

# *Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano*

Miquel Herrero-Cortell

Isidro Puig

Departament d'Història de l'Art i Història Social  
Universitat de Lleida

## RESUMEN

El presente artículo aborda el estudio de tres *Virgenes Lactantes* relacionadas con el obrador de Fernando de Llanos, las dos primeras de mano del manchego y la tercera atribuible probablemente a su discípulo el Maestro de Alzira. Se trata de obras escasamente estudiadas y muy poco conocidas que, sin embargo, tuvieron una enorme fortuna en el ámbito valenciano, hasta el punto que sirvieron de referencia para obras posteriores de otros autores como Joan de Joanes. A partir de la primera de las obras el artículo propone una revisión de la formación de Llanos en el ambiente Lombardo aportando algunas novedades al respecto. Posteriormente se analizan en profundidad los tres ejemplares y se concluye con la fortuna del modelo, presentando además obras desconocidas relacionadas con la producción italiana de 'Los Hernandos'.

**Palabras clave:** Hernando de Llanos / Virgen de la Leche / Arte valenciano / Pintura / Siglo XVI

## ABSTRACT

*The present paper deals with the study of three paintings with the subject of the Nursing Virgin, related Fernando de Llanos's own workshop. The first two ones are done by llanos, and the third probably attributable to his pupil the Master of Alzira. These works are scarcely studied and very little known, however, they had an enormous fortune in the Valencian area, to the point that they served as reference for later works of other authors like Joan of Joanes. From the first of the works the article proposes a revision of the formation of Llanos in a Lombard environment contributing some novelties in this respect. Subsequently the three copies are analysed in depth and the model's fortune is concluded, also presenting unknown works related to the Italian production of 'Los Hernandos'.*

**Keywords:** Hernando de Llanos / Nursing Virgin / Valencian Art / Painting / 16th Century

chosa; piezas cuya existencia conocíamos desde el primer estudio que realizamos a una de estas obras; piezas que jamás imaginaríamos que llegaríamos a sostener en nuestras manos –ni mucho menos a conocer en profundidad–, y cuya propiedad y paradero nos eran desconocidos. Quizás ha sido tal serendipia, como una señal providencial, la que nos ha encaminado a escribir estas líneas con la motivación de arrojar algo de luz sobre la oscura actividad y el difuso entorno de Fernando de Llanos (fl. 1505-1525),<sup>2</sup> acaso uno de los pintores más influyentes en el panorama valentino del entresiglos, y sin embargo, uno de quien menos certezas documentales se tiene.

La prolija producción de los pintores que operaban en la Valencia de los siglos XV y XVI dejó, en realidad, una mayoría de obras consideradas ‘menores’, por tratarse de encargos particulares destinados a la devoción doméstica, o simplemente por ser piezas elaboradas directamente para su venta en el taller.<sup>3</sup> Las tablas de las que nos ocuparemos en el presente artículo son, sin duda, ejemplares destinados a la devoción particular, producidos quizás como piezas de mercado, o en cualquier caso respondiendo a una demanda muy arraigada entre los comitentes valencianos de fines del siglo XV y de inicios del XVI. Se trata de obras difícilmen-

## I INTRODUCCIÓN: DE SERENDIPIAS Y VÍRGENES DE LA LECHE<sup>1</sup>

A lo largo del último lustro han recalado en el Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, para su estudio por diversas vías analíticas, tres *Vírgenes de la Leche* estrechamente vinculadas entre sí, adscribibles al ámbito valenciano del primer Renacimiento. Se trata de repeticiones de un mismo modelo que, por imperativo del azaroso destino, se han ido cruzando en el devenir de nuestro camino académico de una forma tan casual como capri-

- 1 El presente trabajo se inscribe dentro de las actividades del el grupo de investigación consolidado ACEM (“Arte y Cultura de Época Moderna”), financiado por la Generalitat de Catalunya, [2014SGR242] y cuenta también con el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, mediante la concesión de una ayuda [FPU2014/01768] para el desarrollo de la tesis doctoral: “Procedimientos técnicos, soportes, y materiales empleados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (S. XV- XVI)”.
- 2 Fernando de Llanos es parte de ese binomio que en un tan injusto como indivisible todo se conoce como ‘Los Hernandos’, tándem del que, -asumámoslo- todavía sabemos muy poco, pese a los importantes avances realizados sobre la figura de este pintor y especialmente la de su socio Hernando Yáñez de Almedina. Destacan como principales aportaciones que tratan de definir el carácter diferenciado de ambas figuras: MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989; CONDORELLI, Adele: “Consideraciones sobre “Ferrando Spagnuolo” y otros maestros ibéricos”, en *Archivo Español de Arte*, 284, 1998, pp. 345-360; BENITO, Fernando: *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de la exposición comisariada por Fernando, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998; IBÁÑEZ, Pedro Miguel, *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*, Cuenca, 1999; FINALDI, Gabriele; GARRIDO, Carmen (Eds.) *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, Madrid, 2006; GÓMEZ-FERRER Lozano, Mercedes y CORBALÁN DE CELIS, Juan: “Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511”, en *Archivo Español de Arte*, t. 79, n. 314, 2006, pp. 157-168; GÓMEZ FRECHINA, José. *Los Hernandos*. Madrid, 2011, pp. 109-133; COMPANY, Ximo; FRANCO, Borja y PUIG, Isidro: “«La incógnita Llanos». Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su *Virgen con el Niño y dos ángeles* de la colección Laia – Bosch”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, 2011, pp. 21-33.
- 3 Cualquier documentación alusiva a estas piezas es prácticamente inexistente en capitulaciones y contratos, pero su presencia y sus características de formato pueden rastrearse, de manera frecuente, en inventarios de una burguesía que demandaba sistemáticamente este tipo de piezas. El tema ha sido tratado con bastante acierto por varios autores pero destacamos aquí, por su enfoque, GARCÍA MARSILLA, J. Vicente: *Art i societat a la València Medieval*, Catarroja, 2011.

te rastreables en la documentación, pero que permiten ser estudiadas desde vías estilísticas y procedimentales, atendiendo a sus materiales y a su factura mediante técnicas de análisis no invasivo, y que arrojan valiosos datos sobre el modo en el que fueron concebidas y ejecutadas, como respuesta a la demanda y gusto de la clientela de un momento y un lugar. Si estilísticamente no pueden obviarse las coordenadas espacio-temporales –puesto que estas determinan el resultado estético–, estos mismos ejes dejan su impronta en los rasgos técnicos y procesuales que se convierten así en otro camino fiable para el estudio holístico de las obras.<sup>4</sup> Así, a falta de datos documentales que sirvan para identificar la autoría, las investigaciones se han centrado en el uso de diversas tecnologías de estudio de la imagen en diferentes regiones del espectro: infrarrojo, visible y ultravioleta, más allá del tradicional *confronto* propio de nuestra disciplina. Además se ha prestado especial atención a la factura y *ductus*, al modo en el que están construidas y preparadas las tablas y a los diversos recursos pictóricos y gráficos que las caracterizan. Con todo ello presentamos a continuación una serie de datos objetivos que, más allá de su obvia utilidad para la adscripción de la antedicha autoría y su entorno, pueden servir como modelos comparativos para otros estudios

análogos que puedan ocuparse de las diversas vías de creación técnica de estas piezas en el contexto del Renacimiento valenciano. Tales evidencias técnicas permiten una lectura diversa, siempre en clave procedimental y artística y, en los sucesivos, serán cada vez más comunes en nuestra disciplina, habida cuenta del interés de los resultados que aportan. Permiten, en última instancia, comprender de un modo más completo en qué términos técnicos se desarrolló la pintura valenciana, y hasta qué punto las influencias foráneas, bien descritas en lo temático y estilístico, lo fueron también en cuanto a la selección de procedimientos y materiales.

Las *Virgenes Lactantes* resultaron uno de los temas con mayor aceptación en las obras de devoción popular. En la Corona de Aragón, se rastrean múltiples ejemplos de estas piezas durante la baja Edad Media y el Renacimiento, estas *Madonne Allattanti*, también conocidas *Maria Lactans* o *Virgo Lactans*, tienen sus antecedentes en la pintura bizantina (la *Panagia Eleousa* o *Galactotrefussa*),<sup>5</sup> y en la pintura valenciana se hayan ejemplos desde el siglo XIV.<sup>6</sup>

En las diversas variantes del modelo que nos ocupa, la Virgen aparece representada de medio cuerpo amamantando al Niño, que a su vez está recostado sobre una almohada situada en primer término. El Niño acaricia la mano de su

4 Últimamente venimos reivindicando el papel de estas nuevas tecnologías para una comprensión técnica metaformal de las obras. Véase, por ejemplo en esta misma revista: PUIG, Isidro; HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: «Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea, y Pere Cabanes I», en *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII, 2016, pp. 61-65.

