

La recepción de Leonardo da Vinci en la historiografía artística catalana de la segunda mitad del siglo XIX

SARA GUTIÉRREZ IBÁÑEZ

La historiografía artística catalana de la segunda mitad del siglo XIX manifestó un interés incontestable por Leonardo da Vinci en consonancia con el carácter de figura pública que este había adquirido hacia 1800. A lo largo del siglo, el humanista fue objeto de una considerable literatura artística, histórica y crítica, que afianzó su imagen de hombre de grandes dotes artísticas y científicas, y que consagró *La Última Cena* (c. 1495-1498, refectorio de Santa Maria delle Grazie, Milán) como una obra cumbre de la pintura italiana. La finalidad de las siguientes páginas es analizar la recepción de Leonardo por parte de los autores catalanes e intentar descubrir cuáles fueron las fuentes que utilizaron para aproximarse al artista italiano. Con relación a la cronología, el estudio toma como punto de partida la publicación de la *Historia de la pintura en España* de Francesc Pi i Margall, en 1851, y termina en 1895, con la publicación del cuarto volumen de la *Historia general del arte*, dedicado a la pintura y a la escultura y escrito por Joaquim Fontanals del Castillo.

LEONARDO DA VINCI EN LA «HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA» (1851)

La segunda mitad del siglo XIX supuso un impulso de la historiografía artística en Cataluña, especialmente a partir del período del Romanticismo.¹ Uno de los textos clave es la *Historia de la pintura en España* (1851) de Francesc Pi i Margall (Barcelona, 1824 – Madrid, 1901), que dio inicio a una historiografía de base idealista que caracterizó la década de 1850 y que culminó con la *Teoría e Historia de las Bellas Artes* (1859) de José de Manjarrés (Barcelona, 1816-1880).² Su publicación coincidió con la instauración de la asignatura de Teoría e Historia de las Bellas

1. FONTBONA, F., «Els orígens de la historiografia de l'art catalana», en *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, 2 vols. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, vol. 1, pág. 450.

2. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografia de l'art a Catalunya durant el segle XIX. Fonaments teòrics i canvis metodològics*, tesis doctoral. Facultat de Geografia e Historia, Universitat de Barcelona, 2017, pág. 130.



1. Raphaël Morghen (grabador) Leonardo da Vinci (inventor) *La Última Cena*, 1800, grabado calcográfico, 52,2 × 93,9 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Artes en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, dependiente de la Academia Provincial de Bellas Artes de la ciudad, y cuya cátedra fue ganada por Pau Milà i Fontanals.³

El texto de Pi formaba parte de un proyecto mucho más extenso que quedó truncado al publicarse tan solo el primer volumen. Tenía como objetivo descubrir aquello de espiritual y de universal que se halla en la pintura producida en España. Se trata de uno de los primeros estudios histórico-artísticos que en territorio español abandonó los parámetros estrictamente biográficos para dar una visión más global de la historia del arte.⁴

Pi i Margall valoraba el siglo XVI como una de las grandes épocas artísticas.⁵ No es casual, por lo tanto, que diera gran importancia a Leonardo, con el que abría el cuarto y último capítulo, y al que dedicaba un total de veinte páginas. Se centraba primero en describir y valorar la importancia de *La Última Cena*, para tratar en segundo lugar las cuestiones vitales y de catálogo de la obra. El interés que demostraba por la pintura mural responde al valor que la obra había adquirido gracias a todo un proceso de reivindicación de la misma, que contó con dos hechos clave. Por un lado, la gran difusión de su imagen en Europa gracias al éxito que tuvo el grabado calcográfico realizado en 1800 por Raffaello Morghen, con una edición de quinientos ejemplares (ilustración 1). Por el otro, el impacto que tuvo el trabajo que le dedicó el pintor neoclásico Giuseppe Bossi (ilustración 2), realizado por encargo de Eugène Rose de Beauharnais, virrey francés en Italia, en el marco de la política cultural napoleónica.

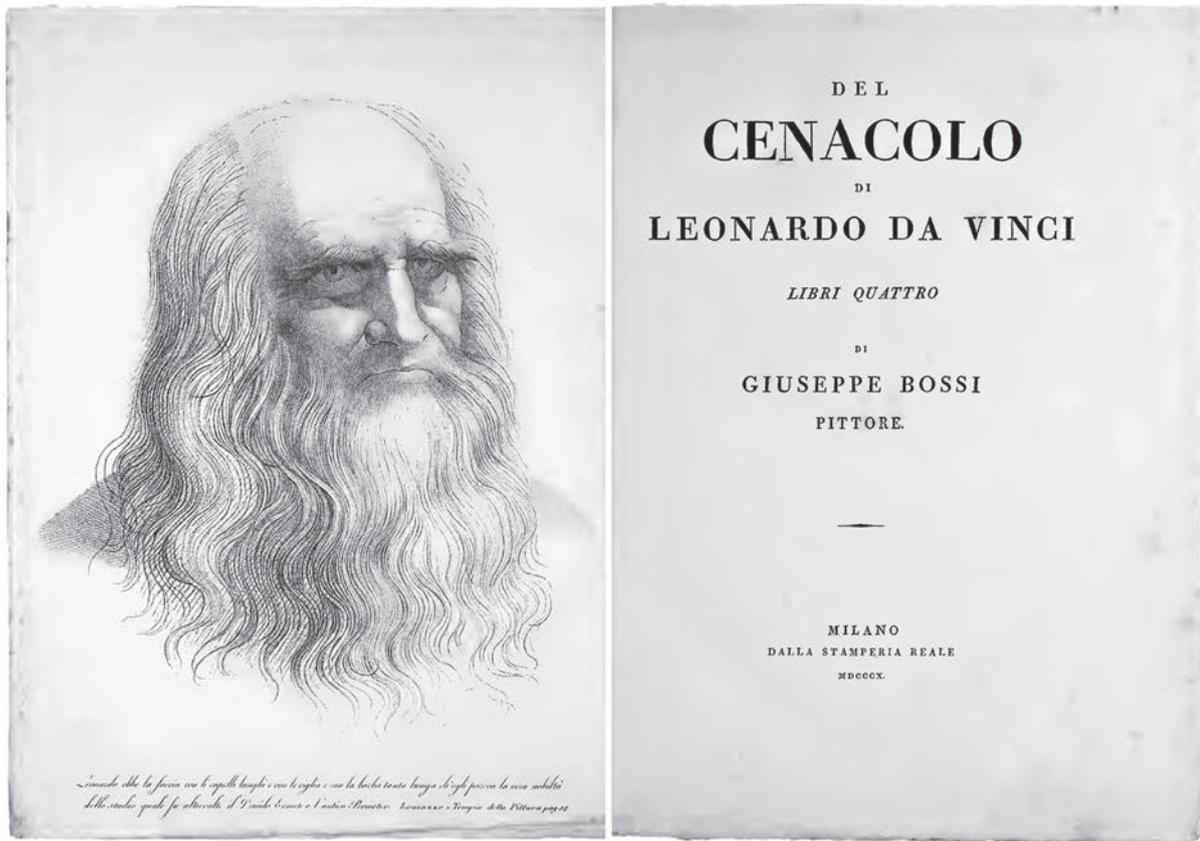
El proyecto de Bossi consistió en realizar una copia de la pintura —destruida posteriormente, durante la Segunda Guerra Mundial— y un estudio sobre la misma que se publicó en 1810, convirtiéndose en todo un referente académico.⁶ Presentó a Leonardo como un hombre

3. GALÍ, A., *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900 a 1936*, 18 vols. Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1986, vol. 16, págs. 84 y 85.

4. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, págs. 154 y 155.

5. FONTBONA, F., «Els orígens de la historiografia...», pág. 452.

6. BOSSI, G., *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci: libri quattro*. Milán: Stamperia Reale, 1810.



2. Giuseppe Bossi
Del Cenacolo di Leonardo da Vinci: libri quattro. Milán: Stamperia Reale, 1810, portada.

de gran seriedad y proporcionó una comprensión integral a todo aquello que se había escrito del pintor hasta el momento. En relación con *La Última Cena*, no se concentró en narrar la composición como un todo, sino que se dedicó a dar detalladas descripciones de Jesús y de cada uno de los apóstoles. El trabajo de Bossi tuvo mucha repercusión y ganó resonancia gracias a autores como Goethe y Stendhal.⁷ A inicios del siglo XIX, *La Última Cena* era ya una obra destacada en la historia de la pintura y un icono de orgullo cívico para los milaneses.⁸

La primera noticia que Pi da sobre la obra hace hincapié en el intento frustrado de «un rey de Francia» de «cortar la pared que la contenía y trasladarla a su corte como uno de los más brillantes trofeos de sus célebres victorias».⁹ Esta referencia procede de Vasari e incide en la leyenda sobre la excepcionalidad de la obra.¹⁰ Pero, en este caso, parece claro que la fuente de Pi no fue Vasari, sino la *Histoire de la peinture en Italie* (1849) de John Coindet. La comparación entre ambos fragmentos pone de relieve esta relación, pues la estructura gramatical es prácticamente la misma: «François 1er, victorieux à Marignan (1515) entra à Milan. Il vit le Cenacolo et voulut le faire transporter à Paris, comme le plus beau trophée de sa victoire».¹¹ Prosigue con los elogios a *La Última Cena* basándose en otros fragmentos tomados de Coindet, que ponen

7. GOETHE, J.W., *La última cena de Leonardo* [VOEGLIN, S., (trad.)]. Madrid: Casimiro Libros, 2012 [1817]; y STENDHAL (BEYLE, M.H.), *Histoire de la peinture en Italie*. París: Michel Lévy Frères, 1868 [1817], págs. 151-154.

8. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo*. Berkeley: University of California Press, 1993, págs. 90-94.

9. Con relación a esta citación y a las siguientes, véase PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura en España*. Madrid: Manini, 1851, págs. 351-367.

10. Véase, por ejemplo, VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [MILANESI, G. (ed.)], 9 vols. Florencia: Sansoni, 1878-1885, vol. 4, pág. 31.

