

SOBRE ALGUNAS PINTURAS DE LOS HERNANDOS Y CIERTO CONTRATO EN COLABORACIÓN DE 1511

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Este artículo valora un contrato de 1511 entre los Hernandos que se ha dado a conocer en fechas recientes, y estudia un grupo de pinturas, unas aparecidas en el mercado de arte durante los últimos años y otras relativamente conocidas. Todo ello permite reflexionar sobre un período de especial interés en la obra de Fernando Yáñez y Fernando de Llanos, una vez terminadas las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia.

ABSTRACT

This article values a contract of collaboration between the Hernandos in 1511, which has been recently introduced. It studies a group of paintings, some of them coming from the art market and others scarcely known. This allows us to reflect on a very interesting period in the work by Fernando Yáñez and Fernando de Llanos when they had finished the high altarpiece in the cathedral of Valencia.

En fechas recientes, se ha dado a conocer un contrato inédito de Fernando de Llanos y Fernando Yáñez, cuando continuaban trabajando juntos en Valencia tras la realización de las puertas del retablo mayor de la catedral.¹ En biografías tan escasas de datos de archivo como son las de los Hernandos, debemos valorar como se debe la aparición de todo documento que aporte información precisa a las excesivas hipótesis con que la crítica histórica ha debido vertebrar sus trayectorias artísticas. En el presente artículo, tomamos como punto de partida dicho contrato de 1511 para Játiva, introduciendo determinadas matizaciones personales y la valoración de un período especialmente interesante de la vida y la obra de los dos artistas castellanos. Analizamos al tiempo diversas pinturas, aparecidas unas en el mercado durante los últimos años y otras ya conocidas, para profundizar en los problemas que afectan a los Hernandos.

El 25 de agosto de 1511 se redacta el contrato entre Guillermo Raimundo de Centelles, canónigo de Valencia y procurador del cardenal Francisco de Borja, y los pintores Fernando de Llanos y Fernando de Almedina, para pintar un retablo de la capilla de "les Febres" que el cardenal poseía en la seo de Játiva (y que había fundado en 1497). El retablo se

encontraba en proceso de elaboración, con "certes peces e taules" ya realizadas y con la carpintería a la romana montada en la capilla. Los maestros deberían morar en Játiva desde el 10 de septiembre de 1511 hasta cumplir el plazo del contrato en abril de 1512. El documento vincula a los Hernandos con la familia Borja a través del comitente de la obra, el susodicho don Francisco de Borja, obispo de Teano en Campania y tesorero del papa Alejandro VI, su pariente, que en 1500 le había nombrado cardenal de Cosenza (Calabria). La presencia de otros personajes, como los canónigos valencianos Guillermo Raimundo de Centelles y Francisco de Borja Cardador (sobrino del comitente), refuerza —una vez más— la hipótesis de que el regreso de los Hernandos desde Italia a España se produjo en el seno del círculo vaticano de los Borja, aún muy sólido en 1506.²

¹ GÓMEZ-FERRER, M. y CORBALÁN DE CELIS, J., "Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la seo de Xátiva". *Archivo Español de Arte*, nº 314 (2006), pp. 157-168.

² Tras el fallecimiento del papa Alejandro VI en 1503, muchos eclesiásticos y nobles valencianos regresarían a Valencia, pero otros permanecieron en Italia, incluyendo a numerosos cardenales como don Francisco de Borja. En esta conexión romano-valenciana debió de producirse el retorno de los Hernandos a España en 1506. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 79-84).

Por otra parte, el documento da cuenta del primer encargo conocido de estos artistas fuera de Valencia, en fecha muy temprana y en un contexto ya provincial como es el de Játiva. Asimismo, aporta datos sobre una nueva colaboración entre los tocayos –hasta ese momento parece que socios–, tras sus importantes realizaciones para la seo valenciana y el retablo de los plateros. En este sentido, se ha subrayado el hecho de que el nombre de Llanos vuelva a aparecer en el texto por delante del de Yáñez, deduciendo de ello que no cabe otorgar mayor importancia a uno que al otro por la prelación de sus nombres en los contratos. Según dicha opinión, tampoco podría asegurarse que Yáñez destacara sobre su colega y contratara encargos de forma individual; tal cosa habría sucedido como máximo en fecha posterior a 1513. Otro aspecto de interés radicaría en la posible identificación del retablo de don Francisco de Borja con obras conocidas del catálogo hernandesco, como el *Juicio Final* de Játiva o el grupo Montesinos-Museo San Pío V de Valencia.³