5 TRADIGO, Alfredo: *Icons And Saints of the Eastern Orthodox Church, A Guide to Imagery*, Getty Publications, 2006, p.183.

6 La fortuna de estos tipos y enorme su acogida y repercusión se dilatan hasta casi el siglo XVII, cuando fueron censuradas como resultado de la aplicación de los preceptos contrarreformistas. Baste recordar algunos ejemplos de autores como: Llorens Saragossa [1363-1406], (Museo Diocesano de Valencia), Antoni Peris [h. 1365-1436], (Museo de Bellas Artes de Valencia); Bartolomé Bermejo [h. 1440- h .1500], (Museo de Bellas Artes de Valencia, inv. 279); Bartomeu Baró [doc. 1468-1480], (Iglesia de San Pedro y San Pablo, Ademús); Maestro de Borbotó [s. XV-s. XVI], (Museu de la Seu, Xàtiva); Maestro de Perea [doc. 1490-1510], (Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia, n° inventario 277); Paolo de San Leocadio [1447-1520], (Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid); Juan Vicente Macip [h. 1473/75-1551] (Colección particular), o Joan de Joanes [h.1503/05-1579], (Parroquia de San Andrés; Museo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi; Colección González Martí, Valencia). Tal era la devoción a este tipo iconográfico que incluso se importaron obras italianas y flamencas, como el caso del anónimo flamenco datado hacia 1525, conservado en el Museo de Santa Clara, de Gandia, y que puede servir como ejemplo de la enorme dispersión del tipo.

madre con la que sujeta el pecho, al tiempo que gira la cabeza para dirigirse al espectador, en un gesto distraído. La virgen observa a su hijo con una mirada dulce, sosegada y apacible.

Las características estilísticas y compositivas nos permiten ubicar el modelo temporalmente como una producción a caballo entre los siglos XV y XVI, aunque no será hasta la decimosexta centuria cuando adquiera un mayor desarrollo en el caso de la producción valenciana. El modelo, como veremos gestado por Llanos, aglutina una serie de estilemas propios de la *koiné*<sup>7</sup> mediterránea de esos siglos, con una mezcla de italianismo, hispanismo y ecos flamencos. Esta triple adscripción es visible en proporciones diversas en cada uno de los ejemplares que aquí presentamos, y permite ser rastreada en elementos tan dispares como la selección cromática y la paleta, el tratamiento de la luz, el modo de trabajar los detalles, la manera de configurar los rostros y las anatomías, el modo de ejecutar los drapeados de los ropajes, la concepción del paisaje o la selección de los motivos ornamentales en oro. Estos rasgos tendrán una cierta vigencia en todos los modelos, aunque se irán combinando con los estilemas propios de sus respectivos autores, y se verán más o menos comprometidas por nuevos influjos, y especialmente por el peso de la tradición hispana. Pero si estas características formales son importantes, no menos relevantes resultan aquellas metaformales, o si se prefiere materiales y procedimentales. Nos referimos aquí al tipo de selección de maderas, su ensamblaje; la preparación; el tipo de dibujo, el *ductus* gráfico; los recursos plásticos o el modo de aplicar el color. Se trata, en definitiva, de factores que –como sucede en el caso de los antedichos elementos estilísticos–, revelan datos importantes para la comprensión de la encrucijada de influencias que define la pintura

del Renacimiento Hispano, y concretamente la pintura valenciana, sujeta a un contexto socio-cultural internacional tan complejo, marcado por las modas comerciales flamencas pero especialmente por las aportaciones italianas que tanto peso adquirieron con el cambio de siglo.

## 2 DE LOMBARDÍA A VALENCIA: PRIMER MODELO DE FERNANDO DE LLANOS

### 2.1 El oscuro pasado italiano de Fernando de Llanos.

Hablar de Fernando de Llanos antes de su participación en las Puertas del Retablo de la Catedral de Valencia, es conjeturar en un pretérito ignoto, del que por el momento se ha especulado abundantemente en la literatura de nuestra disciplina, con pocas certezas. Lo cierto es que, a falta de evidencias documentales, se hacen necesarias otras vías, como el hasta ahora tradicional confronto estilístico, al que podemos sumar el análisis material y procedimental en el propósito de hipotetizar sobre el pasado formativo del pintor manchego.

Pero antes de entrar en materia quizás resulte conveniente realizar un somero estado de la cuestión de cuanto se conoce, en términos formativos, de la actividad del manchego. La primera referencia documental segura de Fernando Llanos es del 8 de julio de 1506, cuando cobra 10 libras y 10 sueldos a cuenta del retablo de los Santos Médicos de la Catedral levantina. Por su parte, su conocido socio, Fernando Yáñez, aparece el 12 de septiembre del mismo año junto con Llanos recibiendo otras 20 libras a cuenta de la misma obra de la catedral.<sup>8</sup> Por otro lado, tenemos dos noticias, conocidas desde 1840, en las que un “Ferrando Spagnolo” recibe, el 30 de abril de 1505, 5 florines de oro por unos materiales adquiridos a Leonardo da Vinci para la pintura que se hacía en el *Salón de*

7 El término es desarrollado por COMPANY, Ximo en “De España a Italia artistas hispanos en la ‘Koiné’ mediterránea de los siglos XV y XVI”, en COMPANY, Ximo; VILALTA, M. José; PUIG, Isidro (eds.): *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los Siglos XV y XVI*. Lleida, 2010.

8 SANCHIS SIVERA, José: *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 137.

los *Quinientos* del *Palazzo Vecchio* de Florencia, así como otros 5 florines el 30 de agosto “*per depingere con Lionardo da Vinci*” en la citada Sala.<sup>9</sup>

No entraremos en el actual debate sobre quién de los dos pintores, Yáñez o Llanos, fue el que trabajó con Leonardo, pues no es el objeto del presente trabajo, pues no es este el propósito final. Últimamente se tiende a proponer que fue Fernando Llanos el que estuvo con Leonardo, pues según Fernando Benito hay más razones para creer en ello, “pues sus composiciones y figuras mantienen mayor dependencia ‘leonardesca’ que en Yáñez, llegando a reproducir literalmente algunos modelos de la *Batalla de Anghiari* a la cual no todo el mundo tenía acceso”.<sup>10</sup> Es una propuesta ya planteada por María Luisa Caturla, cuando afirmó en 1942 que el colaborador de Leonardo “fue sin duda alguna, Ferrando de Llanos. En cambio, el de Almedina debió hacer su aprendizaje en Venecia, muy próximo a Giorgione”. Caturla cree que Yáñez se formó “probablemente entre los bellinianos, en la proximidad de Carpaccio y de las primeras obras giorgionescas”,<sup>11</sup> teoría razonadamente invalidada hoy por Pedro Miguel Ibáñez, en su trabajo sobre el almediense, en la que es, hasta la fecha, la aproximación más concienzuda realizada con el objeto de determinar la mano de Yáñez y separarla de la de su socio Llanos.<sup>12</sup>

Benito comenta que en Yáñez “el sustrato leonardesco se ciñe no tanto a los tipos como al espíritu de sus rostros, una especie de aliento vivificador, resultado de un referente ideal llevado a la práctica por elaboración propia. También sus composiciones serán menos dependientes de las invenciones de Leonardo”. En este punto siempre nos podremos preguntar

cuál de los dos métodos, la mera copia o la asimilación del espíritu leonardesco, es más propio de un maestro. Sobre la formación de Yáñez plantea también Benito que es posible que visitara ocasionalmente la Italia del norte, pero lo que parece claro es que los Hernandos debieron tener un mismo aprendizaje en Florencia, siendo en esta ciudad donde se conocerían.<sup>13</sup> Incluso se apunta una posible estancia de Yáñez en Roma, a tenor de las influencias en su obra de la capilla Caraffa, donde conocería la capilla Sixtina, entre otras bras.

