

# UNA MADONA LEONARDESCA EN VALENCIA

El archivo de monumentos del año 1937 del Ayuntamiento de Valencia contiene interesantísimas noticias acerca de una tabla representando la Virgen y el Niño "atribuida a Leonardo de Vinci", que el Comité de Defensa Confederal de Valencia C.N.T.-A.I.T. entregó al mencionado Ayuntamiento con destino al Museo de Arte establecido por aquel entonces en el Archivo-Biblioteca Municipal.

El documento de entrega, fechado el 15 de junio de 1937, en cuyo encabezamiento figura "Comité de Defensa. Control de guerra", está dirigido al Camarada Presidente del Consejo Municipal de Valencia y dice escuetamente: "En fecha de hoy nos complace hacer entrega a esa presidencia de un retablo atribuido a Leonardo de Vinci...". La recepción, efectuada por el Archivero-Bibliotecario, deja constancia de "un cuadro que representa una Madonna, obra atribuida por unos autores a Leonardo de Vinci y por otros a un discípulo de Llanos".

En otro documento, con fecha 17 de junio de 1937, el presidente del Consejo Municipal, Domingo Torres, da cuenta de las gestiones realizadas en torno a "una pintura de destacado mérito artístico", que se hallaba en poder de una organización establecida en la ciudad —el Comité de Defensa mencionado—, con objeto de que "tan importante y valiosa obra pictórica" se entregase al Museo Municipal, como efectivamente se hizo. Se trata, como es obvio, de la misma obra de arte que se califica de "espléndida pintura sobre tabla, atribuida a Leonardo de Vinci". A continuación se hace una somera reseña de la misma respecto al tamaño, "setenta y seis por sesenta centímetros", y al tema, "la Virgen y el Niño", añadiendo una curiosa noticia que figuraba en una hoja de papel adherida a la parte posterior de la tabla, con el siguiente texto manuscrito: "Esta tabla con la Santísima Virgen y su Divino Hijo, pintada por Leonardo de Vinci (año 1500), pertenece a la parroquial iglesia de Santo Tomás de Valencia y se veneraba en el altar que hay a la derecha, entrando a la sacristía y se le titula Nuestra Señora del Buen Consejo. En 21 de octubre de 1868 su celoso párroco, don José Ramón Montoro, temiendo que la Revolución impía que dominaba a España pudiera apoderarse de esta preciosa pintura que es de gran mérito y valor, la depositó en poder del señor don Antonio de León y Juez-Sarmiento, que la conservará él y los suyos a disposición del señor párroco de dicha iglesia."

Acompañan a estos papeles las diligencias pertinentes a su ingreso en la Pinacoteca Municipal, no omitiendo la expresa referencia a la atribuida paternidad del de Vinci y adjuntando una fotografía de la tabla.

"La Correspondencia de Valencia" del martes 15 de junio de 1937 se hizo eco de esta entrega, resaltando que se trataba de "una obra notabilísima, conocida por todos los aficionados al arte y respecto a la cual se habían hecho ventajosísimas proposiciones de adquisición por parte de varios extranjeros cerca de los actuales depositarios de la misma."

Sabedor Domingo Torres de todo ello realizó las gestiones que dieron como resultado la entrega de la tabla a la ciudad por parte del Comité de Defensa Confederal de Valencia.

En una no menos interesante fotografía conservada en el Ayuntamiento figura la pintura junto a otras muchas



Virgen con Niño.  
Iglesia Parroquial de Santo Tomás. Valencia.

que los luctuosos sucesos de la contienda civil desplazaron de sus lugares de origen y que, como es el caso de esta magnífica tabla, lograron salvarse de la destrucción gracias a pintorescos, y hasta contradictorios, avatares del destino.

El hecho es que, providencialmente, la tabla fue de nuevo restituida a su lugar de origen donde, oculta a los ojos voraces, hemos podido contemplarla y admirarla.