11. En relación con esta citación y las siguientes, véase COINET, J., *Histoire de la peinture en Italie. Guide de l'amateur des Beaux-Arts*, 2 vols. Ginebra: Joël Cherbulez, 1849, vol. 1, págs. 103-121.

de manifiesto la influencia que la obra tuvo en personajes históricos de relieve como el general Napoleón Bonaparte y Eugène Rose de Beauharnais:

Viola Bonaparte y escribió al punto sobre su rodilla para que no se alojara a un solo soldado en el convento; viola el príncipe Eugenio, cuando fue nombrado virrey de la provincia, y reparó al punto el refectorio convertido hacía algún tiempo en almacén de paja.

Il est de fait que Bonaparte, lors de son premier séjour à Milan, étant venu visiter l'œuvre de Léonard de Vinci, frappé d'admiration, écrivit à l'instant sur son genou un ordre d'exemption de logement de troupes pour le couvent; plus tard le réfectoire fut converti en magasin de fourrages, jusqu'au moment où le prince Eugène, vice-roi de la Lombardie, le fit restaurer dans l'état où il est aujourd'hui.

Ambas noticias proceden del texto de Giuseppe Bossi.¹² No puede descartarse que Pi lo conociera, aunque la similitud con el fragmento de Coindet es bastante evidente. En todo caso, es probable que Coindet sí que lo tuviera en cuenta y que se basara en él, dado que cita al pintor neoclásico en relación con la copia que realizó de *La Última Cena*.¹³

El paralelismo entre Pi y Coindet es notable a lo largo de todo el fragmento sobre Leonardo. El autor catalán no copia de forma exacta la misma estructura textual, pero se reconocen argumentos y frases traducidas del francés. En el caso de *La Última Cena*, ofrece también una larga y detallada descripción, en la cual resalta el efecto que tienen las palabras de Jesús en los apóstoles. Señala que «todos se han conmovido pero cada uno según su carácter», y recuerda a Coindet cuando los describe «*surpris, indignés, protestant par la parole ou le geste, chacun selon le caractère*». Del mismo modo, Pi describe a Jesús como una figura de gran serenidad y con una cabeza muy bella, significativa y noble. Señala que esta «aparece ligeramente inclinada, llena de calma y de tristeza» y que «su frente, pura como la luz de un claro día, refleja la tranquilidad del alma; sus ojos, medio velados, el dolor que infunden los presentimientos». Coindet propone una descripción similar, pues destaca lo siguiente: «*Que cette tête de Jésus, inclinée, les yeux voilés comme pour ne voir pas le mal, ce front si pur, ce geste si doux, si simple et si noble, rendent bien ce que la pensée nous représente*».

Se evidencia igualmente la relación entre ambos textos cuando se trata de la figura de Judas, que Pi describe de «fisonomía innoble» y Coindet de «*traits ignobles*». Pi señala que Leonardo frecuentó durante un año distintos lugares, como cárceles y barrios conflictivos de Milán, con el objetivo de encontrar un rostro apropiado para Judas. Vasari había comentado ya la dificultad que tuvo Leonardo para terminar esta figura. Además, hizo popular la leyenda según la cual su rostro estaría basado en el del prior del monasterio de los dominicos de Santa Maria delle Grazie.¹⁴ La versión de Pi no sigue la vasariana, sino la puntualización que realizó Carlo Amoretti basándose a su vez en el *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1544), de Giovan Battista Giraldi Cinzio, y en la *Storia genuina del Cenacolo* (1796), de Domenico Pino. Amoretti subrayó que, antes de pintar una figura, Leonardo siempre consideraba su naturaleza e iba allí donde podía encontrar una persona con tal cualidad para observarla diligentemente. En el caso de Judas, fue cada día al Borghetto, donde vivían las más viles e innobles personas.¹⁵ Esta versión aparece en muchos textos posteriores, como la vida de Vasari editada por Gaetano Milanesi, de la cual figura un ejemplar en el catálogo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona.¹⁶ Pero, una vez más, la similitud entre el texto de Pi y el de Coindet es innegable.

12. BOSSI, G., *Del Cenacolo...*, págs. 200 y 201.

13. COINDET, J., *Histoire de la peinture...*, vol. 1., pág. 111.

14. VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4, pág. 30.

15. AMORETTI, C., *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, 2 vols. Milán: Giusti, Ferrario e C., 1804, vol. 2, pág. 62.

16. VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4, pág. 31. Con relación al catálogo de la biblioteca, véase Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBAS), *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca*, s.f., pág. 39.

Cuenta el mismo autor del cuadro que consumió un año en la creación de esta figura, que frecuentó en este tiempo las cárceles y los barrios de Milán en que vivían los seres más abyectos, que después de haber encontrado su bello ideal lo realizó con rasgos característicos que había encontrado en otras fisonomías.

Léonard de Vinci raconte qu'il passa un an à réfléchir aux moyens de représenter dans la figure de Judas l'image d'une âme si noire, et qu'en fréquentant les prisons et le quartier habité par les êtres les plus abjects, il trouva enfin une tête qui semblait faite exprès pour le but qu'il se proposait, et à laquelle il ajouta encore les traits de quelques autres.

Finalizada la descripción de *La Última Cena*, prosigue con las cuestiones biográficas. Pi se pregunta quién es el autor de esta pintura mural e incide en la idea de que Leonardo era un artista en el cual la naturaleza había reunido todas las cualidades posibles: gran belleza, fuerza, destreza y habilidad para practicar distintas artes. También comenta que Leonardo procedía de una noble familia florentina y que gracias a ello pudo instruirse y desarrollar sus capacidades. No especifica, como tampoco lo hace Coindet, que su padre era notario de la *Signoria* de Florencia, un dato que ya se conocía gracias a Amoretti.¹⁷

Con relación a otras de sus obras, Pi menciona el cartón perdido de la *Batalla de Anghiari* (c. 1503-1506), realizado a propósito del encargo que tanto Leonardo como Miguel Ángel recibieron de Piero Soderini para decorar el Salón de los Quinientos del palacio Vecchio de Florencia. Hace referencia a las palabras que Benvenuto Cellini dedicó a la composición de Leonardo, pero no se basa directamente en el escultor y orfebre italiano.¹⁸ Una vez más se fija en Coindet, dado que este cita a Cellini para hablar de las propuestas de Leonardo y de Miguel Ángel. Como el autor francés, también se hace eco del hecho de que ambas composiciones —la *Batalla de Anghiari* de Leonardo y la *Batalla de Cascina* (c. 1505-1506), de Miguel Ángel— fueron copiadas respectivamente por Peter Paulus Rubens (1603, Musée du Louvre, París) y Bastiano da Sangallo (c. 1542, palacio Holkham Hall, Norfolk).

En el caso de la *Gioconda* (c. 1505-1514, Musée du Louvre, París) sigue la misma fuente. Pi la describe como una mujer divina y de «mirada tierna, dulce, melancólica, ligeramente voluptuosa», reproduciendo las palabras de Coindet, quien la define como una figura de «*regard tendre, mélancolique, un peu voluptueux, qui fait le charme de ses têtes de femme*». Como se puntualiza desde la primera edición de las *Vite* de Vasari, Leonardo invirtió cuatro años en la realización de este retrato.¹⁹ Pi utiliza este dato temporal para remarcar que la inspiración debe ir siempre unida a la reflexión, argumento tomado también del autor francés: «*jamais il ne peignit de verve, ce qui n'exclut pas l'inspiration, mais la dirige et la contient par la réflexion*».

Es posible afirmar que Coindet fue una de las fuentes evidentes de Pi a la hora de redactar esta parte del capítulo dedicado a Leonardo. De hecho, no lo cita de forma explícita en relación con el pintor florentino, pero sí que lo hace en otras ocasiones a lo largo de la *Historia de la pintura en España*, por ejemplo, cuando escribe sobre Rafael.²⁰ Por tanto, no esconde que Coindet es una de sus fuentes, entre otros autores a los que también se refiere, como Juan Agustín Ceán Bermúdez o Franz Kugler.²¹

Otro de los textos que utilizó para aproximarse a Leonardo es el *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y escultura de Su Majestad* redactado por Pedro de Madrazo (1843),

17. AMORETTI, C., *Memorie storiche...*, vol. 2, pág. 6.

18. CELLINI, B., *La Vita* [BONINO, G.D. (ed.)]. Turín: Einaudi, 1973 [1728], pág. 20: «*il mirabil Lionardo da Vinci aveva preso per elezione di mostrare una battaglia di cavagli con certa presura di bandiere, tanto divinamente fatti, quanto immaginar si possa*».

19. VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550* [BELOSI, L.; ROSI, A. (eds.)]. Turín: Einaudi, 1986, pág. 552.

20. PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura...*, pág. 345.

21. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, pág. 163.

del que toma el comentario sobre la *Gioconda* del Prado (c. 1503-1519, Museo Nacional del Prado, Madrid), que en ese momento se consideraba de la mano del pintor.

Lleva Lisa en la cabeza un velo finísimo que le baja hasta la mitad del brazo; en el cuerpo una túnica cenicienta ribeteada de oro; debajo de la túnica, un jubón encarnado de que sólo se ven las mangas.²²

Vestida con una túnica cenicienta ribeteada con trencilla de oro, las mangas del jubón interior son coloradas y le cubre la cabeza un velo muy fino que baja hasta la mitad del brazo, formando pliegues en el hombro.²³

Emplea la misma fuente para citar otras dos obras procedentes de la colección real que también estaban atribuidas a Leonardo. En concreto se trata de una *Sagrada Familia* (Bernardino Luini, siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Madrid) y de un cuadro con santa Ana, la Virgen y el Niño (principios del siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Madrid). De las tres pinturas da el número de inventario proporcionado por Madrazo: 666, 778 y 917, respectivamente.²⁴

En el caso de la *Gioconda*, toma esta descripción porque no se refiere a la pintura del Louvre, sino explícitamente a la del Prado: «El retrato de Lisa del Giocondo que existe en el museo de esta misma corte bastaría, cuando otra cosa no existiera, para juzgar a Vinci».²⁵ Por tanto, su metodología consiste en utilizar los comentarios de Coindet sobre la *Gioconda* del Louvre, pero siendo plenamente consciente de que habla del ejemplar de Madrid. Y puede hacerlo, porque en aquel momento la obra estaba atribuida al pintor florentino. Con posterioridad, el autor granadino Francisco de Paula Valladar (Granada, 1852-1924) mencionó en su *Historia del arte* (1896) los dos retratos, y defendió la autenticidad del de Madrid, aunque admitiendo la existencia de voces discrepantes.²⁶

Las atribuciones de este tipo eran posibles por la inexistencia de un catálogo consensuado de obras. En consecuencia, la mayoría de los inventarios de los siglos XVII y XVIII incluyeron, por lo menos, un presunto «Leonardo».²⁷ En este mismo sentido, Pi menciona otro cuadro atribuido al pintor y perteneciente a una colección particular española con la figura de Venus yacente y cubierta con un velo. En territorio catalán hay como mínimo otro ejemplo: una «Virgen, por Leonardo da Vinci», que, con el número de inventario 291, aparece en el *Catálogo de la exposición de artes suntuarias antiguas y modernas* que tuvo lugar en 1877 en el edificio de la Universidad de Barcelona.²⁸

Pi concluye su relato sobre Leonardo demostrando su vínculo con la filosofía idealista. Cita las palabras que Georg Wilhelm Friedrich Hegel dedicó al pintor en sus lecciones sobre estética. En concreto, del filósofo alemán toma una consideración que aparece en el tercer volumen de *Cours d'esthétique* (1840-1852), según la cual el pintor supo penetrar en el secreto de las formas humanas y hacer aparecer a la superficie del cuerpo los sentimientos que agitan el fondo del espíritu.²⁹ Concluye que Leonardo es una brillante introducción para el siglo XVI. El pintor representa para Pi, como para Coindet, el prefacio del gran siglo, del siglo de Rafael y de Miguel Ángel.

22. PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura...*, pág. 261.

23. MADRAZO, P. DE, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y escultura de Su Majestad*. Madrid: Aguado, 1843, págs. 139 y 140. En la biblioteca del Ateneo Barcelonés consta un ejemplar del libro en los catálogos de 1874 y 1891; véase *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1874, pág. 32; y *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*. Barcelona: L'Avenç, 1891, pág. 129.

24. MADRAZO, P. DE, *Catálogo de los cuadros...*, págs. 168 y 202.

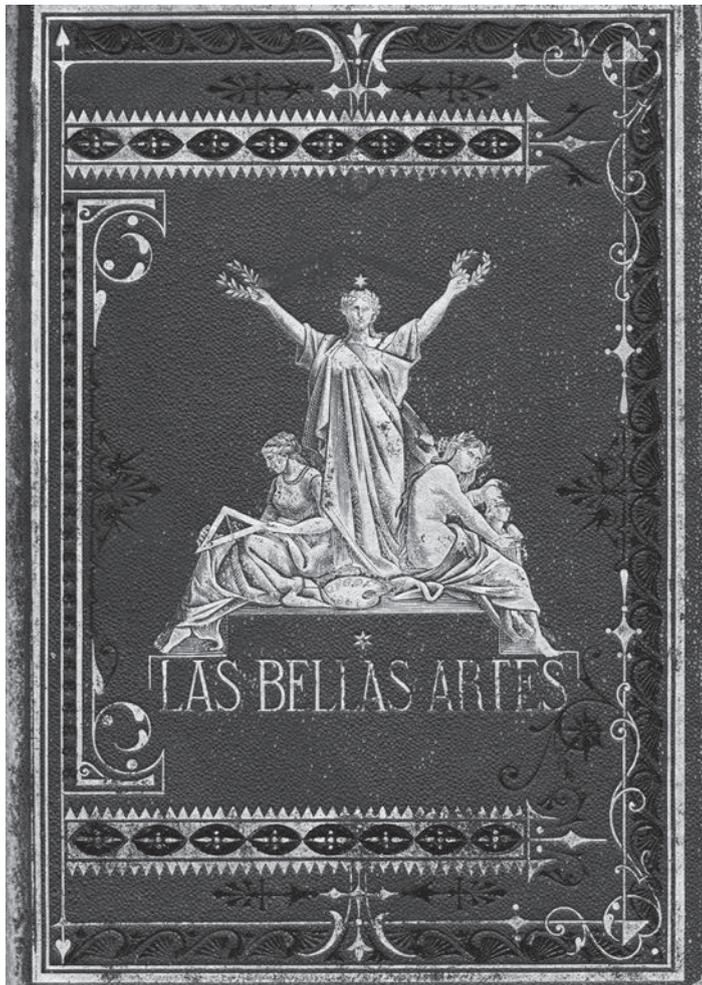
25. PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura...*, pág. 261.

26. VALLADAR, F. DE P., *Historia del arte*. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1896, págs. 418 y 419.

27. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo...*, pág. 56.

28. *Catálogo de la exposición de artes suntuarias antiguas y modernas: ferias y fiestas populares*, cat. exp., septiembre-octubre de 1877, Universidad de Barcelona. Barcelona: N. Ramírez, 1877, pág. 15.

29. HEGEL, G.W.F., *Cours d'esthétique*, 5 vols. París: Aimé André, 1840-1852, vol. 3, pág. 477: «En effet, avec une justesse de jugement et une finesse de tact qui va presque jusqu'au raffinement, il pénètre, plus profondément qu'aucune autre n'avait fait avant lui, le secret des formes du corps humain et l'amé de leur expression».



3. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura.
 Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, cubierta.

LOS MANUALES DE JOSÉ DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL

José de Manjarrés y de Bofarull (Barcelona, 1816-1880) fue un personaje destacado del ámbito intelectual catalán y un historiador del arte muy prolífico. Fue el sucesor de Pau Milà i Fontanals en la cátedra de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Academia de Bellas Artes de Barcelona y subdirector del Museo Provincial de Antigüedades. Perteneció a la corriente historiográfica de base idealista, pero sin abandonar las metodologías positivistas.³⁰ Sus textos más difundidos fueron aquellos que sirvieron como libros de texto de su cátedra. Por un lado, la *Teoría e historia de las bellas artes. Principios fundamentales* (1859), que supuso la introducción en España de un género inédito, el del manual de historia universal del arte. Por el otro, *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura* (1875, ilustraciones 3 y 4).³¹

Manjarrés escribe sobre Leonardo en ambos textos, aunque de forma muy resumida debido al carácter sintético del manual como género literario. En *Teoría e historia de las bellas artes. Principios fundamentales*, la referencia a Leonardo es especialmente breve:

30. TARRAGÓ VALVERDE, G., «Del natzarenisme hegelianà als orígens del positivisme historiogràfic: l'obra de José de Manjarrés y de Bofarull», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 26, 2012, pág. 81.

31. *Idem, La historiografia de l'art a Catalunya...*, págs. 170-172.

4. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura.
 Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, portada.

A Leonardo de Vinci y sobre todo a Rafael de Urbino cupo la gloria de alcanzar esta perfección de la pintura; el primero con la expresión de una serenidad dulce y placentera con la gracia en las actitudes, sin faltar a la elevación que la verdad religiosa inspira [...]. Las escuelas florentina y romana bailaron en estos dos ilustres pintores las lumbres que iluminaron el arte en los tiempos sucesivos.³²

La consideración de Leonardo como un artista con la habilidad de representar unos personajes de expresión dulce y serena pero con capacidad para manifestar la dignidad de su concepción religiosa recuerda las palabras que Hegel dedicó al pintor en *Cours d'esthétique* (1840-1852):

Il sut, en outre, conserver, dans la conception de ses sujets religieux, un sérieux plein de gravité. De sorte que ses personnages, tout en offrant l'apparence d'une réalité parfaitement vivante et humaine, et l'expression d'une sérénité douce, souriante, dans leur physionomie et leurs mouvements dessinés avec grâce, ne manquent pas cependant de l'élévation qui inspire la vénération pour la dignité et la vérité de la religion.³³

Esta referencia no es casual, porque Hegel fue para Manjarrés una guía constante y, de hecho, adapta en *Teoría e historia de las bellas artes* la propuesta de las lecciones de estética.³⁴

En *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, sitúa a Leonardo como uno de los pintores más importantes de la escuela florentina, y lo presenta como un hombre de grandes habilidades y sobresaliente en distintas artes. Destaca de forma especial su contribución a la pintura y a los estudios sobre anatomía artística. En la línea de la filosofía idealista, apunta que Leonardo «hizo al Arte todopoderoso, así respecto de la forma como de la idea».³⁵

En el caso de Manjarrés resulta más complejo detectar con exactitud cuáles fueron las fuentes que utilizó, sobre todo porque el comentario es muy sintético. No obstante, es probable que se basara en el manual *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) de Franz Kugler.³⁶ Este texto tuvo bastante repercusión en Cataluña y representó una tercera vía historiográfica en la cual el interés por lo cuantificable y objetivable iba a la par con el idealismo. Como se ha comentado, Pi lo cita en su *Historia de la pintura en España*, y probablemente también fue un modelo para Manjarrés.³⁷ Es cierto que no contó con traducciones españolas, pero tuvo mucha difusión gracias a diversas ediciones en alemán y en inglés, y también una en italiano.³⁸ En el caso de Leonardo, además, Manjarrés parece tomar de Kugler algunos contenidos, como la enumeración de los discípulos y seguidores del pintor florentino: «Oyeron sus teorías entre otros, Bernardino Luini, Andrés Salaino, Beltraffio, Marco de Ognone, Melzi, César de Sesto, Gaudencio Ferrari, el Sodoma (Juan Antonio Razzi) y Caroto».³⁹

Es cierto que hay otros textos que proponen listados similares, pero sin que coincidan por completo los mismos nombres. Un caso es el de Frédéric Villot, en *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, del que consta un ejemplar en el catálogo del

32. MANJARRÉS, J. DE, *Teoría e historia de las bellas artes: principios fundamentales*. Barcelona: Joaquín Verdagué, 1859, págs. 353 y 354.

33. HEGEL, G.W.F., *Cours d'esthétique...*, vol. 3, pág. 478.

34. TARRAGÓ VALVERDE, G., «Del natzarenisme hegelian...», pág. 82.

35. MANJARRÉS, J. DE, *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, págs. 54-57.

36. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 vols. Berlín: Duncker & Humblot, 1837.

37. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, págs. 163 y 173.

38. KUGLER, F., *A hand-book of the history of painting: from the age of Constantine the Great to the present time* [EASTLAKE, C.L. (ed.)], 2 vols. Londres: John Murray, 1842-1846; *idem*, *Manuale della storia dell'arte del Dr. Francesco Kugler con aggiunte del dottore Jacopo Burckhardt*. Venecia: Giornale Lombardo-Veneto, 1852-1854.

