

LOS HERNANDOS Y EL SPAGNUOLO DE FLORENCIA

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Corren tiempos favorables para la popularidad de las creaciones artísticas de Fernando Yáñez de Almedina y Fernando de Llanos, y el subsiguiente debate entre los estudiosos españoles y extranjeros sobre los problemas que les afectan. Buena parte de la motivación ha correspondido a la muestra pictórica *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, celebrada en Valencia entre el 5 de marzo y el 5 de mayo de 1998, y cuyo comisario ha sido Fernando Benito ⁽¹⁾. En los meses siguientes, el oportuno traslado de parte de dicha exposición a Florencia, con el lema *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo* ⁽²⁾, ha buscado la conexión de los tocayos hispanos con sus raíces formativas y laborales en la península cisalpina. En concordancia con tales asuntos, planteamos aquí una reflexión personal sobre los Hernandos, el Ferrando Spagnuolo de Florencia y la problemática derivada de las obras que pueden adjudicárseles en su etapa italiana.

Verdadero nudo gordiano de los dilemas que afectan a ambos pintores, es saber cuál de ellos colaboró con Leonardo en la *Batalla de Anghiari*. Han sido harto citadas las dos referencias documentales a "Ferrando Spagnolo, dipintore", en las cuentas correspondientes a la afamada y perdida composición leonardesca para el Palacio Viejo de Florencia ⁽³⁾. Karl Justi, al contemplar los retablos de la capilla albornojana de la Catedral de Cuenca, antecedió a todos al vincular a Yáñez con ese Spagnuolo que ayudaba al maestro de Vinci en 1505 ⁽⁴⁾. Con posterioridad, se ha producido un verdadero aluvión de propuestas identificadoras, aunque el criterio mayoritario se inclina hacia Fernando de Llanos.

Por nuestra parte, mantenemos una opinión heterodoxa al respecto. El punto de partida aceptado por todos se basa en la discriminación estilística de los doce paneles del altar mayor de la seo valentina. Se subraya, por lo general, que la media docena de tableros de Llanos sería el característicamente leonardesco. Así, los dos soldados arrodillados a la



(Fig. 1).- Fernando Yáñez. Santos Eremitas. Milán, Pinacoteca de Brera.

- (1) F. BENITO (Comisario): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 5 de marzo-5 de mayo de 1998.
- (2) F. BENITO Y F. SRICCHIA SANTORO (a cura di): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*. Firenze, Casa Buonarroti, 19 maggio-30 luglio 1998.
- (3) G. GAYE: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, 1840, pp. 88-90.
- (4) K. JUSTI: "El misterio del retablo leonardesco de Valencia". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 114-116 (1902), p. 207.

izquierda en la *Resurrección*, la Virgen con el Niño de la *Huida a Egipto*, varios personajes de la *Epifanía*, etc. Según este esquema, la consecuencia lógica a la que se llega es que él sería el Spagnuolo de Florencia. Sin embargo, se olvida un hecho determinante. La otra media docena de historias, correspondientes a Fernando Yáñez, muestra el mismo número de caracteres claramente derivados del maestro italiano. Véanse, si no, la absolutamente leonardesca Virgen del *Pentecostés*, las cinco doncellas de la *Visitación* o las inconfundibles fisonomías viriles del grupo de la izquierda de la *Presentación de María en el Templo*, por no agotar los ejemplos.

Además, deben incluirse en el debate otras variables de no escasa trascendencia. El leonardismo de Fernando de Llanos, al menos por la producción conocida hasta la fecha, puede ser calificado como periférico. Únicamente fructifica cuando calca con literalidad los modelos más trillados del maestro, como pueden ser los mencionados guerreros de la *Resurrección* de la catedral de Valencia. Por llamativas que resulten tales citas, y aún más debido a su proximidad cronológica a la *Batalla de Anghiari*, no deja de desconcertar que el supuesto colaborador-discípulo de Leonardo sea incapaz de impregnarse de otra cosa que de meros apuntes literales. Estos, sin duda alguna, podrían ser reproducidos por cualquier pintor que fuera provisto de un modelo copiado por otro artista con una legibilidad suficiente, sin precisar del trato directo con la fuente originaria.