Por desgracia, en el Archivo de la Parroquia de Santo Tomás, antigua iglesia de la Congregación de los Oratorianos, no queda constancia alguna acerca de esta magnífica tabla y la noticia más antigua que de ella se conserva se remonta a 1774, décadas después de la construcción del mencionado templo. Su breve, aunque enjundiosa descripción, la trae Antonio Ponz en su famoso "Viaje" (1) al narrar que la iglesia "en cuanto a pinturas, y esculturas, es otra cosa; porque en un altar del crucero, al lado del Evangelio, está colocado un quadrito sobre la mesa, que es obra excelentísima, y es una nuestra Señora con el Niño, que se puede reputar por de Leonardo de Vinci, o de alguno de los más insignes de su escuela".

(1) Tomo cuarto, carta cuarta, núm. 18, pág. 92.

Muchos años después el estudio monográfico de José Sanchis Sivera sobre la iglesia de Santo Tomás de Valencia, publicado en 1913, hace referencia al "capolaboro de todas las pinturas", que se halla en la Sala de Juntas, refiriéndose a "La Virgen y el Niño" "cuyo perfecto dibujo, sobriedad en la composición, justeza en el colorido, morbidez de carnes e indefinible expresión, nos recuerda no poco la famosa Mona Lisa o Gioconda de Leonardo de Vinci". Prosigue el ilustre erudito cotejando el rostro de esta Virgen con el de la Virgen de las Rocas del Louvre, "habiendo también mucha semejanza entre el Niño Jesús de ambos cuadros. Los pliegues de las ropas, el paisaje que en lontananza se contempla y el cabello que cae en artístico abandono hasta los hombros, parecen pintados por la misma mano que produjo la mencionada Gioconda". Las facciones del rostro le recuerdan, no obstante, las de muchas Vírgenes de Rafael, cual "La Virgen, el Niño y San Juan" de la Galería de los Uffizi de Florencia, donde el pintor de Urbino evidencia su vinculación al de Vinci. El entusiasmo del ilustre valenciano por la bellísima tabla de Santo Tomás hace que la ponga en parangón con "La Cena" de Milán, y aun el colorido lo estima "más fino y delicado, si cabe, que el del retrato de Mona Lisa". "De cualquier manera —concluye— nuestro cuadro "La Virgen y el Niño" no ganaría más si lo firmase el colosal maestro, ni éste perdería, antes aumentaría, su inmensa reputación."

El entusiasmo mostrado por Sanchis Sivera queda atemperado por la lacónica referencia de E'ias Tormo en su guía "Levante", de 1923, al citar en la Sala de Juntas de dicho templo una Madona "de discípulo de Llanos (jno de Vinci!)" (2).

Con estas referencias hemos abordado la ardua tarea de desentrañar la posible filiación de este cuadro, que no dudamos en calificar de bellísimo, comenzando por analizar lo que Post afirma en su "A History of Spanish Painting" (3) que hemos tomado como base de nuestra investigación.

Al hablar de la escuela de Yáñez y Llanos sitúa en primer lugar a Felipe Pablo al que atribuye, con dudas, la tabla de Santo Tomás, ya que las afinidades que este autor tiene con la pintura coetánea hacen muy difícil una clara vinculación a su arte. Cadencias análogas en la ejecución de la Virgen y el Niño advierte Post en la "Adoración de los pastores" de la Colección Geri de Florencia, del propio Felipe Pablo, afirmando que esta tipología es fenómeno bastante frecuente en él, como se advierte en la escena del sueño de la madre de Santo Domingo.

Influido por Saralegui, Post se inclina a considerar la autoría de la tabla de "San Roque y San Sebastián" del Museo de Bellas Artes de Valencia, como de Felipe Pablo y no de Miguel Esteve, todo lo cual nos será de gran utilidad a la hora de esgrimir nuestros propios argumentos respecto a la tabla que nos ocupa.

Otro dato importante proporciona el insigne investigador al incluir en el apéndice de la segunda parte del volumen XII una tabla leonardesca que representa a la Virgen con el Niño, San Juanito y un risueño angelito, que se halla en la iglesia de San Esteban de Valencia. Post afirma que la Virgen tiene un extraordinario parecido a la efigie de la iglesia de Santo Tomás, de temática semejante, declarando a la versión de San Esteban como ejecutada por Felipe Pablo, y reflejando aquélla estar pintada ulteriormente al estilo de una de sus auténticas producciones. En efecto, hay claras afinidades entre la tablita de San Esteban y la "Adoración de los Pastores" de la Colección Geri de Florencia, siendo la sonrisa del ángel, al decir de Post, una de las expresiones emocionales que casi exclusivamente cultivó Felipe Pablo en el arte valenciano de este período, recordando asimismo la son-

risa del ángel que Fra Filippo Lippi pintara en su célebre Madona de los Uffizi.

