

EL RETABLO DE LA CRUCIFIXION DE YAÑEZ Y SUS VINCULOS PICTORICOS CON VALENCIA

Discurso pronunciado por su autor en la solemne sesión de apertura
del curso 1994-1995 de la Real Academia de San Carlos

Sr. Presidente

Señoras y Señores Académicos

Señoras y Señores:

Agradezco a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y a su presidente don *Felipe María Garín Ortiz de Taranco*, la oportunidad que se me brinda de hablar de un artista singular, especialmente querido por valencianos y conquenses: *Fernando Yáñez de la Almedina*. En el siglo XVI, Valencia y Cuenca se hermanan en lo artístico por intermedio de dos pintores: de nuestro Yáñez y el genovés Bartolomé Matarana⁽¹⁾. Se constata, por cierto, una curiosa inversión de los términos. Cuando Yáñez llega a Cuenca en 1525, tras una estancia intermedia en su pueblo natal de Almedina, ha dejado en Valencia un espléndido catálogo pictórico de la mayor plenitud renaciente, de difícil —por no decir imposible— hallazgo en ese momento fuera de Italia. Además, modifica con su arte la evolución de la pintura conquense y la convierte, en buen medida, en una prolongación de la escuela valenciana. Por su parte, cuando *Bartolomé Matarana* arriba a Valencia en 1597, para tapizar de frescos la capilla del colegio del Patriarca, lo hace tras permanecer y ejecutar numerosas obras en Cuenca en el curso de un cuarto de siglo.

De Fernando Yáñez se conserva en la catedral conquense un valioso conjunto pictórico que embellece las capillas *Peso* y *Carrillo de Albornoz*. Son en total cuatro retablos: el de la *Adoración* de los pastores de la capilla *Peso* y los de la *Epifanía*, *Piedad* y *Crucifixión* de la capilla de los *Carrillo de Albornoz*, más conocida como capilla de los *Caballeros*⁽²⁾. De todos estos altares, la mayor actualidad corresponde al retablo de la *Crucifixión* porque, tras permanecer largo años en una lamentable situación de suciedad y abandono, ha sido recientemente restaurado por una feliz iniciativa de la Fundación Argentaria, a propuesta del profesor *Pérez Sánchez*⁽³⁾. Atento a dicha actualidad, he optado por centrar mi intervención en los problemas historiográficos que le afectan, mostrando a ustedes la novedad —que poca gente conoce todavía— de contemplar sus tableros tan resplandecientes como cuando su autor los pintó, así como los numerosos vínculos pictóricos que

pueden establecerse con las obras que de él se conservan en Valencia.

La etapa valenciana de Yáñez ha sido elogiada unánimemente por los estudiosos, pero no así su período conquense, llegándose, en el caso particular del retablo de la *Crucifixión*, a una descalificación casi absoluta. El origen de la tendencia crítica desfavorable se encuentra en un divulgado artículo de *María Luisa Caturla*, “*Ferrando Yáñez no es leonardesco*”, publicado en los años cuarenta, donde los altares de la catedral de Cuenca representarían una radical metamorfosis estética del maestro, caracterizada por el desequilibrio y la incapacidad para acomodarse al ritmo evolutivo del arte europeo. Se interpretaban además no como un conjunto unitario, sino como simple revoltijo de pinturas de estilo y cronología diferentes, y se enjuiciaba duramente el retablo de la *Crucifixión* como obra mediocre determinada por el cansancio, el aislamiento y la esterilidad creadora⁽⁴⁾.

