

NÚMERO 8
ISSUE 8

LAS MÁSCARAS DEL TRADUCTOR Y EL PACTO LITERARIO EN LAS *NOTAS DE COCINA DE LEONARDO DA VINCI*

Javier Pérez Escotado



Recibido: 22 mayo 2014
Aceptado: 30 junio 2014



2014

1. Los modelos de la máscara y el pacto literario

Además de los conocidos significados de la palabra *máscara*, el término posee una aplicación que ya pertenece a la historia de la cultura. La creó José C. Nieto en su obra sobre Juan de Valdés para referirse al ardid que muchas personas utilizaron para librarse de la «táctica represiva» de la Inquisición española, que pretendía acusarlas de herejes; como «táctica defensiva», éstas se refugiaron bajo la advocación de la figura y la obra de Erasmo de Rotterdam, patrón, si no santo protector de los traductores.**(1)** Esta táctica es conocida como «la máscara de Erasmo». Por tanto, a partir de esta connotación histórica, *máscara* puede entenderse también como un subterfugio que trata de enmascarar las auténticas ideas y los objetivos de alguien bajo el paraguas benigno de un autor de prestigio con la finalidad de evitar responsabilidades mayores, minimizar delitos de opinión o simplemente distraer al tribunal o confundir el juicio del lector.

La siguiente investigación –palabra que comparte significado con *inquisición*– surge de una perplejidad en la que la utilización de un autor de prestigio tiene la finalidad de enmascarar segundas intenciones, acaso una parodia, tal vez una estrategia comercial, sin duda una impostura o tentativamente un fraude. Las *Notas de cocina de Leonardo da Vinci* **(2)** han sido leídas y recibidas por un amplio público como una auténtica obra de Leonardo y, por tanto, han sido generosamente citadas y han multiplicado su efecto sobre una sociedad que ha dado por bueno el texto y a su autor, e incluso ha concedido crédito a la existencia del llamado Codex Romanoff en el que esas *Notas* de Leonardo se habrían conservado; asimismo, estas *Notas* han «autorizado» una interpretación culinaria de algunos de los ingenios mecánicos diseñados por Leonardo; por ejemplo, una máquina que «representa un arma de fuego, montada sobre una cureña y formada por ocho series de ocho cañones montados en un tambor giratorio», ha sido interpretada en estas *Notas* como un artificio para prensar los ajos y desmenuzar perejil.**(3)**

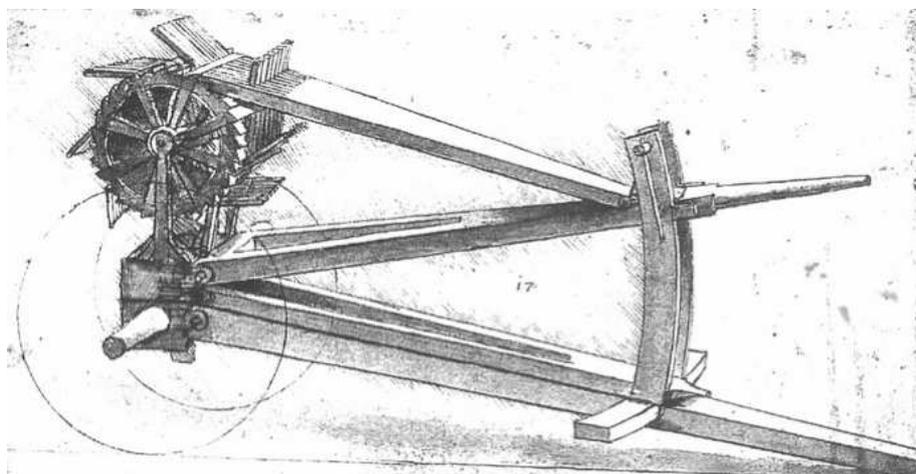


Imagen 1: *Codex Atlanticus*

A partir de esta primera constatación, este trabajo indaga las razones textuales y paratextuales por las que ha podido darse este malentendido y ha podido propagarse de manera virulenta y extensa la autoridad de la obra y su atribución a Leonardo. ¿Es un problema de ruptura del pacto literario? ¿Se trata de la simple usurpación del papel del traductor como máscara literaria? ¿Es un fraude o simplemente una impostura? ¿Una falsificación? ¿Un apócrifo? ¿Dónde radica el problema para que la obra se haya registrado como auténtica de Leonardo, incluso en instituciones y bibliotecas públicas, y haya sido crédulamente seguida y utilizada por muchos lectores en libros, artículos y blogs de aficionados a la gastronomía y especializados en ella?

1.1 El traductor y su máscara

A estas alturas, nadie osará poner en cuestión la siguiente obviedad: el traductor es un agente fundamental en la historia no sólo de la economía y la política, sino de la cultura en general. Tampoco nadie se atreverá a poner en tela de juicio que el traductor es el autor responsable de lo que se publica bajo su nombre como traducción. De esto no duda ya ni el Boletín Oficial del Estado, aunque recientemente, bajo el empuje de los medios electrónicos de reproducción y manipulación, se esté cuestionando el derecho a la remuneración de los autores y, por tanto, de los traductores, vista la rapiña, el robo y el menoscabo manifiesto de los derechos de autor, al amparo del más memo de los *memes*: «la cultura debe ser de acceso libre y gratuita».

No siempre la persona que figura como traductor es quien ha traducido realmente una obra; algunas veces, el rótulo de traductor se convierte en un subterfugio, en un mecanismo narrativo bajo el que se oculta y disfraza el verdadero autor de la obra, lo que le permite al narrador ampliar sus puntos de vista. Es el caso precisamente del *Quijote*. En esta obra, se utiliza una técnica narrativa muy práctica; al menos Cervantes recurrió a ella con evidente éxito. Como se recordará, la primera parte del *Quijote* arranca fingiendo que Cervantes ha ido recogiendo datos dispersos en diversos autores y en los archivos de la Mancha para redactar la historia de don Quijote, por entonces todavía Quijada o Quesada. Pero en el capítulo IX de la segunda parte, Cervantes, que ha dejado en suspenso el relato del combate con el vizcaíno, cuenta que, encontrándose un día en el Alcaná de Toledo, compró unos papeles o cartapacios viejos escritos en árabe y que, gracias a la traducción de un «morisco aljamiado» -o sea, que hablaba castellano-, se enteró de que correspondían a la «Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo». El narrador le pidió al morisco que se la «volviese» al castellano. El traductor cobró «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad». Impaciente por el hallazgo, el narrador se llevó a su casa al morisco, que en 45 días le tradujo la historia. Una vez acabada la versión, Cervantes se vio autorizado para retomar la narración suspendida del combate con el vizcaíno. A partir de este momento, el autor, Cervantes, queda confabulado, disputándose la historia, con Cide Hamete y con el traductor morisco, personajes que van a intervenir en la narración: el «morisco aljamiado» no funcionará ya sólo como mero traductor, sino también como máscara que usa el autor para hacer más verosímil el relato, pues «basta que en la narración dé no se salga un punto de la verdad». **(4)**

El mecanismo narrativo de una obra que dice ser traducción de otra era conocido por los lectores de los siglos XVI y XVII, entre otras razones, porque era muy común en los libros de caballerías. Otras veces, el autor se enmascaraba detrás de un supuesto historiador, subterfugio por el que «Cervantes, con su Cide Hamete Benengeli, no tan sólo desacreditó definitivamente estas ingenuas ficciones, sino que dio al *Quijote* una estructura externa, que es una auténtica parodia de los libros de caballerías», dicho con palabras de Martín de Riquer. **(5)** El manuscrito encontrado y traducido es un tópico estructural literario muy habitual precisamente en esos libros de caballerías, lo que permite a Cervantes no sólo parodiarlos, sino, a la vez, explorar narrativamente diferentes puntos de vista y, además, «le facilita la posibilidad de irse comentando a sí mismo». **(6)** Por tanto, en esta estructura y juego de máscaras, el traductor, el morisco aljamiado, sirve también de intermediario narrativo entre un supuesto manuscrito redactado en árabe y el narrador. Podemos decir, pues, que este repentino traductor acabará siendo usado como una doble máscara: de Cide Hamete, el historiador cuyo texto han encontrado, y del propio autor, quien va concediendo al «morisco aljamiado» un cierto protagonismo y al que incluso le permite emitir algunos comentarios con el mencionado fin de ampliar sus perspectivas narrativas.

En otros casos, el autor de un texto puede utilizar la máscara del traductor de una obra, o de un fragmento ajeno, diciendo que lo ha encontrado en un lugar remoto, en el ignorado fondo de alguna biblioteca, en el almacén de algún ropavejero... A menudo, este manuscrito encontrado está redactado en una lengua remota, o desconocida para la gran mayoría, incluidos los especialistas; con ello se pretende que pase por auténtico, lo que inicialmente puede confundir a la comunidad científica y a los lectores sobre la misma autenticidad del manuscrito encontrado y, por tanto, de la veracidad de su traducción a una lengua más accesible. Esto es ya una falsificación. **(7)** Hay que aceptar, no obstante, que algunas falsificaciones pertenecen ya a la Historia de la literatura y muy frecuentemente recurren al tópico del manuscrito encontrado, tópico que, en cuanto aparece, debería provocar de manera sistemática la sospecha de que podemos estar ante una falsificación, un juego erudito o el consabido mecanismo narrativo.

Los casos son numerosos y las falsificaciones, a menudo, han sido realizadas por los mayores expertos en la materia. Anthony Grafton, en *Falsarios y críticos*, **(8)** destaca algunas utilidades de la falsificación: divierte a sus observadores e indigna a sus víctimas; se convierte en auténtico género literario y estimula, otras veces, el avance de las técnicas de investigación filológica. No obstante, este autor excluye de su estudio dos casos que le parecen extremos: aquel en que la falsificación pretende «gastar una broma» y el que «entronca con la literatura de ficción». Advierte, además, que para que se pueda considerar propiamente falsificación, debe existir lo que en el Derecho se llama *mens rea* del autor, o

sea, la «intención delictiva», con todos los matices jurídicos que sean necesarios.

Según el mismo Grafton, el falsario se delata a sí mismo cuando insiste repetidas veces en que ha pretendido ser fiel al texto, ya sea el original, la copia o la traducción del mismo. También descubre sus cartas cuando afirma que ha consultado fuentes lejanas, antiguas, o simplemente desconocidas para el público en general, por estar redactadas en lenguas oscuras. Igualmente, pone en evidencia al falsario afirmar que ha encontrado un objeto en un lugar difícil o inaccesible, ha realizado una copia y, más tarde, el objeto, o el manuscrito, ha vuelto a perderse; su mérito reside, por tanto, en haber realizado esa copia, que es utilizada para dar a conocer el supuesto hallazgo.

Grafton acepta también que «al fin y a la postre, la falsificación es una especie de delito» **(9)** que debe ser desvelado por la crítica teniendo en cuenta los motivos por los que fue elaborada, los medios que el falsario empleó y las circunstancias que rodearon la falsificación y el delito. Grafton admite, sin embargo, que el deseo de falsificar «puede apoderarse de cualquiera: sabios o ignorantes, honrados o granujas».**(10)** Desde luego, el falsario cuenta con la credulidad de los especialistas y de los lectores, con la necesidad de creer y con la ansiosa espera de hallazgos sorprendentes: la parusía del manuscrito encontrado. Es más, cuando en la sociedad se da un determinado ambiente, se acaba deseando la aparición de una falsificación bien urdida.**(11)** Lo afirma Julio Caro Baroja:

Quando una sociedad está preocupada por algo que se da en su tiempo con notas muy distintivas y fuertes, ese algo, sea material o sea espiritual, produce falsificaciones.**(12)**

El mismo Caro Baroja distingue al autor que «bajo su firma cuenta hechos increíbles o fabulosos», de aquel otro que «forja un texto que da como ajeno, y de fecha remota, pero recién descubierto». Entre las falsificaciones que menciona en su obra de referencia, se remonta al *Satiricón*, de Petronio, un caso ejemplar que ha pasado no sólo a la historia de la falsificación, sino a la Historia de la Literatura. Al margen de quién fuera realmente su autor, el *Satiricón* se ha conservado sólo parcialmente –una sexta parte del probable texto completo– y en su hilo narrativo se advierten saltos e interrupciones, dato éste que será aprovechado por nuestro ilustrado abate Marchena para urdir una memorable falsificación. Tras diversas aportaciones, el texto del *Satiricón* se cierra años después de que en 1650 apareciera en la ciudad de Trau, en la biblioteca de Nicolo Cippico, un códice que contenía un importante fragmento titulado «La cena de Trimalción». Tras las necesarias discusiones, este largo fragmento se incorpora a la obra y desde la edición de 1669 realizada por Juan Blevio en Amsterdam, queda incorporado a la obra canónica, aunque los eruditos del XVII no se pusieron de acuerdo respecto a la autenticidad de la célebre cena.**(13)** Este descubrimiento tardío no impidió que François Nadot intentara añadir al *Satiricón* algunos fragmentos que facilitaban la lectura y le daban coherencia narrativa, alegando también que los había encontrado un oficial francés en Belgrado en 1688. La noticia generó una inmediata enérgica polémica, pero la propuesta de Nadot fue tachada de falsificación y no acabó formando parte del texto canónico del *Satiricón*.**(14)**

