

LA HUELLA DE LOS HERNANDOS EN EL ARTE DE VICENTE MACIP Y DE JOAN DE JOANES

La introducción en Valencia del italianismo pre-leonardesco

Establecer el orden de prelación en la entrada y asentamiento del Renacimiento italiano en Valencia es tarea sencilla, más bien elemental a estas alturas, aunque se ha olvidado demasiadas veces por el fácil entusiasmo de quienes, incluso a fines del siglo XIX, quisieron conceder a Joanes, en exclusiva, el privilegio de ser cabeza y arranque de todo el desarrollo del italianismo renacentista en tierras valencianas. Voy a dar por hecho y aceptado, como trato de probar extensamente en mi reciente libro sobre los Maçip, el entronque lógico de ambos pintores, padre e hijo, en el momento de su formación e incluso a lo largo de toda su vida, con el cuatrocentismo postjacomartiano, que asimilan a través de contactos que fluctúan entre el arte de los Osona y el del amplio círculo que arranca del Maestro de Perea o, más bien, siguiendo y aceptando la tesis, tan sutil y coherente de Saralegui, del Maestro de Santa Ana (1). Voy a pasar por alto los sedimentos italianizantes que de manera especial el primer Maçip recibe a través de sus relaciones directas con el Maestro de Cabanyes, cuyas conexiones con el prerrafaelismo leocadiesco ya advierte POST (2). Lo que aquí pretendo no es bucear antecedentes remotos, sino referirme a los caminos y formas directas de introducción de lo renacentista. Incluso prescindiendo del papel que haya podido desempeñar, en este sentido, un pintor tan notable como es el Maestro del Caballero de Montesa, al que no creo identificable ni con Rodrigo de Osona ni con Santo Leocadio.

En lo que se refiere a la irradiación del italianismo en Valencia, en realidad tan sólo existen dos fuentes básicas: una de ellas todavía cuatrocentista, pero que aporta materiales italianos que van a desempeñar un muy relevante papel en la evolución del arte valenciano: me refiero a Paolo de Santo Leocadio y a Francisco Pagano, que llegan a Valencia en 1472, en la expedición de Rodrigo de Borja. Pagano desaparece pronto de escena, y a Santo Leocadio, después de un paréntesis de silencio documental de casi diez años, lo hallamos de nuevo en 1493 en Valencia, y en 1501 en Gandía, y desde 1507 al servicio exclusivo de la duquesa viuda María Enríquez.

A la evolución del arte valenciano aporta Santo Leocadio una serie de notas altoitalianas, muy par-

ticularmente de Ferrara y Bolonia. Bertaux, de un modo concreto, hace referencia a Lorenzo Costa y a Francia (3). Huellas, las de estos pintores, que sin esfuerzo pueden encontrarse en el primer Maçip, con aproximaciones tipológicas perfectamente definidas. No hay duda que en muchos aspectos, y desde sus primeras obras, madura e italianiza, de un modo perceptible, el padre de Joanes, su dependencia del cuatrocentismo valenciano. Embellece, depura, encauza hacia nuevos ritmos y formulaciones. No considero, de todas formas, aceptable sugerencia de Tormo de que pudiera haber recibido Maçip sus primeras enseñanzas directamente de Santo Leocadio (4). He tratado de probar en otro sitio (5) que fue el Maestro de Cabanyes quien orientó y sentó las bases de su pintura a través de unos contactos directos, de unas relaciones de maestro y discípulo. Cotejando con detenimiento la obra del Maestro de Cabanyes y la del Viejo Maçip, hay momentos en que ambas se confunden y las posibilidades de atribución al uno o al otro se tornan problemáticas.

Los Hernandos, introductores del renacentismo leonardesco

La segunda fase de la introducción del Renacimiento en Valencia es más importante, más decisiva. En primer lugar, por su cronología, que ya permite el conocimiento de la obra de los grandes maestros italianos, y, en consecuencia, contemplando el panorama desde Valencia, la importación de su arte. Y, en segundo lugar, porque los Hernandos —Hernando Yáñez de la Almedina y Hernando de Llanos— no aportan italianismos quizá ambiguos, a la manera de Santo Leocadio, sino definitivos y radicalmente reveladores. Seduce la frase de Camón

(1) L. DE SARALEGUI, *El Maestro de Santa Ana y su escuela*, Valencia, 1950.

(2) CH. R. POST, *A History of Spanish Painting*, volumen VI-II, Cambridge, 1953, pág. 395.

(3) A. MICHEL, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'au nos jours*, vol. V, "La Renaissance" (2^e partie), redactada por Bertaux, París, 1911.

(4) E. TORMO, *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, en "Varios estudios de Artes y Letras", Madrid, 1902, pág. 83.

(5) J. ALBÍ, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, págs. 223 a 227.

Aznar, cuando afirma —y su opinión, al menos a primera vista, es incuestionable— que la introducción del Renacimiento en Valencia se realizó a través de las «formas más espirituales y misteriosas de todo ese complejo movimiento» (6). Se está refiriendo naturalmente, a las aportaciones de Leonardo de Vinci, consecuencia de su ejemplo y enseñanzas, recibidos, asimilados y transmitidos por ese *Ferrando Spagnuolo* que trabajó con el genial florentino en el cartón de la «Batalla de Anghiari», y que ya fuera Yáñez, ya fuera Llanos —naturalmente, no voy a terciar aquí en la tan debatida cuestión de las identificaciones— trajo a Valencia uno de los modelos —y muchas de sus consecuencias— más apasionados y apasionantes de toda la pintura universal. Y ello en fecha tan temprana como es 1506, «con más antelación que en la propia Italia» (7).

En efecto, Yáñez y Llanos contrataban en dicho año, conjuntamente, con la catedral de Valencia; y en 1507 se comprometían documentalmente a realizar en colaboración, las grandes puertas del retablo mayor de dicha catedral, que en 1510 acababan de cobrar. En 1515 Yáñez se hallaba en Barcelona y Llanos continuaba trabajando en Valencia. Los dos pintores habían encauzado sus actividades por distinto camino: Llanos, en 1520, trabajaba para la catedral de Murcia, y Yáñez pintaba en la de Cuenca en 1531. Lo que aquí ahora nos interesa son sus aportaciones en general al arte valenciano y, en particular, a la obra de los Maçip. Ya he dicho que no voy a intentar discriminaciones entre la tarea del uno y la del otro. De todas formas, no quiero dejar de apuntar que soy partidario de que a la ejecución del retablo mayor de la catedral de Valencia no se le busquen rigurosas delimitaciones, creando una casi antagónica dualidad en la intervención de ambos pintores. Estoy en la línea de Garín Ortiz de Taranco que en su último y bien organizado compendio de todo lo hernandesco, y siguiendo las pautas de Tormo y de Post, acepta el hecho de que Yáñez y Llanos, sin duda, colaboraron «más competida e indescifrablemente de lo que ha solido admitirse, en unas mismas pinturas» (8). Es decir, que las minuciosas discriminaciones que de un modo científico iniciaron y pusieron al día BERTAUX (9) y JUSTI (10), entre otros, resultan demasiado radicales, y parece tenderse a una mayor aproximación de la tarea de los dos primeros, acercando su labor en común, lo que hace más problemática la captación de rasgos diferenciados. Junto a ello, creo que la más válida teoría para la identificación, es la que vuelve a mantener CAMÓN AZNAR (11), aceptando que es Yáñez el *Ferrando Spagnuolo*, y que él fue, por lo tanto, el que trabajó con Leonardo y el que trajo a España sus novedades, su espíritu y sus inconfundibles y a veces asombrosas maneras (12).

