

FICHA DE LECTURA

«El testamento era falso»

Novela de Robert Casanovas — Segunda edición revisada y corregida (2025)

Ficción histórica — restitución, arte y verdad

1. Ficha técnica

Título: El testamento era falso

Autor: Robert Casanovas

Género: Novela histórica / thriller documental, de doble temporalidad

Estructura: Prólogo + 4 capítulos + Epílogo

Edición: Segunda edición revisada y corregida, depósito legal noviembre de 2025

ISBN: 979-10-980729-9-4

Período(s) abarcado(s): 1516-1570 (trama renacentista) y 2023-2025 (trama contemporánea)

Lugares principales: Clos Lucé y Amboise, Milán, París (Archivos Nacionales, el Louvre)

Recurso complementario: Artículo académico del autor, Instituto Leibniz de Ciencias Sociales (SSOAR)

Editorial asociada: International Restitutions (ONG presidida por el autor)

2. Presentación general

«El testamento era falso» entrelaza dos relatos separados por cinco siglos. Por un lado, la gesta de Francesco Melzi y Salaì, discípulos de Leonardo da Vinci, que organizan al día siguiente de la muerte del maestro (2 de mayo de 1519) el ocultamiento de parte de su legado —cuadros y manuscritos— para escapar del «droit d'aubaine», el derecho de albinagio que habría permitido a la Corona de Francia confiscar la totalidad de los bienes de este extranjero sin heredero directo. Por otro, la investigación llevada a cabo en 2023-2025 por el historiador Pierre Bertier y el conservador Antoine Marchand en los Archivos Nacionales, quienes reconstruyen, documento tras documento, la mecánica de este engaño fundacional —hasta llegar al falso testamento «reencontrado» a finales del siglo XIX.

La novela se presenta explícitamente como una ficción histórica apoyada en fuentes reales: la advertencia preliminar precisa que las incoherencias documentales y la ausencia de cartas de naturaleza son auténticas, mientras que las escenas, los diálogos y las motivaciones de los personajes corresponden a la invención novelesca.

3. Resumen capítulo por capítulo

Prólogo — París, Archivos Nacionales, octubre de 2023

Pierre Bertier, obsesionado desde hace tres años con una frase enigmática de una carta de Melzi (1519) que menciona unas «cartas del Rey» que permitían a Leonardo testar, descubre junto a Antoine Marchand que no existe rastro alguno de esas cartas de naturaleza en los nueve volúmenes del Catalogue des actes de François Ier. La duda se instala sobre la legalidad del testamento de Leonardo.

Capítulo 1 — El maestro de Clos Lucé — Clos Lucé, 1516-1519

Instalación de Leonardo, Francesco Melzi y Salaì en Francia bajo la protección de Francisco I. Retrato de la vida cotidiana del maestro (la Gioconda, los cuadernos, el vegetarianismo, los reumatismos), de su relación con sus dos discípulos y, después, de su declive físico. El capítulo se cierra con la muerte de Leonardo (2 de mayo de 1519) y con el pacto secreto que sellan Francesco y Salaì para sustraer parte de la herencia antes del inventario real.

Capítulo 2 — Los agentes del rey — *Clos Lucé, 5 de mayo de 1519 y días siguientes*

Llegada de Montcornet, escribano del Tesoro, encargado del inventario oficial de los bienes de Leonardo en nombre del *droit d'aubaine*. Francesco y Salai ocultan cuadros (Leda y el cisne, San Juan Bautista) y manuscritos, inventan explicaciones plausibles para sus ausencias y representan la comedia de un duelo cooperativo. Funerales en Saint-Florentin; escena del niño con la margarita, símbolo de la posteridad popular del maestro.

Capítulo 3 — Los años de mistificación — *Milán, 1519-1570*

Regreso de Francesco a Milán con el botín oculto. Encuentro con Pompeo Bonini, intermediario que lo ayuda a fabricar una procedencia creíble para desprenderse discretamente de las obras. Deterioro de la relación con Salai, cuya muerte violenta (por un virote de ballesta) sobreviene después de que amenazara con confesarlo todo a un sacerdote. En su lecho de muerte (1570), Francesco transmite el secreto a su hijo Orazio y le confía un documento sellado destinado a la posteridad, antes de morir cincuenta y un años después que Leonardo.