Animado por esta historia de apócrifos y falsos fragmentos del *Satiricón*, el abate Marchena (1768-1821), un políglota español ilustrado y excelente latinista, urdió una continuación fragmentaria de un pasaje que en el capítulo XXVI de la obra de Petronio, quedaba bruscamente interrumpido.**(15)** El fragmento de Marchena, que cubría una escena de lo más escabrosa, había sido descubierto, según el abate falsario, en el monasterio de Sant-Gall, en Suiza. La edición de 1802 que Marchena preparó en Basilea la completó con unas notas que firmaba el doctor en Teología Lallemand. Hubo algunos eruditos que creyeron en la veracidad del descubrimiento por el perfecto y bien imitado latín del texto; incluso el propio gobierno de la República Helvética dio instrucciones para localizar el manuscrito en el monasterio suizo. Ante la curiosidad y la credulidad general que había generado la publicación del falso fragmento, el editor y, a continuación, el propio Marchena confesaron que se trataba de una falsificación, aunque hubo algunos que no les creyeron, y siguieron pensando que el fragmento podía pertenecer naturalmente al original de Petronio. El editor moderno, Álvarez Barrientos, dice que el fragmento:

completaba una de las lagunas del *Satiricón* y, gracias a los grandes y buenos conocimientos lingüísticos que Marchena poseía, pasó por auténtico, a pesar de los exámenes a que fue sometido. Reconponía un hueco en el capítulo veintiséis, tras la palabra *verberabant*. La obscenidad del texto, así como su gramática y estilo, hicieron que la imitación resultara perfecta a los especialistas, pues no hay evidencia interna de hallarse ante un contrafacto.**(16)**

Pero Marchena no sólo se empleó en falsificar aquel fragmento del *Satiricón*, sino que, a los dos años, lo intentó de nuevo con la traducción de los poemas de Ossian, poeta que ya había sido, a su vez, falsificado o, mejor, inventado por Macpherson (1736-1796). Y de nuevo en 1806, lo intentó con Catulo. Nuestro genial ilustrado le había cogido gusto a la falsificación: en los tres casos, su trabajo resulta de una habilidad extraordinaria. Evidentemente, Marchena no albergaba ningún ánimo de engañar ni intención delictiva –*mens rea*, como se ha dicho antes–, sino más bien un elevado humor filológico, ganas de culto entretenimiento y, además, una buena excusa para divulgar las teorías propias de un ilustrado sobre diversos asuntos palpitantes. Las notas que Marchena atribuye al doctor en Teología Lallemand en su *Fragmentum Petronii* son, en realidad, «un discurso erudito acerca de la libertad sexual, un discurso libertino en tono irónico y burlesco, que pasaba revista y cantaba a menudo las excelencias de prácticas como la homosexualidad o amor griego, como él prefiere llamarlo, la masturbación y el lesbianismo, y las bondades y necesidad que la sociedad civil tiene de alcahuetas y prostitutas».**(17)**

He aquí, de nuevo, una variante de la máscara del traductor. En el caso de los poemas de Ossian, el abate Marchena recurre también a la falsificación: se enmascara bajo el disfraz del traductor y confecciona una versión al castellano de

un poeta que ya era una recreación fraudulenta, pero con todo ello pretende enmascarar algunas intenciones y objetivos particulares. En el caso del *Satiricón*, el objetivo de Marchena consistió en divulgar sus ideas ilustradas sobre asuntos muy controvertidos; y aquí, valiéndose del altavoz –mejor sería decir de la máscara– que le ofrecía el prestigio de un conocidísimo poeta –aunque el Doctor Johnson ya había advertido que Macpherson había inventado al poeta Ossian–, intenta demostrar su dominio de la poesía y poner de manifiesto sus habilidades de brillante impostor.

Al margen de estos fines, en el caso del *Satiricón*, Marchena, forzando la máscara del traductor, se toma la libertad de escribir en latín su texto, al igual que los poemas de Catulo. En todas las ocasiones, su intervención se apoya en «la portentosa facilidad que él tenía para remedar estilos ajenos». Esta es otra de las condiciones del buen falsificador: debe ser un auténtico impostor, o sea, un experto imitador, si pretende lograr que pase por bueno su producto, sin olvidar los demás datos que deban conferir verosimilitud a su falsificación. Atribuidos a Catulo, en un latín de gran «aliento lírico», el abate Marchena escribió cuarenta hexámetros como si se tratase de un fragmento perdido del canto de las Parcas en el *Epitalamio de Tetis y Peleo* catuliano. En esta ocasión, su propósito parece que fue, en palabras de Menéndez Pelayo, el de zaherir «la pasada inocencia de los sesudos filólogos alemanes» que habían dado por bueno el *Fragmentum Petronii*. Pero aquí «el supuesto *papiro herculanense* no engañó a nadie, ni quizá Marchena se había propuesto engañar». **(18)** En cambio, la falsificación de los poemas de Ossian fue un reto personal que le permitió a Marchena elaborar una nueva traducción que, en su opinión, iba a superar las que ya existían de Ortiz y Montengón. El episodio de esta falsificación lo remata Menéndez y Pelayo así:

A Marchena, falsario por vocación, le agradaban todas las supercherías, aun las ajenas, y traduciendo los *pastiches* de Macpherson, anduvo mucho más poeta que en sus versos originales, de tal suerte que es de lamentar la pérdida de la versión entera. **(19)**

He seleccionado los casos del Quijote y Marchena para que sirvan como referente modélico de los métodos, los motivos, los medios, los objetivos y algunas de las circunstancias que rodean dos sonadas falsificaciones, hoy ya históricas, aunque la colección es inmensa y no deja de crecer. Recientemente, Antonio Muñoz Molina sostenía que «desde Lázaro de Tormes siempre ha existido como un impulso desvergonzado de falsificación y estafa». **(20)** El problema reside en el importe, es decir, en lo que importe, o sea, en el precio y el peso ético del asunto.

1.2 El pacto literario

Pero abordemos el concepto de lo que se considera de forma unánime un pacto literario. En términos generales, no es otra cosa que un consenso no escrito entre autor y lector, de acuerdo al cual el lector da por bueno que la obra pertenece a algún género conocido que le permite identificar las claves de lectura y valorarla literariamente. **(21)** Umberto Eco elabora así la idea de pacto para el caso de la ficción:

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba «la suspensión de la incredulidad». El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuentan ha acaecido de verdad. **(22)**

El *Quijote* es una obra de ficción. Los lectores contemporáneos al autor y posteriores conocían los mecanismos del manuscrito encontrado y traducido, y entran en la narración dando por sentado que esos son métodos habituales y frecuentes en la construcción novelística, incluso son tópicos en otras obras del mismo o parecido género. Este dato hay que unirlo a la voluntaria «suspensión de la incredulidad» para que se convierta en lo que unánimemente llamamos pacto literario.

Óscar Tacca matiza que el *Quijote* es un ejemplo de la figura del autor-transcriptor, que consiste en «desliteraturizar la obra, suponiéndola documento o testimonio, fingiéndola sin *autor*». **(23)** En realidad, detrás de esta máscara del autor que se limita a transcribir o, en otros casos, traducir un supuesto texto ajeno, se logra una despersonalización y, sobre todo, algo que necesita impetuosamente el falsificador: la coartada de la objetividad y la verosimilitud. Para Tacca, «el autor-editor o transcriptor, más que un autor es un fautor, en el sentido policial y vagamente delictivo que ha adquirido la palabra»; o sea, el colaborador necesario del «delito». **(24)** Sin embargo, el malentendido surge cuando se falsea el género al que se adscribe una obra, cuando se escamotean los datos en su publicación o cuando se aplican a un género determinado los mecanismos que pertenecen a otro género; por ejemplo, cuando, sin decirlo, se aplican al ensayo métodos narrativos propios de la ficción, entre los que está el del manuscrito encontrado y traducido.

A partir de una gran encuesta que en 2009 promovió una importante revista y cuyos resultados se colgaron en *Open Access PlosOne*, se llegó a la conclusión de que el 14% de los trabajos realizados por otros colegas científicos, distintos a los encuestados, había incurrido en falsificación o fraude. Esta revista es una de las más prestigiosas del mundo y sus datos parecen fiables. **(25)** En el campo de la Filología o el Arte, no conozco una encuesta de este tipo. En cambio, conocemos y han sido desveladas, a lo largo de la historia, numerosas falsificaciones, cuyos fines van desde la búsqueda de la notoriedad, a la parodia o la burla de los lectores más ingenuos; en otras ocasiones, más contemporáneas, tienen un inconfesable y evidente fin lucrativo, aunque se apoyen en intencionadas y graciosas falsificaciones literarias.

Cuando José Marchena elabora un texto en latín para atribuírselo a Petronio y a Catulo, o cuando traduce los poemas de Ossian, se sitúa dentro de los parámetros de la literatura. Más concretamente, dentro de la Historia de la Literatura y de la Filología, disciplina ésta a la que corresponde el análisis de los textos para dictaminar su verosímil paternidad, sobre todo cuando provienen de manuscritos encontrados o de traducciones supuestas. Los motivos que Marchena tuvo para elaborar sus falsificaciones fueron variados, pero nada más comprobar que alguien se tomaba en serio su impostura, se precipitó a decir que se trataba de una invención, con lo que, al menos, desactivó el engaño, aunque no pudiera frenar la propagación de la noticia, la discusión posterior y el que, a pesar de todo, algunos siguieran teniendo por cierta y auténtica la falsificación del abate. Esta confesión pública no restó mérito ninguno a su fama de gran latinista e ilustrado erudito con bien templado sentido del humor.

Pero con el humor hemos topado. El humor se distingue precisamente por su capacidad para subvertir todas las normas, incluso todos los géneros: está para eso y ése es uno de sus rasgos definitorios. Pero el humor, en todos sus grados, se da dentro de unos parámetros que permiten identificar su género, con lo que no hay impostura que dure, por más que algunos sean incapaces de ver el alcance humorístico de una obra o, llevados momentáneamente por la eficacia de la impostura, puedan creer a pies juntillas lo que ven, oyen o leen.

Desde hace algún tiempo, se viene practicando, en cine, radio y televisión, el género llamado «falso documental»; por ejemplo, el reciente *Operación Palace* del periodista Jordi Évole ha sido un ejercicio de humor a partir de algo tan grave y serio para los españoles como el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981.**(26)** En este caso, se trata de una ruptura del pacto en aquello que, por consenso general, se consideraba el género documental. Se trata de una ruptura del pacto porque aplica al documental las condiciones de la ficción, y eso lleva a una falsificación, a una impostura, legítima en el humor, pero impostura. La aclaración inmediata, al final del documental, de su falsedad, redime de toda *mens rea*, de toda intención espuria, el trabajo del periodista y de quienes se prestaron a la impostura temporal.**(27)**

En el humor, por definición, el pacto literario está subvertido y esa misma subversión del género previene al espectador, al lector –a la víctima– de que se está en el terreno del todo vale con tal de provocar la risa, dieta intelectual e higiene mental tan saludable. Sin embargo, el humor se logra, a veces, a costa de los demás; a costa de la candidez de los otros (pensemos en los programas de «cámara indiscreta» o *candid camera*), lo que provoca en el espectador-lector la risa o la conmiseración, la hilaridad o la piedad. El saber que se trata de una broma desmoviliza también el fraude y suele, además, generar la sonrisa de la propia víctima. Por su parte, el espectador, testigo de la broma, conoce previamente que se trata de algo preparado para captar la ingenuidad de la gente, la credulidad de la víctima: está en el secreto, en la clave del humor.

Desde la perspectiva del humor, las *Notas de cocina de Leonardo* deberían ser calificadas de parodia, género que, después de Bajtin hay que relacionarlo con lo carnavalesco y con la desacreditación de los valores jerárquicos. Por tanto, como tesis, podemos adelantar que estas *Notas*, utilizando el recurso literario del manuscrito encontrado y traducido, tratarían de parodiar precisamente toda esa preocupación social y mediática por la comida y la gastronomía a partir de que en los años setenta y ochenta del siglo XX, se divulgan a bombo y platillo las virtudes y excelencias de la *nouvelle cuisine*. Sin solución de continuidad, ya en los ochenta, a partir de la aparición de la cocina tecnoemocional o de vanguardia, como queramos llamarla, el fenómeno se ha desmelenado hasta tal punto que un humorista como Jonathan Routh necesariamente tenía que sentirse tentado de acometer una parodia para desenmascarar esa preocupación e imposición mediática y jerárquica de la burbujeante «cultura» gastronómica, con mucha frecuencia completamente acrítica. El éxito de los Routh, autores en inglés de estas *Notas de cocina*, ha consistido en lograr que una gran mayoría de gente se crea todo lo que se dice en esas *Notas*; y eso se ha conseguido gracias no sólo a la propagación editorial del libro, sino precisamente con la connivencia necesaria y la complacencia de las editoriales y de los medios de comunicación, hasta convertirse en un fenómeno a través de Internet y también, de los medios escritos, que tampoco desvelaron la impostura si es que llegaron al conocimiento de ella.