He tenido ya la oportunidad de manifestar, en diversos medios especializados de historia del arte, mi total discrepancia con tal presunta decadencia artística, propugnando la necesidad de una revisión de los Yáñez de Cuenca⁽⁵⁾. Hay que insistir en que el retablo de la *Crucifixión* no ha sido debidamente conocido por buena parte de la crítica, quizá sorprendida por el pequeño tamaño de muchas tablas que lo componen y la casi impenetrable capa de suciedad acumulada en el curso de los siglos. Tengo que recordar al respecto que el profesor Garín, gran estudioso como es bien sabido de Yáñez

- (1) IBÁÑEZ, P. M.: “Relaciones pictóricas entre Valencia y Cuenca en el Renacimiento”. *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Mayo 1992. Actas, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 393-397.
- (2) IBÁÑEZ, P. M.: “Fernando Yáñez en Cuenca”. En *Pintura conquense del siglo XVI, 2: El Renacimiento pleno*. Diputación de Cuenca, 1994, pp. 11-128.
- (3) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. e IBÁÑEZ, P. M.: *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*. Fundación Argentaria, Madrid, 1994.
- (4) CATURLA, M. L.: “Ferrando Yáñez no es leonardesco”. *Archivo Español de Arte*, n.º 49 (1942), pp. 48-49.
- (5) IBÁÑEZ, P. M.: “El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión”. *Goya*, n.º 216 (1990), pp. 336-343.



Retablo de la Crucifixión

de la Almedina, ha valorado positivamente el ciclo yañezco de Cuenca, oponiendo serias matizaciones al supuesto deterioro estético propugnado por María Luisa Caturla⁽⁶⁾.

El retablo de la Crucifixión preside el altar mayor de la capilla de los Caballeros. Esta capilla, de origen medieval, fue reconstruida entre 1517 y 1536 por los hermanos *Luis y Gómez Carrillo de Albornoz*, según noticias proporcionadas por *Ceán Bermúdez*⁽⁷⁾. Gómez Carrillo, canónigo, protonotario y tesorero de la catedral, era hermano bastardo de Luis, debiéndose considerar a éste como verdadero titular de la capilla por ser cabeza del linaje. Sin embargo, todo lo costeó al final el propio don Gómez, verdadero cerebro rector de las obras gracias a la cultura renaciente adquirida en sus muchos años de estancia en Italia.

Once tableros de pincel se acomodan en los encasamientos de esta especie de arco triunfal de hermosa mazonería plateresca, que tallara el maestro conquense *Antonio Flórez*. En el cuerpo principal, destaca por sus



Retablo de la Crucifixión en la capilla de la Catedral de Cuenca

mayores dimensiones la Crucifixión (199x139 cm.). A cada lado, dobles pilastras encuadran idéntico esquema: medallón sobre panel vertical rematado en medio punto. Se dedica a *Isaías* (diám. 23 cm.) y *San Clemente* (70,5 x 24,5 cm.) en el lado del Evangelio, y a *Habacuc* (diám. 23 cm.) y un *Santo obispo* (70,5 x 24,5 cm.) en el de la Epístola. En el banco, tres tablitas se despliegan en la calle central con los *Santos Pedro y Pablo* (23 x 35,5 cm.), *Resurrección con el donante* (23 x 41,5 cm.) y *Santos Juanes* (23x36 cm.), escoltadas en los pedestales de las pilastras laterales por dos tableros mayores con el *Martirio de Santa Catalina* (55x65,5 cm.) y el *Martirio de Santa Inés* (55 x 66 cm.). El coronamiento lo ocupa una *Natividad* (32x62,5 cm.).

Realizado en torno a 1526, que es la fecha inscrita en el friso, el retablo de la Crucifixión se integra plenamente en la estructura ideológica del recinto que lo alberga. En la capilla de los Caballeros se glorifica el

(6) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.ª: *Yañez de la Almedina*. Valencia, 1953, pp. 122-123; 2.ª edic., Ciudad Real, 1978, p. 67.

(7) CÉAN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, II, p. 129, y VI, pp. 15-17.