Capítulo 4 — La arquitectura de la mentira — *París, 2024-2025*

Bertier y Marchand reconstruyen, a través del artículo de Montaiglon (1893) y del asunto de los notarios Boreau d'Amboise, la fabricación del «testamento» —una copia del siglo XVII sin minuta original jamás hallada. Desarrollo del razonamiento jurídico sobre el *droit d'aubaine*, la imprescriptibilidad de los actos jurídicamente inexistentes, e identificación de los descendientes colaterales de Leonardo. Redacción y publicación del artículo académico (enero de 2025) y luego de la novela (noviembre de 2025).

Epílogo — *Museo del Louvre, 20 de diciembre de 2025*

Un mes después de la publicación de la novela, Bertier contempla la Gioconda poco después del célebre robo en el Salón Cuadrado. Diálogo final con Marchand sobre el sentido de la revelación: ¿fue Melzi un ladrón o un salvador? La ambigüedad moral se asume y se deja al juicio del lector, mientras que la obra de arte, por su parte, sigue perdurando con independencia de la legitimidad de su procedencia.

4. Personajes principales

Leonardo da Vinci (*siglo XVI*)

Genio universal en su vejez, instalado en Clos Lucé bajo la protección de Francisco I; muere el 2 de mayo de 1519. Figura casi paterna para Francesco.

Francesco Melzi (*siglo XVI*)

Discípulo predilecto, hijo espiritual de Leonardo. Se convierte en el arquitecto del robo y de la mentira fundacional; dedica su vida (hasta los 79 años, en 1570) a proteger y monetizar discretamente la herencia, para luego transmitir el secreto a su hijo Orazio.

Salai (Gian Giacomo Caprotti) (*siglo XVI*)

Segundo discípulo, espíritu indisciplinado y seductor. Cómplice del robo inicial, se enemista con Francesco y amenaza con confesarse antes de morir asesinado en circunstancias turbias.

Pompeo Bonini (*siglo XVI*)

Intermediario milanés que ayuda a Francesco a fabricar una procedencia creíble para desprenderse de las obras sustraídas.

Montcornet (*siglo XVI*)

Escribano del Tesoro real encargado de aplicar el *droit d'aubaine* e inventariar los bienes de Leonardo.

Orazio, luego Carlo Melzi (*siglos XVI-XVII*)

Descendientes de Francesco, depositarios sucesivos del secreto y del documento sellado, que perpetúan el ocultamiento por fidelidad filial.

Pierre Bertier (*siglo XXI*)

Historiador obsesionado por las incoherencias del expediente Leonardo; dirige la investigación durante tres años y publica un artículo académico y luego la propia novela.

Antoine Marchand (*siglo XXI*)

Conservador en los Archivos Nacionales, cómplice intelectual de Bertier; encarna la mirada institucional y la prudencia metodológica.

5. Temas principales

Restitución y legitimidad de la propiedad cultural

La novela cuestiona la legalidad del «droit d'aubaine» aplicado a Leonardo, extranjero sin cartas de naturaleza probadas, y plantea la cuestión de la imprescriptibilidad de un acto jurídicamente inexistente —eco directo del compromiso del autor dentro de la ONG International Restitutions.

Verdad histórica frente a relato oficial

La doble temporalidad confronta la fabricación de una mentira fundacional (siglo XVI) con su deconstrucción metódica mediante la investigación archivística (siglo XXI).

Ambigüedad moral: ladrón o salvador

Francesco Melzi se presenta como un falsificador y un mistificador, pero también como el salvador de un patrimonio que podría haberse dispersado o destruido —la novela se niega a zanjar la cuestión y remite el juicio al lector.

Transmisión y secreto de familia

El secreto pasa de generación en generación (Francesco → Orazio → Carlo Melzi), cargándose en cada época de un significado nuevo (patriotismo italiano, resistencia cultural, etc.).

La posteridad de la obra de arte

Cualquiera que sea el vicio de su procedencia, la obra (la Gioconda, el San Juan Bautista) sigue fascinando: la belleza se presenta como independiente de la legitimidad de su trayectoria.

