«LA GIOCONDA» ¿ES CONSTANZA DE AVALOS?

POR

ALEXANDRA EVERTS *

Hace ya algunas semanas que el ilustre escritor Antonio Marichalar publicaba en el diario madrileño *A B C* un artículo titulado «La imagen irredenta de Constanza Dávalos», en el que se vuelve sobre la tesis—expuesta ya por Benedetto Croce y por Adolfo Venturi—de que sea la Duquesa de Francavilla la famosa *Gioconda* leonardiana. *La cuestión* —escribe Marichalar—*ha sido puesta al día por Alma Everts, en su reciente estudio, en «Lo Spettatore»*. Recordamos que Alma Everts es la escritora discípula de Croce Alexandra Everts, de la cual, gracias a la gentileza del doctor Marañón, nos honramos en publicar el siguiente estudio, inédito, en el que se brindan nuevos datos y valiosas sugerencias frente al misterio sonriente de *Mona Lisa*.

El retrato llamado *La Gioconda*, de Leonardo, ¿es verdaderamente el retrato de Lisa Gherardini, la tercera mujer de Francesco di Bartolomeo Zanobi del Giocondo? Siempre me ha apasionado este problema. Porque nunca he creído que la mujer ya madura, con velo de viuda, rasgos de gran inteligencia, reposado gesto, consciente de su fuerza, pudiera ser la joven Lisa, que nació en 1479, se casó en 1495, y tendría apenas veinticuatro años en 1503, fecha en que se supone fué pintado el retrato. Esta fecha la indica Vasari cincuenta años más tarde, al escribir que Leonardo interrumpió su trabajo de la *Batalla de Anghiari* para pintar el retrato de *La Gioconda*. Vasari no vió el retrato, que, según dice, estaba en Fontainebleau, pero nos ha dejado de él la siguiente minuciosa descripción:

(*) *Alexandra Everts, griega de nacimiento, belga por su matrimonio con M. Everts, que fué Embajador en España, donde dejaron ambos imborrable recuerdo, es ya conocida de los lectores de nuestro país por su admirable estudio sobre* El Greco; *repetidamente citada por los doctos de aquí y de fuera de aquí. Ahora ha querido publicar en España su nuevo estudio sobre La Gioconda.*—G. M.

Quien desee observar hasta qué punto el arte puede imitar a la Naturaleza, podrá fácilmente lograrlo mirando esta cabeza donde se ven reproducidas todas las delicadezas que pueden pintarse con minuciosidad. Los ojos poseen esa brillantez, esa humedad que se observa continuamente en la vida; y alrededor de ellos se pueden observar finas manchas rojizas, y las cejas y pestañas, más pobladas en algunos lugares que en otros, y que se ondulan, según el sitio en que se encuentren y del modo más natural; la nariz, con sus sonrosadas y tiernas alas, parecía vivir; la boca, con sus sinuosidades, y las comisuras, cuyo colorido se liga a la misma carnación del rostro, no parece pintada, sino verdadera carne. Y el que mire intensamente creerá ver en la curva de la garganta el latido de las arterias.

Sólo cito esta descripción tan conocida para recordar que se basa especialmente en dos puntos que no existen en el cuadro del Louvre: las pestañas y cejas y el perfecto modelado del cuello. La llamada *Gioconda* tiene las cejas afeitadas y las pestañas depiladas, según la moda de los primeros años del siglo XVI, y el cuello está pintado convencionalmente, o al menos con pincel cobarde, como si Leonardo no hubiera querido acusar la edad del modelo. Por lo demás, Mona Lisa no podía usar velo de viuda, porque Francesco del Giocondo murió en 1528. Estos tres datos nos bastarían para afirmar que el cuadro del Louvre no es el retrato de *La Gioconda*.

No niego que Leonardo haya retratado a Mona Lisa. Me parece imposible que Vasari, que conoció a Lorenzo de Predi, el joven amigo y colega de Leonardo, en casa de Verrochio, no se enterase de que el cuadro había existido realmente. Tampoco creo que se trate de una mala interpretación, como han supuesto algunos, cuando se descubrió la línea siguiente, relativa a Leonardo, en el Códice Gaddiano: «Pintó del natural a Pier Francesco del Giocondo.» Probablemente pintaría al matrimonio, como se hacía con frecuencia, y ambos cuadros han desaparecido (1).