Yáñez, Juicio Final. Colección March. Palma de Mallorca. (Foto archivo Felipe M.º Garín)

linaje de los Carrillo de Albornoz, pero con derroteros profundamente escatológicos. De ahí el alcance que logra el concepto y la imagen de la muerte en la decoración del conjunto (véase el llamativo esqueleto de la portada), con la que armoniza el tablero principal de la *Crucifixión*. En el mismo eje del altar, se superponen

los tres momentos culminantes de la biografía del creyente: nacimiento (*Natividad*), muerte (*Crucifixión*) y resurrección (*Resurrección con el donante*).

La *Crucifixión* es una de las composiciones más dramáticas del maestro de Almedina. Sin la teatralidad exagerada con que otros pintores contemporáneos tratan el

tema, predomina la mayor gravedad y contención expresiva en la representación de la tragedia. En su etapa valenciana, Yáñez se ocupa de la materia en dos pequeñas tablas que tienen el interés histórico de ser como inconscientes ensayos preparatorios para el gran tablero de Cuenca. Me refiero a los *Calvarios* del Museo San Pío V y de una colección privada madrileña (antes en la colección Montortal). Que se conozcan hasta el momento, son éstas las tres únicas pinturas dedicadas por Yáñez al trance del Gólgota. Procede, pues, cotejarlas. La *Crucifixión* de Cuenca es pieza compleja y de gran tamaño, repleta de personajes. En las tablas de Valencia, las primeras aproximaciones al asunto revelan menor coherencia compositiva. Se demuestra por la disposición más descuidada de los personajes, colocados horizontalmente a manera de friso y con escasas conexiones psicológicas entre ellos.

Como es frecuente en el catálogo de Yáñez, se repiten algunas figuras. Es el caso del Crucificado y la Magdalena, según señalara oportunamente Felipe Garín⁽⁸⁾. Con la única variante de la cabeza, el cuerpo de San Juan Evangelista es idéntico en la *Crucifixión* de Cuenca y en los *Calvarios* valencianos. El prototipo es muy antiguo en la producción yañezca: ya lo registramos en la *Pentecostés* de los postigos del altar mayor de la catedral de Valencia, en el apóstol situado de pie al fondo de la composición. Una vez más, se advierten los métodos de trabajo del pintor, que emplea según su criterio al mismo figurante para las más diversas caracterizaciones, con leves variantes adaptadas a cada caso.

Algo similar cabe decir de los dos ladrones que flanquean al Crucificado, estrechamente vinculados con diversas figuras de los Juicios de Játiva y Mallorca. El cuerpo del mal ladrón es el mismo que el de un condenado cabeza abajo del *Juicio* de la colección March. Las piernas del buen ladrón reproducen otras que emergen del fuego en la citada pintura mallorquina, así como la mitad superior de su anatomía ofrece evidentes similitudes con el condenado que se lleva una mano a la frente. Con el mismo modelo debe relacionarse el torso aislado entre las llamas del perdido *Juicio* de Játiva.

El ostentoso grupo de soldados del primer término, recubiertos de tan llamativas armaduras, se convierte en verdadero protagonista de la escena, oscureciendo al mucho más insustancial de las santas mujeres con San Juan. Todos ellos proceden de estampas italianas del último tercio del siglo XVI, y posibilitan la reconstrucción mental de los mecanismos compositivos de Fernando Yáñez en su taller. El soldado más joven, que se apoya sobre una maza, copia en sus menores detalles una estampa de *Meschino*. El modelo procede de un

dibujo atribuido a *Pinturicchio* que se conserva en la Academia de Venecia, y consiguió gran éxito entre pintores italianos de la época. Para Yáñez fue un prototipo especialmente querido, porque lo repite al representar a San Miguel en el *Juicio* de la colección March.

El guerrero del margen derecho reproduce con absoluta literalidad a un lancero incluido en un grabado de *Andrea Mantegna* con el *Descendimiento de la cruz*, de hacia 1465. Sin tanta exactitud, antes bien, interpretando el modelo con diversas variantes, Yáñez ya lo había tenido en cuenta al caracterizar al soldado erecto de la *Resurrección* del Museo San Pío V de Valencia.