Uno de los legados estéticos en verdad substanciales de Leonardo se centra en sus inconfundibles fisonomías femeninas de diseño ovalado, mirada baja y ensimismada vida interior marcada por la más indefinible sonrisa jamás pintada. Siempre nos ha llamado la atención lo escasamente concordes con este paradigma que resultan las facies femeninas pintadas por Llanos. Las doncellas de la *Natividad de María* de la Catedral de Valencia son florentinas, pero no dependen de Leonardo. Por el contrario, sí lo hacen las acompañantes de María e Isabel en la *Visitación*. María Luisa Caturla las calificó como derivadas de Giorgione⁽⁵⁾, y la pintura toda ha llegado a considerarse como uno de los tableros menos leonardescos del retablo de la seo⁽⁶⁾. No coincidimos con ninguna de las dos apreciaciones. Antes que venecianas, las doncellas de la *Visitación* son florentinas (véanse, como referentes, los frescos de Ghirlandaio en Santa María Novella); y sus rostros, desde luego, no podrían explicarse sin Leonardo⁽⁷⁾.



(Fig. 2).- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle). Milán, Pinacoteca de Brera.

El análisis de los catálogos individualizados de los Hernandos resulta sumamente ilustrativo. Tanto en Valencia como en Almedina y Cuenca, la producción de Hernandiáñez refleja sin equívocos el componente formativo leonardesco. Pero, ¿dónde se percibe éste en el Llanos de la catedral de Murcia o con la participación de taller que se quiera de Caravaca? De los dos socios, sólo el leonardismo de Yáñez es en verdad inmanente, y el único que no

- (5) M.L. CATURLA: "Ferrando Yáñez no es leonardesco". *Archivo Español de Arte*, nº 49 (1942), p. 37.
- (6) D.A. BROWN: "Attributed to Fernando Yáñez de la Almedina". En J.BROWN y R.G. MANN: *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*. National Gallery of Art, Washington, 1990, p. 132.
- (7) P.M. IBÁÑEZ: "Los Hernandos en la Catedral de Valencia". *Goya*, nº 265-266 (1998), p. 211.



(Fig. 3).- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle).
Milán, Pinacoteca de Brera.

puede explicarse más que por un aprendizaje junto al maestro. Como ya hemos escrito en algún otro lugar, si la crítica hernandiana se empeña en identificar a Llanos con el Spagnuolo de los documentos florentinos, se verá obligada a imaginar una nueva *Batalla de Anghiari* para que cuadren los estilemas que enriquecen el arte del almedinense.

Observamos también, con cierta sorpresa, que el que hemos denominado síndrome clónico de los Hernandos mantiene toda su vigencia en la actualidad. Los rasgos definitorios de esta frágil hipótesis implican que ambos artistas estudiaron codo a codo en Valencia (o incluso, que Yáñez fue discípulo de Llanos), que marcharon luego juntos a Italia y que allí, en estrecha colaboración, desarrollaron un intenso aprendizaje e incluso obras en común. Tales creencias no son sino un reflejo condicionado en la historiografía de los escasos seis o siete años en que formaron compañía en Valencia, proyectando ilusoriamente dicha cooperación al resto de sus biografías, como si de una especie de hado inevitable se tratase.

Aceptando las reglas del juego en este terreno de la mera fantasía, podríamos especular con que Llanos fuese, en efecto, el colaborador de Leonardo durante la realización de la *Batalla de Anghiari*. Asimismo, se podría suponer que Yáñez fuese un joven ayudante que acompañó a Llanos tanto en la sala del Papa de Santa María Novella, donde se dibujó el cartón, como en la sala del Gran Consejo del Palacio Viejo de Florencia, donde se produjo la fallida ejecución del mural. La propia inanidad juvenil del almedinense explicaría que sólo se mencionara a un Fernando español en los documentos florentinos,

tanto en las cuentas relativas a la obra como en el *Anónimo Magliabechiano*, algunas décadas posterior. Sin embargo, todo esto pugna con la edad que cabe suponerle a Yáñez en 1505, sus dotes superiores a las del presunto maestro-asociado Llanos y el hecho de poderle atribuir, en solitario, una labor pictórica concreta en la misma Italia. Los extremos del problema vuelven, pues, a los planteamientos ofrecidos más arriba.