Repercusiones del arte de los Hernandos en Vicente Maçip

Sin duda, la contemplación de las mencionadas, de las excepcionales puertas debió producir una importante conmoción en los artistas valencianos de la época, que ya desde algunos años antes se habrían visto admirativamente conturbados ante la asombrosa «Piedad» de la predela del retablo de los Santos Médicos de la citada catedral. Pienso, naturalmente, en Maçip el Viejo que, con una edad no lejana, en más o en menos, de los treinta años, debió establecer sus primeros contactos con el arte de los Hernandos con posterioridad a 1506. Y, de buenas a primeras, nos encontramos con un Maçip impresionado por los aspectos más superficiales del lenguaje hernandesco: el sentido de la belleza femenina, y de la expresión sutilizada de la misma, alcanzada a través de la apenas insinuada sonrisa giocondesca que ya hallamos en una de sus primeras obras: la «Presentación al Templo» que perteneció a la Colección Sanz de Bremond, de Valencia. Si no ese punto de misterio de lo leonardesco, sí encontramos una acentuación del intimismo que, por otra parte, conecta con Santo Leocadio. Otra obra de Maçip, muy cercana en el tiempo, es la «Sagrada Familia entre Santos», que perteneció a la Colección Batlle de Villafamés y hoy es propiedad de la familia Forcada Mas. En ella, el Niño procede evidentemente de Leonardo, aunque sin duda de un modo indirecto, a través de los Hernandos. No podemos establecer todavía rasgos precisos con la obra hernandesca conocida, pues la que llegó a Valencia, procedente de Villafamés, es, en mi opinión, obra no posterior a 1508, época más bien de introducción y asentamiento del arte de los manchegos. Según Salomón Reinach, el modelo leonardesco del pequeño Jesús es un hallazgo iconográfico anterior a 1510 (13), que luego repitieron pintores como el Sodoma y otros allegados al círculo de Leonardo.

(6) J. CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVI*, en "Summa Artis", vol. XXIV, Madrid, 1970, pág. 43.

(7) CAMÓN AZNAR, op. y págs. cit.

(8) F. M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, 2.^a edición puesta al día, Ciudad Real, 1978, pág. 110.

(9) E. BERTAUX, *Le retable monumental de la Cathédrale de Valence*, en "Gazette des Beaux-Arts", T. 38, París, 1907, págs. 103 y ss.

(10) K. JUSTI, *Die leonardesken Altargemälde in Valencia*, en "Miscellaneen ans dree Jahrhunderten spanischen Kunstlebens", tomo II, Stuttgart, 1908, pág. 133.

(11) CAMÓN AZNAR, op. cit., pág. 46.

(12) E. TORMO, *Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina*, en "Boletín de la Sociedad española de Excursiones", tomo XXXII, pág. 36. Para Tormo es Llanos el *Ferrando Spagnuolo* del taller de Leonardo da Vinci, en tanto que Loga y Mayer suponen que fue Yáñez.

(13) S. REINACH, *Chronique des Arts*, 1907, pág. 260.



Virgen con el Niño entre Santos y Angeles. John & Johnson Art Collection.
Philadelphia. Estados Unidos de América.

La Virgen se aproxima más bien a modelos del Maestro de Cabanyes, no así una de las Santas de primer término, a nuestra izquierda, que rezuma un suave regusto hernandesco.

Si continuamos rastreando en el arte del Viejo Maçip, anterior a su obra maestra del retablo mayor de la catedral de Segorbe, seguiremos localizando huellas no fundamentales, pero sí representativas de sus contactos con los Hernandos: con ciertos modelos, con determinadas expresiones tópicas. «La Virgen con el Niño entre santos y ángeles», de la John G. Johnson Collection de Philadelphia, USA, es ya obra sin duda posterior a las puertas del altar mayor de la catedral de Valencia. Esta circunstancia es importante, porque ahora Maçip ya está empapado en el gran arte de los manchegos; lo que equivale a decir que el Renacimiento, en toda su plenitud, se le ha metido de golpe y porrazo en su taller. Sin embargo, sus asimilaciones siguen siendo efectivas pero superficiales. De desdibujadamente hernandesco pudiéramos calificar al San Miguel Arcángel de la citada tabla americana, por otra parte muy próximo en su actitud al enorme San Miguel procedente del taller de los maestros manchegos, de la catedral valenciana (e incluso relacionarlo con una de las tres mujeres —la del centro— del grupo de la «Visitación» del gran retablo de Valencia). Tampoco las suavidades de la Virgen y el precioso óvalo de su rostro parecen ajenos a la proximidad de los Hernandos. También son de origen leonardesco algunos de los Niños, muy repetidos por el taller de Maçip —el que perteneció a González Martí, el del Museo de Valencia (números 8 y 9 de mi catálogo)—, meras réplicas del ya citado en la antigua Colección Batlle.