Desgraciadamente, no poseemos ningún documento que enumere los cuadros que se llevó Leonardo a Francia. El único testimonio que nos queda sobre un retrato—que podríamos decir fué visto en sus manos—está en un párrafo de la *Descrizione del Viaggio*, de Antonio de Beatis, canónigo de Amalfi, que formaba parte del séquito del cardenal Antonio de Aragón, nieto natural del rey de Nápoles Fernando I, cuando visitó a Leonardo, el 10 de octubre de 1516, en el castillo de Cloux, que Francisco I acababa de ofrecerle como morada. Leonardo les enseñó un *San Juan Bautista, joven*, la *Virgen y Santa Ana* y el retrato «di certa dama fiorentina facta di naturale ad istantia del quondam Magnifico Juliano de Medici» (2).

No parece que entonces se pronunciara el nombre de la dama, y no sabemos si sería ése el único retrato que llevó Leonardo consigo. Quizá tampoco habría desembalado todavía todo su equipaje, ya que hacía poco que acababa de llegar. En agosto estaba todavía en Roma, tomando medidas en la basílica de San Pablo. Luego se paró algún tiempo en Milán para asuntos propios y para que Salai viera a su familia. Es posible que llegase a Amboise hacia la mitad de septiembre. En todo caso, es seguro que el retrato pintado a instancias de Julián no fué el de Mona Lisa. Este fué pintado cuando Julián estaba desterrado de Florencia, aparte de que Pier Francesco del Giocondo, personaje importante y conocido por su amor a las artes, hubiera podido dirigirse directamente a Leonardo. El cuadro que enseñó Leonardo, llamado en 1590 por Lomazo (*Idea del Tempio de la Pittura*) *Una napolitana*, figuró durante un siglo en los inventarios reales de Fontainebleau como *Una cortesana con velo de gasa*, título que, al menos para la mayoría, no estaba justificado.

En 1625 lo vió el comendador Cassiano del Pozzo, hombre muy culto, amigo de Rubens y de Poussin, y nos cuenta que Luis XIII —que no tenía interés en conservarlo, quizá a causa de su inquietante título—quiso dárselo al duque de Buckingham para que se lo llevara como regalo de boda a Carlos I, cuando acompañaba a Inglaterra a la joven prometida del rey, Enriqueta de Francia. Pero los cortesanos suplicaron al rey que no se desprendiera del cuadro más bello del reino, y, finalmente, Luis XIII revocó su decisión. Fué entonces cuando Cassiano del Pozzo, que había leído a Vasari, creyó reconocer en este cuadro los rasgos tan alabados de «una cierta Gioconda», y esta sugestión, que debió de agradar al rey, acabó por ser una especie de bautismo (3).

* * *

Hojeando el *Leonardo de Vinci*, de Fred. Bérence, me encontré con el párrafo en que sugiere la hipótesis de que la llamada Gioconda pudiera muy bien ser Constanza de Avalos, duquesa de Francavilla. Bérence cita como base de su hipótesis dos obras: *Un Canzoniere d'amore per Constanza d'Avalos*, de Benedetto Croce («Atti dell'Accademia Pontaniana di Napoli», 1903), y la *Storia dell'Arte italiana*, IX, I, 1925, de Adolfo Venturi. La gran autoridad de estos nombres me convenció definitivamente. Pero a pesar de todo no podía por menos de seguir preguntándome: ¿Por qué se ha borrado por completo el nombre Avalos? ¿Por qué se ha embrollado así la identidad del modelo? Pero entonces recordé que había leído

en el gran genealogista español López de Haro (t. I, pág. 121), que Constanza de Avalos, duquesa de Francavilla, era la tía y tutora de Fernando Francisco de Avalos, marqués de Pescara y vencedor de Francisco I en Pavía. Y supuse erróneamente—lo he reconocido más tarde—que a Francisco I no le gustaría que su más hermoso cuadro le recordase su más gran derrota, ni tampoco el nombre de quien le hizo prisionero; y que quizá vería con secreto placer que se infamase a la dama que había sido la adversaria victoriosa de los franceses, llamando a su retrato *Cortesana con velo de gasa.*

Ansiando saber algo más, escribí a mi grande y venerado amigo Benedetto Croce, que tuvo la gentileza de enviarme inmediatamente las notas que forman la mayor parte de las que he podido recoger (4).

* * *

¿Quién era Constanza de Avalos? Constanza era hija de Iñigo I, tercer hijo del gran condestable de Castilla Ruy López de Avalos, el señor más poderoso de su época, de tan patética memoria. Su linaje español es importante y muy antiguo (5). Por su madre, Antonella de Aquino, princesa de Montesarchio, marquesa de Pescara y del Vasto, pertenecía a esa raza de los Abruzos, áspera y fuerte, íntegra y sutil, que es una de las maravillas latinas. Y, sea por coincidencia o por identidad de linaje, los rasgos de la *Gioconda* son los rasgos característicos de la raza de los Abruzos.