39. MANJARRÉS, J. DE, *Las bellas artes...*, pág. 57.

Escuela florentina.

Las relaciones que los toscanos tuvieron durante la Edad media con los pueblos más adelantados, los hizo sesudos ó ilustrados. Entregados á la Agricultura y al estudio de las ciencias, llevaron al cultivo de las artes la reflexion á que estaban acostumbrados. Se dedicaron muy especialmente al dibujo como medio indispensable para presentar con exactitud las formas y dar á conocer los sentimientos interiores; y esta parte fundamental del arte pictórico llegó en manos de todos los maestros de esta escuela á un punto de perfeccion, que constituyó el carácter distintivo de ella. De aquí la verdad de los ademanes y de las actitudes y la viveza de la expresion que se admira en las figuras. El docto y correcto dibujo de esta escuela ha prestado interés á muchos asuntos, y claridad á muchas composiciones.

No podia esta escuela dejar de sobresalir en el Dibujo. Los Médicos ofreciendo al pueblo florentino ricas colecciones de modelos antiguos, hubieron de fomentar el gusto por la simplicidad en la composicion, por esa simplicidad de la Escultura tan recomendable en las obras de los griegos antiguos. Y aunque el estudio de estas obras no pudo desarrollar en la escuela florentina la complicacion de situaciones que la Pintura puede admitir, al paso que no pudo hacer saborear las bellezas del colorido, sin embargo, uno de los más aventajados jefes de esta escuela no dejó de recomendar este elemento pictórico, como recomendó muy especialmente el estudio de la Anatomía artística.

Este jefe fué Leonardo de Vinci (1452-1519) que como queda dicho, fué una de estas naturalezas privilegiadas que reúnen aptitud para todo. Aventajó á su maestro Verrocchio así como á todos los artistas contemporáneos suyos; habiendo sabido levantarse á una esfera muy distinguida entre los sabios; la Geometría, la Perspectiva, la Física, la Química, y la Anatomía le fueron muy familiares. Fué ingeniero, arquitecto, escultor, pintor, músico y poeta; y aunque solo consagró á la Pintura una parte

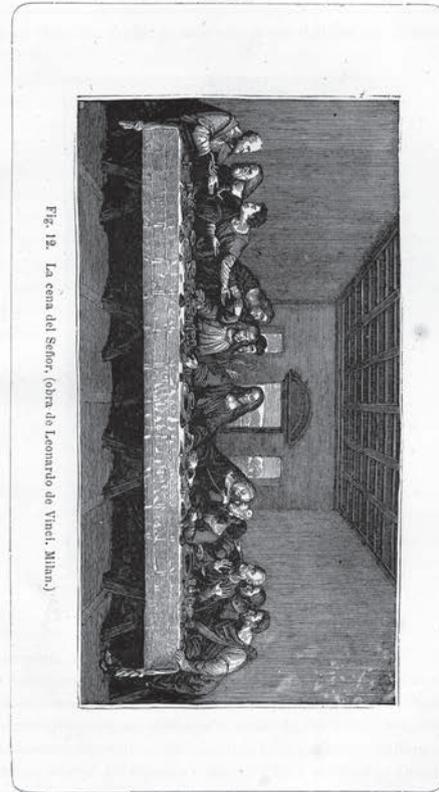


Fig. 12. La cena del Señor. (obra de Leonardo de Vinci. Milán.)

Ateneo Barcelonés. El autor francés no cita ni a Razzi ni a Carotto, e incorpora a Paolo Lomazzo.⁴⁰ Kugler, en cambio, desarrolla todos los nombres propuestos por Manjarrés.⁴¹ La misma enumeración aparece en otros textos alemanes, pero posteriores al de Kugler y, por tanto, seguramente basados en este.⁴²

Debido al carácter sintético del texto, Manjarrés no cita ninguna obra de Leonardo, pero incluye dos grabados xilográficos: el primero con la imagen invertida de *La Última Cena*, y el segundo con la *Virgen de las Rocas* (1483 - c. 1490, Musée du Louvre, París). Es probable que ambas xilografías (ilustraciones 5 y 6, respectivamente) fueran realizadas a partir de los grabados calcográficos de Raffaello Morghen y Auguste Boucher-Desnoyers. Como se ha comentado, el primero publicó en 1800 una edición de la pintura de Santa Maria delle Grazie.⁴³ El segundo calcografió en 1812 la versión del Louvre de la *Virgen de las Rocas*. Charles Blanc utilizó esta misma xilografía en el volumen correspondiente a la pintura florentina de la colección *Histoire*

5. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, pág. 54.

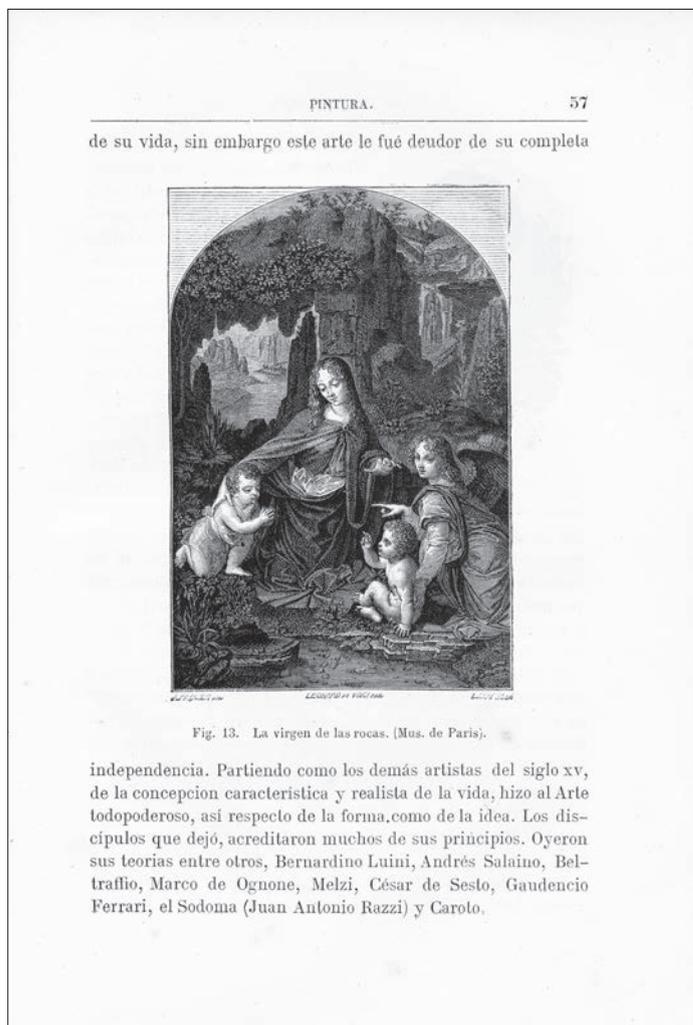
40. VILLOT, F., *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre. Écoles d'Italie et d'Espagne.* París: Vinchon et Charles de Mourgues, 1853, pág. 274. Con relación al catálogo, véase *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1874, pág. 127.

41. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, págs. 165-171, 281 y 285.

42. UNGER, F.W., *Uebersicht der Bildhauer- und Maler Schulen seit Konstantin dem Grossen.* Göttingen: Erscheinungsjahr, 1860, pág. 14.

43. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo...*, pág. 90.

6. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura.
Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, pág. 57.



des peintres de toutes les écoles (1876).⁴⁴ Del mismo modo, ambos grabados aparecen reproducidos en la *Historia del arte* de Francisco de Paula Valladar. Es probable que en este caso el autor los tomara de Manjarrés, a quien cita a lo largo del texto.⁴⁵

LOS ESTUDIOS DE ANATOMÍA ARTÍSTICA Y EL «TRATTATO DELLA PITTURA»

El interés por los estudios anatómicos de Leonardo resulta de algunos de sus escritos compilados en el *Trattato della pittura*. La primera edición, en italiano, se publicó en 1651 en París de la mano de Raphaël Trichet Du Fresne, junto con una biografía del pintor, además del tratado de la escultura de Alberti y de una biografía del mismo.⁴⁶ Se conserva también un conjunto de dibujos

44. BLANC, C., «Léonard da Vinci», en BLANC, C.; MANTZ, P., *Histoire des peintres de toutes les écoles. École florentine.* París: Renouard, 1876, pág. 9.

45. VALLADAR, F. DE P., *Historia del arte...*, págs. 415 y 417.

46. LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci* [FRESNE, R. DE (ed.)]. París: Giacomo Langlois, 1651.

anatómicos recopilados por Pompeo Leoni y custodiados en la Royal Library (Windsor Castle).⁴⁷ Algunos pocos fueron recogidos también por Carlo Giuseppe Gerli y Ludwig Choulant.⁴⁸

En *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Manjarrés recalca la importancia de los estudios de anatomía artística de Leonardo y sitúa al pintor como exponente esencial de esta disciplina en el ámbito de la escuela florentina:

Solo faltaba unir a tales estudios el conocimiento de la estructura del cuerpo humano, tanto respecto de la armadura que le sostiene (Osteología) como de los músculos que la cubren (Miología), y como de las apariencias que de esta unión y de los distintos movimientos resultan; en una palabra, faltaba el conocimiento de la Anatomía artística. Semejante estudio le recomendó Leonardo de Vinci (1452-1519) dando a conocer su importancia en todas las artes del dibujo.⁴⁹

Es necesario vincular este interés por los estudios anatómicos de Leonardo con la introducción de cursos específicos sobre anatomía artística en las escuelas de Bellas Artes. En Barcelona la asignatura se empezó a impartir en 1851. Su primer docente fue Jeroni Faraudo (Barcelona, 1823-1886) que recogió las lecciones en *Estudios de Historia Natural del hombre aplicados a pintura y escultura* (1851). En este texto subraya que Leonardo, como otros artistas de su época, buscó la belleza directamente en el desnudo y en el cadáver.⁵⁰ Por tanto, hace alusión al sentido de realidad de sus dibujos anatómicos y a las formas encontradas gracias a la disección de cuerpos.⁵¹ De hecho, una de las atribuciones de Faraudo cuando accedió al cargo de profesor era el de llevar a cabo estudios de cadáver, aunque es posible que esta actividad no se llegara a realizar.⁵²

El artista florentino también fue objeto de estudio en Francia dentro de los cursos sobre anatomía artística. Por ejemplo, en *Plan général d'un cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts* (1856), Joachim Giraldès utiliza los mismos términos que Manjarrés al ponderar la importancia del estudio de la osteología, es decir del esqueleto humano, y de la miología, de los músculos y movimientos. Señala a Leonardo como un gran conocedor de ambos aspectos y lo define como un pintor anatómico. Se basa en el *Trattato della pittura*, del que reproduce algunos fragmentos y, en concreto, en la versión italiana de 1817, la primera edición completa del Codex Vaticanus (Urbino, 1270).⁵³ Era una versión del *Trattato* conocida en Francia, pues se cita en un documento del gobierno francés de 1853 destinado a reorganizar la enseñanza del dibujo.⁵⁴ Giraldès traduce al francés los capítulos «Qual pittura è più laudabile», «Che l'ignudo figurato con grand'evidenza de' muscoli fia senza moto», «Che le figure ignude non debbono aver i loro muscoli ricercati affatto». También procede de esta versión la definición que da del pintor anatómico y que toma del capítulo «Precetti del pittore»:

47. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo...*, pág. 57. Se conserva una edición facsímil de los diseños del Windsor Castle; véase CLARK, K.; PEDRETTI, C., *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen*, 3 vols. Londres: Phaidon, 1968 [1935].