Nacido probablemente a mediados de la segunda mitad del siglo XV, Yáñez pudo haberse trasladado a la vecina península recién finalizado su aprendizaje del oficio en España, permaneciendo allí hasta principios de 1506, durante una decena de años más o menos. En el itinerario geográfico que debe imaginársele en Italia, le calculamos una estancia nada breve en el ducado de Milán durante los últimos años del Quattrocento. Lo prueban las dos únicas piezas italianas que aceptamos de su mano y el examen de sus primeras realizaciones en España. Allí pudo ya saber de Leonardo, que desde 1482 moraba en la capital lombarda al servicio del duque Ludovico Sforza. El interés del desplazamiento quedaba claro porque, bajo la autoridad del Moro y con la conducción de Bramante y Leonardo, Milán se había transformado en el foco iniciador del primer clasicismo renacentista.

Hernandíáñez, al igual que Leonardo, Bramante o Pacioli, pudo abandonar Milán en 1499, por la amenaza del ejército francés de Luis XII. De su recorrido posterior, damos por seguro que los caminos le llevaron en los primeros años del Quinientos a Toscana y seguramente Umbria. En estas regiones - sobre todo en Florencia - residiría durante varios años, impregnándose de las enseñanzas de Leonardo y de otros maestros (como Perugino). Recuérdese que Florencia, en el primer quinquenio del siglo XVI, tomaba el relevo del clasicismo ya plenamente quinientista, con la convergencia de Miguel Ángel, Rafael y Leonardo. El último destino italiano habría que situarlo en Roma, en torno al círculo vaticano de los Borja, todavía muy importante en 1505-1506. Aquí recibirían probablemente los Hernandos el encargo de pintar las puertas del altar mayor de la Catedral de Valencia, ciudad a la que se trasladarían durante los primeros meses de 1506.

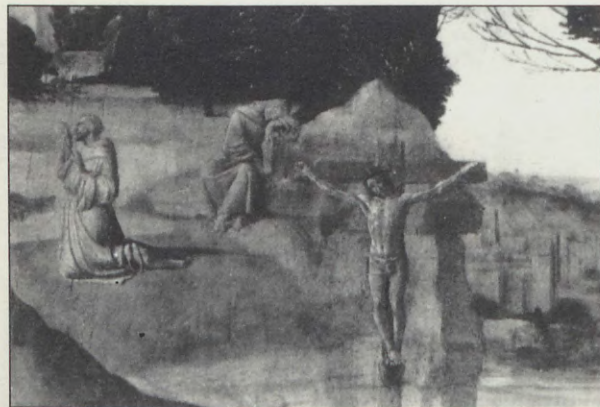
Con toda seguridad, y referido a cada uno de los Hernandos, la parcela de conocimiento más necesitada de investigación prioritaria es la que afecta a su período italiano, con la delimitación de un catálogo específico mínimamente creíble y razonado.

Centrandonos en concreto en la producción yañezca, es mucho lo que la crítica italiana puede aportar -aunque sólo fuera por simple proximidad física- en el hallazgo de pinturas inéditas. Pero sus estudiosos deben efectuar un gran esfuerzo para asimilar la información sobre los Hernandos vigente en la actualidad en España. En caso contrario, los intentos que se realicen nunca alcanzarán los objetivos apetecidos.

Desde antiguo, los historiadores foráneos (también algunos españoles) han tendido a adjudicar a los Hernandos piezas pictóricas de la más dispar condición estética. Si se expusieran todas a la vez, contemplaríamos una completa antología de casi todas las familias artísticas existentes en Italia en el umbral del Quinientos⁽⁸⁾. Y el fenómeno, lejos de menguar, parece haberse intensificado de unos años a esta parte.