Constanza nació hacia 1460, y en 1483 quedó viuda de Federico del Balzo, conde de la Cerra, hijo de Pyrrhus des Baux (del Balzo), príncipe de Altamura, y de Lucrecia de Aragón, hija natural de Fernando I, rey de Nápoles. La hermana de Federico del Balzo, Isabel, estaba casada con Federico, el último rey de la rama aragonesa, el cual concedió, en 1501, a Constanza de Avalos el ducado de Francavilla. Este mismo año, Federico fué echado de su reino por las tropas del rey de Francia, Luis XII, que se había aliado con Fernando el Católico, soberano de Sicilia, para conquistar, el primero, a Nápoles, los Abruzos y la Terra di Lavoro, y el segundo, la Apulia y Calabria. Pero no pudiendo ponerse de acuerdo sobre la partición, surgió entre ellos una lucha que todavía duraba en 1503.

En esta época, Constanza estaba en Isquia con su hermano Iñigo II, que era gobernador de la isla, y a la muerte de su hermano, Constanza tomó el mando, defendiendo heroicamente la plaza contra las galeras francesas que la sitiaban, y alcanzando una gran victoria.

Los leales a la rama aragonesa se agruparon a su alrededor en federación, y la gloriosa defensa de Isquia facilitó a Gonzalo de Córdoba, el Gran Capitán, la ocupación de Nápoles, que quedó siendo español.

Y así vemos en esta gran dama del Renacimiento y de formación puramente italiana surgir el gesto de la mujer española, la más guerrera de todas. ¡Cómo nos recuerda a su famosa antepasada Juliana de Avalos, esposa del infante Don Vela de Aragón, que cuando marchó su marido a la primera cruzada ganó, con sus siete damas de honor, la batalla llamada de «Las Donas» contra los moros, y recibió del rey Alfonso VI de Castilla, como bordura de sus armas, «ocho espejos de oro sobre un campo de sangre»! Italia entera celebró a Constanza de Avalos. Sus retratos corrieron por todos lados, y todos los poetas la cantaron. Pero había uno, Eneo Irpino, que la cantaba hacía *doi lustri nel suo claro, altero natio nido*, de Parma, dice él en su *Codice di Rime* de principios del siglo XVI, que Benedetto Croce descubrió en la biblioteca de Parma (H. H. V., 31-700).

En esta colección de versos no se nombra a la alta dama a quien está dedicada. ¿Sería una Colonna? ¿Sería una Carafa? ¿O sería Beatriz de Aragón? A un erudito y gran conocedor de la historia napolitana como Croce, le basta con una ojeada para decirnos sin titubeos que se trata de la célebre Constanza de Avalos, duquesa de Francavilla; lo mismo que, más tarde, Adolfo Venturi reconoció, a su vez, a Constanza en la mujer retratada en el cuadro del Louvre.

Irpino se había enamorado de ella por su fama, y quizá también por haber visto alguno de sus numerosos retratos. Es probable que, poco después de los acontecimientos de 1503, Irpino se decidiese, movido por su grande e ideal amor, a emprender el viaje a Isquia. Y, ¡oh milagro!, este arrollador amor literario soportó la realidad sin desfallecimiento. Irpino acabó quedándose varios años en la corte de Constanza.

No hay duda de que ella le acogería con la amable bondad de una mujer muy culta, amante de las artes y protectora de los hombres de letras, que además sabía apreciar en su justo valor los más entusiásticos homenajes poéticos, que quién sabe si también, en su corazón, le agradasen...

Constanza vivía rodeada de todos sus jóvenes sobrinos: el mayor, Fernando Francisco, futuro vencedor de Pavía, de quien era tutora desde que él tenía seis años, y que por entonces tenía unos catorce, y de su joven prometida Victoria Colonna; de Francisco de Avalos, marqués del Vasto, futuro gobernador del Milanesado, que casó

más tarde con María de Aragón, sobrina de Federico del Balzo; y de otra Constanza de Avalos, su sobrina, hija de Iñigo II y de Laura de San Severino, de la casa de los príncipes de Salerno, que también fué célebre poetisa. Esta Constanza se casó con Alonso Piccolomini de Aragón, duque de Amalfi. También era allí su huésped Beatriz de Aragón, reina repudiada de Hungría. Vemos, pues, que los lazos que unían a Constanza con la casa de Aragón eran muchos. Más adelante trataremos otra vez de ellos.