El soldado del centro del grupo de la *Crucifixión*, el que muestra facciones duras y enérgicas y la cabeza rapada, tiene también antecedentes en el catálogo valenciano de Yáñez. Tanto la postura del cuerpo, como los detalles de la armadura, son idénticos al guerrero de la tablita del *Ecce Homo* del Museo San Pío V. Su origen se encuentra en una estampa, porque el *Maestro de Becerril* tiene un militar idéntico en *El obispo de Tuy en prisión* del retablo de San Pelayo de la catedral de Málaga. Otros pintores, tanto en Italia como en España, recurren al mismo modelo, lo que certifica la popularidad de que gozó en aquel tiempo.

Llama especialmente la atención el enigmático caballero situado tras los anteriormente citados, cabalgando un caballo encabritado. Procede del diseño que al italiano *Antonio Pollaiuolo* le encargara en 1479 *Ludovico el Moro*, duque de Milán, para el monumento ecuestre que quería dedicar a su padre *Francesco Sforza*. Yáñez volvió a utilizar dicho diseño en el *Juicio* de Mallorca, que ya he citado varias veces y que tal vez se pintó para alguna localidad de la Costera o del valle de Ayora. Esta vez se inspira no en el jinete vencedor, sino en el enemigo vencido que yace bajo las patas del caballo, y lo aplica a un condenado arrastrado con cuerdas a las llamas del Infierno.

En aquellos tiempos se utilizaban grabados por las facilidades creadoras que proporcionaban. No estaban mal vistos en los ambientes artísticos, y en muchas ocasiones los solicitaban los mismos clientes. Pero debe observarse que lo que proporciona la estampa es el trazo general de la figura, y sólo eso. El pintor despliega a partir de ahí su sabiduría pictórica, y la de Yáñez era mucha. Ahora que están limpios los tableros del retablo de la *Crucifixión*, se comprueba que carece

(8) GARÍN, Felipe M.º: op. cit., p. 126.



Martirio de Santa Catalina

de sentido señalar decrepitud alguna en Yáñez. El maestro sigue exhibiendo un dominio técnico que en numerosos pasajes llega a ser magistral: las bien trabajadas armaduras, los expresivos rostros de la mayoría de los personajes, etc. El ocre rojizo del fondo, tan característico de la técnica yañezca desde los primeros años, brota por todas partes, originando destellos desde las vestiduras de Santo Domingo y la Virgen a las oscuras armaduras de los soldados, contribuyendo al logro de una armonía cromática total.

El anterior ennegrecimiento de la pintura, verdaderamente notable como en los restantes tableros del altar mayor de la capilla de los Caballeros, llevó a algunos estudiosos a subrayar en la iluminación un carácter trágico, porque proyectaba claridad sobre los rostros y dejaba el resto en la penumbra⁽⁹⁾. Una vez consumada la limpieza, la *Crucifixión* conserva la suficiente tenebrosidad como para seguir pensando que ésta es uno de los caracteres diferenciales de la última etapa del maestro manchego. De tal manera, el pintor, al conseguir este efecto parcialmente pretenebrista, ilustra con acierto las palabras de San Mateo: “Desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas sobre la tierra hasta la hora de nona” (Mateo, 27, 45).

Este ambiente vespertino, casi nocturnal, encuentra sus precedentes más remotos al final de la etapa valenciana, en el retablo de *San Miguel* de Ayora⁽¹⁰⁾ especialmente, y menos en otras obras. Desde luego, no en el *Calvario* Montortal (ahora en colección particular de Madrid), que alguna vez se ha querido fechar alrededor de 1531 y en Cuenca⁽¹¹⁾ cuando, precisamente por la

radiante iluminación diurna que envuelve la escena, no pudo pintarse antes de 1520. En Almedina, como se comprueba en *la Virgen, el Niño, Santa Isabel, Santa Ana y San Juanito*, pintada hacia 1523-1524, la fórmula ambiental se ofrece ya completamente definida. Y en Cuenca proporciona su sello lumínico peculiar a la mayor parte de las composiciones, no sólo del altar mayor de la capilla Albornoz, sino de los restantes altares de la catedral: *Piedad, Epifanía* y retablo de la capilla Peso.