De cualquier manera, los intentos, por sí mismos, siempre deben ser valorados positivamente. Otra cosa es que, ya en el ámbito de los criterios historiográficos personales, se esté o no de acuerdo con los resultados ofrecidos. Es lo que acontece con algunas pinturas existentes en Italia, mostradas en la exposición *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, a la que se ha aludido más arriba. Comenzando por las afirmaciones concordantes, nos parece oportuno que se desvinculen del nombre de Yáñez dos tablas de la Catedral de Atri que representan la *Natividad* y la *Flagelación*⁽⁹⁾. Con un extenso historial, han sido adjudicadas a Borgoña, Aponte y San Leocadio, acabando por ser relacionadas con Fernando Yáñez⁽¹⁰⁾. En diversas ocasiones, hemos manifestado la opinión de que ambas tablas nada tienen que ver con el estilo de este último⁽¹¹⁾.

Las discrepancias se producen con las tres piezas catalogadas como de uno u otro de los Hernandos, en la sección italiana de la muestra de Florencia: *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito* de la Galería Palatina de Florencia (ficha II), *Virgen con el Niño y San Juanito* de los depósitos del Palacio Pitti (ficha III) y la *Circuncisión* del Museo de Arezzo (ficha IV). Nos ocuparemos en primer lugar de esta última obra. En el catálogo, se atribuye conjuntamente a Domenico Pecori, Niccolò Soggi y Fernando Yáñez⁽¹²⁾. La propuesta fue planteada por Nicole Dacos hace años. El argumento remotamente documental se quiere localizar en cierta noticia proporcionada por Vasari (que la inserta en la vida de don Bartolommeo), sobre "un pintor español" que colaboró con Domenico Pecori



(Fig. 4).- Fernando Yáñez. Santos Eremita, (Detalle). Milán, Pinacoteca de Brera.

en Arezzo⁽¹³⁾. Según nuestro criterio, no se percibe la mano de Hernandiáñez en ninguno de los fragmentos señalados en la *Circuncisión* aretina. Por otra parte, no existe posibilidad alguna -por la cronología que se maneja- de que el almedinense pudiera colaborar en la ejecución de la obra. El contrato de ésta se redactó el 15 de mayo de 1506, y no pudo rematarse antes de tres años. Queda claro por este dato que los toques iniciales sobre la *Circuncisión* se darían (si es que comenzaron por entonces) al mismo tiempo que Yáñez y Llanos realizaban el retablo de San Cosme y San Damián de la Catedral de Valencia.

Otra pintura atribuida a Fernando Yáñez es la *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito* expuesta en la Galería Palatina de Florencia. Argumentos esgrimidos serían el rostro de Santa Isabel, vinculado con

(8) P.M. IBÁÑEZ: "El período valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521). *Archivo Español de Arte*, n° 267 (1994), p. 225.

(9) F. SRICCHIA SANTORO: "Los Hernandos". En *Ferrando Spagnuolo...*, op.cit., pp. 192-193 y 195.

(10) A. CONDORELLI: "Problemi di pittura valenzana". *Commentari*, XVII (1966), pp. 122-128.

(11) P.M. IBÁÑEZ: "Yáñez, la Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina". *Boletín del Museo del Prado*, n°32 (1993), p. 31.

(12) F. SRICCHIA SANTORO: op.cit., p. 194; y N. BALDINI: "Circuncisione". En *Ferrando Spagnuolo...*, op. cit., pp. 208-212.

(13) N. DACOS: "Anonimo seguace milanese di Leonardo: una proposta per Yáñez in Italia". En *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt*. Turin, 1991, pp. 27-29.

el de las santas mujeres de la *Piedad* de la Seo de Valencia, el fondo rocoso creído característico del almedinense y el perfil de la Virgen, cotejado con el que muestra María en la *Natividad* de los postigos valencianos⁽¹⁴⁾. A tenor de la producción más segura conocida hasta la fecha de Yáñez, se hace muy difícil aceptar su autoría en la mencionada tabla. Como en tantas encrucijadas catalogadoras semejantes, la coyuntura estilística y cronológica no evidenciaría en principio contradicciones por completo insalvables, pero sí la factura y la puntual definición de los figurantes. Los rostros de María e Isabel ofrecen rasgos familiares, pero no son exactamente los de Yáñez (el lógico nexa se explica por Leonardo). El paisaje queda todavía más lejos del artista español.