El trabajo del historiador

El dúo Bertier/Marchand ilustra el método de la investigación archivística (catálogos de actas, correspondencia del siglo XIX, análisis filológico) como verdadero motor de la trama contemporánea.

6. Hechos históricos probados / elementos novelescos

Conforme a la advertencia preliminar del autor, la siguiente lista distingue lo que procede de la investigación documental de lo que procede de la invención.

Estancia de Leonardo en Clos Lucé y su muerte el 2 de mayo de 1519 — *Hecho histórico*

Fechado y documentado.

Ausencia de cartas de naturaleza en el Catalogue des actes de François Ier — *Hecho histórico*

Presentado por el autor como comprobado.

Ausencia del original francés del testamento — *Hecho histórico*

Según la advertencia, nunca se ha encontrado original alguno.

Artículo de Montaiglon (1893) sobre el «descubrimiento» del testamento — *Hecho histórico*

Copia del siglo XVII, sin minuta original, presentada al Congrès des Sociétés des Beaux-Arts.

Aplicación del droit d'aubaine a los extranjeros — *Hecho histórico*

Confirmado por el autor como real en la época.

Escenas, diálogos y motivaciones de los personajes (Francesco, Salaì, Bertier, Marchand...) — *Ficción*

Imaginados por el autor para dar cuerpo a la trama documental.

Muerte violenta de Salaì por un virote de ballesta — *Ficción novelesca*

Escenificación dramática del destino de Salaì.

Transmisión del secreto hasta Carlo Melzi (siglo XVII) — *Ficción*

Reconstrucción novelesca destinada a explicar la persistencia del misterio.

7. Construcción narrativa y estilo

- Narración a doble hilo temporal (1516-1570 / 2023-2025) que alterna por capítulos y crea un efecto de resolución progresiva, en la que el relato contemporáneo va «explicando» poco a poco el relato antiguo.
- Escritura al servicio de la demostración: largos diálogos argumentativos (sobre todo en el capítulo 4) transforman la ficción en una exposición casi didáctica sobre el derecho y la historiografía.
- Uso de citas de época (extractos de cartas, del artículo de Montaigne) que anclan la ficción en un aparato documental real.
- Elipsis temporales marcadas (saltos de varias décadas en el capítulo 3) para cubrir medio siglo de transmisión del secreto.
- Cierre en espejo: el epílogo, ambientado en el Louvre justo después del robo de 2025, remite al robo inicial de 1519 y cierra la reflexión sobre la legitimidad de la posesión de las obras.

8. Citas destacadas

Apertura — la duda de Bertier

«Como tenía cartas del Rey cristianísimo que le permitían testar...»

El pacto de Francesco y Salai

«Protegeremos la herencia del maestro hasta el final.»

El descubrimiento de 1885

«No la minuta original, sino una antigua copia en papel del siglo diecisiete, hecha evidentemente a causa de la curiosidad y de la importancia excepcional del documento.»

El dilema moral final

«¿Había sido Francesco Melzi un ladrón o un salvador? ¿Un criminal o un héroe? La respuesta, como siempre, dependería de quién formulara la pregunta y con qué propósito.»

9. Análisis crítico

Puntos fuertes

- Una intriga de doble temporalidad sólida, que mantiene al lector en vilo mediante un mecanismo de revelación progresiva.
- Un sustrato documental real (catálogos de actas, artículo de Montaigne, droit d'aubaine) que otorga a la novela un espesor histórico poco frecuente en la ficción de gran público.
- Una reflexión moral matizada, que rehúye el maniqueísmo, sobre la cuestión sensible y actual de la restitución de las obras de arte —en resonancia directa con el compromiso del autor dentro de International Restitutions.
- Personajes secundarios entrañables (el niño con la margarita, Salai) que humanizan la trama documental.

Límites y puntos de vigilancia

- Los pasajes más jurídicos (capítulo 4) a veces se imponen sobre lo novelesco y se aproximan al ensayo disfrazado de diálogo.
- Algunos personajes secundarios del siglo XVI (Pompeo Bonini, Montcornet) permanecen funcionales, más al servicio de la mecánica de la trama que dotados de un espesor psicológico propio.
- La conclusión deliberadamente abierta («¿Criminal o héroe?») puede dejar al lector en busca de una toma de postura más tajante sobre la propia legitimidad del droit d'aubaine.

