colorida como sus cuadros: tuvo durante un tiempo un Rolls-Royce rosa, se casó siete veces, se divorció de su primera mujer porque ella cometió adulterio durante su luna de miel, y de la tercera por idéntica razón, aunque no en un momento tan temprano de su matrimonio. Su quinto matrimonio se disolvió por incurrir él en la misma falta. Un contemporáneo suyo de un patronato artístico en el

que coincidieron dijo de él que era «un baronet degenerado».¹⁹ A su muerte, sobrevenida en 1978, legó mil cuatrocientos de sus cuadros a la isla de Jersey, donde se había mudado después de la guerra, así como una capilla reconvertida en la que exponerlos, que hoy es la Galería sir Francis Cook.

La Colección Cook empezó a disgregarse nada más morir sir Herbert. En los primeros meses se vendieron cincuenta cuadros, entre ellos *Las tres Marías en el Sepulcro*, de Van Eyck. El Gobierno británico, aun estando ya a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, había ofrecido por él cien mil libras, pero un coleccionista holandés subió la oferta a doscientas cincuenta mil (que equivaldrían hoy a sesenta millones), y el cuadro fue a parar a Holanda, donde Hermann Goering no tardó en echarle el ojo. Otros acabaron en Nueva York, en el Metropolitano y en la Colección Frick.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, sir Francis Ferdinand Cook envió la mayoría de las obras de valor que quedaban en la colección a una de las propiedades que la familia tenía en el campo. El *Salvator*, como era de esperar, no fue una de ellas, y se embolsó y guardó en el sótano de Doughty House. En 1944, una bomba alemana cayó sobre la vivienda familiar, que sufrió grandes daños, pero, por una vez, el *Salvator* salió indemne. Después de la guerra, se organizaron varias exposiciones itinerantes de obras de la Colección Cook. El *Salvator Mundi* se incluyó en una de ellas, titulada «Arte sacro», y en 1947 y 1948 viajó por las ciudades de Wolverhampton, Bolton e Eastbourne, devastadas por la guerra. En los catálogos de la exposición fue degradado una vez más a un simple «Escuela milanesa, c. 1500». Luego quedó almacenado en algún punto del oeste de Londres.

A partir de 1944, sir Francis Ferdinand fue poco a poco liquidando la colección, topando a menudo con dificultades para encontrar compradores. Su mejor cliente era la estadounidense Fundación Samuel H. Kress, que adquirió cuadros de Cook por docenas, y donó veintiuno a la National Gallery of Art de

Washington. El premio gordo fue la obra conjunta de Filippo Lippi y Fra Angélico, adquirida por recomendación de Bernard Berenson. Hacia 1952, se habían vendido doscientos cuarenta y dos cuadros de la Colección Cook, pero aún quedaban muchos, entre ellos el *Salvator*.

Almacenar todo ese arte costaba una fortuna. Sir Francis prestó generosamente muchas obras a museos e instituciones de toda Inglaterra. Hasta hizo un préstamo a la Catedral de Canterbury. Pero decidió liquidar la mayor parte de los cuadros que aún conservaba en una venta dedicada en exclusiva a la colección familiar. El miércoles 25 de junio de 1958, la élite de los marchantes internacionales de maestros clásicos y un puñado de los historiadores del arte británicos más prestigiosos se reunieron bajo las arañas del salón de ventas de Sotheby's en Bond Street, cuyas paredes estaban engalanadas con los cuadros más grandes y valiosos de los Cook. En total, se pusieron a la venta ciento treinta y seis lotes, incluido el *Salvator Mundi*. Estaban presentes, a lo largo de la Arcade Gallery, agentes de Agnew's, el marchante de maestros clásicos más importante de Londres; de Charles Duits, con filiales en Londres y Ámsterdam; de Giovanni Salocchi, que vendía antigüedades y obras de maestros clásicos en Florencia; y de Pieter de Boer, que había hecho suculentas ventas a los nazis durante la guerra. Asistieron también el historiador judío del arte Alfred Scharf, un emigrado alemán especialista en arte del Renacimiento que trabajaba en Londres en los institutos Warburg y Courtauld, y cuya esposa, la polaca Felicie Radziejewski, era asimismo marchante. El abogado, exagente secreto, catador de vino, historiador del arte y coleccionista de miniaturas Robert Bayne Powell levantó la mano para pujar. Sir Kenneth Clark, presidente por entonces del Consejo de las Artes y también de ITV, el primer canal independiente de televisión de Gran Bretaña, compró dos cuadros. Ellis Waterhouse, uno de los primeros académicos de la historia del coleccionismo y amigo desde su juventud del historiador del arte Anthony Blunt, que más adelante sería denunciado como espía soviético, pasó por la

subasta y estudió las pinturas. Blunt era muy consciente del problema de las atribuciones. A comienzos del siglo xx, había escrito que «la mayor parte de los cuadros renacentistas se habían atribuido erróneamente, y al menos media docena de ellos no estaban catalogados». Waterhouse garabateó valoraciones de lotes que le parecieron interesantes en su ejemplar del catálogo. Allí es donde descalificó el *Salvator Mundi* con una sola palabra: «Ruina». En definitiva, un elenco de los historiadores del arte, marchantes y coleccionistas más prominentes de antes y después del cambio de siglo habían examinado el *Salvator Mundi* de Cook. Y todos ellos lo ignoraron.

La venta recaudó un total de sesenta y cuatro mil seiscientos ochenta libras. Marchantes e historiadores del arte dispararon los precios de muchos lotes con sus pujas, pero no el del *Salvator Mundi*. Sin embargo, un miembro del público mostró interés por la tabla: un coleccionista poco conocido de Nueva Orleans que estaba de viaje por Europa comprando arte junto a su mujer, Minnie. Warren Kuntz adquirió el *Salvator Mundi* por solo cuarenta y cinco libras, una cifra tan baja que sugiere que la suya fue la única oferta.

TERCERA PARTE

Aun contando con el aval de la National Gallery, el *Salvator Mundi* iba a resultar muy difícil de vender. De entrada, Robert Simon tuvo que calcular cuánto valía la tabla; una tarea nada fácil, dado el escasísimo número de Leonardos auténticos que habían salido al mercado en los dos últimos siglos.

En 1879, la venta de *La Virgen de las Rocas* por nueve mil libras (algo más de diez mil euros) estableció en aquel momento el precio más alto jamás pagado por una obra de arte.

En 1914, el zar de Rusia Nicolás II adquirió la *Madona de Benois* por un millón y medio de dólares.

En 1967, la National Gallery de Washington D. C. compró el *Retrato de Ginevra de Benci* por, supuestamente, cinco millones de dólares, aunque se rumorea que el precio real fue mucho mayor.

En 1994, Bill Gates se hizo con el *Códice de Leicester* por treinta millones ochocientos mil dólares.

Simon consultó el índice Mei Moses de arte, desarrollado en 2001 por dos profesores de la Universidad de Nueva York para estimar el valor de las obras de arte. La respuesta fue que, dado el incremento de valor del mercado del arte, el *Códice de Leicester* costaría entonces unos cien millones de dólares. Él me contó que la estimación le pareció muy baja, ya que «estas cosas no explican la rareza, el hecho de que no se están haciendo más, y de que solo existen quince cuadros del artista, y habrá menos conforme pase el tiempo». Mediante cálculos basados únicamente en el índice de

precios al consumo, estimó que tanto un millón y medio de dólares de 1914 como cinco millones de 1976 venían a equivaler a treinta y cuatro millones y medio de dólares de 2012. Pero si hacía el cálculo basándose en la renta y los salarios relativos, la cifra ascendía a doscientos millones; y si consideraba además la producción relativa, llegaba a seiscientos sesenta millones.¹ Al final, lo dejó en un precio orientativo del *Salvator Mundi* de entre ciento veinticinco y doscientos millones de dólares. El cuadro estaba de vuelta en el mercado como un Leonardo, por primera vez en unos doscientos cincuenta años. En los siglos transcurridos, tanto la obra como el negocio se habían transformado hasta tal punto que solo eran reconocibles superficialmente.

El mercado del arte del siglo XXI aún conservaba algunas de las dinámicas del de los tiempos de Carlos I y los monarcas absolutos europeos, y también del mercado decimonónico. Como en siglos pasados, las corrientes emergentes del mercantilismo, la globalización y la tecnología arrastraron hasta las costas del mercado del arte nuevas oleadas de arribistas financieros, magnates industriales, empresarios y gobernantes, millonarios y multimillonarios. Compraban las obras de la generación anterior de coleccionistas a precios situados un nivel por encima, añadiendo acaso un cero o dos a los previamente imperantes. La masa siempre creciente de las clases medias engrosaba aún más las franjas medias e inferiores del mercado.

En el extremo superior, los arribistas compraban en grandes cantidades, y a buen ritmo. Los coleccionistas superricos elegían obras de arte sobre la base de imágenes de Instagram, evocando a los coleccionistas estadounidenses de finales del siglo XIX que compraban basándose en telegramas o en fotos que les mostraban sus asesores artísticos. Si el siglo XIX tenía sus salones parisinos y sus exposiciones estivales de las reales academias, el XXI tiene un agitado calendario de ferias de arte y bienales, que constituyen el

escenario del arte contemporáneo en el que un elenco cambiante de artistas son enaltecidos y convertidos en objeto de especulación para una red de marchantes. De vez en cuando, una subasta establece un nuevo precio récord, o dos, lo cual, a su vez, se toma como punto de referencia en algunas ventas privadas o en subastas posteriores. Durante unos meses, o hasta años, se obtienen beneficios rápidos, y luego, a medida que merma el interés por ese artista, los marchantes ponen el ojo en otro, y repiten el mismo proceso, dejando tras de sí los cadáveres quemados de carreras artísticas truncadas, monstruosas quimeras de entusiasmo artístico mal orientado, y, de vez en cuando, un saldo bancario astronómico para algún artista afortunado. Hasta ahí, sigue siendo un mundo que Carlos I hubiera reconocido.

Desde finales del siglo XIX, el arte se había convertido en un bien susceptible de ser objeto de especulación y, al mismo tiempo, en un activo en el que se podía invertir. Los marchantes y coleccionistas más avisados, y hasta críticos como John Ruskin, compraban obras de arte y las vendían al cabo de cinco años por precios tres veces más altos que lo que habían pagado por ellas. En los primeros años del siglo XX, el empresario y crítico de arte André Level fundó un célebre sindicato de inversores que compraban cuadros impresionistas y posimpresionistas para venderlos diez años después con pingües beneficios. Aquel era un mercado del arte que sir Herbert Cook y sir John Charles Robinson también hubieran reconocido.

Pero detrás de esa estructura conocida y predecible se escondían nuevas tendencias. Llegados al siglo XXI, las inversiones financieras en arte eran ya práctica común, pero también habían conducido a una situación nueva. El arte se utiliza en la actualidad casi como un mercado de futuros o mercado derivado financiero. Inversores perspicaces de la década de 1990 y principios de la de 2000 reunieron grandes colecciones de arte contemporáneo chino, por ejemplo, convencidos de que el surgimiento de una nueva clase de millonarios y multimillonarios chinos encarecería las obras de arte

producidas en el país. Hoy en día, el arte es un tipo de activo. Ocupa su espacio en muchas carteras de inversión cabales, en las que es típico que el diez por ciento de una fortuna personal se invierta en arte. Al mismo tiempo, el arte es también una herramienta que puede utilizarse para obtener créditos o para la «optimización» fiscal. Los Gobiernos ofrecen a los ricos incentivos fiscales por promocionar a artistas, donar a colecciones públicas o construir museos. Los bancos aceptan obras de arte como aval de sus préstamos. Es más, el arte como instrumento financiero se ha integrado en la economía extraterritorial, una red de cuentas bancarias y compañías pantalla radicadas en paraísos fiscales en que las empresas con dueños anónimos no pagan impuestos, y en países con leyes estrictas de protección del secreto bancario, como Suiza. Allí, el arte puede servir para ocultar o enmascarar la riqueza de alguien, y pueden llevarse a cabo, presentándolas como ventas de arte, transacciones millonarias que permiten eludir el papeleo que hay que cumplimentar ante los ministerios nacionales de Hacienda en el caso de otros tipos de transacción financiera.

Tras la exposición de la National Gallery, Simon se aplicó a fondo en buscar un comprador para el *Salvator Mundi*. Poco se sabe con certeza de a quién se lo ofreció, cuándo o a través de quién. Simon comenta, en tono sentencioso, que mencionó discretamente el cuadro a algunos clientes potenciales. Alex Parish recuerda: «Intentábamos, sin éxito, llevar a según quienes a un aparte y decirles: “Oye, por cierto, hemos descubierto este Da Vinci. Es increíble, en serio. ¿Qué te parecería gastarte ciento cincuenta millones en él?”. Su reacción, muy razonable, solía ser: “Si es tan bueno como decís, ¿cómo es que nunca he oído hablar de él?”. Y no salíamos de ahí».

Se rumorea que la familia real de Catar, que estaba reuniendo colecciones para sus museos e invirtiendo en pintura modernista, declinó una invitación para comprar el *Salvator* por ochenta millones

de dólares. Mijaíl Piotrovski, director del Hermitage de San Petersburgo, me dijo: «Al museo, que es de titularidad del Estado, le enseñaron el material [es decir, fotos y documentación], pero no pensaron que tuvieran que iniciar una recaudación de fondos». Simon comenta que en 2009 mostró la tabla a Scott Schaeffer, el conservador de pintura en jefe del Museo J. Paul Getty, pero que no le hicieron una oferta. En 2010, enseñaron el cuadro «a conservadores del Museo de Bellas Artes de Boston», según declaró el año siguiente a *Artnews* Milton Esterow, que añadía: «Frederick Ilchman, el conservador de pintura del museo, no quiso hacer ningún comentario al respecto». ² Según algún informe, también se ofreció el *Salvator* al Vaticano, por un precio próximo a los cien millones de dólares, pero en Roma tampoco se animaron.

Parece ser que algunos individuos atrevidos intentaron presentarse como agentes en la venta del cuadro sin pedir antes autorización a Simon y Parish, con la esperanza de quedarse con un porcentaje del beneficio. «No faltaban intermediarios entrometiéndose en el asunto, gente que nos decía que si tenía tal cliente, o tal otro, o el de más allá», dice Parish. Uno de esos emprendedores, un destacado tratante internacional de alfombras antiguas, ofreció el cuadro al director de la berlinesa Gemäldegalerie, Bernd Lindemann, por doscientos millones de dólares. «Me vino a ver un marchante con dos carpetas enormes — me contó Lindemann—. En una de ellas había fotografías del grabado de Hollar del siglo XVII y toda la historia del cuadro, y en la otra llevaba la documentación de la restauración. Me sorprendió mucho que me enseñara esta última, porque viéndola saltaba a la vista que se había rehecho gran parte del cuadro. Creo que el hombre era un poco ingenuo al mostrarme todo aquello. Me dije: “Bueno, este hombre comercia con alfombras, de pintura no tiene ni idea, no comprende que lo que tiene es una ruina”. El ochenta o el noventa por ciento del cuadro ya no correspondía a la superficie original. Había demasiadas abrasiones, y no solo abrasiones superficiales, sino algunas muy muy profundas. De tener esa obra

en la Gemäldegalerie, la etiquetaría como “atribuido a Leonardo” o “Leonardo o seguidor con adiciones o arreglos posteriores”. Por cierto, el precio era de doscientos cincuenta millones de euros, lo que, como puede suponerse, era imposible.»

Lindemann también ocupa un asiento en el comité de evaluación de la prestigiosa Feria de Bellas Artes de Europa (TEFAF, por sus siglas en inglés), que se celebra en Maastricht. Cualquier galerista que quiera exponer en la feria ha de pasar por ese jurado, que rechaza aquellas obras que tengan, a su juicio, una atribución poco fiable o una calidad insuficiente. «Si alguien hubiera presentado al TEFAF este cuadro, nuestra decisión habría sido rechazarlo —me confesó Lindemann—. Su estado era demasiado malo. Fíjate en los ojos, fíjate en los ojos.» A su juicio, el valor del *Salvator* «no llega al medio millón de dólares».

Se hizo otro intento por parte de un tercer grupo con la casa de subastas alemana Lempertz. Su director, el profesor Henrik Hanstein, solo recuerda esto: «Todo era muy vago, y la oferta venía de un intermediario atípico. Sobre la marcha, consultamos al profesor Hans Ost, un experto en Leonardo, que se mostró muy escéptico con la atribución del cuadro, como lo sigue siendo a día de hoy. La comunidad académica aún alberga considerables dudas respecto a la obra».

«Estuvimos a punto de cerrar la venta un par de veces —cuenta Parish—. Tuvimos ofertas de más de ochenta millones de dólares, y las rechazamos. A toro pasado, quizás hubiéramos debido aceptar la mejor oferta que nos hicieran de entrada.»

A esas alturas, los propietarios del *Salvator* se estaban quedando sin dinero. Seguían sin sacar ni un céntimo del cuadro, y todo parecía apuntar a que no lo iban a vender jamás. «Había muchos gastos —asegura Simon—. La fotografía y el almacenamiento eran caros. Cuando lo aseguramos por su valor, los aseguradores no me permitían tenerlo en la galería. Había que guardarlo en una caja fuerte de una instalación específica de almacenamiento de obras de arte. Estaban mis gastos de

investigación, cinco viajes a Europa, y cinco a Milán, y a Londres, y a Nueva York, y las visitas a bibliotecas. Estábamos los dos a punto de quedarnos sin blanca. Dianne nos ayudó, al no exigirnos que le pagáramos todo el trabajo por adelantado.»

Parish cuenta que Simon y él consideraron varias veces la posibilidad de sacar el cuadro a subasta, «pero los dos éramos perros viejos del mercado del arte y de las subastas, y en la prensa lo que no sale son los fracasos. No hay muerto más muerto que un cuadro que has sacado a subasta y que luego te vuelve rebotado. Suponiendo que hubiéramos fijado un precio más que razonable al *Salvator Mundi* —una reserva de cien millones, pongamos por caso — y que no se hubiera vendido... ¿Qué haces a continuación? Estás muerto del todo».

En 2010, se ofreció a echarles una mano Warren Adelson, un marchante de maestros clásicos de Nueva York con fama de estar bien relacionado, que tiene una galería en una casa magnífica de la parte alta de la ciudad. «Les propuse a Robert y a Alex comprarles una participación del cuadro —explica Adelson—, porque quería que me dieran juego y ayudarlos a venderlo.» Negoció una participación del treinta y tres por ciento a cambio de un pago por adelantado de diez millones de dólares. Era el primer rendimiento que Simon y Parish obtenían de su compra después de ocho años. El cuadro pasó algunas temporadas colgado en la galería de Adelson. «Llevo más de cincuenta años en el negocio del arte y amo los cuadros; pero tener un Leonardo cerca era muy especial —comenta—. Estaba en la planta superior de la casa de la ciudad, donde tenemos un piso. Muchas veces, mi mujer y yo nos quedábamos a dormir, y... os voy a contar una anécdota: solíamos cubrirlo con un paño de terciopelo negro todas las noches, porque Jan, mi mujer, es católica, y sentía que debía cubrirlo al anochecer, por respeto a Jesús. Así de intensa era su reacción al cuadro. Yo no soy cristiano, soy judío, y mi reacción era la misma que la suya. ¡Era tan fuerte la sensación de estar en la misma habitación que aquello!... ¡Tenía una dimensión tan espiritual!... Adelson mostró la tabla a varios directores y

conservadores de museos, pero no consiguió encontrar comprador.» «Warren Adelson iba a ser el brujo que trae la lluvia —dice Parish—. Y resultó que esas nubes estaban un poco secas, pero, por lo menos, nos ayudó a pasar el bache en términos financieros.»

El consorcio a tres de marchantes tanteó entonces al extravagante Max Anderson, recién nombrado director del Museo de Arte de Dallas, quien se mostró impresionado por «la belleza, la fuerza y la majestad» del *Salvator*.³ Anderson convenció a Simon de que prestaran la tabla al museo para que pudiera enseñársela a sus patrocinadores e intentara recaudar los fondos necesarios para adquirirlo. El hombre creía que el cuadro podía ser un buque insignia que atrajera multitudes al museo. A fin de cuentas, en todo Estados Unidos solo hay un Leonardo expuesto al público de forma permanente, la *Ginevra de Benci*, de la National Gallery of Art de Washington D. C.

El *Salvator* llegó a Texas en marzo de 2012. No se expuso al público en el museo de Dallas, sino que se colocó sobre un caballete en un almacén para mostrarlo selectivamente. Sobre el precio que se pedía por él en aquel momento, las informaciones oscilan entre los ciento veinticinco y los doscientos millones de dólares. Anderson y otros miembros de la junta directiva del museo convocaron a una serie de posibles donantes para que le echaran un vistazo al cuadro. Al cabo de varios meses, Anderson ofreció pagar por él en parte con una cifra abultada en efectivo y en parte con pagos aplazados a lo largo de diez o quince años, y dando a los vendedores un porcentaje de la venta de entradas, *merchandising* y derechos de uso de la imagen. «Estuvimos un tiempo en un tira y afloja con él —cuenta Parish—, y al final nos ofrecían solo cuarenta millones de dólares, veinticinco de los cuales se cubrirían con un trueque con otro cuadro. Al parecer, algunos de aquellos tipos del “Cinturón de la Biblia” tenían poco o nada bueno que decir sobre la obra. Uno de ellos —no te diré quién— dijo: “Caray, qué imagen de Jesús más amariconada” o algo por el estilo. Yo estaba en plan: “Ah, qué maravilla, sí que vamos bien”.»

«El proceso fue una locura —confiesa Adelson—. Desde luego, es el cuadro más importante que he tenido entre manos. Era frustrante no poder traerlo a un museo estadounidense. En los mentideros y en la prensa se decían cosas feas sobre su estado, que no eran ciertas. Había gente que lo criticaba y negaba que fuera auténtico. Circulaban mezquindades de todo tipo. Pero así es la condición humana. No podíamos hacer nada al respecto.»

Parish y Simon estaban desalentados y al borde de la desesperación. «No creo que ninguno de nosotros calculara el desgaste emocional que aquello empezaba a costarnos —dice Parish—. Dallas, sin duda, fue un golpe demoledor. El cuadro nunca había estado en mejor situación, con la exposición de Londres tan reciente (que hay que recordar que estuvo precedida por una década de expectación). Así que empezábamos a pensar: “Dios, vamos a sacar lo que podamos, y adiós”.»

Estaba claro que iba a hacer falta un tipo de coleccionista muy especial para venderle el *Salvator Mundi*. Tendría que ser muy rico, desde luego, pero, además, debería tener menos criterio que los que habían desfilado antes que él, o estar más desesperado por tener un Leonardo que ellos, o peor asesorado. O una combinación de todo eso. Y en estas, apareció Dmitri Rybolóvlev. En 2013, a Parish y a Adelson les dieron el soplo de que uno de los oligarcas más ricos de Rusia estaba reuniendo una colección exclusiva de obras maestras. Enviaron a las oficinas de Rybolóvlev en Mónaco un correo electrónico, al que respondió un miembro de su personal manifestando interés por el cuadro.

«En la primavera de 2013, me tantearon sobre si me interesaba comprar el *Salvator Mundi* —me contó Rybolóvlev—. Busqué más información sobre el cuadro en distintas fuentes. La obra me gustó muchísimo nada más verla. Me intrigó.»

Berezniki es una pequeña población minera situada a los pies de los montes Urales, en Rusia; una explanada cubierta de casas prefabricadas y envejecidos bloques de apartamentos de la era comunista, con una población de poco más de ciento cincuenta mil habitantes. En la década de 1930, bajo el gobierno de Stalin, la ciudad se convirtió en un campo de trabajo.⁴ Bajo sus calles, a trescientos metros de profundidad, se extendía la red de galerías subterráneas de unas minas llenas de depósitos ricos en minerales de una sustancia esencial para la agricultura de todo el mundo: la potasa, una mercancía del comercio internacional utilizada como materia prima en la elaboración de fertilizantes inorgánicos.

Hoy en día, Berezniki y sus alrededores están surcados de socavones gigantescos, muchas veces de hasta decenas de metros de anchura y de profundidad, allí donde el suelo cedió y se derrumbó sobre las galerías. Desde finales de la década de 1980, se han hundido varios centenares de minas, en ocasiones con una fuerza equivalente a la de un terremoto de grado cinco en la escala de Richter, creando simas en las que cabría un edificio de cincuenta pisos. Esas simas están contaminadas con zinc y amoníaco en concentraciones que multiplican por mil ochocientos cincuenta los niveles permitidos. En 2006, la ciudad sufrió «el peor desastre ecológico de la antigua Unión Soviética desde Chernóbil», como proclamó la prensa rusa en sus titulares cuando se abrió una cavidad de ciento setenta metros por noventa.⁵ Cientos de hogares fueron abandonados y hubo que realojar a miles de personas. Se ha abierto un debate sobre la posibilidad de reubicar toda la ciudad en la orilla opuesta del río que la baña, antes de que se la traguen esos abismos.⁶

A veces, las mayores colecciones de arte del mundo están amasadas con riqueza obtenida de modos muy poco estéticos. Berezniki era, hasta hace muy poco, la ciudad de Dmitri Rybolóvlev. Fue allí donde hizo su millonaria fortuna. Era el dueño de las compañías mineras. Dio su apoyo a campañas electorales victoriosas de políticos locales, incluida la del alcalde Yuri Trutnev.

En la zona, se lo conocía como «el rey de los fertilizantes». En 2008, las autoridades rusas emprendieron una serie de indagaciones sobre las simas, y el Ministerio de Recursos Naturales y del Medio Ambiente, al mando de un antiguo socio de Rybolóvlev, designó una comisión de investigación. Según sus conclusiones, la causa de los hundimientos había sido «una anomalía geológica desconocida», y la compañía de potasa Uralkali, que en su día controlaba Rybolóvlev, no era responsable de ello.⁷ Para entonces, de todos modos, Rybolóvlev ya no vivía en Rusia ni dirigía la empresa de fertilizantes. Era coleccionista de arte, residente en el paraíso fiscal de Mónaco y estaba a punto de convertirse en propietario del *Salvator Mundi*.

Para comprar el *Salvator Mundi* en 2013, había que ser increíblemente rico. Dmitri Rybolóvlev, sin duda, lo era. Alto, delgado, conservador en su indumentaria, Rybolóvlev desprende ese aire inexpresivo propio de muchos de los empresarios más acaudalados del mundo. Quienes lo conocen lo describen como «una criatura fría y voluble que es imposible descifrar», según el perfil que hizo de él el periódico suizo *Le Temps*: «Hombre de hielo, hombre de piedra, serpiente o hasta “endivia”: abundan las metáforas con que se describe a este hombre de inteligencia sin par, pero inexpresivo, capaz de suprimir el más leve indicio de emoción de su rostro».⁸ Solo hace declaraciones a los medios en espacios cuidadosamente escogidos, como las revistas de sociedad *Tatler* o *Town & Country*, y una vez habló para el *New Yorker*. Por lo general, lo hace tras un largo proceso de negociación, con lo que el alivio del periodista al conseguir por fin su entrevista con el esquivo oligarca lamina cualquier deseo de desafiar sus afirmaciones. En esos artículos, «Rybo», o «Mister R.», como lo llaman quienes trabajan para él, se deja fotografiar contemplando el horizonte más allá del puerto deportivo de Mónaco desde su apartamento de trescientos treinta millones de dólares, o encaramado a la cubierta del yate que

ha bautizado con el nombre de su hija menor, Anna, o sobre el elegante parquet de su salón con una pequeña selección de libros al fondo.

Rybo nació en 1966 en Perm, ciudad de los Urales. Su padre practicaba una terapia de medicina alternativa con imanes, una forma de tratamiento sin base científica, pero popular en Rusia. El interés de Rybolóvlev por los negocios se vio espoleado cuando, en su primera adolescencia, descubrió un ejemplar de *The Financier* (*El financiero*), una novela de Theodore Dreiser de 1912 ambientada en el capitalismo norteamericano de finales del siglo XIX. «Era uno de los pocos libros a los que teníamos acceso que hablaba de los mecanismos de la economía de mercado, porque durante la era soviética apenas sabíamos nada de negocios ni de su *modus operandi*. A mí me enardeció y me impresionó», rememora Rybolóvlev.⁹

Empezó trabajando con su padre, poniendo en pie una empresa médica llamada Magnetics. Se casó joven, a los veintidós años, como era costumbre en Rusia por entonces, con su compañera de estudios Elena, en 1989. Al año siguiente, se graduó en el Instituto Médico de Perm, pero en 1992 se fue a Moscú a estudiar Economía (capitalismo). Era el momento oportuno: el Estado ruso poscomunista, siguiendo los consejos del Banco Mundial, estaba justamente empezando a aplicar el ambicioso programa de choque de privatizaciones que crearía la clase de los oligarcas y la cleptocracia autoritaria imperantes en la Rusia actual. Se privatizaron unas quince mil empresas, que sumaban el sesenta por ciento del producto interior bruto del país. El Estado distribuyó entre los ciudadanos participaciones en esas empresas en forma de cupones que luego ellos vendían a emprendedores por cantidades modestas. Rybolóvlev creó un banco de inversiones y compró acciones de veinte empresas, concentrándose en las firmas mineras de los Urales Uralkali y Silvinit. En 1996, poseía el sesenta y seis por ciento de las acciones de Uralkali y era presidente de su consejo de administración. Contó con el apoyo de su socio en los negocios

Yuri Trutnev, que era entonces alcalde de Perm y más adelante sería ministro del Gobierno y principal asesor de Vladimir Putin. Para entonces, Rybo tenía guardaespaldas y llevaba chaleco antibalas. En 1995, trasladó a su familia a Suiza, donde Elena y él pensaban construirse una nueva mansión en el lujoso barrio ginebrino de Cologny, tomando como modelo el Petit Trianon de Versalles.

Rybo era un oligarca de libro, aunque no siempre hiciera las cosas como mandan los cánones. Cuando tenía veintinueve años, habiendo vuelto a Rusia de visita desde Ginebra, lo acusaron de ordenar el asesinato de un socio de negocios, Evgeny Panteleymonov, acribillado en el portal de su casa en 1995. Panteleymonov dirigía una pequeña empresa metalúrgica, Neftekhimik, en la que Rybo tenía una participación del cuarenta por ciento. Oleg Lomakin, un empresario local de turbia reputación, fue detenido en relación con el asesinato. En su interrogatorio, Lomakin implicó a Rybo.

El testimonio de Lomakin dio con los huesos de Rybo en la cárcel a finales de 1996. Rybo sostiene que la mafia local lo incriminó con pruebas falsas. En un momento dado, según cuenta, compartió celda con otros ocho presos, en literas de tres camas.¹⁰ Recuerda que sobrevivió a la cárcel valiéndose de sus conocimientos médicos para aconsejarles sobre cómo utilizar las medicinas que sus parientes les mandaban. Al periodista deportivo francés Arnaud Ramsay, le confesó, en el modo curiosamente impersonal en que hablan de sí mismos los oligarcas: «Por muy importante que seas, en la cárcel, no te garantiza nada. La cárcel te obliga a ser humilde. Yo intenté comprender cómo operaban sus reglas internas; adaptarse es vital. Ahí no puedes controlarlo todo. Me lo tomé como una experiencia».¹¹

Al cabo de once meses, Rybolóvlev salió en libertad bajo fianza de ciento cincuenta mil dólares. Lomakin y los demás testigos o bien se retractaron de su testimonio o desaparecieron. La viuda de la víctima del asesinato declaró a la policía que, en realidad, su marido

mantenía buenas relaciones con él. En diciembre de 1998, Rybolóvlev fue absuelto de cualquier implicación y a Lomakin lo habían condenado a quince años de cárcel.

Tras recuperar la libertad, Rybolóvlev desarrolló una estrecha relación con la iglesia ortodoxa rusa, como hacían muchos miembros de la élite política del país. Financió la restauración de un templo en Berezniki, y desde entonces ha hecho otro tanto con el palacio de Oranienbaum en San Petersburgo, la ciudad natal de Putin, con la Catedral de la Natividad de Theotokos, en Moscú, y con la construcción de una nueva y reluciente iglesia ortodoxa rusa con doradas cúpulas bulbosas en Chipre. Los interiores de esos templos están abarrotados de iconos de santos hechos con pan de oro, muchos de ellos en la misma pose frontal y hierática que el *Salvator Mundi*. La cárcel había cambiado la actitud del oligarca en otro aspecto. «He arriesgado mi vida para hacer una fortuna», declaró, y resolvió «proteger hasta el último céntimo».¹² El arte, que ya era un tipo de activo bien implantado, y con las ventajas de la movilidad y el secreto, no tardó en convertirse en una de sus nuevas fortalezas.

En 2006, Rybo era ya un magnate internacional de la industria, cuyas empresas abastecían el cuarenta por ciento del mercado mundial de exportación de potasa (el mercado interior ruso también es muy grande). En 2007, inscribió el doce y medio por ciento de su empresa en la Bolsa de Londres, lo que lo convirtió de inmediato en multimillonario y en una de las cien personas más ricas del planeta. En los ocho meses siguientes, el precio de las acciones de su compañía subió un trescientos por ciento, pero Rybo estaba perdiendo el favor del Estado ruso. Se dice que a Putin le irritó que montara una empresa conjunta con la compañía bielorrusa de potasa Belaruskali, que él consideraba un intento del presidente del país vecino, Aleksandr Lukashenko, de acceder a las riquezas de Rusia. En 2008, Igor Sechin, mano derecha de Putin, abrió una nueva investigación sobre los hundimientos de Berezniki, y esta vez se apreció negligencia por parte de la empresa de Rybolóvlev, y se

le impusieron multas por un total de doscientos cincuenta millones de dólares. Entretanto, en Estados Unidos, una demanda colectiva del sector agrícola norteamericano acusó a compañías canadienses y estadounidenses y a la de Rybolóvlev de amañar los precios, aprovechando su posición dominante en el mercado para inflar artificialmente los del fertilizante, que se multiplicaron por seis entre 2003 y 2008.*

Más tarde, en 2010, el oligarca de libro corrió la suerte de otros milmillonarios rusos, como Román Abramóvich, a quien el círculo de Putin había despojado de la propiedad de sus negocios. El rey de los fertilizantes accedió a vender una participación mayoritaria en su empresa a tres hombres de negocios cercanos al Kremlin por seis mil quinientos millones de dólares en efectivo; a ellos, les había prestado tres mil millones para financiar la operación el banco estatal ruso VTB, hoy sancionado por las autoridades estadounidenses y europeas.

También tuvo contratiempos personales. Elena, la mujer de Rybo, pidió el divorcio en 2008, alegando «un periodo prolongado de conflicto en sus relaciones conyugales».¹³ Exigía a su marido cuatro mil millones de dólares, la mitad de su fortuna, a lo que al parecer le daba derecho la ley suiza. Sus abogados alegaron que Rybolóvlev tenía «un historial de ocultación y transferencia de activos a fin de eludir sus obligaciones». Elena empezó a intentar congelar activos del oligarca en todo el mundo, incluido su yate de las Islas Vírgenes Británicas y «algunas propiedades sumamente valiosas». A Rybo se le prohibió «sacar de Singapur doce pinturas de diversos artistas, como Modigliani, Van Gogh, Picasso, Monet, Gauguin, Degas y Rothko».¹⁴ Había estado comprando mucho arte y —maldito sea el divorcio— iba a comprar mucho más, incluido el *Salvator Mundi*, su segunda adquisición más cara.

En los tiempos que corren, no hay transacción artística importante que no cuente con una retahíla de intermediarios. Rybolóvlev, por ejemplo, no compró el *Salvator Mundi* a Robert Simon y sus socios, sino a uno de los marchantes de arte con un perfil más bajo, pero mejor relacionados, del mundo: Yves Bouvier.

Bouvier, ciudadano suizo, no era propiamente un marchante. Su actividad principal se centraba en el aspecto logístico del mundo del arte; o sea, en el almacenamiento y transporte de la mercancía. Su aspecto anodino —pelo castaño arenoso, expresión fruncida con una leve sonrisa, vestuario discreto de mocasines, vaqueros y chaquetas— no sugiere que llegó a dirigir un imperio empresarial mundial, del que poco queda hoy.

En 1997, con treinta y cuatro años, Bouvier asumió el control del negocio familiar, una empresa de almacenamiento, transporte y mudanzas llamada Natural le Coultre. En aquel momento, solo estaba vinculada al arte el cinco por ciento de la actividad del negocio, pero él la enfocó toda a ese mercado. «Personalmente, prefería mover de un lado para otro cajas con esculturas que archivadores —decía entre risas—. El momento era favorable. El mercado del arte estaba creciendo, y con él la necesidad de almacenamiento, porque los coleccionistas suelen tener un comportamiento adictivo, con lo que compran más de lo que pueden guardar en sus casas, por una cuestión de espacio. Les gusta algo y lo cambian. Les gusta y lo revenden para comprar otra cosa. ¡No tienes más que ver cuántos nuevos coleccionistas hay, cuántas nuevas fundaciones se han creado y cuántos museos privados! Y hoy en día, los museos han entendido todos que las exposiciones son un negocio de venta de entradas. Además, los artistas funcionan ahora como industrias, producen mercancías y distribuyen sus obras de arte. De modo que hay unas existencias, como en otras actividades. Con el nuevo siglo, los artistas empezaron además a producir piezas más grandes. Así que la necesidad de espacios de almacenamiento era mayor.»

Bouvier creó un departamento técnico para que elaborara informes sobre el estado de las obras y las restaurara, e invirtió en ferias de arte. Entre 2005 y 2008, organizó una en Moscú. Pero se dedicaba sobre todo a almacenar arte. Su empresa llegó a ser el mayor arrendatario de espacio en el puerto franco de Ginebra (Ports Francs et Entrepôts de Genève S. A., por su denominación formal), una serie de almacenes situados cerca del aeropuerto ginebrino, que oficialmente no están ni en Francia ni en Suiza, lo que significa que no les son de aplicación las leyes fiscales y de transparencia. Con el auge del mercado del arte de principios de la década de 2000, su negocio prosperó.

Cuando se creó en 1888, el puerto franco era un almacén bajo garantía a la antigua usanza, como había otros en el mundo, en que los comerciantes podían guardar sus mercancías, libres de impuestos, hasta que las transportaran a su destino, donde sí tributarían. En la economía globalizada de comienzos del siglo XXI, este depósito gigantesco y ultraseguro con ciento cincuenta mil metros cuadrados de espacio, y kilómetros y kilómetros de pasillos anónimos flanqueados por almacenes, se convirtió para los ricos en una ubicación atractiva en que mantener libres de impuestos sus colecciones de arte. No había obligación de explicarle a nadie qué tenían exactamente. Si transmitían la propiedad de las obras a un fideicomiso en un paraíso fiscal, luego podían comprarlas y venderlas a través del puerto franco sin que lo supieran las autoridades fiscales. Si una obra de arte iba a manos de otro coleccionista o marchante con taquilla en el puerto franco, solo había que llevarla en un carrito por un pasillo. Otra ventaja la aportaba el rápido crecimiento del mercado de empréstitos: los coleccionistas podían poner las piezas que guardaban en el puerto franco como aval para conseguir crédito en casi cualquier parte del mundo.*

Bouvier se introdujo en ese mercado crediticio financiando a los marchantes préstamos para la compra de cuadros y ofreciendo el recurso a empresas en paraísos fiscales que hacían a compradores

y vendedores relativamente invisibles para las autoridades.¹⁵ El puerto franco de Ginebra era, y aún es, donde la dinastía de coleccionistas de arte de los Nahmad almacenaba un inmenso conglomerado de cuadros impresionistas y posimpresionistas. Hasta que se filtraron millones de documentos de bancos privados y bufetes de abogados, era popular asimismo entre los tratantes de diamantes de Bélgica e Israel, que podían convertir sus beneficios en obras de arte sin que llegaran siquiera a oler el dinero las autoridades de su país. Era un buen negocio, en el que también participaba el Gobierno suizo, en el ámbito local: el cantón de Ginebra era titular del ochenta y seis por ciento de las acciones del puerto franco.

En los primeros años del siglo XXI, la OCDE y las autoridades fiscales estadounidenses empezaron a hacer presión para desgastar el secreto bancario y corporativo en Suiza y en otros paraísos fiscales de todo el mundo. Sin embargo, la privacidad de la propiedad de arte no se tocó, lo cual no hizo sino redoblar su atractivo. El arte como tipo de activo no tiene la liquidez de las acciones, los inmuebles, el oro o el efectivo que uno tiene en el banco, pero presenta otras ventajas. Es fácil falsear su valor (ya que se requiere el criterio de expertos para tasarlo); es fácil fingir que no es una inversión, sino un capricho o una pasión; y es fácil de ocultar a Hacienda y a cónyuges en vías de divorcio.*

Actualmente, según el servicio independiente de información sobre la industria Artprice, más de la mitad del arte que se compra y se vende en subastas y ventas privadas de todo el mundo pasa por el puerto franco de Ginebra. Los defensores del mercado del arte contemporáneo te dirán que, para coleccionistas y marchantes, el secreto y la excepcionalidad fiscal de los puertos francos son tan solo un pequeño beneficio adicional. No obstante, cuando en 2015 el puerto franco de Ginebra fue objeto de una investigación, Thierry Ehrmann, el fundador de Artprice, declaró: «Si el puerto franco de Ginebra se hunde, todo el mercado mundial del arte [...] se hundirá».

Yves Bouvier vio la ocasión de crear un imperio mundial. Se puso a planificar un segundo puerto franco de lujo en Singapur, a mediados de la década de 2000, y luego un tercero en Luxemburgo; ambos países son conocidos por su baja presión impositiva y su estatus de cuasiparaíso fiscal. Planeó establecer otros en Dubái y en China. Dispuso en esas instalaciones salas de exposición donde examinar las obras para que marchantes y coleccionistas pudieran comprar y vender sin ni siquiera salir del perímetro del puerto franco, con solo desplazarse de una taquilla a otra. «La idea era crear lo que podríamos llamar “ejes de competencias”. Eso significaba poder efectuar en un mismo lugar el almacenamiento, la restauración, los análisis y las fotografías, porque es más sencillo trasladar a personas que trasladar obras de arte. Yo quería crear centros, y luego era cuestión de montarlos en países “triple A”, que gocen de estabilidad política, fiscal y social, y en los que no haya huelgas ni robos. Por eso, Suiza era una buena base de partida.»