2. Sociología de un pacto: texto y paratexto

Pongámonos de acuerdo en el concepto de paratexto recurriendo a Gerard Genette, que acuñó el término.

Constituyen el paratexto y forman parte del discurso (narrativo, lírico, dramático) los elementos verbales y gráficos que se incluyen en la configuración de un libro además de su texto, tales como el nombre del autor, el título, los títulos de los capítulos, de las partes, la dedicatoria, el prólogo, las notas, las ilustraciones...**(28)**

Por tanto, en cualquier obra –no sólo las que corresponden a los géneros narrativo, lírico y dramático–, deben tenerse en cuenta todos los elementos que configuran el fenómeno discursivo, que no deja de ser un acontecimiento no sólo literario, científico y artístico, sino social, histórico y de mercado. Se trata, pues, también de una mercancía que como tal puede y debe ser analizada, sobre todo cuando en la obra se puede dar una determinada subversión o ruptura de los pactos, de los pactos literarios y de los comerciales. Como consecuencia, sólo nos quedaría el humor o la *mens rea* como únicos reductos para seguir enmascarando las auténticas y legales condiciones de un pacto literario.

Dando por buena la anterior definición de paratexto, en los libros que vamos a analizar tendremos en cuenta los siguientes elementos: texto, autor, editor, traductor, lengua, prólogo, agradecimientos, presentación, ilustraciones, notas, colección, editorial, derechos de autor, portada, cubierta. Analizaremos, por el momento, sólo los que sean determinantes para la correcta lectura de las obras, y para ello compararemos también las ediciones en castellano con

la primera en inglés de estas *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*.(29)

2.1 Leonardo's kitchen note books

En plena vorágine de la *nouvelle cuisine* y a punto del giro hacia la cocina de vanguardia, en abril de 1987,(30) la editorial William Collins & Sons Co. Ltd. publicó *Leonardo's kitchen note books*. *Leonardo da Vinci's notes on cookery and table etiquette*. En la cubierta figura, al pie, «Newly edited and rendered into English by Shelagh and Jonathan Routh». (31)

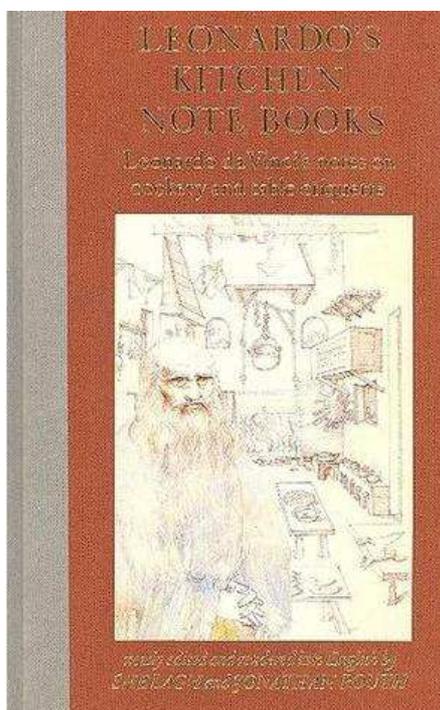


Imagen 2: Cubierta de *Leonardo's Kitchen Note Books* (Collins, 1987)

En cambio, en la portada, se varía el orden de las máscaras de los Routh, que, al parecer aceptan su papel de traductores al inglés antes que el de editores:

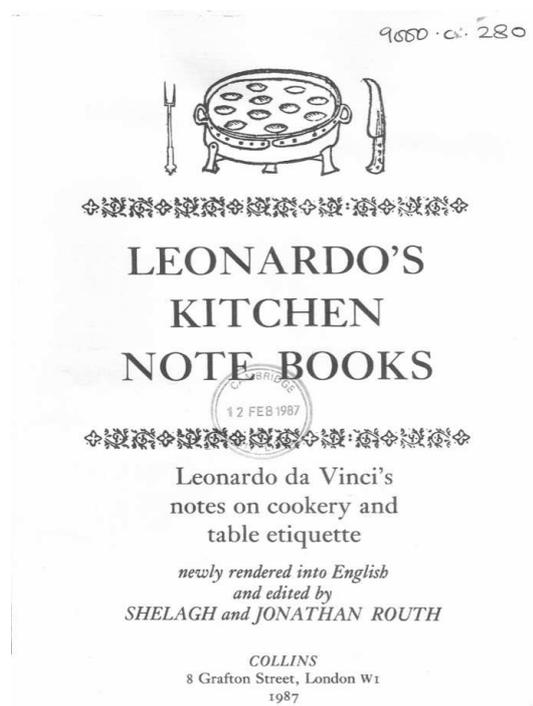


Imagen 3: Portada de *Leonardo's kitchen note books* (Collins, 1987)

De este dato, ya se puede anticipar una primera conclusión: los Routh no se declaran abiertamente los autores de la obra, sino que se parapetan o enmascaran tras las funciones de editores y traductores. De la catalogación propuesta por la British Library Cataloguing in Publication Data que figura en la página de créditos, se acepta que Leonardo da Vinci es el autor y, siguiendo el Sistema Universal de Catalogación (CDU), el libro se inscribe en la materia de Arte culinario (641.5), lo que lleva a una primera confusión. Ese mismo sistema universal de catalogación posee un apartado, el 098, para los libros prohibidos, y las *forgeries and hoaxes*, o sea, falsificaciones e imposturas. Como es bien sabido, los derechos de autor de Leonardo, incomprensiblemente, están periclitados; por eso, muchas editoriales y los oportunistas pueden lanzarse sobre la obra de quienes ya no generan derechos; se trata, desde luego, de una magnífica ocasión para editar a los clásicos y una bonita manera de evitar reclamaciones y ahorrar *royalties*. **(32)**

El sistema de catalogación conocido como *Cataloguing in Publication* (CIP) se prepara por la British Library (BL) a partir de los datos que aporta el editor, y en un plazo de unos 10 o 15 días se hace circular la ficha del libro, dos meses antes de su publicación efectiva. Así aparece esta catalogación de la obra que nos ocupa. **(33)**

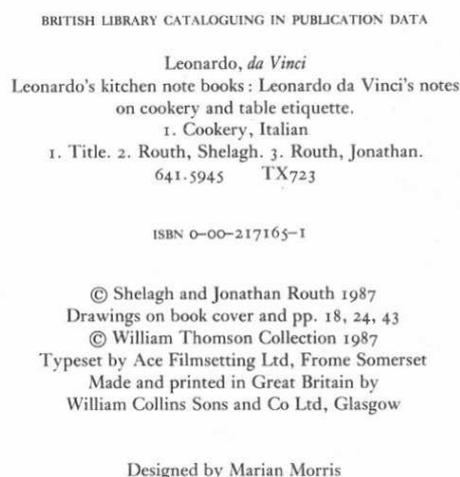


Imagen 4: Catálogo de la Librería Británica

Como puede verse, la ficha de la BL cataloga el libro en el tema de Cocina y Gastronomía (641.5945) bajo el epígrafe de *Cookery, Italian*. Leonardo da Vinci aparece como autor y los Routh, como propietarios de un *copyright*; además, como no se indica si son propietarios del texto completo o sólo de la edición y traducción, el pie de la cubierta hace pensar que lo sean sólo de la edición y traducción (*edited and rendered*). Lo curioso de este caso es que cuando se consulta actualmente la ficha de este título en la British National Bibliography (BNB), se observa que esta institución ha cambiado la catalogación e incluye la obra bajo el número 828.91409 de la lista Dewey, que corresponde a una temática genérica *English miscellaneous writings*. ¿Qué ha pasado entre la catalogación que figura en los créditos de la obra en inglés y la nueva catalogación de la BNB? Esto puede estar indicando que el editor inglés no suministró a la BL la suficiente información para catalogar correctamente la obra o que la catalogación fue equivocada y con el tiempo se reparó el error añadiendo el rasgo determinante de la palabra *humor*, como veremos más adelante.

Pero la falsificación no sería efectiva, ni verosímil ni rentable si no recurriera al prestigio de un autor relevante, en este caso, Leonardo, que va a ser el referente necesario, la prueba de autoridad de la verosimilitud. Este es otro rasgo fundamental de una buena falsificación, según declara el mencionado especialista en la materia Anthony Grafton: el falsario debe esforzarse por dotar a su creación «de un aire tanto de verosimilitud como de relevancia»; **(34)** verosimilitud y relevancia, que se logran con la atribución de las *Notas de cocina* a Leonardo da Vinci.

Si nos atenemos a las citadas palabras de Caro Baroja y Grafton, esta falsificación *gastronómica* aparece como un fenómeno casi exigido por el ambiente social. El movimiento conocido como *nouvelle cuisine* se inicia como necesidad de renovación de la cocina en los años setenta y se divulga e impone a lo largo de los ochenta, autorizado por los cocineros Bocuse, Chapel y Guérard, seguidos por el prestigio de los Robuchon, Duchasse y Gagnaire. Este caldo de cultivo, cebado por la prensa, facilita que el público, ávido de novedades gastronómicas, reciba con credulidad, con necesidad de creer, un texto recién *descubierto* del mismísimo Leonardo da Vinci, el prototipo de genio renacentista. Coincidiendo casi en el tiempo, también en España, a partir de la Primera Mesa Redonda sobre Gastronomía, en noviembre de 1976, se inicia lo que se acabaría llamando la Nueva Cocina Española, cuyos iniciadores fueron, en opinión de Francisco de Sert, el ampurdanés Josep Mercader y el alsaciano Neichel, que estaba al cargo de la cocina de El Bulli cuando, en 1976, recibe la primera estrella Michelin, antes de que llegara Ferran Adrià y liberase de sus cazuelas

al genio de la cocina de vanguardia.(35)

En la mentalidad general, se instala con facilidad la idea de que era imposible que un genio de la importancia de Leonardo da Vinci no se hubiera dedicado a la cocina, no hubiera arrimado el morro a los fogones. La falsificación nace de la necesidad de creer en algo que el medio social en el que se va a divulgar considera necesario e imprescindible. La credulidad, la «suspensión de la incredulidad» como quería Coleridge, genera las condiciones que facilitan el que se acepten y propaguen estas imposturas, mejor o peor urdidas.

Cuando Óscar Tacca analiza las variantes de «autor-transcriptor», que no son otra cosa que máscaras, distingue entre una amplia gama de textos que van

desde la forma epistolar de las novelas hasta aquellos en que el autor se presenta como un mero 'editor' de unos papeles (encontrados en un desván, en un mesón, en una farmacia), y desde los que (sin participación del intermediario) han sido objeto de copia fiel y cuidadosa, hasta los que (admitiendo una cierta participación han sido 'traducidos', 'compuestos' o 'reescrito' por el transcriptor).(36)

Éste es nuestro caso. En la edición inglesa, que es la original de las *Notas de cocina de Leonardo*, los Routh figuran, en la cubierta y en los créditos, como «editores» y «traductores», o sea, como aquellos que se hacen responsables de haber *rendido* o vertido la obra de Leonardo al inglés; pero contradictoriamente, en su marco literario de falsificación, los Routh agradecen a la supuesta Scilla Marvino «su paciente trabajo de traducción, no sólo del italiano al inglés, sino también del latín al italiano», con lo que parece que ni siquiera pretendan atribuirse la máscara de ser los verdaderos y únicos traductores al inglés o autores del texto, sino que simplemente han colaborado con la Sra. Marvino, nombre a todas luces inventado, pero imprescindible para fabricar el marco de la impostura con alguna verosimilitud.

En realidad, pues, la labor como editores de los Routh parece quedar reducida a ser, en la práctica, meros transmisores del texto del manuscrito y, usando de nuevo palabras de Óscar Tacca, se reservan el único «mérito» (o la fingida disculpa) de haber encontrado o dado a la imprenta unos papeles»;(37) en este caso, según afirma el personaje Marino Albinesi en su prólogo, simplemente editan la copia –y añaden notas– de un manuscrito de Leonardo: el supuesto Codex Romanoff conservado en el Museo Ermitage de Leningrado, que fue realizada por un tal Pasquale Pisapia y cuya traducción parece que atribuyen a la competente Scilla Marvino.(38) ¡Rocambolésca impostura!

