

La Dama del Armiño

Janusz Watek

Conservador del Museo Nacional de Cracovia

Leonardo da Vinci pintó *La Dama del Armiño*, también conocida como *Retrato alegórico de Cecilia Gallerani*, hacia 1490, en el período en que trabajó al servicio del duque milanés Ludovico el Moro.

El cuadro fue adquirido –ignoramos a quién– por el príncipe Adam Jerzy Czartoryski hacia 1800 y seguramente en Italia. Pasó enseguida a manos de su madre, la princesa Izabela Czartoryska, de soltera Fleming, quien en 1801 creó en Puławy el primer museo polaco abierto al público. Sin identificar a la modelo, Czartoryska lo denominó *La Belle Ferronnière*, probablemente por su similitud con el grabado de otro retrato de Leonardo que se halla hoy en el Museo del Louvre. Parece que fue por entonces cuando se le añadió en la esquina superior izquierda la inscripción «LA BELE FERONIERE / LEONARD D'AWINCI». La utilización de la W (inexistente en italiano) en el apellido del pintor es quizás deliberada, para adaptarlo al polaco. Es probable también que en esa época se repintara en negro el fondo original (gris y azul celeste) y se resaltaran igualmente en negro algunos elementos de la vestimenta.

Los historiadores del arte polacos J. Mycielski (1893) y J. Bołoz-Antoniewicz (1900) fueron los primeros en señalar que podría tratarse del desaparecido retrato de Cecilia Gallerani, joven dama de la corte milanesa que fue amante del duque Ludovico Sforza el Moro. Sabemos que fue retratada por Leonardo por un soneto de Bernardo Bellincioni (1493), poeta de la corte, así como por la correspondencia entre Cecilia e Isabella d'Este (quien en 1498 le pidió prestado su retrato pintado por Leonardo). Para Bołoz-Antoniewicz era indudablemente Cecilia Gallerani, mientras que Mycielski barajó también la posibilidad de que fuera la esposa de Luis XII de Francia, Ana de Bretaña, cuyo emblema era el armiño.

A.E. Hewett (1907) observó que el nombre griego del armiño (*gale*) se corresponde con las dos primeras sílabas del apellido Gallerani, lo cual reforzó la tesis de Bołoz-Antoniewicz. Después, H. Ochenkowski (1919) señaló que en el armiño podía haber también una referencia a Ludovico el Moro, llamado en ocasiones *Ermellino* (armiño en italiano). C. Pedretti (1990) desarrolló posteriormente esta identificación relacionando el apodo del duque con el hecho de que en 1488 el rey de Nápoles, Fernando I de Aragón, le concediera la Orden del Armiño –este animal estaba considerado desde la Antigüedad un símbolo de pureza, y además había aparecido en un grabado de Leonardo (h. 1490) que, según Pedretti, era un proyecto de medalla para Ludovico. Ese grabado representa a un cazador con un armiño que prefiere ser atrapado antes que atravesar el círculo de barro en el que está encerrado, y seguramente se completaría con el lema «Malo mori quam foedari» –Mejor morir que mancillarse–, que aparece junto al animal en los emblemas de

Federico da Montefeltro, duque de Urbino (miembro como Ludovico de la Orden del Armiño).

No obstante, los especialistas siguieron albergando dudas sobre la identidad de la joven, sobre todo por su edad, 16 o 17 años, mientras que Cecilia Gallerani, por los documentos de archivo, debería parecer mayor cuando fue retratada. J. Shell y G. Sironi (1992) descubrieron un error en uno de los documentos, lo cual permitió establecer las fechas correctas de la vida de Cecilia y estimar que, como había nacido probablemente en 1473, tendría unos 17 años cuando se pintó el retrato, de manera que desde entonces esta identificación está universalmente aceptada.

Cecilia Gallerani nació en Siena, en el seno de una familia que no pertenecía a la nobleza y que se estableció en Milán. Bella e inteligente, apareció en la corte de Ludovico el Moro a principios de 1489. Gracias a sus grandes dotes, sobre todo para la literatura y la música, fue llamada «Musa» y «Donna docta», y comparada con destacadas mujeres de la Antigüedad como Aspasia de Mileto (esposa de Pericles) o Asiofea (alumna de Platón). Con su atractiva personalidad, no tardó en participar en las tertulias filosóficas y otras actividades de la humanista corte milanesa. Al poco tiempo se convirtió en amante oficial del duque, que llevaba mucho tiempo casado *pro verba* con Beatrice d'Este, hija menor de Ercole I d'Este, duque de Ferrara. La ceremonia de la boda estaba fijada para el año 1490, pero Ludovico, concentrado en su relación amorosa con Cecilia, la retrasó una y otra vez para disgusto de su futuro suegro. En noviembre de 1490 el embajador ferrarés, Giacomo Trotti, informó al duque de que Ludovico estaba muy ocupado con su amante, quien no sólo era «bella como una flor» sino que además estaba embarazada.