Todavía hace treinta años enseñaban en el castillo de Isquia el camino de la guardia que conducía al mirador en forma de rotonda, que domina la isla y el golfo de Nápoles, adonde Victoria, viuda—y antes que ella Constanza—se retiraban a contemplar el mar. Podía verse también, al pie del camino que subía enroscándose, un breve túnel abierto en la roca, con la poterna que los franceses no pudieron forzar...

El soneto de Enea Irpino--probablemente intercalado en el *Codici di Rime*—en que describe la vejez, la inexorable vejez que deshace la belleza de la mujer tan celebrada, y a quien no se atreve a nombrar, ¿estaría escrito durante su estancia en Isquia o será una visión del futuro?

Croce dice que las *Rime* son «petrarquescas, no pedantescas», y que tampoco son malas. De todas, las que más nos interesan ahora son los dos madrigales y los cuatro sonetos en que habla del retrato de Constanza pintado por Leonardo. Nuestra hipótesis se apoya fundamentalmente en las dos siguientes poesías. En la primera, el poeta se dirige al artista:

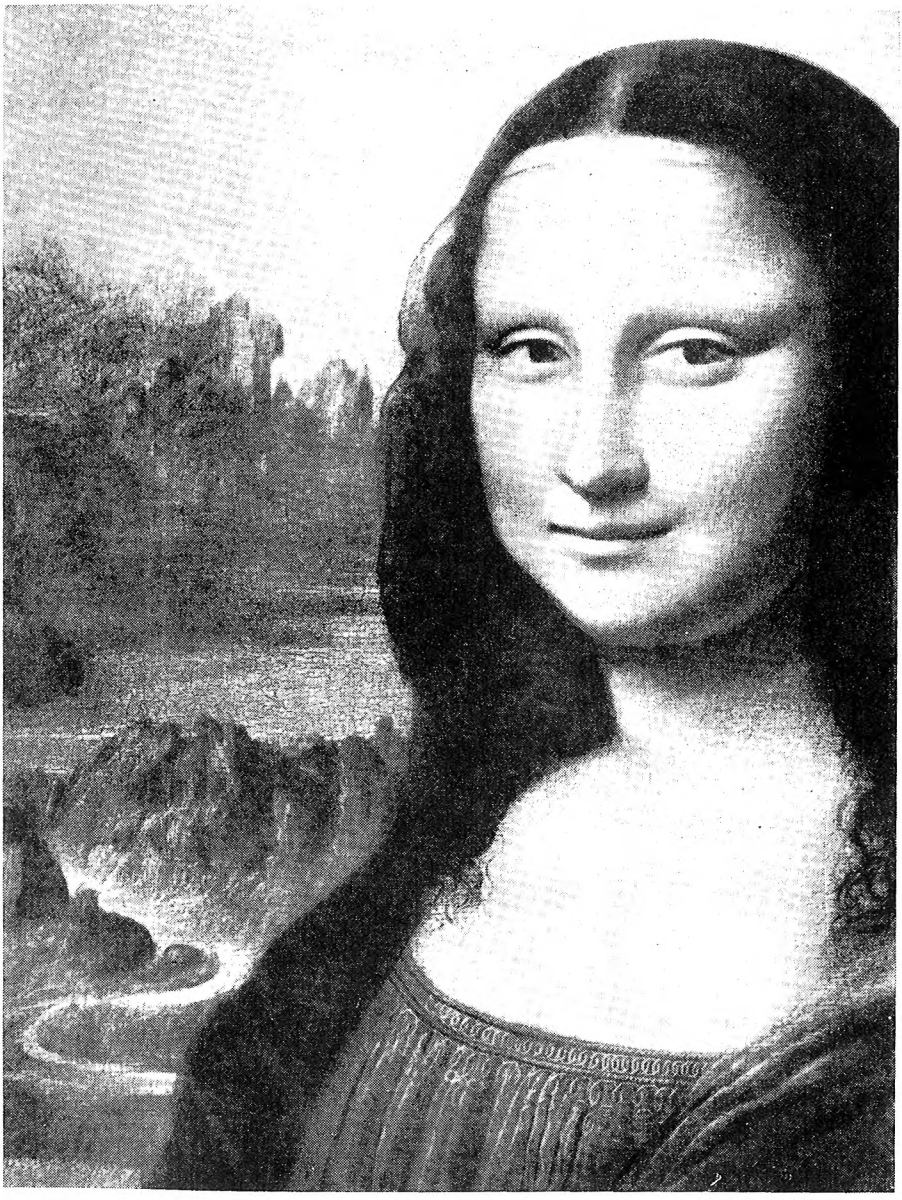
Chiaro e gentil mio Vincio, invan dipinge
chi tenta oggi ritrar Madonna in carte,
perche non basta l'arte
a ritrar l'alme sue bellezze eterne.