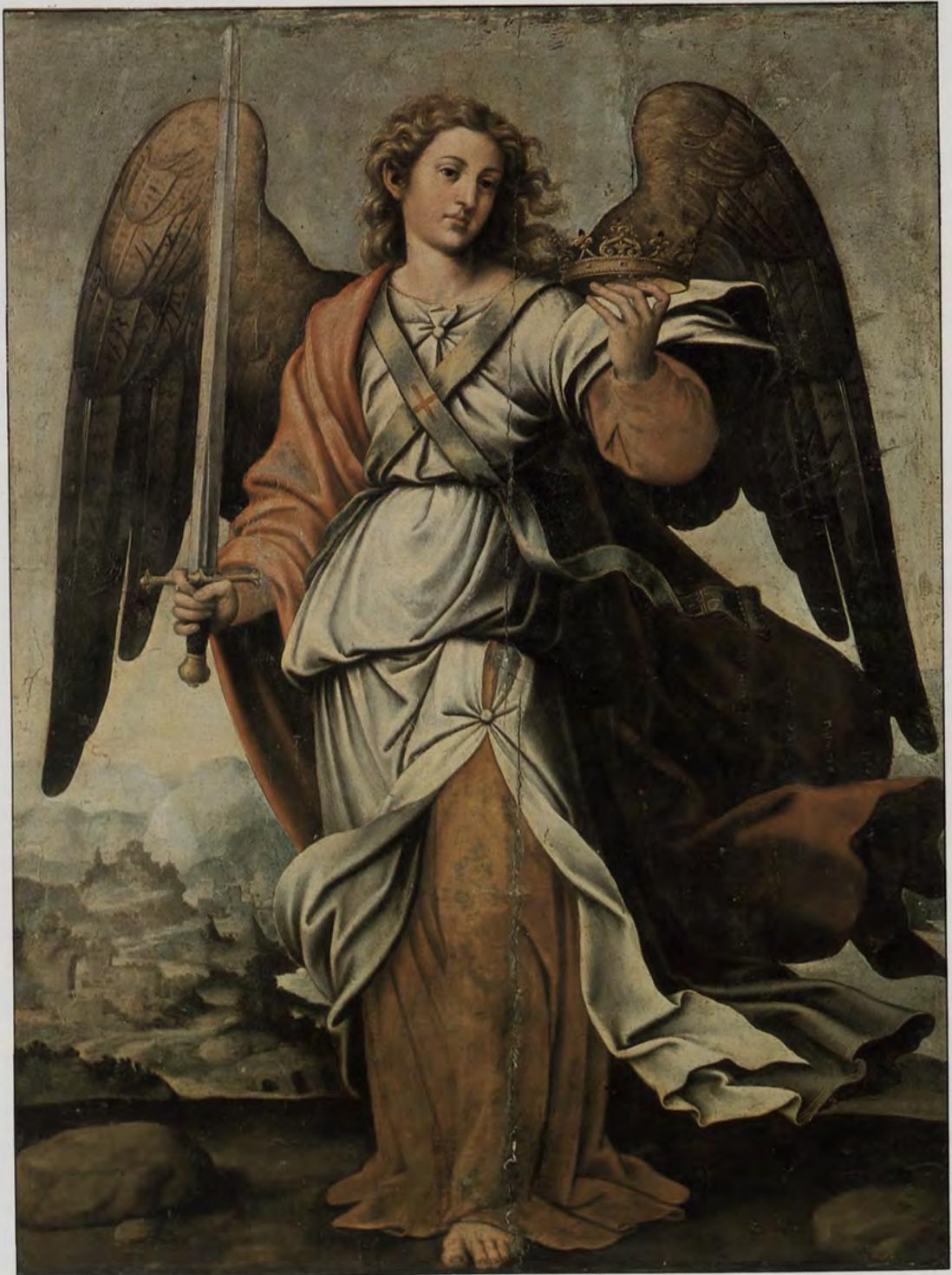
El momento de máximo interés —al menos teóricamente— es aquél que situado en torno a 1530 viene representado por la ejecución del retablo mayor de la catedral de Segorbe, que marca uno de los hitos más altos y representativos del Renacimiento en España, por sus posibles dependencia y connotaciones con la otra cima de la época y del estilo —apenas diecisiete o dieciocho años anterior—: «las tantas veces citadas puertas de la catedral valenciana. Se trataba del más importante y revelador ejemplo del Renacimiento que tenía Maçip al alcance de la mano, capaz de ofrecerle algunos de los hallazgos más radicales y de las soluciones más elevadas del nuevo arte. Repito, porque es significativo en alto grado, que, por una parte, los Hernandos ya habían terminado su trabajo en 1510, y que, por otra, hasta 1530 no finalizó Maçip la ejecución de lo de Segorbe. Y, sin embargo, nos tropezamos con el aparente contrasentido de que la obra de los Hernandos —la más antigua— es un compendio del más puro Renacimiento, mientras que la de Maçip —la más moderna— es una muy

bella, pero todavía desigual, desnivelada amalgama de elementos renacentistas y materiales derivados de un modo todavía inmediato del cuatrocentismo.

Nos planteamos la pregunta: ¿qué les debe, pues, y a pesar de todo, Vicente Maçip a los Hernandos? Parcialmente, bastantes cosas. De un modo definitivo y definidor, nada. Ocurre que hacia 1512 (entre 1512 y 1515, aproximadamente, según mi tesis) (15), tiene lugar el viaje de Vicente Maçip a Italia, probablemente a tierras de Ferrara y alrededores (quizá llegara a Venecia), en donde estableció contactos que fueron decisivos para su arte: primordialmente con el Pordenone y el Garofalo. Por lo menos estos dos hombres son los que delatan una influencia más directa en su estilo. Su ejemplo es el que mueve su pintura, y, quizá, por similitudes temperamentales y por afinidades de un hombre no inclinado a grandes transformaciones, cala muy hondo, y al regresar a España y tropezar con el rico filón de los Hernandos no se entusiasma en demasía, porque acaso piensa que las aportaciones que le ha proporcionado Italia ya son de por sí importantes, y sigue aprovechando de los Hernandos los mismos aspectos parciales que le fueron útiles en años anteriores. Y por otra parte, por mentalidad, no acaba de romper con el cuatrocentismo valenciano, y continúa creando figuras que delatan un arcaísmo un tanto tosco, aunque las pase a través de la criba de su italianismo. Y ejemplo de ello es el fuerte y rudo Cristo de «La Ascensión». Aporta otras influencias italianas, como la de Sebastiano del Piombo, cuya «Lamentación ante el cadáver de Cristo» repite puntualmente. Maneja esquemas de Durero; no olvida a Ghirlandaio; en su «Adoración de los pastores» mantiene espirituales finezas florentinas. Pero, por otra parte, en esta misma «Adoración», el San José, que deriva del Maestro de Cabanyes, parece haber pasado por el tamiz de ciertos tipos de los Hernandos. En el Cristo de «La Resurrección» también se percibe la huella de los pintores manchegos. Y de un modo mucho más preciso, existen ciertas figuras, en particular ciertas cabezas, que proceden de los Hernandos de una manera inconfundible. De un modo particular las hallaremos entre los personajes que rodean al Cristo de «La Ascensión». La cabeza de mujer, de revuelto tocado, que aparece por detrás de María, pudo haberla pintado, en otra parte, Ferrante Spagnuolo. Y hay figuras de Apóstoles con huellas evidentes de los Hernandos. La Virgen de «La Visitación» segorbina de Maçip es muy hernandesca, tanto en su perfil como en su sonrisa; así como la de «La Anunciación», que quizá sólo sea parcialmente de mano del maestro.

(14) ALBÍ, op. cit., vol. III, láminas VIII y IX.

(15) ALBÍ, op. cit., vol. I, págs. 272 a 275.



Angel Custodio del Reino de Valencia. Catedral de Valencia.

Joanes y sus vinculaciones con el arte de Leonardo

Y después de lo de Segorbe se torna más difusa y problemática la presencia de los Hernandos en la obra del primer Maçip, cada vez más deslumbrado por la pintura de Rafael. Quizá el arte de los manchegos le resultó al autor de lo de Segorbe demasiado complejo. ¿Y Joanes? ¿Pudo heredar de su padre, entre tantas otras cosas, algún aspecto peculiar del arte de los Hernandos? Quizás, apenas, algún modelo leonardesco, como el pequeño Jesús, ya incorporado al repertorio del primer Maçip y que hallamos en Joanes en obras primerizas, como en la «Sagrada Familia» de la madrileña Colección Villanueva. Joanes llegará mucho más lejos en el camino de las asimilaciones leonardescas recibidas a través de los Hernandos, aunque, en nuestra revisión, vamos a tropezarnos con situaciones difícilmente explicables si nos atenemos a la consideración de que fueran Yáñez y Llanos la fuente exclusiva proveedora de las enseñanzas y ejemplos de Leonardo. Vamos a estudiar sumariamente la relación Joanes-Hernandos-Leonardo a través de un cuádruple aspecto que acabará proporcionándonos una visión totalizadora del problema: 1. Elementos y tratamiento paisajísticos. 2. Elementos tipológicos y expresivos. 3. Esquemas compositivos. 4. Aproximaciones e identificaciones espirituales