El significado de *author* coincide en inglés y en todas las lenguas llamadas occidentales con aquel que se responsabiliza de que la obra es original y que figura como titular del *copyright*, por lo menos mientras esté vivo y, después, teniendo en cuenta los plazos de caducidad de los derechos de propiedad intelectual. Pero adelantemos una precisión: se considera presunto autor todo aquel que sea el propietario del *copyright*, con independencia de que sea el que realmente haya escrito la obra y al margen de que sea un plagio o una falsificación. Imaginemos que alguien ha publicado una obra que no ha escrito, pero la ha vendido como propia y figura como autor con derecho a *copyright*. Por tanto, aunque ese alguien no haya escrito la obra, podrá figurar como propietario del *copyright*; pero, en realidad, si no es el autor verdadero del texto o de las imágenes, etc., hay que suponer que habrá utilizado un «negro» o un autor fantasma; será, en cada caso, un impostor, un plagiaro, un falsario, un ladrón, y consecuentemente, la obra podrá ser considerada un encargo, una impostura, un fraude, un robo, un plagio, una falsificación.

El mismo Anthony Grafton, en *Falsarios y críticos*, expone una documentada panoplia de casos de falsificación literaria e histórica, y demuestra que los criterios que, desde la antigüedad, han servido para ir construyendo la crítica literaria o filológica son muy parecidos a los que utilizan desde siempre los falsificadores literarios. Por eso, a veces, críticos eminentes se han convertido en habilísimos falsarios.

En castellano, el *editor*, si nos atenemos a la definición del Diccionario de la RAE, es la «persona que edita o adapta un texto», pero, en general, por *editor* se entiende la persona que interviene sobre un texto para, finalmente, siguiendo criterios filológicos, darlo a la imprenta. Sin entrar en otras consideraciones, podemos decir que, en ese mismo marco de falsificación, *Leonardo's Kitchen Note Books. Leonardo da Vinci's Notes on Cookery and Table Etiquette* finge ser un manuscrito en toscano que, copiado por el personaje Pisapia, ha sido editado por los Routh y previamente traducido del italiano al inglés, y de ahí, de nuevo traducido a otras lenguas: al castellano, y de vuelta al italiano, enigmático salto donde los haya...(39)

Las *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*, cuya «compilación y edición» firman Shelagh y Jonathan Routh, tal como nos la sirve la editorial en castellano, consta de las siguientes partes y por el orden señalado:

1. Índice.
2. Agradecimientos (siguiendo la inveterada costumbre anglosajona de enumerar todas aquellas personas que han apoyado o facilitado el trabajo).(40)
3. Presentación (firmada por José Carlos Capel).
4. Prólogo del doctor Marino Albinesi, Fiscal General de Roma.
5. Leonardo en la cocina. Perfil de su vida *gastronómica*.
6. El Codex Romanoff de Leonardo da Vinci (contiene una pequeña nota introductoria y está ilustrado con artefactos ideados por Leonardo y notas que los interpretan *gastronómicamente*).

La versión en castellano contiene todos los apartados del original inglés,(41) con el añadido de la «Presentación», que

está firmada por el que era en 1989 director de la colección y que sin variación ha seguido siendo publicada en todas las ediciones y colecciones realizadas posteriormente por la editorial hasta la última que conozco. A pesar de la fingida modestia intelectual de retirarse a la mera labor de compiladores y traductores, debemos atribuir a los Routh todos los textos restantes, incluido el prólogo del doctor Albinesi, falso fiscal general y pretendido presidente del Círculo Enogastronómico italiano. Todo lo que se afirma en este prólogo resulta una impostura completa; por su parte, la «Presentación» recoge las líneas generales del capítulo «Leonardo en la cocina. Perfil de su vida *gastronómica*», que no es otra cosa que una hilarante sarta de falsedades, adobadas con algún dato biográfico puntualmente verosímil.

Pero vayamos a investigar el impacto que la obra ha podido tener en determinados espacios. Como hemos anticipado, la clasificación de esta obra en algunas bibliotecas ha generado malentendidos y confusión. No es el caso de la National Library of Australia, pues aquí los Routh figuran como autores y, entre los contenidos, la ficha de la biblioteca enumera los siguientes temas relacionados en el libro: «Leonardo da Vinci (1452-1519). Parodias, imitaciones, etc. Cocina. Historia de Italia. Humor. Reglas de etiqueta en la mesa. Humor».(42)

En cambio, como hemos adelantado, la ficha que facilita hoy la British National Bibliography siguiendo el sistema Dewey cataloga el libro dentro de *English humour* (828.91409), palabra que puede poner en alerta al lector, aunque sigue recogiendo la temática *Cooking, Italian* y es una corrección respecto a la que figura en la página de créditos de la obra en inglés.

- Title: Leonardo's Kitchen note books: Leonardo da Vinci's notes on cokery and table etiquette / newly rendered into English and edited by Shelagh and Jonathan Routh.
- Author: Shelagh Routh
- Contributor: Jonathan Routh; Leonardo, da Vinci, 1452-1519.
- Subjects: Cooking, Italian; Humour; Dewey: 828.91409
- Publication Details: London : Collins, 1987.
- Language: English
- Identifier:ISBN 0002171651: £12.95; BNB GB8701730; System number 008716070
- Notes: Language note: Translated from the Italian.
- Physical Description: 173p. : ill., facsim. ; 23cm.

La ficha que sirve la Harvard Library incluye el libro bajo el asunto «*Cooking. Humor*» también, pero, en cambio, admite como autores tanto a Leonardo como a los Routh y añade, al igual que la ficha de la British National Bibliography, la desconcertante nota: «*Translation from the Italian of de Codex Romanoff, attributed to Leonardo da Vinci*».(43) Nadie, por tanto, en la noble institución se ha dado por enterado de que la obra es una auténtica impostura que debería estar catalogada en el 098.3, destinado, como se ha dicho, a *forgeries and hoaxes* (falsificaciones y engaños, o imposturas).

El catálogo francés SUDOC, que agrupa la mayor red de centros superiores de enseñanza, cuando cataloga la edición italiana de estas *Notas de cocina*, introduce la obra bajo las materias «Leonardo da Vinci. Interesse per la culinaria et la cuisine», aunque como autores sólo acepta a los Routh y a Valentina Francese como autora, a su vez, de la traducción al italiano.(44)

Por tanto, del paratexto que proviene de la edición inglesa de 1987, la British National Bibliography –a pesar de la confusión originada por la ficha impresa en el libro original inglés–, la Harvard Library y la institución australiana deducen que se trata de una obra de humor, cuyos responsables últimos son Shelagh y Jonathan Routh, aunque Harvard y la BNB admiten también como autor a Leonardo. No se puede decir que en estos casos haya ninguna ruptura del pacto literario. Se puede decir que la editorial pudo filtrar una información parcial a la British Library o que ésta equivocó su catalogación inicial; y, además, sobre todo, que la obra está elaborada siguiendo dos modelos y marcos históricos de la literatura de ficción: el manuscrito encontrado y la traducción, que acostumbran a ser complementarios.

Pero no ha sucedido lo mismo en otros lugares. Si nos adentramos en el Library Search de la University Cambridge, la ficha bibliográfica sigue incluyendo el libro bajo el tema o *subject* de «*Cooking. Italian*», da como autor a Leonardo, y a los Routh los clasifica dentro de «*other entries*».(45) Algo parecido sucede en algunas bibliotecas públicas españolas, que mencionan como autor de la obra a Leonardo da Vinci, como autores adicionales a los Routh y catalogan la obra bajo «Leonardo, Cuadernos de notas, apuntes, cocina». En otras bibliotecas, el libro se registra en la materia «Gastronomía y curiosidades».(46) Ha desaparecido el aviso y la materia «humor», que sólo está presente en las instituciones arriba mencionadas. En las bibliotecas italianas, la versión de estas *Notas* se relaciona con alimentación, costumbres, ciudad, Florencia.

A pesar de la excepción de Cambridge, podríamos decir que, en el ámbito de habla inglesa, el libro ha podido ser recibido como una obra de humor, entre otras razones porque conocen la cara y las máscaras habituales de su autor, el humorista Jonathan Routh y su cómplice compañera Shelagh. En cambio, en castellano o italiano, la obra ha sido identificada como un ensayo sobre cocina o alimentación, sobre costumbres gastronómicas o notas manuscritas de Leonardo, que ninguno de los impostores, traductores, presentadores, compiladores o editores se ha preocupado en desmentir. Incluso en sesudos estudios de protocolo –si es que el protocolo puede ser una disciplina sesuda–, estas *Notas de cocina* se admiten como una referencia útil, sobre todo por los apartados que se refieren a las normas de etiqueta dispersas a lo largo de la obra: «de los modales en la mesa de mi señor», «de la correcta ubicación de los invitados», etcétera.(47)

Son muchos los ejemplos, y memorables los casos, de obras literarias que han partido precisamente del marco literario del manuscrito encontrado y traducido. Todo se pone al servicio de la verosimilitud de la falsificación o de la impostura.

Por eso, antepasados célebres, y celebrados como *El Quijote* dejan de ser inquietantes cuando se leen como si estuviéramos ante una obra de ficción.

2.2 Ediciones en castellano e italiano

2.2.1 Primera edición en castellano

Leonardo's Kitchen Note Books. Leonardo da Vinci's Notes on Cookery and Table Etiquette fue publicada en castellano por primera vez en marzo de 1989 por la editorial Temas de Hoy, en su colección Gastronomía, dirigida, como hemos avanzado, por el prestigioso crítico gastronómico José Carlos Capel, **(48)** con el título de cubierta *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*. Según la página de créditos, los Routh aparecen como responsables de la «compilación y edición», y firma la traducción del inglés al castellano Marta Heras, cuya labor profesional poco o nada tiene que ver con esta mascarada. **(49)** Una diferencia sustancial de la edición en castellano respecto a las demás está en la «Presentación», que firma el propio director de la colección y está colocada entre los «Agradecimientos» –que pertenecen a la edición inglesa– y el «Prólogo» del supuesto doctor Marino Albinesi, con lo que esta «Presentación», por el lugar que ocupa, queda impregnada de un alegre tufillo de complicidad, al no preceder, sino estar incorporada entre los apartados del original inglés.

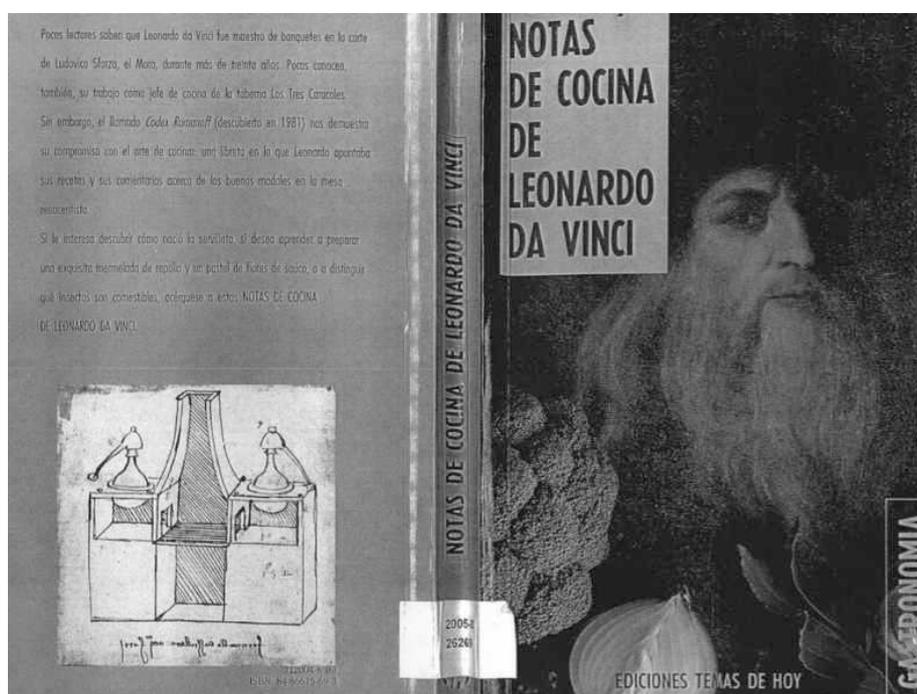


Imagen 5: *Notas de cocina de Leonardo da Vinci* (Temas de Hoy, 1989)

La interpretación del paratexto y una lectura somera pueden dar la impresión de que esta «Presentación» pertenece a la obra, o sea, al original inglés y al manuscrito copiado que los Routh han aliñado (*rendered*) y editado. Conviene, no obstante, leerla con alguna atención. El autor aborda algunos temas históricos y sitúa el arte de la cocina dentro del movimiento de renovación del Renacimiento frente a la «brutalidad» de los banquetes medievales. Destaca, sobre todo, la corte de los Medici como modelo para todos los demás países y, entre los libros de cocina de referencia, cita el más famoso del siglo XIV, el de Platina: *De honesta voluptate et valetudine* (1474). **(46)** Se nombra a continuación el recetario de Ruperto de Nola, que tuvo una gran influencia en toda España a partir de la traducción que se hizo al castellano para el emperador Carlos V en 1525. Hasta aquí no salimos de generalidades históricas más o menos conocidas. Una vez que se llega a Leonardo, se afirma gratuitamente que fue «un impenitente gastrónomo a la vez que un cocinero tan refinado y sensible como visionario e incomprendido». A continuación, se produce una catarata de afirmaciones que no se sustentan sobre ninguna fuente documental; ni siquiera se aportan, como sería propio de una buena falsificación, unas fuentes, a su vez falsificadas, para que al menos los textos previos a la transcripción de la copia del pretendido Códice Romanoff resulten verosímiles:

1. Leonardo, pionero de la *nouvelle cuisine*.
2. Fracaso de Leonardo como jefe de cocina de la taberna florentina Los Tres Caracoles.
3. Segundo fracaso de otra taberna abierta en Florencia con Boticelli.
4. No logra imponer sus ideas gastronómicas en banquetes y fiestas de Ludovico el Moro, Señor de Milán.
5. En el palacio de los Sforza, proyecta «ingenios mecánicos» (símbolos de modernos

electrodomésticos) para mejorar las cocinas (picadoras de carne, extintores, etc.) e introduce el uso de la servilleta.