10. Conclusión

«El testamento era falso» logra la apuesta de una ficción histórica que interroga, a través del caso emblemático de Leonardo da Vinci y de la Gioconda, la legitimidad de posesiones culturales fundadas en leyes de otra época. Al articular una intriga novelesca

del siglo XVI con una investigación metódica del siglo XXI, Robert Casanovas construye una obra híbrida, a la vez entretenida y comprometida, que prolonga mediante la ficción su labor de alegato a favor de la restitución de los bienes culturales.

EL TESTAMENTO ERA FALSO

Novela de Robert Casanovas

Estudio de la lengua, la construcción narrativa y los efectos retóricos

Realizado por Pierre Collonges

Profesor agregado de letras clásicas

Registros de lengua — Estructura narrativa — Sistema de personajes — Motivos y símbolos — Ritmo y sintaxis

Introducción metodológica

Este estudio versa sobre la versión francesa de la novela «El testamento era falso» de Robert Casanovas, en su integridad (prólogo, cuatro capítulos, epílogo). El análisis procede a partir del texto mismo: citas, relevamientos léxicos y sintácticos, observación de la construcción en doble temporalidad. Pretende identificar las grandes opciones estilísticas del autor y evaluar su coherencia con el proyecto del libro: un «thriller documental» que reivindica, desde la advertencia liminar, una hibridación entre ficción novelesca e investigación histórica.

1. Arquitectura narrativa y alternancia temporal

1.1 Una estructura en díptico

La novela se sustenta en dos estratos temporales claramente disociados: el relato retrospectivo del siglo XVI (muerte de Leonardo, robo de las obras, décadas de mistificación en Milán) y la investigación en presente del historiador Pierre Bertier, en París, entre 2023 y 2025. El prólogo y el capítulo 4 («La arquitectura de la mentira») enmarcan los capítulos 1 a 3, formando un movimiento de apertura y cierre en espejo: el lector es proyectado hacia el enigma contemporáneo, luego sumergido de nuevo en el origen narrativo de los hechos, antes de volver a él para la resolución.

Esta alternancia no es meramente cronológica sino funcional: los capítulos del siglo XVI pertenecen al relato dramatizado (escenas, diálogos, focalización interna en Melzi), mientras que el prólogo y el capítulo 4 adoptan la forma del diálogo socrático entre Bertier y Marchand, procedimiento que transforma la exposición documental en escena viva más que en digresión didáctica.

1.2 El procedimiento de la puesta en abismo

La última parte de la novela vuelca hacia la puesta en abismo: Bertier redacta él mismo, ante nuestros ojos, el artículo académico y luego la novela que lleva el mismo título que la que leemos, y esboza su plan en cuatro capítulos idénticos a los del libro real. Este vértigo autorreferencial difumina deliberadamente la frontera entre la novela de Casanovas y la «novela» que Bertier pretende escribir dentro de la ficción — la firma estilística más audaz del texto.

«Creó un nuevo documento titulado provisionalmente: “Novela”. [...] Capítulo 1 — El maestro del Clos Lucé. Capítulo 2 — Los agentes del rey. Capítulo 3 — Los años de mistificación. Capítulo 4 — La arquitectura de la mentira.»

Capítulo 4 — puesta en abismo del título y de la estructura.

2. Registros de lengua y léxico

El autor trabaja conscientemente con dos niveles de lengua, correspondientes a los dos estratos temporales, sin confundirlos jamás.

El léxico de época

Un vocabulario técnico — jurídico, pictórico, histórico — cuidadosamente dosificado, nunca explicado con pesadez pero siempre contextualizado por el diálogo: «aubain» (forastero sin derechos de ciudadanía), «droit d'aubaine» (derecho de albinagio sobre los bienes de los forasteros), «lettres de naturalité» (cartas de naturalización), «escudos de oro», «escarcela», «litera», «sfumato».

El léxico contemporáneo

En las partes Bertier-Marchand, un francés de pericia jurídica y editorial resueltamente moderno: «cuestión prioritaria de constitucionalidad», «fraus omnia corrumpit», «autoedición digital» — ruptura voluntaria de registro respecto a los capítulos del siglo XVI.