En concordancia con el pensamiento de David A. Brown, Sricchia Santoro admite también la autoría yañezca en la *Virgen con el Niño y San Juanito* de la National Gallery de Washington⁽¹⁵⁾. El citado estudioso la había atribuido inicialmente a Llanos, aunque más tarde la concede a su tocayo español⁽¹⁶⁾. Precisamente, la transferencia de obras por la crítica, de uno a otro de los Hernandos, cuenta entre los rasgos más visibles del cuadro de enigmas que les afectan. Sucede con otra de las pinturas colgadas en la reciente exposición florentina: la *Virgen con el Niño y San Juanito*, actualmente en los depósitos del Palacio Pitti. Esta pintura forma parte de un pequeño lote que Franco Moro adjudicó a Yáñez en su etapa italiana, como también *Virgen con el Niño y un corderito* de la Brera, *Encuentro entre Jesús y San Juanito* y *Virgen con el Niño* de la colección Robiati de Milán⁽¹⁷⁾. El traslado ahora a la labor de Llanos se quiere justificar mediante el cotejo con la *Natividad con un donante* de colección privada madrileña, encontrándose analogías en el concepto de la Virgen arrodillada y en los dos infantiles "realizados evidentemente por la misma mano que ha pintado los del palacio Pitti"⁽¹⁸⁾.

En nuestra opinión, la *Virgen con el Niño y San Juanito* no fue realizada por Fernando de Llanos. Lo impide la rudeza -a veces extrema tosquedad- que caracteriza casi toda la producción conocida de dicho pintor, tan alejada de la morbidez, la precisión técnica y el rico juego de claroscuro de la tabla florentina. Tampoco es de Fernando Yáñez, como ninguno de los otros títulos citados anteriormente. Los paralelismos tipológicos, incluyendo clichés de escuela muy extendidos, no son suficientes para extraer estas obras anónimas del enrevesado laberinto estético postvinciano y adjudicárselas a los Hernandos. Parece que todo el mundo cae en la

cuenta del Spagnuolo cuando se tropieza con una pieza que no ensambla con claridad en las biografías artísticas conocidas. Tanto Yáñez como Llanos poseen hoy estilos personales absolutamente definidos a los que siempre hay que recurrir, y que sobrepasan y anulan cualquier estereotipo.

En las páginas finales de este artículo, esbozaremos el que desde nuestra perspectiva es el único embrión de catálogo italiano de Yáñez posible hasta la fecha. Como se verá, sólo admitimos como de mano del almedinense, y sin participación alguna de su tocayo, los *Santos Eremitas* (mantendremos el título tradicional para evitar equívocos) de la Pinacoteca de Brera y un *Salvator Mundi* de colección particular inglesa. Resulta curioso que ambas tablas ubiquen estilísticamente al maestro en un contexto artístico no florentino, sino lombardo.

De pequeño tamaño (T.0,67 x 0,51), el cuadrado de los *Santos Eremitas* se conserva en la Pinacoteca de Brera desde 1935, cuando fue donada al museo por la condesa Giuseppina Vassalli del Majno. Se trata de una pieza fundamental dentro de la producción de Fernando Yáñez, puesto que la certeza de que se realizó en el norte de Italia es absoluta. En el siglo XIX, ya se encontraba en la colección familiar de los Vassalli del Majno. De su carácter estilístico lombardo o norteitaliano dan buena prueba las numerosas propuestas críticas que ha recibido. Antonio Morassi, en el informe de la obra realizado cuando fue legada a la pinacoteca milanesa, la remite a un artista lombardo anónimo de principios del siglo XVI, refutando la adscripción concreta a Marco Basaiti⁽¹⁹⁾.