6. Creaciones culinarias, por ejemplo, «criadillas de cordero a la crema...», en los bocetos de *La última cena*.
7. Se le atribuye a Leonardo la «invención» de los espaguetis (a pesar del antecedente de Marco Polo), una máquina para modelarlos, tercera púa en el tenedor veneciano y otras más.
8. Al servicio de Francisco I, se dedica de lleno a la cocina.
9. Dispersión de los escritos de Leonardo por distintas bibliotecas.
10. La mayoría de los escritos de Leonardo se han extraviado por el carácter «bohemio del artista y el despilfarro de sus herederos».

El decálogo anterior podemos tratarlo de dos maneras, como una falsificación o como una serie de afirmaciones verídicas. Si fueran verídicas, estarían corroboradas por sus correspondientes notas al pie de página o sus referencias bibliográficas. Y en el caso de que fueran falsas, como en toda falsificación digna de tal nombre, se deberían haber aportado también las correspondientes notas a pie con sus referencias documentales, por supuesto, falsificadas o falsamente atribuidas. Como se trata de una impostura elaborada desde un punto de vista vagamente filológico e histórico, nos atrevemos a decir que todas esas manifestaciones del decálogo son supuestas y falsas, por indocumentadas. No obstante, respecto al punto 10, Vasari, que publica una primera edición de sus *Vidas* en Florencia en 1550, dice, en la biografía de Leonardo (1452-1519), que «no tuvo rival alguno en perfección, buena disposición, vivacidad, bondad, belleza y gracia», aunque reconoce que habría terminado muchas de sus obras «si no hubiese sido caprichoso y voluble». **(51)** También Paolo Giovio, en 1527, le atribuyó un «carácter veleidoso e inconstante». Kenneth Clark, en su documentada biografía, apunta que «el completo desorden de los apuntes» era debido a que la curiosidad de Leonardo era extensísima y su creatividad enorme. **(52)**

El único dato cierto del decálogo anterior es el de la dispersión de los manuscritos de Leonardo, dispersos no tanto por el carácter «bohemio» de Leonardo ni por el «despilfarro de los herederos», como por el interés de las bibliotecas y grandes fortunas en poseer alguno de ellos. La última prueba es la adquisición por Bill Gates del llamado Códice Hammer o Códice Leicester, por la suma de 30.802.500 dólares, a través de la casa de subastas Christie's, en Nueva York, el 11 de noviembre de 1994.

Todas esas afirmaciones incluidas en la «Presentación», que han sido extraídas del «Prólogo» de Albines y, sobre todo, del apartado «Leonardo en la cocina. Perfil de su vida *gastronómica*», van calentando el texto para edulcorar la siguiente declaración, que se cuela subrepticamente en el conjunto de la «Presentación»:

Desde la perspectiva actual, y al menos temporalmente, el libro que ahora sigue es un juego de especulación y un ejercicio de presunción histórica. [...] Es evidente que las notas de cocina que integran la transcripción bautizada con este nombre poseen todo el estilo del artista toscano.

Ya en el mencionado «Prólogo», en un alarde argumentativo y anticipándose a las lógicas sospechas, el falso fiscal Albines admite que incluso a Shelagh Routh le parece imposible que la copia del manuscrito sea «una copia fiel de la obra original de Leonardo». **(53)** A pesar de esta reserva intelectual fingida, el mayor obstáculo para dar por buena la copia reside en que las autoridades del Ermitage no facilitan información, lo que al fingido fiscal le permite concluir que «resulta imposible comprobar la autenticidad del manuscrito, y aún menos su existencia». Esta declaración de la «Presentación» tiene la finalidad de curarse en salud, pero en realidad se limita a reproducir las retenciones del falso prólogo. Por otro lado, decir que las *Notas* «poseen todo el estilo del artista toscano» resulta otro equívoco manifiesto. Si partimos del hecho de que se trata de una falsificación, la obra ha sido escrita originalmente en inglés y después ha sido traducida al castellano, con lo que «el estilo del artista toscano» ha quedado reducido a la realidad textual de las sucesivas supuestas traducciones. Si, además, diéramos por cierta la declaración de los «editores» en los agradecimientos de que la obra ha sido traducida por la señora Marvino del italiano al inglés, «el estilo del artista toscano» habría quedado en una lejana sombra del dialecto toscano de Leonardo. **(54)** Tal como lo valora Luis Racionero en su ensayo sobre el genio italiano, «el modo de comunicarse de Leonardo tiene el estilo parco, escueto y lapidario de los poetas latinos, de los versos definitivos de Dante». **(55)**

Así pues, todos los datos contenidos en el decálogo anterior son falsedades o vaguedades que van permeando en el lector, quien se traga sin masticar, con la alerta mental anestesiada, los rasgos biográficos de Leonardo, a pesar de la falta de fuentes –reales o falsificadas– y de las notas correspondientes. Como consecuencia de la propuesta del fiscal Albines, el Presentador, en sintonía con la misma clave de la impostura, se reserva la baza de definir el libro como «un juego de especulación y un ejercicio de presunción histórica». Un juego de especulación histórica es perfectamente legítimo, pero, para ser creíble, debe apoyarse en una lógica y en unos datos que permitan precisamente ese juego especulativo que propone. Ese es precisamente el origen y principio del conocimiento. Pero ¿no habrá caído el presentador en las redes mismas de la falsificación? Víctima o cómplice: no parece que quede otra alternativa.

Sucede lo mismo con la presunción histórica. Resulta legítima si se parte de unos datos y una información que avalen tal presunción. Ambos son métodos que permiten plantear productivas hipótesis sobre el futuro o el pasado. Pero estamos ante una falsificación, con lo que el desmentido de la especulación o presunción, debe ser inmediato y categórico si no se quiere fomentar la credulidad o si sólo se pretende la tomadura de pelo. Por otra parte, si se trata de un libro de humor, al no desenmascarar las finalidades recreativas de los autores, se le priva al lector del placer de

estar leyendo un texto humorístico, elaborado sobre uno de los mecanismos narrativos más viejos y más eficaces de la ficción: el manuscrito encontrado y traducido.

En resumen, el hecho de que esta «Presentación» no se emplee de forma clara y contundente en el desmentido de la impostura alimenta el malentendido, al igual que su colocación física entre los agradecimientos, que pertenecen al original inglés, y el prólogo del supuesto fiscal Marino Albinesi, quien, en el texto a él atribuido, acepta también que «por desgracia, hemos de especular» sobre la verdad última del Códice Romanoff, lo que le lleva a reflexionar, para lograr una definitiva autenticidad: «después de todo, lo mismo ocurrió con el inglés Shakespeare». Recordemos: relevancia y verosimilitud son las condiciones de toda falsificación. **(56)**

La ficha de la Biblioteca Nacional de España (BNE) registra el libro de esta manera:

Notas de cocina de Leonardo da Vinci [Texto impreso]
 Leonardo da Vinci 1452-1519
 N.º depósito legal M 31728-2005 Oficina Depósito Legal Madrid
 ISBN 84-8460-493-4
 CDU 641.5(089.3)
 Autor personal Leonardo da Vinci (1452-1519)
 Título uniforme [Leonardo's kitchen note books. Español]
 Título Notas de cocina de Leonardo da Vinci [Texto impreso] / compilación y edición de Shelagh y Jonathan Routh ; [traducción, Marta Heras]
 Publicación Madrid : Temas de Hoy, [2005]
 Descripción física 243 p. : il. ; 24 cm
 Nota tít. y men. res Traducción de: Leonardo's kitchen note books
 Encabez. materia Gastronomía -- Curiosidades
 Autor Routh, Shelagh
 Autor Routh, Jonathan

Persiguiendo otros datos de la recepción de la obra, la ficha bibliográfica, por ejemplo, de la Biblioteca de Catalunya (BC) **(57)** considera a los Routh como *autor adicional* de esta primera edición en castellano; recoge que el libro fue publicado dentro de una colección de Gastronomía y fija su materia en: Leonardo da Vinci (1452-1519) y Cocina. **(58)** No se ficha, pues, como un libro de narrativa ni de humor, sino como una obra que trata sobre un personaje, Leonardo, que, por defecto, se puede considerar autor original si no se advierte que Leonardo da Vinci es parte del título. El tema tiene que ver con un término de significado muy amplio, cocina, en el que caben historia, recetas, artículos, ensayos... En la misma portada del libro, en vertical, aparece la palabra «gastronomía». En todo caso, de la portada se deduce con claridad que no se trata de una obra de ficción en la que el lector deba aceptar ese pacto literario en el que se dan por supuestas una serie de máscaras a las que el autor puede recurrir y que son más o menos convencionales. No siendo un texto de ficción ni de humor, el lector tampoco se ve obligado a «suspender la incredulidad» para dar por verdaderas todas las «mentiras» que le propone el autor, pues en eso, según la mencionada cita de Umberto Eco, consiste el pacto literario para los casos de ficción.

De la lectura del paratexto (portada, créditos, colección), se concluye, pues, que no se edita como una obra de ficción, sino como un texto que tiene algún parecido con los libros sobre historia de la cocina o gastronomía. Permite, por tanto, situarlo en las convenciones del género ensayo gastronómico, recetario u obra histórica de gastronomía y, además, dice aportar aspectos biográficos desconocidos de Leonardo al copiar y editar un manuscrito suyo. Al no figurar en la portada en castellano ningún autor en letra distinta, todo favorece la presunción de que el autor es Leonardo da Vinci, quien, obviamente, no siempre figura en los créditos editoriales como autor, aunque sí aparece reflejado como tal en las fichas de varias bibliotecas. En las siguientes ediciones en castellano de las mismas *Notas*, los Routh nunca aparecen en la portada, aunque siempre figuran en páginas interiores como autores de la «compilación y edición». Han borrado, pues, la huella del traductor, que en inglés se mantenía bajo la expresión «*rendered*», participio que, en este contexto, hay que entender por traducir (*translate*) o por la producción de una copia o versión de un documento (*to produce a copy or version of*).

El éxito de la primera edición en castellano empuja la operación comercial de publicarla en bolsillo, **(59)** edición que, en cuanto al texto y paratexto, es idéntica a la primera de 1989. Más adelante, en la nueva colección en tapa dura de Raros y Curiosos que comienza en 1996, los Routh figuran también como autores de la «compilación y edición» en la página de créditos, y siguen sin aparecer en la cubierta. El «*newly rendered into English and edited by*» de la cubierta del original inglés, en castellano, se ha convertido en la «compilación y edición» de los Routh, aunque, como decimos, sólo en las páginas interiores.

En italiano, sin embargo, los Routh figuran en la cubierta, lo que genera al menos la apariencia de que pueden ser los autores de la obra, pues no aparecen como editores ni traductores en esa misma cubierta. Sin embargo, en la página de créditos, Jonathan figura como «autore» y Shelagh como «coautore». La obra se editó en Roma en 2005 con una traducción de Valentina Francese y en 2012 iba por la sexta edición. En la ficha consultada, se incluye el prólogo de Marino Albinesi, que, al quedar incorporado a ella, adquiere también visos de autenticidad y verosimilitud. Para los italianos, el libro pertenece al género que trata sobre «alimentazione, città, costume y Firenze». Por ningún lado aparece que se trate de una obra de humor, con lo que se asume la verosimilitud de la impostura.