La boda de Ludovico con Beatrice se celebró finalmente el 16 de enero de 1491, y poco después, el 3 de mayo de ese año, Cecilia Gallerani dio a luz al hijo de Ludovico, quien recibió el nombre de Cesare. Con este motivo el duque obsequió a Cecilia con unas propiedades en Saronno, pero la mantuvo junto con su hijo en la corte durante unos meses más, lo que le acarrió numerosas críticas. Al final, presionado por su esposa y su suegro, decidió casar a su amante con Ludovico Carminati de Brambilla, conde de Bergamino, y enviarla junto con su hijo al palacio de Carmagnola, su regalo para el pequeño Cesare. Cecilia murió en 1536, a la edad aproximada de 63 años, celebrada como poeta en italiano y en latín, elogiada por el novelista Matteo Bandello como «gran lume de la lingua italiana». Por desgracia no se conserva ningún poema suyo.

Partiendo de los estudios de A. Schiaparelli (1921), Z. Żygulski Jr. (1969) fue el primero en analizar a fondo el estilo del peinado y de la vestimenta de la modelo, que consideraba *alla spagnola*, con elementos de origen árabe como los nudos, tan característicos de Leonardo. El cabello, con nítida raya al centro, cae liso a ambos lados del rostro y se recoge después en una larga trenza. Lleva una cofia sujeta con una cinta de seda negra que atraviesa la frente, y todo el conjunto se cubre con una gasa transparente rematada con un ribete de hilo de oro justo por encima de las cejas. Lleva un vestido rojo, con corpiño y mangas atadas con lazos, y una capa azul con una amplia abertura por la que saca el brazo la modelo.

También ha sido objeto de controversia el pequeño animal, perteneciente a la familia de los mustélidos. Para Czartoryska era una garduña, y para otros una comadreja (por otra parte imposible de domesticar), un hurón o un turón albino. Al margen de la especificación zoológica, en el cuadro tiene sobre todo una función de emblema, en indudable alusión a Ludovico el Moro y a su amante. Como ya se ha dicho, al duque le llamaban *Ermellino* (armiño), y el apellido de Cecilia coincide parcialmente con el nombre de este animal en griego (*gale*). Por lo tanto, el armiño tiene pleno sentido en este retrato alegórico.

En el contexto del desarrollo del retrato en la Edad Moderna, este cuadro ocupa un lugar muy significativo. De mano de un destacado científico, de un minucioso investigador de la naturaleza que poseía profundos conocimientos sobre las propiedades físicas de la luz, sobre la anatomía humana y animal, sobre la psicología, de un artista que dominaba la técnica pictórica, se trata sin duda de una obra muy innovadora en su época. Veamos en qué consiste esa innovación.

En primer lugar, Leonardo abandonó la tradicional representación de perfil, que permitía resaltar los rasgos faciales característicos (la forma de la nariz, de la barbilla, etc.) y adoptó la perspectiva de medio perfil o tres cuartos, que muestra gran parte del torso. Al girar la cabeza en sentido contrario al cuerpo dotó a la composición de un dinamismo que no existe en sus retratos anteriores. Y modeló la figura mediante una luz concentrada, proveniente de una única fuente situada ante la modelo, ligeramente elevada, de acuerdo con su teoría de que «las figuras iluminadas con luz particular [concentrada] demuestran mucho mayor relieve y fuerza que las que se pintan con luz universal [difusa]».