Un primer asunto a considerar es el de saber hasta qué punto altera el documento la teoría que planteamos hace años, sobre el creciente prestigio adquirido por Yáñez con relación a su colega y la progresiva asunción de contratos individualizados por parte del almedinense. Ante la disyuntiva de si el concierto del retablo de Játiva contradice del todo dicha teoría, o queda como una excepción que confirma la regla, optamos –en el estado actual de los conocimientos– por esta última. La labor del historiador viene limitada por los datos conocidos hasta el momento en que elabora y fundamenta su pensamiento. Las aportaciones futuras podrán originar conclusiones distintas siempre que anulen los argumentos anteriores. En tanto no aparezcan otras referencias de archivo en la línea que pudiera ser calificada de igualitaria, siguen imponiendo su fuerza probatoria en dirección opuesta los hechos ya sabidos. El mayor prestigio de Yáñez sobre su compañero resulta irrefutable desde el momento en que, tras el remate de las puertas del altar mayor, queda como único pintor al servicio de la seo de Valencia. Lo demuestran la larga elaboración de los órganos (1511-1514) y las puertas del “organet chiquet” (1515).

En lo relativo a si el maestro de Almedina contrató obras en solitario durante esos años, bien lo prueban las numerosas pinturas conservadas con la

indiscutible huella de su pincel y sin traza alguna del de Llanos: *San Sebastián* del Meadows Museum de Dallas, *Cristo entre San Pedro y San Juan* de la colección Abelló, *Santa Catalina* del Museo del Prado, las ocho tablas del grupo Montesinos-Museo San Pío V de Valencia, la serie de la parroquia de San Nicolás de Valencia, o la *Anunciación* del Colegio del Patriarca. El que los Hernandos pudieran compartir taller común después de 1510, y el mismo concierto de 1511, no contradicen la idea que expusimos hace años: tras la finalización del retablo mayor de la seo, los socios firmaron la mayor parte de los contratos posteriores por separado.⁴ La *tacha real* de 1513 no puede justificar una interpretación restrictiva de la noticia, marcando una supuesta cesura para la separación de los tocayos después de esa fecha. Tal interpretación choca en lo documental con los numerosos pagos efectuados en solitario a Fernando Yáñez entre 1511 y 1513, y en lo estilístico con tantas obras (algunas mencionadas más arriba) debidas sólo al pincel de este pintor y que por su estilo no pueden ser ubicadas en ningún otro momento de su carrera.

Otro tema de interés tiene que ver con la configuración del retablo de la capilla de las Fiebras y su posible identificación con alguna pintura conocida. Como queda dicho, la mazonería iba concebida a la romana, y sin duda con estructura de políptico que albergaba diversos tableros. En 1511, nadie como los Hernandos (léase Yáñez en particular) estaba más capacitado en Valencia para diseñar la novedosa ornamentación italianizante. La hipótesis de la serie pictórica Montesinos-Museo San Pío V, como parte del retablo de Játiva, no resulta factible en nuestra opinión por lo expuesto más arriba. (Todas las tablas corresponden en exclusividad a la mano de Yáñez). Con la que sí concordaría a priori este altar setabense es con la pareja de los santos Cosme y Damián que se conservan, respectivamente, en una colección particular y en el Museo del Prado. No pretendemos afirmar con ello que estas

³ GÓMEZ-FERRER, M. y CORBALÁN DE CELIS, J., *op. cit.*, pp. 162-168.

⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *op. cit.*, pp. 86 y 87.

dos pinturas procedan de Játiva,⁵ lo que debería ser probado,⁶ pero sí resaltar que la coyuntura es coincidente, tanto por la cronología como por constituir estas pinturas de los Médicos la única prueba conservada de colaboración entre los dos socios y tocayos al margen de la seo de Valencia.

González Martí dio a conocer el *San Damián* (95 x 73 cm) del Prado (Fig. 1) en 1914, atribuyéndolo a los Hernandos como parte de una composición perdida, por la copia que un discípulo habría dejado en la tabla *Virgen con el Niño, San Cosme y San Damián* del Museo de Valencia.⁷ Dado por unos estudiosos a Yáñez y por otros a Llanos, formó parte de la magnífica exposición dedicada a estos pintores en el Museo San Pío V en 1998. Se mostraba allí junto al citado *San Cosme* (95 x 74 cm) de colección particular (Fig. 2), atribuidas ambas piezas a Llanos en solitario, como fragmentos aserrados de un gran tablero que sería el copiado en la tablita del museo valenciano (con la arquitectura del fondo inspirada en el conocido grabado *Abraza ante la puerta Dorada* de Durero).⁸



Fig. 1.- FERNANDO YÁÑEZ. *San Damián*. Madrid, Museo del Prado



Fig. 2.- FERNANDO DE LLANOS. *San Cosme*. Propiedad privada.