Supuesta auténtica la filiación de la tabla de San Esteban respecto a Felipe Pablo, no vemos la vinculación con dicho maestro de la de Santo Tomás, ya que el estudio directo de ambas obras y su cotejo, lejos de reflejar su proximidad, nos han revelado notables diferencias, las cuales crecen más todavía si la comparamos con las obras atribuidas a Felipe Pablo mencionadas anteriormente. Lejos, por tanto, de quedarnos con las conclusiones relativas y vacilantes de Post respecto a la tabla de la antigua iglesia de la Congregación de Valencia, y teniendo en cuenta la reiterada, aunque no unánime, vinculación a Leonardo o sus más próximos colaboradores por parte de otros autores, nuestro estudio ha consistido en partir de círculos concéntricos desde los más lejanos a los más próximos al gran pintor florentino, a fin de desentrañar cuál fue el posible autor de tan magnífica pintura.

En principio, aunque queda descartada la atribución a Felipe Pablo, conviene situarlo en el área de la pintura valenciana por su relación con otros artistas. Pariente inmediato de Pablo de San Leocadio, como dice Angulo (4) y posiblemente su hijo, como afirman el Marqués de Lozoya (5) y Leandro de Saralegui, siguiendo el criterio de los modernos historiadores regnicolas (6), su obra permanece aún con lagunas y su estilo no "demasiado filialmente leocadiesco" (7); quizás el aspecto más íntimamente emparentado con la tabla de Santo Tomás radica en la plenitud de formas claramente renacentistas, cual se refleja en la ya mencionada "Adoración de los Pastores" de la Colección Geri. Su alejamiento de Leonardo es patente si se compara con Pablo de San Leocadio, o de Aregio, que jun o con Francesco Neapoli pintó en 1472 los frescos de la capilla mayor de la Catedral de Valencia, reflejando caracteres de la escuela del maestro florentino, del cual eran ambos discípulos (8).

Sin embargo la tabla de San Esteban recuerda la "Madona con el Niño" de Luini, del Museo de Arte Fogg de Cambridge (Massachusetts), así como el rostro del Niño de la de Santo Tomás se asemeja a otra obra, también de Luini, y semejante tema, del Museo de Arte de Cleveland. Ello pone en evidencia la vastísima área de influencia leonardesca que dificulta las investigaciones, teniendo además en cuenta las variantes introducidas por sus discípulos y seguidores que, como en el caso del propio Bernardino Luini, adquieren maneras más libres y personales.

La existencia de algunos detalles en la composición, tal como el cortinaje y paisajes de fondo, son elementos comunes en la tabla de Santo Tomás y en sendas pinturas de Luini: la "Madona con el Niño y San Juanito" de la Academia Carrara de Bérnago y la "Madona" de la Colección F. W. Schumacher de Columbus (Ohio); sin embargo, ello no nos autoriza a hacer conjeturas excesivamente ligeras respecto al autor de la tabla valenciana.

Si dirigimos la mirada hacia los discípulos de Leonardo de Vinci que trabajaron en Valencia, no es posible descartar un cierto "aire de familia" en detalles como el broche ovalado —"Desposorios" de Fernando de Llanos de la Catedral de Murcia—, los paisajes de fondo rococo

(2) Pág. 103.

(3) Volumen XI, pág. 286 y ss. (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953. Kraus reprint Co. New York, 1970), y volumen XII, parte II, 1958, pág. 755.

(4) *Pintura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", vol. XII. Madrid, 1955, pág. 52.

(5) *Historia del Arte Hispánico*, vol. III. Madrid, 1953, pág. 339.

(6) "Sobre algunas tablas de particulares". *Archivo Español de Arte*, vol. XXIII, 1950, pág. 196.

(7) *Ibidem*, nota 10.