La oralidad atenuada

Los diálogos reproducen una dicción sostenida, casi teatral, sin reconstitución fonética de época: el lector moderno comprende sin esfuerzo, al precio de un ligero anacronismo de fluidez.

«Señor, me honráis con vuestra presencia y vuestras palabras.»

Capítulo 1 — ejemplo de dicción cortesana, estilizada más que reconstituida.

Esta bicoloración léxica refuerza la legibilidad de la doble temporalidad: por el vocabulario empleado, el lector sabe de inmediato en qué siglo se encuentra, sin necesidad de fechar cada escena (procedimiento que el autor emplea no obstante como complemento, mediante breves entretítulos del tipo «Milán, otoño de 1519»).

3. Diálogo vivo y palabra referida

La novela distingue con constancia dos regímenes de palabra: la palabra viva de los intercambios entre personajes y la palabra diferida de los documentos — cartas, testamento, inventarios, correspondencias — que los personajes citan, manipulan o fabrican. Esta distinción estructural, independiente de toda convención tipográfica particular, es uno de los resortes más profundos de la novela: opone sin cesar lo que se dice a lo que se escribe y se conserva, lo que puede contradecirse en el acto a lo que se convierte, una vez asentado en el pergamino, en una prueba que se cree inatacable.

Esta tensión entre lo oral y lo escrito se ajusta al tema mismo del libro: Melzi no teme tanto ser desmentido de palabra como ser desenmascarado por un documento — una carta no destruida, un inventario de 1516 que creía olvidado, una nota privada que un notario conserva durante tres siglos. La palabra referida se convierte así, a lo largo de toda la novela, en el eje dramático central: cada personaje sabe que una frase pronunciada se desvanece, mientras que una frase escrita puede resurgir siglos después y hacer vacilar un destino.

Los diálogos mismos son densos, a menudo extensos, lo que acerca por momentos el texto al teatro histórico o al diálogo filosófico más que a la novela de aventuras de réplicas breves. Las escenas de negociación — con Trivulzio, con Boreau, con Montcornet — se construyen así como auténticas justas argumentativas, en las que cada interlocutor desarrolla un razonamiento completo antes de ceder la palabra.

4. Sintaxis y ritmo de la frase

4.1 La frase amplia con incisos

La narración privilegia frases descriptivas largas, a menudo segmentadas por comas en proposiciones sucesivas, que acumulan complementos circunstanciales antes de cerrar el período con una caída breve. Este ritmo «en abanico y luego en punta» resulta particularmente sensible en las escenas de muerte o de duelo:

«Mientras las campanas de la capilla tañían las vísperas y el sol poniente incendiaba las ventanas, Leonardo da Vinci exhaló su último aliento, con una sonrisa apacible en los labios.»

Capítulo 1 (extracto condensado) — la estructura acumulativa retrasa la caída para intensificar su impacto.

4.2 La frecuencia de los gerundios y participios de presente

Un relevamiento léxico confirma un uso muy frecuente de la forma en «-ando/-endo» (las preposiciones y adverbios «antes», «ahora», «durante», «delante», «a lo largo de» cuentan cada uno varias decenas de apariciones, junto a numerosos gerundios como «revelando», «conteniendo», «buscando», «mostrando»). Esta preferencia sintáctica — la subordinada de gerundio antes que la sucesión de frases cortas — otorga al texto un andar fluido y continuo, casi cinematográfico, pero también puede, en los pasajes más densos en información histórica, ralentizar el ritmo de lectura en beneficio de la exhaustividad documental.

4.3 Frases nominales y fragmentos

A la inversa, el autor puntúa ciertos momentos de tensión con frases nominales muy breves, a veces reducidas a una sola palabra, que rompen el flujo amplio habitual:

«Dong. Dong. Dong. Adiós, Leonardo. Adiós, maestro. Adiós, padre.»

Capítulo 2 — el doblar de campanas y la anáfora fúnebre, uno de los pocos pasajes de la novela que recurre a una escansión tan mínima.

5. Procedimientos retóricos y figuras recurrentes

La anáfora ternaria

Solemniza las réplicas testamentarias y confiere un ritmo sentencioso a la transmisión del secreto.