Uno de los argumentos más importantes a la hora de identificar al “Ferrando Spagnolo” con Llanos es la plasmación que hace en sus obras de modelos de la *Batalla de Anghiari*. A pesar de todo ello, Pedro Miguel Ibáñez sigue pensando que Yáñez es el pintor “español más bien dotado del siglo XVI. Fernando Llanos, por el contrario, no pasa de ser uno más entre los numerosos practicantes del oficio coetáneos”. Continúa opinando que en la catedral de Murcia, Llanos “se acredita como un oficial de estatura casi provinciano”.<sup>14</sup> Incluso observa que ese “leonardismo de Llanos tan solo tiene lugar cuando reproduce prototipos manidos del maestro”, para concluir que “sorprende que el supuesto colaborador no sea capaz de absorber algo más substancial de lo que le ofrece su preceptor artístico”, o que “ese leonardismo de Llanos es de carácter periférico y podría ser asimilado, en su pintoresquismo –jetas desencajadas y ululantes-, por cualquier oficial que tuviera delante una reproducción medianamente legible”.<sup>15</sup>

El itinerario de Yáñez por tierras italianas sería de Milán a Roma, pasando por Florencia, pero poco sabemos del de su socio Llanos. En

9 GAYE, G.: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florencia, 1840, t. II, pp. 88-90.

10 BENITO, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER, Vicente (cords.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo* (cat. exposición), Valencia, 1998, pp. 28-29.

11 CATURLA, M<sup>a</sup> Luisa: “Fernando Yáñez no es Leonardesco”, en *Archivo Español de Arte*, 1942, n<sup>o</sup> 49, p. 35.

12 IBÁÑEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 61-79.

13 BENITO, *op. cit.*, 1998, p. 29.

14 IBÁÑEZ, Pedro Miguel: “Algunas consideraciones sobre los Hernandos”, en *El fluir del tiempo (Estudios en homenaje a María Esther Martínez López)*, 1998, p. 520.

15 *Ibid.*, p. 74-75.

este sentido en un *memorandum* de Leonardo, aparecen unas anotaciones fechadas entre 1490 y 1500, donde se cita a un “Ferrando”,<sup>16</sup> interpretándose que pudiera tratarse de un ayudante, relacionándose con el posterior “Ferrando Spagnolo” de Florencia. Una fecha que se ha considerado temprana –como mantiene Pedro Miguel Ibáñez,<sup>17</sup> para poderla relacionar con alguno de los Hernandos, aunque nos parece perfectamente plausible, y como veremos no resulta nada descabellado. De todas formas, Ibáñez mantiene la posible estancia de Yáñez en Milán, para después trasladarse a Florencia, pasando –quien sabe- por Venecia (pasa por la Lombardía, la Toscana y Umbría).

Una vez que Leonardo paraliza el proyecto de la *Batalla de Angbiari* y regresa a Milán, el 30 de mayo de 1506, es cuando situamos a Llanos en Valencia, en julio de 1506, y unos meses más tarde, septiembre, a Yáñez. A partir de este momento compartieron taller, seguramente hasta 1510.

A pesar de los significativos avances realizados en el esclarecimiento de las biografías de Fernando de Llanos (fl.1505-1525) y especialmente de Hernando Yáñez de Almedina (c. 1475-1536)<sup>18</sup> a fecha de hoy, más allá de la obvia falta de documentación específica, hay que asumir una serie de carencias que aún arrastramos. Un buen ejemplo de estas taras lo constituye la severa dificultad a la hora de diferenciar la mano de cada maestro en las obras en las que trabajan juntos, pues pese a los antedichos avances, resulta todavía muy complejo, puesto que se tiende a asignar el total de la obra a uno de los maestros sin contemplar una participación mucho más mixta en la ejecución, y que podría explicarse por los mecanismos de trabajo propios de los talleres pictóricos de época moder-

na, en los que las tareas se llevan a cabo según especialidades, pero también según los propios ritmos de ejecución de las obras, contemplando cuestiones como los largos tiempos de secado de aquellos incipientes óleos. Así, en la mayoría de tablas de las puertas del retablo podemos encontrar simultáneamente las manos de los dos manchegos, amén de las de sus ayudantes y colaboradores, encargados de ejecutar partes menores de las obras.

Es obvio que cada uno desarrolla, a partir de un sustrato común hondamente arraigado unos ciertos estilemas personales, pero ¿hasta qué punto son diferenciables, autónomos o individualizables? En lo técnico, procedimental y material es todavía muy difícil identificar la aportación total de cada una de las figuras y, de hecho, existen pocos argumentos formales que puedan esgrimirse en la ardua tarea de discernir entre ambos pinceles en figuras de dudosa autoría, o en piezas en las que ambos intervienen, más allá de identificar, en ocasiones la mayor filiación de la obra hacia uno u otro pincel. Ciertamente los dos comulgan de unos mismos preceptos técnicos, y por supuesto estilísticos, poseen dibujos parecidos, dominan los mismos recursos plásticos, y aunque es cierto que desarrollan estilemas individuales, sus facturas resultan siempre, como mínimo, cercanas. Estos rasgos, sumados a la antedicha dificultad de dilucidar la aportación individual de cada uno, acreditan a nuestro parecer la importancia de dos premisas que parecen haber pasado un poco desapercibidas en la literatura técnica sobre estos maestros. En primer lugar, el débito a las formas ‘leonardescas’ (el uso definitorio del dibujo ondulante, los recursos plásticos de veladuras y transparencias, la corrección de las perspectivas lineales y aéreas, la recurrencia de

<sup>16</sup> RICHTER, J.P.: *Scritti Letterari di Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, vol. II, p. 424, n. 1391. Este autor cree que del número de registro 1379 hasta el 1413 se pueden datar antes de 1500 (1490-1500). Otros autores lo sitúan entre 1493-1494 (TRUTTY-COOHILL, Patricia: “The Spanish Connection”, en *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana* (Carlo Pedretti, ed.), vol. III, 1990, p. 132, nota 5.

<sup>17</sup> IBÁÑEZ, *op.cit.*, 1999, p. 77.

<sup>18</sup> No podemos dejar de mencionar la importante aportación de IBÁÑEZ, *op. cit.* 1999, que resulta trascendental para entender el peso de la figura de Yáñez.

los escorzos anatómicos y especialmente la omnipresencia de los gradientes lumínicos conseguidos con *sfumati*), demuestran un contundente dominio del lenguaje técnico y estilístico del maestro de Vinci al tiempo que se configuran como rasgos definitorios demasiado consolidados y evidentes como para explicarse con una fugaz colaboración con el maestro. De hecho, a nuestro juicio son rasgos que precisan de una lenta asimilación, (máxime si se tiene en cuenta que la hipotética formación de los pintores en la arraigada tradición hispana en poco favorece la adopción de tales recursos, y el hecho de que no se asimilen en la niñez aún ralentiza más tal proceso). En segundo lugar, se trata de rasgos totalmente comunes para los dos pintores, lo que presupone o bien una formación conjunta o, lo que es menos probable, una consolidada trayectoria de trabajo conjunto antes del encargo catedralicio; de lo contrario cuesta de explicar la dificultad de diferenciación de ambas manos. Así, o asumimos que ambos debieron recibir una formación relativamente análoga que les permitió adoptar modos de hacer muy similares y que favoreció que pudiesen consolidar un repertorio muy similar de soluciones técnicas y estilísticas, o bien debemos suponer que uno aprendió del otro. Ni siquiera se puede descartar que trabajasen juntos con anterioridad en Italia, pero pese a una cierta diferencia de edad,

la segunda hipótesis —la de que uno sea maestro del otro—, parece poco probable, habida cuenta de las antedichas similitudes y de la ausencia de obras adscribibles al tándem con anterioridad a su incursión valenciana. Por todo ello, aunque la mención de los pagos a un «*Ferrando Spagnolo pittore*» en la labores de afrescado de la *Batalla de Anghiari* del resulta un hecho fundamental para corroborar la relación entre alguno de los manchegos (si no los dos) y el maestro toscano, no puede tratarse como un mero hecho aislado. Una puntual participación de menos de dos años en la realización de tales murales no es suficiente como para asimilar tal repertorio de soluciones comunes entre el grueso de los discípulos y seguidores llamados ‘*leonardeschi*’<sup>19</sup>, que se establecieron en torno a la figura del vinciense durante su prolongada estancia en el Ducado de Milán,<sup>20</sup> especialmente si tenemos en cuenta que en la técnica mural las soluciones plásticas son bien distintas. En efecto, revisando el corpus de obras de los manchegos, advertimos a su llegada a Valencia un cierto bagaje norditaliano,<sup>21</sup> —más allá del obvio influjo florentino—, que poco a poco se irá desvaneciendo en pos de soluciones más hispanas. Aún con todo esto, ¿dónde aprendieron Hernando de Llanos y Yáñez de Almedina?