De este modo resaltan notablemente las partes del cuerpo de la mujer y del animal que están más próximas a la fuente de luz, oscureciéndose gradualmente las más alejadas de ella. Mediante este procedimiento la figura adquiere un carácter plenamente tridimensional, situada en un espacio que la rodea por todas partes. La mano derecha sobre el animal acentúa esa sensación de espacio, y con su intensa iluminación parece salirse de la superficie del cuadro. El color presenta esa misma gradación de intensidades, hasta acabar en los tonos pardos grisáceos de la zona inferior izquierda. Es muy probable que el tratamiento de esa parte del cuadro, a veces considerada erróneamente inacabada, sea deliberado, pues Leonardo manejaba la luz para obtener resultados nunca antes vistos en pintura. Gracias a ello, la tridimensionalidad de la figura en la superficie plana del cuadro produce un efecto de plena naturalidad, el efecto de vida real que antes de Leonardo ya postulara Alberti al afirmar que eran buenos «los retratos que sobresalen del fondo, como si estuviesen esculpidos». Ese efecto habría sido mucho más intenso de no haberse modificado el fondo original, de cuya penumbra la figura surgiría con más suavidad, envuelta en el *sfumato* típico del pintor. Refuerzan asimismo la sensación de naturalidad el magistral dominio de la anatomía, el sutil modelado de las carnaciones a través del claroscuro, la delicada estructura ósea del rostro y las manos, la suavidad del pelaje del animal, que cede a la leve presión de los dedos de la joven, el efecto que produce en el cabello la cinta de seda negra...

Ni siquiera observándolo desde muy cerca se aprecia en el cuadro la pincelada, pues responde al ideal de la pintura renacentista, la ilusión de realidad. Es así la conmovedora personificación de alguien que vivió hace siglos y que gracias a la pintura pervive aún entre nosotros. En el ya citado soneto de Bellincioni dedicado al cuadro se describe acertadamente esta cualidad:

¿A quién guardas rencor, a quién envidias, Naturaleza?
¡A Da Vinci, que pintó una de tus estrellas!
Cecilia, tan bella hoy es aquella
Frente a cuyos ojos el sol parece sombra oscura.

Tuyo es el honor, aun cuando su pintura
Nos dé a entender que escucha, y no habla.
Piensa que cuanto más viva y hermosa aparezca
Tanto mayor será tu dicha futura.

Dale las gracias pues a Ludovico, o bien
Al ingenio y la mano de Leonardo,
Que te permiten participar de la posteridad.

Quienes la vean, por más tiempo que haya pasado
Dirán al verla viva: así nos basta
Para entender qué es arte y qué es naturaleza.

Tras la muerte de Cecilia Gallerani el rastro del cuadro se perdió durante varios siglos, hasta que reapareció en Polonia hacia 1800. Compartió entonces el convulso destino del país, cuyo territorio se hallaba repartido entre Rusia, Prusia y Austria. Junto con otras obras maestras, de Rafael y Rembrandt entre otros, estuvo expuesto en la Casa Gótica de Puławy hasta la insurrección contra Rusia (1830). Después, justo antes de que las tropas zaristas llegaran a Puławy, salió de allí junto con los fondos del museo: primero se trasladó a Klemensów y Sieniawa, y luego a París, donde se custodió en el Hôtel Lambert de la isla de San Luis, residencia de la familia Czartoryski durante su exilio. La guerra entre Francia y Prusia y la Comuna de París (1870-1871) obligaron al príncipe Władysław Czartoryski, nieto de la princesa Izabela, a sacar la colección de París y llevarla nuevamente a Polonia. En 1876 se abrió en Cracovia, que entonces pertenecía a Austria, el Museo Czartoryski, en el que el cuadro ocupaba un lugar de honor. Protegido durante la I Guerra Mundial en la Gemäldegalerie de Dresde, volvió a Cracovia en 1920. En los primeros días de la II Guerra Mundial fue confiscado por los nazis; al igual que los cuadros de Rafael y Rembrandt, estaba destinado al proyectado museo de Adolf Hitler en Linz. Más tarde pasó a manos de Hans Frank, Gobernador General de la Polonia ocupada, con lo que, de nuevo junto al Rafael y el Rembrandt, regresó a Cracovia, a la residencia de Frank en el Castillo Real de Wawel. Acabada la guerra, los tres cuadros fueron llevados a Alemania, donde se recuperarían (desgraciadamente sin el Rafael) y devolverían a sus propietarios.

La Dama del Armiño ha sido objeto de diversas restauraciones, realizadas por Rudolf Kozłowski (1952), Kazimierz Kwiatkowski (1952-1955), David Bull (1991-

1992) y Pascal Cotte y Jean Penicaut (Lumière Technology, 2007). Esos trabajos permitieron confirmar la autenticidad de la obra y la autoría de Leonardo, que había sido cuestionada por algunos especialistas de finales del siglo XIX y principios del XX (que lo atribuyeron entre otros a Ambrogio de Predis y Giovanni-Antonio Boltraffio). Se pudo asimismo valorar el verdadero estado del cuadro, que pese al repintado del fondo es una de las obras de Leonardo mejor conservadas, pues en la mayoría de los elementos principales (el rostro de Cecilia, el animal) no ha habido intervenciones posteriores.