«Una carga porque obliga a mentir [...]. Un honor porque nos convierte en guardianes de un tesoro incomparable.»

Capítulo 3 — Francesco Melzi a su hijo Orazio.

La pregunta retórica en cascada

Traduce la ansiedad existencial del Leonardo moribundo, sin recurrir al monólogo interior clásico.

«¿Cuántos cuadros he dejado inacabados? ¿A cuántos encargos he defraudado?»

Capítulo 1.

La antítesis moral

Estructura el debate ético de la novela y regresa como cláusula de cierre en varios capítulos y en el epílogo: «una carga y un honor»; «¿criminal o héroe? ¿ladrón o salvador?»

La prolepsis narrativa

Bruscos saltos hacia el futuro cortocircuitan la tensión inmediata en beneficio de una visión de conjunto sobre cinco siglos.

«Hasta que por fin, en 2025, la verdad salió a la luz.»

Capítulo 3.

La personificación y el apóstrofe

Convierten a la Mona Lisa en un cuasi-personaje, guardián silencioso del secreto, motivo hilvanado hasta el epílogo.

«Perdonadnos por abandonaros.»

Capítulo 1 — Francesco Melzi dirigiéndose al cuadro antes del inventario real.

La gradación dramática

La escena del muro que se agrieta durante el inventario (capítulo 2) ilustra el suspense clásico del casi-descubrimiento, desactivado en el último momento — esquema repetido en tres ocasiones a lo largo de la novela.

6. Focalización y voz narrativa

El relato adopta un narrador omnisciente clásico en tercera persona, pero practica un efecto de focalización variable, ceñido casi siempre a Francesco Melzi en los capítulos 1 a 3, antes de abrirse, en el capítulo 4, a una doble focalización compartida entre

Bertier y Marchand. El punto de vista del propio Leonardo nunca se adopta desde dentro: el lector solo percibe sus pensamientos a través de su discurso directo o de la mirada de Melzi, lo que preserva su aura de misterio y evita que la novela zanje, por el mero acceso a una conciencia, la cuestión de su consentimiento moral al robo.

Esta reserva narrativa es una opción coherente con el proyecto documental del libro: al no «saber» nunca con certeza qué pensaba realmente Leonardo, el texto reproduce a escala de la ficción la incertidumbre que Bertier, en el presente, experimenta frente a los archivos lagunares.

7. Motivos y símbolos hilvanados

La sonrisa y el sfumato

Asociado repetidas veces al término técnico «sfumato», el motivo de la sonrisa enigmática de la Mona Lisa atraviesa toda la novela como metáfora hilvanada de la indecidibilidad: del mismo modo que el sfumato «hace desaparecer los contornos» entre la sombra y la luz, la novela se niega a zanjar entre los contornos netos del crimen y del heroísmo. La última frase del libro retoma explícitamente esta imagen de la sonrisa que atraviesa los siglos.

El cofre sellado

Objeto recurrente transmitido de generación en generación, el cofre que contiene la confesión de Melzi funciona como alegoría de la memoria familiar y de la verdad diferida. Estructura simbólicamente el paso del tiempo en el capítulo 3, hasta su apertura, mencionada elípticamente, por un descendiente del siglo XVII.

Los objetos íntimos

Frente a la grandeza de las obras de arte, el autor reserva objetos modestos cargados de afecto — un frasco de tierra toscana, un medallón que representa a la madre de Leonardo, el compás transmitido a Melzi — que contrapesan la dimensión patrimonial del relato con una veta más íntima, casi elegíaca.

El tonel de archivos

En el capítulo 4, el motivo del documento hallado «en un tonel» se convierte en la imagen misma de la duda historiográfica: un objeto de conservación doméstica, irrisorio, que contradice la solemnidad esperada de una pieza testamentaria de tal magnitud — ironía discreta subrayada por los propios investigadores.