Lo que por de pronto podemos admitir, de un modo general, es que ya en las tablas de la Colección Alcubierre y en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuente la Higuera, se percibe el *contagio* hernandesco, aunque ello sea más bien en superficie que en profundidad. Ni siquiera vamos a hallar fragmentos tan definidos y orientadores como la cabeza femenina de «La Ascensión» de Segorbe, a que hemos hecho referencia. En lo de Joanes se respira, más bien, un vaho difuso de procedencia hernandiana, que, por ejemplo, podría precisarse en torno a ese ideal de belleza que, según Tormo, da tono a buena parte de la obra de Yáñez y que, por otra parte, es bien poco característica de la pintura española (16). El San Juan de la «Lamentación ante el cadáver de Cristo», de Fuente la Higuera, está tratado con la suave delicadeza de las mejores figuras femeninas de Yáñez. Sin embargo, no guarda relación de ningún tipo con el San Juan de este último, de la predela de «La Piedad» de Valencia. Parece contradictorio, pero casi podríamos asegurar que resulta más leonardesco que hernandiano. Quizá porque Leonardo tiende siempre a la feminización de todas sus figuras (salvo en los muy característicos personajes ancianos), y Yáñez, no. Yáñez está más pendiente de los rasgos diferenciadores y de las peculiaridades de expresión virilmente determinadas de sus personajes masculinos. Por descontado que el San Juan de «La Lamentación», de Fuente la Higuera, está mucho más cerca del «Baco» leo-

nardesco del Louvre (dentro de sus grandes diferencias de tratamiento y expresión) que del mencionado San Juan, de Yáñez, de la catedral valenciana.

Es decir, que podría sugerirse que empezamos a encontrarnos con un Joanes aparentemente, y en algún momento, más próximo al propio Leonardo que a Yáñez. Lo evidente es que en la que yo he llamado segunda época artística del pintor de los Salvadores (17) es cuando más se acentúa su aproximación a la técnica y modos de expresión de los Yáñez-Leonardo. Y quizá sea el paisaje una de sus fórmulas más reveladoras. En este aspecto, ciertos fragmentos arquitectónicos representados en los fondos paisajísticos del primer Maçip, que todavía delatan un evidente goticismo (por ejemplo, la lejana ciudad de «La Epifanía» de la gaditana Colección Lacave, y la de la «Caída de Saulo» de la Seo de la ciudad del Turia) parecen relacionarse bastante estrechamente con los torreones de diversos tipos —entre ellos los de afiladas agujas— que hallamos en el San Damián hernandesco de dicha catedral valenciana, por señalar un solo precedente. Otras edificaciones mucho más realistas —la Jerusalén del Viejo Maçip en el gran tablero de «La Crucifixión» de la iglesia valenciana de San Nicolás— parecen conectar con ciertas arquitecturas de los Hernandos, como las que se levantan a la izquierda de la citada «Piedad» de la predela del retablo de los Santos Médicos de la catedral de Valencia.

La interpretación del paisaje en Joanes, en los Hernandos y en Leonardo

Pero lo evidente es que el paisaje joanesco es mucho más irreal y fantástico que el de su padre, dejando aparte las inventivas arquitectónicas de un goticismo tratado con delicada minuciosidad. En el conjunto de Fuente la Higuera, nuestro artista aún fluctúa entre cuatrocentismo y nuevas formas de expresión. Pero si nos detenemos en un paisaje posterior a 1550 hallaremos un peculiar, original y aún sorprendente tratamiento de las cosas. El paisaje representado en el tablero del «Ángel Custodio del Reino», del Museo catedralicio valenciano, nos ofrece un personal tratamiento de la materia plástica. Esta se ha tornado suave y hasta diríamos que dúctil y maleable. Se han creado unas masas de contornos difusos, en las que la línea se desvanece, más bien se intuye; los ocres se diluyen en delicados verdes; los verdes van recreando azulados esquemas, escalonándose hasta convertirse en aéreas lejanías. En realidad no existe sensación de profun-

(16) E. TORMO, *Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor español del Renacimiento*, en «Pintura, escultura y arquitectura en España», Madrid, 1949, pág. 24.

(17) ALBÍ, op. cit., vol. III; ver cuadro sinóptico entre páginas 416 y 417.



La Creación de las Aves. Iglesia de San Nicolás. Valencia (Retablo del Gremio de Pelaires).

didad; más bien de indiferenciación de términos; de términos y de perfiles, pues montes, vegetación y edificaciones más o menos ruinosas se difuminan, se confunden en masas indeterminadas.

Los retablos del Gremio de Pelaires del presbiterio de la valenciana iglesia de San Nicolás, representan una consolidación de todo lo anteriormente expuesto. Los paisajes correspondientes a las tres tablitas de «La Creación», así como el de la «Procesión a los Montes Gárganos» son de una nitidez y exquisita ductilidad. La materia pictórica parece moldeada, y acariciada, más con los dedos que con el pincel. El espíritu y la técnica del *sfumato* imponen su ley, no ya a través de la ruptura de la línea, sino más bien de su inexistencia o de su fluidez. Los que pudieron ser rasgos concretos se nos tornan difuminados y aparentemente lejanos, aunque sólo sea como resultado de su esponjoso y leve tratamiento. Y ésta es la línea que mantiene el artista a través de sus fondos del retablo de Onda, hasta culminar en la Virgen de los «Desposorios místicos del Venerable Agnesio», uno de los más exquisitos paisajes del Renacimiento español, y que, en cierto modo, es una madura solución, una síntesis de la evolución iniciada a través de las representaciones del primer Maçip. La ciudad y las torres gótico-imaginativas, la maleable interpretación de la materia y la introducción de elementos más o menos pseudo-romanos, que ya en algunas obras anteriores habían comenzado a aparecer. Por ejemplo en el «San Vicente Ferrer» del Museo valenciano del Patriarca, en el que los tres elementos mencionados se nos ofrecen no en la acabada fusión de los «Desposorios», sino en tres zonas diferenciadas y perfectamente desacopladas unas de otras.

Elementos arquitectónicos y espacios libres

Sin nombrarlo, estamos haciendo referencia a soluciones arquetípicamente leonardescas de integración o, más exactamente, desintegración de la materia y de los elementos constitutivos del paisaje. Así, pues, ¿de dónde le llega todo esto a Joanes? ¿De los Hernandos? Por simple deducción se diría que esa es la procedencia, pero el análisis de los tableros hernandescos de la catedral de Valencia nos desconcierta y aún parece conducirnos por otros caminos. Uno de los elementos clave que introducen los pintores manchegos son las grandes masas arquitectónicas que, en ocasiones, incluso impiden con sus poderosos muros, con su noble tramoya, la



Procesión a los Montes Gárganos. Iglesia de San Nicolás. Valencia (Retablo del Gremio de Pelaires).