Col suo veder tant'alto non attinge
ingegno uman, ne tanto ancor discerne
bellezze si superne,
che chiaro possa almen ritrarne parte.

Per finger lei sotto il bel negro velo
conviensi Quei che pria formolla in Cielo (6).

Pero este soneto es todavía más claro, más entusiástico:

E questa quella umana o diva forma
ch'ai tempi nostri tra i mortai si cole?
E questa quella fronte ampia, ch'al sole
d'un chiaro lume aperto si conforma?



LA GIOCONDA DEL LOUVRE

Quest'e Madonna viva, exempio e norma
di chi celesti aspetti finger vole;
quest'e la bella bocca, onde parole
amor si dolce e si soave forma.

Questi son gli occhi pieni d'alto zelo;
questo il bel collo e'l petto ove gia finse
la propia immensa sua belleza il Cielo.

Quel buon pittor egregio, che dipinse
tanta belta sotto il pudico velo
supero l'arte e se medesmo vinse (7).

Si lo que nos interesa en la primera poesía es la alusión tan precisa al velo de viuda, en el soneto lo que nos interesa todavía muchísimo más es el acento de sinceridad impresionante con que describe el retrato, este retrato que parece imposible que sea otro que el del Louvre. Cada detalle parece un calco. Irpino *había visto* el retrato; pero ¿dónde?: ¿antes de ir a Isquia?, ¿en casa de Leonardo?, ¿o en la misma Isquia? Se supone que Constanza sirvió de modelo a Leonardo en Roma, adonde él fué más de una vez, porque en 1505 se hace enviar a Florencia los trajes que se había dejado en Roma. Constanza, por su parentesco con los Colonna, iba allí con frecuencia, y se ha trazado su estancia, en 1507, en San Marino.

Me cuesta trabajo, sin embargo, creer que el cuadro fué llevado a Isquia y volvió inmediatamente a manos de Leonardo. Por el contrario, me parece posible que sea éste el cuadro que enseñó Leonardo en el castillo de Cloux, que había pintado a instancia de Julián de Médicis, que, siendo como nos lo pinta Baltasar Castiglione en sus coloquios, no podía por menos de apreciar a una mujer de tan elevado, y quizá también complejo, espíritu, y de quien desearía poseer un retrato que sobrepasara a todos los otros. El homenaje que ofrecía a Constanza, ¿hubiera sido igualmente grande si en lugar de guardar el retrato para sí se lo hubiera regalado?

La segunda parte de esta hipótesis—y estamos por completo en el terreno de las conjeturas—podría ser que Julián hubiera devuelto el retrato a Leonardo antes que éste se marchara a Francia. Desde la elevación de León X, Leonardo, siempre protegido de Julián, que lo agregó a su persona en 1513, fué a Roma, donde el Papa le dió como habitación el Belvedere del Vaticano. Pero cualesquiera que fueran los honores y encargos que allí recibiese, Leonardo sólo se ocupó de ciencias, porque su mano derecha había comenzado a paralizarse, y sabía que no podría volver a pintar (8).

Julián, que se sentía morir lentamente, tuvo quizá el desprendi-

miento de devolver al gran artista, ya viejo, la obra que ya jamás podría igualar. Es posible que antes de su muerte se enterara de los vagos proyectos de Leonardo, y hasta que le hubiese prometido su protección con Francisco I, de quien era tío por alianza matrimonial.

Pero todavía nos queda otra hipótesis, la más lógica de todas, a saber: que Leonardo no se hubiera separado nunca del retrato, ya que sabido es que trabajaba indefinidamente en sus obras o las abandonaba sin acabar.

En resumen, el retrato se limita a la cara y a un estudio de las manos. Eso es todo. El modelado del rostro es íntimo, de absoluta precisión. El cuello está falto de observación, y también su arranque, así como las pinceladas de los cabellos y el velo sobre el torso, como si, al acabar el rostro, el pintor hubiera interrumpido el cuadro, esperando acabarlo más tarde.