8. El tratamiento de la Historia: entre erudición y suspense

El capítulo 4 constituye una ruptura de género asumida: abandona casi por completo la escena dramatizada en favor de un largo diálogo argumentativo entre Bertier y Marchand, construido según el modelo del debate jurídico — encadenamiento de pruebas numeradas, citas de textos de ley, hipótesis competidoras explícitamente enunciadas y luego evaluadas. Esta elección aproxima puntualmente la novela al ensayo histórico o al artículo de divulgación jurídica, con el riesgo de una ralentización del ritmo narrativo respecto a los capítulos precedentes, más argumentales.

El autor es manifiestamente consciente de ello, pues hace que su propio personaje exprese, a modo de guiño metatextual, la dificultad de elegir entre la vía académica y la vía narrativa — dilema que es exactamente el mismo al que asiste el lector al cerrar el libro.

9. Diálogos: función dramática y función didáctica

Los diálogos cumplen una doble función rara vez dissociada en el texto: hacer avanzar la trama (confrontaciones, negociaciones, confesiones) y transmitir información histórica o jurídica (sobre el derecho de albinagio, las técnicas pictóricas de Leonardo, el procedimiento notarial). Esta fusión puede leerse como una fuerza — evita los bloques de exposición desligados de la acción — pero también como un límite estilístico: ciertos personajes secundarios (Deloynes, Rousseau, Boreau) sirven ante todo de correa de transmisión pedagógica, y sus réplicas, aunque coherentes con su función social, se asemejan a veces a exposiciones disfrazadas de conversación.

10. Ironía dramática y juegos de espejos

La novela multiplica los efectos de ironía dramática, sabiendo el lector a menudo más que los personajes o presintiendo el desenlace antes que ellos: el sargento que está a punto de descubrir el escondite tapiado, la carta del mercader veneciano recuperada por Montcornet, o incluso el uso del término «aubaine» (ganga) por el propio Leonardo para designar su propia muerte — juego de palabras amargo sobre el mismo nombre de la ley que lo despoja.

«Algunos consejeros [...] ven en mi muerte una ganga — es literalmente el caso — para enriquecer las colecciones reales.»

Capítulo 1 — paronomasia consciente sobre «droit d'aubaine» / «aubaine», rara incursión del humor negro en un texto por lo demás muy grave.

11. Fortalezas y límites estilísticos

Puntos fuertes

- Coherencia notable entre el fondo (una mistificación construida a lo largo de siglos) y la forma (una estructura de doble temporalidad, una puesta en abismo del propio título).
- Dominio del léxico histórico y jurídico, nunca gratuito, siempre puesto al servicio del suspense: cada término técnico se convierte en un resorte dramático.
- Motivos simbólicos hilvanados con constancia — sfumato, cofre sellado, sonrisa — que confieren una unidad poética a un texto por lo demás muy documentado.
- Sentido del diálogo de confrontación, particularmente logrado en las escenas de tensión jurídica: el inventario del capítulo 2, el asunto Trivulzio del capítulo 3.

Límites y puntos de vigilancia

- El capítulo 4, muy dialogado y didáctico, ralentiza sensiblemente el tempo narrativo respecto a los tres primeros capítulos, más escénicos.
- Ciertas repeticiones estructurales (anáfora ternaria, pregunta retórica en cascada) reaparecen con una frecuencia que, a la larga, puede notarse como un tic de escritura más que como un efecto puntual.
- La extensión de ciertas réplicas presta por momentos a los personajes secundarios una elocuencia más funcional que verosímil, sirviendo la palabra ante todo para transmitir información al lector.

Conclusión

El estilo de «El testamento era falso» se define ante todo por su coherencia estructural: cada elección estilística — alternancia de registros, puntuación del diálogo, motivos hilvanados, viraje final hacia el diálogo argumentativo — sirve directamente al proyecto híbrido anunciado ya desde la advertencia liminar, el de una novela que interroga su propia frontera con el documento histórico. La lengua, rica pero rara vez ostentosa, privilegia el amplio período clásico para las escenas del siglo XVI y una prosa más seca, casi procesal, para la investigación contemporánea — un dispositivo a la vez sencillo en su principio y notablemente sostenido a lo largo de todo el texto.

«La historia, como el arte, nunca es simple. Está hecha de zonas grises, de decisiones imposibles, de mentiras que sirven a la verdad.»

Capítulo 3 — frase clave que resume, en una fórmula final, la estética y la ética de toda la novela.