48. GERLI, C.G., *Disegni di Leonardo da Vinci, incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli*. Milán: Giuseppe Galeazzi, 1784, disponible en <http://foto.biblherz.it/exist/foto/object.xql?id=08038696> [fecha de consulta: 26 de marzo de 2018]; CHOULANT, L., *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*. Leipzig: R. Weigel, 1852, págs. 6-9.

49. MANJARRÉS, J. DE, *Las bellas artes...*, pág. 46.

50. FARAUDO, J., *Estudios de Historia Natural: del hombre aplicados a la pintura y escultura*: Barcelona: Pons y Cia., 1851, pág. 35.

51. KEMP, M., *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2011 [1981], pág. 289.

52. RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C., «L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Àvila (1843-1932)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 26, 2012, págs. 63-69, en concreto 65-68.

53. GUFFANTI, M.V., «Bibliography of Printed Editions of Leonardo da Vinci's Treatise on Painting», en FARAGO, C., *Re-reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2009, pág. 577.

54. FORTOUL H., «Réorganisation de l'enseignement du dessin dans les lycées», *Bulletin Administratif de l'Instruction Publique*, tomo IV, 48, 1853, págs. 656-713, en concreto, pág. 658.

O peintre anatomiste, dit Léonard de Vinci, prends garde que la trop grande connaissance des os, des ligaments et des muscles, ne te fasse devenir un peintre de bois pour vouloir que tes nus montrent toutes leurs parties ressenties et prononcées.⁵⁵

O pittore notomista, guarda che la troppa notizia degli ossi, corde, e muscoli, non siano causa di farti un pittore legnoso, col volere che li tuoi ignudi mostrino tutti li sentimenti loro.⁵⁶

El *Trattato* de Leonardo también fue estudiado en las lecciones que Mathias Duval impartió como profesor de anatomía en la École Supérieure des Beaux-Arts de París, recogidas en *Précis d'anatomie à l'usage des artistes* (1881). Señala que Leonardo dedicó numerosos capítulos a la descripción del funcionamiento del cuerpo y a las «*cordes et petits tendons qui se ramassent lorsque tel muscle vient à s'enfler pour produire telle action*».⁵⁷ No obstante, en este caso es posible que se basara en la traducción francesa de la primera edición del *Trattato della pittura* de 1651, pues parece tomar las consideraciones del capítulo XLIII, «*Qu'il est nécessaire de savoir la forme intérieure ou l'anatomie de l'homme*».⁵⁸ De hecho hace referencia explícita a esta versión del *Trattato* de 1651 en otro libro sobre anatomía artística, en el que también incide en el funcionamiento del cuerpo humano a partir de Leonardo.⁵⁹ Los escritos de Duval eran conocidos en Cataluña. En concreto, *Précis d'anatomie à l'usage des artistes* figura en algunas bibliotecas barcelonesas.⁶⁰ Además, la citación que realiza sobre Leonardo en este texto fue reproducida por Eugène Müntz en el artículo «*Une cour de la haute-Italie a la fin du xv siècle*» (enero de 1891) publicado en la *Revue des Deux Mondes*. Esta revista se recibía en la ciudad condal porque figura en el catálogo del Ateneo Barcelonés (1891).⁶¹

En Cataluña el *Trattato della pittura* formó parte de las colecciones de bibliotecas institucionales y privadas. En el catálogo de la Academia de Bellas Artes figuran dos ediciones:⁶² por un lado, la traducción francesa de la versión de Raphaël Trichet Du Fresne, de 1651, y por el otro, la traducción española realizada por Diego Antonio Rejón de Silva en 1784.⁶³ Es posible que ambos ejemplares formaran parte de la Academia por lo menos desde 1864. En el archivo de la institución se conserva un catálogo manuscrito de ese año en el cual figuran dos ediciones del *Trattato*, una francesa y otra española.⁶⁴ La edición de Rejón de Silva también figura en bibliotecas personales, como la del coleccionista de arte Josep Carreras d'Argerich, cuyo catálogo se publicó en 1849.⁶⁵

Aun tratándose de las ediciones de referencia, la influencia del *Trattato* en Cataluña también se produjo por otras vías y se utilizaron otras ediciones. Es el caso de Lluís Rigalt i Farriols

55. GIRALDÈS, J., *Plan général d'un cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts*. París: L. Martinet, 1856, págs. 4-7.

56. En relación con esta citación y con los otros capítulos véase LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci: tratto da un codice della Biblioteca Vaticana*. Roma: De Romanis, 1817, págs. 85, 176, 177 y 206.

57. DUVAL, M., *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*. París: A. Quantin, 1881, págs. 15 y 16.

58. LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci* [FRÉART, R., (trad.)]. París: J. Langlois, 1651, pág. 11.

59. DUVAL, M.; BICAL, A., *L'anatomie des maîtres: trente planches reproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault, etc., accompagnées de notices explicatives et précédées d'une histoire de l'anatomie plastique*. París: Quantin, 1890, pág. 28: «*Nous citons ici d'après l'édition française de la Bibliothèque de l'École des beaux-arts: Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit en français par R.F.S.D.C (Roland Fréart, sieur de Chambray), Paris, 1651*».

60. *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1891, pág. 75; y RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca*, pág. 16.

61. MÜNTZ, E., «*Une cour de la haute-Italie a la fin du xv siècle*», *Revue des Deux Mondes*, tomo LXI, 103, 1891, págs. 140 y 141; *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1891, pág. 136.

62. RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca*, s.f., pág. 39.

63. LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture...*, 1651; *idem, El tratado de la pintura* [REJÓN DE SILVA, D.A. (trad.)]. Madrid: Imprenta Real, 1827 [1784].

64. RACBASJ, *Catálogo de la biblioteca que la escuela de Bellas Artes recoge de la Academia en virtud de lo dispuesto por la Real Orden del 19 de marzo de 1864*.

65. BOFARULL, A. DE, *Noticia de los objetos artísticos y bibliográficos que contienen las colecciones de José Carreras de Argerich redactada a consecuencia de lo que indica D. Antonio de Bufarull en su publicación titulada Guía-Cicerone de Barcelona*. Barcelona: D.J.M. de Grau, 1849, pág. 108; QUÍLEZ I CORELLA, F.M., «*La historia del coleccionismo público a la Barcelona vuitcentista*», en BASSEGODA, B. (ed.), *Colleccionistes, colleccions i museus*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Memoria Artium, 5, 2007, págs. 13-58, en concreto véase la pág. 18.

(Barcelona, 1814-1894), que citó un fragmento del *Trattato* en el *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales: colección de dibujos geométricos* (1857-1859) para hablar de las condiciones que debe tener un productor industrial, que son asimilables a las del pintor. En concreto, Rigalt reproduce algunos fragmentos relativos al aprendizaje del joven pintor.

El ánimo del pintor debe estar en continua movilidad, haciendo tantos raciocinios y reflexiones cuantas veces se le presenten objetos y figuras dignas de alguna atención. Si conviene, se detendrá para observarlas mejor y considerarlas con toda calma [...]. Es bueno, constándome por experiencia, recapacitar en el silencio de la noche las ideas o asuntos dibujados durante el día, y retocar el contorno de las figuras que requirieren mayor estudio y detención, por cuyo medio se avivan particularmente las imágenes, y se despejan y consolidan las impresiones recibidas.

El pintor necesita estudiar con orden y método. Antes de pasar a la práctica, que es un resultado de la ciencia, ha de estar bien enterado de la teoría. Entregarse a una práctica precipitada sin las debidas nociones teóricas, y sin el arte de acabar bien las figuras, es como lanzarse al mar en un barco sin timón ni brújula, que no podría gobernarse. La práctica ha de estribar precisamente en una buena teoría.⁶⁶

En este caso, Rigalt parece traducir del francés los capítulos VI («De quelle maniere un jeune Peintre doit se comporter dans ses études»), VII («De la manière d'étudier»), VIII («Ce que doit faire un peintre qui veut être universel»), XVII («Qu'il est utile de repasser durant la nuit son esprit les choses qu'on étudiées») y XXIII («De ceux qui s'adonnent à la pratique avant que d'avoir appris la théorie») de la edición del tratado publicado en 1716 por Pierre François Giffart.⁶⁷ Pero es muy probable que no se basara directamente en esta versión francesa, sino que partiera de los fragmentos publicados en 1836 en la revista *Le Magasin Pittoresque*.⁶⁸ Esta publicación llegaba a Barcelona, puesto que aparece en el catálogo del Ateneo Barcelonés.⁶⁹

L'Esprit d'un Peintre doit agir continuellement, et faire autant de raisonnements et de réflexions, qu'il rencontre de figures et d'objets digne d'être remarqués; il doit même s'arrêter pour les voir mieux, et les considérer avec plus d'attention [...]. J'ai éprouvé qu'il est fort utile, lorsqu'on est au lit, dans le silence de la nuit, de rappeler les idées des choses qu'on a étudiées et dessinées, de retracer les contours des figures qui demandent plus de réflexion et d'application; par ce moyen on rend les images des objets plus vives, on fortifie et en conserve plus long-temps l'impression qu'elles ont faite.