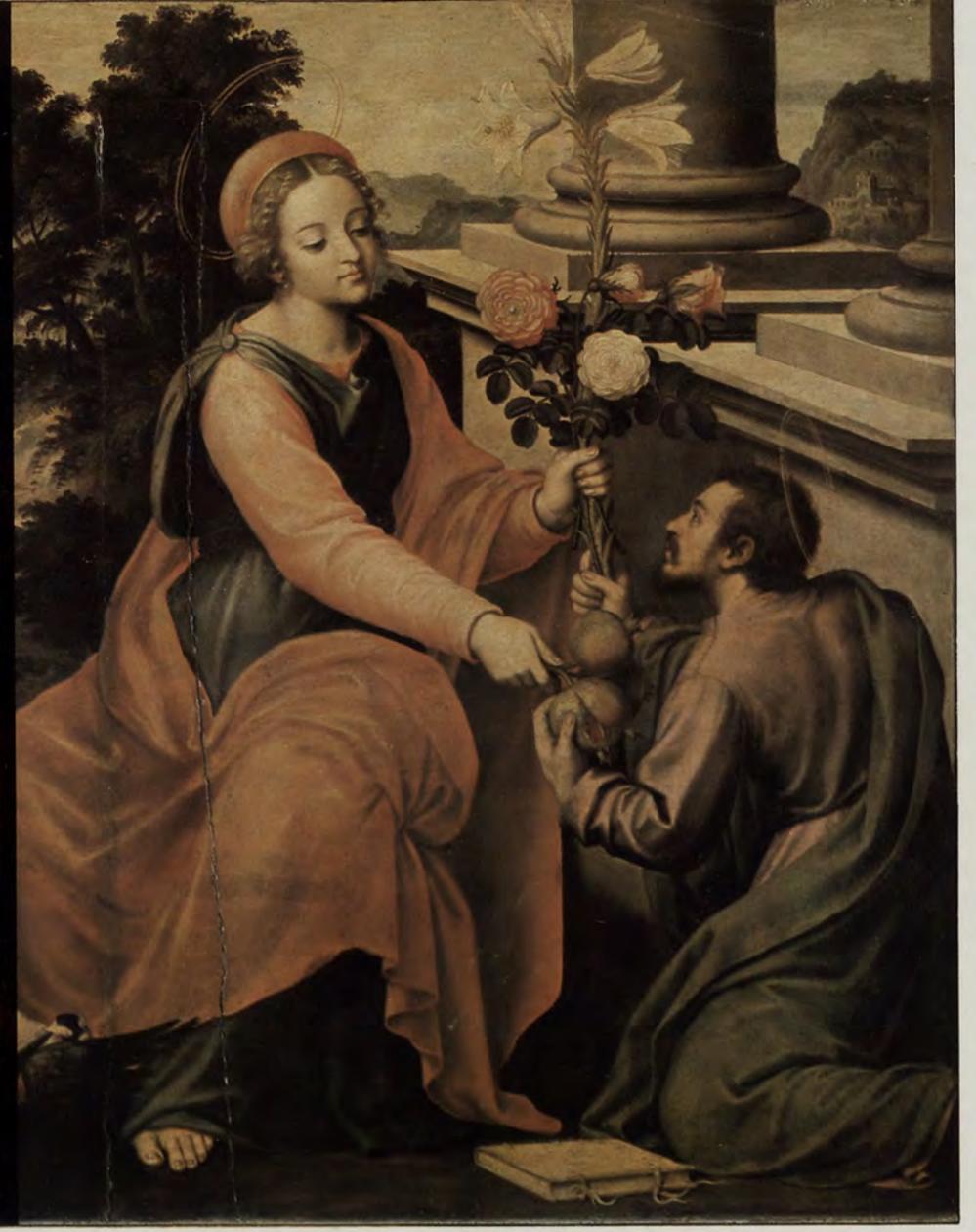




Santa Inés. Fragmento de los Desposorios místicos,
del Venerable Agnesio.



Virgen de los Desposorios Místicos, del Venerable Agnesio.



Santa Dorotea. Fragmento de los Desposorios místicos,
del Venerable Agnesio.

posibilidad de la propia existencia del paisaje. «Es el afán de monumentalidad propio del *cinquecento*», opina Angulo, en el que hasta desaparecen «las estatuas y los menudos relieves» característicos del Joven Osona (18). Es absoluto el predominio de los grandes conjuntos arquitectónicos, más o menos pseudo-romanos, renacentistas, en cierto modo bramantescos, aunque, como precisa María Luisa Caturla, antes de 1506, es decir, antes de llegar a Valencia, sólo pudieron conocer los Hernandos el templo de San Pietro in Montorio (1502) y el patio de Santa María de la Paz (1504) (19). Lo único evidente es la suavidad de las poderosas líneas constructivas de sus edificios, su desnudez, la grandeza, en tamaño y lenguaje, de sus sillares, que no sólo actúan como elementos decorativos, sino como integradores, en ocasiones, de la escena desarrollada. Hay una radical preponderancia arquitectónica en obras tan importantes como «La Venida del Espíritu Santo», «La Dormición de la Virgen», «La Presentación de María en el Templo», «La Presentación de Jesús», «El Abrazo ante la Puerta Dorada», «El Nacimiento de la Virgen» y, en parte, «La Adoración de los pastores»; todas ellas formando parte de las puertas del altar mayor de la catedral de Valencia. Y, entre otras de distinta procedencia, la «Santa Catalina» del Prado y la *Anna selbdritt* de la valenciana parroquia de San Nicolás.

Todo ello es inusitado en Joanes y, lo que quizá sea más desconcertante, en el propio Leonardo, del que sin duda proceden los Hernandos. Leonardo, como los manchegos, es pintor de espacios libres. Yo no hablaré de *atmósfera*, de «*plen-air*» como BERENSON (20) al referirse al paisaje del «Bautismo de Cristo» de los Uffizi, que realizó el florentino (y menos todavía en el caso de los manchegos). La verdad es que se me antoja casi absurdo que precisamente Berenson, siempre obsesionado por la captación, en los maestros del Renacimiento italiano, de «los valores táctiles de los objetos visibles», pretenda que aquí no es ese precisamente el problema; y se refiere concretamente a Leonardo, que, como nadie, capta y comunica, a través de valores táctiles, estados de espíritu. Este inefable desvanecimiento de la materia en el paisaje del «Bautismo» verrocchiano no es sólo un juego mental, sino una auténtica desintegración de elementos prácticamente asibles dentro de su incorporeidad, rítmicamente maleables, sensitivamente apresables. En esta línea, aunque con un sentido menos trascendente, están los paisajes de Joanes que anteriormente hemos tratado de analizar. Y podemos hallar entre Leonardo y lo joanesco muchos más puntos de aproximación. También en el fondo de los Uffizi dominan los más dorados matices de sienas y tierras. De «sublime fantasía geológica» lo califica DELLA CHIESA (21). En realidad, aquí la referencia a lo

geológico resulta un poco fuera de lugar, cuando en realidad se trata de una casi disolución de la materia, y la orografía se desvanece en exquisitas sutilezas casi aéreas. Las soluciones del *sfumato* casi han sido llevadas a sus últimas consecuencias. Con este modo de tratar la naturaleza se relacionan los comentados paisajes joanescos del «Angel Custodio» y de ciertos paneles de los retablos del gremio de Pelaires. Incluso en el tratamiento de estos fondos —los de Leonardo y los de Joanes— existe una especie de evolución paralela. Al dominio de ocre y sienas que determinan la coloración en el leonardesco «Bautismo de Cristo» y en el joanesco «Angel Custodio», se incorporan los azules difusos de «Retrato femenino» de la National Gallery de Washington del maestro florentino y los de los paneles citados del gremio de Pelaires de Joanes, y aún en obras suyas posteriores, como en la «Sagrada Familia» de la madrileña Academia de San Fernando. La culminación en Leonardo de este proceso de disolución de los elementos naturales del paisaje viene representada por el cuadro de «Santa Ana, la Virgen y el Niño» del Louvre, en el que la orografía se transmuta en aire, y, lógicamente, con la apoyatura de los azules que incorporan cielo y tierra a unas gamas enriquecidas por unos sutilísimos verdes. En Joanes también se da este triunfo de los azules, determinantes de los más diluidos alejamientos de la materia, en fondos tan exquisitos como el del retrato de Alfonso V el Magnánimo, perteneciente a la colección Jordán de Urriés, de Zaragoza, aunque, naturalmente, sin alcanzar las cimas metafísicas de la leonardesca desintegración esencial de los elementos reales y, en un aspecto más anecdótico, con la introducción de pequeños detalles arquitectónicos inexistentes en la cósmica desnudez de Leonardo. Pudiéramos resumir lo expuesto, comprobando que es el paisaje del «Baco» del Louvre y el de la «Leda» de la Galería Borghese (22) los que quedan más cerca de Joanes, quizá por menos trascendentes y menos complejos en esa misma línea de maleabilidad de la materia y *sfumatezza* que venimos siguiendo.