19 Nos referimos a una larga lista de pintores que consolidan en la Lombardía el denominado estilo de Leonardo, algunos como alumnos y colaboradores directos y otros como seguidores o epígonos. Entre los más relevantes destacan: Ambrogio de Predis (1455-1508); Andrea Solario (1460-1524); Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516); Giovanni Agostino da Lodi (1467-1525); Bernardino de Conti (1470-1523); Marco d’Oggiono (1470-1549); Francesco Galli, llamado Francesco Napoletano (1470-1501); Cesare da Sesto (1477-1523); Giovanni Antonio Bazzi, *il Sodoma* (1477-1549); Bernardino Luini (1480-1532); Gian Giacomo Caprotti, *Salai* (1480-1524); Giampietrino (fl. 1495-1549) o Francesco Melzi (1493-1572). El mérito de este grupo de artistas fue la consolidación de un ‘lengaje’ propiamente leonardesco y la difusión del mismo hacia otras regiones italianas. Véase: ZUFFI, Stefano: *Il Cinquecento*, Milano, 2005, p. 189.

20 Sobre los *leonardeschi* véase: SUIDA, Wilhelm: *Leonardo und seine kreis*, (ed. it. Vicenza 2001). FIORIO, Maria Teresa y MARANI, Pietro (eds.): *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milano, 1991; BORA, Giulio; BROWN, David Alan y CARMINATI, Marco: *I leonardeschi: l’eredità di Leonardo in Lombardia*. Milano, 1998.

21 Pedro Miguel Ibáñez apunta ya para Yáñez de Almedina “una estancia y no corta en el Ducado de Milán”, previa a 1500: IBÁÑEZ, *op. cit.*, 1999, pp 77-79. También Karl Justi, había apuntado hace más de un siglo el probable bagaje “*lombardo-florentino*” que atribuía a los autores del retablo valentino. JUSTI, Karl: “El misterio del retablo leonardesco de Valencia”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 114-116, 1902, (1893), p. 209. Lo cierto es que el peso de la pintura lombarda pesa sobre la obra de ambos manchegos.

## 2.2 Una *Virgo lombardensis*

El primero de los casos de estudio que aquí nos ocupan es una Virgen que había sido atribuida con dudas, inicialmente, a Paolo de San Leocadio,<sup>22</sup> y que tras poder estudiarla físicamente creímos más adecuado acercarla al entorno de Fernando Llanos (fig. 1). Posteriormente descubrimos la grata coincidencia de que J. Gómez Frechina había publicado, en su libro sobre 'Los Hernandos', una aclaración sobre la necesidad de restituir este ejemplar al corpus pictórico de Llanos.<sup>23</sup> Se trata de un óleo sobre tabla de 54'5 x 40 cm, en colección particular; una obra de la que no se tiene documentación alguna, ni reportes historiográficos más allá de la adquisición durante el siglo XX por parte del actual propietario.

Un primer análisis estilístico de la obra pone de manifiesto una convergencia de elementos heterogéneos. En primer lugar se aprecia una composición con una clara ascendencia flamenca, destilada a través de un perceptible filtro de italianismo: dibujo rotundo de trazos sensibles, de gran tradición quattrocentista, claramente emparentado con las formas italianas norteñas, y en especial con facturas de los círculos lombardos y emilianos. La posición deliberadamente forzada de las manos, de artificioso y sutil gesto; la línea modulante que define cada pequeño volumen y protuberancia anatómica; la fisonomía del Niño, o el esquema compositivo del rostro de la Virgen, con ojos achinados, nariz recta y boca pequeña y carnosa, son aspectos que sugieren un diseño claramente tardocuatrocenista, que recuerda *Madonne* de Vincenzo



Fig. 1.- Fernando de Llanos. *Virgen de la Leche*. Óleo sobre tabla. Colección particular, Zaragoza. Probablemente se trate de una obra ejecutada e durante los primeros años en Valencia. El poso de una formación lombarda resulta aquí claramente fundamental: el tratamiento lumínico y cromático entronca con una tradición más nórdica que mediterránea. Si bien prevalece una marcada influencia flamenca, los ecos del estilo leonardesco subyacen también en esta obra, aunque en menor medida si se compara con otras pinturas de Llanos, aunque son visibles muchos de los estilemas que caracterizarán buena parte de la obra del manchego.

<sup>22</sup> CATALÁ, Miguel Ángel: "Paolo da San Leocadio (?): Virgen de la Leche", en *El mundo de los Osona, ca. 1460 - ca. 1540* (cat. exposición), Valencia, 1994, pp. 200-203. La hipótesis de la atribución a Paolo de san Leocadio tenía fundamentos lógicos que no deben pasar inadvertidos al lector, especialmente si se tiene en cuenta el aire italo-flamenco de la pieza y la apariencia norditaliana de la misma, que generan una cierta ambigüedad en el modelo. Aunque deja abierta la autoría, el autor del texto se encuentra con un problema de enfoque ante el análisis del dibujo y el color, pero no duda de la cierta huella 'leonardesca', y por tanto 'yañezca' de la misma, enunciando la paradoja de que los discípulos de Paolo de San Leocadio en Valencia son también seguidores cercanos de los manchegos: "Pero no debiendo descartarse la alternativa de la probable autoría de Yáñez respecto a esta tabla, ha de significarse, en primer lugar, que si San Leocadio pudo influir en el manchego en su fase de formación preitaliana y aún ser imitado por éste, la personalidad de Yáñez y su renovado bagaje de modernidad no dejarían de hacer mella en las obras más tardías de un pintor tan permeable y receptivo como San Leocadio, a cuyos discípulos y seguidores cabe calificar, aunque parezca paradójico de 'yañezcos'".

<sup>23</sup> GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, 2011, pp. 118-119, fig. 51.

Foppa (1430-1515),<sup>24</sup> Ambrogio da Fossano “Il Bergognone” (h.1454-h.1524)<sup>25</sup> y, en general, los círculos artísticos cercanos a Leonardo. Pero de una forma muy particular este ejemplar reúne características que la hacen muy afín a las escuelas lombardas.

Entre ellas, en primer lugar destaca la selección temática. Llama la atención que la tipología de la *Madonna del Latte* es una de gran arraigo y fortuna en la Lombardía aunque gozó también de cierto éxito en los vecinos territorios colindantes del Piamonte, Véneto y Emilia-Romagna.<sup>26</sup>

En segundo lugar, otra característica muy lombarda y que no pasa desapercibida es la apariencia lumínica y cromática de la obra. El tratamiento de la luz, tan nórdica y tamizada, que embebe la pintura de una tenue sensación crepuscular, resulta idónea para generar sutiles efectos de *sfumatura* y medias sombras, poco contrastadas. No se trata de una representación oscura, en penumbra, sino de la presencia de una luz envolvente y fría, que armoniza los valores cromáticos entonando todos los colores, e integrando sin estridencias claros y oscuros. Incluso el tratamiento del cielo, poco brillante, comulga de esa misma atmósfera lumínica describiendo una sutil gradación de azules y grises; un recurso habitual en otros autores —como los antedichos Foppa o Il Bergognone—, cuyas obras se caracterizan por el ese mismo efecto “*dove prevalgono i valori luminosi in una cromia quie-*

*ta e un po' spenta*”,<sup>27</sup>. Esto mismo se erige de un modo bastante genérico como una característica de la pintura lombarda y, en menor medida, de otras escuelas septentrionales, a diferencia de las centropeninsulares y las meridionales.