Al fondo, la interpretación de Jerusalén con los edificios clásicos es convencional en la época, pero reclama nuestro interés la disposición de la ciudad sobre una cornisa horizontal de abruptos acantilados calizos. No recuerdo nada similar en el catálogo de Yáñez. Creo que debe verse aquí el influjo de la propia Cuenca, asomada a los desfiladeros de los dos ríos — Júcar y Huécar — que la cercan. Algo similar cabe deducir de la montaña de la derecha, detrás de los guerreros. De naturaleza caliza, con bandas horizontales de cantiles separados por estrechos rellanos, se asemeja al cerro del la Majestad según se ve desde lo más alto de la ciudad. Apuntemos otro detalle de influjo del entorno conquense: una casa de Jerusalén muestra en su medianería un inconfundible entramado de madera vista, que creo reflejo de la arquitectura popular que predominaba en Cuenca cuando Yáñez la visitó (la casa entramada del Sistema Ibérico).

El *Martirio de Santa Catalina*, pese a sus limitadas dimensiones, es muy rico en motivos y personajes, como es norma en toda la obra conquense del maestro. La apretujada muchedumbre revela que estamos en la etapa final. Su maestría compositiva se prueba por el rigor estructural que emana del propio desorden originado por el suceso de la rueda. Justificándose por el mismo lance, la desacostumbrada abundancia de escorzos produce un original efecto de profundidad espacial, tan sólo fundada en el juego volumétrico de los grupos humanos.

La figura de Santa Catalina responde al mismo diseño que la mujer orante, a la izquierda de San Miguel, en los Juicios de Játiva y Mallorca. Otro ejemplo más

(9) BOSQUE, A. de: *Artistes italiens en Espagne, du XIV siècle aux Rois Catholiques*. París, 1965, p. 266.

(10) IBÁÑEZ, P. M.: “Fernando Yáñez y el retablo de Ayora”, *Archivo Español de Arte*, n.º 262 (1993), pp. 173-180.

(11) VALDIVIESO, E.: *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pintura desde el siglo XV a Goya*. Comunidad de Madrid, 1987, p. 26.



Resurrección

encontramos en la escenilla del “Noli me tangere” del fondo de la *Resurrección* del Museo San Pío V. Fue Bertaux quien precisó la iconografía de la santa, corrigiendo a Justi: no era el examen ante los doctores, sino el episodio de la rueda⁽¹²⁾.

Según entiendo, el fondo arquitectónico es una reelaboración de la xilografía *Abraza ante la puerta dorada* de Durero. Yáñez poseía esta estampa, ya que algunos años antes la había empleado en Almedina, en la *Santa Generación* del Museo del Prado⁽¹³⁾. En Cuenca, la interpreta con menor literalidad, pero tanto el recodo urbano como el arco del fondo son inconfundibles. El modelo se hizo popular en la pintura valenciana del primer cuarto de siglo, como corrobora su fiel reproducción en la *Virgen y el Niño con los santos Cosme y Damián*, del Museo San Pío V.

El guerrero sentado en el suelo, asiendo una especie de alabarda, es el mismo que aparece en la *Resurrección* del citado museo. El espectador del fondo, tocado con turbante, se vincula con el segundo personaje de la embocadura de la *Presentación de María en el Templo* de la catedral de Valencia. La cabeza del verdugo derribado en el suelo, a la derecha de Santa Catalina, es similar a otra que se observa en posición invertida en el Infierno del Juicio de

Mallorca. Su origen tal vez se encuentre en la leonardesca *Batalla de Anghiari*.