¿Conexiones directas Leonardo-Joanes?

¿Resulta, pues, ante lo anteriormente expuesto, que los fondos paisajísticos de los cuadros de Joa-

(18) D. ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, en «Ars Hispaniae», vol. XII, Madrid, 1955, págs. 41-42.

(19) M. L. CATURLA, *Fernando Yáñez no es leonardesco*, en «Archivo español de Arte», núm. 49, Madrid, 1942, pág. 36.

(20) B. BERENSON, *Los pintores italianos del Renacimiento*, Buenos Aires, 1944, pág. 106.

(21) A. O. DELLA CHIESA, *La obra pictórica completa de Leonardo*, Barcelona, 1969, pág. 88.

(22) No voy a terciar, naturalmente, en el problema de la autenticidad de ambas pinturas.

nes proceden del propio Leonardo de un modo directo, más bien que por mediación de los modelos de los Hernandos? Esto también sería demasiado radical y plantearía un problema de no fácil solución: el de las relaciones muy próximas, incluso casi a nivel personal, entre Leonardo y Joanes, que, hoy por hoy, no parecen solubles. Mejor será pensar en esos fondos paisajísticos de los Hernandos —pues no sólo manejaron los grandes escenarios arquitectónicos, aunque éstos sean los más representativos— que se dan en ciertas obras como «El descanso en la huida a Egipto» del retablo mayor de la catedral de Valencia y en el «San Juan Bautista» de la Colección Prats de Barcelona. Particularmente en éste se dan todos los ingredientes de los paisajes joanescos: los términos intermedios, entre ocres y pardos, y las plácidas y aparentes lejanías de azulada materia moldeable y suave. Es interesante tener en cuenta que la práctica totalidad de los críticos que han intentado la discriminación de los tableros del altar mayor de la catedral de Valencia, en lo que concierne a sus autores, han asignado a Llanos la ejecución del citado «Descanso en la huida a Egipto»: entre otros, Bertaux, Justi, Caturla, Camón Aznar y, aunque sin pleno convencimiento, Garín. Para María Luisa Caturla llega incluso a ser la obra más característica del citado Llanos, hasta el punto de considerarla «punto de partida para precisar el estilo del mismo» (23). Post es el único que discrepa, y creo que, en esta ocasión, equivocadamente (24). Sin embargo, el «San Juan Bautista» de la Colección Prats (25) se la adjudica a Llanos con plena convicción. Ello me hace pensar en la posibilidad de que fuera Llanos —el menos famoso de los Hernandos— la fuente introductora en Valencia de los modelos y del tratamiento del paisaje leonardesco. Es una conjetura muy provisional y sólo teóricamente válida mientras no se estudie y se concrete de algún modo la posibilidad de un contacto directo de Joanes con Leonardo (26).

Derivación de los elementos tipológicos y expresivos

Voy a abordar más someramente los otros tres puntos que he enunciado sobre las diversas facetas de las relaciones entre los Hernandos y los Maçip. Y siempre con Leonardo al fondo, cuando no en primer término. En lo que concierne al aprovechamiento de elementos tipológicos y expresivos ya he apuntado aspectos referentes al primer Maçip. En cuanto a Joanes, para no desbordar las dimensiones de este trabajo voy a detenerme únicamente en tres ejemplos muy ilustrativos: un rostro femenino, un rostro de Cristo y ciertos rostros de Vírgenes; lo que no quiere decir que desaproveche, a salto de mata, cualquier otro tipo que se me ponga a tiro.

La tabla del Museo de Valencia, tantas veces citada, representando los «Desposorios místicos del

Venerable Agnesio» es, dentro de su singular y original belleza, un compendio de asimilaciones leonardescas; además del paisaje, derivan del autor de la gran «Cena» milanesa el pequeño Jesús y los demás niños, Santa Dorotea, la Virgen y, de manera muy particular, Santa Inés. En el caso de esta última he pecado de riguroso, en mi libro sobre los Maçip, al motejarla de pastiche dulzón y de hueco remedo. Es algo más, aunque proceda directísimamente de las mejores interpretaciones hernandescas de Leonardo. Pudo ser representada por Yáñez y por Luini, sin ceder en belleza, aunque en Joanes el elemento enigmático es menos conturbador y más finamente íntimo. No seré yo quien aquí afirme que el modelo procede de Llanos; aunque, eso sí, deriva con precisión de un pintor que se formó en contacto estrechísimo con Leonardo. En lo que respecta a la Virgen de esta misma tabla de los «Desposorios», el planteamiento y la solución son mucho menos radicales. De todas formas, juzgo evidente su dependencia de algunas figuras transmutadas por el giocondismo leonardesco. Por ejemplo, una de las mujeres del grupo de tres de «La Visitación» de la catedral valenciana (la más a nuestra izquierda). Pero más que el simple parecido físico me seduce el tratamiento —en las tres mujeres del «Desposorio» joanesco— de las comisuras de los labios, con ese indefinido toque de sombra, tan característico del propio Leonardo, que es el que crea ese desdibujamiento lleno de sugerencias, de inquietantes posibilidades, que en Joanes no profundizan en el camino de lo inaprehensible, pero que *están allí*, y eso, de por sí, ya es suficientemente importante y revelador. He dicho las tres mujeres de los «Desposorios», y así es, en efecto, pues aunque se ha pretendido desvincular a Santa Dorotea del influjo leonardesco, hasta convertirla en un arquetipo, perfectamente definido y sin lastres, de lo joanesco, es también una figura extraída del repertorio de Leonardo, entrevista a través de los Hernandos y no lejana de la «Virgen del clavel» de la Alte Pinakothek de Munich, aunque el rostro de Santa Dorotea es más afilado y no refleja la riqueza interior, la asombrosa plenitud de la *Madonna* del florentino. De todas formas, entre ambas figuras femeninas existe una aproximación evidente.

Quiero referirme también a una representación de Cristo muerto en la que existen evidentes afinidades entre la interpretación de los Hernandos y la de Joanes, sin que en este caso se vislumbre acer-

(23) CATURLA, art. cit., pág. 39.

(24) POST, op. cit., vol. XI, pág. 191.

(25) POST, op. cit., vol. XI, págs. 253-254. (Post lo localiza en la Colección Lafora de Madrid.)