En tercer lugar, se advierte un fuerte débito flamenco, un marchamo nórdico que se hace patente por diversas vías en esta obra y que también caracteriza otras pinturas lombardas del momento. En este caso se trata de un doble canal: por una parte el poso del hispanoflamenguismo asimilado por los pintores hispanos formados en el último tercio del siglo XV, y por otra el peso modal de la influencia nórdica por los vecinos contactos con la Liguria, cuyos continuos intercambios comerciales con Flandes propiciaron la adopción de los lenguajes flamencos en la pintura septentrional italiana.<sup>28</sup> Si la propia luz, modulante y tamizada nos remite, como hemos dicho, a tales influencias, otros recursos flamencos no pueden pasarse por alto. Desde la concepción compositiva; la manera de trabajar el rostro en tres cuartos; el propio peinado y el modo en el que viste la Virgen; la presencia de la fíbula de pedrería y la inclusión de complejas cenefas doradas; el interés descriptivo de los detalles, que deja poco insinuado y sin resolver; o el evidente aspecto europeo de la ciudad del fondo, nos hablan de una asimilación importante de rasgos del lenguaje flamenco.

Compitiendo con ese aire nórdico se encuentra un considerable eco de influencia de

24 Aunque advertimos la influencia de este pintor en buena parte de la producción de obra de Paolo da San Leocadio, hay que mencionar en concreto la *Madonna del latte in un paesaggio*, conservada en el Philadelphia Museum of Art, y datada entre 1485 y 1490. Véase AGOSTI, Giovanni; NATALE, Mauro; ROMANO, Giovanni. (ed.): *Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento*, [Catálogo de exposición, Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo -30 junio2002].Brescia, 2003, pp. 278-279

25 Algunos ejemplos a considerar en este análisis podrían ser la *Madonna del latte*, del Muso Poldi Pozzoli, de Milán, datada hacia 1485 o, en menor medida para este caso la *Madonna del Velo*, de la Pinacoteca de Brera, datada hacia 1500.

26 Como parte del trabajo documental para este estudio tuvimos la oportunidad de visitar durante un par de jornadas el archivo fotográfico de la Fondazione Zeri en la Università di Bologna. Allí pudimos comprobar que de todas las vírgenes lactantes de las que se tienen registro de imagen, datadas entre 1400 y 1600 (121 en total), cerca de 60 son de ámbito lombardo, y más de 30 de las vecinas Emilia-Romagna, Piamonte, y Véneto, el área de mayor dispersión de este tipo de representaciones. Sólo una minoría (algo más de 20) corresponden a otras regiones, como Toscana. Llama la atención que en más del 90% de los casos lombardos se trata de representaciones de autores ‘leonardescos’, lo que contribuye aún más a avalar la hipótesis de la ascendencia lombarda de esta pintura.

27 DE VECCHI, Pierluigi y CERCHIARI, Elda: *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, 1999, p. 119.

28 CASTELFRANCHI, Liana: *Italia e Fiandra: nella pittura del Quattrocento*, Milano, 1983.

dos maestros italianos: Leonardo y Perugino. Los recursos plásticos desarrollados por Da Vinci se observan en aspectos como el peso e importancia otorgada al dibujo sensible y sinuoso que perfila anatomías –a veces de artificioso gesto y todavía poco escorzadas–, el característico modo de trabajar los rostros, o el modelado suave de los volúmenes, descritos con difusas gradaciones lumínicas que reverberan en sombras cromáticas.<sup>29</sup> Se asiste en esta obra a la puesta en práctica de la homogenización del estilo *leonardesco*, que se impone como fruto de la demanda y el gusto del Ducado de los Sforza<sup>30</sup> hacia las últimas décadas del siglo XV, convirtiéndose en un fenómeno modal en el Milanesado.<sup>31</sup> No obstante, no es quizás la aportación del influjo del toscano el rasgo más llamativo de esta obra, pero indudablemente hay algo de Leonardo latente en esta obra.<sup>32</sup> En el rostro, sin embargo, el débito con Perugino y la pintura de tradición umbra se hace patente en los caracteres fisonómicos: en la morfología y disposición de los ojos –pequeños, rasgados y oblícuos, con el párpado caído y notablemente separados–; la cara redonda y mórbida; la boca pequeña, de labios carnosos, con las comisuras poco marcadas; y el mentón redondo y respingón, de botón. También las manos, con largos dedos y posiciones algo forzadas remiten a la escuelas umbra, pero muy especialmente a la florentina, carentes de escorzo y caracterizadas siempre por un contorno sinuoso que describe caprichosos gestos.

Un recurso que tampoco pasa desapercibido y que resulta típicamente lombardo y romañano (aunque extendido también en otras regiones vecinas especialmente en Florencia) es el denominado ‘*cangiante*’. Se trata de un efecto tornasolado bícromo que caracteriza muchas de las vestiduras pintadas por ‘Los Hernandos’ y que imita las ricas sedas tornasoladas de moda *quattrocentesca*, y que ya es descrito por Ceninno Cennini en su Libro del Arte,<sup>33</sup> utilizado aquí en las mangas verdirrojas de María y en el paño celeste y grana que envuelve al Niño. Cabe mencionar que en el ámbito valenciano este recurso también lo utiliza precisamente el *reggiano* Paolo de San Leocadio en la representación de los ángeles músicos de la Catedral de Valencia.

También en algunos elementos accesorios, de menor relevancia, como acontece con el nimbo de la Virgen de tipo solar con rayos flamígeros radiales, se rastrean los ecos lombardos; particularmente recuerda otros ejemplares regionales, siempre en el entorno de los *leonardeschi*.<sup>34</sup>

Si todas estas características apuntan a un pasado formativo lombardo, probablemente en el entorno de los discípulos de Leonardo, no podemos, llegados a este punto, obviar la antedicha aportación documental que nos parece todavía poco considerada: el memorándum que situaría a un *Ferrando* trabajando como aprendiz en el entorno de Leonardo en el Ducado de Milán, y que ya algunos autores han interpretado como la primera alusión a uno de los

<sup>29</sup> Muchos de estos recursos se encuentran desarrollados en la pintura del toscano y sobre ellos razona en su *Tratado de la Pintura*. El uso de sombras cromáticas, por ejemplo se puede apreciar en la mano izquierda de María, que sostiene al Niño; el propia sombra que describe el volumen de la mano reverbera los colores de la tela que envuelve a Jesús. Sobre el suyo de este efecto, por ejemplo Leonardo razona en el capítulo CXVII. Véase REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, (ed.): *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Madrid, 1784, p. 56.

<sup>30</sup> ZUFFI Stefano, *Grande atlante del Rinascimento*, Milano, pp. 269-271

<sup>31</sup> Véase nota 19.

<sup>32</sup> Como muy adecuadamente ha observado IBÁÑEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 170-189, para el caso de Yáñez, el poso leonardesco no fue el único que prevaleció en los manchegos, tampoco para el caso de Llanos, aunque, en desacuerdo con Ibáñez, el peso de Leonardo en Llanos resulta trascendental.

<sup>33</sup> CENNINI, Cennino: *El Libro del Arte*. Capítulos LXXVII-LXXX. Madrid, 1998, pp. 127-129.

<sup>34</sup> Especialmente parecido es el de la tabla anónima de maestro Lombardo, cercano al círculo Leonardesco identificada en la Fondazione Zeri Zeri con el número de inventario 32916, y que se encuentra en la Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera (Alemania), inv. 1044. Véase: [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=la\\_yout\\_resp&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=35521&titolo=Conti+Bernardino+de%27%2C+Madonna+con+Bambino](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=la_yout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=35521&titolo=Conti+Bernardino+de%27%2C+Madonna+con+Bambino) (Consultado el 19/05/2017)

manchegos,<sup>35</sup> una década anterior al consabido pago ‘a Ferrando spagnolo’. Por la fecha es muy plausible que se trate de uno de los dos, y, desde luego, habida cuenta de lo expuesto hasta el momento, tal afirmación tiene bastante sentido, considerando un tiempo de formación cercano a una década en el ámbito lombardo y posteriormente en el entorno florentino del maestro Da Vinci. Poco sabemos de las actividades formativas de ‘Los Henandos’ en Italia<sup>36</sup>, desde luego, probablemente por la obvia dificultad de encontrar vestigios fiables; esto es pinturas completas, plenamente atribuibles al tándem o a alguno de los dos manchegos. Sin embargo, una concienzuda revisión de esa amalgama de anónimos lombardos de aire leonardesco podría aportar sorpresas. En el marco de esta investigación se documentó una ejemplar en la fototeca de la *Fondazione Zeri*, catalogado con n°33391 y descrito como anónimo lombardo del siglo XVI, que, a nuestro parecer, debe adscribirse al corpus de Llanos (fig. 2), de notable parecido, por ejemplo, con la Virgen de la *Adoración de los Magos* de la Catedral de Valencia (fig. 3), realizada justo a la vuelta de Italia.