El guerrero revestido con armadura, que se muestra en posición frontal junto al emperador, merece mayor detenimiento. En él se reconoce un prototipo popularizado por Pietro Perugino hacia 1500, a partir del *Arcángel San Miguel* de políptico de la cartuja de Pavía y otras obras. El modelo exacto no deriva, sin embargo, de ninguna de dichas representaciones, sino de un dibujo del maestro italiano, *Hombre armado* (perteneciente a las colecciones reales de Windsor), que debe ser considerado estudio preparatorio para *San Miguel* de la cartuja de Pavía. Yáñez transporta literalmente dicho diseño a su *Martirio de Santa Catalina*, incluyendo las facciones de tan vigorosa expresión. El modelo le llegaría con toda seguridad a través de una estampa, porque el *Maestro de Becerril* lo incorpora también en su *Martirio de San Pelayo* de la catedral de Málaga. En su pintura, el guerrero de Yáñez ha conservado en la mano derecha el bastón tradicional de los arcángeles (ya que, como queda dicho, el dibujo

(12) BERTAUX, E. “Le rétable monumental de la Cathédrale de Valence”. *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVIII (1907), p. 115.

(13) ANGULO, D.: “La Virgen, el Niño y San Juan, con Santa Ana y Santa Isabel”. *Archivo Español de Arte*, n.º 73 (1946), p. 64.



San Pedro y San Pablo

original de Perugino iba referido a una representación de San Miguel).

Los *Santos Pedro y Pablo* era una de las tablas más ennegrecidas del retablo de la Crucifixión. Después de la restauración, se ha convertido en una de las piezas más interesantes del catálogo de Yáñez en Cuenca. De la más impenetrable oscuridad, ha emergido un paisaje de peñascos y frondas que antes parecía inexistente. Se confirma así que hay fondos de naturaleza en los retablos de Cuenca, como también existen arquitectura, de las que no tardaremos en ocuparnos. Compositivamente, la pintura ofrece el aliciente de ver la original y perfecta trabazón de los cuerpos proyectados en direcciones opuestas. Contrariando las duras críticas que en alguna ocasión ha sufrido este tipo de paneles, si hay algo que poseen estas figuras es monumentalidad, y debe tenerse en cuenta que su tamaño es de apenas quince centímetros. Envuelve a los personajes la característica suave y tenebrosidad azul-verdosa de la última época. Se refuta aquí cualquier calificativo de mediocridad y decadencia. Como puede observarse, se trata de una casi miniatura técnicamente exquisita, de elaboración

cuidadosísima. Con ligeras variantes, San Pedro repite el modelo de uno de los medallones del marco de la *Piedad*⁽¹⁴⁾.

La *Resurrección* es uno de los tableros más interesantes del retablo, porque muestra el retrato de *Gómez Carrillo de Albornoz* en hábito talar. *Bertaux* efectuó el primer análisis completo del panel, autenticando la *Resurrección* del Museo de Valencia, donde se repiten el Resucitado y el soldado dormido⁽¹⁵⁾. También ha subrayado Felipe Garín el parecido facial del Resucitado con Cristo del Juicio de Játiva⁽¹⁶⁾. Son tan estrechos los vínculos entre la *Resurrección* del Museo San Pío V y el retablo de la Crucifixión, que se reiteran cinco de los seis personajes que la habitan: Resucitado, soldado dormido, soldado sentado con alabarda, soldado erecto y

(14) DÍAZ PADRÓN, M.: "Dos nuevas tablas del Divino Morales y seis medallones de Yáñez de la Almedina". *Archivo Español de Arte*, n.º 172 (1970), p. 411.

(15) BERTAUX, E.: *op. cit.*, p. 115.

(16) GARÍN, F. M.ª: *op. cit.*, p. 114.