La historiografía italiana llegaría en la segunda mitad de nuestra centuria a relacionar la pintura con maestros castellanos. En 1968, Salvador Aldana⁽²⁰⁾

(14) F. SRICCHIA SANTORO: *Ibid.*; y P. GIANNATTASIO: "Madonna col Bambino e Sant'Elisabetta con San Giovannino". En *Ferrando Spagnuolo...*, op.cit., p. 202.

(15) F. SRICCHIA SANTORO: *Ibid.*

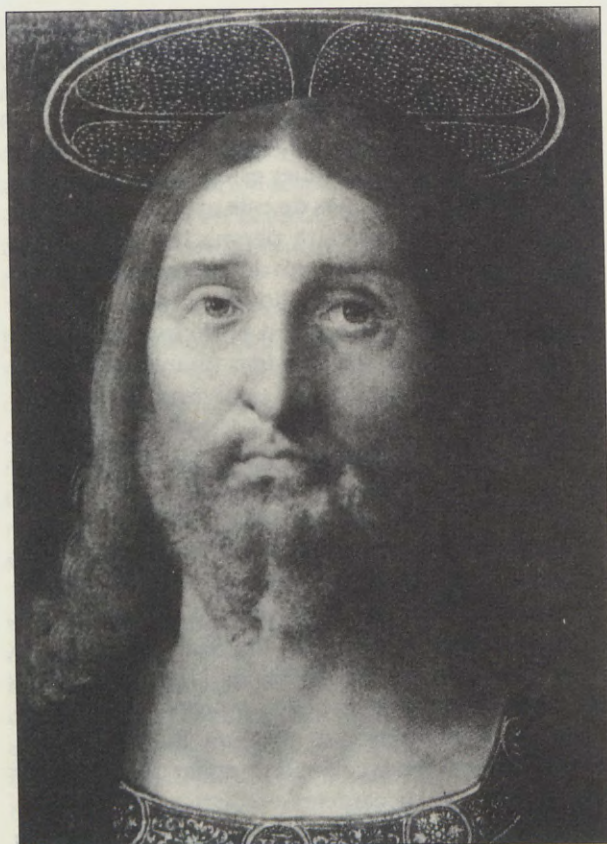
(16) D.A. BROWN: op.cit., pp. 130 y 132.

(17) F. MORO: "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino". En *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*. Milano, 1991, pp. 130-134.

(18) F. SRICCHIA SANTORO: *Ibid.*; y P. GIANNATTASIO: "Madonna col Bambino e San Giovannino che giocano". En *Ferrando Spagnuolo...*, op.cit., pp. 204-206.

(19) Véase P.C. MARANI: "Santi Eremiti". En *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*. Milano, 1988, pp. 393-394.

(20) S. ALDANA: "Los pintores Yáñez y Llanos en Milán". *Levante*, 1 marzo 1968, pp. 13-14.



(Fig. 5).- Fernando Yáñez. El Salvador.
Colección privada.

introduce el debate entre la crítica española, al recoger una atribución reciente de estudiosos cisalpinos a Fernando Yáñez y Fernando de Llanos⁽²¹⁾. Felipe María Garín, en la segunda edición de su libro sobre Yáñez, se la otorga en exclusividad a éste sin participación de su compañero⁽²²⁾. Rogelio Buendía compartirá esta opinión unos años más tarde⁽²³⁾, y como de Yáñez también se cataloga en la tan cercana exposición *Los Hernandos*⁽²⁴⁾.

Siempre nos ha llamado la atención que se le otorgue la prioridad en relacionar la pintura con los Hernandos a Franco Russoli (sucede hasta en la misma historiografía italiana y, lo que es más sorprendente, en obras especializadas sobre la Brera)⁽²⁵⁾. Sin embargo, el texto de Russoli⁽²⁶⁾ no es el primero en plantear la opción hernandiana. En tal sentido, queremos reivindicar desde estas páginas la preeminencia e intuición crítica de Angela Ottino della Chiesa (asesorada por Roberto Longhi y Federico Zeri) que, en 1953, asocia los *Santos Eremitas*

con los dos pintores españoles⁽²⁷⁾. En 1960, es cuando Russoli reproduce la citada hipótesis de Ottino aunque, según puede comprobarse, con mayor éxito divulgativo.