El paisaje ha sido añadido al retrato, y en su maravillosa realidad de ensueño podríamos decir que Leonardo lo universaliza. Porque todo lo que hubiera recordado el ambiente de la mujer, habría limitado el horizonte de su paso por la tierra. En cuanto a sus manos, tan bellas y tan poco ascéticas, han sido estudiadas del modelo mismo o de otras manos del mismo tipo, y surgen de los apretados pliegues de las mangas, admirables de realidad. Pero bajo el vestido de oscuro ámbar, en el púdico escote revelador, se precisa un cuerpo visto ya por Leonardo: el cuerpo de la *Leda*, que es un abismo embriagador por la conexión de las curvas: los hombros tan suaves, el brazo tan fuerte y bien torneado y terminando en finísima muñeca, la mano blanda y delicada, el dulce equilibrio praxiteliano de las caderas y el perfecto pie. Porque entre todos los pintores fué Leonardo el que creó los más bellos pies.

Tipo femenino, madurado durante largos años por Leonardo, este cuerpo nos confirma la fecha—muy a principios del siglo—del cuadro del Louvre: son dos espigas de la misma cosecha. Pero el solo y único defecto de la *Leda* se adivina también bajo el vestido de la llamada *Gioconda:* los senos, aunque bien plantados sobre un torso magnífico, están demasiado juntos, son demasiado esféricos y abultados, hasta el punto de perder toda pura belleza. Y lo que pudiera ser realismo en una Leda madre de una pareja de gemelos, cesa de serlo en la madura Gioconda, y lanza la indecisa sombra de voluptuosidad que quizá sugirió el título de *Cortesana con un velo de gasa.* Quizá también los finos labios, de rara discreción, podrían sugerirnos el cálculo y la venta, desmentidos, sin embargo,

por la obstinada viudedad de Constanza y el gran prestigio de que se vió rodeada.

Ya me he referido a las varias alianzas que hubo entre su familia y la de su marido con la casa de Aragón en Nápoles. Su suegra era hija del rey Fernando I. El cardenal Luis de Aragón, que estuvo en Cloux, era también, según los historiadores, hijo o nieto natural del rey Fernando I. De modo que era próximo pariente, tío o sobrino, por matrimonio, de Constanza. ¿Cómo no la reconoció? Y Antonio de Beatis, canónigo de Amalfi, donde reinaba otra Constanza de Avalos, ¿cómo no retuvo ese nombre, si es que fué pronunciado? El *Retrato de Vinci*, tan exactamente descrito por Irpino, sólo puede ser el que está en el Louvre. Pero ¿sería ése el que enseñó Leonardo? ¿Sería posible que no se pudiera reconocer al modelo?

Para responder a esta pregunta haría falta poder separar de la obra de Leonardo la que corresponde al propio retrato. Ningún artista ha dado tanto como Leonardo su propio tipo a sus creaciones o a los seres de quienes se prendaba. El mismo dice: «El pintor tiende a hacer que todas sus figuras se le parezcan.» Todos los artistas lo han hecho. Pero es mucho más inesperado reconocer en las creaciones de Miguel Angel su pobre rostro deshecho, con los fuertes pómulos, los ojos hundidos en las tan dolorosas órbitas, los labios entreabiertos por el eterno suspiro, que encontrar en las creaciones del hermoso y exquisito Leonardo la voluntad del intelecto afirmándose a expensas de la de la vida. Una amplia y alta frente de modelado perfecto; una nariz fina, ligando enérgicamente la frente a los órganos de los sentidos y dando al rostro una tranquila unidad; los ojos, llenos de indulgencia y libres de erotismo; los labios, a veces sensuales (el inferior desbordante de bondad), se afinarán, se espiritualizarán luego, pero conservarán su juventud: son labios de los que están lejos de sí y cerca de la verdad. El mentón, primero obstinado, se suaviza y achica en la época de la *Leda* y de la *Gioconda*. Y siempre ese conjunto de rasgos y líneas del rostro, atenuado y afinado, que le da tanta nobleza.

La mujer del Louvre no tiene ese aire, y por eso en este cuadro el *retrato* surge bajo la creación leonardiana. La elevada frente, según el «triángulo de Praxiteles», se apoya sobre los serenos arcos de las cejas. Es la frente de Leonardo en el perfil de Lorenzo de Predi, y también la nariz, recta y pequeña, tan bien encajada. Pero las mejillas son demasiado carnosas y ensanchan el rostro, robándole un conjunto de líneas que hubiera podido ser de nobleza infinita. Este

tipo lo he encontrado en algunas mujeres de los Abruzos (en realidad, mujeres rústicas) de gran voluntad y penetrante inteligencia, pero con sólidas raíces en la tierra. Pero ¿no podría ser un vivo reflejo de la sangre española, que a veces crea esos rostros de aire tan distinto y en tan clara oposición con el otro tipo enjuto e idealista de la raza? Pero ¿para qué hacer el análisis de esta mujer de carnosas mejillas y frente luminosa, que poseía el cuerpo de Leda y tenía una mirada omnisciente? Ya se ha hecho demasiada literatura falsa sobre la llamada *Gioconda:* novelas, ditirambos y quizá calumnias, como si los grandes historiadores, poetas y críticos olvidasen la obra de arte para ocuparse únicamente de la mujer que la inspirara.