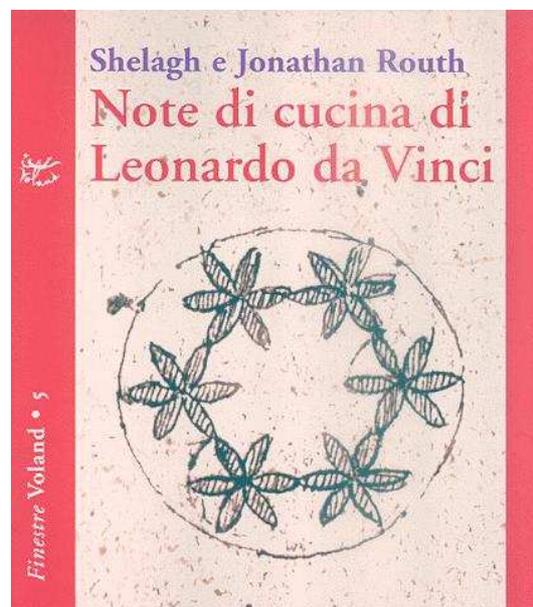


Imagen 6: *Note di cucina di Leonardo da Vinci* (Volland, 2005)

Concretando, la edición en italiano reintegra a la portada los nombres de Jonathan y Shelagh Routh, sin otra indicación, y sólo en la página de créditos figuran como «autores». No existe en la edición italiana la «presentación» de algún conocido y real gastrónomo o editor como en la edición en castellano, sino que directamente se recurre como autoridad al prólogo impostado del doctor Albinesi, pomposo «Fiscal General de Roma, Presidente del Circolo Enogastronomico d'Italia». En el catálogo de la biblioteca principal de Italia, se consideran autores de las *Note* a Leonardo y, además, a los Routh; así mismo, la obra se incluye en la materia: «Culinaria. Italia. Siglo XV» o «Historia de la cocina. Gastronomía». **(60)**

Sandro Masci, a la altura de 2006, en su obra sobre la cocina en el Renacimiento, califica el Códice Romanoff de «presunta copia», pero a lo largo de todo su libro aprovecha lo que él llama la tesis o las hipótesis del Códice Romanoff sin entrar tampoco a desmentir ni confirmar el libro de los Routh como falsificación o libro de humor y, desde luego, sin aportar ninguna base documental que pruebe las afirmaciones que él extrae directamente de las *Note di cucina de Leonardo da Vinci*. Pero, a pesar, como digo, de que aprovecha la información dando visos de que es auténtica, se cura en salud afirmando

Ma la tesi del *Codice Romanoff* non regge, nonostante gli sforzi in questa direzione profusi, seppur con ironia e consapevole senso dell'irrealità, de Shelagh e Jonathan Routh nel libro *Note di cucina di Leonardo da Vinci*. **(61)**

En esta misma tendencia de utilización de la relevancia y autoridad de Leonardo, también en 2006, Dave DeWitt publica *Da Vinci's Kitchen. A Secret History of Italian Cuisine*. Este historiador de la gastronomía evidentemente no cita el libro de los Routh en la bibliografía porque debe de conocer el tamaño de la impostura y se limita a usar ese reclamo publicitario de Leonardo en el título. Curiosamente, este autor afirma que la decisión de emprender esta obra sobre la historia de la cocina en la Italia renacentista surgió por el hecho de que, después de leerse todas las biografías de Leonardo, ninguna de ellas hablara de la comida y la cocina en la vida y obra de Leonardo. Sin embargo, en esta secreta historia de la cocina italiana, Leonardo se convierte en una forzada relación o referencia, pues históricamente DeWitt no ha podido encontrar en las *Notas* de Leonardo otra cosa que los ingredientes para lo que parece ser un aliño para la ensalada y un régimen de vida o *régimen sanitatis* bastante frugal. **(62)** Respecto a los inventos o ingenios de Leonardo que pudieran relacionarse con la cocina, DeWitt tiene que concluir que son creaciones fantásticas. En cambio, este historiador se emplea a fondo en el análisis del libro clásico sobre ese periodo: *De honesta voluptate e valetudine* de Platina. Incluso el capítulo 5 que DeWitt dedica a la cocina de Leonardo se trata de una reconstrucción de alimentos y platos a partir de los libros del Maestro Martino, Platina y Scappi, con una excursión gastronómica por *La última cena*.

2.2 Ediciones en castellano e italiano

En 2003 la editorial Astri (Molins de Rey, Barcelona), especializada en tebeos eróticos y pornográficos traducidos del italiano, publica unos *Apuntes de cocina. Leonardo da Vinci*, con traducción, introducción y notas de un tal Rafael Galvano, probablemente un alter ego o máscara del editor impresor. **(64)**

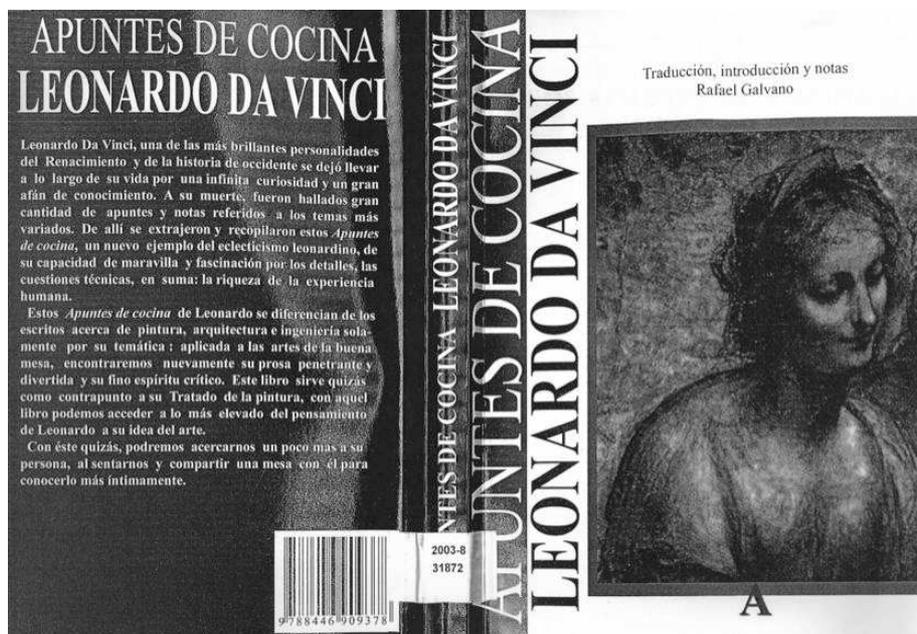


Imagen 7: *Apuntes de cocina* (Astri, 2003)

Esta versión de Astri depende, a su vez, de otra, argentina, que, editada por Negocios Editoriales (Buenos Aires) en 1999, aparece como la propietaria del *copyright*. (65) Los nombres de Jonathan y Shelagh Routh han desaparecido por completo de la cubierta y de las páginas de créditos, y nada se dice sobre si la traducción proviene del italiano o del inglés. Se podría deducir que se traduce del inglés, aunque bien podría tratarse de una rudimentaria manipulación de la primera edición en castellano de 1989 a la que se le hubieran incorporado algunos localismos o americanismos léxicos y sintácticos.

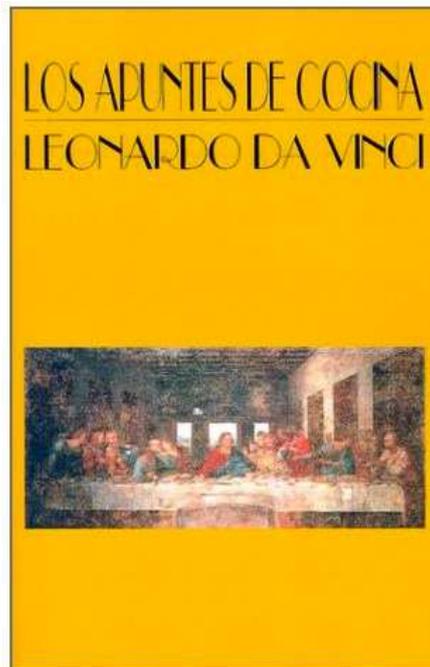


Imagen 8: *Los apuntes de cocina* (Negocios Editoriales, 1999)

Esta obra de Astri incluye una nota inicial sin firma en la que, refugiándose en un opaco «nosotros», el editor sostiene que «no tenemos certeza acerca de si los textos recopilados en este libro son de Leonardo o no», pero «es grandemente probable que Leonardo sea, efectivamente, su autor». El resto de la nota se esfuerza en elaborar la verosimilitud de la autoría de Leonardo y la validez del código. Y añade, dejándose llevar por la impostura y sin mayor rebozo ni vergüenza:

En ellos [los escritos de Leonardo] están presentes su ironía, su sentido del humor y

otros rasgos de estilo que también se hallan en otros escritos de Leonardo, así como su ortografía y su gramática, ya que Leonardo nunca dominó el latín **(66)** y toda su vida habló y escribió como un florentino vulgar. Por lo tanto, que un presunto falsificador haya tenido en cuenta todos estos detalles y lograra engañarnos es muy poco probable. Por otra parte, la presencia de escritos y obras pictóricas de Leonardo en Rusia está constatada, al menos, desde el siglo pasado. En consecuencia, creemos que el presente texto es copia fiel de manuscritos de Leonardo.**(61)**

La cita, aunque larga, no tiene desperdicio. Si se trata de una declaración sincera, no puede resultar más penosa. Si, como creemos, se trata de una nota interesada que intenta dar por válida la primera falsificación en inglés, no puede resultar más burda y débil.

A continuación de la nota inicial, aparece una «Biografía culinaria de Leonardo da Vinci» de la que nadie se responsabiliza, pero que parece atribuible al mismo Galvano. En ella intenta justificar una «reordenación» del supuesto manuscrito original de Leonardo, pero esta «biografía» no es más que un resumen colegial del apartado «Leonardo en la cocina. Perfil de su vida *gastronómica*», que ya está en la primera edición de Temas de Hoy (1989) y que, a su vez, es traducción de la edición inglesa de 1987.

Nadie puede dudar de que, después de estos disimulos y ocultamientos paratextuales (portada con el único nombre de Leonardo como autor, ocultamiento del *copyright* de los Routh), los propósitos y fines de estos *Apuntes* no sean otros que los meramente lucrativos, y que para esconder esos supuestos intereses, esa *mens rea*, Rafael Galvano, con la complicidad del editor, no sólo oculta los derechos de los Routh, autores de la primera falsificación, sino que insiste en la misma impostura, dando carta de naturaleza al falso Códice Romanoff, «redescubierto en 1981», y apoyándose en la enigmática nota que cita Albinesi en su prólogo: «Este trabajo, que es una copia que yo, Pasquale Pisapia, realicé del manuscrito de Leonardo da Vinci que se halla en el Museo Ermitage de Leningrado». Todo transpira falsificación intencionada y manipulación interesada, aunque Astri se limite a editar lo ya publicado en Argentina.**(68)**

Recientemente, la editorial Distal, en una vuelta de tuerca a esta falsificación, acaba de publicar *Apuntes de cocina. Pensamientos, Misceláneas y Fábulas*.**(69)** El autor, con letra distintiva en la cubierta, es claramente Leonardo da Vinci. Figura como autor de la traducción el mismo Rafael Galvano, aunque en los créditos tampoco se declara de qué lengua se traduce ni se reproduce el obligatorio *copyright* de la edición inglesa. La llamada traducción del tal Galvano es idéntica a la edición de Astri mencionada, aunque ha titulado y organizado el material de manera distinta.**(70)** Esta edición, aunque no se dice en ningún lugar, parece a todas luces una reproducción de la que editó Andrómeda en el 2006, que, bajo el mismo título, reproduce, además de los falsos apuntes de cocina, pensamientos fragmentarios, fábulas, chistes y anécdotas, extraídos sin duda de la moderna edición *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, en dos volúmenes, de la editorial Dover.

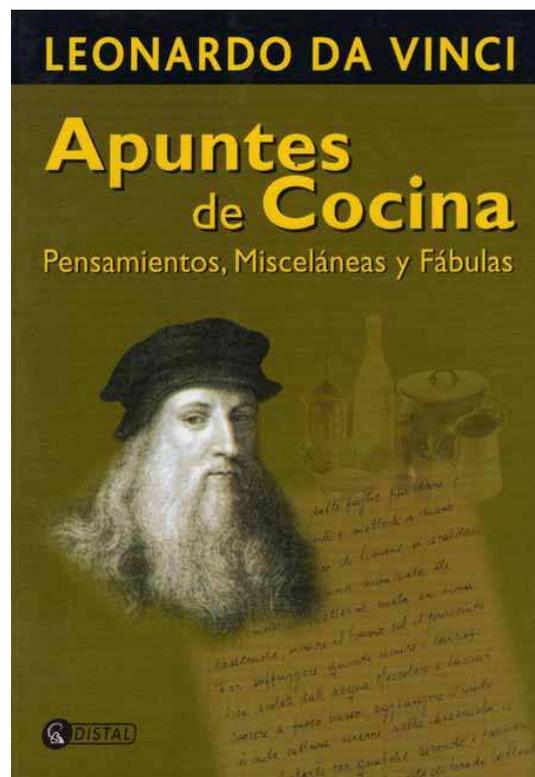


Imagen 9: *Apuntes de cocina. Pensamientos, misceláneas y fábulas* (Distal,2003)

En esta reciente y nueva intentona de Galvano, ahora de la mano de la editorial Distal, la máscara del traductor se convierte en simple y reiterado fraude, pues ni ahora ni antes el traductor y autor de los textos introductorios podía ignorar la humorística propuesta de los Routh. Mucho menos, después de que el «presentador» de la edición en castellano de 1989 confesara en 2011 que las *Notas de cocina de Leonardo* eran «fantasía pura». Volver a editar estos apuntes o notas como si no fueran una falsificación o un libro paródico resulta ya un fraude de ley, entre otras razones porque en los créditos no se declara tampoco de qué obra se traduce, lo que implica que se pretende persistir en el engaño primero.