Un peintre doit étudier avec ordre et avec méthode. Ceux qui s'abandonnent à une pratique prompte et légère avant d'avoir appris la théorie ou l'art de finir leurs figures, ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail, ni boussole: ils ne savent quelle route ils doivent tenir. La pratique doit toujours être fondée sur une bonne théorie.

Los artículos publicados en revistas artísticas fueron claramente otra vía para aproximarse al pintor italiano. En septiembre de 1891, por ejemplo, el diario *La Vanguardia* publicó la traducción de un artículo —procedente de *Revue des Deux Mondes*— de Gabriel Séailles sobre la faceta científica del pintor florentino.⁷⁰

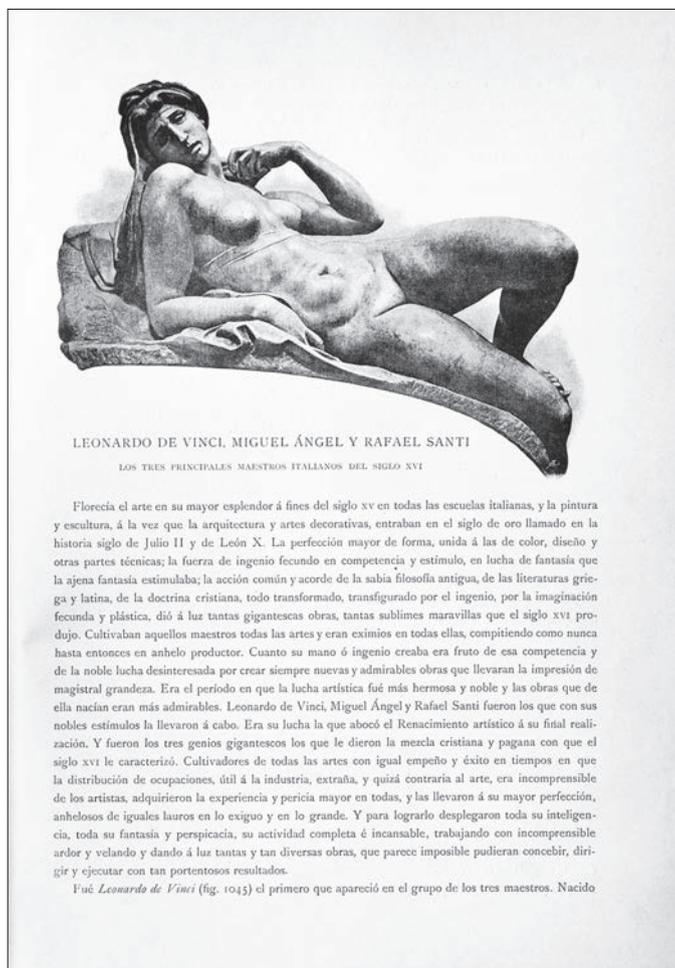
66. RIGALT I FARRIOLS, L., *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales: colección de dibujos geométricos*, 2 vols. Barcelona: Litografía de la Unión de Francisco Campaná, 1857-1859, vol. 1, pág. 24.

67. LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture, par Léonard de Vinci* [GIFART, P.F. (ed.)]. París: Pierre François Giffart, 1716, págs. 5, 6, 13 y 17.

68. «Quelques extraits du Traité de la peinture par Léonard de Vinci», *Magasin Pittoresque*, 4, enero de 1836, págs. 118 y 119.

69. *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1874, pág. 136.

70. SÉAILLES, G. «Léonard de Vinci, savant. Sa méthode et sa conception de la science», *Revue des Deux Mondes*, tomo LXI, 107, 1891, págs. 131-149; *idem*, «Leonardo da Vinci», *La Vanguardia*, 25 de septiembre de 1891, pág. 4.



7. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas*, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, portada.

LEONARDO DA VINCI EN LA «HISTORIA GENERAL DEL ARTE» (1886-1897)

Joaquim Fontanals del Castillo (Cuba, 1842 – Barcelona, 1895) ejerció como historiador del arte y fue miembro de la Academia de Sant Jordi de Barcelona y de la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Perteneció a la generación posromántica, y fue un gran defensor del patrimonio artístico. Entre otros textos escribió el volumen dedicado a la pintura y a la escultura de la *Historia general del arte* (1886-1897, ilustraciones 7 y 8) dirigida por Lluís Domènech i Montaner. Se trata de una síntesis generalista con la cual demostró sus conocimientos enciclopédicos del arte universal. Su contribución supuso una nueva mentalidad metodológica que priorizaba el análisis imparcial de los hechos históricos y los objetos artísticos.⁷¹

La disertación sobre Leonardo da Vinci se incluye en el capítulo dedicado a los tres principales maestros de la pintura italiana del XVI, con Miguel Ángel y Rafael. Por su extensión es, junto con el de Pi, uno de los documentos más importantes para evaluar el conocimiento sobre el pintor en Cataluña. No obstante, en este caso resulta muy complicado detectar cuáles fueron sus fuentes documentales. Por un lado, porque cita en poquísimas ocasiones los autores que

8. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas*, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, pág. 839.

71. FONTBONA, F., «Els orígens de la historiografia...», pág. 460; TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografia de l'art a Catalunya...*, pág. 272.

utiliza. Y por el otro, porque la literatura artística, histórica y crítica sobre Leonardo se incrementó de forma considerable durante la segunda mitad del siglo XIX.⁷²

Da inicio al comentario sobre Leonardo con los datos biográficos: «Nacido en 1452, a mitad del siglo XV, y formado con Perugino en el taller de Verrocchio, enlazó el siglo de su nacimiento con el siglo de oro del arte».⁷³ Aun tratándose de una expresión ampliamente utilizada, se podría considerar la posibilidad de que fuera tomada de René y Louis Ménard, puesto que en *Tableau historique des beaux-arts* (1866) aparece esta afirmación: «*Mais tandis que Léonard de Vinci ouvre le siècle d'or*».⁷⁴ Del mismo modo, Fontanals habla de Leonardo como «maestro preclaro de la escuela lombarda», siguiendo a los autores franceses que sitúan al pintor dentro del capítulo dedicado a la escuela lombarda.⁷⁵ En relación con el pintor, Fontanals dijo también que «era bello, bien formado, viril, de fuerte musculatura y hercúleas fuerzas por corporales dotes y providencial fortuna». Esta redacción recuerda la de *Tableau historique des beaux-arts*, donde se puede leer: «*qu'il était d'une figure aimable, parfait écuyer, d'une force herculéenne et très habile a tous les exercices du corps*».⁷⁶

Las comparaciones pueden establecerse con otros fragmentos del texto. A modo de ejemplo, Fontanals especifica que «en 1483 fundó en Milán la Academia de pintura que le dio popularidad y escribió entonces varios tratados», una fórmula que recuerda la versión francesa: «*En 1483 il fonda une académie des beaux-arts pour laquelle il compose ses traités sur la peinture*». Pero, sobre todo, el aspecto que evidencia el uso del texto de René y Louis Ménard es la repetición por parte de Fontanals de una errata relativa a sus trabajos de ingeniería:

Condujo a la ciudad como ingeniero el manantial del Adda, edificó el palacio Galeazzo, construyó el canal de la Morterana, fortificó muchas plazas de Lombardía y sostuvo la defensa de la capital vencida, y dada a saco meses después.

En même temps il amène à Milan les eaux de l'Adda et construit le canal de Morterana [...]. Il construit pour Galeazzo de San Severino un magnifique palais.

Como puede observarse, en ambos textos aparece la confusión entre el canal Morterana en vez del término correcto, canal Martesana.⁷⁷ Con anterioridad al texto de R. y L. Ménard, esta errata aparece también en la *Histoire de la peinture en Italie* (1849) de John Coindet, seguramente punto de referencia para *Tableau historique des beaux-arts*.⁷⁸ También se encuentra en otros textos posteriores que citan y que se basan claramente en Coindet al hablar de Leonardo. Es el caso del libro *Michel-ange, et Vittoria Colonna: étude suivie des poésies de Michel-Ange* (1863), de Auguste Lannau- Rolland.⁷⁹ En contexto español, esta inexactitud aparece en otros escritos, como *Historia del Renacimiento* (1916) de José Pérez Hervás, pero, en este caso, porque se basa en Fontanals del Castillo.⁸⁰

72. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo...*, pág. 100.

73. Para estas referencias y las que siguen, véase FONTANALS DEL CASTILLO, J., «Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas», en DOMÈNECH I MONTANER, LL. (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1886-1897, vol. 4, págs. 840-843.

74. MÉNARD, R.; MÉNARD, L., *Tableau historique des beaux-arts, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*. París: Didier et C^a, 1866, pág. 138; véase también MÉNARD, R., *Histoire des beaux-arts*. París: Librairie de l'Imprimerie Générale - Librairie l'Écho de la Sorbonne, 1875, pág. 307: «*Tel fut [Leonardo] l'homme qui apparaît le premier historiquement dans l'époque qu'on appelle le siècle d'or*».

75. MÉNARD, R.; MÉNARD, L., *Tableau historique...*, pág. 163: «*Mais l'école la plus célèbre de l'Italie septentrionale fut celle que fonda à Milan le florentin Léonard de Vinci*».

76. *Ibidem*, págs. 163 y 164.

77. En la biblioteca del Ateneo Barcelonés constaba un ejemplar de *Histoire des beaux-arts* (1875) donde también aparece la errata sobre el canal de Morterana. Aun así, la similitud con *Tableau historique des beaux-arts* parece más evidente; véase *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1891, pág. 138.

78. COINDET, J., *Histoire de la peinture...*, vol. 1, pág. 115.

79. LANNAU-ROLLAND, A., *Michel-ange, et Vittoria Colonna: étude suivie des poésies de Michel-Ange*. París: Librairie Academique Didier, 1863, págs. 27-30.

80. PÉREZ HERVÁS, J., *Historia del Renacimiento*, 3 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1916, vol. 3, pág. 60.