(26) Dejo para otra ocasión la posibilidad de plantear la aproximación del paisaje joanesco al de Leonardo a través de Joanes Ispanus.

camiento alguno directo al arte de Leonardo. Me refiero, por una parte, al Cristo de la importante «Piedad» hernandesca de la catedral de Valencia, y, por otra, al «Cristo entre ángeles» de Joanes de la Colección Carbonell de Valencia. Tengo por seguro que éste deriva del primero. A su hierático esquematismo se une el dramático rictus que, aunque más endulzado en Joanes, no por eso deja de ser el mismo. Evidentemente ha conocido Joanes el Cristo muerto de los Hernandos y, al realizar el suyo, lo ha tenido muy en cuenta. Y no es eso todo, pues

el Cristo de la «Piedad» joanesca del retablo de Onda no sólo repite los rasgos y la expresión del rostro del referido Cristo de los Hernandos, sino que se ajusta con suma fidelidad a las líneas fundamentales de su posición —cabeza, brazo derecho, extremidades inferiores—. Salvo algunas variantes, es casi una réplica del mismo, e incluso en lo que respecta al papel y a la colocación de varios de los personajes que lo rodean.

Aprovecho la oportunidad para realizar otro co-tejo con otro cuadro del mismo tema, dando a



**Cristo difunto sostenido por ángeles.
Colección Carbonell. Valencia.**



**Cristo difunto sostenido por ángeles. Museo Meadows
de la Southern Methodist University. Dallas. Texas.
Estados Unidos de América.**

conocer una interesante pintura joanesca, cuya reproducción fotográfica, por cortesía del Meadows Museum de la Southern Methodist University de Dallas, Texas, Estados Unidos, acaba de llegar a mis manos (27). Se trata de una obra que juzgo del

(27) La pintura, realizada sobre tabla, mide 153 x 103 cm. Fue adquirida en España, en 1960, por el desaparecido Mr. Meadows, que la donó al Museo de Bellas Artes de Dallas en 1961. En 1965 fue restaurada e instalada en el citado Meadows Museum de arte español,

en donde se halla actualmente. (Comunicación personal escrita del director del Museo, Mr. William B. Jordán.) Apunto la posibilidad, muy digna de ser tenida en cuenta, que me sugiere el citado Mr. Jordán, de que se tratara de la tabla a que hace referencia Orellana (M. A. DE ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, edición de Xavier de Salas, Madrid, 1930, págs. 62-63), que pertenecía a don Pedro Edo (en la calle del Palomar, en Valencia): una "Piedad —según Orellana— pintada con grande ternura y expresión, en la cual los ángeles, que son sumamente hermosos, manifiestan el sentimiento que tienen en la muerte de su Criador".

propio maestro y que se ajusta tipológica y cronológicamente a uno de sus momentos artísticos mejor definidos. La fotografía me ahorra la descripción del cuadro, que no tiene más peculiaridad iconográfica que la incorporación de María, un poco desplazada en un ángulo inferior de la escena, como desconectada de la misma. Su inclusión pudo ser exigencia de un donador o iglesia que encargara el cuadro. Es obra de la segunda época de nuestro pintor, que juzgo localizable entre los retablos del gremio de Pelaires de la parroquia valenciana de San Nicolás y el conjunto de Onda. Aproximadamente entre 1555 y 1560. La figura de Cristo queda en la línea que arranca del de la mencionada «Piedad» de los Hernandos, aunque Joanes ha buscado más el embellecimiento que la expresión, y el rictus áspero, insinuado en la tablita de la Colección Carbonell, ha desaparecido prácticamente, sustituido por un gesto de serena contención. El cuerpo, por otra parte, es menos aristado, más carnoso, más reposado, más mórbido. El ángel con las alas desplegadas es una réplica puntual del joanesco «Ángel Custodio» de la catedral de Valencia, y parece tener su precedente en el San Miguel de la destruida tabla del «Juicio Final» de la colegiata de Játiva, obra de Yáñez, aunque el de Joanes carezca del arrebatado «ritmo helicoidal y ascendente» que con aguda precisión advierte Garín (28) en la versión del pintor manchego. El ángel de Joanes del Museo Meadows es contenido y sereno, y, de algún modo, parece próximo a la esbozada cabeza de muchacha leonardesca de la Galería Nacional de Parma, ambos con los mismos cabellos sueltos y rizados. El otro ángel del cuadro de Dallas —el que asoma el rostro por detrás del hombro de Cristo— es también réplica de una característica e inconfundible representación de Joanes: la Santa Dorotea de los «Desposorios del Venerable Agnesio», a la que ya nos hemos referido, destacando, paralelamente, o por derivación, las concomitancias con el arte de los Hernandos y de Leonardo. En cuanto a la Virgen, no hay que buscarle dependencias con ningún tipo de leonardismo, ni siquiera remoto. Entronca con las dolorosas Vírgenes de Vicente Maçip de la Capilla del Cristo de la iglesia valenciana de San Nicolás, y se repite puntualmente en la Virgen de «La Piedad» de Onda y, entre otras varias, en la del tríptico de la «Crucifixión» del Museo de Valencia, obra de atribución un tanto problemática, pero que de ningún modo creo adjudicable al tercer Maçip. En resumen, que este «Cristo entre ángeles» del Meadows Museum de Dallas, es una obra importante de Joanes, adscribible al momento de máxima aproximación de su pintura a la de los Hernandos, e incluso a muchos aspectos propios e intransferibles de Leonardo.

Podría haber elaborado una relación mucho más

amplia de las relaciones tipológicas de Joanes con los Hernandos, pero las que he apuntado son bien representativas, y una reiteración de similares conceptos no aclararía más las cosas. Quedan, pues, suficientemente determinadas las vinculaciones entre los Hernandos y los Maçip, y las conexiones, desconcertantes en más de una ocasión, entre Joanes y Leonardo. Problema sumamente atractivo, pero que aquí no trato de abordar.

Esquemas compositivos y aproximaciones espirituales

Sólo de pasada voy a referirme a aspectos que completan el panorama de las relaciones totales entre los Hernandos y los Maçip, con el atractivo complemento de insólitas interferencias leonardescas. En lo que concierne a los esquemas compositivos, apenas existen afinidades entre los pintores manchegos y los valencianos. La triangulación constructiva, que tanto procede de Rafael como de Leonardo, e incluso más del maestro de Urbino que del autor de la «Cena» milanesa, tan sólo es empleada esporádicamente por los Hernandos, aunque en la «Piedad» del retablo de los Santos Médicos de la catedral de Valencia, su utilización sea realmente genial, mediante el aprovechamiento e interdependencia de tres triángulos supeditados y comprometidos entre sí: uno, equilátero, que es básico y que centraliza todo el juego de líneas; y otros dos, de lados desiguales, pero que se complementan; y los tres levantados sobre una base común. El resultado es el de cohesionar la aparente disgregación de los elementos que integran la escena. En «La Piedad» de la capilla de los Albornoz, en la catedral de Cuenca, Yáñez también echa mano del recurso de una triangulación, aunque no lineal y precisa, sino, más bien, dislocada y movida.