(8) BENEZIT, E.: "Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs". T. I. Librairie Gründ. 1966 (9.ª edición), pág. 228.

y marítimo —“Virgen con Niño” de la Colección del Instituto Gottfried Keller de Zúrich, atribuida a F. de Llanos, cuyo rostro recuerda a la de Santo Tomás—, o los árboles que en segundo plano sirven de marco al “San Juan Bautista” de Yáñez, de la Colección Prats de Barcelona, o, incluso, la corona del Salvador en obra de este mismo artista, vinculada antiguamente a la Colección Cramer de Dortmund. En este círculo habría que citar la “Madona con el Niño y San Juanito”, realizada por Miguel Esteve (Colección Tolrá de Barcelona), que guarda parecido con la de Santo Tomás.

La “Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito”, de Vicente Juan Masip (Catedral de Valencia), que según Elías Tormo comenzó su formación bajo el influjo de los Hernandos, pasando luego a un estilo rafaelesco, presenta también cortinajes y paisajes con arquitecturas y montes que luego vuelven a aparecer en Juan de Juanes —“Virgen de la Leche” del Museo del Patriarca de Valencia— o discípulos joanescos —“Virgen” de la Colección Bardolet de Barcelona—.

De alguna forma habría que tener también presente a Gaspar Requena, contemporáneo de Juanes, cuya “Santa Ursula” del retablo del Museo de Valencia (9) tiene cierta semejanza con la pintura objeto de nuestro estudio.

En principio, sin descartar de modo absoluto la posible vinculación de la Madona de Santo Tomás al área de los Hernandos, nuestra opinión es que la tabla no es valenciana, ni siquiera española; se trataría de una pintura italiana de discípulo muy próximo a Leonardo y que, incluso, el propio maestro quizá no hubiera tenido demasiado inconveniente en firmar. La existencia de obras italianas en Valencia no causa extrañeza alguna si se tienen en cuenta las estrechas relaciones entre ambos países, más intensas desde la época de Alfonso el Magnánimo, así como la influencia del Papado, que contó en aquellos tiempos con la presencia en el solio pontificio de los valencianos Calixto III y Alejandro VI.

Es además significativo que Garín no mencione la tabla de Santo Tomás en su magnífico estudio monográfico —salvo en esto, exhaustivo— sobre Yáñez de la Almedina (10) en el cual, como es obvio, se incluye la relación con su compañero Fernando de Llanos. Ello se suma a la falta de conexión entre la Madona objeto de nuestro estudio y dos cuadros expuestos en la misma iglesia de Santo Tomás de Valencia, que Tormo atribuye a algún discípulo de Llanos (11) y que sí son incluidos en el antedicho estudio de Garín. La pérdida de los archivos de dicho templo dificulta la investigación.

Antes de pasar a la conexión de nuestra tabla con la escuela italiana de Leonardo es conveniente proceder a su descripción iconográfica. La tipología corresponde a la llamada Eleousa o Mater Amabilis que contempla a María como Madre de Jesús Niño, en tanto que las otras variantes de la Theotokos: Kyriotissa (Señora) y Hodegetria (Conductora) la presentan con la majestad de una reina o como portadora del Divino Niño, acentuando su carácter de Deípara, Madre de Cristo Dios (12).

La tabla valenciana muestra en solemne quietud el diálogo íntimo entre la Madre y el Hijo, que cruzan sus miradas con velado y delicado gesto. Es la Glykophilousa o Dulce Amante bizantina. El profundo lenguaje se traduce en las delicadas posturas de las manos, que acarician, más que sostienen, al chiquitín en su regazo. La densidad del encuentro no se turba, más bien aumenta, con el elegante cortinaje que pende tras el busto de la Madona y con el paisaje rocoso poblado de vegetación y de brumosos contornos al fondo, donde no faltan diminutas arquitecturas, nubes algodonosas y un remanso acuífero fluvial o marítimo.

La Madona no adopta los desenfadados gestos del pleno Renacimiento, sino gravedad y contención, la misma que observamos en la famosa “Virgen del Clavel” de la Pinacoteca de Múnich, antaño atribuida a Lorenzo de Credi, que trabajó junto a Leonardo en el taller de Verrocchio, y luego reivindicada para el genio de Vinci.