Por nuestra parte, atribuimos la pintura del Museo del Prado a Yáñez y *San Cosme* a Llanos, poniendo reparos asimismo a la consideración del altar de referencia como un panel único: no queda probada hasta la fecha la participación conjunta de ambos

⁵ Tampoco resultaría disparatado imaginar a los dos santos Cosme y Damián en una capilla de tan peculiar advocación —procedente de Roma— como era la de “les Febres”, que presidía desde unos años antes la *Virgen de las Fiebres* del Pinturicchio. (No fue la única obra proveniente de Roma en tierras valencianas: a la parroquia de Canet de Berenguer llegó una imagen donada por el papa León X al embajador español don Jerónimo Vich, que la regaló después a su pariente el señor de Berenguer, y éste a su vez a dicha parroquia).

⁶ Se ha asegurado, con argumentos que desconocemos, que las dos piezas mencionadas proceden de un convento de Orihuela, a donde habría podido trasladarse Yáñez por esta época. (CATALÁ, M. A. y SAMPER, V., “Yáñez de la Almedina, Fernando”. En *El Mundo de los Osona*, Museo San Pío V, Valencia, 1994, p. 277).

⁷ GONZÁLEZ MARTÍ, M., “De la historia artística de Valencia. Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI”. *Museum*, IV (1914), p. 400.

⁸ BENITO, F., GÓMEZ, J. y SAMPER, v., “Catálogo”. En *Los Hernandos*, Valencia, 1998, pp. 132-135.

artistas en un mismo tablero (la *Piedad* de la catedral de Valencia no serviría para el caso); y, además, alcanzaría medidas inexistentes en el catálogo hernandesco.⁹ La continuidad de las líneas del paisaje en las dos piezas parece atestiguar una tipología de díptico en el armazón de carpintería, como la que suponemos que adoptó el retablo de los Médicos (1506) de la catedral valenciana. Pero no cabría descartar que flanquearan desde calles laterales el encasamiento central de un políptico con otro asunto hoy desconocido.

Volvemos así a la tablilla (61 x 51 cm) del Museo San Pío V (Fig. 3). De vernos forzados a buscar un autor para la pintura, a quien más nos recuerda la factura de esta copia es al Maestro del Grifo, ahora comúnmente identificado con Miguel del Prado.¹⁰ Al igual que sus acompañantes, la Virgen y el Niño deben de reflejar una pintura hoy desconocida de los Hernandos. El leonardismo de ambas figuras es patente, pero el Niño reclama la atención de modo particular. Debe de proceder de bocetos leonardescos a pluma y tinta como *Niño Jesús con un gato* del Museo Británico¹¹ y *Virgen con el Niño y un gato* del Museo Bonnat de Bayona. No por casualidad, este



Fig. 3.— *Virgen con el Niño, San Cosme y San Damián*. Valencia, Museo San Pío V.

mismo diseño infantil vuelve a surgir en otra obra —más evolucionada estilísticamente— atribuida no hace mucho al mismo Miguel del Prado, una *Sagrada Familia* de la iglesia de San Sebastián de Rocafort (que también muestra el asunto iconográfico de la Virgen de la Rosa).¹² Por otra parte, el interés hacia la obra gráfica de Durero era común en el círculo de los Hernandos.¹³ Resulta bien conocido el empleo por Yáñez del mismo grabado del *Abrazo ante la puerta Dorada* en la *Virgen con el Niño, Santa Ana, Santa Isabel y San Juanito* del Museo del Prado. Ejemplo llamativo en la producción de Fernando de Llanos es el de los *Desposorios* de la catedral de Murcia, donde se inspiró en la xilografía homónima de Durero.