Bouvier, paralelamente, comerciaba él mismo con arte cada vez más a menudo. «El hecho de haber transportado mucho, de embalarlo y desembalarlo, te permite educar el ojo —me dijo—. En el mercado del arte, lo importante es, por una parte, disponer de buena información, y, por otra... No voy a decir que el mercado del arte es un poco como un juego, pero tienes que meditar sobre qué puede funcionar y qué no.» En un mercado opaco en que impera el secretismo, quienes gestionan el transporte y el almacenamiento están en una posición privilegiada: ellos saben exactamente quién tiene qué. Eso supone que, si son listos, pueden adivinar qué no tiene todavía un coleccionista, pero tal vez desee tener. Tradicionalmente, estos «gestores logísticos» no se salían de su terreno, aunque solo fuera por miedo a perder el negocio con marchantes que consideraran que estaban interponiéndose como intermediarios. Pero en el ambiente turborrevolucionado del mundo del arte del siglo XXI, el calor del mercado fundió esos cálculos tan fríos.

Dmitri Rybolóvlev empezó a comprar arte a principios de la década de 2000, a través de fondos fiduciarios que domicilió en Chipre y en las Islas Vírgenes Británicas y registró a nombre de su hija Ekaterina. Cuál pudo ser su principal motivación es algo que no está claro. Seguramente fuera una forma de poner su riqueza un poco más lejos del alcance de las autoridades rusas. Además, según descubrió más tarde para su provecho, bajo las leyes de divorcio suizas, un cónyuge solo podía reclamar la riqueza radicada en Suiza. Rybo mantenía el control de los fondos fiduciarios mediante poder notarial. Los fideicomisos lo autorizaban de modo expreso a utilizar los fondos para comprar arte, en razón de sus «especiales conocimientos sobre todo tipo de obras artísticas, incluidas, sin ánimo de ser exhaustivos, pinturas, dibujos, estatuas y muebles antiguos, inversiones en arte y artículos valiosos». ¹⁶

Su primera adquisición fue un cuadro de tema circense de Chagall, el mínimo común denominador del coleccionismo de arte moderno. Es imposible que a alguien no le gusten las bonitas escenas de cuento de hadas de Chagall, con sus colores traslúcidos que brillan como vidrieras. La compra, como es habitual en las transacciones de arte de gran valor, la negoció una intermediaria, Tania Rappo, con quien los Rybolóvlev habían trabado amistad en Suiza. Rappo, una mujer de mundo búlgara que hablaba ruso, francés e inglés, había sido editora y bibliotecaria, y estaba casada con el dentista de Rybolóvlev.

Cuando Rybo fue con Rappo a ver el Chagall por primera vez, el cuadro estaba depositado en el puerto franco de Ginebra. Fue en esa ocasión cuando presentó el matrimonio a Yves Bouvier; Bouvier recuerda que Rybolóvlev estaba muy preocupado por su nueva adquisición. El cuadro carecía de certificado de autenticidad, y el ruso temía que pudiera ser falso. Bouvier se ofreció a obtener ese certificado del anterior vendedor. Según Rybolóvlev, Bouvier le dijo que su posición «como depositario y transportista de obras de arte por cuenta de los coleccionistas más importantes del mundo le daba un acceso único y directo a dichos coleccionistas y a las obras que

no estaban disponibles en el mercado». ¹⁷ Añade que Bouvier le explicó después que su mujer y él debían comprar de forma anónima, porque «por una parte, revelar su identidad de comprador rico tendría una influencia negativa en el precio de venta del artículo que fuera; por otra, era costumbre en el mercado del arte que tanto comprador como vendedor permanecieran discretamente en el anonimato en los tratos relativos a obras de arte, y que la venta la gestionaría un comisionista». ¹⁸

«Creo que pensó que yo posiblemente fuera más discreto que el resto del mercado —me confesó Bouvier—. Nadie tenía ni idea de la cantidad de clientes que tenía yo por todo el mundo.» A continuación, me pidió que apagara la grabadora y me contó cuántos cientos de millones de dólares sumaban las ventas de arte que hacía en un año.

A Rybolóvlev le impresionó el discurso de Bouvier, y le encomendó que le ayudara a reunir una colección sin igual de obras maestras. Bouvier le expuso sus condiciones: él le buscaría obras de arte y se las vendería, recibiendo a cambio el pago de cada obra más una comisión del dos por ciento en concepto de administración y gastos. «Después de aquello, le vendí el primer cuadro en el verano de 2003. Fue un Van Gogh», recuerda.

Tanto Rappo como Bouvier se hicieron muy amigos de Dmitri y Elena Rybolóvlev. Bouvier acompañaba a la pareja rusa a bienales, museos y ferias de arte. «Dmitri se cree superior a todo el mundo —dice—. O sea, que si estás hablando de arte con él, se cree superior a ti. Ya puedes hablar con él de cualquier tema, que él se cree más inteligente que el resto del mundo. Es una persona bastante solitaria. No le van las fiestas. Nunca he tomado alcohol con él. Es muy duro. Es una persona muy organizada. Se levanta a las ocho de la mañana. A las diez, sale a hacer algo de deporte, a las once hace la ronda de visitas, a las doce se va a comer tal y tal cosa. ¡Todo es como en el ejército!»

Como Tania Rappo hablaba ruso, Rybo, que nunca aprendió francés ni inglés, estaba encantado de conocer a alguien con quien podía entenderse en su propio idioma. Ella le ayudó a introducirse en la alta sociedad monegasca, por ejemplo, llevándoles a Elena y a él a fiestas o facilitándoles el ingreso en un exclusivo club de golf. Los Rybolóvlev apreciaban sus esfuerzos. Rappo los acompañaba en sus *jets* privados y pasaba tiempo en su yate; tan íntima se hizo de la pareja que la hicieron madrina de su hija pequeña, Anna. Bouvier, por su parte, organizaba pases privados en el chalet del matrimonio para enseñarles arte, y ellos lo invitaban a todas sus fiestas de cumpleaños, incluso a aquellas que daban para los más allegados en Hawái o Nueva York, como manifestarían más adelante los abogados del ruso. Pero Bouvier y Rappo tenían su propio acuerdo secreto: Rappo recibiría de Bouvier una comisión del cinco por ciento (más del doble que la suya, lo que no deja de llamar la atención) por cada obra de arte que comprara el oligarca.¹⁹ Al final, eso llegaría a sumar cien millones de dólares, según afirman los abogados de Rybolóvlev.

Al cabo de poco tiempo, Bouvier estaba ayudando al magnate a comprar los grandes éxitos del modernismo: primero un Picasso, luego un Modigliani, luego otro Picasso, tres Modiglianis más, otro Picasso, un Degas, un Gauguin, otro Modigliani (el quinto de Rybo), un Rothko, dos Monets, un Van Gogh, un Renoir, etcétera. Como ya hizo Carlos I, Rybo imitaba el gusto de los principales coleccionistas de su tiempo, que entonces no eran españoles, sino estadounidenses.

Después de que Elena presentara su demanda de divorcio, Rybolóvlev se lanzó a una espiral de dispendios de muchos miles de millones de dólares. A su hija Ekaterina le compró un apartamento en Nueva York de seiscientos veintiséis metros cuadrados; los ochenta y ocho millones de dólares que pagó por él lo convirtieron en el piso más caro de Manhattan hasta entonces. Se mudó a

Mónaco, donde compró el que en aquel momento era el apartamento más caro del mundo, el legendario ático *La Belle Époque*, con vistas al puerto deportivo, al palacio y al casino. Tiene un ascensor exterior con paredes de cristal antibalas, que costó trescientos treinta millones de dólares. Compró aviones por valor de ochenta millones, incluido un reactor Airbus A319; la isla griega de Skorpios, por una cifra, según se dice, de ciento cincuenta y cuatro millones, y un club de fútbol, la AS Monaco, al que inyectó doscientos millones. Por el palco presidencial del estadio han pasado, invitados por él, el tenista Novak Djokovic, el piloto de Fórmula 1 Lewis Hamilton y el cantante de U2, Bono. Su compra más intrigante fue la de la mansión de Donald Trump en Florida, por la que pagó noventa y cinco millones de dólares en 2008. Circulan desde hace tiempo informes según los cuales Rybo pagó más del doble de lo que la casa le había costado a Trump pocos años antes, que fueron cuarenta y un millones trescientos cincuenta mil dólares.

Pero en lo que más gastó Rybo fue en arte. A través de los fideicomisos en paraísos fiscales de su hija y de empresas filiales, desembolsó a lo largo de doce años la pasmosa suma de dos mil millones de dólares; a primera vista, un tercio del total de su fortuna, más o menos (aunque también es posible que financiara la colección con empréstitos). Entre 2003 y 2006, solo había adquirido cuatro obras de arte, pero entre 2009 y 2014 compró veintitrés. Las compras se efectuaban en Suiza, y los cuadros se almacenaban en las instalaciones de Bouvier en el puerto franco de Singapur. Los certificados de almacenamiento que entregaron a Bouvier incluían una cláusula que establecía la jurisdicción exclusiva de los tribunales de Singapur y que serían de aplicación las leyes de ese país. Según lo cuenta Bouvier, a Rybo comenzaban a inquietarle sus relaciones con el Kremlin: «En 2006, cuando se hundió en Rusia la mina de Rybolóvlev y causó una catástrofe ecológica, le entró miedo de que el Gobierno iniciara algún procedimiento contra él, y de que Suiza cooperara con ellos. Así que me pidió que trasladara la mayoría de sus obras de arte a Singapur, y una parte muy

pequeña a Londres. En aquel momento, mi figura se convirtió en más importante para él, porque era yo quien, en su nombre, obraba en posesión del grueso de sus activos».

Cuando Yves Bouvier encontraba algo prometedor, llegaba a la bandeja de entrada de las oficinas de Rybo en Mónaco un correo electrónico. Por ejemplo, en junio de 2010, Bouvier tenía una pieza de Toulouse-Lautrec: *Le Baiser (El beso)*. Escribió: «El dueño está más que dispuesto a vender [...]. Creo que puedo convencerlo de que acepte veinte, pero quiero probar a rebajar la cifra por pronto pago». Bouvier ponía tanto celo en amarrar obras para Rybolóvlev que alguna vez se ofreció a renunciar a su porcentaje: «Para no salirnos del presupuesto de DR de treinta y seis y medio, renuncio a mi tarifa sobre el valor total de esta adquisición —escribió a las oficinas de Mónaco—. De modo que el coste total para DR es similar».²⁰ Bouvier encontró un Modigliani, un desnudo tumbado, *Nu couché au coussin bleu*, y le dijo a Rybolóvlev: «El propietario ha comprado un lote de distintas obras, y creo que, por razones financieras y fiscales, va a vender este cuadro, que es muy importante».²¹ Tania Rappo acompañaba a Rybo a prácticamente todas las citas que concertaba para ver posibles adquisiciones, y llevaba al matrimonio a museos donde les impartía un curso intensivo de historia del arte. Se dice que en Madrid, durante una visita al Prado, Rybo se plantó frente a una obra de El Greco y exclamó: «Me gusta. Tiene que ser mío».²² En 2010, le compró a Bouvier un El Greco por treinta y nueve millones doscientos mil dólares.

Un pequeño indicio de lo que se cocía entre bastidores llegó en la forma dorada y rutilante de un Gustav Klimt, el pintor austriaco del *Art Nouveau* y padrino del modernismo; pero Rybo y su equipo no detectaron la señal de peligro. En 2012, a Bouvier le ofrecieron una obra maestra erótica de Klimt, *Serpientes marinas II*, por unos ciento diez millones de dólares. Bouvier contó a la oficina de Rybo que estaba negociando a cara de perro para quedarse con el cuadro por una suma mucho mayor. «Se resisten a dejármelo en ciento

ochenta, y están a punto de ceder —les escribió en un correo—. Creo que están dispuestos a aceptar ciento noventa. Pero igual puedo sacárselo por ciento ochenta y cinco.»²³ Compró el cuadro por ciento quince millones de dólares, y Rybolóvlev accedió a pagarle ciento ochenta y tres millones ochocientos mil. Incluso tras pagarle a Tania Rappo su cinco por ciento de los ciento quince millones, Bouvier obtuvo del trato un beneficio de casi sesenta millones.

Al cabo de un año, una noticia aparecida en la prensa afirmaba que los vendedores, en realidad, habían vendido el cuadro por ciento veinte millones. Uno de los asistentes de Rybo vio el artículo y, según dice Rybo, preguntó a Bouvier si su jefe le había pagado por la obra mucho más de lo que le había costado a él. Bouvier lo negó, y se ofreció a conseguir «pruebas» del pago a Sotheby's. Ese documento nunca se recibió, pero un año más tarde Sotheby's facilitó a Bouvier la valoración del Klimt hecha por una aseguradora en unos ciento ochenta millones, que Bouvier reenvió a la oficina de Rybolóvlev.

Eso nos lleva a Sotheby's, que, junto con Bouvier, Rybolóvlev y el consorcio de Simon completa el cuarteto de jugadores de aquella partida. Las casas de subastas como Sotheby's no se limitan a organizar las ventas públicas por las que son conocidas —y que llegan a los titulares de todo el mundo con sus precios de récord—, sino que también acogen un negocio de trastienda mucho más discreto, de ventas privadas, en el que aprovechan sus contactos y su reputación para negociar importantes tratos entre compradores y vendedores. Y, si tienen éxito, se les paga un porcentaje del precio de venta en concepto de comisión. Sotheby's intervino como intermediaria en al menos once de las treinta y siete compras que hizo Rybolóvlev por mediación de Bouvier.

En marzo de 2013, los vendedores del *Salvator Mundi*, Robert Simon, Alex Parish y Warren Adelson, sintieron que su suerte empezaba a cambiar. Rybolóvlev había tenido una reacción positiva cuando lo abordaron: «La obra me intrigó», había dicho. Su oficina había preguntado por el precio y les hablaron de ciento noventa millones de euros. Rybo dio órdenes de que consultaran a Bouvier sobre el cuadro.

«Bouvier envió un correo electrónico a nuestro representante aconsejando no comprar el *Salvator Mundi*, y fue muy taxativo al respecto —me contó Rybolóvlev—. Dijo que la adquisición de ese cuadro no era una buena inversión ni lo sería jamás. Insistió, además, en que alguien que se gastara en él demasiado dinero quedaría como un incauto y sería el hazmerreír del mercado del arte.»

Bouvier comenta: «Yo había examinado toda la documentación técnica de la restauración, las cien páginas, incluidas las fotografías de infrarrojos y la foto del cuadro antes de ser restaurado. Tenía dudas sobre la obra. ¿Por qué? Porque era un cuadro muy conocido en el mercado. Sabía que estaba en venta y que nadie se lo quedaba. Y había mucho, pero mucho trabajo de restauración. No tenía dudas sobre su autenticidad, puesto que había estado en la muestra de la National Gallery en Londres. De no haber figurado el cuadro en esa exposición, habría sido imposible venderlo. Lo que me creaba dudas era la envergadura de la restauración. Cuando hablé con el señor Rybo del asunto, le advertí: “Si usted quiere este cuadro, se lo puedo vender, pero debería considerarlo ante todo como una adquisición decorativa”».

A pesar de todo, el oligarca le dijo a Bouvier que el cuadro le gustaba de verdad. «No podía librarme de la sensación de que había algo muy especial en este Da Vinci, el último Da Vinci.»

Así que Bouvier concertó una cita para ver la tabla. No se dirigió directamente a Simon, Parish y Adelson. Lo que hizo fue pedir a Sotheby's que se la enseñara.* Sotheby's se puso en contacto con Simon y Parish para decirles que tenía un posible comprador para el

Salvator Mundi, y les convenció de que firmaran un acuerdo por el que la casa de subastas actuaría como otro intermediario en la venta. Simon y Parish, más deseosos de vender que nunca, accedieron a prestar el cuadro a Sotheby's entre tres y catorce días para que se lo enseñaran al misterioso comprador. En ninguna fase de la siguiente secuencia de acontecimientos Simon, Parish y Adelson tuvieron conocimiento de que Yves Bouvier actuaba en nombre de Dmitri Rybolóvlev.

Sotheby's organizó entonces una cita con Bouvier para enseñarle el cuadro. Más adelante, en una declaración ante los tribunales, Sotheby's narró el encuentro con todo detalle. Bouvier —afirmaban— pidió que enviaran el *Salvator* «a un apartamento del número quince de Central Park West (que era, concretamente, el piso de ochenta y ocho millones de dólares de la hija de Rybolóvlev). El especialista de Sotheby's Sam Valette llevó el cuadro en una caja al edificio, donde, contra lo que es habitual, en vez de ser informado de a qué número de apartamento debía ir y subir él solo en el ascensor, fue recibido por Bouvier en el vestíbulo y «escortado hasta un apartamento en el que se había reunido un pequeño grupo de gente». Entonces, «Bouvier y uno de los hombres de la habitación» se llevaron la obra a otro cuarto donde podían examinarlo en privado. El otro hombre era Dmitri Rybolóvlev, que estaba allí de incógnito.

Bouvier lo recuerda así: «Recibí el *Salvator Mundi* en una de esas maletas negras de transporte de cuadros, con dos asas [...]. Le dije a Dmitri: “¿De verdad quiere el Da Vinci? ¿Ha visto el cuadro?”. Respondió: “No, aún no lo he visto”. Estuve diez minutos discutiéndolo con él. Le entregué la documentación, en la que había señalado, en ruso, todas las pegadas que le veía. Él la leyó. Y dijo: “Sí, ese es el cuadro”. Así que abro la caja, lo saco, y le digo: “¿Es este el cuadro que quiere?”. ¡Se quedó mudo!».

«La primera vez que vi el *Salvator Mundi* —cuenta Rybo— sentí una energía muy especial, radiante y positiva. Era una sensación extraordinaria. No podía apartar los ojos del Cristo. Hay que

entenderlo en su contexto, lo que exige retrotraernos unos cuantos años. Mi familia y yo vivíamos en Rusia, y yo había centrado toda mi atención en los negocios y en nada más. En la década de 1990, Rusia atravesaba serias dificultades y vivíamos tiempos convulsos. No teníamos tiempo para disfrutar del arte.»

Bouvier me relató lo siguiente: «Le dije: “Se lo voy a vender, pero se lo voy a vender por menos que el otro intermediario, por menos de ciento noventa”. Le dije a Dmitri: “Dígale al tipo que pide ciento noventa que ya no quiere usted el cuadro”».

Poco después de la reunión en el ático de Manhattan, según explica Alex Parish, uno de los representantes de Rybolóvlev se puso en contacto con ellos y les dijo que el oligarca había cambiado de opinión y ya no quería ver la tabla. «Estos oligarcas están rodeados de varios escalones de currantes, ya sabe. Se enteran de todo, todo lo desmenuzan, y sabemos esto de tercera, cuarta o quinta mano. Pero al final alguien te dice: “Ya no nos interesa el cuadro. Hemos oído que su estado es deplorable. No hay más que hablar”.»

Desde el punto de vista de Simon y Parish, todo apuntaba a que, de nuevo, una posible venta se iba al garete; pero Rybolóvlev, en realidad, le había pasado las riendas a Bouvier.

Ahora, Bouvier negociaba la adquisición del *Salvator* por cuenta de Rybolóvlev. A Sotheby's le contó que su intención era prestar la obra a la Pinacoteca de París, un museo privado de quinientos metros cuadrados que había abierto Marc Restellini, un emprendedor del mundo del arte que se había asociado con Bouvier para instalar un museo similar en Singapur. (Al cabo de dos años, la empresa de Restellini, Art Heritage France, que gestionaba la Pinacoteca, se declaró en quiebra, lo que dejó a muchos acreedores descontentos.)²⁴

Por fin había movimiento en la venta del cuadro. Sotheby's les dijo a Simon, Parish y Adelson que deberían reunirse en París con un agente del comprador. Adelson, al que, a fin de cuentas, habían incorporado por sus habilidades de vendedor, acudió cumplidamente

a una reunión en París el 10 de abril de 2013. Creía que iba a verse con Bouvier en un restaurante, pero, cuando se presentó en el lugar acordado, Bouvier no estaba. Había enviado para cerrar el trato a uno de sus socios, un corso llamado Jean-Marc Peretti, que desde 2004 había sido objeto de varias investigaciones judiciales en Francia presuntamente en relación con lavado de dinero y apuestas ilegales.

A Rybolóvlev, Bouvier le habló de esa reunión como si él hubiera asistido en persona, describiéndole una negociación feroz con el vendedor de la obra. Rybo estaba dispuesto a pagar por el *Salvator* cien millones de dólares en efectivo, pero Bouvier escribió que esa oferta había sido «rechazada sin un instante de vacilación» por Adelson. Le contó a Rybo que los vendedores eran «un hueso duro de roer», pero que iba a pelear el tiempo que fuera necesario. Le dijo que había intentado comprar el cuadro por noventa y siete millones y medio de dólares, luego por ciento diecisiete y luego por ciento veintidós, hasta sellar el trato por ciento veinticuatro millones cuatrocientos mil francos suizos (ciento veintisiete millones y medio de dólares, o ciento ocho millones de euros). «Ha sido extremadamente difícil, pero por esta obra maestra única de Leonardo es un trato muy bueno.»²⁵

No era un relato muy fiel de lo ocurrido. En realidad, Peretti había ofrecido a Adelson sesenta y ocho millones de dólares en efectivo más un Picasso tardío de 1964, *Le Fumeur*, que al parecer valía doce millones. Fue un ejemplo de un tipo de trato muy frecuente en el mercado del arte actual, en que parte del precio se cubre mediante un trueque. Para cuando se celebró la reunión en el restaurante parisino, Simon, Parish y Adelson estaban, en palabras del propio Simon, «a punto de quedarnos sin blanca y desesperados por vender». Aceptaron a regañadientes la oferta de Bouvier de darles una parte del precio en efectivo, y además un Picasso.

«Los italianos son muy buenos negociando —dice Parish, refiriéndose a Peretti—. Empiezan mucho más abajo. Te insultan. Se comportan como si no quisieran llegar a un acuerdo. Después de

que te han arrastrado hasta Europa para eso, te quedas hecho polvo. Es un juego psicológico. Ve a comprarte un coche a Estados Unidos y te harás una idea de cómo va la cosa, porque los concesionarios juegan a los mismos juegos. Y de lo que se trata es de excitar tu deseo de intentar hacer algo. Saben que tú quieres vender. Es auténtico abuso psicológico, y a aquel tipo se le daba fenomenal. Y me temo que llevó a mi socio al huerto.»

«Pero —siguió diciendo Parish— ¡si hubieras pasado por lo que pasamos nosotros!... Llevábamos ocho años trabajándonos ese cuadro, todo gastos, cero ingresos. No había sido el empeño más barato del mundo. Estábamos desmoralizados porque habíamos tenido lo de Dallas y otro par de intentos fallidos, y teníamos la impresión de que el tal Rybo se había rajado a última hora. Te puedes imaginar nuestro estado de ánimo cuando por fin nos vino alguien con una oferta. Estábamos desfalleciendo, por multitud de razones. Emocionalmente, no podíamos más con aquello. Y Warren acudió y le sacaron los higadillos. Por lo que recuerdo, fui yo el que al final dijo: “Venga, vale”. Y cedimos.»

Sotheby's organizó la venta oficial del *Salvator Mundi* por el consorcio de Simon, Parish y Adelson a Bouvier por ochenta millones de dólares. Al día siguiente, Bouvier facturó a la empresa de Rybolóvlev ciento veintisiete millones y medio, más el millón doscientos setenta y cinco mil dólares de su comisión, lo que probablemente le convirtiera en el marchante con más éxito de la historia en términos de dólares obtenidos por minuto. Había ganado más de cuarenta y ocho millones en menos de un día. Tania Rappo recibió su porcentaje (casi cinco millones de dólares). Sotheby's ha declarado que sacó tres millones de beneficio por la venta del *Salvator* a Bouvier. También fue un buen día para el *Salvator Mundi*. El precio de venta, ciento veintisiete millones y medio de dólares, era el más alto pagado por un Leonardo. En ocho años, el cuadro había multiplicado su valor por cien mil, convirtiéndose en la pintura renacentista más cara jamás vendida.

«No sacamos tanto como nos decían que sacaríamos, ni mucho menos —confiesa Parish—, pero a fin de cuentas ganamos más dinero del que habíamos visto ninguno de nosotros, con la excepción de Warren. Y luego, como unos dos años después, empezamos a leer que el tío al que tanteamos [Rybolóvlev] había acabado comprando el cuadro al otro tipo [Bouvier]. Y este hombre lo había vendido por cincuenta millones de dólares más que nosotros.»

En abril de 2013, Simon, Parish y Adelson ganaron mucho dinero con el *Salvator Mundi*. Nunca han revelado cuánto exactamente, claro, pero podemos hacer una estimación de las cantidades. Los marchantes obtuvieron de la obra un beneficio de unos ochenta millones de dólares, sin deducir gastos. Parish me insinuó que el Picasso de doce millones de dólares resultó no valer tanto en el mercado, y podemos suponer que el consorcio afrontó unos costes de entre uno y dos millones. Por tanto, los marchantes debieron de obtener un beneficio de setenta o setenta y cinco millones, que se dividieron a partes iguales, con lo que ganaron cada uno entre veinte y veinticinco millones de dólares.

Parish recuerda cuando fue a ver el cuadro por última vez antes de que se lo enviaran a sus nuevos propietarios. «Había esa sensación de que tal vez fuera la hora de decirle adiós. Recuerdo que fui, lo estuve mirando y pensé: “Vale. Supongo que esta es la última vez que lo veo. Pero me alegro de verlo partir”.»

Seis meses después, por la Nochevieja de 2013 a 2014, Rybolóvlev estaba de vacaciones en el Caribe, en la isla de San Bartolomé, cuando se cruzó con la legendaria asesora artística Sandy Heller. Los rumores sobre las numerosas adquisiciones artísticas del oligarca se habían extendido, y Heller le dijo: «Tengo entendido que fue usted quien compró el Modigliani que vendimos». Se refería a *Nu couché au coussin bleu*, que había pertenecido a un cliente del administrador del fondo de inversión de Heller, Steve Cohen.* Heller

reveló el precio que Bouvier había pagado por el cuadro, y Rybo se dio cuenta al instante de que Bouvier se lo había vendido a él por una cantidad mucho mayor; concretamente, por veinte millones de dólares más.²⁶

Al cabo de tres meses, el 9 de marzo de 2014, el *New York Times* publicaba un artículo sobre el *Salvator Mundi*. Bajo el titular «Poner precio a Leonardo», desvelaba que Simon, Parish y Adelson habían vendido la tabla a Bouvier por una suma de entre setenta y cinco y ochenta millones de dólares. Rybolóvlev no lo leyó hasta unos meses después, en noviembre, porque un miembro de su personal le llamó la atención sobre el artículo. Lo sacó a colación en una conversación con Bouvier, cuando aún no sabía que era el propio Bouvier el responsable del sobreprecio, y le preguntó si no habrían pagado un precio excesivo por el cuadro. Bouvier replicó que las condiciones del mercado eran «duras». En diciembre, Rybolóvlev pidió a Bouvier que vendiera algunos de los cuadros que le había comprado por el mismo precio que le había pedido a él. Bouvier se resistió, y solo se ofreció a volver a poner en el mercado el Toulouse-Lautrec. Esa fue la gota que colmó el vaso. «Dmitri retiró todas las obras de arte de mi almacén. Esperó a que le hubieran entregado la última pieza, y entonces me invitó a Mónaco», cuenta Bouvier.

El 25 de febrero de 2015, el rey de los puertos francos voló a Mónaco para reunirse con el rey de los fertilizantes. Se suponía que Rybolóvlev había invitado a Bouvier a su apartamento para saldar la factura que tenía pendiente por su última adquisición, un Rothko. Pero era una trampa. Rybo, que tenía buenos contactos y contaba entre sus amigos con el príncipe de Mónaco, Alberto II, había decidido acudir a las autoridades, y su abogado había puesto sobre aviso a las fuerzas del orden de la fecha y la hora de su cita con Bouvier.

En cuanto Bouvier entró en la recepción de *La Belle Époque*, un pelotón de doce hombres con uniformes negros irrumpió en el lugar, lo esposaron y lo metieron en un coche sin identificación. Le dijeron que estaba siendo investigado por fraude y blanqueo de capitales, y lo interrogaron durante tres días antes de dejarlo en libertad bajo fianza de diez millones de euros, que luego se rebajó a tres millones.

A partir de ahí, los acontecimientos se precipitaron, no solo para Bouvier, sino también para Rybolóvlev. Iban a buscarse la ruina recíprocamente, con el *Salvator* como catalizador impasible. Los mecanismos ocultos e interconectados del mercado no regulado del arte y de la economía extraterritorial iban a quedar expuestos como nunca lo habían estado hasta entonces. A lo largo de los tres años siguientes, las demandas relativas al Cristo de Leonardo se multiplicaron en capas sucesivas, como anillos de gas tóxico en torno a un bello planeta. Los abogados de Rybolóvlev iniciaron procedimientos legales contra Bouvier en Suiza, Singapur, Estados Unidos, Francia y Hong Kong. En Mónaco, lo investigaba la policía, y Rybolóvlev presentó una demanda civil en representación de su hija y sus fideicomisos. Según el equipo legal del oligarca, aquello era «el mayor fraude artístico de la historia». Se vieron implicados fiscales y organizaciones policiales de distintos países. Las autoridades suizas, francesas y estadounidenses iniciaron sus propias investigaciones a Yves Bouvier por evasión fiscal, blanqueo de capitales y hasta robo.

Rybolóvlev acusaba a Bouvier de fingir que trabajaba para él como agente cuando en realidad actuaba como un vendedor, lo que sería constitutivo de fraude. Como agente —alejaría—, Bouvier tenía una obligación legal, conocida como «responsabilidad fiduciaria», de conseguir el mejor precio posible para su cliente. A cambio, se le pagaba en concepto de comisión o «tarifa» un porcentaje del precio de venta. La demanda de Rybolóvlev contabilizaba todas las ventas que le había hecho Bouvier y lo acusaba de haberle cobrado un sobreprecio total de mil cuarenta y

nueve millones cuatrocientos sesenta y cinco mil nueve dólares. La misma demanda afirmaba que Tania Rappo había recibido de Bouvier comisiones que sumaban cien millones de dólares. Tetiana Bersheda, abogada de Rybolóvlev, le dijo a Arnaud Ramsay: «Durante casi quince años, Yves Bouvier se hizo pasar ante ellos [los Rybolóvlev y su oficina] por su representante y asesor, encargado de localizar obras de arte y negociar, en nombre del matrimonio y atendiendo a sus intereses, su compra al mejor precio. Pero en realidad trabajaba en su propio provecho, ya que se embolsaba un beneficio oculto en cada transacción, con lo que generó una pérdida para mis clientes que asciende a un total de mil millones de dólares. Y esto lo hizo valiéndose de empresas y cuentas corrientes en paraísos fiscales».²⁷

Hubo otra serie de demandas que tenían que ver con Sotheby's. En estas estuvieron implicados Robert Simon y Alex Parish, además de Dmitri Rybolóvlev. En febrero de 2016, el *New Yorker* publicó «El caso Bouvier», un artículo de Sam Knight para el que el periodista había llevado a cabo una investigación a fondo sobre el tema. Por primera vez, Simon y Parish supieron por cuánto había vendido Bouvier su cuadro a Rybo. Al igual que el propio Rybolóvlev, empezaron a sospechar que en Sotheby's estaban al tanto de que Bouvier actuaba por cuenta del ruso, y sabían del sobreprecio que había cobrado por el *Salvator Mundi* y otras obras.

El contrato de Sotheby's con Simon y sus socios especificaba que la casa de subastas actuaba como agente suyo, y recibiría una comisión por la venta del *Salvator Mundi*. Eso le imponía la obligación legal de asegurar el mejor precio de venta posible para sus clientes. En Sotheby's conocían a Bouvier, que había actuado como parte en al menos once de las treinta y siete ventas a Rybolóvlev en las que había intervenido. Por fuerza, pensaron Simon y Parish, Sam Valette, de Sotheby's, tenía que saber que Bouvier estaba revendiendo las obras a Rybolóvlev por un precio

sustanciosamente más alto. «Lo cierto es que nuestra indignación iba en aumento —confiesa Parish—. El cuadro era extremadamente caro. ¿No es lógico suponer que cuando Valette lo llevó al apartamento de ochenta y ocho millones de dólares de su hija supiera el nombre de la persona cuyo apartamento visitaba?»

En Sotheby's aseguran que no sabían a quién hacía las ventas Bouvier: «Ni Sotheby's ni el señor Valette tenían conocimiento de la relación entre el señor Bouvier y el señor Rybolóvlev. Y ni Sotheby's ni el señor Valette tenían conocimiento de los precios que el señor Bouvier cobraba al señor Rybolóvlev».

«Llegaron a decirnos, en algún momento, que habían facturado el cuadro, pero que no sabían adónde se lo llevaban —rememora Parish—. Yo he hecho transportes para galerías. Es a lo que me dedicaba gran parte del tiempo, para gente como Colnaghi. No puedes transportar un cuadro ni a la acera de enfrente sin una carta de porte y un seguro de responsabilidad civil. ¿Pretenden decirnos que cogieron una obra de ciento veinticinco millones de dólares y que no sabían adónde la mandaban? ¿A no se sabe dónde del West Side de Manhattan? No tiene ni pies ni cabeza, ¿a que no?»

Se celebraron reuniones entre las dos partes. Parish me contó que fue todo muy estresante: «Si eres marchante, ¿cuál es la forma más rápida de quedarte sin trabajo? ¡Demandar a Sotheby's! Creo que esa sería la vía más directa, efectivamente. Estaba claro que iban a ser despiadados, y debo decir que fue todo un aprendizaje. Pero al final se achantaron». Sotheby's resolvió el asunto con un acuerdo extrajudicial con Parish y Simon por una suma no revelada, pero que, según los rumores, fue de diez millones de dólares, y se firmó un acuerdo de confidencialidad. «Creo que sabían que se les venían encima problemas aún mayores. Así que querían librarse de nosotros», concluía Parish.

A todo esto, Rybo sospechaba que Sotheby's sabía que Bouvier compraba arte por cuenta de Rybo, y que se había confabulado con aquel para cobrarle de más. Sotheby's lo negaba, y aseguró que nunca supieron a quién vendía Bouvier las obras. Los

abogados de Rybo exigieron ver todos los correos electrónicos que se habían intercambiado Sotheby's y Bouvier en relación con cualquiera de las doce ventas, así como las comunicaciones entre Sotheby's y el consorcio de Robert Simon relativas a la venta del *Salvator Mundi*. Al cabo de dos años de disputas, el equipo de Rybo consiguió las comunicaciones: novecientos setenta y dos documentos con dos mil seiscientos veintidós páginas de información puesta a su disposición de cara al juicio. A finales de 2018, tras años de preparación, el coleccionista ruso presentó una demanda-bomba por daños y perjuicios estimados en trescientos ochenta millones de dólares contra Sotheby's. El escrito alegaba:

Sotheby's —una de las firmas más importantes y famosas de comercio y subastas de arte— prestó asistencia material al mayor fraude artístico de la historia. Los demandantes, dos empresas radicadas en las Islas Vírgenes Británicas, fueron las víctimas. Yves Bouvier, su asesor artístico, fue el cerebro del fraude. Sotheby's fue la casa de subastas que se prestó, consciente y deliberadamente, a hacer posible el fraude. Las acciones de Sotheby's infundieron a los demandantes confianza en Bouvier e hicieron posible y creíble todo el entramado del fraude.

A lo largo de los años, afirma la demanda, Sam Valette envió a Bouvier muchas tasaciones de obras de arte que Bouvier ofrecía en venta a Rybolóvlev. Bouvier se las enviaba entonces a Rybolóvlev como prueba de que iba a pagar un precio de mercado justo. Las tasaciones solían estimar el precio de las obras en cantidades próximas a las que luego pagaba Rybo, pero muy superiores a los precios a los que Bouvier las adquiría. Más adelante, cuando Rybo expresó su inquietud porque le hubieran podido cobrar de más, Bouvier organizó otra serie de valoraciones de determinadas obras de arte de Sotheby's, que una vez más indicaron valores similares a lo pagado por Rybo. Los abogados del ruso alegan que a esas alturas Valette ya estaba al tanto de los precios, más bajos, que pagaba Bouvier, porque él mismo había intervenido en esas adquisiciones. Los documentos de tasación de Valette incluían un historial de proveniencia en que figuraban, siempre que se supieran,

los precios que se habían pagado por las obras, pero «Sotheby's ocultó las pruebas de que Bouvier, en realidad, las había comprado a precios muy inferiores mediante la omisión en los historiales que redactaba de las ventas a Bouvier».

Toda la documentación se archivó bajo sello, lo que significa que solo puede examinarla la autoridad judicial. Sin embargo, las demandas legales de Rybo incluyen, llamativamente censuradas, varias citas de correos de esa mina de información. Vayan aquí dos de sus frases más memorables: «Al día siguiente, Bouvier envió al representante de los demandantes [es decir, a un miembro del personal de Rybolóvlev] un correo electrónico copiado en gran parte del de Valette»; y «al día siguiente, Valette envió a Bouvier un correo electrónico idéntico en buena medida en que afirmaba que el Tête valía probablemente entre ochenta y cien millones de euros, sin aportar ninguna explicación del cambio».²⁸

Respecto al *Salvator mundi*, Rybo asegura que tiene pruebas concluyentes de que Valette supo desde un principio que Bouvier compraba por cuenta de Rybolóvlev: «El 24 de octubre de 2013, Valette dijo a uno de los vendedores del Da Vinci [Simon, Parish y Adelson] que “el ruso” (es decir, Rybolóvlev) quería pagar menos de cien millones de dólares».²⁹ Sotheby's, no obstante, niega que Valette afirmara tal cosa jamás.³⁰

Nadie puede prever quién saldrá triunfante de este embrollo de pleitos. A primera vista, Rybolóvlev parece tener argumentos sólidos. Había encargado a Bouvier que le buscara obras de arte, y Bouvier le había cobrado un porcentaje del precio de venta en concepto de comisión, como haría un agente. Bouvier nunca compró obras de arte sin que antes Rybolóvlev hubiera aprobado la compra. Enviaba al magnate un correo electrónico tras otro contándole cómo iban las negociaciones, como quien informa a un cliente de sus

gestiones. A veces, también mentía en esos correos, al asegurar que había acordado con el vendedor un precio mucho más alto que el que iba a pagar en realidad.

Sin embargo, Bouvier y Sotheby's tienen mejores contraargumentos de lo que cabría esperar en un principio. La defensa de Bouvier es que él actuaba simplemente como marchante. Primero había comprado las obras a través de su propia empresa, y luego esa compañía se las había vendido a Rybolóvlev. El dos por ciento del precio, afirma, correspondía a gastos administrativos, no era una comisión; porque esta, además, en el mundo del arte es por convención del dos y medio por cien. En cuanto a los correos en que relataba con emoción sus progresos en tratos supuestamente difíciles, eso no era más que la retórica normal de un vendedor, *les arguments de vente*.

En Singapur, los jueces se mostraron comprensivos con él. Un fallo de 2018 decía: «Es cuando menos dudoso, si no del todo increíble, que los demandados [es decir, Rybolóvlev] creyeran de verdad que la remuneración por los servicios del señor Bouvier se reducía a la tarifa del dos por ciento que sabían a ciencia cierta que le estaban pagando».³¹ El juez comentaba que las casas de subastas cobraban un veinte por ciento de comisión sobre las ventas, tanto a los compradores como a los vendedores. El veredicto del tribunal de apelación de Singapur fue que las empresas coleccionistas de arte de Rybolóvlev habían «recibido lo que habían negociado, y al precio que estaban dispuestas a pagar».*

En cuanto a Sotheby's, la casa de subastas señala que solo formó parte de la cadena en una tercera parte de las ventas de Bouvier a Rybolóvlev. Arguye que algunas de las tasaciones que Valette envió a Bouvier eran «estimaciones de mercado informales de lo que pueda costar una determinada obra, una práctica frecuente en el mercado del arte», y añade que «se trataba de especulaciones personales del señor Valette sobre cuánto podía valer una pieza». Otras tasaciones, en particular las enviadas a

partir del otoño de 2014, eran valoraciones de aseguradoras, que, por definición, según los abogados de Sotheby's, «no pretenden ser una aproximación al justo valor de mercado de una pieza o al precio que podría alcanzar en una subasta o venta privada [...]. Una valoración de seguros acostumbra a ser más alta que estimaciones de otro tipo por varias razones; una es que esas valoraciones consideran que la pieza de sustitución debería ser una adquisición singular, y que, además, si se destruye un original, habría una pieza comparable menos». El equipo legal de Sotheby's asevera que «así como algunos de los precios de valoración de seguros se aproximaban a las cantidades que el señor Rybolóvlev afirma que pagó, otras diferían sustancialmente de esos precios».

Respecto a la acusación de que Sotheby's «ocultó» en las secciones de proveniencia de sus valoraciones de seguros los precios que había pagado Bouvier por obras de arte, la casa de subastas argumenta que no tenía ninguna obligación de consignarlos, dado que redactaba las valoraciones para Bouvier, que ya debía saber lo que había pagado.³²

Aun suponiendo que los abogados de Rybolóvlev fueran capaces de persuadir a los jueces estadounidenses de que Sotheby's estaba al tanto de que Rybo era cliente de Bouvier (cosa que la casa de subastas niega expresamente), eso no significaría que lo ayudaran a obtener sus márgenes de beneficio. La confabulación es difícil de demostrar, como ha evidenciado la investigación de los vínculos con Rusia de Donald Trump llevada a cabo por Robert Mueller. E incluso en el caso de que los abogados de Rybolóvlev convencieran al tribunal de que las valoraciones de seguros de Sotheby's eran también valoraciones de mercado, ¿quién puede asegurar, dadas las fluctuaciones del mercado del arte, que la casa de subastas no se limitaba a citar los precios de mercado vigentes en aquel momento, y que Bouvier, con su buena estrella, había conseguido comprar las obras con una rebaja sustancial?