Curiosamente, la crítica italiana más reciente rechaza la filiación española para la tablita. En 1988, Marani ha negado la autoría de Hernandiáñez, declarando incompletos los argumentos positivos aportados para sostenerla. Atribuye la obra a un pintor anónimo del norte de Italia y, además, reprocha a los estudiosos hispanos no haber debatido la proposición de Berenson en favor de Andrea Solario⁽²⁸⁾.

Nuestra opinión concuerda plenamente con todos aquellos autores, anteriormente citados, que reclaman la españolidad de la tabla; y, más en concreto, con quienes piensan en el almedinense sin el concurso de su tocayo. Los argumentos a los que puede recurrirse son numerosos, y sobre ellos trataremos de inmediato. En cuanto a Berenson⁽²⁹⁾, ni puede ser estimado como especialista en la producción de los Hernandos, ni tampoco ha sido aceptada su propuesta por los expertos en Solario⁽³⁰⁾.

El rostro de San Jerónimo se ha emparentado con otros de los Juicios de Játiva y Mallorca, y el paisaje con los fondos de la *Visitación* de los postigos⁽³¹⁾ y de *San Sebastián* del Meadows Museum de Dallas. También se ha observado la repetición de la figurilla orante del segundo término (San Francisco) en *Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Bernardo* del Museo de Bellas Artes de Valencia; y la del anacoreta frontal,

(21) F. RUSSOLI Y A. OTTINO DELLA CHIESA: *Pinacoteca de Brera*. Madrid, 1967, p. 12.

(22) F.M. GARÍN ORTIZ DE TARANCO: *Yáñez de la Almedina, pintor español* (2ª edic.). Ciudad Real, 1978, p. 104.

(23) J.R. BUENDÍA: "Pintura". En *Historia del Arte Hispánico*, III. Madrid, 1980, p. 217.

(24) F. BENITO-J. GÓMEZ-V. SAMPER: "Catálogo". En *Los Hernandos...*, op. cit., p. 158.

(25) Así lo comprobamos en Marani, cuando escribe: "Nel 1960 il dipinto fu attribuito da Franco Russoli...a Fernando Yáñez e Fernando Llanos" (P.C. MARANI: op. cit., p. 394).

(26) G.A. DELL'ACQUA y F. RUSSOLI: *La Pinacoteca di Brera*. Milano, 1960, p. 42.

(27) A. OTTINO DELLA CHIESA: *Brera*. Novara, 1953, lám. XVI y comentario anexo. (En una nueva edición de 1957, lo reitera en lám. XVIII y comentario anexo).

(28) P.C. MARANI: *Ibid.*

(29) B. BERENSON: *Italian Pictures of the Renaissance Central Italian and North Italian Schools*. London, 1968, vol. I, p. 410.

(30) Véase por ejemplo D.A. BROWN: *Andrea Solario*. Milano, 1987, p. 259. □

(31) S. ALDANA: op. cit., p. 14.

el león y el crucifijo en una pintura con *San Jerónimo* de paradero ignorado⁽³²⁾. En efecto, en el *Juicio Final* de Mallorca asoma entre las llamas infernales un viejo, similar en sus facciones y en el cuerpo tanto al eremita de la Brera como al citado *San Jerónimo*. La enjuta anatomía, tan característica de Yáñez por el ascendiente de Perugino, proyecta sin embargo etapas estilísticas diferentes en la carrera del almedinense, no por el diseño general sino por el modelado. La ejecución de los cuerpos desnudos de la Brera revela la fase más clasicista y cuidada del artista, como lo será también el sexenio valenciano. En los otros ejemplos citados, por el contrario, se han impuesto ya los cortados excesivos que son tan típicos de su último período.