Conocemos de Yáñez un buen listado de obras sólo de su mano, inmediatamente posteriores a las puertas del retablo mayor de la catedral. Muy distinto es el caso de Fernando de Llanos; máxime, cuando permaneció en Valencia más años de los que se le suponían hasta ahora (vuelve a ser localizado en Valencia en 1517, como “habitador” de la ciudad).¹⁴ La necesaria búsqueda de obras de este artista (al igual que de su tocayo), para suplir las lagunas actuales, debe contemplar diversas variables: el funcionamiento de los talleres y la colaboración de los oficiales que tuvieran en ellos; la cuota de incertidumbre que aportan —aunque sea en mínima

⁹ Tomando como elemento comparativo la copia del Museo San Pío V, alcanzaría 270 x 241 cm, muy superior a las mayores composiciones del catálogo: *Juicio Final* de Játiva (287 x 180 cm), *Adoración de los pastores* del retablo de la capilla Peso de la catedral de Cuenca ((220 x 205 cm), paneles del retablo mayor de la seo de Valencia (194 x 227 cm), etc. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *op. cit.*, pp. 323-327).

¹⁰ Creemos que este mismo pintor colaboró con Yáñez en *Cristo presenta a los redimidos del Limbo a la Virgen*, adquirida hace años por el Museo del Prado. Concebida por el mismo Yáñez, la mayor parte de la ejecución le corresponde a su seguidor. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “El período valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521)”. *Archivo Español de Arte*, n° 267 (1994), pp. 230-235).

¹¹ Inv. 1857-1-10-1v.

¹² Aunque se considera que el prototipo deriva del *Descanso en la huida a Egipto* de las puertas del altar mayor de la catedral de Valencia. (MARCO GARCÍA, V., “Una *Sagrada Familia* en la iglesia parroquial de Rocafort atribuible al pintor Miguel de Prado”. *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXV (2004), p. 17).

¹³ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Yáñez, la Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina”. *Boletín del Museo del Prado*, n° 32 (1993), p. 30.

¹⁴ GÓMEZ FERRER, M., “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”. *Saitabi*, n° 50 (2000), p. 170.

parte— los trasvases estilísticos entre los Hernandos; y, finalmente, los variados ingredientes —vengan de uno o de otro— que absorben sus seguidores.

Hace unos años fue subastado en Londres un *Santo obispo*, denominado como *San Ambrosio* (T. 58,7 x 40 cm) (Fig. 4) y atribuido al taller de Fernando Yáñez.¹⁵ La tabla, que no era desconocida, representa al santo prelado en posición casi frontal, de medio cuerpo y recortado contra un fondo montañoso. El artista de Almedina utilizó a veces esta tipología de santos lectores (que debe de provenir en primera instancia de Pietro Perugino), como en el San Jerónimo que acompaña a San Miguel en una de las tablas de la serie Montesinos y en *San Clemente* del retablo de la Crucifixión de la catedral de Cuenca. Pero la pintura acredita caracteres estilísticos más próximos a Llanos que al artista de Almedina. Sucede con el rostro de pómulos marcados y, todavía en mayor grado, con el amplio escenario natural que envuelve al personaje. Este tipo de paisaje, tan distinto al más clasicista de su colega, deriva de una



Fig. 4.- FERNANDO DE LLANOS. *San Ambrosio*. Propiedad privada.

tendencia personal de Llanos hacia lo pintoresco, en la línea marcada por la pintura flamenca.

Esta misma figura vuelve a aparecer en una tabla con *Dos santos obispos*, reproducida fotográficamente en alguna ocasión como de la escuela de los Hernandos.¹⁶ El supuesto San Ambrosio aparece representado a la izquierda, con absoluta similitud al de la tabla subastada (incluido el paisaje del fondo). El rostro del prelado que le acompaña ostenta un realismo casi caricaturesco, insólito aún en las más extremadas producciones de Fernando de Llanos, lo que no ayuda a adjudicar la pintura a este maestro. La que admite pocas dudas al respecto es otra tabla hermana de la anterior, con *San Juan Bautista y un anacoreta* (Fig. 5).¹⁷ Aparecen representados de medio cuerpo, con un fondo de paisaje muy similar a la del santo subastado en Christie's. La pieza mencionada corresponde inequívocamente al pincel de Llanos, tanto en las figuras como en el paisaje. El Bautista remite con exactitud a la pintura llanesca homónima de la colección Godia de Barcelona. Por



Fig. 5.- FERNANDO DE LLANOS. *San Juan Bautista y un anacoreta*. Propiedad privada.

¹⁵ Christie's London, 10 de abril de 2002, n° cat. 89, "Studio of Fernando Yáñez de la Almedina. *Saint Ambrose*".

¹⁶ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, 1953, fig. 177.

¹⁷ Me resisto por el momento a identificarlo con San Onofre por la falta de elementos distintivos de este anacoreta, como las ramas de zarza y las largas cabellera y barba que le servían de vestimenta, pese al bastón y el salterio o rosario que porta en sus manos.

su parte, el anacoreta reproduce la fisonomía de alguno de los apóstoles de la *Ascensión* (también de Llanos) de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia.