3. La máscara del traductor, la cara del falsificador

Le habrían sentado bien a esta «inquisición» unas gotas de humor para disfrutar de una buena falsificación que, por otra parte, ni siquiera en el original inglés logra serlo. No obstante, en el medio anglosajón, después de la rectificación de la BNB como se ha recordado arriba, se recibe la obra como un libro de humor. Además, el lector inglés está familiarizado con la cara y la obra de uno de sus autores, Jonathan Reginal Surdeval Routh (1927-2008), un humorista y pintor experimentado, colaborador durante años de *Candid camera*, un programa de la televisión inglesa, y autor de otros libros de humor, como la *Good Loo Guide* (1987), que parodia la más famosa *The Good Food Guide*. De parodias, por tanto, trata el juego.

Recapitulando, podemos decir que, en la traducción al castellano -parcialmente al italiano- y su posterior divulgación en las diferentes ediciones, la obra pasa por ser la copia de un manuscrito auténtico debido a alguna de estas dos razones, por supuesto, «especulativas». La primera sería que el libro ha caído en las redes de la impostura, que se propaga en castellano o italiano; y la otra, autoriza a hablar de complicidad y connivencia editorial, que sitúa una obra de humor, una impostura literaria más o menos divertida y lograda, en el marco de una falsificación que no se llega a desmentir hasta el 7 de septiembre de 2011, veintidós años después, aunque algunos críticos y diversos blogueros, habían sospechado de su autenticidad y así lo habían hecho público. En su blog personal, el autor de la «Presentación» de la obra en castellano, José C. Capel, en tono confesional, aclara que «a partir de una aventura inventada se ha creado un mito» y que las *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*, como se ha dicho, «es fantasía pura». **(71)**

Los Routh han cumplido a la perfección los requisitos que exige toda falsificación que se precie: han seguido al pie de la letra el guión del perfecto falsificador y han construido el marco literario de una impostura. En esta línea, una de las más descaradas imposturas del original inglés se la atribuyen los Routh al hipotético Marino Albinesi. Nos referimos a la historia del manuscrito; prácticamente toda la explicación del recorrido, la trazabilidad del supuesto Codice Romanoff que contiene las *Notas de cocina de Leonardo*, corresponde, en realidad, a los vericuetos del verídico *Códice sobre el vuelo de los pájaros*, de Leonardo, que se encuentra en la Biblioteca Real de Turín. **(72)**

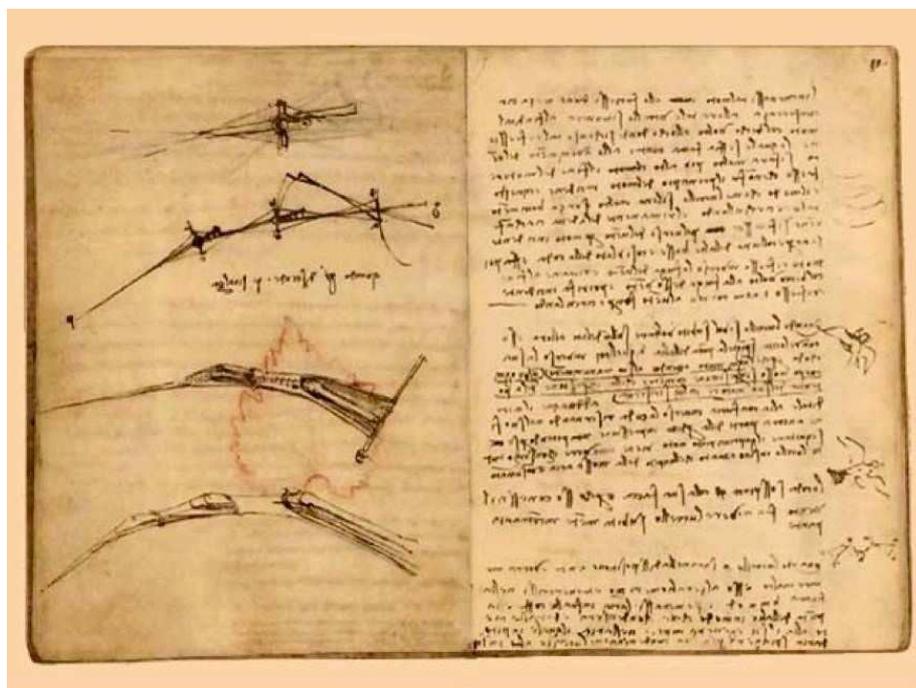


Imagen 10: Página del *Códice sobre el vuelo de los pájaros*

Probablemente el modelo que inspiró a los Routh para elaborar esta falsificación fuera *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, que Jean Paul Richter compiló y editó en 1883 y que Dover Publications de New York editó en 1970, en dos tomos, en edición bilingüe, con el título *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Las escasas referencias sobre cocina o

alimentación de estos *Notebooks* se encuentran dispersas en distintos lugares de esta extensa obra de Leonardo, en el capítulo *Notes on medicine* sobre todo, y en los capítulos fragmentarios y aforísticos de máximas morales, especulaciones, anécdotas e incluso apuntes humorísticos. Recopilando las indicaciones que aparecen en estos apuntes o notas, se ha elaborado un estilo de vida gastronómico o, mejor, un *regimen sanitatis* tan moderado e incompleto como el que sigue:

Esta es una norma sabia para estar sano: Come sólo cuando lo necesites, y que tu cena sea ligera. Mastica bien y procura que los alimentos estén bien cocinados y que sean frugales [...] Mezcla el vino con agua, toma poco de una vez, nada entre comidas y no bebas nunca con el estómago vacío. Que tus deposiciones sean regulares [...] **(73)**

En la carta que un florentino escribió desde la India a Lorenzo el Magnífico, le dice: «Los brahmanes son vegetarianos, como nuestro Leonardo, que no come carne y no deja matar animal alguno».**(74)** Se sabe también que, en la lista de unos treinta libros que Leonardo se llevó a Venecia en 1499 y que formaban su biblioteca personal, sólo hay dos que puedan tener relación con la comida: *De honesta volutta* (sic), de Bartolomeo Sacchi y el *Arte de conservar la salud* de Arnau de Vilanova.**(75)** *De honesta voluptate et valetudine*, de Sacchi, llamado Platina, se tradujo al italiano por primera vez en 1487; el *Arte* de Arnau de Vilanova probablemente sea su *Regimen sanitatis ad inclitum regem Aragorum*, el más divulgado *Régimen de Sanidad*, en que se contiene en qué manera conviene usar del comer y beber y del ejercicio y del dormir, etc., o de *De regimine sanitatis*, escrito en latín hacia 1301 y publicado por primera vez en 1470 en algún lugar de Italia.**(76)**

Podríamos aportar numerosos datos y situaciones en que la impostura de esta parodia es aún más evidente; por ejemplo, la reinterpretación gastronómica de las máquinas creadas por Leonardo; pero baste lo dicho, a pesar de que, en el desmentido de Capel del 2011, se insiste en que «Leonardo era un cocinilla declarado, y es verdad que tuvo una taberna en Florencia a medias con su amigo Sandro Botticelli»; tampoco se aportan datos para esta afirmación pues en ninguna biografía autorizada de Leonardo se puede demostrar esta su inclinación por la cocina, ni de las *Vidas* de Vasari, que escribe treinta años después de la muerte de Leonardo, se puede deducir que esta afirmación fuera ni aproximadamente cierta. Después de revisar la biografía de K. Clark, que ha estudiado absolutamente todos los manuscritos de Leonardo dispersos por el mundo, no se puede citar ni una sola ocasión en la que se use la palabra cocina.

Sin embargo, el malentendido por el que la obra ha sido leída como auténtica de Leonardo da Vinci se debe a que, sobre todo en las ediciones en castellano, se han borrado o diluido las huellas, el paratexto, de un legítimo ejercicio no de especulación histórica, sino de humor, lo que ha llevado a que muchas bibliotecas públicas hayan atribuido la autoría a Leonardo, hayan fichado el libro dentro de la materia historia de la cocina, gastronomía, alimentación, y se haya desperdiciado la ocasión para leer la obra como la auténtica parodia de una preocupación social que algunos han calificado de «burbuja gastronómica».

4. Colofón

La máscara de Erasmo que utilizaron algunos perseguidos por la Inquisición en nombre de la libertad de pensamiento y de conciencia; la máscara que usó Cervantes para hacernos creer que Don Quijote era un producto aljamiado y no un altivo y necesario juez de causas legítimas; la máscara que permitió al abate Marchena brillar en los salones eruditos del París decimonónico, ya romántico; la máscara que contribuyó a fijar el *Satiricón* como obra máxima de la literatura latina; la máscara que, a través del bardo Ossian, permitió imaginar una nación; la máscara que violentó el genio de Leonardo da Vinci en forzado «cocinilla»; esa misma máscara ha podido convertirse en pasamontañas con el que atracar la curiosidad del cándido lector con la connivencia necesaria del señor Mercado, máscara con rostro y cara.

NOTAS

(1) José C. Nieto, *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, Apéndice II: «El espectro de Lutero y las máscaras de Erasmo en España», Madrid, F. C. E. España, 1979 (2ª ed. corregida y aumentada), p. 555.

(2) De manera genérica me refiero a la obra por el título más difundido de la traducción al castellano de *Leonardo's Kitchen Note Books: Leonardo da Vinci's Notes on Cookery and Table Etiquette*, Londres, Collins, 1987, que comentamos más abajo. En adelante, citaremos por la edición castellana *Notas de cocina de Leonardo da Vinci. La afición desconocida de un genio*, Madrid, Temas de Hoy, 2005 (11ª impresión).

(3) Ver Leonardo da Vinci, *El Códice Atlántico*, vol. 1, Barcelona, Folio, 2007. *Notas de cocina*, ob. cit., p. 39, y *Leonardo's Kitchen Note Books*, ob. cit., p. 21.

(4) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001, Primera Parte, Capítulo I, p. 37.

(5) Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acatilado, 2003, p. 145.

(6) *Ibid.*, p. 144.

(7) Conviene distinguir las falsificaciones de los apócrifos o pseudoapócrifos; por éstos hay que entender todos aquellos textos, elaborados por poetas y prosistas en la Edad Media, que están fabricados al modo o manera de los autores clásicos y desde antiguo fueron adscritos a determinados autores clásicos. Son apócrifos y no falsificaciones porque su adscripción puede estar equivocada, pero no tienen una intención engañosa.

(8) A. Grafton, *Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, Madrid, Crítica, 2001, p. 11.