«Mi objetivo es vender al precio más alto posible —me dijo Bouvier—. No es ético, pero es legal. ¡Ese es el problema!» Entonces se rio con ganas.

En Mónaco, los pleitos de Rybolóvlev no le fueron mucho mejor que en Singapur. Por más beneficios que hubiera obtenido al comprar arte a través de los fideicomisos de su hija en paraísos fiscales, ahora ese hecho lo ponía inesperadamente en desventaja desde el punto de vista financiero. Durante las audiencias celebradas en el principado en 2016 y 2017, el juez le preguntó por qué alegaba que Yves Bouvier le había agraviado, cuando las obras de arte no eran suyas, sino de otra empresa, llamada Accent Delight, propiedad de un fondo fiduciario inscrito a nombre de su hija. Rybolóvlev sostuvo que tenía con Bouvier un «acuerdo verbal» por el que este recibiría «el dos por ciento del precio de compra de las obras de arte» en concepto de comisión. El juez le preguntó entonces: «¿Cómo explica usted que ese acuerdo con usted fuera aplicable a Accent Delight?». ³³

Pero mucho peor para Rybolóvlev resultó el hecho de que, en su implacable acoso a Bouvier, atrajo sin pretenderlo la atención de las autoridades monegascas sobre sus propias actividades sospechosas, en relación no ya con el arte, sino con la política. Su joven abogada, Tetiana Bersheda, cometió el error de grabar en secreto una conversación en el curso de una cena con Rybolóvlev y Tania Rappo, en un intento de conseguir pruebas de que Rappo sabía que Rybo estaba siendo estafado. Acudió con su grabación a la policía de Mónaco, convencida de que se había asegurado pruebas incontestables contra Rappo. Pero conforme a la ley monegasca, grabar a alguien sin su consentimiento es ilegal. Rappo no tardó en enterarse de lo de la grabación, y demandó a Bersheda y a Rybolóvlev por violar su derecho a la privacidad.

La policía de Mónaco mostró menos interés en la grabación ilegal de Bersheda que en los mensajes amistosos que se había intercambiado el equipo de Rybo con veteranos políticos y funcionarios del principado, y que descubrieron por casualidad cuando Bersheda les entregó el teléfono móvil en el que había grabado la cena. El *Monacogate*, como lo bautizó la alborotada prensa de la Riviera francesa, puso de manifiesto que el oligarca había estado ganándose los favores de la élite política monegasca a base de ofrecerles entradas gratis para partidos de fútbol y espectáculos de ballet, vacaciones en estaciones de esquí, viajes en helicóptero, regalos caros de caviar y champán o trabajo para sus hijos en su club de fútbol. Había tejido una red clientelar al estilo ruso. Los registros del móvil de Bersheda demostraban también que había estado en contacto cercano por mensajes de texto con miembros de la policía monegasca durante los preparativos de la detención de Bouvier. La envergadura de la operación policial contra el marchante parecía ser el resultado de dichos contactos. El ministro de Justicia de Mónaco, Philippe Narmino, solicitó la jubilación anticipada.

Todo esto ha desencadenado otra serie de investigaciones sobre el propio Rybolóvlev. En noviembre de 2018, la policía de Mónaco lo detuvo y le abrió una investigación oficial por corrupción. Sus abogados insisten en que no ha sido acusado de ningún delito y que niega cualquier conducta irregular. Un escándalo del mercado del arte que en un principio iba de que un marchante había estafado a un coleccionista ha degenerado en una cuestión de si un coleccionista de arte corrompió todo un sistema político.

* * *

Los juicios aún han de seguir su curso. Mientras tanto, el «caso Bouvier» ha tenido repercusiones inmensas. Tanto el marchante como el oligarca han visto su reputación hecha trizas. A Bouvier lo han abandonado sus clientes, y se ha visto obligado a vender su

negocio de almacenamiento de arte. «Estoy en la lista negra de Sotheby's. Estoy en la lista negra de Christie's. Estoy en las listas negras de todo el mundo —dice—. Rybolóvlev quería acabar conmigo.» Según algunas fuentes, varios coleccionistas más que vendieron a Bouvier obras que él, a su vez, había vendido a Rybolóvlev, están hablando con sus abogados. El sueño de Rybo de reunir la mejor colección de arte del mundo ha tocado a su fin, y ahora se enfrenta a la vergüenza de estar oficialmente bajo investigación policial.

El escándalo provocó cambios en el puerto franco de Ginebra. Su presidenta, Christine Sayegh, dimitió. Su sustituto, David Hiler, ha dicho: «El caso Bouvier alborotó el gallinero. Puso en evidencia la financialización del mercado del arte, que no está regulado, lo que entraña riesgos de lavado de dinero y fraude fiscal».³⁴ Se han aprobado nuevas normas reglamentarias sobre transparencia de la propiedad, aunque está por ver que no contengan también nuevos resquicios por los que sortearlas.

Dmitri Rybolóvlev me dijo: «Con todo por lo que he pasado, sigo amando el arte». Pero también declaró al *New Yorker* que sentía «una energía complicada» cuando contemplaba sus cuadros. «También tiene que ver con sentir que te han engañado», confesó a *Tatler*.³⁵ Desde 2016, ha vendido muchas piezas de su colección, en la mayoría de los casos por decenas de millones menos de lo que pagó por ellas. Del Gauguin *Te Fare*, que había adquirido por cincuenta y cuatro millones de dólares, se desprendió por solo veinticinco millones doscientos mil; por un Picasso, *Joueur de flûte et femme nue*, que le había costado treinta y cinco millones de dólares, le pagaron cinco millones setecientos mil; por un Magritte que compró por cuarenta y tres millones y medio, no sacó más que doce millones setecientos mil. Por suerte, con su adquisición más cara, el Klimt *Serpientes marinas II*, solo perdió catorce millones: lo compró por ciento ochenta y tres millones ochocientos mil dólares y lo vendió por ciento setenta millones.

En la letanía de los infortunios de Rybo, aún hay un rayo de luz. A todo esto, la demanda de divorcio de Elena había seguido su tramitación conforme al ordenamiento suizo. Un juzgado de Ginebra falló en un principio que todos los activos que había adquirido a través de los fideicomisos de su hija debían contabilizarse en la indemnización compensatoria del acuerdo de divorcio, que se estimó en consecuencia en cuatro mil quinientos millones de dólares. Pero Rybolóvlev recurrió el fallo, alegando que la legislación matrimonial suiza no era aplicable a activos a nombre de un fideicomiso domiciliado en el extranjero.* El tribunal de apelación cantonal le acabó dando la razón y redujo la indemnización a su mujer a seiscientos cuatro millones de dólares, calculando el cincuenta por ciento del valor, comparativamente modesto, de la fortuna de Rybolóvlev en 2005, antes de que empezara de firme a coleccionar arte y a erigir un imperio mundial de propiedades de lujo a través de los fideicomisos de su hija. Rybolóvlev habría perdido mil millones de dólares con su arte, pero, al localizar en el extranjero la titularidad de su colección y de otros activos, se ha ahorrado cuatro mil millones de dólares en su divorcio.

El *Salvator Mundi* también había salido triunfante, podríamos decir. Por repasar el registro de ventas de su transfiguración, cual Cenicienta, en el breve espacio de ocho años:

En 2005, Robert Simon y Alex Parish lo compraron a una casa de subastas de Nueva Orleans por mil ciento setenta y cinco dólares. En 2013, Yves Bouvier se lo compró a Simon, Parish y Warren Adelson —a través de Sotheby's— por ochenta millones seiscientos mil (o sesenta y ocho millones más un Picasso de doce millones). Al día siguiente, Dmitri Rybolóvlev se lo compró a Bouvier por ciento veintisiete millones y medio de dólares.

Nunca ha habido nada en el universo conocido —ningún artículo, objeto o cantidad de material— que se haya revalorizado tanto y tan rápido como el *Salvator Mundi* atribuido a Leonardo.

Porque hasta la cifra de ciento veintisiete millones y medio de dólares se quedaría pequeña a su vez cuatro años más tarde, cuando Dmitri Rybolóvlev decidió sacarlo a subasta en Christie's Nueva York.

D. E. P. Leonardo da Vinci

En otoño de 1516, una pequeña caravana de mulas y hombres avanzaba camino de Francia, llevando a un Leonardo da Vinci que contaba ya sesenta y cuatro años, a Francesco Melzi —su ayudante más veterano—, mobiliario de su casa y al menos tres cuadros (que posiblemente fueran varios más): *La Virgen con el Niño y santa Ana*, *San Juan Bautista* y la *Mona Lisa*. Es probable que Salai siguiera sus pasos unos meses más tarde.

La corte francesa ya se había rendido a Leonardo da Vinci. En 1499, tras la caída de Nápoles y Milán en manos de Francia durante las guerras italianas, el ministro galo de finanzas, Florimond Robertet, encargó al florentino un cuadro, *La Virgen de la rueca*. En Italia, Leonardo rechazaba encargos locales, como las peticiones de Fra Pietro da Novellara de Vírgenes y Cristos para Isabella d'Este, aduciendo sus compromisos con la corte francesa. Se dice que el mismísimo rey francés, Luis XII, fue a ver *La Última Cena* y quedó admirado, y que consideró la posibilidad de desgajarlo de la pared y llevárselo a su casa. Cinco años después, en 1506, cuando Leonardo dejó Florencia para instalarse en Milán, fue por la insistencia de los franceses. Mientras preparaba su partida, prometió al gobernador de Milán, Charles d'Amboise, que llevaría consigo «dos cuadros de [...] Nuestra Señora de distintos tamaños [...] para nuestro muy cristiano rey o para quien desee Su Señoría». Cuando por fin conoció a su héroe, D'Amboise escribió, eufórico:

Lo amábamos antes de conocerlo en persona, y ahora que hemos gozado de su compañía y podemos hablar por experiencia de sus variados talentos, vemos en verdad que su nombre, si bien ya es famoso por su pintura, no ha recibido alabanzas suficientes por los muchos otros dones que posee, que tienen una fuerza extraordinaria.

D'Amboise le encargó «ciertos diseños y arquitectura», mientras que el rey francés manifestó su deseo de que Leonardo pintara «cuadros pequeños de Nuestra Señora o de otras cosas conformes a lo que pueda yo concebir en mi imaginación». Y el hecho es que en 1506-1507 se entregó en la corte francesa una pintura de Leonardo. Se la describió como «un cuadrito de su mano que recién ha llegado y se tiene por cosa excelente». Se trataba probablemente de *La Virgen de la rueca*, que había comenzado a pintar en Florencia en 1500 y acabó en Milán, pero la descripción es vaga: en teoría, es posible que fuera el *Salvator Mundi* de Simon y Parish.

Tras la muerte de Luis XII en enero de 1515, el nuevo monarca francés, Francisco I, nombró a Leonardo «primer pintor, arquitecto e ingeniero del rey». Lo atrajo a Francia con una pensión anual de dos mil escudos anuales, suma exorbitante para un artista, a la altura de un oficial militar de alto rango, y cinco veces mayor que el salario que Luis XII le pagaba en Milán. Su secretario y ayudante Francesco Melzi recibiría ochocientos escudos al año. Francisco I les dio a Leonardo y a su modesto séquito una bonita mansión de piedra y ladrillo rojo, Clos Lucé, que no estaba lejos del Château d'Amboise, residencia de verano del rey a orillas del Loira.

Se cuenta que el rey visitaba a Leonardo o lo invitaba al palacio todos los días. Hasta hizo construir un túnel subterráneo que comunicara su castillo con el nuevo hogar de Leonardo. El escultor, orfebre, poeta y soldado florentino Benvenuto Cellini, que en la década de 1540 trabajó en Fontainebleau, el palacio más suntuoso de la cartera de propiedades reales, describía así la estima en que el monarca tenía al artista:

El rey Francisco estaba tan extraordinariamente prendado de los grandes talentos de Leonardo, y le complacía de tal manera oírlo hablar, que eran pocos los días de un año en que se privaba de su compañía [...]. No puedo resistirme a repetir las palabras que oí pronunciar al rey sobre él, en presencia del cardenal de Ferrara y del cardenal de Lorena y del rey de Navarra. Dijo que no creía que hubiera nacido jamás un hombre que supiera tanto como Leonardo, y no solo en la esfera de la pintura, la escultura o la arquitectura, sino que también era un muy grande filósofo.

Leonardo permaneció activo como pintor, arquitecto y matemático durante sus últimos años. Dibujó diseños de un nuevo palacio para la madre de Francisco I, Luisa de Saboya, en las cercanías de Romorantin, en el valle del Loira, que nunca llegó a construirse. Hizo una serie de turbulentos dibujos de inundaciones y tormentas con tiza negra y tinta, con lo que brindó a los historiadores del arte un conjunto de imágenes apropiadamente apocalípticas en que enmarcar el capítulo final de sus monografías sobre él.

En octubre de 1517, un emisario papal, el cardenal de Aragón, y su asistente Antonio de Beatis hicieron una visita a Leonardo. El diario de viaje de Antonio es el único testimonio presencial que tenemos acerca del artista en esos últimos años:

Tras el almuerzo, dejamos Tours, donde permanecíamos desde el principio del mes, para dirigirnos a Amboise, a siete leguas de distancia [...]. Fuimos a hacer una visita, en una de las ciudades cercanas, al señor Leonardo da Vinci, un florentino de más de setenta años [de Beatis erró en la edad del artista por cinco años], un muy excelente pintor de un tiempo, que mostró a Su Señoría tres cuadros, uno de cierta dama florentina, pintada del natural, a petición del difunto Magnífico Giuliano de Medici [la *Mona Lisa*], otro de un joven san Juan Bautista y uno de la Virgen con el Niño sentado en las rodillas de santa Ana, los tres de una rara perfección.

Leonardo también enseñaba a las visitas sus cuadernos de notas, que Antonio y su señor examinaron maravillados:

Este noble espíritu ha compilado un libro de anatomía muy poco común, ilustrado mediante pinturas, con los miembros, músculos, nervios y venas y diversas partes del intestino, un libro que permite el descubrimiento del

cuerpo humano, de hombre o de mujer por igual, como ninguno lo había hecho antes que él. Vimos dicho libro con nuestros propios ojos, y nos dijo que había realizado más de treinta disecciones de cuerpos de hombres y mujeres de todas las edades. También ha escrito acerca de la naturaleza del agua, sobre varias máquinas, y de tantas otras cosas que podría, a juzgar por lo que nos dijo, utilizar para llenar varios tomos, todos en la lengua común, que de llegar a ver la luz serían muy beneficiosos y amenísimos.

Leonardo consignó en papel sus últimos dibujos y textos el 24 de junio de 1518 en el «*palazzo del clu*», como llamaba él a Clos Lucé. La página está salpicada de formas geométricas, ya que había retomado una vez más su estudio obsesivo de la geometría, sus teoremas y sus proporciones:

Si una línea recta se divide en dos partes iguales y en dos partes desiguales, el resultado de la multiplicación de las dos partes desiguales, con el cuadrado de la diferencia, que es igual a la parte desigual, es igual al cuadrado de la parte igual [...].

En el margen superior, y boca abajo, escribe: «Continuaré...».

* * *

Está claro que Leonardo estuvo obsesionado con las matemáticas y la ciencia hasta el final. Lo que no está tan claro es su postura respecto a la espiritualidad y la religión. Algunos estudiosos sugieren que el *Salvator Mundi* estaba en su estudio en esa época, pero que no lo enseñaba a nadie fuera de su pequeño círculo de ayudantes (que tendrían que verlo para producir copias), porque era su rendición de cuentas a Dios, su testamento espiritual. Fue más posesivo y guardó mayor secretismo con este cuadro que con ningún otro. Quizá lo empezara en Milán y aún no consideraba que estuviera acabado. Quizá nunca estuvo satisfecho con su retrato de Cristo, y le resultaba tan difícil de pintar como la cabeza de Jesús en *La Última Cena*. Quizá no se atreviera a mostrar al mundo su idiosincrática interpretación de una de las iconografías católicas más antiguas, un cuadro osado y experimental en que había reducido el

rojo y el azul tradicionales de la vestimenta de Cristo a un simple azul, y en el que el *sfumato* es más etéreo que en todas sus obras anteriores, para conjurar una imagen a medio camino entre la impresión dejada en un sudario y una persona viva, entre el retrato bizantino y el renacentista, entre el pasado y el futuro.

Pero no hay indicios de la piedad cristiana de Leonardo en sus cuadernos. Algunas líneas sueltas sugieren que no creía en el Diluvio ni que el feto tuviera alma. Llamaba a los frailes «fariseos». Señaló que la resurrección era físicamente imposible: «El espíritu [...], si hubiera de encarnarse en un cuerpo, no podría penetrar o entrar allí donde las puertas están cerradas». Criticaba a la gente que rezaba ante cuadros de santos y lámparas votivas: «Pedirán el perdón de quien no tiene orejas y no oye; ofrecerán luz al que es ciego». No tenía la menor inclinación «a escribir o dar información sobre aquellas cosas que escapan a la inteligencia humana y que no pueden demostrarse por instancias de la naturaleza». En la primera edición de su *Vida de los pintores*, publicado en 1550, Vasari llegaba a calificar a Leonardo de hereje:

Filosofando sobre las cosas de la naturaleza, se propuso averiguar las propiedades de las hierbas, y aun observar los movimientos celestes, el tránsito de la luna y los cursos del sol. Por eso se formó en su magín una visión herética de las cosas, no conforme a ninguna religión; es evidente que prefería ser un filósofo a ser un cristiano.

En 1568, para la segunda edición, Vasari había decidido edulcorar ese aspecto del carácter de Leonardo, y escribiría que el artista «pidió en su lecho de muerte que se le informara con diligencia de las enseñanzas de la fe católica y del buen camino y de la santa religión cristiana». En realidad, solo hay un indicio claro de que Leonardo tuviera una faceta espiritual, y es nuestro cuadro, el *Salvator Mundi*..., si es que, en efecto, lo pintó él.

Las pruebas irrefutables de que fue Leonardo quien pintó el cuadro de Simon y Parish siguen eludiendo a los historiadores del arte, pero hay un indicio sólido de que la obra fue un encargo de la corte francesa al maestro: el color azul de las ropas de Jesús. En la pintura renacentista italiana, a Cristo se le representa, casi invariablemente, vestido con túnica roja y manto azul. En algunos cuadros devocionales con escenas de la Pasión, puede vérselo solo de rojo. En obras alemanas y flamencas y en iluminaciones de manuscritos, Cristo, o bien lleva prendas de dos colores, o bien, si son de uno solo, va de púrpura. El monocromatismo azul de los ropajes de Jesús es el rasgo específico más anómalo del *Salvator Mundi*, lo que hace tanto más sorprendente que no se mencionara en ningún estudio del cuadro hasta 2019.

Todas las demás pistas que se han alegado para sugerir la proveniencia del *Salvator Mundi* en los siglos XVI y XVII tienen multitud de explicaciones posibles, pero el color azul de la ropa de Cristo es tan insólito y tan falto de precedentes que no puede deberse al azar. Si tiene explicación, solo puede ser una: la corte francesa.

El azul y el oro eran los colores de la casa real gala, los Valois (flores de lis doradas sobre un fondo ultramarino), así como del escudo de armas del mecenas de las artes florentino Florimond Robertet. En algunos libros de horas, esos bellísimos manuscritos medievales iluminados de oraciones y salmos como los que pertenecieron al duque de Berry, al igual que en crónicas francesas del siglo XVI como *Grandes crónicas de Francia* (libro ilustrado por Jean Fouquet o los hermanos Limbourg), se encuentran escenas en las que el rey y los nobles visten ropajes azules decorados con flores de lis doradas. En las *Horas* del duque de Berry, y en las de Étienne Chevalier de la biblioteca-museo Morgan de Nueva York, que se terminaron en torno a 1470 para Jean Robertet, el padre de Florimond, también aparecen escenas del Nuevo Testamento en que Jesús viste una sencilla túnica azul, a veces con una orla dorada de diseño geométrico.*

Es poco probable que el cliente de Leonardo fuera Charles d'Amboise o Ana de Bretaña, la viuda de Luis XII, porque los colores de sus escudos de armas eran el rojo y el amarillo. El *Libro de horas* de Ana de Bretaña, por añadidura, no contiene ningún «Cristo azul». El rey Valois Francisco I era descendiente del duque de Berry, pero no parece que fuera el receptor del cuadro, ya que este no figura entre los cinco Leonardos que el secretario del papa y coleccionista Cassiano del Pozzo contaba que vio durante su visita al palacio en 1625. Un candidato verosímil es Florimond Robertet, que tenía un cuadro de la Verónica del pintor boloñés Lorenzo Costa, en el que el rostro de Jesús ha quedado impreso en un paño. Otro posible cliente es Luisa de Saboya, que fue regente de Francia un tiempo breve y, como hemos visto, encargó a Leonardo que le diseñara un palacio.¹

Es improbable que el *Salvator* estuviera en el estudio de Leonardo cuando lo visitó Fra Pietro da Novellara allá por 1501, o incluso cuando fue Antonio de Beatis en 1517, pero él y sus ayudantes pudieron pintarlo en los dieciséis años que separan ambas fechas. Puede que se empezara alrededor de 1504-1505 —unas fechas que casan con el estilo de los dibujos preparatorios— y que fuera entregado al cliente antes de 1517. Es, por tanto, bastante verosímil que Leonardo supervisara y acabara el *Salvator Mundi* de Simon y Parish durante el periodo en que estuvo trabajando para el rey de Francia y sus cortesanos.

Si bien se trata de una pintura de taller para la corte francesa, su estilo implica que en realidad se acabó antes de que Leonardo se mudara a Francia. El historiador del arte oxoniense Matthew Landrus ha propuesto que fue Bernardino Luini, que nunca salió de Italia, el ayudante con más probabilidades de haber pintado el *Salvator Mundi*,* mientras que Carmen Bambach propone a Boltraffio, que murió en 1516. No obstante, mi opinión es que el estilo tardío de otro seguidor que tampoco salió jamás de Italia, Cesare da Sesto, presenta las máximas semejanzas con nuestro cuadro. Da Sesto es uno de los pequeños Leonardos más

misteriosos. Se desconoce casi todo de su vida, más allá de que nació en Lombardía de familia noble en 1477 y que murió en 1523 tras unas fiebres prolongadas, seis meses después que su padre, y probablemente de la peste negra. Muy de vez en cuando, su nombre aparece en un contrato o en el pago por un retablo, y una vez unos monjes mencionaron que les había ofrecido de beber cuando fueron a verlo para saldar la factura de un encargo. Pasó varios años trabajando en el sur de Italia, Roma incluida; allí, hacia 1508, estuvo pintando frescos en el Vaticano a la vez que Rafael y Miguel Ángel, de modo que debía de estar considerado como un pintor de primera fila. Es probable que Da Sesto y Leonardo coincidieran en Milán entre 1506 y 1508, y en el sur de Italia entre 1513 y 1515. Entre 1515 y 1518, Da Sesto regresó a Milán, donde abrió un estudio. Leonardo estaba entonces en Roma, pero Da Sesto, al igual que Luini, siguió pintando con mucho *sfumato*, y utilizando los dibujos de Leonardo con posterioridad a la muerte de este.² En el *San Jerónimo* de Da Sesto que está en Southampton, encontramos los tirabuzones de pelo del *Salvator Mundi*; en las manos y los miembros de su *Cristo cargando con la cruz* de Grenoble, hallamos la elegante y suavemente modelada anatomía del *Salvator Mundi*; en su *La Virgen y el Niño con santos* de Elton Hall, en Cambridgeshire, apreciamos el intenso *sfumato*, casi de pastiche, del *Salvator Mundi*; y hasta encontramos, como ya he mencionado (véase nota al pie de la página 112) que los guijarros del suelo a los pies de la Virgen de *La Virgen y el Niño* de Da Sesto del Museo Poldi Pezzoli de Milán guardan una notable similitud con los defectos internos del globo de cristal del cuadro de Simon y Parish.

El 2 de mayo de 1519, Da Vinci murió de un derrame cerebral, a los sesenta y siete años de edad. Estaban junto a su lecho Francesco Melzi y algunos sacerdotes. Melzi envió sus condolencias a los

familiares de Leonardo en una carta extraordinariamente cargada de sentimiento:

Entiendo que han sido informados del fallecimiento del Maestro Leonardo, su hermano, que fue para mí como un padre excelente. Me es imposible expresarles el dolor que me ha causado su muerte, y mientras me sostengan mis miembros sentiré un desconsuelo perpetuo, justificado por el intenso y apasionado amor que me manifestaba a diario. Todo el mundo está apenado por la pérdida de un hombre tal que ya no está al alcance de la naturaleza producir otro semejante. Y ahora Dios todopoderoso le ha concedido el descanso eterno.

En su testamento, Leonardo dispuso un funeral discreto en comparación con los usos de la Iglesia católica romana del siglo XVI. Un escueto cortejo recorrió ceremoniosamente los dominios del Château d'Amboise hasta la capilla de San Florentino (que ya no está en pie). Sesenta hombres pobres, portando cada uno una vela (dolientes de alquiler, como era costumbre, aunque un contingente relativamente reducido), seguían al féretro. Su cuerpo fue enterrado en la capilla, y se ofrecieron tres misas solemnes por su alma, mientras, según había indicado en sus últimas voluntades, se celebraban «el mismo día treinta misas breves» en otra iglesia, la de San Gregorio, y otras tres en la basílica románica de Saint-Denis, que era más grande. Hay una última pista sobre la autoría del *Salvator Mundi* en la documentación del entierro, donde no se describe a Leonardo como pintor de la corte, sino como *l'ancien directeur de peintre du Duc de Milan*, «exdirector de pintura del duque de Milán», poniendo el énfasis en su papel de gestor del estudio más que en el de pintar cuadros de su propia mano.

En su testamento, Leonardo repartió la mayor parte de sus pertenencias entre sus dos antiguos aprendices: Gian Giacomo «Salai» Caprotti da Oreno y Francesco Melzi. Melzi recibió los útiles de su maestro, sus cuadernos y sus dibujos, además de su ropa y algo de dinero. Leonardo dividió las tierras que le había dado años atrás el duque de Milán entre Salai y otro criado, y parece ser que Salai recibió otro valioso regalo antes de la muerte de su amigo y

patrón. El testamento no menciona ningún cuadro, pero en 1518, Leonardo probablemente confiara a Salai la tarea de vender al rey de Francia las obras de arte que había conservado él. Sabemos por una factura que Salai las vendió por la ingente suma de algo más de dos mil sesenta y cuatro *livres tournois** o libras francesas, una de las monedas que circulaban en Francia por aquella época; por desgracia, ignoramos qué cuadros fueron objeto de esa venta. Aquel negocio convirtió a Salai en un hombre enormemente rico para el resto de sus días.

En 1524, cinco años después de la muerte de Leonardo, a Salai lo mataron a tiros las tropas francesas que asediaban Milán. Dejó tras de sí una serie de cuadros —doce en total— que con toda probabilidad eran sus propias versiones de las grandes obras de su maestro, como una *Mona Lisa*, una *Santa Ana* y un *San Juan*. Al final de la lista figura un *Cristo como Dios Padre*, que bien podría ser una versión del *Salvator Mundi*: tal vez la de Simon y Parish; tal vez el retrato de Cristo, firmado y fechado en 1511, que hoy se conserva en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán; o tal vez otro cuadro más con el mismo motivo. Es la última vez que aparece listado un posible *Salvator Mundi* en más de cien años. La siguiente es en 1642, en un inventario del contenido del palacio real de Fontainebleau, que relaciona un *Christ à demi corps*, una media figura de Cristo, de Leonardo.

Tras el fallecimiento de Da Vinci, Francesco Melzi preservó con mimo los cuadernos y los dibujos de su maestro, y los compartió con pintores que vivían en Milán o iban a visitarlo. Las poses, las extremidades y las caras dibujadas por Leonardo aparecen en cientos de cuadros pintados por otros artistas mucho después de su muerte. Melzi catalogó su archivo de Leonardo y compiló sus notas sobre pintura en un tratado que estaba en circulación en forma manuscrita en 1542. El hijo y heredero de Melzi, Orazio, en cambio, fue menos reverente para con el gran artista. Vendió algunos documentos y regaló otros al monje y arquitecto Giovanni Ambrogio

Mazenta y al escultor Pompeo Leoni, que más adelante se llevaría unos cuantos a España, donde algunos dibujos los adquirieron cortesanos de Carlos I de Inglaterra.

A lo largo de los quinientos años siguientes, los cuadros, las notas y los dibujos de Leonardo se fueron dispersando por el mundo a la buena de Dios; sus obras maestras pasaban de reina a príncipe y de noble a emperatriz. Se arrancaron páginas encuadernadas para venderlas en pasillos de palacios y castillos. Se hicieron copias de sus cuadros, y copias de las copias de sus cuadros. El conjunto de su obra, ya fragmentaria de por sí, se volvió a fragmentar en un sinfín de esquirlas y astillas de conocimientos e imaginación, que eran arrastradas, dando vueltas, por las corrientes del comercio y la cultura hasta destinos remotos. Primero a París, Madrid, Colonia, Londres; luego a San Petersburgo, Varsovia, Washington, Nueva York, Hong Kong, Riad y Abu Dabi, hasta que, como las micropartículas de plástico que se encuentran en el cuerpo humano, trazas del espíritu libre de Leonardo llegaron a prácticamente todas las mentes humanas del planeta, devenidas parte de la anatomía de la civilización.

Hoy día, Leonardo es para nosotros un icono del genio intelectual y artístico, pero también lo es de otros atributos más humanos: de la curiosidad incansable y lúdica de un niño, de planes grandiosos concebidos pero nunca ejecutados, de sueños y proyectos imposibles, y hasta de decepción con uno mismo.

«Y con esto, damas y caballeros, pasamos al Leonardo da Vinci, el *Salvator Mundi*, la obra maestra de Leonardo sobre el Cristo Salvador, que perteneció a la colección de tres reyes de Inglaterra, el rey Carlos I, el rey Carlos II y el rey Jacobo II», anunció el subastador Jussi Pylkkänen para señalar el comienzo de la puja. Era el 15 de noviembre de 2017, y el *Salvator Mundi* estaba de vuelta en Estados Unidos, y de nuevo en el mercado.

En la sala de ventas de la sede central de Christie's del Rockefeller Center de Nueva York, no quedaba ni un asiento libre, y ni siquiera espacio para asistir de pie. A lo largo de una pared lateral, algunos empleados operaban una batería de teléfonos por los que podían tomar nota de las pujas de individuos con grandes fortunas, pero que no habían podido acudir para la ocasión o que deseaban ocultar su identidad. El subastador ocupaba su sitio al fondo de la sala tras un estrado, flanqueado por un podio con especialistas de Christie's a un lado y un escritorio con personal administrativo al otro. Apiñados en una esquina dentro de un corralito estaban los cronistas del mercado del arte con sus cuadernos y sus teléfonos inteligentes a punto. El entresuelo ofrecía nuevas oportunidades para el anonimato en forma de *skyboxes* («cajas en el cielo»): habitáculos con vistas a la sala tras cristales tintados. Sobre si estaría en uno de ellos François Pinault, dueño de

Christie's y magnate de la industria del lujo, solo cabía especular. Había otra sala, también atestada, para los que se habían quedado fuera, con conexiones de vídeo a la sala principal.

Entre la multitud había caras conocidas, que se dejan ver en todas las subastas de arte contemporáneo: galeristas, marchantes, coleccionistas, asesores artísticos y miembros del público a los que les entusiasman los despliegues ostentosos de riqueza. Muchos iban armados con palas con números que servían para pujar por obras de arte que añadir a sus colecciones, o para defender el valor de artistas a los que representaban y a los que la subasta tal vez no les estaba yendo del todo bien, o para ayudar a que subieran los precios de artistas a los que admiraban. Estaban presentes el megagalerista Larry Gagosian, que dirige una red de dieciséis espacios de exposición de arte repartidos por todo el mundo; David Zwirner, que es dueño de cinco; y Marc Payot, de Hauser & Wirth, con una cadena de nueve galerías. El coleccionista Eli Broad, presidente fundador del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y propietario de su propio museo, The Broad, se hallaba también entre el público, al igual que Michael Ovitz, cofundador de la Creative Artists Agency de Hollywood y expresidente de la Walt Disney Company. No faltaba Martin Margulies, un promotor inmobiliario que exhibe su propia colección en un almacén de cuatro mil doscientos metros cuadrados en Miami. La mayoría de los presentes estaban bastante más abajo en la cadena trófica del mundo del arte, por supuesto; era el caso de una asesora artística de treinta y cinco años, rusa radicada en Londres, que había ascendido de atender la entrada en selectos clubes nocturnos de Moscú a viajar entre Moscú, Nueva York y Bermudas comprando arte en nombre de compatriotas ricos. Al igual que docenas de otros mirones, levantaría la mano enarbolando un iPhone en vez de una pala, para grabar la subasta en un vídeo tembloroso destinado a YouTube. Robert Simon no acostumbraba a asistir a las subastas de arte contemporáneo, pero esta noche hacía una excepción.

En la sala resonaba un suave murmullo de susurros emocionados y charlas privadas. La novedad era que había palas de dos colores para el desarrollo de la sesión. Christie's había sacado unas especiales rojas, exclusivamente para clientes que se habían sometido a controles financieros adicionales a fin de demostrar que podían permitirse pujar por el *Salvator Mundi*.

La subasta venía precedida por una multimillonaria campaña de *marketing* en todo el mundo. Antes de llegar a Nueva York, el *Salvator* se había exhibido en una gira de exposiciones breves en San Francisco, Tokio y Londres. Acudieron a ver el cuadro en alguna de las cuatro ciudades unas veintisiete mil personas, incluidas celebridades como Leonardo DiCaprio, Patti Smith, Jennifer López y la superestrella del béisbol Álex Rodríguez. Christie's imprimió grandes carteles al estilo de los de los estrenos cinematográficos estampados con el título *El último Da Vinci* en letras grandes. La casa de subastas encargó al fotógrafo Nadav Kander que hiciera una película impactante mostrando una secuencia de espectadores, uno tras otro, aislados contra un fondo de penumbra negra, igual que el *Salvator*, contemplando el cuadro sobrecogidos. Vejez, juventud, sonrisas, asombro, lágrimas y gafas de sol: la película, de cuatro minutos y medio, lo tenía todo. Convencieron al periodista Alastair Sooke, crítico de arte del *Daily Telegraph*, para que hiciera un corto promocional de la tabla en Nueva York. «Entrás dejando atrás las calles de la ciudad, un torbellino de actividad, ajetreo humano y bullicio —decía a la cámara—, y de pronto te quedas parado en seco y aquello te arrastra hacia sí. Desprende un aura de paz, y encontrártelo cara a cara te conmueve y te llena de humildad. Estás en presencia inmediata de la divinidad.» Por último, Christie's, en contra de su costumbre, había editado un catálogo separado, grueso y reluciente, con multitud de artículos e ilustrado con fotografías de detalle, dedicado exclusivamente a un lote: el 9b, el Leonardo. En las primeras páginas había una cita de Dostoievski: «La belleza salvará al mundo».

En las semanas previas a la subasta, se habían redoblado en los medios los interrogantes sobre la autenticidad de la tabla. Periodistas de prensa y equipos de televisión asaltaban a Dianne Modestini a propósito de su restauración, y ella se sintió obligada a salir en defensa del cuadro. «Era frenético —recuerda—. No paraban de venirme periodistas mal informados, y estaban los que dicen ser expertos en Leonardo y escribían sobre por qué no era un Leonardo. En lo que más se centraban los comentarios era en su estado.» Jerry Saltz, el legendario crítico de arte de *The Village Voice*, escribió: «Un simple vistazo al cuadro me dice que no es un Leonardo. Está absolutamente muerto». Scott Reyburn escribió en el *New York Times* que el cuadro traía «mucha mochila». Frank Zöllner publicó una pieza en la revista alemana *Monopol* en la que afirmaba: «El diseño procede de Leonardo, eso es seguro, pero estamos ante una obra de taller. Es un tema de dinero. Una buena pintura de taller alcanzaría un precio estimado de veinte millones de dólares; una obra personal de Leonardo, de doscientos».¹

Todo en la venta del *Salvator Mundi* rompía normas y convenciones. Para empezar, el cuadro salió a la venta en una categoría que no le correspondía. Por definición, hubiera debido salir en una subasta de maestros clásicos, pero, por primera vez, Christie's coló un cuadro renacentista en una venta de arte contemporáneo. Esa idea tan radical se le ocurrió a un empleado inconformista, Loïc Gouzer. «Siempre estaba diciendo: “Algún día, me gustaría intentar conseguir este cuadro para una subasta”, contó Gouzer al público de una charla promocional en Hong Kong. Es lo más. Estos últimos años, llamaba cada tanto al propietario [Dmitri Rybolóvlev] para decirle que me parecía un buen momento».²

Desde su incorporación a Christie's en 2011, Gouzer había logrado precios récord para un Picasso, de ciento setenta y nueve millones cuatrocientos mil dólares, y para un Giacometti, de ciento cuarenta y un millones trescientos mil, en subastas con títulos de película de acción como *Deseando que llegue el pasado* y *Condenado al fracaso*. Una vez, colgó en Instagram una foto de un

desnudo de Modigliani, que salía a subasta por cien millones de dólares, acompañado de la frase: «No sabe uno qué desearía más, si el cuadro para toda la vida o a la modelo para una noche». Respecto al *Salvator Mundi*, Gouzer declaró a los medios internacionales que era «el mayor descubrimiento de los últimos doscientos años».

Jamás se había convencido a un coleccionista de que consignara en subasta un cuadro por el motivo que proponía Gouzer: «Estaba trabajando con un colega en Nueva York para conseguir un Andy Warhol titulado *Sesenta últimas cenas*. De pronto, teníamos este fantástico Warhol tardío, y llamé al propietario [del *Salvator Mundi*] y le dije: “Si pensaba hacerlo algún día, es el momento de hacerlo, porque tenemos el contexto perfecto”». ³

Gouzer y su colega Alex Rotter pretendían sacar tajada del mercado de obras señeras para el puñado de coleccionistas multimillonarios, que se centran casi exclusivamente en el mercado del arte moderno y contemporáneo. El mercado del arte contemporáneo ha multiplicado su volumen por quince desde principios de la década de 2000, con un aumento de los ingresos mundiales desde los cien millones de dólares de 2000 a más de mil quinientos en 2016. ⁴ En el mismo periodo, el mercado de maestros clásicos se ha estancado. ⁵ Si se hubiera consignado el *Salvator* en una subasta en la categoría que le correspondía, es probable que no hubiera superado los diez millones de dólares, no solo porque allí las carteras están menos repletas, sino porque los coleccionistas actúan con más prudencia y tienen mejor criterio. Gouzer dice que Rotter y él no tenían ni idea de qué valor estimado darle al *Salvator*. «Nunca había salido a subasta un cuadro de la importancia de este, jamás. Decidimos, porque sí, que cien millones de dólares era una cifra adecuada, un número redondo. Si se me ocurre sacar a subasta un Francis Bacon y tenemos una estimación de entre sesenta y ochenta millones, enseguida empieza a llamarnos gente preguntando: “¿Por qué ponéis un cuadro en venta por esa barbaridad de dinero? Es un precio escandaloso. ¿Cómo os

atrevéis?”. Pero con el Leonardo pasó lo contrario. En recepción recibían llamadas a diario diciendo que ese cuadro debía salir por dos mil millones.»⁶

Christie's fue la primera casa de subastas que recurrió a lo que hoy es una práctica convencional, la garantía de terceros: un precio mínimo garantizado sin el cual no se podría convencer a los vendedores para que se desprendieran de sus cuadros. El *Salvator* fue avalado por una garantía de tercero de entre ochenta y cien millones. Eso significaba que en caso de que no se produjeran pujas más altas el avalista compraría el cuadro por cien millones de dólares, y el vendedor (en este caso, Dmitri Rybolóvlev) recuperaría casi todo lo que había pagado por él. La naturaleza concreta de estas garantías varía, y son confidenciales, pero lo habitual es que el avalista reciba el veinticinco por ciento del beneficio obtenido por la casa de subastas si la obra se vende por un precio superior a la garantía, en tanto que la casa cosecha por el trato otro veinticinco por ciento para sí. Podía ser una tarde muy lucrativa para quien tuviera unos cien millones de dólares ociosos en el banco.

Estas garantías de terceros son algo habitual hoy en día para los lotes de gran valor de las subastas de arte. Nadie sabe a ciencia cierta la identidad del avalista del *Salvator*, pero se rumorea que fue un coleccionista taiwanés, posiblemente Pierre Chen. También recaen sospechas sobre la familia Mugarab, de Nueva York, que posee la mayor colección del mundo de Warhols, y tiene una posición de mercado dominante de la que se vale para influir en los precios del artista. Es posible que ofrecieran la garantía en asociación con otros marchantes que pudieran tener participación en el Warhol. Otra más es la familia Nahmad, cuya colección de pintura modernista es tan amplia y de tal nivel que puede influir en los precios del mercado, y que avaló las dos obras de arte más caras vendidas en subasta en 2018.*

La venta del *Salvator Mundi* fue una de las subastas más largas y atípicas de un único lote que se haya celebrado jamás. El cuadro se intercaló entre una sobria marina conceptual al óleo de 1969,

obra de Vilma Celmins, y una pieza que era un grafiti fluorescente de Keith Haring de la década de 1980. Un especialista en arte bromeó con que la razón de que no se hubiera sacado el *Salvator* en una venta de maestros clásicos era que en su mayor parte lo había pintado Dianne Modestini en los diez años anteriores.