Natividad

la Magdalena del fondo. (La sexta figura, la diminuta de Cristo del “*Noli me tangere*”, se agiganta en el primer plano de *Cristo presentando a los redimidos del Limbo a la Virgen*, del Prado).⁽¹⁷⁾

Yáñez presenta al tesorero orante a los pies del Resucitado, como hizo Pinturicchio con el Papa *Alejandro VI* en los Apartamentos Borgia del Vaticano. Pocos casos habrá en la pintura europea donde, como aquí, el donante aparezca representado a escala bastante mayor que la figura sacra a la que acompaña. Los rasgos de don Gómez no coinciden exactamente con los efigiados en su sepulcro de mármol, situado al pie del altar de la *Piedad* y obra probable del entallador *Antonio Flórez*, donde se le caracteriza más joven e idealizado. La versión ofrecida por Yáñez, directa y sin concesiones, parece dotada de mayor veracidad y sentimiento de la realidad.

Como dije anteriormente, el elaborado entramado ideológico y estético de la capilla de los Caballeros, y de las obras de arte que contiene, es producto de la formación italianizante de Gómez Carrillo. Fueron casi dos décadas las que el tesorero pasó en Italia, ligado a un centro del saber tan prestigioso como el colegio de los Españoles de Bolonia. En 1486, era admitido en este colegio de San Clemente, y en él permaneció como mínimo hasta 1498, ocupando cargos de la

mayor responsabilidad y misiones tan trascendentes como la reforma de los estatutos, por mandato del Papa *Alejandro VI* y delegación del cardenal Bernardino de Carvajal. Seguramente, en los primeros años del siglo XVI regresó don Gómez a Cuenca, tomando posesión de su canonjía en la catedral de Cuenca el 14 de abril de 1505. Gómez Carrillo y Fernando Yáñez, pertenecientes a la misma generación, debieron de coincidir cronológicamente en Italia. Alguna vez me he preguntado si allí llegaron a conocerse, a través de la corte papal de *Alejandro VI*.

En los *Santos Juanes*, vuelve a probarse que las pinturas de la catedral de Cuenca incluyen fondos de paisaje, y no un muro espectral de sombras evanescentes como tantas veces se ha creído. La limpieza permite apreciar en todos sus detalles la delicadeza de este paisaje montañoso, envuelto en la sutil tenebrosidad de la etapa final y familiar en otras muchas obras del maestro. Como hecho curioso, se observa un arrepentimiento hacia la derecha, con un acantilado que baja verticalmente cortando el perfil de las montañas.

Referente a las figuras, interesa especialmente la del Evangelista, porque reitera uno de los modelos más

(17) IBÁÑEZ, P. M.: *Pintura conquense...*, op. cit. p. 112.

extendidos en la producción de Yáñez y de sus seguidores. Personifica normalmente a Cristo o alguno de los Juanes y procede, evidentemente, de la pintura italiana; tal vez del círculo lombardo de Leonardo. Frontalmente dispuesto y con expresión ensimismada, rasgos que le confieren un carácter icónico fuertemente resaltado, contrasta con su más inquieto compañero y con los agitados Pedro y Pablo del otro lado de la predela.

El *Martirio de Santa Inés*, como otros tableros del retablo de la Crucifixión, es pintura deficientemente conocida. Se ha identificado siempre como la degollación de Santa Catalina, cuando lo que en realidad escenifica es la muerte de Santa Inés. La escena se localiza en una encrucijada urbana, cerrando el frente un noble edificio renacentista con portada de arco entre pilastras, coronada por frontón, y paramento de mampostería y ladrillo. María Luisa Caturla había afirmado rotundamente que en los altares yañezcos de Cuenca faltaban los elementos arquitectónicos que eran tan característicos de su etapa valenciana, dándolo como prueba del supuesto desequilibrio estético del pintor en sus últimos años⁽¹⁸⁾. Aquí, como en otras pinturas de Cuenca (*Adoración de los pastores*, *Visitación* del retablo de la capilla Peso, etc), se contradice dicha teoría. Los precedentes de este tipo de arquitectura, tan de Yáñez, se remontan hasta los postigos del altar mayor de la catedral de Valencia (*Pentecostés*, por ejemplo).