### 2.3. Características técnicas, procedimentales y materiales

Ante todo debe apreciarse que técnicamente la pintura se encuentra más cercana a lo italiano que a lo hispano, por el mencionado uso de recursos como el *sfumtto* o el *cangiante*, que no contaban con una tradición en el ámbito hispano. El soporte, preparado siguiendo la tradición hispana, es un panel de madera de pino de corte tangencial, conformado por paneles de muy desigual anchura. Las juntas se mantienen cerradas, y el soporte se muestra estable. En el reverso se aprecia la pérdida de dos embarrotados transversales clavados en la parte superior e inferior, y se mantienen restos de un reves-



Fig. 2.- Anónimo lombardo, aquí atribuido a Fernando de Llanos. *Madonna del Latte*, Localizada antes de 1962 en la *Collezione privata Nigro* (Italia). *Fundazione Zeri*, clicbé núm. 35688. Imagen *Fondazione Zeri*, Bologna.



Fig. 3.- Fernando de Llanos, *Virgen de la Adoración de Los Magos* (detalle), *Catedral de Valencia*. Una comparación entre esta y de la pieza con la figura anterior de la *Fondazione Zeri*, evidencia las similitudes entre ambas. Más allá de una clara coincidencia estilística y del modo de solucionar la composición se observa en la figura de la izquierda la repetición de una serie de estilemas (nimbos, anatomías, valores lumínicos, cenefas, etc.), que constituyen un repertorio de recursos plásticos propios de Fernando de Llanos.

35 TRUTTY-COOHILL, *op. cit.*, 1990, p 132; Cfr. DACOS, Nicole: “Anonimo seguace milanese di Leonardo. Una proposta per Yáñez in Italia. En *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt*. Torino, Università di Torino, 1991, pp. 24-41. A pesar de que IBÁÑEZ, (*op. cit.*, 1999, p. 77) considere poco importante ese dato, al tenerlo pro una fecha demasiado temprana para una estancia de los españoles en Milán, a nosotros nos parece más que razonable, teniendo en cuenta el tiempo que les llevaría, en lo formativo, asimilar la compleja carga del lenguaje técnico Leonardesco. DACOS, *op cit.* (*cf.*)1991, considera, por cierto, que dicho Ferrando es Llanos.

timiento aislante de yeso con cola y estopa. El estrato de preparación de la cara anterior está conformado por una *gesso* de carbonato o sulfato de cal aglutinado con cola orgánica, sobre el que probablemente se extiende una fina imprimación amarillenta clara, visible en muchos puntos de la pintura.<sup>37</sup>

No sabemos si el dibujo se ejecutó ‘*alla prima*’, pero los escasos vestigios de lineamentos de carbón y correcciones visibles nos inducen a pensar que se utilizó un modelo previamente dibujado en otro soporte, aunque no se usaría ninguna técnica de calco para su transferencia, que debió hacerse a mano alzada o acaso con ayuda de una cuadrícula que posteriormente se eliminó por completo. El dibujo subyacente se realizó en dos fases: en una primera debió estar ejecutado probablemente con carbón, y se borró una vez finalizado, reduciendo al mínimo su visibilidad, para retomarse, en una segunda fase, con un medio menos sucio que permitiese un delineado incapaz de contaminar los colores en los siguientes estratos.<sup>38</sup> Para este segundo trazado se utilizó muy probablemente una laca dada a pluma, que sirvió en el propósito de repasar las líneas casi imperceptibles ya, dejadas por el carbón.<sup>39</sup> Tales perfiles rojizos son todavía visibles en los contornos de los brazos del Niño, en las manos de la Virgen, en los perfiles de elementos del vestido, e igualmente se intuyen subyaciendo bajo las fisonomías de los ros-

tro de los dos personajes, en pequeños arrepentimientos, como la doble línea de la nariz de la Virgen, o de la pierna del Niño. La propia idiosincrasia de este material, no obstante, lo hace invisible en el medio infrarrojo. Por tanto, pese a que se tomó una fotografía infrarroja (IR) de alta resolución<sup>40</sup> los vestigios de dibujo fueron realmente escasos, y sólo se pudo constatar una débil presencia de carbón residual en algunas partes, debido al mencionado borrado, previo al delineado final del dibujo con laca, que pese a ser visible a simple vista, se pierde absolutamente en la imagen IR (fig. 5). El por qué el carbón fue eliminado y se contorneó con una laca se entiende al mirar el estrato de color, caracterizado por una fina y limpia aplicación, cuya pulcritud quedaría comprometida de tener polvos de carbón en superficie, que hubiesen agrisado las carnaciones. La aplicación de la capa pictórica en las mismas es tan sutil que en muchos puntos respira el estrato de imprimación, que voluntariamente juega un papel luminoso en la cara de la virgen y en las luces reverberadas en las partes en penumbra. Este recurso es propio de muchos maestros flamencos que minimizaban el empaste en las carnaciones procurando que respirase una capa de preparación subyacente, que ayudaba a dar luminosidad a los colores y a homogenizar la paleta. Posteriormente fue un recurso muy buscado por los italianos, como sucedía con las preparaciones ocres del propio

36 IBÁÑEZ, (*op. cit.* 1999, pp. 170-189) apunta una formación para Yáñez en la que el peso de un estilo peruginesco adquiere una considerable importancia. No es este un dato baladí puesto que Llanos, también parece estar sometido a tal influjo, como queda patente en esta obra. En cualquier caso consideramos que es un dato interesante muy oportunamente observado, ya por Bertheux en 1907 y Post en 1953, pero especialmente desarrollado por Pedro Miquel Ibáñez. Además nos parece cierto el hecho planteado de que ambos debieron asimilar, en un cierta itinerancia nómada, influjos muy diversos de artistas de aquí y de allá, además de las consabidas influencias toscanas asimiladas en Florencia (que también permearon, sin duda, en el bagaje de Llanos).

37 El conjunto de capas de preparación se encuentra muy craquelado debido a los movimientos mecánicos del soporte, pero no llega a formar cazoletas; se trata de pequeñas grietas (*‘craquelature’*) que no llegan a tocarse muchas veces entre sí.

38 Esta práctica viene repostada en ejemplos de dibujos subyacentes en la Lombardía. Véase POLDI, Luca. “Esempi di disegno sottostante ‘*alla prima*’ nella pittura lombarda tra fine Quattrocento e primi decenni del Cinquecento”, en JORI, Alberto; LASKARIS, Katerina Zaira; SPIRITI, Andrea (eds.) *Storia e storiografia dell’ arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia*, Milano: Bulzoni, 2015, pp. 290-291.

39 CENNINI, *op. cit.* 1998, pp. 57-59, Cap. comenta ya la práctica de ‘*cancellare il disegno*’ y fijarlo posteriormente con tinta o estrato de plata. También cabe la posibilidad de que la laca se utilizase antes de borrar el carbón, y tras el secado de la misma se eliminase por completo cualquier vestigio del dibujo inicial.

40 La fotografía infrarroja se realizó con una cámara Sinarback® *eVolution* 75h con respaldo IR, y un filtro especial con paso de longitudes a partir de 1100nm.

Leonardo, que, como en este caso, llegan a desempeñar un papel tonal de medias tintas.