Nos basta con indicar que el cardenal de Aragón pudiera no haber reconocido el retrato de una parienta, que probablemente no había visto nunca, en la creación leonardiana, siempre impregnada de fantasía. Y quizá también que el nombre de Constanza de Avalos no sería pronunciado a causa del apasionado amor que el artista sentía hacia su obra, obra que, al parecer, no había entregado a quien se la encargó.

El «embrollo de la identidad», a que antes me he referido, bien hubiera podido comenzar aquí, en la órbita de la corte francesa, donde Leonardo, buen cortesano, sabía que el nombre Avalos sería un obstáculo para su obra, mientras que el de Julián de Médicis podría ser una protección más.

No nos queda, pues, en el texto de Antonio de Beatis más que una única y enigmática palabra: una «florentina». Pero esta palabra podría ser una inadvertencia sugerida por el nombre Médicis, y no será esta menudencia la que nos impida creer que el cuadro que enseñó Leonardo fué el que se encuentra en el Louvre.

Es curioso reparar que de las tres obras de arte que enseñó Leonardo, al menos dos son de las pocas pintadas completamente de su mano: *La Gioconda* y la *Santa Ana,* a las que habría que añadir, por su gran belleza inicial, el *San Juan Bautista, joven.* A la caída de la tarde, a la hora del supremo diálogo con su Dios, todo gran artista reúne, aunque sólo sea en su memoria, las obras que más amó, aquellas en que derramó por completo su alma y que, a su vez, serán fuentes de vida.

Pero independientemente de este sentimiento puramente personal, comparto por completo la convicción de Adolfo Venturi de que las descripciones tan precisas de Enea Irpino, el hecho de que la llamada *Gioconda* sea el único retrato en toda la obra de Leonardo

en que aparece un velo de viuda, y la edad madura del modelo, son otras tantas pruebas de que se trata del retrato de Constanza de Avalos.

Gracias a la vida que un gran artista transmite a su obra, y también a la vida que ha logrado evocar en ella, esta extraordinaria personalidad femenina ha continuado atrayéndonos durante siglos, como luz inextinguible, a través del tupido velo de errores y falsas tradiciones tejidas por los hombres.

NOTAS

(1) El Código Gaddiano es de autor desconocido, y está escrito hacia 1548 y depositado en la Biblioteca Nacional de Florencia. La línea citada se encuentra en el folio recto 90.

(2) «Alli 10 de Ottobre (1516) da Tursa.. se andò ad Amboise. En uno de li borghi il Signore (le Cardinal d'Aragon) con noi altri ando a vedere Messe Lunardo Vinci, fiorentino, vecchio de più de LXX anni, pictore en la nostra étà excellentissimo quale mostro a sua S. Illma tre quadri. Uno di certa donna fiorentina facta di naturale ad istantia del quondam magnifico Juliano de Medici. L'altro di San Joanne Baptista giovane et una de la Madonna et del figliolo che stan posti in grembo di Sancta Anna, tucti perfectissimi. Ban vero é che da lui, per esserli venuta certa paralesi nella dextra non se ne puo più aspecttare cosa buona...»

(3) Noticia que del retrato pintado por Leonardo da el comendador Cassiano del Pozo:

«Un ritratto, della grandezza del vero, in tavola incarniciata di noce intagliato, é mezza figera ed é ritratto d'une tal Gioconda. Questa é la più compita opera che di questo autore si veda, perchè dalla parola in poi altro non gli manca. La figura monstra una Donna di 24 in 26 anni, di faccii, non al tutto alla maniera delle statue Greche di Donne, ma alquanto larghetta con certe tenerezze nella gote e attorno a labbri e agl'occhi che non si puo spesar d'arrivar a quella esquisitezza. La testa é adornata d'una acconciatura assad semplice, ma ltre (volte) tanto finita; il vestito mostrava o negro o lionato scuro, ma é stato da certa vernice datali cosi melconcio che non se distingue troppo bene. Le mani sono bellissime e in somma con tutte le disgrazie che questo quadro habbi patito, la faccia e le mani si mostrano tanto belle che rapiscono chi le mira. Notamo che a quella Donna per altro bella mancava quelche poco nen ciglio, che il Pittore non glie fatto apparire, come che essa non doveva haverlo.