Los niños que asoman tras las piernas del verdugo ya los había incluido Yáñez en la *Presentación de María en el Templo* de la catedral de Valencia⁽¹⁹⁾. El rostro juvenil que apenas se vislumbra junto a la portada renueva un prototipo yañezco muy repetido desde los postigos, siempre colocado de perfil. El precedente más inmediato se observa en el ángel de la *Anunciación* del colegio del Patriarca. Los aderezos de Santa Inés recuerdan, por su diseño y factura, a los que adornan a *Santa Catalina*, del Prado.

Los dos medallones con *Isaías* y *Habacuc* resultan insólitos en el catálogo del maestro. No conozco ningún precedente en su producción anterior a Cuenca, porque suelo trabajar con tableros cuadrilongos. En el marco de la *Piedad* de la capilla de los Caballeros, vuelve a introducir seis medallones de pincel.

San Clemente fue reconocido certeramente por Post⁽²⁰⁾ (Bertaux lo había identificado como San Gregorio). El personaje luce una de esas vestimentas llamativas y suntuosas que tanto gustan al pintor, especialmente según transcurre su carrera en nuestro país, después de volver de Italia. Tal vez pueda explicarse su afición por cuajar de joyas y brocados la indumentaria de bastantes figuras, por influjo de la propia tradición española.



San Clemente

Contemplando a *San Clemente*, vienen al recuerdo *Santa Catalina* del Museo del Prado, el obispo que acompaña a San Vicente en la tablita del Museo San Pío V, los reyes de la *Epifanía* de la catedral de Cuenca y la citada Santa Inés del retablo de la Crucifixión.

(18) CATURLA, M. L.: *op. cit.*, p. 47.

(19) POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting, XI*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1953, p. 235.

(20) POST, Ch. R.: *op. cit.*, p. 231, nota 3.

Situado simétricamente al otro lado del altar, un *Santo obispo* continúa presentando hoy las mismas dificultades de siempre para su identificación. Se ha supuesto en alguna ocasión que se trata de San Agustín⁽²¹⁾, lo que resulta complicado de verificar cuando carece de cualquiera de sus rasgos distintivos (pluma o libro abierto, corazón llameante entre las manos, niño con una concha, etc.). Reproduce el diseño del mencionado obispo del Museo de Valencia. Aunque varía el colorido de los ropajes, la postura frontal y numerosos detalles certifican que se trata del mismo prototipo.

Difícilmente visible, por su situación en lo más alto del retablo, la *Natividad* ha acumulado poca literatura crítica. A *Ponz* le pareció tan bien lo poco que pudo observar desde abajo, que se quedó con las ganas de examinarla más de cerca⁽²²⁾. Sobrepasado por las dificultades, Bertaux supuso la completa ausencia de los pastores⁽²³⁾, cuando se pueden contar hasta cinco. Precisamente, Post ya advirtió de que los dos del fondo, que avanzan hacia el portal, uno con larga vara y el otro con un carnero sobre los hombros, reproducen

otros idénticos de la Adoración de los pastores del retablo mayor de la catedral de Valencia⁽²⁴⁾. Quedan ambos cabrerizos como el broche final de una larga cadena de vínculos pictóricos entre Cuenca y Valencia, que demuestran, pese a los rasgos diferenciales que pudieran citarse, la unidad incontrovertible de la producción de Fernando Yáñez de la Almedina.

Muchas gracias.

PEDRO-MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

(21) BERTAUX, E.: *Ibidem*.

(22) PONZ, A.: *Viaje de España*, (Edic. Aguilar, Madrid, 1949, p. 249).

(23) BERTAUX, E.: *op. cit.* p. 120.

(24) POST, Ch. R.: *op. cit.*, p. 235.