La puja comenzó en setenta y cinco millones, precedida de las acostumbradas llamadas en falso del subastador para arrancar la venta, conocidas como «pujas de lucerna». Dicen los críticos que estas pujas son la primera señal de la cortina de humo del mercado del arte; según los que están en el negocio, forman parte del teatrillo, y todo el mundo está al tanto. «Se vende por noventa millones de dólares», dijo Pylkkänen a los veinte segundos, indicando que el cuadro había alcanzado el precio de reserva, que nunca se publica en los catálogos. La puja sobrepasó los cien millones en los primeros compases. Al cabo de solo un minuto y catorce segundos, superaba el último precio que se había pagado por la tabla, los ciento veintisiete millones y medio de 2013. Tardó dos minutos y diez segundos en llegar a ciento ochenta millones, con lo que superaba el precio más alto pagado en subasta por un cuadro, los ciento setenta y nueve millones cuatrocientos mil dólares en que se había vendido una de las versiones de *Mujeres de Argel*, de Picasso, en 2015, e instantes después alcanzaba los doscientos veinte millones, en una competición entre coleccionistas anónimos que pujaban a través de los teléfonos operados por el personal de Christie's.

A partir de ahí, el ritmo decayó un poco. Había pausas, pero Pylkkänen sabía cómo llenarlas. Cuando iban por doscientos millones, sacó un vaso de debajo de la mesa. Seguro que no contenía más que agua, pero le dio un sorbo como si fuera vodka, escrutando a la concurrencia con cara de póquer como si fuera un actor cómico de cine mudo. El público le rio la gracia. La puja languideció en torno a los doscientos ochenta millones, y en los trescientos estuvo a punto de cerrarse la venta. Eso habría igualado el precio récord en venta privada de un cuadro, que en aquel

momento compartían un Gauguin comprado por la familia real catari y un De Kooning vendido por el magnate de Hollywood David Geffen al inversor Kenneth Griffin. Pylkkänen dijo: «Trescientos millones. Momento histórico. Esperaremos».

La puja por el *Salvator* iba subiendo poco a poco mientras los dos postores que quedaban en la carrera mantenían un duelo por vía telefónica; a uno lo representaba Alex Rotter; al otro, el especialista en maestros clásicos François de Poortere. A los nueve minutos y diez segundos, Pylkkänen observó: «Siguen en el envite dos de ustedes», como un crupier que señala desenfadadamente la similitud del mercado del arte con un casino. Cantó los números con el impasible desapego que es de rigor en su oficio: «Trescientos veinte millones. Voy a tener que meterles prisa... ¿Trescientos veinticinco millones? Ah, trescientos veintidós millones, ¿sí, diga?... Trescientos veinticinco, ¿alguien da más?... Trescientos veintiocho millones... Trescientos cincuenta ofrecen por el teléfono..., y esperamos otra oferta... Hacemos una pausa...».

Se hizo evidente una diferencia de temperamento entre los dos postores. Sus representantes designados dejaban entrever pistas sobre sus identidades. Uno de ellos era lento y reflexivo, e iba subiendo su oferta de dos en dos millones. El otro era poco ortodoxo, respondía rápida y ostentadamente, y de vez en cuando elevaba la oferta muy por encima de lo necesario. En un momento dado, incrementó el precio en diez millones, y al cabo de un rato en dieciocho más. Fue este coleccionista el que se llevó el gato al agua, al ordenar por el teléfono un impresionante aumento de la oferta de treinta millones, con lo que el precio pasó de trescientos setenta a cuatrocientos millones de dólares. Se podía deducir que, o bien pretendía demostrar algo, y que por tanto sabía o creía saber quién era su anónimo rival, o bien que el dinero no era suyo. Quizás ambas cosas. «Estamos en cuatrocientos millones...», anunció Pylkkänen. El público contuvo el aliento. «Y... adjudicado.» Con su golpe de mazo, resonaron los aplausos, que ahogaron el sonido de una exhalación colectiva. Eran las nueve menos diez de la noche,

hora local. Habían tardado diecinueve tortuosos minutos en llevar el precio a ese punto. La mayoría de los artículos se venden en menos de cinco. El precio final fue de cuatrocientos millones, más otros cincuenta de la comisión de Christie's, que debía abonar el comprador. Una vez más, la fortuna sonreía al *Salvator*. El avalista se llevó su porcentaje sobre el valor añadido (el beneficio por encima del precio garantizado de unos cien millones de dólares), que fue de aproximadamente trescientos cincuenta millones, con lo que se embolsó hasta ochenta y cinco millones. Christie's ganó cincuenta millones en tarifas, más su parte del valor añadido, que puede que fueran ochenta y cinco millones; o sea, un espectacular total de quizá doscientos veinticinco millones. Rybolóvlev se volvió a casa habiendo obtenido de la tabla un retorno de alrededor de ciento treinta y cinco millones.⁷

Dmitri Rybolóvlev no estuvo presente en la subasta, pero sí que asistió una de sus hijas. «Me mantenía informado por mensajes de texto —me contó él—. Cuando el precio llegó a doscientos millones, me di por satisfecho, y dejé el móvil. Pero siguieron llegándome mensajes. Volví a consultar el teléfono y vi que estaban en más de trescientos millones. Así que esta vez no solté el aparato hasta que terminó la subasta. No salía de mi asombro. Era un precio increíble.»

Robert Simon había ido a ver el *Salvator* poco antes de la subasta. «Era la primera vez que veía el cuadro en cuatro o cinco años, y se me saltaron las lágrimas. Ya forma parte de mí y de mi vida, y creo que es una gran obra de arte, con una fuerza tremenda.» Asegura que no le sorprendió el nuevo precio, superior en trescientos veinte millones al que había obtenido por él cuatro años y medio antes. «Soy de los que piensan que el Leonardo no se vendió por una cantidad disparatada de dinero. Creo que es el objeto más raro del planeta.» Dianne Modestini estaba encantada. A raíz de su restauración, había sido «cuestionada, ridiculizada y vilipendiada».⁸ Ahora sentía que el *Salvator* había triunfado.

«Siempre sentí que este cuadro tenía una misión», me dijo Alex Parish. Desde que lo conozco, he tenido siempre la sensación de que hay algo en él más grande de lo que tú, yo o cualquiera pensábamos. Todo parece dirigido. Hay demasiadas coincidencias, demasiada sincronía. Yo soy cristiano, pero nunca compraba imágenes de Jesús, deliberadamente. Son imposibles de vender. Pero, por lo que fuera —no puedo hacer memoria y recordar exactamente por qué—, compré esta. Así que doy gracias al Señor.»

Más avanzada la noche, algunas de las personas más ricas y famosas del mundo celebraron la venta con una cena en el exclusivo restaurante Cipriani's; estaba allí Loïc Gouzer, por supuesto, con su amigo el otro Leonardo, DiCaprio, que había entregado recientemente al Gobierno estadounidense un Picasso de tres millones doscientos mil dólares y un Basquiat de nueve que le había regalado el mayor blanqueador de capitales del mundo, Jho Low, hoy huido para eludir sendas órdenes de busca y captura de las autoridades de Estados Unidos y Malasia, que lo acusan de apropiación indebida y malversación de mil millones de dólares de un fondo de inversión del Gobierno malayo. La asesora artística Sandy Heller, que había dado el soplo a Rybolóvlev sobre los sobrepagos de Yves Bouvier, también estaba presente. La lista de comensales incluía asimismo a miembros de la familia Nahmad. Uno de ellos, Helly Nahmad, confesó en 2013 que dirigía una trama de apuestas ilegales de cien millones de dólares, por lo que fue condenado a un año de cárcel. En 2015, los papeles de Panamá —una filtración de once millones y medio de documentos hallados en los discos duros del bufete de abogados Mossack Fonseca, que operaba en paraísos fiscales— revelaron que los Nahmad poseían un Modigliani requisado a los nazis, que ellos habían negado durante años que estuviera en su colección. Estos beneficiarios del saqueo artístico y el juego ilegal, y amigos de blanqueadores de dinero, festejaron hasta altas horas de la madrugada con la élite del mundo artístico la venta del cuadro más caro jamás vendido.

Muchos profesionales del mundo del arte, en cambio, estaban escandalizados. La conservadora e historiadora del arte Carolyn Christov-Bakargiev publicó el siguiente tuit: «Si la casa de subastas, el comprador y el museo son todos uno, se crea un Leonardo con una laguna de doscientos años en su proveniencia. Un detalle: el cuadro es malo. La historia os perseguirá». Thomas Campbell, exdirector del Museo Metropolitano de Arte, remachaba: «¡¿Cuatrocientos cincuenta millones de dólares?! Espero que el comprador tenga nociones de conservación #readthesmallprint».

Los días que siguieron a la subasta fueron un hervidero de especulaciones sobre la identidad del comprador. Los sospechosos publicaban uno tras otro sus desmentidos. No era Getty. No era la familia real de Catar. No eran el diseñador de moda Valentino y su socio Giancarlo Giammetti. El 30 de noviembre, el presidente del Louvre, Jean-Luc Martinez, dijo que él no había comprado el cuadro, pero que esperaba que se lo prestaran para el museo.

Ocurre a menudo que la identidad de los compradores de obras de arte que alcanzan en subasta precios de cientos de millones permanece en secreto para siempre o no llega nunca a confirmarse. Pero no fue ese el caso esta vez. El viernes, 6 de diciembre de 2017, se desvelaba que el príncipe Badr bin Abdullah bin Mohamed bin Farhan Al Saud, un miembro de la familia real saudí relativamente modesto pese a la longitud de su nombre, era quien había hecho la puja ganadora en representación del príncipe heredero Mohamed bin Salman, gobernante *de facto* de Arabia Saudí e hijo del rey Salman. Y entonces, al día siguiente, el viernes, 8 de diciembre, el Gobierno de la vecina Abu Dabi aseguró que Badr había actuado como agente suyo a fin de adquirir la obra para exponerla en el flamante nuevo Louvre que iba a inaugurar su país. Me voy a permitir especular con que los test financieros a que Christie's sometió a los posibles compradores del *Salvator Mundi* requirieron una consulta al FBI, cuyos agentes, que debieron de reírse un buen rato con las sumas disparatadas que se pagaban por las obras de arte, filtraron la noticia a la prensa estadounidense. En

cualquier caso, la información llegó también desde dentro de Arabia Saudí. Según algunos informes, Badr no se había registrado en la subasta hasta el día anterior, cuando contó al personal de Christie's que estaba «en el negocio inmobiliario» y que era «solo uno más entre cinco mil príncipes».

El 8 de diciembre, el Departamento de Cultura y Turismo publicó el tuit «El Salvator Mundi de Da Vinci viene a #LouvreAbuDhabi». Luego, la embajada saudí en Washington anunció que el príncipe Badr había actuado como testaferro de Abu Dabi:

Su Alteza el príncipe Badr, como amigo y patrocinador del Louvre Abu Dabi, asistió el 8 de noviembre a la ceremonia de su inauguración, ocasión que el Departamento de Cultura y Turismo de Abu Dabi aprovechó para pedirle que actuara como comprador intermediario de la pieza.

No parece que nadie haya identificado aún al segundo postor en la subasta, que abandonó tras una última puja de trescientos setenta millones de dólares, pese a que los indicios están a la vista de todos. Fueron con casi total seguridad el multimillonario chino y coleccionista de arte Liu Yiqian y su mujer, Wang Wei; Liu empezó a trabajar haciendo bolsos de señora y ahora es presidente del Grupo Sunline, una empresa de inversiones domiciliada en Shanghái. Él y Wang Wei son propietarios del Museo Long, con sedes en Shanghái y Chongqing. En noviembre de 2015, Liu había desembolsado lo que fue entonces el segundo precio más alto pagado en subasta por una obra de arte, cuando compró un desnudo tumbado de Modigliani por ciento setenta millones cuatrocientos mil dólares. Utilizó su tarjeta de crédito de American Express, cuyo sistema de puntos le otorgó a él y a toda su familia, solo por esa compra, viajar gratis el resto de sus vidas. Algunos observadores del mundo del arte se burlaron de Liu porque solo pujaba por los lotes más valiosos, los que salen en la portada de los catálogos, pero su mujer declaró al *Financial Times* en 2016: «El arte que sale en las portadas está verificado. Ninguna casa de subastas sacaría obras

falsas en sus portadas, lo que sacan es lo mejor que tienen». Liu había dicho al *New York Times* en 2015: «El mensaje a Occidente está claro: hemos comprado sus edificios, hemos comprado sus empresas y ahora vamos a comprar su arte». Tras la subasta del *Salvator*, Liu ha desmentido públicamente que fuera él el postor triunfante, y puede que solo estuviera entre los cinco que se mantuvieron en la puja hasta los doscientos veinte millones de dólares. No obstante, un veterano galerista de Nueva York me dijo que Liu había sido el que se quedó en puertas, y el propio Liu publicó un mensaje delator en la web china WeChat: «Enhorabuena al comprador. Me siento un poco derrotado ahora mismo».

El Louvre de Abu Dabi anunció que exhibiría públicamente el *Salvator Mundi* casi un año después de la subasta, en septiembre de 2018. El museo publicó en su web una imagen del cuadro, con una cita de Mohamed Khalifa al Mubarak, director del Departamento de Cultura y Turismo de Abu Dabi: «La obra maestra de Leonardo da Vinci, perdida y oculta en manos privadas durante tanto tiempo, es ahora nuestro regalo al mundo». Su exhibición en el Louvre de Abu Dabi sería «un hito para la región, pero también para el mundo», seguía diciendo. «Desvelar este cuadro en el contexto de la narrativa propia del museo sobre la humanidad, y su mensaje de aceptación y actitud abierta es testimonio de su belleza, su mensaje y su importancia imperecederos.»

Hay una casa en Nueva Orleans

Entre los marchantes y coleccionistas de arte, lo habitual es que no se revele la identidad del propietario actual o reciente de las obras de arte. Por eso, al inspeccionar las leyendas de las obras en las galerías de arte o las descripciones en los catálogos de subastas, es frecuente que lo único que digan es «colección privada». Robert Simon y Alex Parish acataron esta tradición al negarse a compartir con nadie a quién le habían comprado el *Salvator Mundi* en 2005. Cuando Simon y Parish vendieron el *Salvator* a Yves Bouvier en 2013, Sotheby's les obligó a firmar un contrato de confidencialidad sobre la compra y el propietario anterior. Ante todo, la casa de subastas pretendía minimizar las probabilidades de que el propietario original descubriera la diferencia de precio. En el pasado, las transacciones de esta naturaleza han generado asombrosos titulares e interminables litigios, a pesar de que las casas de subastas raramente pierden este tipo de casos. Pero incluso antes de que Sotheby's entrara en escena, Simon y Parish se habían mostrado reticentes a hablar del tema.

«Somos algo opacos en relación con la fecha y el lugar de la adquisición —me dijo Parish—. El hecho de que jamás hayamos confirmado que el lugar de la compra fuera Luisiana es deliberado. Y no voy a hacerlo ahora. ¿Por qué? Porque el nieto, o quienquiera que fuera el vendedor, va a decir: “Ese cuadro de cuatrocientos

cincuenta millones de dólares es el mío. ¿A quién puedo demandar?» —saludó con la mano en un gesto melodramático—. Aquí estoy.»

Así las cosas, cuando me puse a investigar para este libro, encontré una segunda laguna en la historia del *Salvator Mundi*: el periodo entre la venta de Cook en 1958 y la adquisición por parte de Simon en 2005. Tenía dos pistas sobre dónde había estado el cuadro. Una era el nombre en la lista de compradores de la venta de Cook: Kuntz. El nombre se había escrito erróneamente en otra copia del catálogo, donde el historiador del arte Ellis Waterhouse había anotado los nombres de los compradores y había escrito «Kunz», omitiendo la «t». Martin Kemp sugirió que se trataba del nombre del comprador, especulando al mismo tiempo que era un nombre falso, un juego de palabras con *Kunst*, «arte» en alemán.¹ La otra pista procedía de un documento legal que Sotheby's había presentado en noviembre de 2016, en plena batalla legal con Simon y Parish sobre la venta a Bouvier. En él se decía: «A nuestro saber y entender, el acusado, Parish, adquirió el *Salvator Mundi* por menos de diez mil dólares en una venta de bienes en Luisiana a principios de los años 2000».² Antes de 2017, Simon se había referido con suma escrupulosidad en todas sus entrevistas con los medios a «un coleccionista privado anónimo de Estados Unidos».³ A partir de ese momento, en ocasiones se refería a una subasta o a una venta de bienes en Nueva Orleans.⁴

Cuando presioné a Parish para que me diera más pistas, lo único que le sonsaqué fue que el comprador no era un aficionado. «Muchas personas carecen de conocimiento, interés y aspiraciones para coleccionar arte —dijo—. Su actitud es: “No quiero este cuadro. Prefiero mil veces tener un coche”. Cuando llevas tanto tiempo en esto como yo, sabes que hay personas a quienes el arte les importa un comino. Por Dios, así son la mayoría de los estadounidenses. No forma parte de su mundo.» Me miró e hizo un gesto con el dedo. «Pues vale. Ya me quedo yo con el cuadro.»

* * *

De mi primera búsqueda en internet surgió el nombre de un tal Felix Herwig Kuntz, nacido en 1890 y fallecido en 1971; un empresario alegre, de aspecto físico indeterminado, calvo y con gafas, vástago de una familia de Luisiana muy acaudalada propietaria de tierras y dedicada a la extracción de petróleo. Kuntz coleccionaba principalmente documentos históricos de Estados Unidos, muchos de ellos sobre la esclavitud, que donó a la Universidad Tulane de Nueva Orleans. También adquirió mobiliario y cuadros europeos, o «cuadros continentales», tal como se los llamaba en el sector en Estados Unidos. Existen registros de tarjetas de desembarque, disponibles en bases de datos electrónicas sobre antecedentes familiares, que demuestran que el 24 de mayo de 1955 Kuntz voló con la aerolínea KLM desde Nueva York hasta Londres y que más tarde ese mismo año regresó a Nueva York desde París. También había viajado desde Londres a Nueva York en un vuelo de Pan Am el 21 de junio de 1959. Las fechas no eran perfectas —hecho que atribuí a los registros incompletos de la aduana de Estados Unidos—, pero se acercaban lo suficiente como para convertirlo en el posible Kuntz que ganó el *Salvator* en la subasta de Sotheby's en 1958, en la que sir Francis Ferdinand Cook llevó los restos de la colección de su familia.

Además, los herederos de Felix Kuntz habían vendido obras de su vivienda a través de la casa de subastas Neal de Nueva Orleans en 2005. Había mantenido una relación cercana con Alonzo Lansford, pintor, crítico de arte y primer director del NOMA, el Museo de Arte de Nueva Orleans, nombrado en 1948 y despedido en 1957 por razones desconocidas. El mayor logro de Lansford en dicha institución fue haber convencido a la Kress Foundation del préstamo de treinta y una obras del Renacimiento italiano al museo. (El mundo es un pañuelo: décadas después, Dianne Modestini restauró muchas obras de la misma colección.) Las conexiones parecían abundar, o al menos el tipo de evidencias sobre las que se suelen

construir las historias de proveniencia. Había anuncios clasificados en antiguos periódicos de Biloxi, Misisipi, y de Alexandria, Luisiana, en los que Kuntz se anunciaba como marchante de arte. En 1968 se celebró una exposición de las obras más destacadas de su colección en el Museo Estatal de Luisiana, cuyo catálogo incluía un artículo que contaba que «A Felix le gustaba rememorar la casual forma en que inició lo que se convertiría en el mayor interés de su vida: el coleccionismo [...]. Consideraba que los áticos de las casas antiguas eran verdaderos tesoros ocultos y que las personas estaban dispuestas a venderlos [...]. Hizo innumerables viajes, cada vez más lejos [...]. También tenía agentes que compraban para él por todo el país y fuera de él». ⁵

Entonces encontré un artículo del periódico *El Paso Herald* con fecha de 27 de mayo de 1960. El titular rezaba así: «Una pieza obra de Da Vinci en la Galería del doctor E. P.». No hablaba del *Salvator Mundi*, pero aun así resultaba prometedor. El doctor Ettl, «reconocido patólogo de El Paso» tenía una «posesión de lo más apreciada y de valor incalculable» que había sido «comprada a los herederos de la familia Lobar hace algunos años por Felix Kuntz, ejecutivo de Texas Oil Co., hoy jubilado». Se trataba de «un segmento del último cuadro pintado por Leonado da Vince [*sic*]...». El artículo seguía así: «“Cuando Da Vinci estaba a punto de morir —dijo el doctor Ettl—, tomó el último cuadro que pintó y lo rompió en varios pedazos. Dio un fragmento a cada uno de varios amigos íntimos”». La obra en posesión de Ettl, titulada *Eunuco con sombrero rojo* no era un Leonardo, pero parecía demostrar que Felix Kuntz había comprado y vendido obras supuestamente creadas por el maestro.

Tenía otra pista que podía seguir: las ventas de bienes en las casas de subastas de Nueva Orleans. Repasé los catálogos de subastas de Nueva Orleans en la Colección Frick de Nueva York y en las bibliotecas de Nueva Orleans sin obtener resultado alguno. Pero había una casa de subastas de Nueva Orleans cuyos catálogos no parecían estar archivados en la ciudad: la St. Charles

Gallery. La St. Charles era el vertedero de las casas de subastas de Nueva Orleans. Como me dijo un lugareño: «Tenían todos los trastos que los demás rechazaban». Sin embargo, esta galería ya no existía. Había cerrado en 2011, cuando su empresa matriz, New Orleans Auction Galleries, se declaró en quiebra.⁶

En Estados Unidos solo había una institución que conservara las publicaciones de St. Charles Gallery: la Biblioteca Ingalls en el Museo de Arte de Cleveland, en Ohio. Pasé varias horas allí, repasando las páginas de quince catálogos, examinando dos mil ochocientas páginas y más de diecisiete mil objetos puestos a subasta, antes de dar con el *Salvator Mundi*. Era el Objeto 664 de la página 110 del catálogo de ventas del 9 y 10 de abril de 2005. Había una fotografía de una resolución muy baja y de pobre contraste, pero inconfundible, de la obra. Esto es lo que Simon y Parish debieron de ver por primera vez, y es la confirmación de que la pintura que se vendió en esta subasta modesta y de segunda categoría es la que ellos adquirieron. El texto que la acompañaba decía:

Copia de Leonardo da Vinci (Italia, 1452-1519), «Cristo Salvador [*sic*] Mundi», óleo sobre tabla enmarcada, 66 cm × 47. Presentada en un fino marco de exposición de yeso y bañado en oro antiguo.

La St. Charles Gallery vendió el *Salvator Mundi* tan solo cuatro meses antes de que el huracán Katrina asolara Nueva Orleans a su paso. De nuevo, el cuadro se había salvado de milagro.

El apunte en el catálogo terminaba con unas cifras entre paréntesis, «1.200/1.800», que indicaban, como es habitual en los listados de las subastas, la estimación del precio de salida y del precio máximo. En el interior del catálogo había una hoja suelta con interlineado simple, una lista de precios de todas las obras vendidas, que solo suele encontrarse en la copia del catálogo que pertenece a la casa de subastas. El Objeto 664 se había adjudicado por mil ciento setenta y cinco dólares, veinticinco dólares por debajo de la cifra mínima de la estimación, y varios miles de dólares menos que

los diez mil que Simon y Parish habían afirmado pagar por él. Era evidente, razoné para mis adentros, que habían temido que, de compartir con el mundo su precio real, nadie habría creído jamás que se trataba de un Da Vinci. Fueron los mejores nueve mil dólares que no se gastaron de sus vidas. Añadir un cero de más jamás había alterado tanto el valor de un objeto. A menos, naturalmente, que un tercero lo hubiese comprado en la subasta y ellos se lo hubieran comprado a un precio más elevado...

Ahora ya sabía qué casa de subastas había vendido el cuadro, pero seguía sin saber a quién había pertenecido antes. No obstante, alguien que hubiese trabajado en St. Charles en aquella época podría recordar quién había sido el vendedor. En la primera página del catálogo aparecía la típica lista de empleados. Me puse en contacto con la antigua presidenta, Jean Vidos, con la presidenta ejecutiva Tessa Steinkamp y con el subastador Michael DeGeorge. Nadie se acordaba del *Salvator Mundi*. «No me acuerdo. No guardo ningún recuerdo sobre él —me confesó Tessa Steinkamp—. Y cuando la galería cerró, todo se fue a la basura. Nadie conserva esos registros.» Vidos me contó que, cuando empezó en el negocio, la gente la llamaba y le decía que tenía un Degas original. «“Virgen santa, ¡voy ahora mismo!”, les decía. Pero con el tiempo te das cuenta de que lo más probable es que *jamás* se trate un Degas original, así que te limitas a decir: “Muy bien, tráigalo y le echaremos un vistazo”. Y también depende de la procedencia del objeto. Si viene de casa de un tipo cualquiera, no vas a esperar encontrarte con un Leonardo da Vinci. Si este tipo creyera tener un Da Vinci, llamaría a Christie’s o a Sotheby’s antes que a la St. Charles Gallery.»

En la portada del catálogo aparecían algunas de las procedencias de las obras incluidas en la venta. La casa de Robert y Joanna Butcher, Shreveport, Luisiana; la mansión en el Distrito del Jardín de Nueva Orleans de Trent Reznor; la casa de Basil C. Hendry sénior, Baton Rouge, Luisiana; Edgewood Plantation, Natchez, Luisiana; Importantes Muebles Estadounidenses de un

Coleccionista del Medio Oeste y Colecciones Privadas Varias. Naturalmente, la primera persona que me interesó fue la celebridad de la lista: Trent Reznor, el cantante del grupo de rock Nine Inch Nails, hoy compositor de bandas sonoras para películas. Sería un regalo para mi arco narrativo si resultaba que un día el *Salvator Mundi* había pertenecido a una estrella del rock. Reznor había sido propietario de una mansión de madera blanca del siglo XIX en Nueva Orleans rodeada de un porche de dos niveles y doble columnata. Parecía un lugar adecuado para colgar un Leonardo. Había puesto la casa a la venta en 2004, y un artículo de internet en el blog de entretenimiento *Blabbermouth* contenía un dato prometedor: «La decoración interior era gótica/victoriana» y la propiedad «fue visitada por más de cien posibles compradores, aunque el agente inmobiliario empezó a seleccionarlos para cribar a los seguidores que solo querían echar un vistazo al interior de la casa de Reznor». Logré encontrar a uno de esos seguidores, quien me desilusionó al decirme que en el interior de la casa de Reznor no había ninguna obra de arte cristiano.

No obstante, los inmuebles estaban a punto de convertirse en una parte importante de mi investigación. Me puse a investigar los otros nombres de la portada del catálogo. Estaba claro que Edgewood Plantation no tenía nada que ver. No había forma alguna de encontrar los nombres tras las anónimas «Colecciones Privadas Varias» o el «Coleccionista del Medio Oeste». Si alguno de ellos había vendido el *Salvator*, jamás habría podido identificarlo. Logré dar con el hijo de Robert y Joanna Butcher y le envié un correo electrónico, pero me respondió que «ninguno de los objetos incluidos en su mensaje sobre el catálogo fueron jamás propiedad de mi madre o de mi padre; no encajan con sus gustos». Basil C. Hendry sénior era mi última oportunidad.

Busqué en Google el inmueble que había pertenecido a Basil C. Hendry en Baton Rouge. Encontré varias fotografías en internet de cuando estuvo a la venta en 2005. Se trataba de otra enorme mansión de madera rodeada de una hermosa finca. En las paredes

había obras de arte, aunque era evidente que no se trataba de nada especialmente caro o exquisito. Había una gran colección de objetos decorativos sobre las mesas y las repisas de las chimeneas: candelabros, jarrones y urnas. A mis ojos, parecían el tipo de baratijas que uno compra en las tiendas de regalos de los centros comerciales. Aquella casa no pertenecía a un coleccionista de cuadros pintados por los maestros clásicos. Sin embargo, si un Leonardo dañado y repintado hasta la saciedad pudiera estar colgado en algún sitio y pasar desapercibido, este parecía el lugar perfecto. Observé que en la casa había muchas escaleras, lo que me recordó que Robert Simon le dijo una vez a un periodista que el propietario anterior del *Salvator Mundi* lo había tenido colgado en el hueco de una escalera.

Entonces, un mes más tarde, la revista de noticias alemana *Stern* publicó un extenso artículo sobre el *Salvator Mundi*. En el encabezado del artículo, sobre el titular «El mayor *thriller* artístico del mundo», había una fotografía de una escalera de madera, tomada desde arriba, con el *Salvator Mundi* colgado en la pared. Alex Parish había encontrado la fotografía en internet años atrás, mientras investigaba la historia de la pintura. La escalera parecía ser del mismo color y tener el mismo pasamanos curvado de madera que aparecían en las fotografías de la propiedad de Basil C. Hendry en Baton Rouge.⁷

Había llegado el momento de aplicar mi conocimiento experto, el método de Morelli, a mi indagación sobre la tabla. Abrí en mi ordenador las imágenes de la escalera publicadas en la revista alemana junto a las de la página web de la inmobiliaria y las comparé minuciosamente. Los balaústres eran idénticos. Felix Kuntz había adquirido el *Salvator Mundi* en 1958, o eso creía yo, y luego había pasado a ser propiedad de Basil C. Hendry, cuyos herederos lo vendieron en 2005. En este punto de mi investigación todavía no había hablado sobre la subasta con Alex Parish, y esboqué mi propia hipótesis sobre los años que faltaban en la historia de la proveniencia del *Salvator*:

1958: Felix Kuntz, de Luisiana, compra el *Salvator Mundi* «de Boltraffio» en la venta de Cook en Sotheby's, en Londres.

1959: Tras una larga estancia en Europa dedicada a los viajes y a coleccionar arte, Kuntz regresa a Estados Unidos.

1960: Kuntz vende sus obras de la escuela italiana que ha ido adquiriendo con el tiempo, pero en las cuales no tiene un interés real. El *Eunuco con sombrero rojo*, supuestamente de Leonardo, pasa al doctor Ettl, un coleccionista cuyo nombre Kuntz había oído de sus amigos coleccionistas de arte el anticuario Joe St. Cyr, propietario de la London Shop, y Alonzo Lansford, antiguo director del Museo de Arte de Nueva Orleans. A Ettl no le interesan los otros cuadros de Kuntz, así que o bien St. Cyr o bien Lansford compran el *Salvator Mundi*.

En algún momento entre 1960 y 2005: O bien St. Cyr o bien Lansford vende el *Salvator* a los Hendry de Baton Rouge como una «Copia de Leonardo», ya que la atribución a Boltraffio ha caído en el olvido en algún momento. Tal vez el cuadro cambió de manos más de una vez.

2005: Los herederos de Hendry se dirigen a la St. Charles Gallery con un lote heredado de obras de arte para ponerlo a la venta. El lote se cataloga y se tasa. Los catálogos se publican y se suben a internet antes de la vista previa del 30 de marzo al 8 de abril en la galería. Como subscritor, Robert Simon recibe un catálogo por correo. Alex Parish lo consulta en internet. Ambos ven el Objeto 664 y este despierta su interés; contactan con un intermediario que conocen en Luisiana («el señor M.») y le piden que puje por el cuadro en su nombre.

11.00 del domingo 10 de abril de 2005: La puja por el Objeto 664 empieza en mil doscientos dólares... No hay compradores, así que el señor M. ofrece veinticinco dólares por debajo del precio, y el subastador, Michael DeGeorge, golpea el mazo, anuncia que el objeto queda adjudicado por mil ciento setenta y cinco dólares, y pasa al siguiente.

Lunes, 11 de abril (o poco después): El señor M. embala el cuadro y se lo envía a Simon; a su vez, Simon (y Parish) le envían diez mil dólares por las molestias... y sigue el juego.

¿Plausible?

En los directorios electrónicos de Luisiana aparecían varios Hendry, y cualquiera de ellos podría o no haber estado emparentado con Basil Hendry y podría o no haber sido responsable de los bienes de su pariente. Envié cartas de consulta a algunos de ellos, y más o menos una semana más tarde recibí un correo electrónico de un tal

Basil Hendry. En el asunto del mensaje se leía únicamente «?» y el mensaje decía «Llámeme», seguido de un número de teléfono de Baton Rouge.

Y así es como llegué, el jueves 13 de septiembre de 2018, a las 18.39, a marcar el número del comprador anónimo de 2005 del *Salvator Mundi*.

Se llamaba Basil Hendry júnior y ahora residía en Santa Fe, Nuevo México. Se dedicaba a la construcción, y sus convecinos lo conocían como «Tookie». Esperaba mi llamada. Le hablé del catálogo de la St. Charles y del *Salvator Mundi*. «Estoy tratando de establecer la proveniencia de la obra. Parece que se incluyó en el catálogo de la St. Charles Gallery del mes de abril de 2005, y los bienes de su fallecido padre aparecían en dicho catálogo. Pero es muy difícil determinar a partir del catálogo quién era el propietario de cada pieza. Así que estoy tratando de descubrir si la tabla podría haber sido una de las piezas que en algún momento pertenecieron a su padre.» Quería decir cuanto menos mejor, porque no sabía cuánto sabía el propio Hendry. La mayoría de las personas no lee las secciones de arte de los periódicos o de los blogs de internet.

«Yo se lo puedo decir porque fui el executor de los bienes de mi padre —contestó—. Mi padre no era coleccionista de arte, pero heredó varias obras de su tía. Se llamaba Minnie Kuntz, señora de Warren Kuntz. Vivía en Nueva Orleans. Le dejó estos cuadros. Su marido era coleccionista de antigüedades y de arte. Tenía una empresa de muebles en Nueva Orleans, pero no tenían un lugar fijo de residencia y viajaban por todo el mundo. No llegué a conocerlos demasiado. Solo los vi una o dos veces en toda mi vida.»

La señora de Warren Kuntz. Había sido un Kuntz llamado Warren, no Felix, quien había comprado la obra en la subasta de Cook en Sotheby's en 1958 en Londres. Había estado buscando al Kuntz equivocado desde el principio.

«Compraron una casa antigua y ruinosa en Bourbon Street, en Nueva Orleans, y la reformaron entera. Allí vivieron hasta que fallecieron. Pasé una noche en esa casa después de que él falleciera. Me di cuenta de que tenían muchas obras de arte y antigüedades, nada más. Yo no sé nada de este tipo de cosas. Mi padre tampoco sabía nada sobre arte, y tenía algunos cuadros en su casa cuando falleció, y, como ejecutor, era mi cometido venderlos. No sabría darle ningún detalle sobre la procedencia de los cuadros, ni sus títulos, ni quién los pintó, ni ninguna otra cosa.»

«¿Dónde tenía su padre colgados los cuadros que heredó?», pregunté con cautela.

«Todo lo que vendí en la subasta estaba colgado en su casa —dijo Tookie—. Durante los últimos cinco años de su vida, viví con él y lo cuidé. Mi padre falleció en junio de 2004, y no empecé a vender nada hasta 2005. Estábamos tratando de vender la casa, así que queríamos que permaneciera lo más decorada posible para que luciera, así que poco a poco fuimos llevando cosas a la casa de subastas de St. Charles.»

Hubo una pausa en el monólogo de Tookie.

«Deje que le cuente toda la historia —dijo—. Una de mis sobrinas se había graduado en la escuela de arte en Savannah, Georgia, y sabía cómo escanear las obras. Teníamos algunos cuadros religiosos de grandes dimensiones, de 90 × 150 cm o más grandes. Era evidente que eran muy antiguos, del siglo XVI o por ahí, pero no sabíamos qué hacer con ellos. Así que enviamos fotografías de todo lo antiguo a Christie's para ver si tenían algún tipo de interés. Christie's nos mandó a una mujer en avión para ver qué teníamos.»

Tookie se acordaba bien de la representante de Christie's.

«La recogí en el aeropuerto. Le pregunté de dónde era, me dijo que de Roma. Dijo que su madre había nacido en Hong Kong y que su padre era vienés. Había ido a la escuela de arte en Francia y luego vino directamente a Estados Unidos. Aparte de Nueva York, solo había estado en Chicago, y no sé dónde en Texas, y en Baton

Rouge. Se paseó por la casa. Teníamos cuadros pequeños por todas partes. Si lo recuerdo bien, la pintura esa del Jesucristo no mediría más de 60 × 90 cm, o unas dieciocho pulgadas por veinticuatro pulgadas, algo por el estilo...»

Eran las dimensiones correctas del *Salvator Mundi*, lo que demostraba que Tookie gozaba de una memoria magnífica.

«No era muy grande, no tanto como las otras cosas. No parecía tan antigua. Pero ella veía todo eso, creo. Iba por la casa, mirando todo lo que colgaba de las paredes, pasaba por delante de cada pieza diciendo “No es para mí, no es para mí, no es para mí”. Cuando llegó a los grandes cuadros religiosos —no recuerdo cuántos había, puede que siete u ocho, no más—, dijo: “Para mí, para mí, para mí”. Yo no tenía ni idea de nada. Simplemente confiamos en Christie’s.»

La experta de Christie’s regresó a Nueva York, y más adelante Tookie recibió una lista de los cuadros que habían interesado a la casa de subastas. El *Salvator Mundi* no estaba en ella.

«Entonces Christie’s mandó a su gente y vinieron y metieron los cuadros en un camión y se fueron. Luego fuimos a Nueva York y asistimos a la subasta, y nuestros cuadros se vendieron muy rápido, a unos tres mil dólares por pieza.»

Me quedé atónito. Lo que Tookie me estaba contando implicaba que Christie’s, la casa de subastas que vendió el *Salvator Mundi* a sus nuevos propietarios del Golfo en 2017, había visto todas las obras de su padre en 2005, pero no se había interesado por el *Salvator Mundi* y dejó que siguiera colgando de la pared de una escalera.

«¿Cómo se llamaba el cuadro?», preguntó Tookie.

«*Salvator Mundi*.»

«¿De quién es?»

«Hay cierto debate sobre la autoría, pero puede que sea de Leonardo da Vinci.»

«¿En serio? —Casi pude oír cómo Tookie levantaba las cejas—. ¿Qué aspecto tiene?»

Describí sus rasgos característicos.

«¿Pues sabe qué? Me llamó una de mis hijas y le conté que estaba pasando algo raro, que alguien me estaba buscando y llamando a todos mis amigos. Le dije que tenía que ver con un cuadro que había en la casa de su abuelo. Entonces me dijo que uno de los cuadros que siempre la había impresionado era la imagen de Jesucristo. Dijo que estaba en la pared al subir la escalera. Recuerdo vagamente que había un cuadro de Jesucristo, pero en la casa había muchas cosas religiosas.»

Tookie empezó a atar algunos cabos que estaban valorados en doscientos millones de dólares.

«Ese cuadro de Jesús podría haber estado en la pared cuando la mujer de Christie's dijo: "¡No es para mí!" —rió—. A eso voy. Pero de todo esto hace ya trece años. Cómo pasa el tiempo.»

Entonces su tono cambió, y su voz se volvió más lenta. «Si ese resulta ser el caso, estaré muy decepcionado con los de St. Charles y Christie's por no reconocerlo. Porque si de verdad es un Leonardo da Vinci... Bueno, si era un Leonardo da Vinci, habría sido un cuadro muy antiguo. Pero es que no recuerdo que pareciera tan viejo. Simplemente no recuerdo que lo pareciera.»

Le di las gracias por su tiempo y por su historia, y me preguntó si podríamos vernos en persona. Traté de contactar con él algunas veces tras esta primera llamada telefónica, pero se negó a hablar conmigo a menos que negociara unos elevados honorarios con su abogado a cambio de una entrevista. Tengo entendido que se ha estado asesorando sobre la posibilidad de emprender acciones legales contra las casas de subastas, pero hasta la fecha no ha trascendido nada.

Aquella llamada me había dado otro hilo del que tirar. «De Roma. Nacida en Hong Kong. De padre vienés. Escuela de arte en Francia.» Encontré a una mujer que había trabajado en Nueva York, en el departamento de maestros clásicos en Christie's, aunque ahora vive en Gran Bretaña, y cuyo perfil encajaba con la descripción de Tookie. Contacté con ella y coincidió conmigo en que

la descripción de Tookie «parece encajar conmigo», pero no recordaba haber visitado la casa de Baton Rouge, ni siquiera después de que le enviara fotografías del interior. Otra pista que moría de una forma algo misteriosa.

Existe un documento redactado por un tasador de la zona, probablemente anterior a la visita de Christie's, que valora las obras de Hendry y asigna un precio de solo setecientos cincuenta dólares al *Salvator Mundi*, el cual atribuye a la «Escuela Continental [325] (siglo XIX)». El tasador escribió: «Retrato de la Cabeza de Cristo, Óleo sobre Panel. Enmarcado, 71,12 × 44,45 cm. Mal estado».

Tras el aparente rechazo de Christie's,^{*} la obra fue consignada a la venta de St. Charles. Alex Parish me dijo que pujó por el cuadro por teléfono, y recuerda que podría haber habido una puja rival. No hubo intermediario, no hubo ningún señor M. Parish pudo comprar el cuadro por mil ciento setenta y cinco dólares. Ni él ni Robert Simon viajaron jamás a Nueva Orleans para ver el cuadro. La obra más cara del mundo se compró por internet y por teléfono.

Parish recuerda: «Abrieron la puja, yo hice mi oferta y no hubo respuesta. “¡A la una, a las dos, a las tres... ¡Adjudicado!” Pero es que, claro, la puja fue creo que a las once de la mañana, es una subasta somnolienta. Y tú piensas, “Mierda, ¿qué acabo de hacer?”. La casa de subastas me llamó dos días más tarde. Me preguntaron si quería retirarme. Había alguien que se había perdido la subasta y que quería ofrecerme un pequeño beneficio. Ni siquiera recuerdo si ya había organizado el envío. Como me había salido tan barato, dije: “De perdidos, al río. Gracias, pero no”».

El cuadro fue entregado en la residencia de Parish.

«Aproximadamente un tercio de la tabla estaba totalmente repintada —recuerda—. Pero en las partes que no estaban repintadas se notaba claramente que era una tabla del siglo XVI. Inmediatamente pensé: “Es periodo, ¡que empiece el juego!”. Veo la mano, que no ha sido retocada, es maravillosa, y la tela también está hecha con mucha destreza. Es evidente que algunas partes del cabello son originales, y son magníficas, pero que nadie se

confunda, no soy ningún experto sobre Leonardo. Lo primero que pensé fue: “Puede que después de limpiarla veamos que es de Bernardino Luini”. Un hermoso Luini subiría a las seis cifras, y te diré que eso es exactamente lo que quiero.