Tenues nimbos, crucífero en el Niño y lobulado en la Madre, recuerdan el carácter divino de los personajes que, no obstante, es de algún modo perceptible, sin que hicieran falta signos distintivos. El título de la tabla, “Nuestra Señora del Buen Consejo”, revelaría también el don del Espíritu que funde en una las almas de la Virgen y el Niño.

Los ecos de Leonardo se unen a cierto aire rafaelesco que, en definitiva, deriva del propio Leonardo, ya que el pintor de Urbino recibió su influencia en sus célebres Madonas.

Los elementos complementarios del cuadro, como son los paisajes de fondo o la riqueza de las joyas, revelan constantes anteriores al mismo Renacimiento que éste difundiría pródigamente, en el caso del paisaje, y la influencia de Flandes en el cuidado exquisito de la pedrería, que el maestro florentino imitaría. Respecto a los rostros de la Virgen y el Niño, hay una mayor semejanza de éste con los contemporáneos, ya que existen más variantes en el de la Madre.

Sin duda, el artista ejecutor de la obra conocía bien la “Virgen del Clavel”, ya que la imagen de la tabla de Santo Tomás presenta grandes similitudes en la expresión y detalles del rostro de María, con peinado trenzado, velo tenue con roleos y curvas y corpiño con medallón ovalado; incluso hay semejanza en el color de los vestidos que siguen la moda florentina con mangas de amplios pliegues.

Se adopta en ambas la composición triangular; sólo el fondo del paisaje, de fantásticas y elevadas cumbres, que se contempla a través de dobles ventanas geminadas, difiere de la tabla valenciana que conserva, no obstante, la huella paisajista, aquí más próxima a la Virgen Harrys de Leonardo, que se halla en Londres. De ésta se conserva una copia de Bernardino Luini en los Uffizi de Florencia. En este caso el fondo del paisaje muestra una roca y árbol a la izquierda y dos edificaciones a la derecha, como también vemos en la pintura de Santo Tomás. Es posible que en ambas se aluda también a la canalización del río Arno entre Pisa y Florencia, ya que Vasari narra que Leonardo “hizo muchos dibujos de arquitectura, así en planta como en otras cosas referentes a edificios; y fue el primero, a pesar de su juventud, que habló de canalizar el río Arno entre Pisa y Florencia. Hizo diseños de batanes y otros ingenios propulsados por la fuerza del agua” (13). Respecto a las diminutas arquitecturas se observa en la copia de Luini un edificio circular y otro que recuerda el baptisterio de Pisa o de Florencia —quizá el de Florencia que Leonardo pensaba cambiar de sitio— y en la tabla de Valencia un edificio circular de cubierta cónica y una, al parecer, iglesia de tejado a doble vertiente.

(9) ANGULO, D.: “Pintura del siglo XVI, *Ars Hispaniae*, vol. XII. Madrid, 1955, pág. 174 y ss.

(10) Ver Felipe María Garín Ortiz de Taranco. “Yáñez de la Almedina pintor español”. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1954. La segunda edición puesta al día se publicó por el Instituto de Estudios Manchegos de Ciudad Real en 1978.

(11) “Levante”, Madrid, 1923, pág. 103.

(12) Ver CARRASCO TERRI A., M. J.: “Aspectos cristológicos en la iconografía de la Theotokos”, publicado en *Cristo, Hijo de Dios y Redentor del Hombre*, III Simposio Internacional de Teología, Ediciones Universidad de Navarra, Eunsá, Pamplona, 1982.

(13) Ver *Leonardo da Vinci*, vol I, Teide, Barcelona, 1971 (2.ª edición revisada).

Es curioso que en la pintura de Santo Tomás no aparezca de forma patente el famoso "sfumato" leonardesco tan característico de la inefable sonrisa de los rostros vinciños; sin embargo, lejos de ser esto un obstáculo, muestra mejor la vinculación a la "Virgen del Clavel", "obra aún verrocchiana por la sólida estructura de las figuras, pero (en la que) ya se advierten muchas sutilezas en la vibración de la luz en las cosas" (14).

A ésta se le atribuye la fecha de 1478, al igual que a la "Madona Benois", que muestra "los mismos cabellos trenzados, el mismo corpiño en forma de corazón y el mismo alfiler muy labrado" (15). La "Virgen en el trono" de la catedral de Pistoia, atribuida a Lorenzo di Credi, repite la galanura del corpiño y el broche ovalado, así como el corte de las mangas, y la propia "Virgen de las Rocas" del Louvre luce una joya semejante. Tenemos, pues, aquí una pista sobre las obras que pudo tener presente el autor de la virgen valenciana.