»Il duca di Buchingam mandato d'Inghilterra per condur la sposa al nuovo Re hebbe qualche intention d'haver questo ritratto ma essendone stato distolto il Re dall'instanze fatteli de diversi, che misero in considerazione che S. M. mandava fuor del Regno il più bel quadro che havesse, detto Duca senti con disgusto questo intorbidamento, e tra quelli con chi si dolse fu il Rubens d'Anversa, pittor dell Arciduchessa.» (Bibliothèque Barberini, Rome, LX, N° 64, folio 192, V°-194, V-6.)

(4) Notas de Benedetto Croce:

Un gentilhuomo di Parma, Enea Irpino, innamorato idealmente di Constanza d'Avalos, Duchessa di Francavilla, vedova di Federico del Balzo, la visito in Ischia, dove ella dimorava e aveva corte, forse tra il 1503 e 1506, certo non più tardi dei 1508, e rimase colà alcuni anni.

Nella Biblioteca di Parma esiste un suo Codice di rime, che io, or sono 45 anni, lessi e in parte publicsi.

Tra queste rime sono quattro sonetti e due madrigali sul ritratto che Leonardo da Vinci aveva fatto di Costanza.

Dai versi si trova che la figura aveva «un bel negro velo» (vedovile) «fronte ampia», occhi «colmi d'alto zelo» «bel collo e petto».

Adolfo Venturi penso subito che questo ritratto sia quello della cosi-detta Gioconda (che certo non era la giovanissima moglie di Francesco del Giocondo, secondo una storiella narrata del Vasari, e che si trova da altri designata come una dama «napolitana»).

Per la sua parentela coi Colonna, Costanza d'Avalos dovette più volte andare a Roma, o presso Roma. Nel 1507 dimoro in Marino.

Leonardo fece certo un viaggio a Roma nel 1505 o li incirca, perchè in quell'anno, faceva ritornare da Roma e vestiti che vi aveva lasciati. Dunque, senza venire a Napoli a recassi ad Ischia, poté dipingere Costanza in Roma.

A questa identificazione del Venturi fanno molte obbiezioni; ma egli, un mese prima che morisse, mi disse che credeva sempre fermamente che la cosidetta Gioconda fosse Costanza d'Avalos.»

Sull'argomento vedere:

Croce: *Aneddoti di varie letterature* (Napoli, 1942), I, 125-130.

Adolfo Venturi: *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, passo I, pág. 37-42; anche nella Rivista *Il Secolo XIX*, di Milano, del 1925.

La mia memoria sul Canzoniere dell'Irpino é del 1903, e fu abbreviata en el tempo stesso ebbe qualche aggiunta negli Aneddoti.

(5) Los Avalos se jactaban de descender de Guillermo Avalon, «de la casa real de Inglaterra» (según viejas crónicas), que desembarcó en Vizcaya el año 901, y recibió del rey Sancho Abarca la Sonsierra de Navarra, donde estableció su hogar y construyó el palacio de Avalos.

(6) He aquí la versión castellana de los poemas:

Brillante y amable Vinci, es vano intento
retratar a la Señora en tu lienzo,
que el arte no es bastante
a dar al alma la belleza eterna.

Tan alto no alcanza con su mirada
el ingenio humano, ni aun discierne
belleza tan soberbia
poder, siquiera, evocarla en parte.

Podría trazarla bajo el negro velo
sólo Aquel que antes la formó en el Cielo.

(7)

¿Es ésta una humana o divina forma
que descendió a vivir entre mortales
¿Es ésta la amplia frente que a la luz
se ofrece de un brillante y claro cielo?

Es ella, la Señora, ejemplo y norma
de quien pintar quiere celestes formas;
ésta su bella boca, que tan dulces
y suaves palabras de amor pronuncia.

Estos sus ojos, de alto fervor llenos:
éstos su bello cuello y pecho, donde
su propia inmensa belleza da el Cielo.

Aquel que esto pintó, pintor egregio,
tanta beldad bajo el púdico velo,
superó el arte y se venció a sí mismo.

(8) Sus contemporáneos creían, erróneamente, que Leonardo era zurdo. En realidad era ambidextro, como todo buen dibujante debe serlo.