»Conviví con el cuadro unos cuantos días. Lo tenía fuera. Lo miraba. Cuando recibo un cuadro nuevo, tiendo a mirarlo hasta que lo gasto. Sé que es una frase extraña. Pero lo sacaba y lo miraba tan a menudo como podía para clavarle la mirada. Con las imágenes antiguas concretamente pasa una cosa, y es que son sutiles, y no siempre son sencillas. Muchas veces hace falta establecer una relación con ellas para entender toda su autoridad, todo su poder, todo su carácter, como quieras llamarlo. Muchas veces, cuando he tenido un cuadro realmente bueno, me he sentado con una botella de vino para disfrutarlo. Hoy en día la gente piensa: “¿Qué? ¿Te sentabas a mirar un cuadro?”; y yo digo: “Sí. Me sentaba y miraba un cuadro durante un largo rato”.

»Entonces Bob [Robert Simon] se puso en plan: “Tráemelo, tráemelo, tráemelo”.»

La persona que compró el *Salvator Mundi* en Londres en 1958 fue Warren Kuntz, no Felix, y no estaban emparentados. Warren Kuntz no le vendió el cuadro a nadie, como yo había imaginado; sencillamente, sus familiares lo habían heredado y lo fueron pasando de generación en generación. El problema de las historias de proveniencia —como mi hipótesis sobre el *Salvator Mundi* durante la segunda mitad del siglo xx, así como la proporcionada por Robert Simon, Margaret Dalivalle, la National Gallery de Londres y Christie’s— es que el criterio de lo que constituye una evidencia admisible es mínimo, de forma que a menudo quedan desautorizadas por el descubrimiento de un hecho nuevo e incómodo.

Warren Kuntz (1899-1968) y su esposa Minnie (que viviría hasta 1987) partieron de Southampton el 7 de julio de 1958 en el *Zoella Sykes*, un viejo carguero. A bordo solo había otros dos pasajeros: el comerciante de algodón de sesenta y siete años Albert Dalrymple y su esposa, además de la tripulación. En el cuaderno de bitácora, el capitán no hizo mención alguna ni de los Kuntz ni del cuadro. Bien podrían haber tenido varias cajas llenas de adquisiciones en la bodega.

El sector con el que Warren Kuntz se ganaba el pan era el de los muebles, no el del arte. Era vicepresidente y director general de la New Orleans Furniture Manufacturing Company. Era un negocio rentable: para finales de la década de 1930, era el fabricante de muebles más grande de la ciudad. Warren y Minnie eran miembros respetables de la comunidad. Minnie se dedicaba a actividades cristianas de beneficencia y en ocasiones aparecía en las páginas de sociedad de los periódicos locales. Por otro lado, el negocio de Warren marchaba lo suficientemente bien como para poder satisfacer su pasión por la compra de arte y de antigüedades. A juzgar por el catálogo de la St. Charles Gallery, los Kuntz compraban principalmente obras de temática religiosa: una «figura de mármol blanco italiano de un monje franciscano con hábito»; un paño bordado de «Cristo bendiciendo los panes, atribuido a la Academia de Nueva Orleans»; y crucifijos de madera tallada de finales del siglo XIX.

El 2 y el 3 junio de 2005, Christie's subastó los cuadros de Kuntz que había seleccionado en su «Venta de la Casa» en Nueva York. Había una madona «copia de Miguel Ángel» y un «Retrato tres cuartos de un caballero con chaleco negro y capa» atribuido a la «Escuela del norte de Italia, siglo XVIII»: «Ambos de la señora L. Kuntz, Nueva Orleans, heredados por el propietario actual». Se ha asumido que la inicial es una errata. Es posible que Christie's no sea siempre tan exhaustiva como a uno le gustaría.

Los Kuntz son un ejemplo de cómo, a lo largo del siglo xx, el coleccionismo de arte se extendió a una clase más amplia que nunca, filtrándose a través de los estratos de la sociedad y atravesando fronteras y océanos. Como era de esperar, esta expansión fue impulsada por la lógica de la industrialización y el consumismo, el aumento de la riqueza y el crecimiento de la población; pero también fue propulsada por los polos opuestos de las citadas fuerzas, la depresión y la destrucción. En los buenos tiempos, el arte era una inversión sólida, ya que el mercado recibía nuevos compradores que acudían en manada y los precios subían; en las malas épocas, los precios se desplomaban y el arte era una ganga. Esto es lo que dio lugar al mantra del marchante de arte: «Nunca es mal momento para comprar arte». Tras dos guerras mundiales, el arte era barato y abundante en el momento en el que Warren Kuntz empezó a coleccionarlo. El mercado era favorable para aquellos con ingresos modestos y gustos eclécticos. Los Kuntz no eran eruditos resueltos a hacerse con una colección digna de un museo que contara con los nombres más importantes de la historia del arte. El arte era un pasatiempo que llenaba su hogar de imágenes y objetos que traían consigo la pátina de la historia y de la devoción religiosa. Los Kuntz eran coleccionistas de arte típicamente estadounidenses; es difícil imaginar un mundo más alejado de las mansiones y los almacenes de los otros propietarios del *Salvator Mundi* que las zonas residenciales del Estados Unidos de posguerra. No utilizaban el arte para proyectar sofisticación intelectual y poder geopolítico. Y, a pesar de la gran disparidad de estatus, riqueza y época, Warren y Minnie Kuntz tenían algo maravilloso en común con el rey Carlos I y la reina Enriqueta María: el amor por el arte, un arte que colgaban en cualquier rincón de sus hogares, incluidos los huecos de las escaleras.

Espejismo en el desierto

El Louvre Abu Dabi es el museo más opulento del mundo. Se inauguró en 2017, diez años después de que los ministros del Emirato firmaran un acuerdo de mil trescientos millones de dólares con Francia que les da derecho a usar el nombre del Louvre hasta 2037 y al préstamo de trescientas obras de arte (entre ellas, *La Belle Ferronnière*, de Leonardo). Diseñado por el prestigioso arquitecto francés Jean Nouvel, su inmensa y porosa cúpula es un milagro de la ingeniería de ciento ochenta metros de longitud cubierto con ocho capas de celosías geométricas que fragmentan la intensa luz del sol del desierto en miles de estrellas. Bajo este dosel se encuentran sesenta edificios deslumbrantemente blancos organizados en grupos, una aldea minimalista de cuadrados y rectángulos en los que se condensa y se exhibe toda la historia del mundo. Recuerda a la biosfera de una impoluta colonia en un planeta lejano. En su interior, las obras de arte se exponen según un nuevo principio organizativo. No se dividen en «escuelas» nacionales y regionales, tal como las exposiciones se han venido diseñando en los museos de Europa y América, y tal como sir Francis Cook presentó su colección. En vez de eso, el arte de todo el mundo se organiza por orden cronológico, en salas llamadas «Los primeros poblados» o «El escenario global». El mensaje que se transmite a los visitantes es que es más lo que une a la humanidad que lo que la divide, una idea reforzada por las esculturas de temática «madre e hijo» de las tres religiones distintas en el atrio de

la entrada. En otros espacios, las biblias se exponen al lado de los coranes y los sutras budistas. El colonialismo se filtra a través de una sección sobre «Orientalismo Moderno», donde se celebra la influencia que el arte de todo el mundo ha ejercido sobre los artistas occidentales. El presidente de Francia Emmanuel Macron fue invitado a dar un discurso en la ceremonia inaugural del museo, en el que proclamó que «la belleza puede luchar contra el odio».

Es evidente por qué un museo como el Louvre Abu Dabi podría querer exponer el *Salvator Mundi*. El cuadro es un icono de todo lo que promueve dicha institución, puesto que se trata de una imagen religiosa que mediante su orbe celestial trasciende su credo específico para convertirse en un emblema de la propia fe, y es obra del «artista universal», tal como describen a Leonardo los historiadores del arte. La *Mona Lisa* es la obra de arte más famosa y visitada del mundo. El *Salvator Mundi*, homólogo masculino y espiritual de la *Mona Lisa*, tiene el poder de convertir el Louvre Abu Dabi en un referente cultural.

Llegados a este punto, deberíamos detenernos para felicitar al cuadro. Finalmente, y contra todo pronóstico, parecía haber superado todos los obstáculos que había encontrado en su camino —una génesis indocumentada, una proveniencia incierta, daños, desaparición, la opacidad de las ciudades periféricas de Estados Unidos, una controvertida restauración, el escándalo de la economía de los paraísos fiscales y múltiples demandas— para convertirse en el mayor trofeo del mercado del arte, para ser expuesto de forma permanente como un Leonardo da Vinci de pleno derecho en el museo más sofisticado construido en los últimos tiempos. Sin embargo, si los visitantes corren al Louvre Abu Dabi para ver el *Salvator Mundi*, no lo encontrarán. La tabla de Leonardo todavía no se ha instalado.

El 3 de septiembre de 2018, dos semanas antes de la fecha prevista para la primera aparición de la tabla en el museo, el Louvre Abu Dabi anunció súbitamente que el evento había sido cancelado.

Sin mencionar razón alguna. El comunicado de prensa prometía que seguirían informando, pero en el momento de escribir estas líneas, el museo no ha vuelto a pronunciarse.

* * *

Los informes de inteligencia estadounidenses originales sobre la identidad del comprador del *Salvator* eran, con casi total certeza, correctos. El cuadro se compró con dinero saudí. El príncipe Badr ganó la puja. Según fuentes cercanas, actuó como agente del príncipe heredero Mohamed bin Salman. Pero si la familia real saudí no había comprado el cuadro para colocarlo en el museo insignia de sus aliados más importantes, ¿por qué lo había comprado?

Mohamed bin Salman, de treinta y tres años, llegó al poder en 2017, ocupando el lugar de su hermano Bin Nayef. Algunos dicen que fue nombrado por su padre, el octogenario rey Salman, quien padece una demencia leve y lleva mucho tiempo retirado del ejercicio real activo. Otros dicen que MBS, como es conocido por muchos, se hizo con el poder mediante un golpe de estado respaldado por la Casa Blanca de Donald Trump. «¡Hemos puesto a nuestro hombre en la cima!», dijo entonces Trump a sus amigos.¹

Bin Salman creció en un enorme palacio en Riad, con cincuenta personas a su servicio, y desde una edad muy temprana se acostumbró al respeto que la riqueza trae consigo. En su juventud, organizó fiestas en el desierto para sus amigos del colegio, quienes se dice que a su vez recitaban panegíricos y poemas para homenajearlo. El relato de su ascenso al poder tiene un dejo extrañamente conocido, como si uno ya lo hubiera leído en algún momento en la contraportada de un libro de bolsillo a la venta en un mercadillo. El hijo pequeño siempre estuvo al lado de su padre, tomando notas en las visitas a las fábricas y en las reuniones a las que lo acompañaba, mientras que la capacidad de atención de su hermano mayor Bin Nayef era más limitada. En cuanto fue nombrado válido del rey, Bin Salman se centró en apartar a su

hermano, y parece ser que firmaba órdenes en nombre del rey. Hay otras anécdotas más oscuras, negadas por su portavoz, sobre empresarios a los que presuntamente ha presionado para que inviertan millones en su fondo de desarrollo, y sobre las tierras que le vendió un funcionario reticente, quien, según se cuenta, recibió por correo un sobre que contenía una bala.²

Su complaciente padre lo colmó de posiciones oficiales. Carece de formación militar, y aun así ha sido nombrado el ministro de Defensa más joven del mundo. Nunca ha estudiado en el extranjero, pero se convirtió en el responsable de un nuevo Consejo de Asuntos Económicos y de Desarrollo y en el presidente de un nuevo consejo que supervisa a Aramco, la petrolera nacional saudí, productora de cerca del diez por ciento del petróleo que se usa en todo el planeta.

Bin Salman sabía que a su país rico en petróleo le hacía falta una modernización radical. Su arcaico sistema de gobierno y su cohesión social se sostenían gracias a su ilimitada riqueza. El Estado dividía las distintas parcelas de actividad económica entre varias redes familiares y repartía subsidios entre sus afortunados ciudadanos, mientras que un flujo constante de viscosa riqueza negra se iba extrayendo del suelo bajo sus pies. Pero el precio del petróleo se había reducido a la mitad en los últimos años, y el Gobierno saudí estaba endeudado. Las predicciones decían que, a menos que hallara fuentes alternativas de ingresos y redujera gastos, el país quebraría en dos años. Había amenazas políticas tanto dentro como en el extranjero. Los levantamientos de la Primavera Árabe, en 2011, exigían reformas democráticas. En todo el Golfo, el poder saudí se encontraba bajo la amenaza del auge de Irán, su archienemigo regional. Estados Unidos acusó a los saudíes de financiar a organizaciones islamistas, y el presidente Trump exigía —en palabras de su antiguo consejero Steve Bannon— «acción, acción» a MBS, quien se embarcó con entusiasmo en un programa de transformación inmediata.

La compra del *Salvator Mundi* tuvo que haber formado parte de este plan reformista. Su llegada fue súbita y estuvo inmersa en un aluvión de políticas modernizadoras contradictorias y poco convencionales que el joven e inexperto MBS lanzó en 2017. Hubo gestos de liberalización —se concedió a las mujeres el derecho a conducir y se permitió que las salas de cine volvieran a abrir tras décadas de clausura— mientras que los activistas de la oposición y los extremistas islámicos eran encarcelados y sentenciados a muerte. Bin Salman presumía de que Aramco saldría a bolsa en la mayor oferta pública de venta de la historia y de que iba a construir el parque de energía solar más grande del mundo en el desierto (aunque ninguna de esas cosas ha ocurrido a fecha de la redacción de este libro). En el extranjero, Bin Salman y sus aliados del Golfo estaban tomando medidas extremas contra Irán. Secuestraron al primer ministro libanés Saad Hariri, de quien creían que estaba sometiéndose a la influencia de su rival, durante una visita oficial a Arabia Saudí en noviembre de 2017, y lo obligaron a dimitir temporalmente; y reforzaron la actividad militar en la guerra civil yemení, donde, según grupos defensores de los derechos humanos, los saudíes han estado atacando zonas civiles con bombas de racimo prohibidas. Once días antes de que el *Salvator Mundi* se adjudicara a golpe de mazo, Bin Salman detuvo a doscientos miembros influyentes de la sociedad saudí, a quienes retuvo en un hotel de lujo en Riad, y recaudó cien mil millones de dólares en multas por corrupción antes de ponerlos en libertad.

El arte desempeñó su propio papel en todo este proceso. La combinación de la liberalización cultural con la represión política ya había sido puesta a prueba por Abu Dabi y Catar. Ambos Estados han usado el arte para crear la ilusión del avance de libertades y para lograr que las redes liberales de todo el mundo respalden sus regímenes. El mundo del arte se ha beneficiado económicamente del patrocinio de ferias de arte y bienales por parte de Abu Dabi, y de las compras de Catar en subastas y ventas privadas —que algunos estiman que han alcanzado un valor de veinticinco mil

millones de dólares en los últimos diez años—, y ha respondido con halagos. Posando delante de *La Belle Ferronnière* de Leonardo, prestado al Louvre Abu Dabi, el presidente del Louvre Jean-Luc Martinez declaró a *The Art Newspaper* que el museo era «el proyecto cultural más importante del siglo xx». Artistas y comisarios occidentales se han mostrado susceptibles al discurso oficial de que el arte sería el precursor de un cambio político gradual en el Golfo, y han defendido la censura que allí se le impone al arte. «Estamos introduciendo un nuevo lenguaje, no debemos empezar por los tacos», declaró Jean-Paul Engelen, director de Programas de Arte Público en la Qatar Museums Authorities y vicepresidente de la casa de subastas Phillips. «En Europa, no pasamos de Miguel Ángel a Damien Hirst en una década.»³ La Bienal de 2015 en el Estado de Sarja llevó por título «El Pasado, el Presente, lo Posible».

Unos meses antes de comprar el *Salvator*, Mohamed bin Salman anunció su intención de invertir sesenta y cuatro mil millones de dólares en la «infraestructura cultural» del país. Los antiguos templos, mausoleos y la ciudad oasis de Al-Ula, que durante tanto tiempo habían sido inaccesibles para el mundo exterior, se abrirían al turismo. La prensa del Golfo informó de que el príncipe heredero tenía un programa para construir doscientos treinta museos nuevos, una cifra astronómica que seguramente alguien se sacó del sombrero. «El proceso de reforma más significativo actualmente en marcha en cualquier punto de Oriente Medio lo encontramos en Arabia Saudí», escribió el autor y periodista ganador del premio Pulitzer Thomas L. Friedman en el *New York Times* una semana después de la subasta del *Salvator*. «Sí, ha leído bien. Aunque llegué aquí al inicio del invierno saudí, me encontré con que el país estaba atravesando su propia Primavera Árabe al estilo saudí.»⁴ Casi un año más tarde, el 2 de octubre de 2018, el columnista del *Washington Post* y bloguero nacido en Arabia Saudí Jamal Khashoggi fue torturado y asesinado a manos de agentes saudíes cuando visitó su consulado en Estambul para conseguir unos papeles para su próximo matrimonio.

En el golfo Pérsico, el arte es una proyección de poder, como lo ha sido durante siglos en todo el mundo, pero también cumple una función nueva: la del camuflaje, para esconder lo que está ocurriendo en realidad.

El *Salvator* fue, según todos los testigos, la primera gran obra de arte adquirida por Bin Salman, lo que significa que alguien con contactos de primer nivel en el mercado del arte debió de asesorarlo. Un candidato para este rol podría haber sido el yerno del presidente Donald Trump, Jared Kushner, quien forjó su amistad con el príncipe heredero saudí en los primeros días de la campaña de Trump en 2016, y de quien se dice que ha participado en su ascenso al poder. Kushner y su esposa Ivanka, hija de Trump, tienen su propia colección de arte (que Kushner no declaró como activo, a pesar de estar obligado por ley, cuando asumió un cargo en la Casa Blanca), y asisten con frecuencia a las subastas de Sotheby's y de Christie's. Entre sus amistades, Ivanka Trump cuenta con la coleccionista rusa Dasha Zhukova, fundadora del Museo Garage de Moscú y exesposa del oligarca multimillonario Román Abramóvich. Kushner visitó Arabia Saudí en secreto a finales de octubre de 2017, dos semanas antes de la subasta de Christie's.

El rey saudí podría haber visto en el *Salvator Mundi* un símbolo personal de su creciente poder. De la misma forma que Martin Kemp ha planteado que para Leonardo el orbe de cristal del *Salvator* era un símbolo del cosmos, también es posible imaginar que el príncipe heredero saudí viera en la esfera traslúcida un símbolo de la magnitud de su influencia. Durante la visita de Estado que llevó a Donald Trump a Arabia Saudí en mayo de 2017, Trump, MBS, Jared Kushner, Ivanka y un gran séquito de dignatarios internacionales asistieron a la inauguración de un nuevo centro de vigilancia de alta tecnología, Eital, el Centro Global para Combatir la Ideología Extremista. Los vips se adentraron en una cavernosa sala futurista iluminada por focos azules en la que doscientos técnicos trabajaban en sus ordenadores, colocados en filas en semicírculo y ataviados con una *kuffiya* blanca y roja. En uno de los centros de operaciones,

sobre un esbelto soporte a la altura de la cintura, brillaba un luminoso globo terráqueo. Trump, el anciano rey saudí Salman y el presidente egipcio Abdel Fattah el-Sisi se acercaron al orbe y colocaron sus manos sobre él como si se tratara de una bola de cristal y estuvieran en una sesión de espiritismo. Las fotografías de este momento se hicieron virales. Se convirtió en la imagen definitiva del poder de Bin Salman.

Es incluso teóricamente posible que un asesor de arte bien informado dirigiera la atención de Mohamed bin Salman hacia la más extravagante de las teorías sobre la vida de Leonardo.

A finales del siglo XIX, un movimiento conocido como Orientalismo invadió el arte y la literatura en Europa. Sus adeptos veían Oriente Medio como una Arcadia libre tanto de la corrupción de la industrialización como de la inhibición de la moralidad cristiana. En ese contexto, el más reservado y reticente de todos los leonardistas, Jean Paul Richter, sucumbió ante una de las fantasías que tienden a tentar a los expertos en Leonardo en algún momento de sus carreras académicas. En un ensayo, *Leonardo da Vinci en Oriente*, publicado en la revista de arte alemana *Leipziger Zeitschrift für Bildender Kunst* en 1881, el joven Richter afirmaba haber encontrado evidencias en los cuadernos de que el artista se había convertido al islam.

Richter se remitió a las páginas en las que Leonardo redactó un relato dirigido a un oficial superior del sultán mameluco, el devatdar, que gobernaba en una región que se extendía aproximadamente en lo que hoy es Egipto.⁵ Describió el paisaje de los montes Tauro, trazó esbozos de sus inhóspitas laderas y un mapa de parte de Asia Menor, y ofreció testimonio en primera persona sobre un terremoto y una avalancha que destruyeron una ciudad a la que no pone nombre:

Un ruinoso torrente y una riada de agua, arena, barro y piedras, enmarañadas con raíces y tallos y fragmentos de varios árboles; y objetos de todo tipo que volaban por el aire cayeron sobre nosotros; finalmente se desató un gran incendio que no trajo el viento, sino que parecía propagado

por diez mil demonios, y que quemó por completo todo este vecindario y todavía no ha cesado. Y los pocos que no están heridos se encuentran tan abatidos y atemorizados que apenas tienen valor de hablarse los unos a los otros, como si estuvieran aturcidos. Tras abandonar nuestros quehaceres, estamos refugiados en las ruinas de algunos lugares de culto, hombres y mujeres juntos, mayores y pequeños [...]. Sé que como amigo sufrirás por mis desgracias, de igual forma que yo en cartas anteriores he mostrado alegría ante tu prosperidad...

Richter consideró que «el detallado relato, acompañado de ilustraciones, dirigido al devatdar, que afortunadamente ha sido conservado con las cartas, no deja lugar a dudas de que el material para la carta fue recogido por Leonardo en sus extensos viajes en Asia Menor», los cuales Richter dató a principios de la década de 1480. Era digno de atención, defendía, que Leonardo escribiera sobre «nuestras tierras», «nuestra ciudad» y «nuestras fronteras», ya que ello indicaba que estaba trabajando para el sultán egipcio. El tono «de urgencia» en las solicitudes del artista demostraba que conocía personalmente al devatdar. Otros esbozos de sus cuadernos, de la anatomía de los simios y de las tierras cercanas a Suez en Egipto, demostraban un conocimiento de primera mano que Leonardo solo podría haber obtenido de su estancia en el lugar. La calidad del papel en el que Leonardo plasmó su relato constituía una prueba confirmatoria adicional: era de una textura más rugosa que el que solía utilizar en Italia. Moritz Thausing, director de un museo de Viena, ofreció cierto respaldo a esta tesis al hallar algunas pistas más sobre la aventura islámica de Leonardo: sus lujosos atuendos, la distancia que mantenía con el sexo opuesto y su escritura en sentido contrario, ya que el árabe también se escribe de derecha a izquierda. Entonces ¿por qué ni Leonardo ni sus coetáneos llegan jamás a mencionar esta temporada en Oriente Medio? Richter sugiere que Leonardo la mantuvo en secreto porque fue entonces cuando se convirtió al islam.

Nada de esto explica por qué el príncipe Badr, en su puja en nombre de MBS, ofreció unos incrementos de precio tan inauditos contra su rival en la subasta: diez, dieciocho y luego treinta millones

de dólares. Si dejamos a un lado la pregunta de quién compró el *Salvator Mundi*, todavía nos queda la última pieza del rompecabezas: ¿por qué estaban dispuestos a pagar tanto? Es posible que la pista nos la proporcione el irregular estilo de puja de Badr. Se comportó como si tuviera algo que demostrar. Lo más probable es que los saudíes creyeran estar pujando contra sus rivales regionales, los cataríes, con quienes han mantenido una encarnizada disputa que ha incluido el bloqueo del diminuto vecino. La familia real de Catar se había hecho con una reserva de un bien político y económico en el que los saudíes carecían de participación: el arte. Se sabía que habían comprado las dos obras de arte más caras del mundo: un Cézanne por doscientos cincuenta millones de dólares primero y un Gauguin por trescientos millones después. La puja de Badr por el *Salvator* supuso la dramática aunque tardía entrada de los saudíes en el mercado de las obras de arte trofeo. La subasta fue el escenario de una continuación de la política por otros medios, igual que el coleccionismo al por mayor de pinturas del Renacimiento había sido politizado por Carlos I de Inglaterra y los monarcas europeos del siglo xvii. Muy probablemente, esta puja fuera una competición entre billonarios por ver quién meaba más lejos.

Sin embargo, eso no explica por qué los saudíes supuestamente fingieron la cesión del cuadro tras haberlo adquirido. Las casas de subastas protegen diligentemente el derecho de los postores a la privacidad y el anonimato. Ni Badr ni Bin Salman esperaban que sus identidades como compradores fueran a ser reveladas, y la posterior divulgación supuso una humillación para ambos. Bin Salman le vio muchos problemas de imagen a la compra: se había revelado que él, el dirigente *de facto* de un reino islámico, había adquirido una imagen de Cristo, la más cara jamás vendida, a la vez que hacía la guerra en el extranjero y abogaba por la moderación en casa. Por eso se puede deducir que enseguida ofreció el cuadro en calidad de préstamo, regalo, intercambio o venta —no se sabe cuál fue el caso— al museo recién inaugurado

de su aliado más cercano, Abu Dabi, para deshacerse de su vergonzosa compra. Es probable que, cuando Abu Dabi tuiteó que había pagado a cambio del cuadro, lo hiciera a instancias de Bin Salman. Pero parece ser que luego, o bien los saudíes, o bien Abu Dabi, se lo pensaron mejor. Puede que Abu Dabi esperara recibir un contrato con las condiciones del préstamo o del regalo que jamás llegó. Puede que Bin Salman decidiera quedarse su «*Mona Lisa masculina*» para sí, para exponerlo en uno de sus museos o para incluirlo como activo en su cartera de inversiones. Otra opción posible es que a ambos Estados del Golfo les preocupara la autenticidad de la obra y el precio que se pagó por ella.

Fueran cuales fueran los motivos del príncipe heredero Mohamed bin Salman, el *Salvator Mundi* todavía no ha viajado a Arabia. Desde la subasta de Christie's, no ha salido de Europa.

En el momento de escribir estas líneas, el *Salvator Mundi* ha vuelto a desaparecer bajo el *sfumato* de la historia del arte. No existe información oficial sobre dónde se encuentra o cuándo volverá a exponerse. Nadie está autorizado para verlo. «Ninguna persona ajena a la jerarquía árabe inmediata sabe dónde está», ha dicho Martin Kemp a los periodistas. Robert Simon está «afectado» por la situación.

En realidad, su ubicación sí se conoce. La tabla se envió a Suiza varios meses después de ser subastada en Nueva York; el retraso fue inusualmente prolongado, algo que ya resulta sospechoso en sí mismo. Está guardada en una cámara acorazada de alta seguridad, seguramente en el complejo Geneva Freeport. Un restaurador suizo contactó con Dianne Modestini en diciembre de 2018 para pedirle consejo sobre la conservación y el transporte del cuadro al Louvre de París, pero allí no lo han recibido. No ha viajado nunca a Abu Dabi ni a Arabia Saudí.

Tanta incertidumbre ha provocado fisuras entre los defensores del *Salvator*. Kemp ofreció al *The Guardian* una crítica velada de la restauración de Modestini por la que luego se disculpó. En referencia al *pentimento* de Leonardo sobre el pulgar, Kemp le dijo al crítico de arte del periódico, Jonathan Jones, que «Ambos pulgares están bastante mejor pintados que el de Dianne». También se puso en contra de la National Gallery al afirmar que «una de las reglas que siguen todos los museos públicos es que no se expone

algo que está a la venta». Margaret Dalivalle se ha distanciado del proceso de atribución, el cual, señala, ya había sido confirmado por la National Gallery cuando inició su investigación. Dianne Modestini cree que se ha dado demasiado importancia a la historia de proveniencia de la obra. El constante cuestionamiento de la calidad de su restauración la ha disgustado, y ahora planea crear una página web, por iniciativa propia, que muestre las fotografías y la documentación técnicas del proceso. Además, una dimisión repentina en Christie's ha contribuido al sombrío estado de ánimo que rodea el cuadro: el cerebro detrás de la venta del *Salvator*, Loïc Gouzer, anunció que dejaba la firma para centrarse en proyectos relacionados con el medio ambiente.

Modestini sufre por la seguridad del *Salvator*. «A principios de septiembre, después de que anunciaran que no iban a exponerlo, hablé con el comisario francés y dos funcionarios de Abu Dabi. Les trasladé mi preocupación por el cuadro. Lo embalamos para que viajara en un sobre sellado que lo protegiera del clima, pero no es una medida permanente capaz de protegerlo de los cambios de temperatura. La tabla es muy reactiva. Les dije: “Si de verdad son ustedes los propietarios del cuadro, o si se encuentra en su posesión —o si saben quién lo tiene—, ¿podrían por favor decirle a quien corresponda que lo mantenga a un 45 % de humedad relativa?”.» A Modestini le inquieta que el *Salvator* pueda volver a quebrarse si está expuesto a una temperatura inadecuada durante demasiado tiempo. «Es un cuadro muy frágil», insiste.

Un adjetivo acertado. La construcción histórica del arte del *Salvator Mundi* es frágil en su totalidad. Alrededor de la majestuosidad de la conservada mano que bendice, Simon y sus colaboradores han construido un castillo de naipes de pruebas circunstanciales y en ocasiones tendenciosas que me recuerdan a la advertencia inicial de las películas de época de Hollywood: «Basada en hechos reales». Este cuadro debe pasar por demasiados aros de la historia del arte para tener la esperanza real de ser aceptado y atribuido a Leonardo da Vinci de forma definitiva. No existe ninguna

prueba de la época de Leonardo que demuestre que sea suyo. No hay pruebas de que un rey francés lo encargara o de que terminara en su corte o de que viajara desde allí a la colección de Carlos I. Son escasas las evidencias de que estuviera siquiera en Gran Bretaña antes de 1900. La documentación de la restauración es insuficiente para saber qué hizo el restaurador. Los grandes historiadores y eruditos del arte de nuestros días que lo han visto están profundamente divididos. Los directores de varios de los museos más importantes del mundo lo vieron, pero no trataron de comprarlo. La composición de la obra carece de la narrativa y de los giros anatómicos de Leonardo. Podría tratarse perfectamente de un conglomerado de dibujos de estudio. La información sobre la proveniencia y la restauración del cuadro ha sido demasiado parcial y ha estado demasiado controlada por quienes tenían un interés comercial y profesional en él como para que podamos confiar en ella plenamente. Nunca llegaremos a saber cómo fue la tabla en su día porque la versión original se ha perdido para siempre bajo cuatro siglos de numerosas restauraciones. La historia que cuentan Robert Simon, Martin Kemp, Margaret Dalivalle, Dianne Modestini, la National Gallery de Londres y la casa de subastas Christie's sobre el *Salvator Mundi* presenta demasiados vacíos argumentales para ser totalmente creíble. La proveniencia es especulativa; la atribución, optimista; la restauración, extensa; la subasta, poco convencional; el precio, desorbitado; y el nuevo propietario, inexperto.

Es fácil ver cómo una mezcla de intereses —económicos, políticos e incluso psicológicos— logró convertir una pintura de taller en un Leonardo. La National Gallery vio la oportunidad de reforzar el argumento de que su propio cuadro de Leonardo era auténtico y de hacer que su exposición de Leonardo destacara entre todas las demás. A Martin Kemp le vino bien disponer de un sensacional nuevo descubrimiento, ya que su reputación se había visto afectada por la atribución de *La Bella Principessa*. Los saudíes andaban buscando una obra de arte de primer nivel para competir con los cataríes. El grave daño sufrido por el *Salvator* hacía que fuera

imposible leonardizar la restauración. La restauradora, desolada tras la muerte de su marido, superó el duelo de su pérdida mediante la oportunidad de devolver un Leonardo a la vida. El mercado y los museos básicamente aceptaron todo lo dicho —o como mínimo se guardaron las dudas para sí mismos— porque los incentivos económicos y políticos eran irresistibles.

Y, aun así, uno no puede sino sentir una oleada de admiración y simpatía por Robert Simon, Alex Parish y su equipo. Haber hallado un cuadro de tal calidad entre tanta oscuridad y haber trabajado durante casi una década para resucitarlo es un logro sin igual. Cuando Simon y Parish la compraron, la tabla era un trasto, un cuadro de tienda de segunda mano vendido a un precio mínimo. Doce años después, habían logrado convencer a uno de los museos más respetados del mundo, a las dos casas de subastas más poderosas del mundo y a dos de los hombres más ricos del mundo de que se trataba de una obra maestra de uno de los mejores artistas que jamás haya vivido. Independientemente de las opiniones personales sobre la calidad del cuadro, fue un logro sin precedentes diseñado con mucha destreza, inteligencia, paciencia y diplomacia, e incluso con cierto descaro. Es difícil pensar en alguien que mereciera encontrar un Leonardo perdido más que Alex Parish, tras décadas de rutinario trabajo en el frente de la historia del arte. Es difícil encontrar a un marchante con una reputación más impecable que el discreto erudito Robert Simon. Martin Kemp y Margaret Dalivalle han investigado sobre la obra durante casi una década sin recibir ni un centavo por su trabajo, un compromiso extraordinario. La restauración de Dianne Modestini fue elegante y necesaria: la obra se encontraba en un estado tan precario que, de lo contrario, su destino habría sido la basura. Ninguna de estas personas tuvo ninguna certeza de éxito, y la victoria los rehusó una y otra vez. Al final lograron que su cuadro cruzara la sorprendentemente fina línea que separa una obra maestra de una obra mediocre. Si en la actualidad la atribución del cuadro a

Leonardo se basa más en los sentimientos que en los hechos, que así sea: es un Leonardo de nuestro tiempo, un Leonardo de la posverdad.

Pero...

Su cuadro «podría» ser un Leonardo. Muchas personas, tanto grandes historiadores del arte como miembros del público, se han puesto frente a él y han sentido el ¡zing! de un Leonardo, su sublime porte poderoso, misterioso y espiritual. La mano que bendice y los ropajes azules encierran la promesa de que un día un académico encuentre una prueba incontestable de que esta obra fue ejecutada por Leonardo para la corte de Francia. Sabemos sin ningún género de duda que no se trata de una copia del siglo XIX ni de una falsificación, porque las cicatrices de la historia son demasiado profundas para que así sea. Dos de los mayores leonardistas del mundo, Martin Kemp y David Alan Brown, han atribuido la obra a Leonardo sin vacilaciones. ¿Quién puede reprocharle a Robert Simon que orquestara la campaña más convincente de la que fue capaz y sacara provecho de los tecnicismos y de los intereses particulares del mundo del arte?

En realidad sí existe un amplio consenso, solo que no es el que Christie's ha planteado. Es enormemente probable que el *Salvator Mundi* sea todo lo que todos dicen que es: un cuadro de taller supervisado por Leonardo al cual dio los toques finales, igual que Fra Pietro da Novellara y Antonio de Beatis le vieron hacer cuando lo visitaron en su estudio. La mayoría de los expertos sobre Leonardo coinciden en que el maestro pintó algunas partes del cuadro. Incluso los críticos más acérrimos de la tabla creen que el pincel del maestro la tocó en ciertos lugares. En el caso más prosaico, la saga del *Salvator Mundi* es el último capítulo del dilatado debate entre los historiadores del arte sobre si las producciones de taller de gran calidad procedentes del Renacimiento deberían clasificarse como plenamente autógrafas del maestro o como del maestro más su taller.

En cualquier caso, el descubrimiento del cuadro es un acontecimiento de innegable importancia. Si es de Leonardo y su taller, entonces fue una de las producciones de mayor calidad del taller. Es lo que nos dicen la mano, el cabello y el bordado. El cuadro no presenta ninguno de los defectos típicos de otras producciones de estudio: escorzos torpes, sonrisas insulsas y empalagosas, drapeados esquemáticos y *sfumato* borroso. El *Salvator* de Robert Simon es el más exquisito ejemplo de una de las gamas de productos más profusas y ampliamente extendidas que llevan la marca de Leonardo: no es el arquetipo, sino el culmen. Aporta nuevas perspectivas al entendimiento de Leonardo, al ser un cuadro inusualmente espiritual y, al mismo tiempo, su obra más convencional y tradicional: tal vez Leonardo estuviera atendiendo la demanda del mercado mayoritario. Leonardo ha tomado la vieja imagen del Cristo bendiciendo, la ha combinado con la Verónica —la impresión de la cara de Cristo en un paño— y luego la ha mejorado con un *sfumato*, para producir, poco después del año 1500, una imagen que se encuentra entre lo medieval y lo moderno, una imagen que abre la puerta al nuevo mundo, igual que hizo el propio Leonardo. Los signos ocultos en el cuadro —la doble hélice en los rizos del cabello y la omega (aunque degradada por el tiempo) como la herida en el pecho de Cristo— relacionan esta imagen cristiana con las matemáticas y los clásicos. El orbe de cristal de roca es el toque final. Este objeto de intenso realismo, una secularización del orbe tradicional con la cruz, nos revela que la naturaleza es Dios. La palabra que abarca todas las actividades de Leonardo es *diseñador*. Para Leonardo, el diseño, *disegno* —palabra que en italiano también significa «dibujo»—, era el fundamento de las artes, y el *Salvator Mundi* es una imagen de un diseño excelente. Si es un cuadro de taller, entonces el *Salvator* nos obliga, en la era de Andy Warhol, Olafur Eliasson y Ai Weiwei, a repensar cuál debería ser la definición según la historia del arte de lo que constituye un Leonardo. La antigua definición entre «original» y «de estudio» puede haberse quedado obsoleta.

En el horizonte brilla un pequeño destello de esperanza para el *Salvator Mundi* y sus fieles.

En octubre de 2019, el Louvre inaugurará su exposición del quingentésimo aniversario de la muerte de Leonardo da Vinci. Tras la subasta del *Salvator*, el presidente del museo, Jean-Luc Martinez, declaró: «Esperamos ver el *Salvator Mundi* en París. El objetivo es reunir el mayor número de obras de Leonardo».

La pregunta es: si se lo prestan, ¿dónde lo expondrá? La colocación de los cuadros en un museo puede constituir un argumento sobre la historia del arte. Si el comisario de la exposición de Leonardo del Louvre, Vincent Delieuvin, toma prestadas otras versiones del *Salvator Mundi* y coloca la tabla de los saudíes en una sala o en una de las paredes junto a las demás, estará diciendo que lo considera una obra de estudio. Si lo cuelga al principio o en medio de dicha hilera, la comunidad de historiadores del arte lo interpretará como un signo de que el Louvre considera que el *Salvator* saudí es el «original», con una participación significativa de Leonardo. Sin embargo, si lo expone solo en una sala propia, Delieuvin estaría proclamando que lo acepta como una obra autógrafa de gran calidad. Finalmente, el mayor elogio sería colgar el *Salvator* al lado o cerca de la *Mona Lisa*, puesto que ello lo incluiría, sin ningún género de duda y de una vez por todas, en el canon de Leonardo.

Las probabilidades de que esto ocurra son remotas. En el momento en que Martinez dijo que esperaba llevar la obra a París, se creía que el nuevo propietario era Abu Dabi, con la que el Louvre mantiene una colaboración valorada en cientos de millones de dólares. Tal relación no existe con los saudíes. Tras la desaparición del cuadro y lo ocurrido con Khashoggi, se duda que llegue siquiera a incluirse en la exposición. El Louvre debe plantearse si es política e incluso éticamente aceptable solicitar un préstamo tan importante al régimen saudí. Todas estas conjeturas presuponen que llegar a un acuerdo sobre la clasificación del *Salvator Mundi* no se convertiría en un escollo infranqueable para el museo y el propietario del cuadro, cosa que probablemente sucedería. El

Louvre podría negarse a exponer el *Salvator* como una obra autógrafa de Leonardo, mientras que es poco probable que el propietario consienta que su cuadro sea degradado al nivel de un «Leonardo y taller».*

Hay una lógica implacable en la situación en la que ahora se encuentra el *Salvator* como cuadro secreto. Se ha convertido en una víctima del secretismo sobre el que se construye un mercado del arte no regulado y, junto a él, la economía globalizada del siglo XXI. El mercado del arte está plagado de sospechas mutuas. El diálogo abierto entre profesionales, académicos e instituciones, necesario para que surja un consenso, está reprimido. En lugar de hechos, hay facciones. En lugar de información, hay apoyos. Es un tribunal en el que solo hay abogados; sin juez ni jurado. Los filtros independientes han sido marginados u olvidados, cuando no abandonados. Existe un círculo de retroalimentación en el que la desconfianza con la que muchos académicos independientes ven el mercado del arte les es devuelta por los marchantes y los museos, quienes reivindican su derecho al secretismo y a la opacidad para defenderse contra los prejuicios que sus propios procedimientos y procesos han inspirado. Al margen de este mundo del arte distópico está la economía global del 0,001 %, la red de paraísos fiscales del poder económico y político, en la que dictadores, oligarcas, financieros y monopolistas tecnológicos desvían la riqueza de la sociedad y la encauzan hacia los cuadros más caros del mundo. El contexto histórico del arte y el contexto socioeconómico han mancillado el Cristo de Leonardo.

El *Salvator Mundi* representa una tragedia para el mundo del arte. Quienes no pertenecen a ese mundo sienten la tentación de ver en el *Salvator* una estafa de enormes proporciones, en la que un trasto ha pasado por ser una obra maestra. Es una gran desgracia que la desconfianza popular hacia el mundo del arte haya alcanzado tales dimensiones. Pero quienes pertenecen a él saben que existe una segunda tragedia, todavía más grave, que es la opuesta a la primera: cuando se descubre una posible obra maestra, como

verdaderamente «podría» ser el *Salvator Mundi*, los sistemas de valoración están tan en entredicho que puede que un veredicto positivo jamás llegue a ser creíble. Así las cosas y a menos que ocurra un milagro, el *Salvator Mundi* quedará atrapado para siempre en un limbo propio de Sísifo, en el que todo esfuerzo por alcanzar la cima de la historia del arte y acreditarlo como un Leonardo estará total e irremediabilmente condenado al fracaso.

