

PABLO DE CUBA SORIA

La batalla de Anghiari
o la erótica del tumulto



Edición: Javier Marimón

© Logotipo de la editorial: Umberto Peña

© Imagen de cubierta: *La batalla de Anghiari* (detalle),
de Peter Paul Rubens (copia del original de da Vinci)

© Imágenes interiores: obras en dominio público,
reproducidas a través de Wikimedia Commons/
Wikipedia.org.

© Pablo De Cuba Soria, 2026

Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2026

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798258878977

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones
que establece la ley, queda rigurosamente prohibida,
sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la
reproducción total o parcial de esta obra por ningún
medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo
fotocopias o distribución en Internet.

para Leidy,
(en absoluta quietud y sin palabras)
ante La última cena

*Tout ce qu'il considérait, il le considérait comme un
phénomène de force.*

Paul Valéry,
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci

*La forme n'est qu'une vue de l'esprit [...] tant qu'elle ne
vit pas dans la matière.*

Henri Focillon, ***Vie des formes***

Intro

Ciertas obras habitan en una zona casi secreta del arte. Se vuelven disidentes de la historia a la que pertenecen. A través de copias y atribuciones, nos llegan como espectros que la memoria artística ha moldeado, a veces sin saber el porqué. Obras que ya no pueblan el mundo material, pero que desde esa ausencia alcanzan una manera de estar entre nosotros. Ajenas a cualquier docilidad, se adueñan de esa verdad lateral que subyace a los objetos perdidos.

La batalla de Anghiari pertenece a esa genealogía de cosas perdidas. Leonardo da Vinci la imaginó por mandato de una gloria cívica, que debía fijar en un muro una victoria florentina. Pero de esa imaginación hoy apenas contamos con un puñado de fragmentos. De aquella batalla quedan cabezas que gritan, caballos consumidos por su propia furia, manos que disputan un estandarte. Y además rumores, demasiados rumores que sobreviven a la manera de los mitos: deformándose, contagiando cuanto alcanzan; erigiéndose en fantasmas tercios y sin cuerpos.

¿Dónde está *Anghiari*? ¿Algo de ella pervive bajo otra pintura? Esas son preguntas detectivescas en las que me detendré por momentos. Hay otra cuestión que me inquieta más: ¿cómo pensar una forma a partir de su desaparición? Sabemos de su ruina temprana, del fracaso técnico, de las múltiples copias, de la inscripción de Giorgio Vasari, de la infructuosa investigación moderna... Con todo ello, podría escribirse una novela de archivo. Mi propósito es acaso menos pretencioso: pensar la obra y sus sucesivos fantasmas como una teología de la presencia perdida, como una promesa siempre aplazada que no cesa de fabricar supersticiones.

El Leonardo que desanda estas páginas es el anatomista del tumulto, el lector de fuerzas y creador que asiste al instante en que sus criaturas pierden el gobierno de sí mismas. Hombres que ya no se distinguen del músculo, del polvo que los rodea ni de los metales que sostienen en sus manos; caballos que ya son miradas, crines y salivas.

La batalla de Anghiari se resiste a su pérdida. Y quizás ahí esté su grazia, la de una pintura fracasada que se ha convertido en una de las escenas más enrarecidas del arte. Y lo ha logrado desde un muro donde, al parecer, no está.



Figura 1. Peter Paul Rubens: *La batalla de Anghiari* (detalle). ca. 1603. Tiza negra, pluma y tinta, con realces de gris y aguada. París, *Musée du Louvre*.

ES OCTUBRE Y 1503. Los Médici están en el exilio y la República de Florencia se sostiene sobre cimientos inestables. Han convocado a Leonardo da Vinci al Palazzo Vecchio. Con cincuenta y un años ha vuelto de la Romaña, donde César Borgia le pagaba como ingeniero militar. Con máquinas de guerra en los bolsillos y tratados de anatomía en la cabeza, lo vemos pasar con una túnica rosada, a la altura de la rodilla. El gonfaloniero de justicia, Pietro Soderini, le encargará un mural sobre la victoria de Anghiari para la pared este del Salone dei Cinquecento. Toda una epopeya donde la virtù cívica encontraría su medida. Leonardo acepta por una suma incluso mayor que la de La última cena.

Unas semanas después, en la Sala del Papa de Santa Maria Novella, los bocetos de la batalla comienzan a aparecer sobre un cartón. Pero como era su costumbre, demora esos primeros compases: se marcha a Piombino a fortificar murallas para Jacopo IV Appiani. Hacia mayo de 1504, la Señoría le impone un plazo, con la firma de

Maquiavelo de por medio. Así, se ve obligado a darle más vida a las muertes de la batalla.