Las dos obras estudiadas, además del *San Juan Bautista* de la colección Godia, ilustran sobre la actividad en solitario de Fernando de Llanos una vez concluido el altar mayor de la seo valenciana. Serían muestras paralelas a las que hemos citado más arriba como de mano exclusiva de Yáñez.

Desconozco si un *Cristo patiens sostenido por ángeles* tiene que ver tanto con *San Juan Bautista* y un *anacoreta* como con *Dos santos obispos*. El remate de la carpintería de la mencionada tabla con un arquillo trilobulado es muy similar a los de las otras,¹⁸ así como su condición de segmento de predela. En cualquier caso, el estilo difiere respecto de las anteriores, inclinándose hacia las formas de Yáñez a través de un seguidor: el rostro de Cristo reproduce con detalle el *Ecce-Homo* del Museo de Bellas Artes de Valencia, obra genuina del artista manchego, con la única salvedad de la mirada dirigida a lo alto en vez de al frente. El concepto anatómico es asimismo parecido, aunque la adaptación de los brazos al nuevo asunto es producto del imitador. (Basta comprobar, a título de ejemplo, la torpe proyección del brazo izquierdo hacia delante).

Veamos ahora algunas piezas seguras de Fernando Yáñez aparecidas durante estos últimos años. Hay que advertir que el mercado artístico sigue manteniendo serias incertidumbres sobre el estilo seguro de este maestro. Un caso bastante reciente es el de una *Virgen con el Niño, San Juanito y dos ángeles* (T. 63,2 x 49,7 cm), subastada en Londres a finales de 2005 como obra de Yáñez.¹⁹ Ni los niños ni los ángeles acreditan los tipos humanos o el pincel de su supuesto autor. En cuanto al rostro de la Virgen, aparente argumento de yañecismo de la obra, no es otra cosa que un prototípico semblante leonardesco que Fernando Yáñez comparte con innumerables seguidores del genio florentino. Descartamos por tanto que esta pintura pertenezca a nuestro pintor.

El que sí es de su mano es un *Salvador Eucarístico* (T. 69 x 54 cm) (Fig. 6) subastado en octubre de 2004.²⁰ Representado de busto y en posición frontal, Cristo bendice con la mano derecha y sostiene el cáliz (que corona la ostia) con la izquierda. Sobre el



Fig. 6.— FERNANDO YÁÑEZ. *Salvador Eucarístico*. Propiedad privada.

impenetrable color oscuro que envuelve la figura, producto del repinte sobre el que debió de ser fondo dorado originario, una inscripción latina en letra gótica refuerza el concepto eucarístico de la representación (“Hoc est enim corpus meus...”). El prototipo fisonómico armoniza por completo con una tipología habitual en el catálogo de los Hernandos y de sus seguidores.

Consideramos el modelo como una aportación específica de Fernando Yáñez, ya desde sus años formativos en Italia. El primer ejemplo sería *El Salvador* de colección privada inglesa, que otros estudiosos atribuyen a Jacopo de Barbari pero que nosotros concedemos al pintor almedinense en su etapa

¹⁸ Fotografías en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *op. cit.*, figuras 176-178.

¹⁹ Sotheby's London, 8 de diciembre de 2005, lote 285, “Fernando (or Ferrando) Yáñez de la Almedina. *The Virgin and Child with the Infant Saint John the Baptist, attended by angels*”.

²⁰ Alcalá Subastas de Madrid, 6 y 7 de octubre de 2004, n.º cat. 56, “Atribuido a Fernando Yáñez de la Almedina. *Salvador Eucarístico*”. *Catálogo*, pp. 28 y 29. (Con atribución correcta y vínculos con otras obras conocidas del artista).

italiana y en fecha próxima a 1500. La introducción en España del prototipo por Yáñez lo prueba *Cristo entre San Pedro y San Juan* de la colección Abelló, que datamos hacia 1506-1507. El modelo servirá tanto para Cristo como para los Santos Juanes, bien sea el Evangelista o el Bautista. Muestra un rostro relativamente joven, con barba y con largos cabellos ordenados simétricamente a ambos lados de la cara. Dispuesto de frente respecto al espectador, a veces lo mira con fijeza y en otras ocasiones permanece ensimismado con los ojos bajos. El origen se encuentra según lo dicho en la pintura italiana, y según creemos en el círculo lombardo de Leonardo. (Véase por ejemplo el *Redentor bendiciendo* de la colección Trivulzio de Milán). Nada más característico de los tipos de Leonardo que la larga nariz que reduce la visión de las fosas nasales.