EPÍLOGO

Cuando estudiaba historia del arte en Cambridge en la década de 1980, organicé una noche de *performance* o arte en vivo inspirado en Fluxus y Beuys, como estaba de moda por aquel entonces. Mis amigos y yo promocionamos el evento con pósteres fotocopiados que colocamos en las facultades de toda la ciudad. Recuerdo el mío. Contenía tres fotografías ampliadas y granuladas de un catálogo de bricolaje; en una aparecían unas manos con un pincel, en otra una esponja, y en otra un rodillo pintando una pared. Adorné las imágenes con el eslogan «*Clean Art*» en un estilo que le debía mucho a Barbara Kruger y al apropiacionismo de la Pictures Generation. Mientras escribía este libro, he pensado a menudo en esa imagen que creé hace más de treinta años. Parecía fortuitamente profética, no solo por la controversia que rodeó a la restauración del *Salvator Mundi*, sino por las acusaciones de engaño y fraude que se arremolinan alrededor del cuadro.

Recuerdo cuándo me di cuenta por primera vez de que se aproximaba un *boom* del arte, décadas después. Era el año 2006 y alguien acababa de comprar un Lichtenstein por quince millones setecientos mil dólares. Escribía una columna mensual como crítico de arte en la revista británica de actualidad *Prospect* y acababa de terminar de hacer una serie para televisión sobre arte contemporáneo, *Art Safari* (2003-2005), la cual reflejaba el crecimiento de ese fenómeno. Admiro la obra de Lichtenstein, pero recuerdo haber pensado que pagar quince millones setecientos mil dólares por él era absurdo. Solo un millón era por el arte, pensé; el resto tenía que responder a beneficios económicos ocultos. Recuerdo claramente haber pensado: «Si hay personas que tienen tanto dinero para gastar en arte, algo anda muy mal en la economía

mundial». Dos años después, Lehman Brothers se vino abajo y empezó la crisis económica. Sin embargo, el mercado del arte, tras una breve recesión inicial, siguió creciendo. En muchos sentidos, el curso de estos acontecimientos presagió la historia del *Salvator Mundi*.

A primera vista, parece que nos encontremos en una época dorada para el arte. Hay más artistas, más museos, más coleccionistas y más visitantes que nunca. El mercado del arte se ha globalizado, y los continentes de Asia y África cultivan sus propios mundos del arte para incorporarlos a los de Europa y Estados Unidos. Todo museo público parece tener una nueva ampliación con suelos de hormigón pulido y una cafetería elegante. Apenas pasa un mes sin que un coleccionista de algún lugar de Asia o Sudamérica inaugure su propio conjunto de cubos modernistas con tragaluces en los que exponer sus trofeos. Las ferias de arte proliferan en las ciudades periféricas. El arte es menos altivo, y el público, más amplio que nunca, ahora que los comisarios han llegado a él con espectáculos como las cascadas de Olafur Eliasson en el puerto de Nueva York y la alubia gigante de espejo de Anish Kapoor en Chicago, o con atracciones de feria como los enormes toboganes de Carsten Höller en el Palazzo Strozzi y el Tate Modern. Incluso existe (tengo la impresión) una actitud más sofisticada hacia el arte entre el público. Estoy seguro de que ahora oigo menos la frase «Eso lo podría hacer mi hijo» que hace veinte años.

Las cifras récord de asistencia a la exposición sobre Leonardo de Luke Syson en la National Gallery y las codiciadas entradas (a la venta en el mercado negro por cientos de libras) parecen ilustrar este agradable momento de democratización e inclusión cultural. En un mundo de estas características, el precio astronómico del *Salvator Mundi* es casi lógico, igual que todos los demás precios

que provocan asombro un día y son perfectamente aceptables al siguiente. Naturalmente que el arte se está encareciendo: a medida que pasa el tiempo, se vuelve más escaso y más deseado.

Y, aun así, el caso del *Salvator Mundi* nos sugiere que, en el mundo del arte, no todo marcha bien. Es imposible imaginar un símbolo más vívido y, en efecto, una prueba más cegadora de la disfuncionalidad del ecosistema del arte que el hecho de que la obra que constituye el descubrimiento más reciente del artista indiscutiblemente más famoso del mundo —dejemos a un lado su escandaloso precio— permanezca oculta. Lo extremo de la situación ni se puede sobrestimar ni se debe ignorar.

El *Salvator Mundi* nos dice que nos están alejando del arte, literalmente. La experiencia del arte está siendo capturada en el momento preciso de su mayor expansión. Existe un paralelismo con el mundo real: lo que le ha ocurrido al arte es lo que le ha ocurrido a la economía global, que ha sido capturada por una sociedad de paraísos fiscales compuesta de multimillonarios y bancos que operan fuera de los marcos de la sociedad civil.

De vez en cuando salen a la luz historias de corrupción y de engaño. Un multimillonario brasileño pasa un Basquiat enrollado por la aduana de Nueva York diciendo que vale cien dólares... Los marchantes de arte neoyorquinos resuelven sus disputas con Hacienda en relación con los impuestos valorados en decenas de millones sobre ventas y otros tributos sin pagar... Empleados de bancos suizos patrullan por las ferias de arte con ordenadores que contienen presentaciones encriptadas de PowerPoint que enseñan a los nuevos clientes cómo mover en secreto su dinero a paraísos fiscales. Los que forman parte del mercado del arte, incluidos muchos comentaristas supuestamente «independientes», responden a la defensiva que naturalmente que hay algunas manzanas podridas en la maravillosa exposición de los frutos de la

creatividad humana; pero, cuando los abogados o los investigadores abren el telón a la fuerza, parece que es todo esto lo que sale a la luz.

Las entidades cuyos beneficios proceden, al menos en parte, de paraísos fiscales no solo financian las ventas privadas, sino también las exposiciones públicas. El peligro está en que los museos se conviertan en lugares donde los visitantes no puedan hacer otra cosa que, o bien aplaudir, o bien resistir las elecciones de los ricos. Cuando los propietarios se dignan a mostrárselo al público, el arte se convierte en un espectáculo extravagante. Las nuevas ampliaciones de los museos son tan opulentas que la experiencia de visitarlos le hace a uno sentirse pequeño, no empoderado. El precio de las obras de arte es tan elevado que cualquier otro significado que puedan contener desaparece, a excepción de su condición de símbolos del exceso. De este modo, están empobreciendo y vaciando nuestra experiencia del arte.

El mundo del arte afirma: «Las cosas siempre han sido así». Puede que sea cierto, pero esa es precisamente la cuestión. Los críticos del mundo del arte lo han entendido al revés. Se quejan de que el arte se ha convertido en una mercancía, en una herramienta para labrar reputaciones y blanquear dinero. Atacan el mercado por su opacidad y falta de regulación. Hace mucho tiempo que es así. Es cierto que hoy en día estos pecados son de mayor envergadura y de una naturaleza más compleja, pero ello se debe principalmente a la inflación y a la modernización. El mundo ha cambiado; no así el mundo del arte. Hoy tenemos democracia, sociedad civil, libertad de expresión, el Estado de derecho, una forma regulada de capitalismo, buenas prácticas, códigos de conducta, pautas industriales, etcétera. Y, sin embargo, las reglas que gobiernan el ecosistema del arte apenas distan de las del siglo XVII. Los marchantes y los coleccionistas han explotado el primitivismo del mercado del arte hasta convertirlo en un monstruo.

Hoy en día, el problema del mundo del arte no es que haya cambiado, sino que «no» ha cambiado.

Los peligros son evidentes. En los escenarios sociales y políticos hemos sido testigos de una revolución contra las «élites» motivada por la desigualdad y facilitada por la nueva tecnología de las redes sociales. La confianza en los políticos y en los medios de comunicación se ha derrumbado y ha abierto la puerta a Trump, al *brexit* y al auge, en todos los rincones del mundo, de dictadores neofascistas a los que llaman populistas. Puede que las élites culturales pronto se encuentren en una situación análoga.

En realidad, ya está ocurriendo. Tras la fachada utópica existe una realidad ambigua. En Londres, las cifras de visitantes del Museo Británico, la National Gallery y la National Portrait Gallery han caído en unos dos millones cuatrocientos mil visitantes desde 2015, un 16 %.¹ El Louvre acogió a siete millones cuatrocientos mil visitantes en 2016, un millón doscientos mil menos que el año anterior. Los signos de resistencia están creciendo. El patrocinio global de los museos por parte de la familia Sackler está siendo objeto de escrutinio, ya que su riqueza proviene de la venta de opiáceos. Los grupos de activistas liderados por el fotógrafo Nan Goldin han organizado protestas. BP abandonó su patrocinio del Tate Britain entre crecientes protestas. Y las cifras generales del mercado del arte de la última década no son demasiado halagüeñas: todavía no han regresado al pico de 2007.² El cambio ya está en marcha.

El caso del *Salvator Mundi* es único en el sentido de que ha condensado una letanía de los eternos defectos del mundo del arte. Existe la posibilidad, tal vez, de que demuestre a ese mundo que lo que más le interesa es enmendarse.

El ecosistema del arte requiere regulación y autovigilancia. Las transacciones sustanciosas dentro del mercado del arte no deberían producirse con mayor secretismo que las de los mercados financieros o de mercancías. Que un museo acepte donaciones de familias y empresas cuya riqueza procede de la degradación del medio ambiente, de la venta de fármacos adictivos o de la facilitación de evasión de impuestos en el extranjero no debería ser más aceptable que la venta de armas, por parte de los Gobiernos, a

regímenes que bombardean a civiles o asesinan a sus contrincantes políticos. Los actores del mundo del arte no pueden seguir fingiendo que la ética de quienes lo patrocinan y financian es irrelevante, que queda contrarrestada por las insoportables presiones comerciales derivadas de la competición internacional, o, en el peor de los casos, tal como dicen algunos, que está eclipsada por su mayor carga de responsabilidad en cuanto a su apoyo a la causa del arte y de los artistas.

Pero el mundo del arte también necesita más libertad, y el *Salvator Mundi* también nos habla de ello. Aunque las instituciones de arte tienen reglas, a menudo no son las adecuadas: están anticuadas y ya no cumplen su propósito. Por ejemplo, la convención dicta que los museos no pueden exponer una obra de arte que esté en venta o una que se acabe de descubrir y cuya atribución sea dudosa, que fue la causa de gran parte de la controversia sobre el *Salvator Mundi*. Pero a medida que las exposiciones y los museos se multiplican y mientras el inventario de pinturas antiguas se mantiene prácticamente igual, no es razonable esperar que los comisarios no busquen cuadros que alberguen sorpresas y trayectorias controvertidas para incluir en sus exposiciones. Este tipo de disputas forma parte del *reality show* del arte. Lo que se necesita son protocolos que eviten que el museo se decante por un bando u otro en una historia de atribución en desarrollo.

Era y sigue siendo importante que los visitantes vean el *Salvator Mundi* en la pared de un museo para que puedan unirse al debate sobre si es o no un Leonardo. En realidad, la idea de Luke Syson y Nicholas Penny de desafiar la convención e incluir el *Salvator* en su exposición sobre Leonardo en la National Gallery fue acertada y valiente. Pero debería haberse hecho dentro de un marco que todavía no existe. No debería haberse catalogado como un cuadro de Leonardo, sino como un cuadro que podría ser de Leonardo.

La condición en la que se encuentra el *Salvator Mundi* es una señal de lo que está por venir. Aceptamos que, hoy, gran parte del arte de las grandes civilizaciones antiguas —de Egipto, Asiria, Roma y Grecia— sean ruinas y fragmentos, de colores desteñidos y extremidades destruidas. Debemos tener previsto que, a medida que pase el tiempo, las obras que hoy no son tan antiguas, pero van acumulando años, tarde o temprano se convertirán en ruinas o en conjuntos de fragmentos. Debemos aprender a ser agradecidos por los restos de genialidad que sobrevivan, incluso si se trata únicamente de sombras fugaces en una uña o finos mechones de pelo.

Leonardo estaría satisfecho con el destino de su cuadro. Su mayor ambición fue la de ser el maestro pintor en una corte gloriosa y disfrutar de la riqueza y la fama que ello traía consigo. Ahora es el autor del cuadro más caro de la historia. Estaría contento de ver que su cuadro es el que ha coronado la pintura como la más valiosa de las artes, tal como a menudo él defendía. No le preocuparía que fuera propiedad de un gobernante despiadado, ya que trabajó para dos de ellos. Las interminables discusiones entre académicos pedantes sobre si su pincel tocó la tabla y en qué lugares lo haría sonreír. Él mismo afirmó: «*La pittura è cosa mentale*». La pintura es algo mental.³

Por eso espero que el *Salvator Mundi* pronto vuelva a estar expuesto en un museo público, pero acompañado de un interrogante.

AGRADECIMIENTOS

Este libro lo ha escrito una mano —la mía—, pero, un poco como el *Salvator Mundi*, puede que ese sea su único rasgo autógrafa. Tras esa mano se encuentran las ideas de decenas de los historiadores del arte más importantes del mundo, a quienes consulté durante su proceso de escritura. Tengo la sensación de haber reunido a un elenco de cientos de actores para poner en escena mi historia sobre el *Salvator Mundi*.

Tuve el privilegio de ser invitado para escribir este libro en calidad de profesor visitante en el Warburg Institute de Londres, lo cual agradezco al director del instituto, Bill Sherman. El enfoque imaginativo del Warburg hacia la investigación académica, su amplitud de miras en cuanto a la indagación multidisciplinar, su comprensión de que la historia del arte no existe en una burbuja, su reconocimiento pionero de la importancia de los itinerarios de las obras de arte y el valor que concede a la independencia investigadora, ya proceda de académicos, periodistas o curiosos, fue para mí una inspiración diaria.

Tuve también la suerte de que la mayoría de las personas clave implicadas en el descubrimiento, la atribución y la venta del *Salvator Mundi* estuvieron abiertas a reunirse conmigo y me permitieron grabar nuestras entrevistas. Muchas gracias a los marchantes de arte Robert Simon y Alex Parish; a la restauradora Dianne Modestini; a los profesores Pietro Marani y Maria Teresa Fiorio; al comisario Luke Syson y al director sir Nicholas Penny, de la National Gallery de Londres; y a la comisaria del departamento de dibujos y grabados del Museo Metropolitano, Carmen Bambach. También me gustaría hacer público mi agradecimiento a la investigadora de proveniencia Margaret Dalivalle, al académico sobre Leonardo más

prominente de Gran Bretaña, Martin Kemp, y a David Alan Brown, de la National Gallery of Art de Washington D. C., por responder algunos de mis correos electrónicos.

A quien más le debe este libro es a Frank Zöllner, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Leipzig y autor del catálogo razonado de los cuadros y dibujos de Leonardo. Durante los nueve meses que dediqué a escribir este libro, Frank y yo intercambiamos correos electrónicos todas las semanas y nos hicimos amigos. En medio del debate a menudo irritable y emotivo sobre la naturaleza del *Salvator Mundi*, Frank siempre mostró tranquilidad y objetividad serena y los más elevados valores de la independencia académica, cualidades que a menudo he admirado de la erudición alemana. El historiador del arte residente en Suiza Dietrich Seybold, especializado en la historia de la erudición, desempeñó un rol igualmente importante en mi libro. Los ensayos de Seybold publicados en internet sobre las múltiples versiones del *Salvator Mundi* y su investigación pionera sobre su proveniencia fueron el punto de partida para mi propia exploración de la historia familiar de los *Salvator Mundi* leonardescos. El amor que Dietrich profesa a la misión imposible de la investigación de proveniencias fue contagioso e inspirador, igual que lo fue su admirable cuestionamiento infaliblemente racional de los principios de la erudición. A medida que pasaron los meses, fueron muchas las historias que intercambiamos sobre todos estos cuadros, así como sobre la naturaleza de la erudición. Puse a prueba la mayoría de las ideas y los conceptos de este libro con Frank y Dietrich.

Contraté a investigadores especializados en cinco continentes para que me ayudaran a descubrir y establecer los hechos incluidos en este libro. Chris Buchanan, de Estados Unidos, obró el milagro de encontrar al vendedor secreto del *Salvator Mundi* de 2005 en Nueva Orleans. Otra estudiante de posgrado, Amy Parrish, recomendada por Jeremy Wood, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Nottingham, y la experta en proveniencia Julia Armstrong-Totten exploraron los archivos de Getty en Los Ángeles

por mí. El estudiante de posgrado del Courtauld Institute Andres Rubiano Velandia tuvo la amabilidad de recopilar material para mí sobre el estudio de Leonardo. Denis Stolyarov, otro estudiante de posgrado de Courtauld, se adentró en las profundidades de los archivos rusos con la ayuda de la productora Masha Kedder en Moscú y de la historiadora del arte Catherine Philips en San Petersburgo. En Londres, Eileen Byrne dedicó semanas a recopilar y analizar los documentos legales de acceso público sobre Dmitri Rybolóvlev e Yves Bouvier. También doy las gracias a las investigadoras Anna-Francesca Leccia, de Italia, Maria Linsel, de Alemania, y a Frances Vieta, de Nueva York.

Entre los numerosos historiadores del arte, comisarios de museos, historiadores y académicos con quienes hablé mientras escribía este libro, ninguno fue más amigable o sabio que Andrew Barclay, investigador sénior de History of Parliament, y que Erin Griffey, profesora adjunta en la Universidad de Auckland. Marlise Rijks y Ruben Suykerbuyk, de las universidades de Leiden y Ghent, me proporcionaron un generoso asesoramiento sobre las colecciones de arte holandesas del siglo xvii. El anticuario Robert Harding, de Maggs, la académica canadiense Anne Thackray, el académico sobre grabados Simon Turner, de New Hollstein, y la catedrática australiana Andrea Bubenik compartieron conmigo su conocimiento sobre Wenceslaws Hollar. El historiador cultural residente en Lisboa Jeremy Roe y la profesora Jean Andrews, de la Universidad de Nottingham, me ofrecieron su profundo conocimiento de la colección de arte española de principios del siglo xvii. El profesor Stephen Bowd, de Edimburgo, me habló del funeral de Leonardo en el contexto de los entierros contemporáneos. Tuve la suerte de poder hablar sobre los inventarios reales franceses y el periodo francés de Leonardo con Laure Fagnart, de la Universidad de Liège, con el profesor Robert Knecht, historiador del arte británico centrado en el Renacimiento francés, y con el investigador Lucas de Francesco.

Con Francesca Borgo, de la Universidad St. Andrews, y Charles Robertson, de la Universidad de Oxford, hablé sobre Leonardo y sobre atribuciones; y sobre el cabello del *Salvator Mundi* y los defectos de la erudición con Emanuele Lugli, de la Universidad de Stanford. La comisaria Gerlinde Gruber, del Museo Kunsthistorisches de Viena, me asesoró sobre la colección de arte de Leopold William; Andrea Bacciolo, del Instituto Max Planck de Historia del Arte, me asesoró sobre el regalo de Barberini. Lynn Catterson, de la Universidad de Columbia, me ayudó en mi investigación sobre el mercado del arte de finales del siglo XIX. Con el profesor Thomas M. Bayer, uno de los primeros historiadores del mercado del arte de los siglos XVIII y XIX, intercambié numerosos correos electrónicos. La doctora Elisabetta Sambo, de la Fondazione Federico Zeri, el profesor Hermann Mildenerger, de Klassik Stiftung Weimar, y la académica posgraduada Serena Zanaboni compartieron conmigo su conocimiento del mundo de los copiadores y falsificadores del siglo XIX. Ilaria della Monica, de I Tatti, el Centro de Estudios Renacentistas de la Universidad de Harvard, acudió a los archivos Berenson y de ellos sacó una serie de documentos relevantes. El historiador del cristal Paul Engle, la profesora de Historia del Arte en la Universidad Bocconi de Milán Stefania Gerevini, y Heike Zech, comisaria de artes aplicadas en el Museo Nacional Germano, ampliaron mi limitado conocimiento sobre la historia del cristal y de los orbes de vidrio. Clare Browne, historiadora textil del Museo Victoria and Albert, ofreció su interpretación de los ropajes de Cristo en el *Salvator Mundi*. Maria de Peverelli, del Holkham Hall de Norfolk, desarrolló mi conocimiento sobre la versión del *Salvator Mundi* propiedad de la institución e incluso tuvo la amabilidad de fotografiar su reverso para mí. En el Warburg Institute mantuve numerosas conversaciones en persona y por correo electrónico con el exdirector Charles Hope, el comisario de la colección de fotografía Paul Taylor, el subdirector Michael O'Malley y el antiguo comisario del Getty y de la National Gallery de Londres David Jaffe. El historiador del arte Elon

Danzinger, Richard Cook, descendiente de sir Francis Cook, y John Somerville, el archivista de la familia Cook, fueron muy generosos al compartir conmigo su conocimiento de la Colección Cook. Vincent Delieuvin, el comisario del Louvre que está organizando la exposición del quingentésimo aniversario de Leonardo en 2019, respondió amablemente a mis preguntas por correo electrónico. El antiguo director de la Gemäldegalerie de Berlín, Bernd Lindemann, el doctor Hans Ost y el CEO de Lempertz, Henrik Hanstein, me hablaron de la vez que se les ofreció la compra del *Salvator Mundi*. Larry Keith, director del departamento de conservación en la National Gallery de Londres, Elizabeth Ravaud, del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, y el restaurador de Nueva York Paul Himmelstein me asesoraron sobre los problemas de restauración del *Salvator Mundi*.

Disfruté de mis conversaciones con los críticos más acérrimos del *Salvator Mundi*, Michael Daley, de Artwatch International, y el especialista francés sobre Leonardo Jacques Franck. Yves Bouvier tuvo la amabilidad de invitarme a conocerlo en Ginebra, y Brian Cattel, el representante de Dmitri Rybolóvlev, me consiguió una declaración del oligarca. Los periodistas de arte Judd Tully y Kelly Crow me explicaron sus recuerdos de la subasta del *Salvator*. Compartí información e ideas en muchas ocasiones con Alison Cole en *The Art Newspaper*, así como con sus colegas Georgina Adams, Cristina Ruiz y Martin Bailey. En dos ocasiones, *The Art Newspaper* consideró que mis descubrimientos sobre el cuadro merecían ser compartidos con sus lectores en primera página.

Mis editoras Arabella Pike, de William Collins en Londres, y Andra Miller, de Ballantine en Nueva York, así como el legendario Robert Lacey, de William Collins, trabajaron incansablemente y a contrarreloj para convertir mi desorganizado revoltijo de historia del arte en una elegante historia de misterio. Gracias a Sarah Hopper por los permisos de las fotografías y a Iain Hunt por los diseños de las láminas. La maravillosa cubierta es obra de Julian Humphries. Finalmente, mi mayor agradecimiento está reservado para mis

agentes de Janklow & Nesbit, Emmy Parry, de la oficina de Nueva York, y, sobre todo, Claire Conrad, de Londres. Sin Claire jamás me habría convertido en escritor, así de simple. Y si no me hubiese dicho un día en 2017 que el último libro que escribí con ella, sobre el humor en tiempos del comunismo, era uno de sus favoritos, jamás me habría inspirado para concebir la idea para este libro.

BEN LEWIS,
marzo de 2019

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, P., *Civil War*, Londres, Pan, 2015.
- Adam, G., *Dark Side of the Boom: The Excesses of the Art Market in the Twenty-First Century*, Londres, Lund Humphries, 2014.
- Agosti, G., R. Sacchi y J. Stoppa (comp.), *Bernardino Luini e i suoi figli*, Milán, Officina Libraria, 2014.
- Ames-Lewis, F., *Isabella and Leonardo: The Relationship Between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- Bambach, C. C., *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, Nueva York, Metropolitan Museo de Arte, 2003.
- , «Seeking the Universal Painter» (reseña de la exposición de Leonardo de la National Gallery), *Apollo*, vol. LXXXIII, febrero de 2012.
- Barbatelli, N., y M. Melani (comp.), *Leonardo a Donnaregina: Il Salvator Mundi Per Napoli*, Nápoles, CB Edizioni, 2017.
- Barclay, A., «Recovering Charles I's Art Collection: Some Implications of the 1660 Act of Indemnity and Oblivion», *Historical Research*, vol. LXXXVIII, n.º 242, noviembre de 2015.
- Bayer, A., y otros (comp.), *Painters of Reality: The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2004.
- Bayer, T. M., y J. R. Page, *The Development of the Art Market in England*, Londres, Routledge, 2016.
- Beck, J., y M. Daley, *La restauración de obras de arte: Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- Béguin, S., *Andrea Solario en France* (catálogo de exposición), París, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.
- Berenson, B., *North Italian Painters of the Renaissance*, Nueva York y Londres, G. P. Putnam's Sons, 1907.
- Bergognone, A., *Acquisizioni, scoperte e restauri... Pinacoteca di Brera, Milano*, Florencia, Cantini, 1989.
- Betcherman, L., *Buckingham's Man: Balthazar Gerbier*, Bev Editions, 2011.
- Bora, G., y otros, *The Legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530*, Milán, Skira, 1998.
- Borenus, T. (editado por Herbert Cook), *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, & elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., Visconde de Monserrate*, 1913.

- Brewer, J., *The American Leonardo: A Twentieth-Century Tale of Obsession, Art and Money*, Londres, Constable, 2009.
- Briost, P., L. Fagnart y C. Michon, *Louise de Savoie (1476-1531)*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018.
- Brotton, J., *The Sale of the Late King's Goods: Charles I and his Art Collection*, Londres, Pan Books, 2018.
- , y D. McGrath, «The Spanish Acquisition of King Charles I's Art Collection: The Letters of Alonso de Cárdenas, 1649-51», *Journal of the History of Collections*, vol. XX, n.º 1, mayo de 2008.
- Brown, D., *El código Da Vinci*, Umbriel, Barcelona, 2003.
- Brown, D. A., *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, Nueva York, Garland, 1981.
- , *Andrea Solario*, Milán, Electa, 1987.
- , *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- Brown, J., y J. Elliott (comp.), *The Sale of the Century: Artistic Relations Between Spain and Great Britain, 1604-1655*, New Haven y Londres, Yale University Press en asociación con el Museo Nacional del Prado, 2002.
- Bubenik, A., y A. Thackray (comp.), *Perspectives on Wenceslaus Hollar*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2018.
- Buchanan, W., *Memoirs of Painting; with a chronological history of the importation of pictures by the great masters into England since the French Revolution*, Londres, R. Ackermann, 1824.
- Carminati, M., *Cesare da Sesto, 1477-1523*, Milán, Jandi, 1994.
- Catterson, L., *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*, Leiden y Boston, Brill, 2017.
- Chambers, D., y J. Martineau (comps.), *Splendours of the Gonzaga* (catálogo de exposición), Londres, Victoria & Albert Museum, 1981.
- Ciatti, M., y C. Frosinini (comps.), *Il Restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo: La riscoperta di un capolavoro*, Florencia Edifir, 2017.
- , y A. Natali (comps.), *Raffaello: La Madonna del Cardellino restaurata*, Florencia, Mandragora, 2008.
- Clark, K., *Leonardo da Vinci*, Barcelona, Alianza, 1954.
- , *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Cambridge University Press, 1935; Londres, Phaidon, 1968.
- Clayton, M., y R. Bird, *Charles II: Art and Power*, Royal Collection Trust, 2017.
- Cohen, R., *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Yale University Press, 2013.
- Collins, W., *A Rogue's Life: From his Birth to his Marriage*, Londres, R. Bentley & Son, 1879.

- Conlin, J., «Collecting and Connoisseurship in England, 1840-1900: The Case of J. C. Robinson», en Inge Reist (comp.), *British Models of Art Collecting and the American Response*, Londres, Routledge, 2014.
- Cook, H., *Catalogue of pictures by masters of the Milanese and allied schools of Lombardy*, Londres, Burlington Fine Arts Club, 1898.
- , *Reviews and Appreciations of Italian Old Masters*, Londres, Heinemann, 1912.
- , Obituario de sir Herbert Cook, *Burlington Magazine*, vol. LXXIV, n.º 435, junio de 1939.
- Costamagna, P., *An Insider's Memoir of Masterpieces, Money, and the Magnetism of Art*, Nueva York, New Vessel Press, 2018.
- Daley, M., «Problems With the New York Leonardo *Salvator Mundi*, Part I: Provenance and Presentation», en <<http://artwatch.org.uk/problems-with-the-new-york-leonardo-salvator-mundi-part-i-provenance-and-presentation/>>, 14 de noviembre de 2017.
- , «The \$450m New York Leonardo *Salvator Mundi*, Part II: It Restores, It Sells, Therefore It Is», en <<http://artwatch.org.uk/the-450m-new-york-leonardo-salvator-mundi-part-ii-it-restores-it-sells-therefore-it-is/>>, 1 de enero de 2018.
- , «A Day in the Life of the New Louvre Abu Dhabi Annex's Pricey New Leonardo *Salvator Mundi*», en <<http://artwatch.org.uk/a-day-in-the-life-of-the-new-louvre-abu-dhabi-annexes-pricey-new-leonardo-salvator-mundi/>>, 20 de febrero de 2018.
- , «Nouveau Riche? Welcome to the Club!», en <<http://artwatch.org.uk/nouveau-riche-welcome-to-the-club/>>, 27 de febrero de 2018.
- , «In Their Own Words: No. 3 – The Reception of the First Version of the Leonardo *Salvator Mundi*», en <<http://artwatch.org.uk/in-their-own-words-no-3-11-march-2018-the-reception-of-the-first-version-of-the-leonardo-salvator-mundi/>>, 11 de marzo de 2018.
- , «Startling Disclosures on the Re-re-restored Leonardo *Salvator Mundi*», en <<http://artwatch.org.uk/startling-disclosures-on-the-re-re-restored-leonardo-salvator-mundi/>>, 29 de marzo de 2018.
- , «The Leonardo *Salvator Mundi* Saga: Three Developments», en <<http://artwatch.org.uk/the-leonardo-salvator-mundi-saga-three-developments/>>, 10 de abril de 2018.
- , «Leonardo Scholar Challenges Attribution of \$450m Painting», en <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/06/leonardo-da-vinci-scholar-challenges-attribution-salvator-mundi-bernardino-luini>>, 9 de agosto de 2018.
- , «How the Louvre Abu Dhabi *Salvator Mundi* became a Leonardo-fromNowhere», en <<http://artwatch.org.uk/how-the-louvre-abu-dhabi-salvator-mundi-became-a-leonardo-from-nowhere/>>, 18 de septiembre de 2018.
- , «Two Developments in the No-Show Louvre Abu Dhabi Leonardo *Salvator Mundi* Saga», en <<http://artwatch.org.uk/two-developments-in-the-no-show-louvre-abu-dhabi-leonardo-salvator-mundi-saga/>>, 11 de octubre de 2018.

- , «The Pear-Shaped *Salvator Mundi*», en <<http://artwatch.org.uk/tag/michael-daley-and-salvator-mundi/>>, 12 de noviembre de 2018.
 - , «Two Troubled Leonardos», en <<http://artwatch.org.uk/two-troubled-leonardos/>>, 17 de noviembre de 2018.
 - , «The Leonardo *Salvator Mundi* Part I: Not “Pear-Shaped” – Dead in the Water», en <<http://artwatch.org.uk/the-leonardo-salvator-mundi-part-i-not-pear-shaped-dead-in-the-water/>>, 6 de febrero de 2019.
 - , «The Louvre Museum’s Bizarre Charge of ‘Fake information’ on the \$450 million *Salvator Mundi*», en <<http://artwatch.org.uk/the-louvre-museums-bizarre-charge-of-fake-information-on-the-450-million-salvator-mundi/>>, 22 de febrero de 2019.
- Dan, P., *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, 1642.
- Danziger, E., «The Cook Collection, its Founder and its Inheritors», en *Burlington Magazine*, vol. CXLVI, n.º 1.216, julio de 2004.
- Dardes, K., y A. Rothe (comp.), «The Structural Conservation of Panel Paintings», *Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*, 24-28 de abril de 1995.
- Davies, H. E., *Sir John Charles Robinson (1824-1913): His Role as a Connoisseur and Creator of Public and Private Collections*, tesis doctoral, Universidad de Oxford.
- DeLancey, J. A., «Dragon’s Blood and Ultramarine: The Apothecary and Artists’ Pigments in Renaissance Florence», en Marco Fantani y otros (comps.), *The Art Market in Italy, Fifteenth – Seventeenth Centuries*, Módena, 2003.
- Delieuvin, V., *Saint Anne: Leonardo da Vinci’s Ultimate Masterpiece* (catálogo de exposición), París, Louvre, 2012.
- Dickens, A. G. (comp.), *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty*, Londres, Thames & Hudson, 1977.
- Ettlinger, H. S., «A Postscript to Inigo Jones – “Puritanissimo Fiero”», *Burlington Magazine*, vol. CXXXIII, n.º 1.064, noviembre de 1991.
- Fagnart, L., «L’appartement des bains et le cabinet des peintures du château de Fontainebleau sous le règne d’Henri IV», Colette Nativel (comp.), *Henri IV: Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2016.
- , *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, 2019.
- Farinati, V., *Interni e Architettura nel Primo Settecento Veneziano: Palazzo Priuli Manfrin a Cannaregio*, Venezia Arti, 1992.
- Fiorio, M. T., *Giovanni Antonio Boltraffio: Un pittore Milanese nel lume di Leonardo*, 2000.
- Fletcher, P., y A. Helmreich (comps.), *The Rise of the Modern Art Market in London: 1850-1939*, Mánchester, 2013.
- Frith, W. P., *My Autobiography and Reminiscences*, 7.ª ed., Londres, R. Bentley & Son, 1889.
- Gage, J., *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

- Garas, K., «Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold William», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. LXIV, 1968.
- Ginzburg, C., y A. Davin, «Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method», *History Workshop*, n.º 9, primavera de 1980.
- Godfrey, R. T., *Wenceslaus Hollar: A Bohemian Artist in England*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994.
- Goldring, E., «Art Collecting and Patronage in Shakespeare's England», en Malcolm Smuts (comp.), *The Oxford Handbook of the Age of Shakespeare*, Oxford University Press, 2016.
- Gonne, M., *The Autobiography of Maude Gonne: A Servant of the Queen*, Londres, 1938.
- Griffey, E. (comp.), *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*, Londres, Routledge, 2008.
- , *On Display: Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*, Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2016.
- Guilbert, P., *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau, etc.*, París, 1731.
- Hamilton, J., *A Strange Business: Making Art and Money in Nineteenth-Century Britain*, Londres, Atlantic, 2014.
- Haskell, F., *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- , *The King's Pictures: The Formation and Dispersal of the Collections of Charles I and his Courtiers*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- Hervey, M. F. S. (completado por Catherine M. Phillimore y G. C. Williamson), *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel, etc.*, Cambridge University Press, 1921.
- Heydenreich, L., «Leonardo's *Salvator Mundi*», en *Raccolta Vinciana*, vol. XX, 1964.
- Howarth, D., *Lord Arundel and his Circle*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985.
- Isaacson, W., *Leonardo da Vinci*, Barcelona, Debate, 2018.
- Junius, F., *Painting of the Ancients*, Londres, 1638.
- Kantner, L., *Leonardo: Discoveries from Verrocchio's Studio*, Yale University Press, 2018.
- Keith, L., y A. Roy, «Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo», en *National Gallery Technical Bulletin*, vol. XVII, Londres, 1996.
- Kemp, M., *Leonardo da Vinci: Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*, Barcelona, Akal, 2011.
- , *Leonardo*, Oxford University Press, 2011.
- , *Mi vida con Leonardo: Cincuenta años de cordura y de locura en el mundo del arte y más allá*, Barcelona, Alianza, 2019.

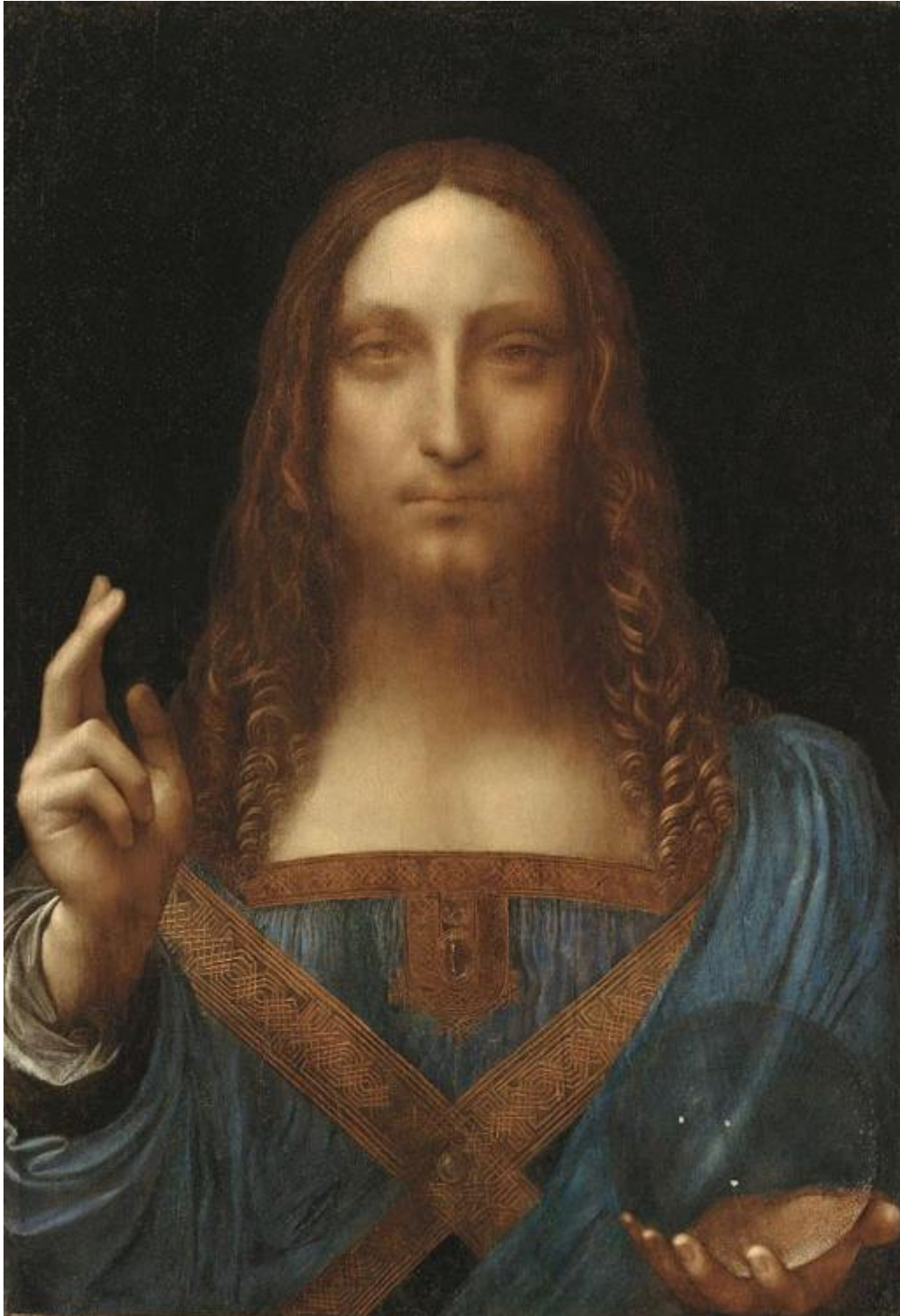
- , y M. Walker (comps.), *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to his Career as an Artist*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1989.
- , y T. Wells (comps.), *Leonardo da Vinci: The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1992.
- Knecht, R. J., *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I*, Cambridge University Press, 1994.
- Lemoine, A., *Nicolas Regnier: Peintre, collectionneur et marchand d'art*, París, Athena, 2007.
- Lockyer, R., *Buckingham: The Life and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham, 1592-1628*, Londres, Longman, 1981.
- Lugli, E., «Leonardo and the Hair Makers», en Francesca Borgo, Rodolfo Maffei y Alessandro Nova (comps.), *Leonardo in Dialogue*, Marsilio, 2018.
- MacCurdy, E. (comp.), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Londres, Folio Society, 2009.
- Marani, P. C. *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*, Nueva York, H. N. Abrams, 2000.
- , y M. T. Fiorio (comps.), *Leonardo da Vinci: The Design of the World* (catálogo de exposición), Milán, Palazzo Reale, Skira, 2015.
- Markova, V. E., *Sobranie Zhivopisi. Tom 1. Italia VIII–XVI veka*, Moscú, Gosudarstvennyi Muzei Izobrazitel'nykh Iskusstv Imeni A. S. Pushkina y 'Galart', 2002.
- Matthew, L. C. «“Vendecolori a Venezia”: The Reconstruction of a Profession», *Burlington Magazine*, vol. CXLIV, n.º 1.196, noviembre de 2002.
- Mazaroff, S., *Henry Walters and Bernard Berenson: Collector and Connoisseur*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010.
- Menu, M. (comp.), *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence*, París, Hermann, 2014.
- Merezhkovsky, D., *The Romance of Leonardo da Vinci*, Londres, Nonesuch Press, 1938.
- Millar, O., *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Phaidon, 1963.
- , *The Queen's Pictures*, Londres, Chancellor, 1984.
- Modestini, D. D., *Masterpieces* (basado en un manuscrito de Mario Modestini), Fiesole, Cadmo, 2018.
- Morelli, G. ('Ivan Lermolieff'), *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein Kritischer Versuch*, Leipzig, 1880.
- Mozzato, A., *The Pigment Trade in Venice and the Mediterranean in the Second Half of the Fifteenth Century*, PDF en internet.
- Neto, M. J., *Monserate: The Romantic Country House of an English Family*, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2015.
- , *Monserate Revisited: The Cook Collection in Portugal*, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2017.