La selección de la paleta cromática es delicada y precisa, con tonos oscuros y moderados, poco estridentes. Aunque no se ha realizado un análisis pigmentario se intuye la presencia de azurita en los azules, acaso con alguna veladura de índigo en las partes más oscuras, y con una abundante cantidad de albayalde para los claros. Frente a una probable ausencia de bermellón se encuentra una evidente abundancia de lacas, con las que se modelan los ‘*cangianti*’, y que también se localizan en los labios y en diversas veladuras en drapeados. A primera vista no se evidencia ningún pigmento amarillo, pero en cambio parecen abundar en la paleta los ocre, tierras, sombras y sienas, que adquieren un especial protagonismo –aunque con un uso moderado, siempre mezclados con otros colores–. La presencia de tales tierras se circunscribe a las carnaciones, al paisaje y algunas zonas del vestido de María, así como a los cabellos de ambos personajes. Por lo que respecta a los verdes creemos identificar un acetato de cobre utilizado en el paisaje de fondo y un verde tierra, muy común en el norte de Italia, que se localiza en el cojín del primer término. La omnipresencia del carbonato de plomo o albayalde es constante en toda la pintura, ya que dicho pigmento se utiliza como elemento modelador de la luz y la gradación cromática, pero salvo en pequeñísimos toques puntuales (brillos, especialmente) se evita su uso puro, por lo que siempre se encuentra mezclado con otros colores. Es muy importante en este ejemplo la presencia de oro en concha, en cenefas y nimbos, un recurso que caracteriza buena parte de la producción de ‘Los Hermandos’. La ejecución es limpia, con pinceladas fundidas y poco pastosas que distribuyen masas tonales en forma de tintas planas subyacentes. Posteriormente cada una de esas masas es retomada con sutiles matices cromáticos aplicados mediante la técnica de veladura, que van configurando los volúmenes y describen la incidencia de la luz y la reverberación de unos colores sobre otros, ambos preceptos muy desarrollados por los seguidores de Leonardo.

### 3. UN SEGUNDO MODELO MEDITERRÁNEO

#### 3.1 La consolidación del aprendizaje y el giro hacia el hispanismo

Si el primer modelo resultaba tan rico en cuanto a influjos y débitos, no menos complejo viene a ser lo que hemos determinado como un segundo modelo (fig. 4), elaborado quizás hacia 1515, durante la etapa final valenciana. Se trata, de nuevo de una tabla pintada al óleo, de 63’5 x 50’5 cm, también en colección particular.

La composición y la disposición del dibujo que perfila las figuras resultan idénticas a las del ejemplo anterior, sin embargo se aprecian notables diferencias entre las dos obras, a pesar de



Fig. 4.- Fernando de Llanos, *Virgen de la Leche*. Óleo sobre tabla. Colección particular. Se trata de una obra que muy probablemente debe adscribirse a la producción final de la etapa valenciana, hacia 1515, y que reúne los principales estilemas pictóricos y recursos plásticos del lenguaje de Llanos.

tratarse de una repetición o versión —si se prefiere—, ejecutada por una misma mano. Entre los principales cambios introducidos destaca el color de los elementos y el tratamiento de la luz, y el paisaje de fondo.

Si la paleta y el trabajo de la luz habían caracterizado sobremedida el primer ejemplo, también en este segundo resultan tan característicos como alejados de aquel: la luz es más fuerte y potente: se diría mediterránea, no genera aquella atmósfera tan difusa y tamizada y provoca, en su lugar un mayor contraste con sombras ligeramente más acentuadas. Tampoco en lo que respecta a la apariencia cromática de esta tabla resuenan aquellos mismos ecos lombardos: toda la elección tonal irradia un excesivo apego por el color, alejado de los postulados algo más sombríos del maestro de Vinci.<sup>41</sup> El uso de los tonos marrones tostados, castaños sombras y pardos es más bien escaso,<sup>42</sup> y se adolece, un última instancia, de una falta de gradientes oscuros y *sfumati*, capaces de modelar vibrantes transiciones entre las máximas luces y zonas en total penumbra, que sin embargo si se observaban en el primer ejemplo.

La paleta resulta aquí más viva y saturada, excesivamente brillante y algo quebrada; más emparentada, por ejemplo, con la claridad de Perugino que con las paletas septentrionales y, sobre todo, vinculada a la tradición cromática hispánica, y más en concreto a la de la Corona de Aragón, muy dada a la abundante luminosidad en la elección tonal. Se adolece en este caso de la óptima consecución de un efecto que en el caso anterior resultaba significativo y que es el de la armonía cromática y lumínica, aquí algo discordante, en cambio, ligeramente estriden-

te. Las manchas de color resultan mucho más planas, mostrando transiciones más violentas y mucho menos difusas.

Fruto de este hecho, paralelamente, nos encontramos en el tratamiento de los pliegues y ropajes con una sinuosa rotundez en la construcción de los drapeados, que de nuevo evoca ecos quattrocentistas, de círculos ferrases, boloñeses y toscanos, tal y como se deduce en el abuso de curvas y la carencia de ángulos en la construcción de las arrugas, alejándose así de la tradición tardogótica e hispanoflamenca. Perviven, sin embargo, algunos de los elementos de tradición flamenca que caracterizaban el primer ejemplo, como pueden ser la ubicación relativamente alta de la línea de horizonte y, de manera muy especial, la meticulosa recreación en los ornamentos. Algunos detalles decorativos, como la cinta de pedrería que se ciñe en el escote, la fíbula que sujeta la capa, o el bordado de oro de las mangas de la Virgen entroncan de pleno con la estética de nordeuropea y se mantienen con escasas diferencias con respecto al modelo anterior. El paisaje del fondo, en cambio, se aleja de la concepción flamenca de edificios esbeltos y almenados, y dista también de los paisajes italianos para ubicarse, de pleno, en lo hispano, acusando un marcado aire mediterráneo con guiños mudéjares, representando una muralla de tapial y ladrillo —similar a aquella de tantas ciudades de la Corona de Aragón—, y unas montañas de fondo que poco recuerdan a las verdes colinas de aquel primer ejemplo. Del mismo modo que en otros ejemplos de la primera etapa conocida de Llanos se identifican construcciones nórdicas en sus paisajes, este tipo de arquitecturas de raigambre mediterrá-

<sup>41</sup> El uso hiperbólico de la penumbra como recurso de modelado volumétrico caracterizó la obra de Leonardo y la de sus seguidores. De hecho, en 1549, Francisco de Holanda considera a Da Vinci una de las ‘águilas’ al calificarlo como “primero que hizo osadamente las sombras”. DE HOLANDA, Francisco: *De la Pintura Antigua y Diálogo de la Pintura*, Madrid, 2003, p. 227.

<sup>42</sup> Precisamente, por influencia del maestro toscano, la pintura del siglo XVI vira hacia manierismos cuyo principal recurso es limitar la claridad de las tonalidades propias de la centuria anterior, ganando en contraste lumínico. Para lograr dicho efecto se oscurece toda la paleta, y la selección cromática se declina hacia colores terrosos. Precisamente, y haciendo gala de esta moda que se generalizó como una de las claves del manierismo, Francisco de Holanda dice: “Las colores, de mi consejo, no deben ser muy alegres, ni todas finas, sino antes tristes y graves, y en el medio de la tristeza y las sombras acudir con una o dos colores, hasta tres finísimas y alegres”. DE HOLANDA, *op. cit.* 2003, p. 127.

nea comienzan a ser recurrentes en las obras de madurez del pintor, y son visibles en numerosos ejemplos, un rasgo que también comparte con su socio Yáñez.

Resulta muy reseñable, en este segundo ejemplar, el repertorio de estilemas y rasgos identitarios de la pintura del manchego. Destacan, entre ellos, un tratamiento casi individualizado de los cabellos, formando bucles, que repite en buena parte de sus figuras femeninas, y que posteriormente imitarán sus discípulos. El característico perfil de tres cuartos de las cabezas de los infantes, con redondos mofletes que describen un sinuoso contorno, así como el tratamiento rizado de los cabellos característicos de la mayoría de representación de Jesús se repiten sistemáticamente aquí. El uso de la hebilla tetralobulada heredada de las representaciones marianas hispanoflamencas puede considerarse también casi atributivo del repertorio formal del pintor, tal y como se aprecia en otras obras, como la *Virgen del Huso* del Museo del Prado. Más llamativo y personal resulta el modo de construir las telas y drapeados, con unos pliegues rizados que describen siempre arrugas redondeas y cortas que se repiten secuencialmente y que constituyen un convencionalismo propio de este pintor, visible en toda su obra. Una última característica de las obras del periodo final valenciano de Llanos y del periodo Murciano es el tratamiento plano y mucho más contrastado de las manchas cromáticas, carente de un modelado volumétrico difuso y sutil. Mientras que en sus pinturas iniciales –como el primer ejemplo presentado o todo el ciclo de la Catedral de Valencia–, existe una preocupación por parte del pintor en resolver los volúmenes mediante un uso matizado de la luz y la sombra, en la medida en la que avanza su producción esta característica se va desvaneciendo en pos de un efecto más sencillo y contrastado, visible, por ejemplo en toda su producción murciana. Podría decirse que a lo largo de su carrera evoluciona hacia formas más simples y menos preocupadas por el efectismo y, pese a que mantendrá sus influjos formativos italianos y flamencos, el ambiente pictórico hispano del

primer cuarto de la decimosexta centuria permeará profundamente en su bagaje. Serán estos constantes contactos con la pintura hispana de su entorno los que progresivamente le lleven a modificar su estilo en pos de soluciones menos preocupadas por la luz y la objetividad formal, hecho que ha propiciado importantes críticas a su producción tardía.