El cuadro se ha expuesto en varias muestras importantes, entre ellas *El retrato europeo entre los siglos XV y XX* (Moscú, Museo Pushkin, 1972); *Circa 1492: Art in the Age of Exploration* (Washington DC, National Gallery of Art, 1991-1992); *La Dama con Ermellino* (Roma, Palazzo del Quirinale; Milán, Pinacoteca di Brera; Florencia, Palazzo Pitti, 1998-1999), y *Botticelli to Titian. Two centuries of Italian Masterpieces* (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2009-2010).

Bibliografía

Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach, Varsovia, 1828; G. Carotti, «Dipinti restituti a Leonardo da Vinci», *Archivio Storico Lombardo*, XV (1888) y XVII (1890); M. Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, Lvov, 1892; J. Mycielski, *Galerya obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie*, Cracovia, 1893; J. Bołoz-Antoniewicz, «Portret Cecylii Gallerani przez Leonarda da Vinci w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie», en *Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie*, Cracovia, 1900; A.E. Hewett, «A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Predis», *The Burlington Magazine*, X (1906-1907); W. Bode, «Leonardos Bildniss der jungen Dame mit dem Hermelin aus dem Czartoryski Museum in Krakau und die Jungenbilder des Künstlers», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXXVI (1915); E. Möller, «Leonardos Bildniss der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau», *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX (1916); W. Seidlitz, «Leonardo da Vinci und die Dame mit dem Hermelin», *Preussische Jahrbücher*, CLXIV (1916); L. Beltrami, *Madonna Cecilia di Leonardo da Vinci*, Milán, 1919; H. Ochenkowski, «La Donna coll'Ermellino e una composizione di Leonardo da Vinci», *Raccolta Vinciana*, X (1919); K. Estreicher, «Portret Damy z łasicą, Uwagi w związku przeswieteniem obrazu», *Biuletyn Historii Sztuki*, XIV (1952); M. Rostworowski, «Leonarda da Vinci portret "Damy z gronostajem"», en *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, vol. II, Cracovia, 1954; R. Kozłowski, Apéndice de Rostworowski 1954 (véase); *Malarstwo włoskie XIX i XV wieku. Wystawa z muzeów i zbiorów polskich*, Museo Nacional de Cracovia, Cracovia, 1961 (ed. francesa: *La Peinture italienne des XIV et XV siècles. Exposition des musées et des collections polonaises*, Cracovia, 1961); Z. Żygulski Jr., «Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węzły Leonarda», *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXI (1969); M. Rzepińska, «La Dama dell'Ermellino», en *Leonardo. La pittura*, Florencia, 1977; M. Rzepińska, *Co wiemy o Damie z gronostajem z Muzeum Czartoryskich*, Cracovia, 1978; *The National Museum in Cracow. The Czartoryski Collection. A Historical Outline and Selected Objects*, Varsovia, 1978; M. Rzepińska, «Co wiemy o "Damie z gronostajem" z Muzeum Czartoryskich», en *W kręgu malarstwa*, Wrocław-Varsovia-Cracovia, 1988; P. C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Florencia, 1989; C. Pedretti, «La Dama dell'Ermellino come allegoria politica», en *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, I, Milán, 1990; *Leonardo da Vinci. Lady with an Ermine from the Czartoryski Collection*, National Museum, Cracow, eds. J. Grabski y J. Wałek, Viena-Cracovia, 1991; J. Shell y G. Sironi, «Cecilia Gallerani: Leonard's Lady with an Ermine», *Artibus et Historiae*, 25, XIII (1992); D. Bull, «Two Portraits by Leonardo: Ginevra de' Benci and the Lady with an Ermine», *Artibus et Historiae*, 25, XIII (1992); J. Wałek, «Castitas-Pulchritudo-Amor. Dama z gronostajem jako alegoryczny portret Cecylii

Gallerani», en *Portrety kobiece Leonarda da Vinci*, Cracovia, 1994; M. Rostworowski, *Gry o Dame*, Cracovia, 1994; K. Moczulska, «Najpiękniejsza Gallerani i najdoskonalsza Galé w portrecie namalowanym przez Leonarda da Vinci», *Folia Historiae Atrium*, I (1995); *Leonardo. La Dama con l'Ermellino*, eds. B. Fabjan y P.C. Marani, cat. exp. (Palazzo del Quirinale, Roma; Pinacoteca di Brera, Milán; Palazzo Pitti, Florencia), Milán, 1998; P.C. Marani, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings*, Nueva York, 2000.