El cotejo con *Cristo entre San Pedro y San Juan* deja bien a las claras la fecha relativamente avanzada de la tabla recién aparecida. Tanto el modelado anatómico como el tratamiento de los ropajes homologan esta última pintura con las del período valenciano avanzado de Fernando Yáñez. Se trata de un período interregional que, nacido hacia 1515 aproximadamente, prosigue luego a través de su producción en Almedina y Cuenca, alcanzando los mismos años treinta.²¹ La técnica preciosista y acabada de los primeros años, acorde con un verdadero rigor académico, cede ante una mayor libertad expresiva que, en los momentos más flojos, ofrece una factura descuidada. Resultan muy característicos los cortados en las carnaciones, así como los pliegues numerosos –y de caprichosa traza– de las vestiduras. El colorido es más opaco y denso, con menor transparencia y brillo que el de la fase anterior.

Puede ser provechosa la comparación con los rostros de Cristo en los Juicios de Játiva y Mallorca. La relativa moderación con que se presentan en la tabla subastada los caracteres antedichos aconsejan fecharla en Valencia hacia 1517, inmediatamente antes de su regreso al pueblo natal de Almedina. A ello nos mueve el análisis estilístico, como queda dicho, sin tener en cuenta la extraordinaria popularidad iconográfica del *Salvador Eucarístico* en tierras valencianas. También lo encontramos entre los discípulos no valencianos de Yáñez. Es el caso de *Cristo con San Pedro y San Pablo* del retablo de la capilla Barreda de la catedral de Cuenca. El rostro leonardesco aparece perfectamente asimilado por Gonzalo Gómez, un

pintor local que conoció de modo indirecto el arte de Fernando Yáñez, a través de su padre Martín Gómez el Viejo. Una coyuntura bien distinta es la que revela el *Salvador* del retablo de la ermita de Nuestra Señora de Luciana, de Terrinches (Ciudad Real), que no sigue los rasgos antes analizados. Donde sí lo encontramos, dentro del mismo altar de Terrinches, es en el rostro de Santiago, que acompaña a San Juan Evangelista en uno de los tableros del altar. El anónimo Maestro de Terrinches, que cuenta entre los seguidores de Fernando Yáñez, recrea en el apóstol la tópica faz frontal de pómulos marcados.²²

Otra pieza auténtica del artista es el *San Onofre* (T. 70 x 30) subastado en marzo de 2006 en Madrid (Fig. 7), que ha sido adquirido por el Ministerio de Cultura para el Museo del Prado, ejerciendo el derecho de tanteo. El texto que acompañaba a la obra en la subasta la fecha hacia 1515-1518, cotejando el rigor en la descripción anatómica del santo con la figura de Cristo en la tabla coetánea, y del mismo museo madrileño, con la presentación a la Virgen de los redimidos del Limbo.²³

De cuerpo entero y cubierto su desnudo cuerpo únicamente con las crecidas cabellera y barba, y con las ramas vegetales que le ciñen el talle, el anacoreta se apoya sobre su inevitable bastón. El artista lo imagina ensimismado y en un ambiente urbano, en vez de ubicarlo en la soledad de la naturaleza como en el retablo de San Miguel de Ayora. El cuerpo enjuto es propio de los desnudos de Yáñez desde el excepcional *San Sebastián* del Meadows Museum de Dallas. El concepto anatómico es de origen peruginesco, una de las fuentes más importantes en la conformación del estilo del almedinense. Lo que cambia es el tratamiento que le otorga Yáñez dentro de su propio catálogo y de su evolución estilística. *San Sebastián* corresponde –según nuestro criterio– a la fase de mayor pureza clasicista del pintor, apenas retornado de Italia en 1506. Lo prueba la búsqueda de belleza ideal y el esmero en el acabado en las

²¹ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez...*, op. cit., pp. 197-205.

²² IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Influencia del grabado foráneo en los mecanismos de trabajo de los pintores españoles del Renacimiento: los Hernandos y su círculo". *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 22-26 Noviembre 2004, Actas, pp. 270-271.

²³ Subastas Segre de Madrid, 21 de marzo de 2006, lote 81.



Fig. 7.- FERNANDO YÁÑEZ. *San Onofre*. Madrid, Museo del Prado.

carnaciones, que rozan la perfección.²⁴ Pero una docena de años después su estilo ha cambiado, como demuestra *San Onofre*: lo expresivo cuenta más que lo meramente formal, el colorido se espesa y los cortados en las carnaciones recorren la piel con aristas vivas.