ES JUNIO Y 1505. Diluvia en Florencia. El día 6, viernes, “*al tocco delle 13 ore*”, Leonardo empieza a pintar en el palacio. Lo anota él mismo, como quien levanta acta de un presagio: apenas deja el pincel, el tiempo se descompone, tañe la campana, el cartón se despega, se rompe el cántaro y el agua se derrama. El día se oscurece. Para una imaginación que escrutaba el vórtice del agua a semejanza de un texto sagrado, aquello no podía ser un simple aguacero. El signo pedía cumplirse. El Apeles que Bernardo Bellincioni había visto llegar a la corte de Ludovico Sforza —“*da Fiorenza uno Apel quivi è condotto*”— quería resucitar una técnica antigua que leyó en Plinio el Viejo, una suerte de encáustica, pigmentos aglutinados con cera y fundidos al calor (así lo cuenta, hacia 1540, el Anonimo Gaddiano).

En los meses siguientes colgó braseros de carbón junto al muro para secarlo. La parte baja resistió, a diferencia de la alta, donde los colores empezaron a correr unos sobre otros, a chorrear sobre crines y yelmos. Quizás el desastre debía

ser parte indisoluble de la obra. Leonardo había pensado la batalla como fenómeno meteorológico, una tempestad de cuerpos donde manda la materia —sudor, polvo, sangre—. ¿Qué crónica cabe en una tormenta? La victoria que la Señoría le pedía contar se le iba deshaciendo, cartón adentro, en un régimen de intensidades, en ese punto donde Naturaleza e Historia chocan hasta que ya no se sabe cuál de las dos empuja. Llueve, trueno, graniza: verbos sin sujeto. Así quería Leonardo su batalla, que ocurriera como ocurre el tiempo —el que cae del cielo, no el que se cuenta en los anales—. Le pidieron historia y pintó intemperie.

Valéry lo intuyó en su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Para ese Leonardo, pintar era una operación del espíritu que no distinguía entre el movimiento de un fluido y el impulso de un músculo, casos ambos de una misma ley, la que permitiría reconstruir el mundo desde su estructura. Léase *Anghiari* desde ahí y la escena histórica cede ante un laboratorio de equivalencias —anatomía/hidrodinámica— donde el gesto se enrosca en torbellino y la violencia olvida el orden en que suele contarse.

En *The Day the Renaissance Was Saved*, Niccolò Capponi sostiene que el 29 de junio de 1440 se decidió en Anghiari la supervivencia de la República florentina y, con ella, el futuro del arte que habría de celebrarla. Lo que para Florencia fue el día en

que su Renacimiento siguió adelante, para Leonardo fue un estudio (biología) del caos. Y el caos pronto tuvo réplica. En 1504, meses después del encargo a Leonardo, Soderini le confía a Miguel Ángel la pared de enfrente. El joven escultor se encierra en una sala del hospital de los tintoreros, en Sant'Onofrio, a preparar su *Batalla de Cascina*. Con polvo de carbón en los dedos, dibuja cada espalda hasta hacer de la anatomía una fortaleza sitiada; compone soldados sorprendidos en el baño que se arman a toda prisa: el cuerpo masculino en el segundo exacto antes del combate. El duelo no estuvo en el origen del proyecto, pero terminó por devorarlo. Leonardo, que había llegado primero, ya dibujaba lo que hoy llamaríamos una premonición de futurismo anatómico.

La historia del arte ha contado una y otra vez ese choque. Pelea de gallos, donde el veterano buscaba reafirmar su supremacía ante el prodigio. Esa colisión de egos resonó para bien en los muros. Miguel Ángel logra un cuerpo heroico en todo su potencial, mientras en Leonardo la figura del héroe resulta engullida por una economía de fuerzas sin nombre ni bando.

Intermezzo I: El archivo del anatomista

Noches en el Ospedale di Santa Maria Nuova. En vez de perseguir almas, Leonardo escucha los mecanismos del cuerpo. En indigentes y ladrones difuntos, descubre mapas que conducen al origen exacto del rictus. Encuentra en ellos el nervio que tensa la mandíbula.

Con su caligrafía de espejo toma notas sobre la ira en los caballos y en el hombre. Lo vemos interrogar músculos; lo vemos hacerle autopsias a la furia. Esos gritos perfectos, esos espasmos que preceden a la muerte, reaparecen luego en sus bosquejos. Sordina de la morgue: huele a vinagre y cera, a la descomposición anticipada de una Obra en gestación.

ÍNDICE

Intro	11
1	15
2	17
Intermezzo I.....	21
3	23
4	27
5	31
Intermezzo II.....	37
6	39
7	41
8	43
9	47
10	51
Intermezzo III	53
11	57
12	61
Coda (Inventario de ausencias)	65
Notas	79
Bibliografía consultada y citada	81