Esencialmente, los Hernandos, en la mayor parte de sus obras fundamentales con muchos personajes mantienen la tendencia de una variedad compositiva que apunta a la disgregación de espacios y de formas a que acabamos de referirnos. De todos modos, esta aparente libertad es más bien ficticia. Aunque, en ocasiones, son los elementos arquitectónicos los que sirven de base para la ordenación estructural de la composición. Esto es especialmente visible en «La Presentación de María al Templo» de las puertas del altar mayor de la catedral de Valencia, cuyas figuras parecen desplegarse de un modo espontáneo, no ajustado a normas. Sin embargo, si analizamos el conjunto con

(28) F. M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, 1.^a edición, Valencia, 1954, página 119.

(29) No dudo, pues, en incorporarlo a mi catálogo (ALBÍ, *Joan de Joanes y su círculo artístico*), adjudicándole el número 75 A.

algún detenimiento, hallaremos una planificación bastante rigurosa, con dos agrupaciones de personajes situados, en altura, a distintos niveles. Se aprovecha el hallazgo leonardesco de la «Cena» a que se refiere, entre otros, GOMBRICH (30), mediante el juego formal y asociativo de los grupos de tres. Dos grupos en el primer nivel, en el caso de «La Presentación», que tratan de profundizar o, mejor dicho, conducir hacia la escalera por donde asciende María. Toda la superficie queda prácticamente cubierta por elementos en cierta manera activos. En el segundo nivel, sin embargo, el pintor ha empequeñecido en exceso la dimensión de las figuras (aunque no podemos hablar de perspectiva), ha aumentado el número de grupos —tres— y ha disminuido el número de personajes por grupo —dos en cada uno—, con lo cual se amplifican los términos, diluyendo las masas actantes y ampliando los espacios vacíos. Todo ello muy hábil y muy sutil, aunque sin demasiadas conexiones con Leonardo. Cabría hablar aún de modalidades más cuatrocenistas, como la rigurosa simetría de «La Ascensión del Señor» y «La Resurrección», o la construcción por dualidad u oposición de términos, como en la «Adoración de los pastores» o en «El abrazo ante la Puerta Dorada».

Evidentemente, estos esquemas compositivos son utilizados por Joanes, a excepción de los más complejos —el de «La Piedad» del retablo de los Santos Médicos o el de «La Presentación de María en el Templo». Joanes tiende siempre a una mayor simplificación organizativa. En lo que respecta al aprovechamiento del triángulo como norma de composición tenemos en Joanes algunos ejemplos muy representativos: uno de ellos, verdaderamente refinado, exquisito: me refiero al triple juego de triángulos equiláteros en que se inscriben las tres figuras femeninas de las «Bodas místicas del Venerable Agnesio». A esta solución acabo de referirme con amplitud en un reciente trabajo, que se publicará en la revista de arte «Cimal», en prensa en el momento de escribir estas líneas. Por este motivo creo innecesario abordar aquí, reiterativamente, esta cuestión. Lo que quiero aclarar es que estas fórmulas estructurales le llegan a Joanes más bien a través del ejemplo de Rafael que de los Hernandos y de las vinculaciones de éstos con Leonardo.

Lo que sí se puede afirmar con respecto a los Hernandos y a sus aproximaciones a Joanes, en un sentido generalizador, es que existe entre ellos, en lo que concierne a las fórmulas constructivas de sus pinturas, una esencial diferencia de enfoque y de mentalidad. Joanes es un artista aglutinador que centra el desarrollo de sus temas, superando todas las referencias y estímulos complementarios a su idea base; en tanto que los Hernandos tienden a desintegrar cualquier rigurosa

unidad, incluso desequilibrando el conjunto, disgregando sus materiales y hasta elevando a un casi protagonismo a una serie de personajes que sólo representaban en sus cuadros un papel accesorio, tal vez de simple relleno.

En cuanto a aproximaciones estéticas y espirituales quizá resulte excesivo mantener que Joanes recoge de los Hernandos el sentido de la belleza y la incorpora de un modo directo a su obra, pues las raíces del esteticismo joanesco ya proceden de Santo Leocadio, y el ejemplo de Rafael le proporciona modelos y soluciones perfectamente identificables. Lo que sí capta y asimila a través de los Hernandos, e incluso a través de unas problemáticas vinculaciones más personales con la obra de Leonardo, es la peculiar, la inimitable sensibilidad del florentino para ver y tratar ciertos aspectos de la materia. Aunque Joanes, en este sentido nos resulta asaz contradictorio, aprovechando, por una parte, la minuciosidad miniaturista de los flamencos y, por otra, la delicada maleabilidad de las masas, mediante un *sfumato* que, de manera especial en los paisajes, diluye y volatiliza la materia. En las obras más conseguidas de su segunda época —luego ya tenderá hacia otras direcciones— consigue un equilibrio, una armonía entre ambos modos de interpretación aparentemente antagónicos, y la línea se afina, se sutaliza, se depura, hasta lograr unos perfiles exquisitamente aéreos. Y una vez más volveremos los ojos hacia los «Desposorios del Venerable Agnesio», como compendio y remate de un modo de hacer y sentir de una de las épocas creadoras más características y atractivas de nuestro artista.

A Joanes puede aplicársele el concepto a que alude FREEDBERG, refiriéndose a Leonardo, de la «idealización de las apariencias» (31). Algo así como que los valores reales quedan transmutados por una capacidad genérica de embellecimiento; aunque la realidad subsiste y aún crea vinculaciones entre los diversos elementos que integran un desarrollo plásticamente narrativo. Ello es bien visible en las representaciones leonardescas y joanescas de «La Cena». También aquí son válidas las ideas de Freedberg sobre Leonardo. Quiero decir que resultan aplicables a Joanes. «Sus generalizaciones —apunta Freedberg, refiriéndose al florentino— son insistentes y, sin embargo, Leonardo es capaz de percibir —o inventar— matizaciones individuales, de modo que, entre los componentes de la escena, se produce un entrecruzamiento de cualidades aparienciales y matices sentimentales»

(30) E. H. GOMBRICH, *Historia del Arte*, edición española, Madrid, 1979, pág. 246.

(31) S. J. FREEDBERG, *Pintura en Italia, 1500-1600*, edición española, Madrid, 1978, pág. 19.

(32). Este es el caso de «Las Cenas» joanescas, cuya derivación de la de Leonardo —no sólo en formas y en fórmulas, sino en espíritu— es evidente. Las «Cenas» joanescas —ya lo he dicho en otras partes, y lo dijo también Camón Aznar— crean, como la de Leonardo y, probablemente, con una asequibilidad más acusada, vínculos de engranaje, acercamientos y conexiones cordiales entre los personajes que integran la escena. Y en este sentido, como en otros varios, Joanes está más cerca de Leonardo que de los Hernandos.

Se deduce, pues, de todo lo expuesto, que del genial florentino y de los pintores manchegos surge una urdimbre de influencias cuyas huellas se acusan con claridad en el arte de Vicente Maçip

y de Joan de Joanes, especialmente en el segundo. Unas quedan perfectamente explicadas a través de las aportaciones de los Hernandos. Otras parecen exigir una relación más directa con Leonardo. Esta es una de las consecuencias —nunca premeditada— de nuestra revisión. Quizá existan lagunas en el conocimiento de los Hernandos que pudieran haber proporcionado la clave. Pero lo evidente es que la solución, hoy por hoy, queda un tanto en el aire.

JOSE ALBI

(32) FREEDBERG, op. y pág. cit.