- Nicholl, C., *Leonardo. El Vuelo de La Mente*, Barcelona, Taurus, 2005.
- Orso, S. N., *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1986.
- Peacham, H., *Peacham's Compleat Gentleman [1634]*, 1906.
- Pears, I., *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1988.
- Peck, L. L., *Consuming Splendour: Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge University Press, 2005.
- Pedretti, C., *Leonardo: A study in Chronology and Style*, Londres, Thames & Hudson, 1973.
- , *Leonardo: The Machines*, Giunti, 1999.
- Pergam, E. A., «John Charles Robinson in 1868: A Victorian Curator's Collection on the Block», en *Journal of Art Historiography*, n.º 18, junio de 2018.
- Pipaud, P., «*Salvator Mundi*, l'histoire nantaise d'un tableau de Léonard de Vinci», *Bulletin SAHNLA*, 2012.
- Poole, A. G., *Stewards of the Nation's Art: Contested Cultural Authority 1890-1939*, Toronto, 2010.
- Pye, J., *Patronage of British Art, an historical sketch*, Londres, 1845.
- Ramsay, A., *Dmitry Rybolovlev: The Man Behind Monaco's Football Renaissance*, Londres, Biteback Publishing, 2017.
- Reitlinger, G., *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, Londres, Barrie & Rockliff, 1961.
- Revel, R., *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev*, Primer Documento, 2017.
- Richter, J. P. (comp.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 3.ª ed., Londres, Phaidon, 1970.
- Robertson, C., «Leonardo da Vinci: London. Exhibition Review», *Burlington Magazine*, vol. CLIV, n.º 1.307, febrero de 2012.
- Robinson, sir J. C., *Memoranda on fifty pictures selected from a collection of works of the ancient masters*, Londres, publicación particular de Whittingham & Wilkins, 1868.
- , «An Alleged Michael Angelo», *The Art Amateur*, vol. V, n.º 6, noviembre de 1881.
- , «The Gallery of Pictures by the Old Masters, Formed by Francis Cook, Esq., of Richmond», *Art Journal*, mayo de 1885.
- , «On Spurious Works of Art», *The Nineteenth Century*, vol. XXX, n.º 177, noviembre de 1891.
- , «English Art Collecting and Connoisseurship», *The Nineteenth Century*, vol. XXXVI, n.º 212, octubre de 1894.
- Rouquet, J. A., *The Present State of the Arts in England*, Londres, J. Nourse, 1755.
- Royal Academy of Arts, *Charles I: King and Collector* (catálogo de exposición), Londres, 2018.

- Sebag-Montefiore, C., y J. Armstrong-Totten, *A Dynasty of Dealers: John Smith and Successors 1801-1924 – A Study of the Art Market in Nineteenth-Century London*, Arundel, Roxburghe Club, 2013.
- Secrest, M., *Duveen: A Life in Art*, Chicago, 2005.
- Sedini, D., *Marco d'Oggiono: Tradizione e Rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, 1989.
- Seybold, D., *Das Schlaraffen Leben der Kunst: Eine Biografie des Kunstkenners und Leonardo da Vinci-Forschers Jean Paul Richter (1847-1937)*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2014.
- , *Leonardo da Vinci im Orient: Geschichte eines europäischen Mythos*, Colonia, Böhlau Verlag, 2011.
- , «Giovanni Morelli and Leonardo da Vinci», en <http://www.seybold.ch/Dietrich/TheVirtualResearchInstitute>.
- , «The Leonardeschi Gold Rush», en <http://www.seybold.ch/Dietrich/LeonardeschiGoldRush>.
- , «Leonardo da Vinci's Travels to the East», en <http://www.seybold.ch/Dietrich/BacklistLeonardoDaVinciSTravelsToTheEast>.
- , «The Mysterious Donna Laura Minghetti Leonardo», en <http://www.seybold.ch/Dietrich/TheMysteriousDonnaLauraMinghetti-Leonardo>.
- , «A *Salvator Mundi* Provenance», en <http://www.seybold.ch/Dietrich/ASalvatorMundiProvenance>.
- , «Some *Salvator Mundi* Microstories», en <http://www.seybold.ch/Dietrich/SomeSalvatorMundiMicrostories>.
- Shapley, F. R., *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, Italian Paintings XV-XVI Century*, Londres, Phaidon, 1968.
- Shell, J., *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, U. Allemandi, 1995.
- Sibert, M.-L., *Les Rencontres d'Amboise*, Tours, Éditions Barcla, 1969.
- Snow-Smith, J., «The *Salvator Mundi* of Leonardo da Vinci», *Arte Lombarda Nuova Serie*, n.º 50, 1978.
- , *The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci*, Seattle, Henry Art Gallery, Universidad de Washington, 1982.
- Spraggon, J., *Puritan Iconoclasm During the English Civil War: The Attack on Religious Imagery by Parliament and its Soldiers*, Boydell Press, 2004.
- Spring, M., y otros, «Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo», *National Gallery Technical Bulletin*, vol. XXXII, *Leonardo da Vinci: Pupil, Painter and Master*.
- Squatriti, P., *Landscape and Change in Early Medieval Italy: Chestnuts, Economy and Culture*, Cambridge University Press, 2017.
- Stourton, J., *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation*, Londres, William Collins, 2017.
- Suida, W. E., *Leonardo und sein Kreis*, Múnich, 1929.

- Taylor, P., *Condition: The Ageing of Art*, Londres, Paul Hoberton, 2015.
- Thurley, S., *Whitehall Palace*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- Tindall, G., *The Man Who Drew London: Wenceslaus Hollar in Reality and Imagination*, Londres, Vintage, 2013.
- Tunesi, A., *Stefano Bardini's Photographic Archive: A Visual Historical Document*, tesis doctoral, Leeds, 2014.
- Turner, S., *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700: Wenceslaus Hollar*, Parte V, Sound and Vision Publishers 2011.
- Valeri, F. M., *La corte di Ludovico il Moro: La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milán, Ulrico Hoepli, 1913.
- Van Eerde, K. S., *Wenceslaus Hollar: Delineator of his Time*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1970.
- Vasari, G., *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*.
- Vermeylen, F., «The Colour of Money: Dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp», en J. Kirby Arkinson (comp.), *The European Trade in Painter's Materials to 1700*, Londres, National Gallery of Art.
- Vertue, G., *Anecdotes of painting in England with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts; collected by the late Mr. George Vertue; and now digested and published from his original MSS. by Mr. Horace Walpole*, Londres, 1759.
- Villata, E., y otros (comps.), *Leonardo da Vinci, La Vera Immagine: Documenti e Testimonianze sulla vita e sull'opera*, Milán, Giunti, 2005.
- VV. AA., *La Raccolata Leonardesca della contessa de Behague* (catálogo de exposición), Vinci, 1980.
- Waagen, G. F., *Treasures of Art in Great Britain* (3 volúmenes publicados por primera vez en 1854), Londres, Cornmarket Press, 1970.
- Waterfield, G., *The People's Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800-1914*, Yale University Press, 2015.
- Waterhouse, E. K., «Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: Some Records of a Forgotten Transaction», en *Italian Studies*, vol. VII, 1952.
- Welch, E. S., *Shopping in the Renaissance: Consumer Cultures in Italy, 1400-1600*, Yale, 2009.
- Wilks, T., «Plundered Art for the Collections of Charles I?: The Capture of Munich in May, 1632», en H. Wiegel y M. Vickers (comps.), *Excalibur: Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor*, Oxford, Archaeopress, 2013.
- , «Art Collecting at the English Court from the Death of Henry Prince of Wales to the Death of Anne of Denmark», *Journal of the History of Art Collections*, vol. IX, n.º 1, 1997.
- Williamson, G. C., *Bernardino Luini*, Londres, 1899.
- Winn, J. A., *Queen Anne: Patroness of the Arts*, Nueva York, Oxford University Press, 2014.
- Winstanley, T., *Observations on the Arts*, Liverpool, W. Wales & Co., 1828.

- Wintermute, A., y otros, catálogo del *Salvator Mundi*, Christie's New York, 2017.
- Wood, J., «Connoisseurship of the Arts» en *Nicholas Lanier, 1588-1666: A Portrait Revealed*, Londres, The Weiss Gallery, 2010.
- , «Buying and Selling Art in Venice, London and Antwerp: The Collection of Bartolomeo della Nave and the Dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony Van Dyck, and Jan and Jacob Van Veerle, c. 1637-52», *Journal of the Walpole Society*, 2018.
- Zöllner, F., *Leonardo da Vinci, 1452-1519: The Complete Paintings and Drawings*, Colonia, Taschen, 2007, 2017, 2019.
- Zubov, V., *Leonardo da Vinci*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968.



Salvator Mundi

Óleo sobre madera de nogal, 66 × 45 cm.

Fotografiado en 2011 tras su restauración. Colección particular.



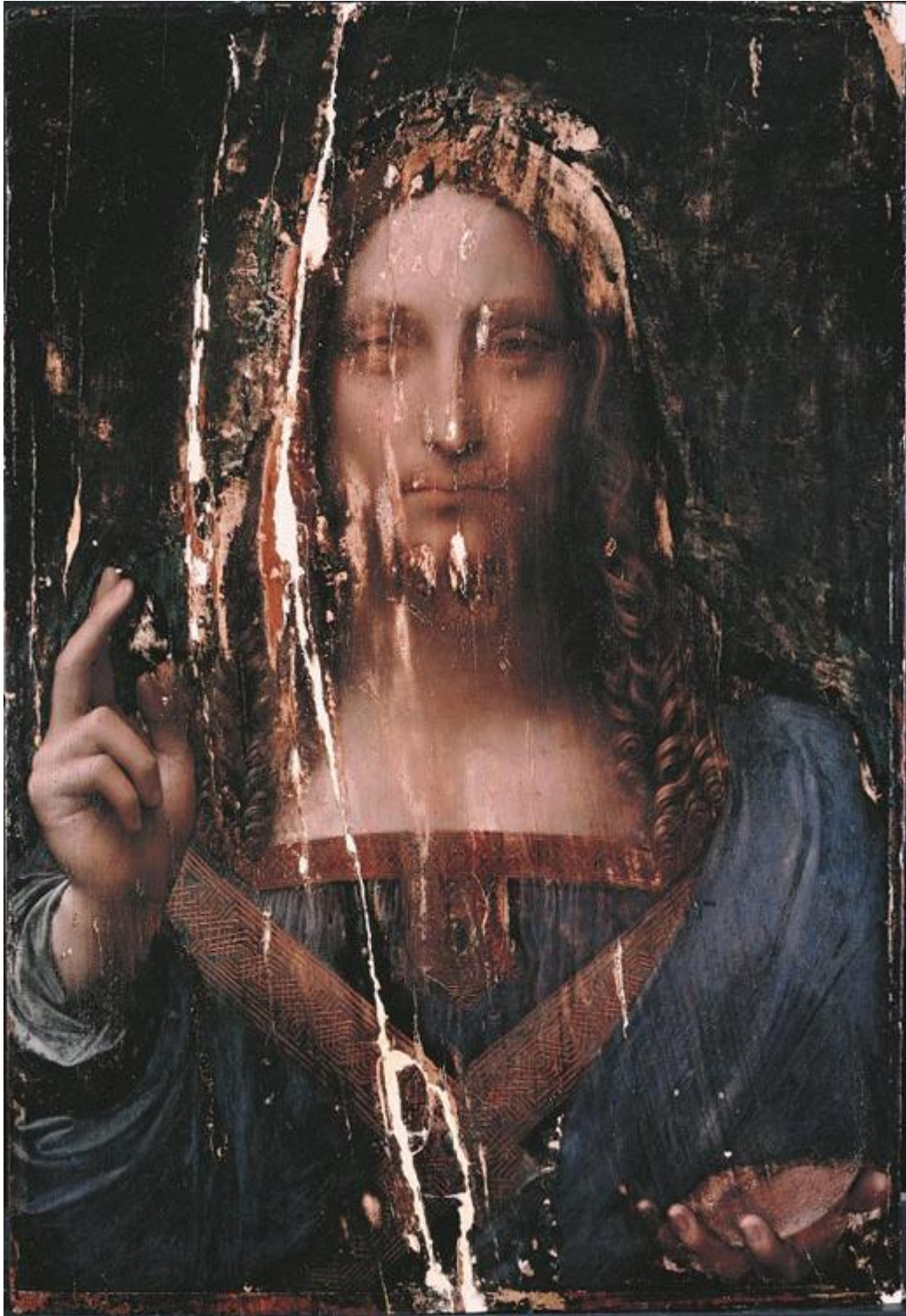
(izquierda) Estudio de drapeados, antebrazo, Leonardo da Vinci, c. 1503-1510, tiza roja, toques de tizas negra y blanca sobre papel imprimado rojo anaranjado, 22 × 13,9 cm. (derecha) Leonardo (¿+ taller?), drapeados del pecho y de una manga, c. 1503-1510, tiza roja, toques de tizas negra y blanca, realces blancos sobre papel imprimado rojo anaranjado, 16,4 × 15,8 cm. Ambos de la Colección Real, Gran Bretaña.



Jesús, según Leonardo 1650, Wenceslao Hollar (1607-1677), grabado, 26,4 × 19 cm. Colección Real, Gran Bretaña.



Salvator Mundi, antes de su restauración (estado en el que se compró), mayo de 2005.



Salvator Mundi, tras su limpieza, 2006.



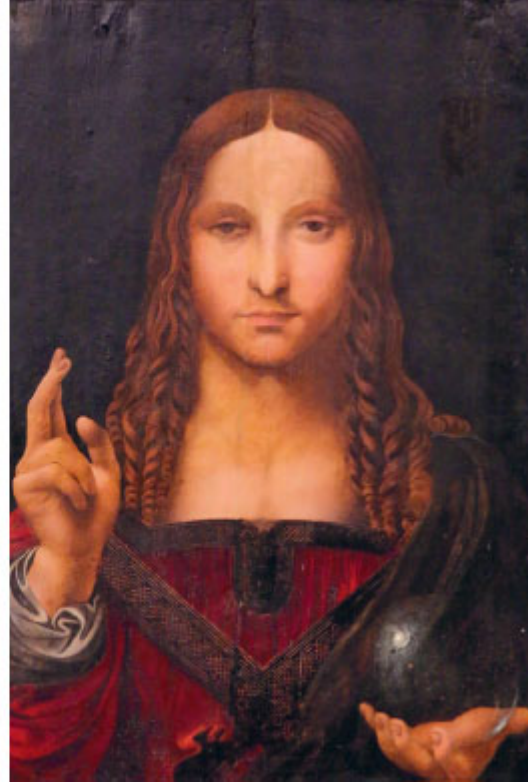
Salvator Mundi, escaneado con infrarrojos, septiembre de 2007.



Salvator Mundi (con el *pentimento* del pulgaredescubierto), 2008.



(izquierda) *Salvator Mundi* Copia posterior de Boltraffio de libre distribución (1467-1516). Colección Cook, Richmond.

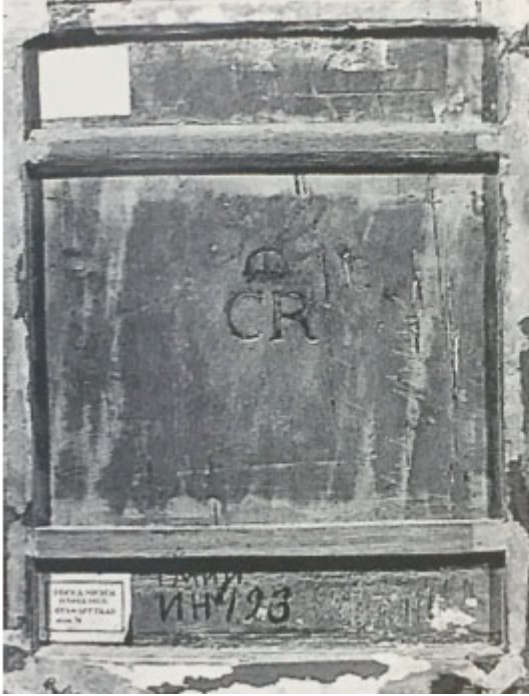


(derecha) *Salvator Mundi*, Girolamo Alibrandi (?) (c. 1470-1524). Museo San Domenico Maggiore, Nápoles.



(izquierda) *Salvator Mundi*, taller de Leonardo da Vinci, colección particular.

(derecha) *Cabeza de Cristo*, 1511, Gian Giacomo Caprotti, conocido como Salai (1480-1524), óleo sobre madera, 57,5 × 37,5 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milán.



(izquierda) Sello de Carlos I al dorso del *Salvator Mundi* del Pushkin.

(derecha) *Salvator Mundi*, Giampietrino (activo c. 1495-1540), tabla, témpera, 50 x 39 cm, Museo Pushkin, Moscú.



(izquierda) *Salvator Mundi* de Marco d'Oggiono (c. 1467-1524), óleo sobre lienzo, Galería Borghese, Roma.

(derecha) Giampietrino (activo c. 1495-1540), pintura sobre tabla de madera 65,4 × 48,3 cm, Detroit Institute of Arts.



(izquierda) Seguidor de Leonardo da Vinci, (c. 1585), óleo sobre tabla de roble, palacio de Wilanów.

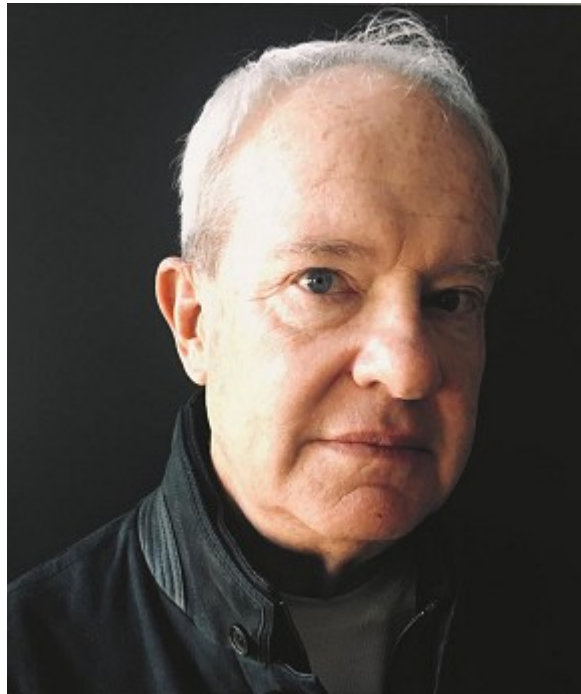
(derecha) Fotografía de Berenson Photo Archive, Centro de Estudios del Renacimiento Italiano de la Universidad de Harvard).



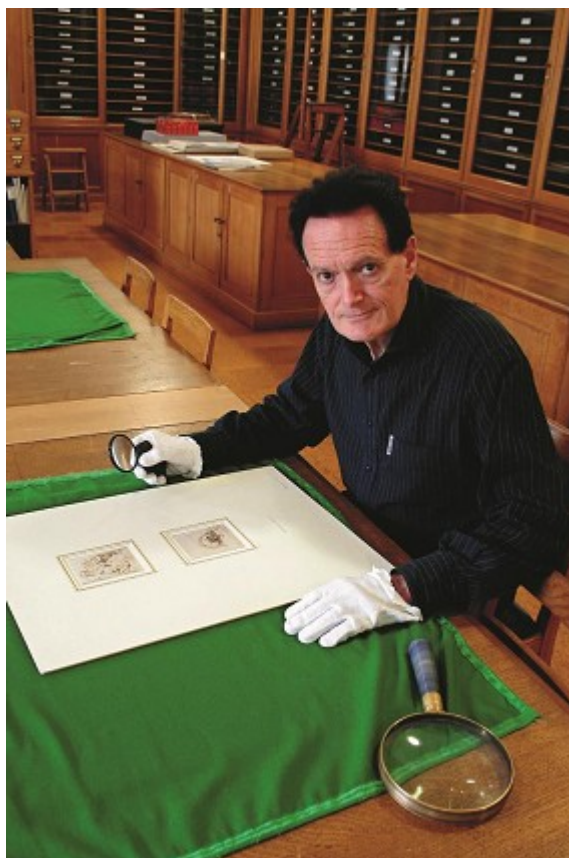
Robert Simon en la exposición de Leonardo de la National Gallery, noviembre de 2011.



Detalle de Heráclito (de quien se cree que es un retrato de Leonardo), *Heráclito y Demócrito*, Bramante, c. 1487, Fresco, Pinacoteca de Brera, Milán.



Alex Parish, marchante de maestros clásicos, descubrió el *Salvator Mundi* con Simon.



Martin Kemp, profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Oxford, es el experto vivo más importante sobre Leonardo.



Margaret Dalivalle, historiadora del arte e investigadora de proveniencias, a quien Kemp recomendó para que investigara el cuadro.



Trabajando en el cuadro con los «pinceles más diminutos» que había usado jamás, Dianne Modestini, restauradora, dedicó años a restaurar el *Salvator Mundi*.



Luke Syson, comisario de la exposición de Leonardo en la National Gallery, 2011-2012.







Los propietarios: Carlos I de Inglaterra y Enriqueta María; James Hamilton, tercer marqués y sir John Charles Robinson, marchante de arte y comisario.





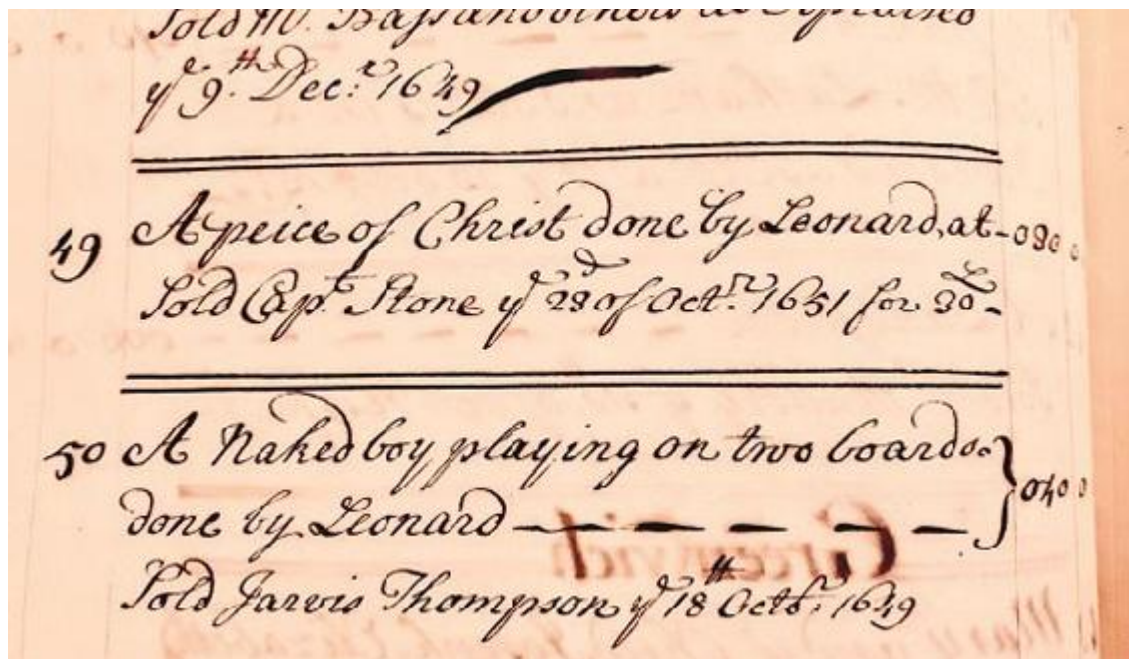


Los propietarios: sir Francis Cook, Herbert Cook, Yves Bouvier, Mohamed bin Salman y Dmitri Rybolóvlev.



Doughty House, Londres (arriba), hogar del *Salvator Mundi* durante la primera mitad del siglo xx. El *Salvator Mundi* estuvo colgado de la pared derecha, cerca del rincón. Es probable que se encuentre en la segunda hilera desde el final, arriba. En junio de 1958, los herederos de Cook subastaron los cuadros más

valiosos de la familia en Sotheby's (abajo). En total se ofrecieron ciento treinta y seis lotes, incluido el *Salvator Mundi*, el cual fue vendido a un coleccionista poco conocido de Nueva Orleans por cuarenta y cinco libras.



«Pieza de Cristo hecha por Leonardo»: objeto 49, Inventario de la Corona 1649-1651 (según la copia del inventario, la palabra «pieza» aparecía escrita de varias formas).

- 122	Ob Prospectus w. y. Zuzons picture in itt	5	Sold m ^d Wright for 5. 10. 21. May 1650.
- 123	A. Lord halfe figure by Leonardo & Avintia att	80	Sold m ^d Bass & others in a Dividend as appoyed 29. Novr. 1651.
- 124	Elias Propheta by Luerchens	2	Sold m ^d Aspin 22. Mar: 1649. for 2. 10.
- 125	The Assumption of y ^e Virgin Mary, & Dionisius Cuto	20	Sold m ^d Wright 21. May 1650. for 21.
- 126	Ob Maude and Standing by Carasio	80	Sold m ^d Grindor & others in a Dividend 23. Oct. 1651.
- 127	The Duke of Mantua by Ruben	30	Sold m ^d Bass & others in a Dividend as appoyed 19. Dec: 1651.
- 128	Ob Man with a Chain about his Neck & Rain breaker Rembrandt	5	Sold m ^d Bass &c as appoyed Ditto.

«Media figura del Señor, por Leonardo»: objeto 123, valorado en ochenta libras y otorgado a Edward Bass. Un segundo *Salvator Mundi* incluido en el Inventario de la Corona, 1649-1651.

NEW ORLEANS AUCTION
ST. CHARLES
 GALLERY, INC.

APRIL 9-10, 2005

Featuring Property From:
 The Estate of Robert & Joanna Butcher
 Moreopart, Louisiana
 The New Orleans Garden District
 Mansion of Trent Rector
 The Estate of Basil C. Hendry, Sr.
 Baton Rouge, Louisiana
 Edgewood Plantation
 Natchez, Mississippi
 Important American Furniture
 from a Midwest Collection
 —and—
 Numerous Private Collections

After Leonardo da Vinci (Italian, 1452-1519) "Christ Salvator Mundi", oil on cradled panel, 26" x 18-1/2". Presented in a fine antique gilt and glass exhibition frame. [1200/1800] Illustrated

662
 Elaborate German Parcel-Silvered Black Cast-Iron Memorial Crucifix, in the Belle Epoque taste, fourth quarter 19th century, 90. 1/2" x 18". [250/400] *Illustrated*

663
 Attributed to the New Orleans Academy needlepoint panel of Christ Blessing the Loaves, third quarter 19th century, 17" x 14". Presented in a later carved gilded wood and plaster frame, c. 1890 and glazed. [250/400] *Illustrated*

664
 After Leonardo da Vinci (Italian, 1452-1519) "Christ Salvator Mundi", oil on cradled panel, 26" x 18-1/2". Presented in a fine antique gilt and glass exhibition frame. [1200/1800] *Illustrated*

665
 Italian White Marble Figure of a Robed Franciscan Monk, bearing a lily spray, an open book and a child, set on an integral oblong base, the surface gently weathered. h. 25". [800/1200] *Illustrated Color Plate X*

After Leonardo da Vinci (Italian, 1452-1519) "Christ Salvator Mundi", oil on cradled panel, 26" x 18-1/2". Presented in a fine antique gilt and glass exhibition frame. [1200/1800] Illustrated

St. Charles Auction Gallery
 Date of Sale: 4-9-2005 - 4-10-2005
 RE OR 2005 10147
 Received: 4-5-2005

La venta en abril de 2005 en la St. Charles Gallery de Nueva Orleans, que incluyó el Objeto 664, el *Salvator Mundi*. El cuadro fue vendido a Simon y Parish por mil ciento setenta y cinco dólares.



Inauguración en Riad del Global Center for Combating Extremist Ideology, durante la visita oficial del presidente Trump a Arabia Saudí el 21 de mayo de 2017.



«Lote 9b. Leonardo da Vinci. *Salvator Mundi*, Salvador del Mundo. Propiedad de tres reyes ingleses, Carlos I, Carlos II y Jacobo II». Subasta de Christie's del *Salvator Mundi* el 15 de noviembre de 2017, vendido por cuatrocientos cincuenta millones de dólares.

Notas

1. Vuelo a Londres

1. Robert B. Simon, «Retrato de Cosimo I en armadura por Bronzino», *Burlington Magazine*, septiembre de 1983.

2. El nudo de nogal

1. Las profecías se datan entre 1497 y 1500. Véase Kenneth Clark, 1954, pág. 69.

2. «Aunque el defecto debía de ser evidente desde un principio, no se hizo ningún esfuerzo por extraer el nudo y rellenar el hueco con otra pieza o aplicar tejidos o estopa para fortalecer la zona.» Dianne Modestini, «The *Salvator Mundi* by Leonardo da Vinci Rediscovered: History, Technique and Condition», en De Michel Menu (comp.), *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence*, París, 2014, pág. 140.

4. Papel, tiza, lapislázuli

1. Carmen Bambach, *Leonardo da Vinci, Master Draftsman: Catalogue to an Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 2003, pág. 5.

2. «El tipo de drapeado y hasta la técnica sugieren el periodo de *La Virgen y santa Ana*», Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci Drawings at Windsor Castle*, Phaidon, 1969, pág. 94.

5. ¡Zing!

1. Martin Kemp, *Living with Leonardo: Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*, Thames & Hudson, 2018, pág. 10.

2. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, OUP, 2007, pág. 107.

3. Martin Kemp, «Authentication in Art 2014 & Guidelines»,
<<https://authenticationinart.org/aia-past-events/aia-congress-2014/>>.

4. Kemp, *Living with Leonardo*, pág. 11.

5. Citado en David Grann, «The Mark of a Masterpiece», *New Yorker*, 12 de julio de 2010.

6. Kemp, *Living with Leonardo*, pág. 9.

7. Kemp, *Marvellous Works*, pág. 201.

8. Martin Kemp y Pascal Cotte, *Leonardo da Vinci: La Bella Principessa: The Profile Portrait of a Milanese Woman*, Hodder & Stoughton, 2010, pág. 82.

9. *Sunday Times*, 27 de julio de 2008. Véase también Richard Dorment, «La Bella Principessa: A £100m Leonardo, or a Copy?», *Daily Telegraph*, 12 de abril de 2010.

10. El artículo del *New Yorker* también apuntaba a cuadros que Biro había vendido en la década de 1980 y que los expertos consideraban falsificaciones. Biro cuestionó la precisión y las insinuaciones de tales acusaciones, y denunció a la revista por calumnias. La denuncia se desestimó sin determinar si los comentarios eran ciertos o no. Como suele ocurrir en los juicios por difamación en Estados Unidos, la autoridad judicial estimó como causa de inadmisibilidad que Biro no fuera capaz de demostrar de forma convincente que los acusados publicaron sus acusaciones a sabiendas de su falsedad o con desprecio imprudente de la verdad, que es el criterio que se aplica en las denuncias por difamación de figuras públicas.

11. «Living with Leonardo», *podcast* de *The Art Newspaper*, episodio 25, presentado por Ben Luke, 29 de marzo de 2018.

12. Kemp, *Living with Leonardo*, pág. 145.

6. La pista azul

1. Kemp, *Marvellous Works*, pág. 30.

2. Ernst Gombrich, «The Mystery of Leonardo», *New York Review of Books*, 11 de febrero de 1965.

3. Walter Isaacson, *Leonardo da Vinci: The Biography*, Simon & Schuster, 2018, pág. 301.

4. Véase Jessica Hoya y Kenneth C. Millett, *A Mathematical Analysis of Knotting and Linking in Leonardo da Vinci's Cartelle of the Accademia Vinciana*, Departamento de Matemáticas, Universidad de California, Santa Bárbara, CA 93106, Estados Unidos, 2014.

5. Kemp, *Living with Leonardo*, págs. 187-188.

6. Andrew M. Goldstein, «The Male *Mona Lisa*?: Art Historian Martin Kemp on Leonardo da Vinci's Mysterious *Salvator Mundi*», *Blouin Artinfo*, 17 de noviembre de 2011.

7. Estas reflexiones surgen de conversaciones que he mantenido con Frank Zöllner, quien señala: «Un aspecto del *Salvator Mundi* que se ha ignorado por completo hasta ahora es la vestimenta exclusivamente azul que lleva Cristo. Esta uniformidad cromática en los drapeados es atípica en los retratos de Jesús pintados sobre tabla en esa época». Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*, 2019, pág. 251.

7. Vince, Vincia, Vinsett

1. Bernard de Mandeville, *The Fable of Bees*, Londres, 1795, pág. 206.

8. El cuadro del rey

1. Obispo Goodman, citado en Roger Lockyer, *The Life and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham 1592-1628*, Longman, Nueva York, 1981, pág. 20.

2. *Historical and Biographical Memoirs of George Villiers I, Duke of Buckingham*, Londres, 1819, pág. 16; sir Henry Wotton, *Reliquiae Wottonianae*, 1651, pág. 81.

3. Wotton, *Reliquiae Wottonianae*, pág. 82.

4. Glyn Redworth, *The Prince and the Infanta: The Cultural Politics of the Spanish Match*, Yale, 2003, págs. 79-80.

5. Citado en Jerry Brotton, *The Sale of the Late King's Goods*, Macmillan, 2006, pág. 91.

6. Vicente Carducho, *Dialogues About Art and Painting*, Madrid, 1633, Dialogue 1, f. 22r.

7. Alonso de Castillo Solórzano, «A don Juan de Espina», poema, 1623, citado en Enrique García Santo-Tomás, *The Refracted Muse: Literature and Optics in Early Modern Spain*, 2017, pág. 124. Balada anónima, «Chronicle of the Party that don Juan de Espina threw in his house, on a Sunday night, the last day of February 1627», citado en *ibid.*, págs. 121-122.

8. Citado en *ibid.*, pág. 122.

9. Carducho, *Dialogues About Art and Painting*, Dialogue 8, f. 156v.

10. Ruth Saunders Magurn (comp.), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Harvard, 1955, pág. 322.

11. Edward Chaney, *The Evolution of English Collecting*, Yale, 2003, pág. 54.

12. Citado en Godfrey Goodman (ed. John Brewer), *The Court of King James the First*, vol. I (primera edición de 1839), Read Books, 2011, pág. 369.

13. *Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I*, publicado con prólogo de Oliver Millar, The Walpole Society, vol. XXXVII, 1958-1960, pág. 89; Windsor Mss f. 19.

14. Citado en Bendor Grosvenor, «Lessons in Collecting from the Court of Charles I», *The Art Newspaper*, 9 de marzo de 2018.

15. Hugh Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts*, Thames& Hudson, 1970, pág. 57.

16. George Vertue y Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, vol. II (primera edición de 1762), Chatto & Windus, 1876, pág. 13.

17. Se cree que el autor de estos comentarios fue uno de los antiguos asesores artísticos del rey, Balthazar Gerbier, que luego se reinventó como parlamentario con el panfleto «The Non-Such Charles his Character», Londres, 1651.

9. Pequeños Leonardos

1. Frances Ames Lewis, *Isabella and Leonardo*, Yale, 2012, Apéndice, pág. 223.

2. Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Vols. I-II, Phaidon, 1968, págs. 89-92.

3. Citado en David Alan Brown, Marco Carminati, Pietro Marani y Maria Teresa Fiorio, *The Legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530*, Random House, 1998, pág. 10.

4. Kemp, *Marvellous Works*.

5. Bambach, *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, pág. 41.

6. Véase Dietrich Seybold, <www.seybold.ch/Dietrich/ASalvatorMundiProvenance>.

10. El cambiazio del *Salvator*

1. Este inventario lo descubrió y publicó el historiador británico del arte Jeremy Wood. La entrada para el *Salvator Mundi* la localizó, con posterioridad a su descubrimiento, Margaret Dalivalle. Jeremy Wood, «Buying and Selling Art in Venice, London and Antwerp: The Collection of Bartolomeo della Nave and the Dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony Van Dyck, and Jan and Jacob Van Veerle, circa 1637-1652», *Journal of the Walpole Society*, vol. LXXX, 2018, págs. 70-73.

Cuando la historia salió a la luz (Alison Cole, «Leonardo's *Salvator Mundi*: Experts Uncover "Exciting" New Evidence. Did Louvre Abu Dhabi's \$450m painting belong to an English nobleman who followed Charles I to the scaffold in 1649?», *The Art Newspaper*, 30 de agosto de 2018), Dalivalle comentó: «Reconocí al instante la relevancia de uno de los artículos colgados en la galería inferior: "Cristo: con un globo en la mano hecho por Leonardus Vinsett" (el artista hoy universalmente conocido como Leonardo da Vinci). La precisión de la descripción que hace el inventario de Hamilton es en sí misma una rareza en proceso de desaparición en los documentos ingleses del siglo XVII, como también lo es la atribución de un cuadro a Leonardo. [La entrada del inventario] me resulta verosímil [...] dada la compañía con que estaba; lo colocaron entre obras con la prestigiosa proveniencia de Della Nave y Priuli [dos notables colecciones venecianas]».

Si bien ambos cuadros podrían identificarse como el *Salvator Mundi* de Abu Dabi, Dalivalle tiene un escenario probable de cómo pudo la tabla pasar de la colección de Hamilton a la propiedad de Carlos I: «El cuadro formaba parte de una colección con una relación íntima, casi incestuosa, con la Colección Real; el rey, según un documento del 18 de octubre de 1638, manifestó expresamente su deseo de reservarse la opción preferente de compra sobre los cuadros adquiridos por Hamilton en Venecia, amenazando con la imposición de aranceles, y la predilección del rey y de la reina por Leonardo está documentada —afirma Dalivalle—. En consecuencia, considero que hay muchas probabilidades de que el rey viera este cuadro en Chelsea House y lo eligiera en algún momento entre 1638 y 1641, y acabara luego en las estancias privadas de la reina en Greenwich». Y añade: «No he encontrado ningún indicio de que el *Salvator Mundi* lo trajera de Francia Enriqueta María; era suyo porque en 1649 estaba registrado en una de las propiedades que le legó el rey».

2. Podría tratarse del mismo cuadro que figura en otro inventario de Hamilton, aunque atribuido erróneamente a Rafael: «31. Un cuadro de nuestro Salvador con un globo en la mano, de Rafael». En aquellos tiempos, era frecuente que los compiladores de los inventarios confundieran los nombres de los pintores.

3. Estoy en deuda con Marlise Rijks, de la Universidad de Leiden, por llamar mi atención sobre esta entrada del inventario.

4. Citado en E. K. Waterhouse, «Paintings from Venice Seventeenth-Century England: Some Records of a Forgotten Transaction», *Italian Studies*, vol. 7, n.º 1, 1952, pág. 6.

5. Citado en Katherine S. Van Eerde, *Wenceslaus Hollar: Delineator of his Time*, Folger Shakespeare Library, University Press of Virginia, 1970, pág. 9.

6. Joanne Snow-Smith, *The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci*, Henry Art Gallery, Universidad de Washington, 1982.

7. *Ibid.*, pág. 27.

8. «Leonardo: *Salvator Mundi*», Casa de Subastas Christie's, Nueva York, 2017, pág. 18.

9. Pierre Dan, Sebastian Cramoisy, «Un crist à demi-corps», *Le Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, pág. 135.

10. Este inventario de pintura lo escribió el pintor Charles le Brun: «Número 15, un cuadro sacado del gabinete de Fontainebleau, a la manera de “Leonnard d’Avincy” que representa media figura de Nuestro Señor sosteniendo un globo [*monde*], altura 43,2 cm, longitud 35,1 cm, pintura en madera con marco dorado. [En el margen:] Visto en París el 8 de agosto de 1690». El cuadro vuelve a mencionarse en los inventarios de Versalles de 1695 y 1709. Véase Laura Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, 2019.

11. Pierre Guilbert, *Description historique de château, bourg et forêt de Fontainebleau*, París, 1731. Para complicar aún más las cosas, Guilbert afirma que el cuadro que vio es una copia francesa del siglo xvii hecha por Jean Dubois a partir de un original de Leonardo. Este original estaba colgado en otra parte. Laure Fagnart, profesora de la Universidad de Lieja y experta en Leonardo y Francia, me dijo que ella creía que el *Salvator* propiedad de los reyes franceses era el d'Oggiono de Nancy. En una carta, me escribió: «No me creo que el cuadro de Christie's fuera ejecutado íntegramente por la mano de Leonardo ni que se lo encargaran Francisco I o Luis XII, como se ha sugerido».

11. La resurrección

1. Dianne Modestini, «The *Salvator Mundi* by Leonardo da Vinci Rediscovered: History, Technique and Condition», en *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence*, ed. Michel Menu, París 2014, pág. 140. Este artículo se redactó en un principio como documento para la Conferencia CHARISMA, que, con idéntico tema, organizaron conjuntamente la National Gallery de Londres, el Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) y el Museo Británico en Londres los días 13 y 14 de enero de 2012.

2. Dianne Dwyer Modestini, *Masterpieces*, basado en un manuscrito de Mario Modestini, Cadmo, Fiesole, 2018, pág. 411.

3. *Ibid.*, pág. 416.

4. Modestini, «The *Salvator Mundi* Rediscovered», pág. 142.

5. Modestini, *Masterpieces*, págs. 414, 418 y 419.

6. Mi entrevista con Dianne Modestini.

7. Modestini, *Masterpieces*, pág. 417.

8. *Ibid.*

9. Milton Esterow, «Rediscovering a Leonardo: How experts around the world concluded that *Salvator Mundi* was a lost work by the master», *Artnews*, septiembre de 2011, pág. 101.

10. Modestini, «The *Salvator Mundi* Rediscovered», pág. 150.

11. A este informe se remite un documento de Sotheby's sobre el *Salvator Mundi* del 25 de enero de 2015. En dicho documento se afirma: «Otras observaciones técnicas, incluidos el debate sobre las incisiones en la superficie pictórica y la presencia de huellas dactilares, se tratan en el Informe del Examen Técnico elaborado por Nica Gutman Rieppi». Robert Simon me comentó que dicho informe no pasó del estado de borrador; nunca llegó a terminarse.