Su parentesco con Leonardo es patente asimismo en un dibujo de éste que se halla en la Colección Real de Windsor, en el que los rasgos de la cabeza de una mujer joven se adaptan perfectamente a la Madona de Santo Tomás, aunque el gesto sea distinto; incluso el óvalo de la cara y la espaciosa frente recuerdan a la famosa Giocconda.

Respecto a la figura del Niño, la similitud con Leonardo se manifiesta en los cuadros de "La Virgen Litta" (Virgen de la Leche) del Ermitage, en la mencionada "Virgen de las Rocas" del Louvre, y en "La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana" del mismo museo, así como en "La Virgen y Santa Ana", de Bernardino Luini, de la Pinacoteca ambrosiana de Milán y en la obra de igual tema de Salaino en los Uffizi de Florencia, ambas basadas en Leonardo.

Por otra parte, muchos elementos que aparecen en Leonardo de Vinci ya existían en la escuela florentina, siendo muy frecuente las Madonas tocadas con el exquisito broche, cual se aprecia en las de Andrea de Verrocchio (Kaiser Friedrich Museum de Berlín), Cósimo Rosselli (Col. Samuel H. Kress de Washington) y en la atribuida al propio de Vinci de la Colección Duveen de Londres. Otros autores, entre ellos Ghirlandaio o Piero della Francesca, echan mano del delicado detalle en obras tan bellas como "Virgen y el Niño con Santos" de los Uffizi de Florencia o el retablo de la "Epifanía" del Hospital de los Inocentes de la misma ciudad, ejecutadas por el primero, o la "Virgen de la Misericordia" del políptico del Palacio Comunal de Borgo San Sepolcro, de Piero della Francesca. La famosa "Alegoría de la Primavera" de Botticelli muestra recursos análogos en la delicada figura de Venus, que centra la composición.

La escuela florentina prodiga también los fondos paisajistas de bellísima traza en sus pinturas de Madonas: Fra Filippo Lippi (Uffizi), Alessio Baldovinetti (Louvre), Andrea de Verrocchio (Kaiser Friedrich Museum, Berlín), Cósimo Rosselli (Col. Samuel H. Kress de Washington) y las dos famosas de Botticelli, la del "Magnificat" de los Uffizi y la del "Libro" del Museo Poldi Pezzoli de Milán. Fondos rocosos difuminados enmarcan el magnífico "Bautismo de Cristo", de Verrocchio (Uffizi), en el que Leonardo pintó el grácil ángel de perfil. Es en este mismo cuadro donde apreciamos un nimbo en la cabeza de Cristo que recuerda el que circunda a la Virgen de la tabla de Santo Tomás.

Cuan'o llevamos dicho nos ayuda a ir perfilando el posible autor de nuestro cuadro, que vinculamos a la escuela italiana, quizá directamente emparentada con el propio maestro florentino. De las dificultades de atribución de obras leonardescas ya en el siglo xviii se hace eco el famoso erudito don Antonio Ponz, cuando al hablar

de las pinturas del retablo mayor de la catedral de Valencia, que juzga erróneamente de Pablo de Aregio y Francisco Neápoli, afirma que "siendo así que dichos profesores hiciesen estas obras, se pueden contar entre aquellos que Mr. Botari, citando a Filiben, nombra en las 'Notas a la vida de Leonardo de Vinci', en su famosa edición del Vasari, como son Andrés Salaino, Bernardino Lovino, Marcos Uggioni, o Uglon, y Francisco Rustici; algunos de los cuales hicieron pinturas que se tenían por de Leonardo, como allí se cuenta..." (16).

El propio Berenson, antileonardesco, sobre todo por lo que respecta a los discípulos, dice que solían pasar como suyas las de aquéllos, los cuales hicieron de los rostros femeninos inventados por el maestro, un alegato público en favor del triunfo de lo "bonito" del que el mismo Leonardo fue, sin quererlo, el principal cómplice. Salva, no obstante, su genialidad cuando afirma: "Leonardo es el único artista del que en rigor puede decirse: cuanto tocó su mano quedó convertido en un objeto de belleza perdurable" (17).