- (9) *Ibíd.*, p. 50
- (10) *Ibíd.*, p. 61.
- (11) También el milagro es la respuesta antropológica y cultural a una necesidad, probablemente.
- (12) Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 20.
- (13) Para seguir la polémica, ver Julio Caro Baroja, ob. cit., págs. 28-30. Véase también Petronio, *Satiricón*, ed. trad. y notas Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2011, 1ª reimpr.
- (14) Aun así, en los *Classiques Garnier*, la aportación de Nadot se sigue publicando hasta hoy mismo con el resto de la obra para facilitar su lectura.
- (15) Menéndez Pelayo le dedicó a este abate un ensayo en el que se relatan con más detalle todos estos intrínquilos M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II, «Nuestros heterodoxos en Francia», Madrid, BAC, 2000, 5ª ed., p. 643.
- (16) J. Marchena, *Fragmentum Petronii*, int., trad. y notas Joaquín Álvarez Barrientos, Sevilla, Espuela de Plata, 2007, p. 15.
- (17) *Ibíd.*, p. 36.
- (18) Menéndez Pelayo, ob. cit., p. 645.
- (19) *Ibíd.*, p. 647.
- (20) A. Muñoz Molina, «Llamadme Lázaro», *El País*, *Babelia*, 22 febrero 2014.
- (21) Ana María Platas, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, lo define así: «Acto mediante el cual el receptor de un mensaje literario acepta las convenciones del género (*narrativo, lírico, teatral*), en especial la *ficcionalidad* propia de toda obra literaria, por lo que cuando la lee (o asiste a una representación) no pone en duda su *verosimilitud*».
- (22) Umberto Eco, *Six Walks in the Fictionnal Woods*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 85. (Existe traducción al castellano de Helena Lozano: *Seis paseos por bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.)
- (23) Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, p. 37.
- (24) *Ibíd.*, p. 38.
- (25) Véase <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0005738>.
- (26) Todos tenemos en mente la versión radiofónica de *La Guerra de los mundos*, de H. G. Wells, interpretada por Orson Welles en Londres el 30 de octubre de 1938. El efecto fue tal que, al día siguiente, Welles concedió una rueda de prensa para explicar su impostura.
- (27) En televisión española tenemos algunos antecedentes de este «falso documental», por cierto, muy eficaz como divulgación de la verdadera historia, a finales de los noventa, en los programas *Páginas ocultas de la historia*; o en la televisión catalana, el *Camaleó*, de Joan Ramón Mainar. Este programa, un telediario simulado en el que se daba la noticia de un golpe de Estado en la URSS, en 1991, consiguió que algunos medios informativos rebrotaran enseguida la noticia como cierta. Su creador fue destituido.
- (28) Ana Mª Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios, Paratexto*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- (29) Sólo como referencia puntual usaremos la versión italiana.
- (30) Entre 1983 y 1986, por ejemplo, Ferran Adrià estaba dedicado a «copiar y recrear: se forja un bagaje culinario. Francia como influencia». Véase *Comida para pensar. Pensar sobre el comer*, Actar, 2009. Pero precisamente en 1987, Adrià, bajo la confesada influencia de Maximin, adopta el principio de "crear es no copiar", principio que provoca el despegue de la cocina de vanguardia. Parece evidente, como se verá, que el fenómeno social de la gastronomía en estos años puede provocar la aparición de falsificaciones.
- (31) En la portada: «newly rendered into English and edited by Shelagh and Jonathan Routh». Como los derechos de autor de Leonardo han caducado, son los Routh los que cobran los *royalties*, enmascarados tras las figuras de editor y traductor. En adelante, citaremos por la edición castellana *Notas de cocina de Leonardo da Vinci. La afición desconocida de un genio*, Madrid, Temas de Hoy, 2005, 11ª impresión.
- (32) Javier Marías, una vez más, ponía hace poco de manifiesto una obviedad que a todas luces parece incomprensible en un mundo capitalista: los derechos de propiedad intelectual del autor caducan a los 50 o 70 años, no así los derechos sobre la propiedad de una casa, de una tierra, etc. (*El País semanal*, 23 febrero 2014).
- (33) Aunque sería posible profundizar más en este tipo de mecanismo, los interesados en satisfacer la curiosidad pueden recurrir a Internet: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000684/068403sb.pdf>.
- (34) A. Grafton, ob. cit., p. 78
- (35) Francisco de Sert, *El Goloso. Una historia europea de la buena mesa*, Madrid, Alianza, 2007.
- (36) O. Tacca, ob. cit., p. 38.
- (37) *Ibíd.*, p. 43.
- (38) En la parodia de estas *Notas*, si a la traductora se la denomina Scilla, falta evidentemente algún otro personaje que se apellide Caribdis; por ejemplo, el copista podría haberse llamado Pasquale Caribdis.
- (39) Un rastreo virtual por los ISBN europeos me responde que la obra no se ha traducido al francés ni al alemán. En alemán sólo aparece el anuncio de una obra de Rodrigo García, que se estrenará próximamente bajo realización de Patrick Wengenroth, y en la que utiliza, en un curioso duelo gastronómico entre dos hombres para conquistar el corazón de la misma mujer, algunas de las recetas incluidas en las *Notas de cocina de Leonardo de Vinci*, con lo que, de alguna manera, se le concede al texto una determinada verosimilitud o, tal vez, sólo se apunta al efecto mediático del libro.
- (40) Algunos nombres corresponden a personas concretas, pero no siempre ostentan o han ostentado el cargo que se les atribuye. Por ejemplo, Carlo Pietrangeli ha sido un historiador del arte que trabajó para el Vaticano, pero no nos consta que fuera el Director del Museo Vaticano. Monseñor Enrico Rodolfo Galbiati (1914-2004) fue nombrado en 1984 Prefetto de la Biblioteca Ambrosiana, aunque ya figura en 1932 relacionado con ella. Pier Francesco Calvi, Conde de Bergolo (1933-2012), casado en 1958 con la actriz italiana Marisa Allasio. El marqués Giovangiorgio Afan de Rivera puede tratarse del hijo de la marquesa Paola Afan de Rivera Costaguti, relacionados con el pueblo de Carpeneto en Lombardía. El príncipe Nicolo Boncompagni-Ludovisi (1941-), aristócrata que se ha dedicado a la restauración de edificios históricos de Roma, es el iniciador de una gran archivo digital de la historia de la familia con documentos muy bien conservados desde 1400. Dado Torrigiani, arquitecto milanés, en cuyo estudio llegó a estudiar diseño y trabajó la modelo y diseñadora Elsa Peretti. Maureen Bonini, propietaria de hoteles en Castellina in Chianti (?). Marie-Louise Scio, directora creativa e hija del propietario de varios hoteles (Pelicano, Posta Vecchia, etc.). Magda Konopka (1943), actriz descendiente de la

nobleza polaca católica. Antoinette Parks (?). William Thomson, Primer Barón Kelvin, lord Kelvin. Oviamente no puede tratarse del célebre físico y matemático (Belfast 1824-Largs 1904) de cuya W. Thomson Collection se usan algunos dibujos, pues, hasta donde yo sé, esta Collection no guarda dibujos de Leonardo. En este grado de impostura es irrelevante que los nombres sean o no ciertos, o que realmente los autores les deban algún favor.

(41) Con una sola salvedad. En el original inglés, detrás de la receta de «Conejo muerto», aparece una línea que justifica la observación de «Cigüeñas y grullas» en la que se pregunta la razón por la que muy pocos comen estas aves; y la respuesta, que no recoge la traducción en castellano, es: «porque tiene miedo de las culebras, que consumen cigüeñas y grullas».

(42) Véase <http://trove.nla.gov.au/work/12648454>. Fecha de consulta: 27 abril 2014.

(43) Así, en el enlace <http://hollis.harvard.edu/?itemid=|library/m/aleph|000625496>. Fecha de consulta: 19 abril 2014.

(44) Véase el enlace <http://www.sudoc.fr/158521161>. Fecha de consulta: 19 abril 2014. Idéntica ficha utiliza el Catálogo Colectivo de Francia.

(45) Véase el enlace <http://search.lib.cam.ac.uk/?itemid=|cambrdgedb|761642>. Fecha de consulta: 19 abril 2014. Lo mismo sucede en Oxford University, aunque aquí la ficha recoge como autores a Leonardo y a los Routh. Las referencias de instituciones públicas que repiten este malentendido son numerosas y fáciles de seguir a través de internet.

(46) Un rastreo virtual por el CCUC (Catálogo Colectivo de Universidades de Catalunya) nos confirmará los datos para todas las bibliotecas incluidas en ese catálogo y algo parecido sucede para la BNE (Biblioteca Nacional de España).

(47) Véase la siguiente dirección: <http://books.google.es/books?id=12wSf52kBeC&printsec=frontcover>. Fecha de consulta: 19 abril 2014.

(48) Se trata del cuarto libro de la colección. Los anteriores son: J. C. Capel, *Mil pares de huevos*; I. Medina, *Los ritos del lujo* y E. Canut, *Manual de quesos, queseros y quesómanos*.

(49) No hubiera estado de más una nota de la traductora en la que aclarase la clave humorística de la obra o el embrollo de las traducciones: del toscano al inglés y luego al castellano.

(50) Es una lástima que esta «Presentación» no aproveche la ocasión para añadir que esta obra de Platina figuraba en el inventario de la biblioteca personal de Leonardo, que es uno de los escasísimos datos fidedignos que hay sobre el interés de Leonardo por la cocina.

(51) Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, eds. L. Bellosi y A. Rossi, Madrid, Cátedra, 2002, p. 472. Vasari no dice nada sobre la amistad de Leonardo y Botticelli ni que coincidieran en el taller de Verrocchio o en otras empresas gastronómicas. Botticelli se educó en el taller de su hermano Botticello y después en el de fray Filippo Lippi hasta que éste se trasladó a Spoleto en 1467.

(52) Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Madrid, Alianza, 1986, p. 52.

(53) Notas de cocina, ob. cit., pp. 28-29.

(54) Eso se deduce de la nota final de los agradecimientos. Por otro lado, los traductores deben estar hartos de leer críticas de sus traducciones en las que se alaba la perfección del estilo, la riqueza expresiva de una obra, cuando, en realidad, todos sabemos que ese estilo, esa riqueza expresiva residen en las decisiones y el trabajo del traductor, que se convierte en autor o, al menos, coautor cómplice, para bien o para mal, del autor primero.

(55) L. Racionero, *Leonardo da Vinci*, Barcelona, Folio, 2004, p. 106.

(56) El hecho de que en la página de créditos no figure *copyright* del autor que se responsabiliza de la «Presentación» contribuye aún más al equívoco.

(57) Biblioteca de Catalunya, Dipòsit General, Sig. 2005-8-26269.

(58) La consulta de este catálogo al igual que el de la Biblioteca Nacional de España por autor, da a Leonardo como autor de estas *Notas*, así como de los *Apuntes*, de los que se habla a continuación.

(59) En esta colección hay otras obras que pueden considerarse ensayo de divulgación histórica, por ejemplo, sobre la vida cotidiana de los árabes en la Edad Media, sobre los distintos biotipos de las mujeres; una Historia secreta del sexo en España o sobre los caminos de herradura.

(60) Véase, así, en OPAC. Catálogo SBN. Italia.

(61) Sandro Masci, *Leonardo da Vinci e la cucina rinascimentale. Scenografia, invenzioni, ricette*, Roma, Gremese, 2006, p. 99.

(62) D. DeWitt, *Da Vinci's Kitchen. A Secret History of Italian Cuisine*, Dallas, Benbella Books, 2006, p. 112.

(63) *Ibid.*, p. 127.

(64) Rafael Galvano figura también como traductor de la *Teoría de la pintura* del mismo Leonardo para la editorial argentina Andrómeda.

(65) Amazon, en la publicidad virtual de esta edición argentina, da como *author* a Leonardo y como *translator* de la obra a Galvano, aunque no hemos podido consultar esta edición. Desde 1987 existe, editada en Buenos Aires, una obra titulada *Los apuntes de cocina de Leonardo*, de la que, a través de la Biblioteca Nacional Argentina en línea, no hemos podido obtener más información.

(66) Leonardo aprendió latín en 1494. Así consta, entre otros, en K. Clark, ob. cit., p. 51.

(67) Leonardo da Vinci, *Apuntes de cocina*, trad., intr. y notas de Rafael Galvano, Molins de Rey, Astri, 2003, p. 10.

(68) No analizamos las «pruebas altamente persuasivas» del Galvano editor porque producen cierta vergüenza ajena a la hora de apuntarse a la falsificación del original.

(69) Leonardo da Vinci, *Apuntes de Cocina. Pensamientos, Misceláneas y Fábulas*, trad. Rafael Galvano, Buenos Aires, Distal, 2013. En la ficha que figura en la página de créditos se cataloga la obra dentro de la Literatura italiana, rumana y retorromana (CDD 850).

(70) Suprime el prólogo del Dr. Albinesi, adapta más que traduce el capítulo «Leonardo en la cocina, perfil de su vida *gastronómica*», que el propio Galvano firma. Suprime la nota preliminar del Codex Romanoff y elabora con otros criterios las notas del original inglés, en las que los Routh se esfuerzan porque parezca verosímil el Codex. Finalmente, añade los «pensamientos, misceláneas y algunas fábulas».

(71) Para leer la confesión completa de J. C. Capel, véase <http://blogs.elpais.com/gastronotas-de-capel/2011/09/la-falsa-cocina-de-leonardo-da-vinci.html>.

(72) Véase es.wikipedia.org/wiki/Código_sobre_el_vuelo_de_los_pájaros. Cualquier lector puede consultar en la misma wikipedia la trazabilidad de este manuscrito.

(73) Puede leerse este *régimen sanitatis* más completo en *Leonardo da Vinci. Cuadernos de notas*, Barcelona, Felmar, 1975, p. 267 y en *Da*

Vinci's Kitchen, ob. cit., p. 112.

(74) Véase L. Racionero, ob. cit., p. 43.

(75) *Ibíd.*, p. 105.

(76) Arnaldo de Vilanova, *Opera medica Omnia*, t. II: *Aphorismi de Gradibus*, ed Michael R. McVaugh, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1975, pp. 78-79.

© Grupo de Investigación *T-1611*,
Departamento de Traducción, UAB |
Research Group *T-1611*, Spanish
Philology Department and
Translation Department, UAB |
Grup d'Investigació *T-1611*,
Departament de Filologia Espanyola
i Departament de Traducció, UAB