Otra de las probables fuentes de Fontanals fue el *Handbuch der Geschichte der Malerei* de Franz Kugler, porque muchos de los datos y detalles que menciona aparecen en el texto del autor alemán. No obstante, resulta complicado determinar cuál fue la edición que utilizó, aunque pueden proponerse algunas comparaciones. Por ejemplo, con relación al dibujo de *La Virgen y el Niño con santa Ana y san Juan Bautista* (*The Burlington House Cartoon*, c. 1499-1500, National Gallery, Londres) comenta que «en Florencia dibujó el notable cuadro de santa Ana que toda la ciudad admiró y cuyo cartón se halla en Londres». El mismo argumento se encuentra en el texto de Kugler ya desde la primera edición alemana, de 1837, por tanto, también en la traducción al inglés de 1842-1846.

Ein Carton der heil Familie (der Carton der heil. Anna genannt) welcher als er öffentlich ausgestellt wurde ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. [...] Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer kreide ausgeführt, befindet sich wohlerhalten in der k. Akademie von London.⁸¹

A cartoon of the Holy Family (called the "Cartoon of Santa Anna") when publicly exhibited was the admiration of the whole city. [...] The original, executed with extreme care in black chalk, and in good preservation, is in the Royal Academy in London.⁸²

Entre las obras de Leonardo, Fontanals cita «el retrato de la Gioconda conocida como Mona Lisa, que pintó durante cuatro años dejándole inacabado, según opinión del autor», tal y como también aparece en ambas ediciones y con una estructura muy similar.⁸³ Pero hay un detalle que permite establecer la hipótesis de que Fontanals utilizara una edición alemana posterior. En concreto, el autor catalán cita la atribución a Leonardo de un supuesto retrato de Gian Giacomo Trivulzio y remarca que podría tratarse del orfebre Moretto realizado por Holbein. En realidad se trata del retrato del embajador francés en la corte de Enrique VIII (Hans Holbein, *Charles de Solier, señor de Morette*, 1534-1535, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde).

Es también de este período el retrato de Jaime Trivulzi, feldmariscal de Luis XII, hoy en la Galería de Dresde, que otros tal vez con mejor juicio asignan a Holbein el joven como retrato del orifice Moretto.

Auch setzt man in diese Zeit das Portrait eines vornehmen alten mannes, welches sich in der Dresdner Galerie befindet und den Giangiacomo Trivlzi, Feldmarschall König Ludwig's XII von Frankreich vorstellen, nach anderer Meinung jedoch eher von der Hand des jüngern Holbein herrühren und einen Goldarbeiter Namens Morett vorstellen soll.⁸⁴

Este detalle se incorpora en la versión de 1847 realizada por Jakob Burckhardt, en la cual también se recogen los aspectos anteriormente comentados. Además, parece probable que utilizara una versión alemana, porque emplea el término «feldmariscal» para referirse a la dignidad militar de Gian Giacomo Trivulzio, un término que etimológicamente proviene del alemán *feldmarschall*.⁸⁵ Por último, tiene sentido que empleara esta edición, dado que Jakob Burckhardt es uno de los pocos autores a los que cita a lo largo de todo el volumen, lo que demuestra su interés por situar la obra de arte dentro de su contexto cultural.⁸⁶

81. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 160.

82. *Idem*, *A hand-book...*, vol. 1, pág. 186.

83. *Idem*, *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 161; *idem*, *A hand-book...*, vol. 1, pág. 188.

84. *Idem*, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen* [Burckhardt, J., (ed.)], 2 vols. Berlín: Duncker & Humblot, 1847, vol. 1, págs. 509 y 510.

85. En la edición inglesa se utiliza el término *field-marshal*; KUGLER, F., *A hand-book...*, vol. 1, pág. 188: «*To this period is also assigned a portrait of a celebrated old warrior in the Dresden Gallery, Giangiacomo Trivulzi, field-marshal of Louis XII of France, but according to some authorities this is from the hand of the younger Holbein*». En este caso se traduce claramente el fragmento correspondiente a la edición original de 1837; véase KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 161: «*Auch setzt man in diese Zeit das Portrait eines vornehmen alten Kriegers, welches sich in der Dresdner Gallerie befindet und den Giangiacomo Trivlzi, Feldmarschall König Ludwig's XII von Frankreich vorstellen, nach anderer Meinung jedoch von der Hand des jüngern Holbein herrühren soll*».

86. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, pág. 272.

En su comentario sobre *La Última Cena*, Fontanals explicita que fue sabiamente juzgada por Goethe, pero sin profundizar en el texto del autor alemán. Es probable que se basara también en Kugler, porque tanto en la edición de 1837 como en la de 1847 ya se especifica en nota que este había escrito sobre la obra.⁸⁷ En ediciones posteriores, como una inglesa de 1874, se desarrolla un poco más la tesis y hasta se reproduce un fragmento del texto de Goethe. De esta versión podría proceder, por lo menos, otro dato: el hecho de citar como posible obra de Leonardo la «hermosa Virgen del bajo relieve de Gattón Park (Inglaterra)».⁸⁸ En la actualidad esta pintura está atribuida a Cesare da Cesto, pero en aquel momento se relacionaba con Leonardo y se había difundido su imagen gracias a un grabado de François Forster.⁸⁹

Es probable que Fontanals utilizara como mínimo una tercera fuente, dado que cita dos veces la *Adoración de los Magos* (1481, Gallerie degli Uffizi, Florencia) como si se tratase de obras distintas. En primer lugar, comenta la existencia de «la Adoración de los Reyes de que queda memoria en los Uffizi y que parece pintó a fresco en 1481 para San Donato in Scopeto, donde quedó sin concluir». En segundo lugar, expone como obra de Leonardo «una Adoración de los Reyes que está aún en bosquejo en los Uffizi». El hecho de relacionar esta obra con el encargo de la pintura del altar mayor que los monjes de San Donato de Scopeto hicieron a Leonardo da Vinci en 1481 podría proceder de la edición de Vasari realizada por Gaetano Milanesi.⁹⁰ El origen de esta noticia es, de hecho, un documento publicado por este autor en 1872.⁹¹ Posteriormente la referencia aparece en otros textos. Uno de ellos es la segunda edición ampliada y corregida del estudio de Gustavo Uzielli sobre Leonardo.⁹² También la recoge Eugène Müntz, aunque para rebatirla, considerando que el estilo de la *Adoración* es más próximo a las obras de alrededor del año 1500.⁹³

Es interesante también comentar las imágenes con las cuales Fontanals acompaña su artículo. La imagen principal es para *La Última Cena*, una fotografía procedente seguramente del grabado de Morghen. También aparece un dibujo de la *Batalla de Anghiari* realizado a partir del grabado de Gérard Edelinck (1657-1666) y uno realizado a partir de un grabado de la *Virgen de las Rocas* del Louvre, quizá el de Auguste Boucher Desnoyers (1812). De esta última obra también añade dos detalles, uno de la cabeza del ángel y otro del Niño Jesús, procedentes de un artículo publicado en 1894 en *La Ilustración Artística*.⁹⁴ También acompaña el texto con un dibujo de la pintura *Jesús entre los doctores* (Bernardino Luini, 1515-1530, The National Gallery, Londres) realizado tal vez a partir del grabado de Georg Jakob Felsing, de 1848, y presente en otras publicaciones sobre el pintor.⁹⁵ Fontanals también menciona en el texto la duda sobre la atribución de esta obra, relacionada por Ignazio Fumagalli con Luini.⁹⁶

Otra de las imágenes es la del presunto autorretrato de Leonardo da Vinci (c. 1600, Gallerie degli Uffizi, Florencia, ilustración 9). La mención a esta obra aparece en distintos textos y su

87. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 154; *ibidem*, 1847, vol. 1, pág. 500.

88. *Idem*, *Handbook of painting: the Italian schools. Based on the Handbook of Kugler* [EASTLAKE, E.R.; EASTLAKE, C.L. (eds.)], 2 vols. Londres: J. Murray, 1874, vol. 2, págs. 356 y 357: «To his Milanese period also are adjudged the larger works of most importance which still exist. The "Vierge an bas-relief", so called from the small sculptured stone in the corner, at Gattón Park, belonging to Lord Monson, is conjectured to have been executed about 1490».

89. CARMINATI, M., *Cesare da Sesto: 1477-1523*. Milán: Jandi Sapi, 1994, págs. 215-218.

90. VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4., pág. 27.

91. MILANESI, G., «Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci», *Archivio storico italiano*, III, 16, 1872, págs. 219-230.

92. UZIELLI, G., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2 vols. Turín: Ermanno Loescher, 1896 (1872-1884), vol. 1, pág. 52.

93. MÜNTZ, E., *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 vols. París: Hachette et C., 1889-1895, vol. 2, pág. 669. Esta cuestión también se plantea en los artículos de Müntz y Gruyer: MÜNTZ, E. «L'adoration des Mages de Léonard de Vinci», *L'Art*, XLIII, 1887, págs. 65-73; y GRUYER, A. «Léonard de Vinci au Musée du Louvre», *Gazette des beaux-arts*, 35, 1887, págs. 449-472. Ambas revistas aparecen en el catálogo del Ateneo Barcelonés, mientras que el libro de E. Müntz formaba parte del catálogo de la biblioteca de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Véase *Catálogo de la biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1891, pág. 77; RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca...*, pág. 29.

94. «La Virgen de las Rocas, de Leonardo de Vinci», *La Ilustración Artística*, 671, 5 de noviembre de 1894, pág. 714.

95. Por ejemplo, en HEATON, C.W., *Leonardo da Vinci and his works*. Londres: Macmillan and Co., 1874, pág. 72.

96. FUMAGALLI, I., *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia*. Milán: Reale Stamperia, 1811, citado en KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 162.

en 1452, a mitad del siglo xv, y formado con Perugino en el taller de Verocchio, enlazó el siglo de su nacimiento con el siglo de oro del arte. Era en espíritu un *cuatrocentista*, en forma un maestro del nuevo siglo, verdadero *pre-rafaelista*, cual hoy se dice. Nació en Vinci, población fortificada del Val d'Arno, de ilustre familia, pues era notario su padre, y notario distinguido de la *Signoria* de Florencia. Aprendió, como va dicho, con el notable escultor y pintor señalado, peritísimo en sus obras.