12. El documento de Sotheby's de 28 de enero de 2015, registrado como Prueba F en los documentos legales, PETITIONERS' MEMORANDUM OF LAW IN SUPPORT OF THEIR APPLICATION FOR AN ORDER UNDER 28 U.S.C. § 1782 TO CONDUCT DISCOVERY FOR USE IN FOREIGN PROCEEDINGS, presentado el 25 de marzo de 2016 por los abogados de Dmitri Rybolóvlev. Robert Simon me dijo: «La idea de que la mano que da la bendición no formara parte de la imagen original no era más que eso: una idea. También puede ser sencillamente que se trazara el hombro en primer lugar y luego se añadiera la mano alzada; no hay forma de saberlo».

13. British picture restorers, 1600-1950, recurso *online* lanzado en 2009, Jacob Simon (comp.), <<https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/british-picture-restorers-1600-1950-a>>.

14. Giovanni Morelli, *Italian Masters in German Galleries*, George Bell & Sons, Londres, 1883, pág. 2.

15. John Pye, *Patronage of British Art*, Londres, 1845.

16. Diario de Mary Berenson, 1899, citado en Mary Berenson, *Strachey and Samuels*, Norton, 1983, pág. 84.

17. Thomas Winstanley, *Observations on the Arts*, Liverpool, 1828, pág. 32.

18. Véase Dietrich Seybold, «The Mysterious “Donna Laura Minghetti Leonardo”:
Re-opening the Case». El ensayo en línea está basado en el documento
presentado por Seybold en la conferencia «A Market for Merchant Princes:
Collecting Italian Renaissance Paintings in America» en el Museo Frick por el
Center for the History of Collecting in America, Frick Art Reference Library, Nueva
York. <[http://www.seybold.ch/Dietrich/TheMysteriousDonnaLauraMinghetti-
Leonardo](http://www.seybold.ch/Dietrich/TheMysteriousDonnaLauraMinghetti-Leonardo)>.

19. *Ibid.* Seybold cita su fuente: «Publicado con la amable autorización de la Bibliotheca Hertziana del Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, Nachlass Jean Paul Richter, caja número 8, carpeta 3».

12. Perdido en la multitud

1. Véase N. D. Marchi, «Auctioning Paintings in Late-Seventeenth-Century London: Rules, Segmentation and Prices in an Emerging Market», en A. Ginsburgh (comp.), *Economics of Art and Culture*, Elsevier, Ámsterdam, 2004.

2. André Rouquet, *The Present State of the Arts in England*, Londres, 1755, pág. 200.

3. Citado en Thomas M. Bayer y John R. Page, *The Development of the Art Market in England: Money as Muse 1730-1900*, Routledge, 2011, pág. 96.

4. Iain Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768* (Yale Center for British Art - Studies in British Art), Yale, 1991, pág. 166.

5. Véanse los estudios de Dietrich Seybold sobre la proveniencia de las versiones:
<<http://www.seybold.ch/Dietrich/ASalvatorMundiProvenance>>,
<<http://www.seybold.ch/Dietrich/SomeSalvatorMundiMicrostories>> y
<<http://www.seybold.ch/Dietrich/LeonardeschiGoldRush>>.

6. Estos están todos referenciados en la biblia digital de la investigación de proveniencia: el Getty Sales Index.

7. P. Pipaud, «*Salvator Mundi*, l'histoire nantaise d'un tableau de Léonard de Vinci», *Bulletin SAHHNLA*, 2012, págs. 235-276.

8. The Behague Collection, Catálogo, Berkeley, University Art Museum, 1981-1982, Nueva York, pág. 17, citado en *ibid.*, págs. 242-243.

9. «La Raccolata Leonardesca della contessa de Behague», Catálogo de exposición, Vinci, abril-junio de 1980, citado en *ibid.*, págs. 242-243.

10. Carlo Pedretti, «Se Leonardo è una chimera: È errata l'attribuzione del "Salvator Mundi"», *L'Osservatore Romano*, 2 de julio de 2011.

11. «The Memoirs of Sofya Vladimirovna Engelgard (Novosiltseva) (1828-1894), en «From the Memoirs (Continued)», *Russkiy Vesnk*, vol. 193, noviembre de 1887, págs. 59-80 y 180.

12. Sidney C. Hutchison, «The Royal Academy Schools, 1768-1830», *Journal of the Walpole Society*, vol. XXXVIII (1960-1962), págs. 123-129 y 147.

13. Inventario 4, 1818, carpeta 33, Hermitage Archive. Citado en B. Levinson-Lessing, *Istoriya kartinnoj galerei Jermitazha (1764-1917) / The History of the Hermitage Art Gallery (1764-1917)*, 1971, pág. 277, n141.

14. Alan Wintermute, «Leonardo's *Salvator Mundi*», catálogo del *Salvator Mundi*, Christie's Nueva York, 2017, págs. 18 y 38.

13. El alto consejo

1. David Alan Brown, *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, Garland, 1981, pág. 126.

2. «Leonardo 1452-1519», Palazzo Reale, 15 de abril - 19 de julio de 2015.

3. Beh Hoyle, «Saviour of the World's Lost Leonardo Treasure», *The Times*, 16 de noviembre de 2011.

4. Vincent Delieuvin, *Léonard en France: le maître et ses élèves 500 ans après la traverse des Alpes*, Skira, Paris, 2016, pág. 286.

14. *Showman* e ingeniero

1. Citado en Kemp, *Marvellous Works*.

2. Citado en Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci: The Flights of the Mind*, Penguin, 2005, pág. 46.

3. V. P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, Harvard/De Gruyter, trad. inglesa 1968, pág. 111.

15. El mayor espectáculo del mundo

1. Martin Bailey, «Your First Chance to See the “New” Leonardo», *The Art Newspaper*, número 227, septiembre de 2011.

2. National Gallery, Londres, *Leonardo da Vinci, Painter at the Court of Milan*, Yale, 2011, pág. 300.

3. Modestini, *Masterpieces*, pág. 424.

4. Bendor Grosvenor, «“Leonardo” Exhibition - An In-Depth Review», *Art History News*, 8 de noviembre de 2011; *Sunday Times*, 14 de noviembre de 2011; *Guardian*, 13 de noviembre de 2011; *Burlington Magazine*, vol. 154, n.º 1.307, febrero de 2012, págs. 132-133.

5. *Daily Telegraph*, 10 de noviembre de 2011; Paul Joannides, «Review of Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan», en *Paragone*, julio de 2011, págs. 57-58; *New York Review of Books*, 9 de febrero de 2012; Frank Zöllner, «A Double Leonardo. On Two Exhibitions (and their Catalogues) in London and Paris», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. III, 2013.

6. Modestini, «The *Salvator Mundi* Rediscovered», pág. 146.

7. Esta observación está tomada de un ensayo de Elizabeth Ravaud en Mohen, Menu y Mottin, *Mona Lisa: Inside the Painting*, Harry N. Abrams, Inc., pág. 86.

8. Modestini, «The *Salvator Mundi* Rediscovered», pág. 146.

16. El Cook que nadie quería

1. «The Life and Works of Sir John Charles Robinson, 1824-1913», Tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1992, para esta y las siguientes citas.

2. Papeles de John Charles Robinson, Ashmolean Museum, Universidad de Oxford.

3. La primera edición inglesa es *Italian Masters in German Galleries*, George Bell & Sons, Londres 1883.

4. Citado en el blog de Barbara Pezzini en *Burlington*, <<https://burlingtonindex.wordpress.com/2013/12/02/a-christmas-attribution/>>. Véase también Barbara Pezzini, «*The Burlington Magazine, The Burlington Gazette and The Connoisseur*. The Art Periodical and the Market for Old Masters Paintings in Edwardian London», *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, vol. 29, n.º 3, págs. 154-183.

5. Véase Dietrich Seybold, «Leonardeschi Gold Rush» (2016), <<http://www.seybold.ch/Dietrich/LeonardeschiGoldRush>>.

6. «Cook's of St Paul's, 150 years (1807-1957)», historia oficial de la empresa, Guildhall Archives, FO Pam 1194.

7. *The Autobiography of Maude Gonne: A Servant of the Queen*, Chicago, 1995
(1.^a ed. de 1938), págs. 23-24.

8. «A Catalogue of the Paintings at Doughty House Richmond and Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, BT», en Herbert Cook (comp.), vol. I, pág. vii.

9. El libro de contabilidad se conserva en el Museo Ashmolean, Oxford; véase Davies y H. Cook, «The Gallery at Richmond Belonging to Sir Frederick Cook», *Les Arts*, 44, agosto de 1905, pág. iv.

10. «A Catalogue of the Paintings at Doughty House...», vol. I, pág. vi.

11. Carta de C. F. Walker a Bardini, 2 de diciembre de 1890.

12. V. Ryder, *The Little Victims Play: An Edwardian Childhood*, Londres, 1974, pág. 57.

13. «Editorial», probablemente escrito por Roger Fry, *Burlington Magazine*, número inaugural, 1903.

14. Herbert Cook, «The Portrait of Ginevra de Benci by Leonardo da Vinci», *Burlington Magazine*, 1912, reimpresso en *Reviews and Appreciations of Italian Old Masters*, Heinemann, 1912, pág. 93.

15. Prólogo de Herbert Cook, *Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and Allied Schools of Lombardy*, Burlington Fine Arts Club, 1898.

16. *Ibid.*, pág. 60.

17. Herbert Cook, «Leonardo da Vinci and Some Copies», *Burlington Magazine*, diciembre de 1911, reimpresso en *Reviews and Appreciations of Italian Old Masters*, Heinemann, 1912, pág. 22.

18. Dietrich Seybold tuvo la bondad de facilitarme la página relevante de los diarios de Richter.

19. Sir Robert Witt, del National Arts Collections Fund. También: «Son unos mierdas», escribió lord Crawford a Clark a propósito de los administradores de la Colección Cook en octubre de 1939. Citado en James Stourton, *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation*, William Collins, 2016, pág. 171.

17. Icono en un paraíso

1. «La renta relativa mide la cantidad de ingresos o riqueza con respecto al PIB per cápita. Si se compara con otros índices de ingresos o riqueza, muestra el estatus económico o valor de prestigio relativo de los titulares de esos ingresos o riquezas, por su rango en la distribución de los ingresos [...]. La producción relativa mide la cantidad de ingresos o riqueza en relación con la producción total de la economía.»
<<https://www.measuringworth.com/calculators/uscompare/relativevalue.php>>.

2. Milton Esterow, «UPDATED: A Long Lost Leonardo», *Artnews*, 15 de agosto de 2011.

3. <<https://www.artsjournal.com/realcleararts/2012/12/bid-rejected-leonardo-is-not-going-to-dallas.html>>.

4. Yuri Slezkine, *The House of Government: A Saga of the Russian Revolution*, Princeton 2017, págs. 413-414.

5. «A Russian Billionaire's Monaco Fiefdom», *Der Spiegel*, 16 de noviembre de 2018.

6. Andrew E. Kramer, «A Russian City Always on the Watch Against Being Sucked Into the Earth», *New York Times*, 10 de abril de 2012.

7. Renaud Revel, *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev: Enquête sur l'oligarque le plus puissant du monde*, Paris, 2017, pág. 56.

8. «Sy B.», «Dmitry Rybolovlev, l'oligarque au masque de glace», *Le Temps*, 5 de marzo de 2015.

9. Citado en Arnaud Ramsay, *Dmitry Rybolovlev: The Man Behind Monaco's Football Renaissance*, Biteback, 2017, Kindle ed., localización 856.

10. Revel, *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev*, págs. 75-76.

11. Ramsay, *Dmitry Rybolovlev*, localización 1058.

12. Citado en Vicky Ward, «Did this Billionaire Get Swindled Out of Millions in an Elaborate Art World Scheme?», *Town & Country Magazine*, 17 de noviembre de 2015.

13. Citado en Will Fitzgibbon, «The Panama Papers: How the One Percenters Divorce: Offshore Intrigue Plays Hide And Seek With Millions», *ICIJ*, 3 de abril de 2016. <<https://www.icij.org/investigations/panama-papers/20160403-divorce-offshore-intrigue/>>.

14. Rybolovleva vs. Rybolovlev, Claim No. BVIHCV2008/0403, Judgment (ECSC HC, 18 febrero de 2009).

15. Sam Knight, «The Bouvier Affair: How an Art-World Insider Made a Fortune by Being Discreet», *New Yorker*, 8-15 de febrero de 2016.

16. Citado en Hugo Miller, «Art's \$1 Billion Question: Was Russian a Victim or Savant?», *Bloomberg*, 31 de mayo de 2016.

17. Imputación penal por falsificación de documentos (artículo 90 del Código Penal) y fraude (artículo 330 del Código Penal) contra el señor Yves Bouvier y cualquier partícipe, carta de los abogados de Rybolóvlev a la Oficina del Fiscal General, Mónaco, 9 de enero de 2015, Caso PACER 1:16-mc-00125-JMF Documento 3-9, archivado el 25 de marzo de 2016.

18. «Declaración de Daniel W. Levy oponiéndose a la moción del demandante de modificar la orden de protección a fin de permitir la utilización del descubrimiento en Ginebra, así como a la petición de ulteriores descubrimientos, y en apoyo de mantener el secreto del sumario, fechada el 13 de marzo de 2018», Caso PACER 1:18-mc-00050-JMF Documento 20-1, registrado el 13 de marzo de 2018, pág. 19.

19. Según la propia Tania Rappo, en Ward «Did this Billionaire Get Swindled Out of Millions...».

20. Correo electrónico de Bouvier a Sazonov del 28 de diciembre de 2012, citado en Caso PACER 1:16-mc-00125-JMF Documento 3-9, archivado el 25 de marzo de 2016.

21. Correo electrónico de Bouvier a Sazonov del 23 de diciembre de 2011, *Ibid.*

22. Revel, *Le Mystérieux Monsieur Rybolovlev*.

23. Denuncia rectificada en el caso de Accent Delight/Xitrans Finance contra Sotheby's, Caso PACER 1:18-cv-09011-JMF Documento 29, registrado el 21 de noviembre de 2018.

24. Christopher D. Shea, «Private Pinacothèque de Paris Museum to Close», blog del *New York Times*, 12 de febrero de 2016.

[25](#). PETITIONERS' MEMORANDUM OF LAW IN SUPPORT OF THEIR APPLICATION FOR AN ORDER UNDER 28 U.S.C. § 1782 TO CONDUCT DISCOVERY FOR USE IN FOREIGN PROCEEDINGS, caso 1:16-mc-00125JMF Documento 2, registrado el 25 de marzo de 2016.

26. Rybolóvlev pagó a Bouvier ciento dieciocho millones de dólares por el cuadro. Bouvier pagó al cliente de Heller Steve Cohen noventa y tres millones y medio. Caso PACER 1:16-mc-00125-JMF Documento 31-5.

27. Ramsay, *Dmitry Rybolovlev*, localización 2465.

28. MEMORÁNDUM LEGAL DE LOS DEMANDANTES EN APOYO DE SU APLICACIÓN BAJO LA U.S.C. 28 § 1782 Caso 1:18-mc-00050-JMF Documento 7, registrado el 13 de febrero de 2001.

29. *Ibid.*

30. En una respuesta escrita, Sotheby's manifestó al autor: «El señor Valette jamás hizo tal declaración ni tenía conocimiento de que el señor Bouvier pensara revender la pieza ni, en ese supuesto, de a quién. Ni Sotheby's ni el señor Valette han visto ningún documento en que figure o se pretenda dejar constancia de esa supuesta afirmación».

31. Declaración de Daniel W. Levy oponiéndose a la moción de los demandantes de modificar la orden de protección para permitir la utilización en el Reino Unido de información requerida por ellos a la parte demandada, fechada el 20 de noviembre de 2017, Caso 1:16-mc-00125-JMF Documento 115-12.

32. La declaración por escrito que me transmitió Sotheby's dice así: «Que las valoraciones de las aseguradoras no incluyeran las cantidades pagadas por el señor Bouvier responde a las prácticas y procedimientos internos de Sotheby's. Además, el señor Valette asumía que el señor Bouvier era el propietario, de modo que difícilmente puede decirse que "ocultara" el hecho de la compra por parte del señor Bouvier».

33. Ian Hamel, «Le Suisse Yves Bouvier serait tombé dans un piège à Monaco», *Le Bilan*, 23 de agosto de 2017.

34. Chantal Mathez se Senger, «Les Ports francs veulent devenir plus transparents», *Le Bilan*, 12 de novembre de 2015.

35. Knight, «The Bouvier Affair: A question of Trust», *Tatler*, agosto de 2018.

18. D. E. P. Leonardo da Vinci

1. Véase Pascal Briost, «Louise de Savoie et le projet de Léonard de Vinci à Romorantin», en Briost, Fagnard y Michon, *Louise de Savoie, 1476-1523*, Rennes, 2015.

2. Marco Carminati, *Cesare da Sesto, 1477-1523*, Jandi, Milán, 1994, págs. 6 y 7.

19. Diecinueve minutos

1. Jerry Saltz, «Christie's is Selling this Painting for \$100 Million. They Say it's by Leonardo. I Have Doubts. Big Doubts», *Vulture.com*, 14 de noviembre de 2017; Scott Reyburn, «Contemporary Art Sales: Do I Hear \$100 Million?», *New York Times*, 11 de noviembre de 2017; Frank Zöllner, *Monopol*, 14 de noviembre de 2017.

2. «Leonardo da Vinci's Salvator Mundi Discussed by Alastair Sooke & Christie's Specialists», Hong Kong, 17 de octubre de 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=9NeLMJfQpK8>>.

3. *Ibid.*

4. <<https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018/general-synopsis-contemporary-arts-market-performance>>.

5. Dr. Clare McAndrews, «The Art Market 2018», informe de Art Basel y UBS.

6. «Leonardo da Vinci's Salvator Mundi Discussed by Alastair Sooke & Christie's Specialists».

7. Mi agradecimiento a Scott Reyburn, del *New York Times*, por discutir estas cifras conmigo.

8. Modestini, *Masterpieces*, pág. 423.

20. Hay una casa en Nueva Orleans

1. Kemp, *Living with Leonardo*, pág. 190.

2. SOTHEBY'S, INC. contra: R.W. CHANDLER, LLC, ROBERT SIMON FINE ART, INC., SIX HAMILTON, LLC, SALVATOR MUNDI, LLC, RITTENHOUSE ASSOCIATES, LLC, ADELSON GALLERIES, INC., WARREN ADELSON, ALEXANDER PARISH, ROBERT SIMON, demanda presentada el 21 de noviembre de 2016, CORTE DEL DISTRITO DE ESTADOS UNIDOS, DISTRITO SUR DE NUEVA YORK, Caso 1:16-cv-09043, pág. 8.

3. Comunicado de prensa de Robert Simon a 7 de julio de 2011: «Los descendientes de Cook vendieron el cuadro en subasta en 1958 por cuarenta y cinco libras, cuando fue catalogado como una copia de una obra de Boltraffio, uno de los aprendices de mayor talento de Leonardo. Durante el resto del siglo xx, el cuadro formó parte de una colección estadounidense hasta que fue vendido tras la muerte de un familiar». Carla Raffinetti, «Unravelling the Provenance Behind Leonardo da Vinci's Salvator Mundi», en *Arlyst*, noviembre de 2012: «1958: Los descendientes de Cook vendieron el cuadro a un coleccionista privado anónimo de Estados Unidos»; Esterow, «*UPDATED: A Long Lost Leonardo*»: «La obra es propiedad de un consorcio de marchantes, entre ellos Robert Simon, experto en maestros clásicos de Nueva York y Tuxedo Park, N.Y. Fue adquirido en una subasta en Estados Unidos en 2005».

4. Keri Geiger, «Sotheby's, a Prized Art Client and His \$47.5 Million da Vinci Markup», en *Bloomberg.com*, 30 de noviembre de 2016: «Todos en el mundo del arte conocían la historia. El "Salvator Mundi", adquirido en una venta de bienes en Luisiana, había resultado ser obra de Leonardo da Vinci». Simon y Parish estaban obligados a no revelar ningún detalle de la proveniencia del *Salvator Mundi* en 2005, ni de la venta a Bouvier, a consecuencia de un contrato de confidencialidad que firmaron con Sotheby's a petición de Sotheby's, me contó Simon. Pero añadió que la demanda de Sotheby's había publicado detalles de la venta anteriormente confidenciales, los cuales ahora él entendía que eran de dominio público.

5. Connie C. Griffith, «Felix Kuntz – a personal Reminiscence», prólogo de *250 Years of Life in New Orleans: The Rosemonde E. and Emile Kuntz Collection and The Felix H. Kuntz Collection*, Museo Estatal de Luisiana, 1968.

6. La New Orleans Auction Galleries se declaró en quiebra según el Capítulo 11 en abril de 2011. Había sido acusada de subastar cuadros falsos valorados en cientos de miles de dólares, y debía a más de cincuenta clientes una suma de quinientos mil dólares.

7. Silke Müller, «Der Grösste Kunstkrimi der Welt», *Stern*, 23 de agosto de 2018, págs. 40-49.

21. Espejismo en el desierto

1. Citado en Michael Wolff, *Fire and Fury: Inside the Trump White House*, Nueva York, 2018.

2. Dexter Filkins, «Saudi Prince's Quest to Remake the Middle East», en *New Yorker*, 2 de abril de 2018.

3. Citado en David Batty, «The Rise of the Gulf Art Scene», en el blog *Gulfography*, 24 de julio de 2012.

4. «Opinion: Saudi Arabia's Spring, at Last», en *New York Times*, 23 de noviembre de 2017.

5. Dietrich Seybold, *Leonardo da Vinci im Orient: Geschichte eines Europäischen Mythos*, Bohlau, 2010.

Epílogo

1. Javier Pes, «Why Are Attendance Rates Nose-Diving at London's Art Museums? Directors Frantically Search for Answers», *Artnet*, agosto de 2018.

2. McAndrew, «The Art Market 2018».

3. Gracias a la profesora Francesca Borgo de la Universidad de St. Andrews por esta idea.

* Los historiadores consideran que el periodo «moderno» arranca en torno al año 1500. A menudo se refieren a los siglos XVI y XVII como «Edad Moderna temprana».

* Jonathan Green cuenta que en una ocasión se encontraba en Londres metido en un taxi con Parish, a mediados de la década de 2000. Parish sacó su móvil y le mostró el detalle de una mano dando la bendición. Era del *Salvator Mundi*, pero eso Green no lo sabía. «¿Qué te parece esto?», le preguntó Parish en tono casual. Green hizo un gesto apreciativo. Él afirma que Parish no llegó a ofrecerle el cuadro, y me dijo, magnánimo: «No le reprocho nada». Parish contaba una versión distinta de esta historia. «Había comprado el *Salvator Mundi* por lo menos un año o dos antes de dejar a Green, y les había comentado el tema un par de veces, pero en algunos aspectos tenían conmigo una actitud bastante displicente. Tú ya me entiendes: “Anda, calla. Tráenos unos cafés”. En ese tono me hablaban. Así que muy bien; vale, vale...». Las dos últimas palabras las pronunció alargando las sílabas con su estilo exquisito, y no terminó la frase.

* La historiadora del arte polaca Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek formuló un análisis del dibujo: «No hay ninguna evidencia real de que *La Bella Principessa* sea un retrato de Bianca Giovanna Sforza, o que la hoja de vitela provenga de la *Sforziada* de Varsovia [...]. La vitela de la *Sforziada* de Varsovia presenta una calidad y una textura (blanca y suave) distinta del soporte de *La Bella Principessa* (amarillo y rugoso, con folículos), y su tamaño también difiere (en 0,8 cm). Además, el dibujo se encuentra en la parte posterior, en el lado del pelo, a diferencia de las iluminaciones de Birago [contenidas en el volumen de Varsovia] [...] el estilo «arcaico», formal y muy terminado de *La Bella Principessa* combinado con la compleja técnica mixta utilizada son inusuales en Leonardo, y no existe evidencia alguna de que dibujara jamás un perfil femenino completo (rostro y cuerpo), especialmente en tiza coloreada sobre vitela [...]».

* Vasari explica así por qué consideraba que Leonardo pertenecía a la tercera época del Renacimiento: «Además de la fuerza y el atrevimiento de su dibujo, por no mencionar la precisión con que copiaba los detalles más nimios de la naturaleza exactamente como son, desplegaba un control absoluto, un orden mejorado, unas proporciones perfectas, un diseño adecuado y una gracia excelsa».

* Probablemente viera orbes de cristal de roca de ese tamaño y transparencia en Milán, a principios del siglo XVI. Hay uno grande en un museo de Dresde que se hizo en Milán en la década de 1470, cuando la ciudad ya se había convertido en centro del tallado de cristal de roca en Italia; una razón más para datar el *Salvator Mundi* en la segunda etapa milanese de Leonardo.

* En el original, la palabra «pieza» tiene una grafía atípica: *peece* (y no *piece*, que es la forma correcta). (*N. del T.*)

* Traducción de Marcelo Cohen, en edición de Icaria de 1983. *(N. del T.)*

* En español en el original. (*N. del T.*)

* En una página del *Códice Atlántico* hay bocetos de una máquina voladora con alas de gran envergadura y una escalerilla para subirse a ella. En un lateral, escribió: «Cerrar la sala amplia de arriba con tablonos y hacer el modelo grande y alto. Podría colocarse encima del tejado, en el lado de la torre, lo que sería desde todo punto de vista el lugar más idóneo de Italia. Y si uno se sube al tejado, en ese mismo lado, la gente del

* Son excepcionales, por ejemplo, las manos del *San Jerónimo* de Cesare da Sesto de la Pinacoteca de Brera, en Milán; el exquisito detalle del *Niña con cerezas* del Metropolitano, atribuido a Marco d'Oggiono; mientras que Dietrich Seybold llama la atención sobre los guijarros del suelo de *La Virgen y el Niño* del Museo Poldi Pezzoli de Milán, cuyo aspecto es notablemente similar a los defectos internos del orbe de cristal.

* Calle de Londres, célebre por el gran número de palacios que acoge. *(N. del T.)*

* Luke Syson me ha dicho posteriormente que se equivocó al incluir esto en su contribución al catálogo.

* Hay otra «pista francesa». Durante el análisis técnico del *Salvator Mundi*, el restaurador descubrió que el fondo negro original había sido, en algún momento, repintado de verde, que era un color popular en la Francia del siglo XVI, pero no en otras partes de Europa.

** A finales del siglo XVIII, lord Worsley llevó a cabo un inventario de cuadros en el que escribió que había comprado su *Salvator* en Venecia; que anteriormente había pertenecido a la colección de una familia de dogos de Venecia, los Loredano; que antes había sido propiedad de los Colloredo, familia noble de Véneto; y que antes de eso, aproximadamente hasta el año 1750, había estado en Milán. El detalle con que describe la proveniencia del cuadro demuestra la importancia de la trayectoria del cuadro para su atribución; es evidente que Worsley estaba convencido de haber adquirido un Leonardo. Un comprador llamado «Jacobsen» lo ganó en una subasta en Londres en 1929, se subastó de nuevo en París en 1962 por treinta mil francos —nadie sabe quién se lo quedó— y, a partir de entonces, desapareció.

* Aparte de la barba, hay otras diferencias entre la tabla de Simon y el grabado de Hollar: en este último, Cristo tiene la cara más rechoncha, los reflejos del orbe tienen forma distinta y las pupilas parecen mirar con cierto recelo.

* Cuando se mostró al público el cuadro restaurado y estalló la polémica sobre el alcance de la restauración de Dianne Modestini, los críticos afirmaron que solo quedaba un veinte por ciento de la pintura original de Leonardo. Simon, Modestini y Martin Kemp lo refutaron con vehemencia. Pero en un *podcast* del 9 de diciembre de 2017, Kemp hizo una valoración contradictoria de qué proporción de la tabla conservaba capas del acabado final del maestro, como queda claro en la siguiente transcripción:

Entrevistador: *Solo un veinte por ciento de este cuadro, más o menos, es original, y el resto es básicamente relleno y restauración. Y muy bien hecha. Pero, en su opinión, ¿en qué punto una obra maestra deja de considerarse obra de un maestro clásico?*

Martin Kemp: *En primer lugar, «veinte por ciento» es absolutamente equívoco, al cien por cien. Si hablamos de cuánto queda de la superficie de Leonardo en un estado del todo inmaculado, podríamos situarnos en torno a esos niveles, pero viendo el cuadro una vez que se retiró todo el añadido y solo quedaba pintura original, el porcentaje es bastante alto. No quisiera cuantificarlo exactamente, pero yo diría que en torno al ochenta por ciento de la tabla está cubierto de pintura puesta allí por Leonardo. Incluyendo ahí capas inferiores o de fondo. En algunas partes no ha quedado nada de las capas superiores. Así que es bastante complicado. He de decir que si viéramos todos los cuadros que ahora contemplamos en galerías, ya sea en el Metropolitano, el Louvre o la National Gallery, si los viéramos despojados de todos los rellenos y del trabajo de conservación, nos quedaríamos pasmados de lo dañadas que están muchas de esas pinturas. El ochenta por ciento es una tontería.*

Entrevistador: *¿Así que eso es un equívoco en todos los artículos que se ven por ahí? Me alegra que nos lo haya aclarado.*

M. K.: *Sí, eso luego lo cita la gente. Es una torpeza. Los periodistas que buscan causar sensación tienden a ser descuidados y toman esa cifra como si tuviera alguna autoridad. Yo no sé de dónde la han sacado. Las noticias falsas se reproducen.*

De Martin Kemp, «Behind the Scenes of Leonardo da Vinci's \$450 Million *Salvator Mundi*», programas en directo de Martin Willis, emitido en *streaming* el 9 de diciembre de 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=e6Eld8n5GAs>>.

* El término *closet* designaba un gabinete o salita en que los coleccionistas guardaban sus cuadros más pequeños e íntimos, así como estatuillas, monedas, joyas, cerámica y otros objetos coleccionables.

* En 2019 será sometido a pruebas de dendrocronología.

* En el periódico ruso de mayor difusión a comienzos del siglo XIX, el *Moskovskie Vedomosti*, encontramos un anuncio el 30 de enero de 1804 de que el señor Thiorais [sic] «ha invitado al público a comprar sus cuadros y grabados, ya que motivos de negocios le obligan a abandonar el país. Acogerá a los visitantes hasta el 10 de febrero, día en que tiene previsto partir». El 3 de febrero, la organización «Subastas de Moscú» anuncia que el gobernador de la capital ha autorizado a un francés, «Ivan Teores» para que venda su colección desde su domicilio los miércoles y jueves a partir de las once de la mañana. Ambos anuncios se reimprimieron varias veces en las siguientes ediciones. No hay anuncios de que Theores dejara Rusia.

* En el material hecho público de forma indirecta, Dalivalle parece identificar el *Salvator* con la «pieza de Cristo». Dianne Modestini la cita en su artículo de 2012 sobre la restauración de la obra: «Según las investigaciones de Margaret Dalivalle, podemos identificar este *Salvator Mundi* en el inventario de 1649-1651 de la colección de Carlos I, redactado tras el regicidio». En una nota al pie, añade: «La siguiente información y las citas de los inventarios proceden de un artículo [de Dalivalle] pendiente aún de publicación, “Un *Salvator Mundi* atribuido a Leonardo da Vinci en las colecciones de los reyes Carlos I y Carlos II que se conoce por sus copias”».

* A finales de la década de 1990, tanto Marani como Brown habían sostenido que el pez del *Tobías y el ángel* del estudio de Verrocchio lo había pintado Leonardo. Esa

* Marani decía en un artículo publicado en abril de 2012 en la revista de arte francesa *Dossier de l'art*: «La crítica está muy dividida respecto a la atribución a Leonardo de esta tabla. Los investigadores que tuvieron ocasión de examinarla en el taller de restauración de la National Gallery de Londres en 2008 respaldaron esa posibilidad, mientras que otros especialistas, italianos en su mayoría, ven en ella más bien la mano de un discípulo». En 2013, en otro breve ensayo, dijo que solo era «*molto probabile*» que el *Salvator* fuera un Leonardo, «pese a que se han perdido partes esenciales (de la cara, sobre todo)».

** Bambach afirmaba en una crítica de la exposición de la National Gallery para la revista de arte *Apollo* de febrero de 2012: «La atribución del *Salvator Mundi* [...] exige una descripción más cualificada. Gran parte de la superficie pictórica original podría ser de Boltraffio, pero con partes pintadas por el propio Leonardo, como la mano derecha de Cristo, con la que bendice, partes de la manga, su mano izquierda y el orbe de cristal que sostiene».

* Simon y Penny me enseñaron correos electrónicos de Pietro Marani de 2014 en que les pedía ayuda para conseguir que le prestaran el *Salvator Mundi* para su exposición sobre Leonardo en Milán, y en los que se refería al cuadro calificándolo como «de Leonardo». Marani no tuvo éxito con su solicitud de préstamo.

* Christie's aludía al conjunto de las opiniones de muchos historiadores del arte que habían visto el cuadro en Nueva York o en Londres. Entre ellos se contaban Syson, Penny y Christiansen, que, como hemos visto, respaldaban todos ellos la atribución. Otro historiador, David Ekserdjian, catedrático de arte e historia del cine en la Universidad de Leicester, vio la tabla y me dijo que él también apoyaba la atribución. No he

* La montaña que, en la mitología griega, es hogar de las musas, y frecuentan Apolo y Dionisos.

* O bien Leonardo mandó sus diseños de este autómata a la corte francesa y lo montaron allí, o bien lo construyó en su estudio y lo envió a Francia, porque él no estaba presente cuando lo pusieron en marcha.

* Vasili Zubov sostenía que «Leonardo afirmó, con mucha más insistencia que predecesores suyos como Brunelleschi y Ghiberti, que los empeños prácticos de un técnico o un artista deberían basarse en generalizaciones conscientes, en leyes generales».

* «Con este molino generaré brisa en cualquier momento durante el verano — escribió Leonardo—. Y haré brotar el agua fresca y burbujeante [...]. [El] molino servirá para crear conductos de agua que atraviesen la casa, y fuentes en varios emplazamientos...»

* Resulta irónico que en la actualidad se tenga por cierto lo contrario, y el cuadro de Vittadini haya quedado relegado a la condición de copia de mala calidad del de Cook. Así son las veleidosas vicisitudes de la historia del arte.

* Roger Fry, un crítico de arte.

† Robert Dell, primer editor de *Burlington Magazine*.

‡ Charles Holmes, otro editor de *Burlington*, y también pintor.

§ Apodo de Bernard Berenson.

¶ Una casa de subastas de Londres.

** Sala de conciertos y vodeviles.

†† Pintor británico del siglo XIX, un tanto *kitsch*, conocido por sus escenas orientales de mujeres vestidas con transparencias.

‡‡ Esto podría referirse a cualquiera de dos respetados pintores venecianos del siglo XVI, que compartían ese apodo. Uno era conocido por sus escenas de su pueblo natal, el otro como retratista.

§§ Robert Langton Douglas, historiador del arte.

¶¶ Horace BATTERY, restaurador y marchante.

*** Herbert Horne, uno de los fundadores de la revista *Burlington*.

†† William Etty, pintor decimonónico de escenas históricas, conocido sobre todo por sus desnudos.

Alesso Baldovinetti, un pintor florentino del Bajo Renacimiento.

* Charles Ricketts era escritor, ilustrador y grabador; Charles Haslewood Shannon fue un retratista contemporáneo suyo; MacColl era conservador de la Tate.

** Aquí juega con los idiomas, utilizando el italiano *alunno* (pupilo) y añadiéndole el *van* a Rubens, que pierde la -s; luego añade *amico* (amigo) de Ferdinand Bol, otro pintor holandés del siglo XVII.

* Por ejemplo, Richard Forester, de Abbot's Hill, en Derby. Forester era médico y miembro de la Sociedad Filosófica de Derby Erasmus Darwin. Viajaba por Europa

* La causa se cerró en 2013 con un acuerdo extrajudicial por el que las compañías de potasa accedieron a pagar cien millones de dólares a cambio de no reconocer ninguna irregularidad en su actuación.

* El negocio de los puertos francos experimentó un *boom* a resultas de la expansión del mercado del arte. Según el Grupo de Acción Financiera Internacional, vinculado al G7, el número de depósitos en puertos francos y similares pasó de cien en 1975 a treinta mil en 2008, repartidos por trece países.

* El aumento de la demanda de puertos francos se ha atribuido en parte a la creciente presión de los Gobiernos sobre el secreto bancario y la evasión fiscal. La introducción en 2010 de la Foreign Account Tax Compliance Act (FATCA) en Estados Unidos y el compromiso de los países miembros de la OCDE con el Common Reporting Standards (CRS) —transpuesto en la Unión Europea con la Directiva de Cooperación Administrativa (DAC, por sus siglas en inglés)— dificultan que los ciudadanos puedan evitar la tributación por beneficios de fondos depositados en cuentas bancarias.

* Eso fue porque Bouvier ya había hecho muchas preguntas a Sotheby's sobre el *Salvator*, al margen de la oficina de Rybo. ¿Se habían enterado de que había un Leonardo en el mercado? ¿Dónde estaba? Parece que ya se le había ocurrido que el cuadro podía gustarle al ruso.

* En 2013, la comisión nacional del mercado de valores estadounidense impuso a SAC, el fondo de inversión de Cohen, una multa de unos mil millones de dólares, la más elevada por uso de información privilegiada de la historia (<<https://www.telegraph.co.uk/finance/financial-crime/10438374/Steven-Cohen-a-spectacular-downfall.html>>).

* En los casos precedentes, es muy raro que los coleccionistas ganen pleitos contra marchantes y casas de subastas por ese tipo de cuestiones sobre el precio, porque a jueces y tribunales les suele desconcertar la ausencia de reglas y, además, les cuesta empatizar cuando un millonario acusa a otro de cobrarle de más en el mercado no regulado de un paraíso fiscal.

* Los letrados de Elena Rybolovleva argumentaban que el propósito de Rybolóvlev con esas inversiones había sido poner su fortuna lo más lejos posible del alcance de su cónyuge. Pero la abogada del oligarca, Tetiana Bersheda, replicó: «El propósito era planificar la protección y sucesión en la titularidad de los activos. Durante ese periodo, muchos hombres de negocios rusos muy destacados creaban fideicomisos en el extranjero para proteger sus activos de los riesgos de una posible ofensiva del Gobierno contra las grandes corporaciones; era una práctica habitual entre la élite empresarial, de la que formaba parte el señor Rybolóvlev».

* Escribe Frank Zöllner en la edición de 2019 de su *catalogue raisonné* de las pinturas de Leonardo: «Un aspecto del *Salvator Mundi* de Nueva York que se ha ignorado por completo hasta ahora es el atuendo monocolor azul que viste Cristo. Tal vestimenta de color uniforme es insólita para un retrato de Jesús pintado sobre tabla en esa época, pero se halla con frecuencia en la iluminación de manuscritos franceses y holandeses. Los ropajes azules, además, desempeñaban un papel ceremonial central en la coronación de los reyes de Francia, que eran ungidos haciendo alusión a la unción de Cristo. Sería útil profundizar en la investigación de este aspecto».

* Dice Landrus: «En 1508, Luini trasladó su estudio a Milán y no tardó en estar en contacto con Leonardo, que trabajaba entonces para Luis XII. Se da la coincidencia de que uno de los estudios de cabezas grotescas de en torno a 1508 lo copió, o bien Luini, o bien algún socio suyo. Ese dibujo va acompañado de un boceto temprano del *Jesús entre los doctores*, de Luini. Los rasgos faciales tanto del *Salvator* de Abu Dabi como del de Ganay guardan notables similitudes con los del Cristo de Luini, que se hace visible si se sobreponen las caras del *Salvator Mundi* y del *Jesús entre los doctores*». Matthew Landrus, «*Salvator Mundi*: Por qué deberíamos volver a incluir en la ecuación a Bernardino Luini», *The Art Newspaper*, 3 de septiembre de 2018.

* Algunas comparaciones dan idea de lo caros que fueron: el pintor leonardesco Andrea del Sarto ganaba doscientas veinticinco *livres tournois* al año, mientras que en la década de 1530 el rey francés compró una remesa de cuadros italianos por seiscientos cuarenta y cinco *livres tournois*.

* También corrió el rumor de que el *Salvator* estuvo avalado por una doble garantía muy poco habitual. Se dice que Rybolóvlev y el propietario del Warhol avalaron recíprocamente sus respectivas consignaciones por cantidades que no se revelaron, apuntalando así su valor en beneficio mutuo, de un modo que, según ciertos comentaristas, distorsionaba un mercado que ya adolecía de por sí de opacidad y falta de regulación. Se comenta que, a cambio de la póliza de seguro, Rybolóvlev avaló el Warhol con unos sesenta millones de dólares. (Cristina Ruiz y Anna Brady, «Was a “Double Bind Guarantee” Behind the \$450m Leonardo Sale? Rumour Mill has Gone into Overdrive Over Record-Breaking Auction», *The Art Newspaper*, 30 de noviembre de 2017.)

* Pedí a Christie's que confirmara que una de sus expertas había inspeccionado los bienes de Hendry, a lo que respondieron: «Christie's lleva a cabo miles de valoraciones al año. Dado que esta visita se habría ejecutado hace casi quince años, ninguno de nuestros empleados actuales la recuerda o puede verificar que ocurriera. En cualquier caso, dado que el cuadro había sido repintado casi por completo en ese momento, no es extraño que pudiera habersele pasado por alto a cualquier tasador profesional, como le ocurrió a la casa de subastas de Luisiana que terminó vendiéndolo en su estado repintado».

* En el momento de la publicación del libro, en noviembre de 2019, ya se ha confirmado que, efectivamente, el *Salvator Mundi* no será exhibido en el Louvre de París. (N. del E.)

El último Leonardo

Ben Lewis

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Título original: *The Last Leonardo*

Publicado originalmente en inglés por William Collins, un sello editorial de HarperCollins Publishers

© del diseño de la portada, Planeta Arte & Diseño

© de la ilustración de la portada, Jozef Klopacka y Nik Merkulov / Shutterstock

© Ben Lewis, 2019

Todos los derechos reservados, incluidos los derechos de reproducción total o parcial

© de la traducción, Ignacio Villaro Gumpert y Ana Pedrero Verge, 2019

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2019

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): noviembre de 2019

ISBN: 978-84-493-3645-4 (epub)

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L. L.
www.newcomlab.com



cover