La influencia de Leonardo no quedaría reducida al área italiana, preferentemente milanesa, sino que el mismo Tiziano captaría elementos que hoy contemplamos en la "Madona Gitana" del Museo de Historia del Arte de Viena y que tienen una curiosa afinidad de detalles con nuestra obra en estudio. Pero hay más todavía, ya que los imitadores de Leonardo en Bélgica se identificaron tanto con su estilo que Salomón Reinach llegó a afirmar: "Buena parte de los 'pretendidos Leonardos' de nuestros Museos no son más que imitaciones flamencas"; en efecto, una de ellas es una copia de "La Virgen del Clavel" (18). Y no entramos, por supuesto, a analizar su influjo en otros muchos autores belgas o alemanes.

El estudio de Suida sobre la escuela de Leonardo insiste en la importancia que ésta tuvo, dada la vasta actividad del maestro en campos tan distintos de la pintura, que requirió la colaboración de sus discípulos de forma muy directa, hasta tal punto que los bocetos originales eran interpretados de forma bastante libre. Habla Suida hasta de tres tipos de artistas: los colaboradores que trabajaron en común con el maestro, los que interpretaron y realizaron bocetos y cartones de Leonardo y los copistas (19). Todo ello, como es lógico, dificulta enormemente las atribuciones, cual ocurre en el caso que nos ocupa.

Descartada, en principio, la filiación del círculo de Yáñez o de Llanos, la tabla valenciana de Nuestra Señora del Buen Consejo habrá seguramente que adscribirla a algún autor italiano de la escuela de Leonardo, que podría girar en torno a Boltraffio, Andrea Solari, Marco d'Oggiono, Giampietrino Salaino; por tanto la cronología queda rebajada respecto a la sugerencia de Post que la relaciona con Felipe Pablo.

El análisis de algunas obras de estos autores nos revela concomitancias muy dignas de tener en cuenta respecto al estilo. Así lo observamos en la Madona de Gian Antonio Boltraffio (del Museo Poldi-Pezzoli de Milán), de Andrea Solari (del mismo Museo), de Marco d'Oggiono (Pinacoteca de Brera de Milán), de Giacomo Caprotti, llamado el Salaino (Col. Villa Albani de Roma) o de Giampietrino (National Gallery de Londres), por no enumerar sino unos cuantos ejemplos de estos artistas, aunque también podrían citarse obras de otros coetáneos, incluido Luini, por lo que respecta al Niño.

De todos ellos Salaino era un colaborador íntimo de Leonardo, aunque el preferido parece que fue Boltraffio. Es éste, en cierto sentido, el que se halla más próximo a la tabla de la iglesia valenciana, aunque por lo general las afinidades de casi todos ellos respecto a nuestra Madona se centran más en el Niño que en la Virgen. La inexistencia

tencia de documentación no propicia la atribución definitiva, que queda hartó condicionada todavía, pero quizá supera la teoría de Post.

En este sentido es también muy significativo que la primera pinacoteca valenciana, sita en el Museo de Bellas Artes, cuente con una obra italiana, la "Virgen con el Niño", de Giampietrino, que viene a sumarse al universal influjo de Leonardo que en Valencia dejó huellas tan imborrables.

ASUNCION ALEJOS MORAN

---

(14) Ver Bacci, M.: "Leonardo", *Pinacoteca de los Genios*, Edit. Codex, Buenos Aires.

(15) Ver *Leonardo de Vinci*, Edit. Gallimard - Emecé (edición realizada bajo la dirección de André Malraux), Buenos Aires, 1953.

(16) *Viaje de España*, Madrid, 1974, tomo IV, carta segunda, número 37.

(17) *Los pintores italianos del Renacimiento*, Argos, Barcelona, 1954, págs. 75, 213 y ss.

(18) Ver *Leonardo da Vinci*, vol. I, Teide, Barcelona, 1971 (2.ª edición revisada).

(19) Ver "La escuela de Leonardo", en *Leonardo da Vinci*, vol. II, Teide, Barcelona, 1971, 2.ª edic. revisada.