Fig. 1045. - Retrato y pintura de Leonardo de Vinci (de fotografía)

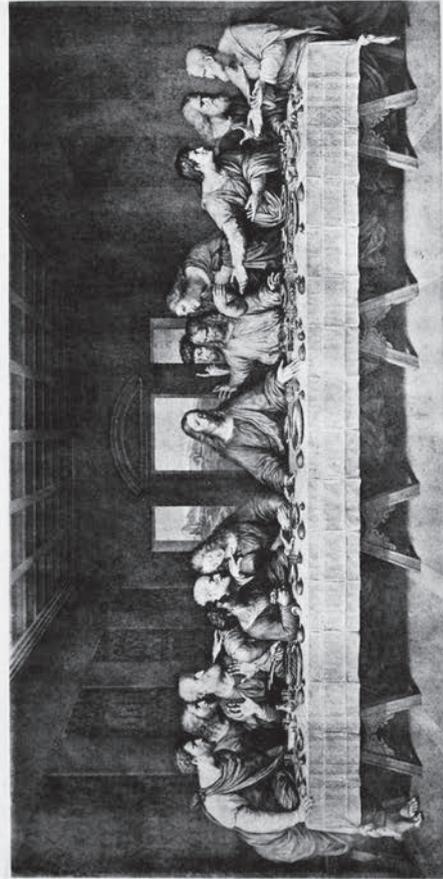
sería, experto en anatomía de que dejó trabajos de verdadera nota, sabio en perspectiva y matemática y maestro singular en la enseñanza del arte que cultivó. Su *Tratado de pintura* y sus otros varios libros del dibujo, prueban la seriedad de su talento, la penetración de su espíritu, sus disposiciones extraordinarias y sus adivinaciones de genio. Dotóle la naturaleza de iguales condiciones físicas, pues era bello, bien formado, viril, de fuerte musculatura, de hercúleas fuerzas por corporales dotes y providencial fortuna. Esas condiciones físicas le tuvieron dispuesto a gran fatiga y fueron sólido cimiento de su superior inteligencia. Era por don divino ser afortunado y modelo conforme a la naturaleza.

Valiéronle tales prendas físicas, la versatilidad de su espíritu y su penetrante ingenio y



Fig. 1046. - Fragmento de la Batalla de Anghiari, copiado por Roberto de la composición del maestro milanes.

Andrea Verocchio le inició en aquel arte pulcro que en el milanés se distingue, dibujando con corrección y atildamiento y hasta exquisito purismo. Nunca Leonardo de Vinci estuvo satisfecho de sus obras, cuyo diseño castigaba hasta lograr el aticismo que su inteligencia exigía. Daba a sus figuras las bellas formas y expresión inteligente, distinguida y adecuada que le hicieron maestro de la escuela milanés, que puede decirse creó, y de número de discípulos é imitadores notables que adquirieron los caracteres de su bellísimo estilo. Formado con sólidos estudios llegó a ser escultor tan notable, como lo fué pintor y señalado arquitecto, constructor de hermosas fábricas, en Milán especialmente, donde proyectó muchas otras. Por tantas tareas de mérito se le reconoce en la historia por maestro preclaro de la escuela lombarda. Como hombre y como artista era un fenómeno raro, pues fué a la vez buen poeta, músico y cantor notable; mecánico é ingeniero que admira, sabio y filósofo de ciencia



LA CENA DEL SEÑOR
REPERTE EN EL QUE FUE REPRODUcido DE ALGUNAS BELLAS DE LAS GRACIAS BELLAS (DE FOTOGRAFIA)

9. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas*, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, pág. 840.

imagen se había difundido gracias a diversos grabados, como el de Morghen.⁹⁷ De hecho, en el inventario del Museo de la Real Junta de Comercio de Cataluña de 1847 figura un «Retrato de Leonardo da Vinci: copiado por Rómulo Batlle», que se corresponde con una copia de este falso autorretrato.⁹⁸ La pintura se conserva en la actualidad como parte de la colección de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.⁹⁹

Por último, Fontanals incorpora una imagen de la *Gioconda* del Prado (1503-1519, Museo Nacional del Prado, Madrid) pero especifica en el pie de imagen «Retrato de la Joconda o Mona Lisa, pintado por Leonardo da Vinci, en el Museo del Louvre» (ilustración 10). En el texto no hace ninguna referencia al ejemplar de Madrid, así que probablemente el uso de esta imagen se debe a una confusión. No obstante, como se ha comentado en el caso de la *Historia del arte* (1896) de Francisco de Paula Valladar, la diferencia entre ambas obras era conocida. Además, la imagen de la *Gioconda* del Louvre aparece en muchos otros textos sobre Leonardo, como el de Charles

97. Véase, por ejemplo, *Reale galleria di Firenze illustrata. Serie III. Ritratti di pittori*, 4 vols. Florencia: Giuseppe Molini e Comp., 1817, vol. 1, págs. 9-14; VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4., pág. 36; HEATON, C.W., *Leonardo da Vinci...*, pág. 262.

98. *Catálogo de las obras en pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*. Barcelona: J. Ferrando Roca, 1847, pág. 3.

99. Aparece en el catálogo de 1847 (núm. 36), en el de 1866-1867 (núm. 102), en el de 1913 (núm. 292) y en el de 1999 (núm. 253); véase DURÀ, V.; FONTBONA, E., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pág. 190.

el ser activo sin segundo, gran danzador de mozo, diestro jinete, músico improvisador y tañedor de instrumentos, el que se le empleara por estas cualidades en la corte de Milán, donde el duque Ludovico Sforza, apellidado *el Moro*, le tomó a su servicio y le agregó a su séquito desde 1482, en que dejó Leonardo a Florencia por la capital de Lombardia. En Milán permaneció el distinguido joven hasta que conquistó la ciudad Luis XII en 1499 (6 octubre). No fué como artista plástico, sino con el especial encargo de entretener los ocios elevando el espíritu de aquellos señores milaneses, como residió en la corte de los Sforza en sus juveniles años el envidiable maestro. Y cuéntase de él que hizo su primera aparición en aquella ciudad en un certamen poético donde acompañaba los versos de sus brillantes improvisaciones servido de una lira de plata que él mismo se construyó. Acaso estudiara entonces con algún maestro de nota.

Tuvo, empero, muy luego ocasión de revelar sus especiales aptitudes para más elevado empleo, cultivando las bellas artes como artista alguno había hecho en Milán, pues se le halla de arquitecto en la catedral y pintando varias obras que recuerdan el Ángel de su mano del Bautismo de Cristo por Verocchio, trazando un notable cartón, hoy perdido, de Neptuno en una tempestad, rodeado de ninfas y seres acuáticos; un cuadro del Pecado original que tampoco existe ahora, y la Adoración de los Reyes de que queda memoria en los Uffizi y que parece pintó á fresco en 1481 para San Donato in Scopeto, donde quedó sin concluir. En 1482 pintó en Santa María de las Gracias la famosa Cena (1) sabiamente juzgada por Gœthe, donde dió pruebas preclaras de maravilloso ingenio, de profunda concepción en la pintura religiosa. Cristo evangélico y noble; los buenos discípulos expresivos y emocionados, elocuentes con vehemencia; Judas torvo y azorado; la escena toda admirablemente compuesta, vasta, inspiradísima, sublime, ofrece aún en el refectorio de Santa María, y á pesar de los retoques, el admirable cenáculo que nadie igualó después. En 1483 fundó en Milán la Academia de pintura que le dió popularidad y escribió por entonces varios tratados. Poco antes del arribo de los franceses empezó la admirable estatua de Francisco Sforza, que hubiera sido una de sus glorias como notabilísimo escultor. Esta estatua modelo fué destruída por la soldadesca del conquistador extranjero, sirviendo de blanco á sus disparos por salvaje pasatiempo. Y en el intermedio pintó los retratos de Lucrecia Crivelli y Cecilia Gallerani, condujo á la ciudad como ingeniero el manantial del Adda, edificó el palacio Galea-



Fig. 1045. - Jesús entre los Escritos, por Leonardo de Vinci, Londres



Fig. 1047. - Retrato de la Gioconda ó Mona Lisa, pintado por Leonardo de Vinci, en el Museo del Louvre

Fig. 1046. - La Virgen de las Rocas, por Leonardo de Vinci, en el Museo del Louvre



Fig. 1046. - La Virgen de las Rocas, por Leonardo de Vinci, en el Museo del Louvre

(1) Véase la lámina tirada aparte que figura la Cena, de Leonardo de Vinci, inspirada en aquellos palabras del Evangelio: *Alguno de vosotros me traed, y en la pregunta de los discípulos de Jesús: ¿Sed, ya, Señor?*

Blanc y C. Mantz, que figura en el catálogo de la Academia,¹⁰⁰ y era muy utilizada por las publicaciones periódicas.¹⁰¹ La misma fotografía que publicó Fontanals aparece en un artículo de *La Vida Galante* fechado en 1901, aunque se indica que se trata del ejemplar de Madrid.¹⁰²

En conclusión, los ejemplos estudiados permiten demostrar que los autores que escribieron sobre Leonardo en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XIX utilizaron unas fuentes muy concretas. Por una parte, se basaron en aquellos textos a los cuales tuvieron acceso. Por la otra, cada autor eligió aquellas fuentes que ejemplificaban mejor las tendencias historiográficas y teóricas que eran de su interés. No parece que estudiaran textos dedicados de forma monográfica al pintor ni que conocieran de forma directa su obra. El conocimiento que tenían sobre Leonardo era adquirido a través de fuentes secundarias, y esto les llevó a incurrir en algunas incertezas y a reproducir algunas erratas. No obstante, la imagen que la historiografía artística catalana proyectó de Leonardo era equivalente a la que se tenía del pintor en el resto de Europa. Por tanto, aunque con unos años de retraso, se difundieron en Cataluña unas mismas valoraciones históricas, artísticas y científicas sobre el pintor.

100. BLANC, C., «Léonard...», pág. 29; RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca...*, pág. 9.

101. «La Gioconda, cuadro de Leonardo de Vinci», *La Ilustración Artística*, 320, 13 de febrero de 1888, pág. 58.

102. BALSAL DE LA VEGA, R. «Mona Lisa (La Gioconda)», *La Vida Galante*, 120, 15 de febrero de 1901, pág. 13.

10. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), Historia general del arte, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, pág. 841.*