Con su mirada al filo de las cejas y la piel surcada de arrugas, el rostro del anacoreta es tan expresivo como suelen serlo los de Yáñez, y deja patente una vez más el substrato proveniente de Leonardo, tan esencial en su estilo. Datamos la tabla hacia 1518, cuando todavía no quedan envueltas las escenas por las atmósferas penumbrosas desplegadas por Yáñez en su última producción valenciana, en la de Almedina y en la de Cuenca. El muro de encuadre surge en ocasiones en el catálogo del pintor, aunque la suntuosidad a la italiana de *Santa Catalina* del Prado o del *Ecce-Homo* del Museo San Pío V se ve reemplazado aquí por una castiza tapia de ladrillos con mampuestas. La ciudad del fondo, con el núcleo edificado de la izquierda y las murallas que escalan una colina, abunda en los escenarios paisajísticos de la escuela.

Como resto de un políptico, *San Onofre* formaría parte de la calle estrecha de la epístola. Otra pieza de este mismo retablo sería un *San Francisco de Asís* (T. 69,6 x 30,3 cm) subastado en Londres en diciembre de 2006. Pertenecía al mismo propietario y formaba pareja con el anacoreta estudiado.²⁵ Tanto la propia historia de la pintura como sus caracteres físicos, invitan a considerarla como obra de Yáñez y parte del mismo políptico mencionado en la calle del Evangelio. El no conocer la obra personalmente y la mala calidad de la imagen disponible fuerzan a reservar la opinión para mejor momento. En cualquier caso, sí podemos anticipar que, de ser de su propia mano y no de un colaborador, sería tal vez la figura más rígida y de menor articulación espacial de todo su catálogo; cuando Yáñez era un consumado maestro en dotar de una gracia singular a sus personajes.

La última pintura de Fernando Yáñez que vamos a estudiar es a su vez la más bella de todas las aparecidas durante estos años. Se trata de *Santa Catalina y Santa Margarita* (T. 73 x 57,5 cm), que el Museo de Bellas Artes de Asturias compró en el mercado de

²⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez...*, op. cit., pp. 313-318.

²⁵ Sotheby's Londres, 7 de diciembre de 2006, lote 123, "Fernando Yáñez de la Almedina... Saint Francis of Assisi". (Las dos tablas fueron adquiridas a mediados del siglo XIX por la bisabuela del último propietario, que optó a su vez por subastarlas de modo independiente, una en España y otra en Inglaterra).



Fig. 8.- FERNANDO YÁÑEZ. *Santa Catalina y Santa Margarita*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

arte de París en mayo de 2003 (Fig. 8).²⁶ Representadas de cuerpo entero, las dos figuras comparten el mismo espacio pictórico al estilo de algunas tablas del grupo Museo San Pío V-colección Montesinos (*San Antonino y San Vicente Ferrer, San Juan Bautista y San Sebastián y San Miguel y San Jerónimo*). La pintura ha participado en la exposición *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, datándose a finales de la segunda década del siglo XVI, en el tiempo de las tablas de Ayora y del *Juicio Final* de la colección March.²⁷

Ambas santas evocan a las doncellas de la *Visitación* de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, aunque con canon algo más corto y cierta corpulencia. A despecho de las apariencias, el falso perfil de Santa Catalina resulta poco visto en el catálogo de Fernando Yáñez, aunque sus facciones sean tan inconfundiblemente yañezcas. La Virgen del perdido *Juicio Final* de Játiva ofrece una perspectiva muy similar, y también deja patente la relativa lejanía estilística entre ambas obras. El fragmento de la santa, recortada contra la luminosa naturaleza

montañosa envuelta en la bruma meridional, representa uno de los más inolvidables pasajes pictóricos del maestro almedinense fuera de los postigos de la catedral de Valencia.

El rostro de Santa Margarita resulta más visto en la producción yañezca desde las primeras obras valencianas, con sus acusados rasgos leonardescos que incluyen el leve esbozo de sonrisa (las dos doncellas de la derecha de la *Visitación* de los postigos).²⁸ Esta tipología de inconfundible vivacidad risueña, que el artista aplica a la Virgen por vez primera en la *Anunciación* del Museo del Patriarca, redondea el modelo anterior según lo que luego será habitual durante la etapa avanzada. La pintura del Patriarca, por cierto, muestra un nivel evolutivo muy próximo al de la tabla asturiana. Datada la *Anunciación* por nosotros hacia 1513-1514²⁹, *Santa Catalina y Santa Margarita* debe ser fechada en torno a 1515. Son tan leves los rasgos que apuntan al período valenciano maduro del artista, que bien puede ser incluida todavía en el primer período. Lo prueban distintos caracteres que comentaremos a continuación.