La factura de los *Santos Eremitas* es simplemente primorosa. Obsérvese por ejemplo la cabeza frontal de San Jerónimo, elaborada casi como una exquisita miniatura, en la que sólo con lupa pueden admirarse en su justo término las delgadísimas y exactas pinceladas. Toda la tabla ofrece la misma calidad, y reclama estilísticamente la mano de Yáñez sin que un sólo detalle en contra la invalide. Es el caso de las vestimentas. Puede compararse el ropaje de la figura de espaldas con el del ángel, igualmente dispuesto, en la escena del fondo de la *Dormición de María* de la Catedral de Valencia. Como ya se ha apuntado, el paisaje resulta igualmente demostrativo de una tipología yañezca que asimismo impregna a *San Sebastián* de Dallas y la *Visitación* del altar mayor de la seo. Pese a su pequeñez, el paisaje de la Brera es tal vez el más bello pintado por el artista. No le falta, en primer plano a la izquierda, esa mata de lirios que se convertirá en una verdadera rúbrica del pintor hasta el final de su trayectoria (*Santa Generación* del Prado, *Piedad* de la Catedral de Cuenca, etc). Esta naturaleza *picta* nada tiene de giorgionesca. Lo que sí muestra en grado sumo es un concepto del paisaje privativo de la Italia septentrional a finales del siglo XV (en el que lo veneciano es un componente más de dicha totalidad).

Algo cabe decir también del cromatismo, sumamente enrojecido como el de otras obras de Hernández. Pensamos, por citar algún caso, en la tardía *Natividad* del altar mayor de la capilla Albornoz de Cuenca. En ambas pinturas, el ocre rojizo de la imprimación lo unifica todo, haciéndose visible incluso a través de los celajes.

El *Salvador* de colección privada londinense nos parece también pieza genuina de Yáñez. Fue publicada en 1992 por Fernando Checa, insinuando la

posibilidad de que correspondiera a la mano del almedinense⁽³³⁾. Hasta entonces, se adjudicaba a Jacopo de Barbari. Alfonso Pérez Sánchez se ha inclinado por la plena autoría de Yáñez⁽³⁴⁾. Poseemos escasa información sobre la que puede imaginarse tablita devocional de pequeño tamaño, y sólo la conocemos por fotografía. Sin embargo, el sello estilístico yañezco que evidencia permite escasas vacilaciones sobre su autenticidad. Por lo sabido hasta ahora, y a falta de datos precisos sobre la historia de la pintura, la suponemos ejecutada en Italia, lo que no desmiente la concreta fase estilística que acredita. Desde luego, poco tiene que ver con la manera de Barbari. Nada se observa aquí de la inclinación al detalle y al acabado tan característicos del artista veneciano, y dependientes de su vocación por el grabado y el influjo que sufre de las escuelas transalpinas⁽³⁵⁾.

Las semejanzas de la pintura londinense con otras pinturas yañezcas son numerosas y exactas, en especial con *Cristo entre San Pedro y San Juan* de la colección Abelló. Expresión, fisonomías, modelado, coloración subida y factura prueban que ambas tablas pertenecen a la misma mano. Si algo resulta un tanto inusual es la proyección ahusada de la cabeza del *Salvator Mundi*, que contrasta con las facciones cuadrangulares de las representaciones de Cristo conocidas en su catálogo. Pero aparece caracterizando a otros personajes, como uno de los apóstoles del *Pentecostés* de los postigos de la Catedral de Valencia. Reveladoramente, este discípulo puede ser identificado con Santiago el Menor o Alfeo, pariente de Jesús al que, como es bien sabido, se le suele representar en la iconografía con rostro muy similar.

(32) F. BENITO-J. GÓMEZ-V. SAMPER: *op. cit.*, pp. 158-161.

(33) F. CHECA: "Cristo entre San Pedro y San Juan". En *Reyes y Mecenas*. Ministerio de Cultura-Electa, 1992, p. 296.

(34) A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*. Sevilla, 1996, p. 68.

(35) Compárese, por ejemplo, con el *Redentor bendiciendo* de la Pinacoteca de Dresde. (Reproducción en L. SERVOLINI: *Jacopo de Barbari*. Padova, 1944, lám. XVIII).