

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

DISIDENTES DE SU historia visible, ciertas obras forman parte de la cámara secreta del arte. Estas piezas llegan transformadas en vestigios de una ceremonia interrumpida, a través de copias, descripciones, atribuciones o sombras preservadas en la memoria colectiva. Su autoridad se origina en una zona de ambigüedad. El original se ha retirado y, en esa ausencia, inicia otra forma de presencia, menos dócil y más espectral, marcada por esa verdad lateral que únicamente poseen los objetos sustraídos.

La batalla de Anghiari de Leonardo da Vinci pertenece a esta categoría de apariciones dañadas. Concebida bajo el mandato de una gloria cívica y destinada a inmortalizar una victoria florentina en el muro, la obra terminó convertida en una constelación de fragmentos. En el lugar donde debía prevalecer la claridad monumental de la historia, subsiste una materia fugitiva compuesta por cabezas que gritan, caballos consumidos por su propia furia y manos que disputan un estandarte transformado en nervio. La obra persiste

como ciertos mitos, a través de la deformación y el contagio, por la obstinación de aquello que sigue actuando tras haber perdido su cuerpo.

Resulta pertinente abordar *Anghiari* a partir de una pregunta fundamental: ¿de qué manera una forma genera pensamiento a partir de su desaparición? Su temprana ruina, el fracaso técnico, la sucesión de copias, la inscripción vasariana y la persistente búsqueda moderna bajo otra pintura constituyen más que una simple novela de archivo. En realidad, configuran una suerte de teología menor de la presencia perdida, un culto a una promesa perpetuamente postergada y capaz de suscitar nuevas supersticiones.

El Leonardo que se presenta en estas páginas adopta algunas de sus facetas más inquietantes: el anatomista del tumulto, el lector de fuerzas y el testigo de la figura en el momento en que comienza a perder control sobre sí misma. Así, se inserta en una circulación más amplia, donde se transforma en músculo, polvo, metal, saliva, crin y mirada animal.

Anghiari persiste precisamente a través de su pérdida. Es posible que en ello resida su singular *grazia*: transformar el fracaso de una pintura en una de las escenas más intensas del arte occidental.



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*.

1

TODAVÍA INESTABLE TRAS el exilio de los Médici, la República de Florencia convoca a Leonardo da Vinci al *Palazzo Vecchio*. Es octubre y 1503. A sus cincuenta años, Leonardo regresa de Milán con máquinas de guerra en los bolsillos y tratados de anatomía en la mente. Lleva una túnica rosada, corta hasta la rodilla, impropia para una ciudad donde los hombres prefieren las vestiduras largas. Piero Soderini, gonfaloniero de justicia, le encarga un mural —la firma contractual será de Maquiavelo— tres veces más grande que *La última cena*, para la pared este del *Salone dei Cinquecento*. Leonardo acepta, pero aplaza el comienzo, fiel a su costumbre. (Antes, viaja a Piombino para diseñar fortificaciones. Solo en mayo de 1504 regresa a Florencia.) Escoge para la obra una epopeya de la victoria de Anghiari, destinada a exaltar la *virtù* cívica frente a las ambiciones milanesas. Semanas más tarde, el cartón-boceto de *La batalla de Anghiari* emprende su aventura en lo visible.

ES JUNIO Y 1505. Diluvia en Florencia. Leonardo inicia el rito de la encáustica sobre el muro del *Salone*. El “Apeles florentino”, como lo llamó Ludovico Sforza, se propone resucitar una técnica perdida de Plinio el Viejo, alquimia de pigmentos aglutinados con cera y fundidos al calor. El Arno se desborda. El agua se filtra en la Sala del Papa, donde Leonardo prepara el cartón. Esa invasión lo arquea hasta casi deshacerlo. Para una imaginación que escrutaba el vórtice del agua a semejanza de un texto sagrado, aquello fue un signo. Enemiga mortal, la humedad invadía la obra antes del primer color. Quizá por eso, su legado será el estudio de una fuerza, antes que la crónica de una victoria.

Leonardo pensó la batalla como fenómeno meteorológico, una tempestad de cuerpos donde la materia —sudor, polvo, sangre— se vuelve protagonista. La pintura abandona la crónica para registrar un proceso de crisis donde naturaleza e historia colisionan. La ilustración del episodio queda atrás; comienza la búsqueda de un régimen

de intensidades. El muro deja de ser una superficie destinada a contar una victoria; empieza a adquirir condición de clima.

Para Paul Valéry, la pintura en Leonardo fue una operación del espíritu que no distinguía entre el movimiento del fluido y el impulso del músculo, ya que ambos son casos particulares de una ley intelectual única, orientada a reconstruir el mundo desde su propia estructura. Desde ahí, *Anghiari* puede leerse menos en clave de escena histórica que de laboratorio de equivalencias entre anatomía e hidrodinámica, donde el gesto se vuelve torbellino y la violencia deja atrás su orden narrativo. Leonardo entendió la materia como una estabilización provisional del desborde.

En *The Day the Renaissance Was Saved*, Niccolò Capponi sostiene que el 29 de junio de 1440 se decidió la supervivencia de la República florentina, e igualmente el futuro del arte que la celebraría. Lo que para Leonardo devino un estudio del caos, para Florencia fue el día en que su Renacimiento logró continuidad. El proyecto nació a raíz de un duelo. En el mismo *Salone*, el joven Miguel Ángel —con polvo de carbón en los dedos, midiendo cada espalda hasta convertir la anatomía en fortaleza sitiada— preparaba su *Batalla de Cascina*, un estudio del cuerpo masculino en tensión a punto de entrar en combate. Leonardo respondió con una premonición de futurismo anatómico.

La historia del arte se detuvo a observar el choque de dos universos estéticos. “Un momento definitorio en la carrera de Leonardo, donde el veterano buscaba reafirmar su supremacía ante el prodigio” (Kemp). Sin embargo, el contraste excede la rivalidad biográfica. En Miguel Ángel comparece la potencia del cuerpo heroico; en Leonardo comienza a perfilarse una crisis del heroísmo, absorbido ya por una economía de fuerzas impersonales.

Intermezzo I

EL ARCHIVO DEL anatomista.
En las noches frías del *Ospedale di Santa Maria Nuova*, Leonardo se convierte en detective de la carne. En vez de perseguir almas, estudia mecanismos. El bisturí traza mapas sobre cuerpos de indigentes y ladrones ajusticiados: busca el origen exacto del rictus, el nervio que tensa la mandíbula hasta convertirla en arma.

Anota en sus cuadernos, con singular escritura de espejo: “Describe el principio de la ira en el caballo y en el hombre”. Más que bocetos, son interrogatorios al músculo, autopsias de la furia. Cada tendón expuesto deviene indicio para pintar el grito perfecto, el espasmo que precede a la muerte. La Obra se está gestando aquí, en la sordina de la morgue, bajo el olor a vinagre, cera y descomposición.

ÍNDICE

Intro	11
1	15
2	17
Intermezzo I.....	21
3	23
4	27
5	33
Intermezzo II.....	39
6	41
7	43
8	45
9	49
10	53
Intermezzo III	55
11	59
12	65
Coda (Inventario de ausencias)	69
Notas	83
Bibliografía consultada y citada	85