La pintura mantiene la atmósfera cristalina privativa de bastantes obras de la primera etapa del artista almedinense, desde *San Sebastián* del Meadows Museum a la *Visitación* de los postigos. Como en otras ocasiones, al artista le basta un breve pero sugestivo fragmento de naturaleza: la ciudad fortificada sobre una prominencia montañosa, con sutiles lejanías azuladas y alguna nube en el cielo transparente.³⁰ El concepto es norte-italiano, asimilado en tierras lombardas por Yáñez durante su estancia formativa en aquellas tierras. Debemos recordar que en el ciclo tardío, originado unos años

²⁶ Ingresó en dicho museo el 28 de mayo de 2003. La reseña de la adquisición se dio por vez primera en *La Voz de Asturias* de Oviedo, el 18 de diciembre de 2003. En el almanaque del museo correspondiente a 2005 apareció la imagen de la pintura antes de su restauración. En 2004-2005 fue restaurada en el Museo del Prado.

²⁷ BENITO, F., "Fernando Yáñez de la Almedina. *Santa Catalina y Santa Margarita*". En *La memoria recuperada. Pintura valenciana de los siglos XIV-XVI*". Museo de Bellas Artes de Valencia, 27 de octubre de 2007 al 8 de enero de 2006, p. 210.

²⁸ Contrario es el caso de Fernando de Llanos, del que sólo en la *Huida a Egipto* del altar mayor de la catedral de Valencia encontramos una fisonomía de este tipo.

²⁹ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *op. cit.*, p. 362.

³⁰ Muy distinto a la mera acumulación de elementos por parte de Llanos, en busca de lo pintoresco.

más tarde en el entorno provincial valenciano, Almedina y Cuenca, el pintor envuelve sus escenas –y tanto más el paisaje– en atmósferas apreciablemente tenebrosas.³¹

Se podría argumentar que ciertas pinturas de este ciclo tardío muestran la diafanidad primera, como el *Calvario* del Museo de Bellas Artes de Valencia y el de la colección Montortal. Pero cabría argumentar dos cosas en sentido opuesto: que ambas piezas se encuentran muy próximas cronológicamente a la tabla asturiana y, sobre todo, que ya no preservan –al contrario de ésta– la perfecta armonía humanidad-naturaleza propia del clasicismo. La apacible ordenación de las dos santas Catalina y Margarita, en perfecta unidad compositiva, continúa manteniendo la categoría wölffliniana en un plano paralelo y armónico respecto del plano pictórico. Por el contrario, en los Calvarios comienza a acentuarse lo emocional y expresivo, y a imponerse la dispersión de los figurantes entre ellos aunque aparezcan agrupados.³²

Los pliegues completamente verticales del vestido rojizo de Santa Margarita chocan con los más revueltos del manto azulado. Todavía nos encontramos muy lejos del desbarajuste y el capricho de las

pinturas valencianas provinciales, sean los Juicios de Játiva y Mallorca o el retablo de San Miguel de Ayora. Las vestimentas del último Yáñez resultan inconfundibles, con una elaboración muy suelta e imaginativa que en ocasiones llega a ser negligente. Los plegados se multiplican, disponiéndose a veces paralelos y en forma tubular. Cierta germen surge tímidamente en algún panel de los postigos como la *Presentación de María en el Templo*, pero se amplifica en algún grado a partir de 1514 (*Anunciación* del Colegio del Patriarca y *Santa Catalina y Santa Margarita*) y alcanza completo desorden en las pinturas mencionadas más arriba.³³ Todo ello impide alinear la tabla del Museo de Bellas Artes de Asturias con el grupo Játiva-Ayora, y reafirma nuestra opinión de que contiene aún los rasgos del primer período valenciana y que debe ser datada hacia 1515.

³¹ Los antecedentes se remontan a obras de finales del primer período valenciano como las tablillas de predela del grupo pictórico de San Nicolás de Valencia.

³² Sobre la composición de estos dos Calvarios, IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez". *Archivo Español de Arte*, nº 278 (1997), pp. 132-137.

³³ Incluido el desaparecido *Juicio Final* de la colegiata de Játiva, tan elogiado por otra parte por autores antiguos como Tormo.