Todo este complejo maridaje de influencias, tan propios de la pintura valenciana del renacimiento temprano, confluye en una pieza de notable calidad en la que, sin embargo, no puede descartarse la participación de algún discípulo o ayudante y en la que, comparativamente, Llanos invirtió, a buen seguro, menos horas de trabajo que en el primer caso.

### **3.2. Características técnicas, procedimentales y materiales**

Aunque el estado de conservación de la pieza es bueno, con una óptima apariencia de la película pictórica, no podemos descartar que la obra haya sufrido una limpieza agresiva que haya provocado parcialmente la pérdida cualitativa a la que acabamos de aludir, puesto que ha sido restaurada en más de una ocasiones tal y como se colige del análisis con luz ultravioleta. Por otra parte son evidentes algunas patologías que no podemos obviar. La tabla presenta una fisura vertical en el paño mayor que afecta parcialmente al estrato pictórico, y pérdidas de soporte y preparación y lámina de oro en la moldura del marco. El análisis realizado con luz ultravioleta muestra numerosos repintes de pequeñas dimensiones para subsanar lagunas puntuales del estrato pictórico, y un retoque algo más importante en la junta de los paños.

Un examen técnico y procedimental de la pieza arroja información relevante para su datación y atribución. El soporte es una madera de conífera, posiblemente pino mediterráneo, compuesto de dos paños de anchura desigual, y un espesor cercano a 15mm. El engatillado o ensamblaje de los paños se produce, a diferencia del caso anterior sin anclajes metálicos, mediante *intarsia* de riel de dos travesaños de pino

de sección trapezoidal, ligeramente más estrechos por un lado que por el otro y colocados de forma contrapuesta —es decir, la parte más ancha del superior se localizaría a la derecha y la estrecha a la izquierda, y en el caso inferior, al contrario, para así contrarrestar las tensiones mecánicas del soporte—, tal y como se observa en el reverso, un recurso de influencia italiana, especialmente en el siglo XVI.<sup>43</sup> Sin embargo, a pesar de que el ensamblaje guarda analogías con la tradición tardocuatrocenista la elección del soporte lúneo sigue la costumbre hispánica.<sup>44</sup> El aparejado inicial se realizó mediante una cola orgánica proteica y presuponemos que la imprimación se hizo con un sulfato de cal, aunque no se han podido realizar análisis que lo corroboren, pero la documentación valenciana de la época no contempla otras cargas en el estrato de preparación. Existen restos del uso de la estopa como refuerzo estructural como sucedía en el primer caso, e incluso este sistema se intentó utilizar para aplacar una grieta que recorre verticalmente el centro del tablón más ancho.

El análisis de la tabla con fotografía digital infrarroja<sup>45</sup> (fig.5) nos ha permitido observar con bastante definición el dibujo subyacente, ejecutado al carbón, con algunos arrepentimientos y correcciones de posición visibles, por ejemplo, en la mano derecha de la Virgen (fig.6). Se trata de un trazado que se borró sólo parcialmente, y cuyos restos han prevalecido visibles en el espectro IR. Se ha podido documentar, mediante esta misma técnica fotográfica, la existencia de cuadrícula, utilizada para la trasposición del diseño.<sup>46</sup> La presencia de este elemento como



Fig. 5.- Yuxtaposición de fotografías infrarrojas de los dos primeros modelos. A la izquierda el ejemplar en colección particular zaragozana; a la derecha el caso de estudio que nos ocupa en este epígrafe. Obsérvese que la composición es idéntica en las dos obras, pero frente a la ausencia de un dibujo visible en el caso de la izquierda, el ejemplar de la derecha muestra un dibujo elaborado con carbón, trazado a mano alzada utilizando como referencia una cuadrícula, todavía parcialmente visible sobre la preparación

guía del dibujo nos remite a las prácticas de seriación en los obradores pictóricos: la cuadrícula era un método de transposición muy utilizado por los pintores italianos,<sup>47</sup> pero más allá de la mera utilización de un sistema mecánico, la repetición del dibujo nos da pistas sobre el propio sistema de trabajo en el taller.

El dibujo es preciso, directo, y limpio, ejecutado con trazos largos, realizado con lineamientos sensibles y modulantes, con pocas concesiones a la línea superpuesta y carente de valoración lumínica. No apreciamos prácticamente ninguna concesión al sombreado o indicaciones

43 Sobre este tipo de ensamblajes véase: GARRIDO, Carmen: “Consideraciones técnicas sobre las pinturas de Rafael del Museo del Prado”, en MENA, Manuela [et al.]: *Rafael en España*, (cat. exposición), 1985, pp. 87-134, espec. pp. 89-90; y especialmente GARRIDO, Carmen: “Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco”, en *Boletín del Museo del Prado*, 8, 23, 1987, pp. 85-108, especialmente, pp. 88-89.

44 El carácter simbiótico de las influencias apreciadas en el estilo es también extrapolable al análisis de materiales: encontramos hibridaciones de procedimientos a caballo entre la tradición italiana y la hispánica, tal y como se deduce de la descripción del soporte, algo que es muy habitual en la producción de Fernando de Llanos.

45 Véase nota: 40

46 Es posible que esta trasposición se efectuase por aumento, a partir de un dibujo preparatorio común a la pieza análoga conservada en la colección privada de Zaragoza. Sobre el uso de la cuadrícula véase HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro: “Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la Edad Moderna: algunos casos prácticos”, en *Revista da História da Arte. Serie W.*, nº 6, 2017 (en prensa).

47 BAMBACH, Carmen: *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, New York, 1999.



Fig. 6.- Fernando de Llanos. *Virgen de la Leche*. Fotografía infrarroja (detalle). Se observan las líneas de carboncillo, describiendo un somero encaje general de los elementos. Se ha utilizado una cuadrícula, todavía parcialmente visible en algunos puntos.

de partes oscurecidas. La retícula forma cuadros grandes por lo que no se pretendió una máxima exactitud o fidelidad con respecto al modelo original, sino una aproximación al encaje. Es muy posible que tal red de trasposición se basase en una cuadrícula análoga trazada sobre un dibujo existente, una muestra, probablemente a una escala menor, que debía permanecer en el seno del obrador.<sup>48</sup> En el diseño preparato-

rio no se contempló el delineado del paisaje del fondo con medio seco, por lo que es la única parte que no muestra dibujo subyacente.

Sin embargo, pese a la filiación formal del diseño, también se aprecian diferencias entre este dibujo y el del modelo anterior, sobre todo en lo relativo a los drapeados del Niño. Se puede observar cómo en la fase preparatoria, a diferencia de lo que sucede en la resolución final de

<sup>48</sup> Sobre la ‘*mostra*’ en el ámbito artístico de la Corona d’Aragó y su relevancia: MONTERO, Encarna: “El sentido y el uso de la ‘*Mostra*’ en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 94, 2004, pp. 221-254; BAZZOCCHI, Flavia: “Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli”, en TERÉS, María Rosa (coord): *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, 2009, pp. 281-294; MONTERO, Encarna: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370, 1450* (Tesis Doctoral), València, 2013; MONTERO, Encarna: “El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400”, en *Ars Longa*, n° 22, 2013, pp. 55-76; IBÁÑEZ, Javier: “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’. Instrumento, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa”, en ALONSO, Begoña (coord.): *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Sevilla-Santander, Santander, 2014, pp. 305-328.

las dos piezas, el infante aparece con una mayor desnudez; y en el caso que nos ocupa la delimitación inicial del vientre se reutiliza después para configurar el manto que lo envuelve. Esto implica, con mucha probabilidad que debió existir un modelo preparatorio —seguramente la ya aludida una ‘*mostra*’ en papel—, cuyo formato desconocemos pero que permaneció en el obrador del pintor y cuya fortuna hizo que fuese utilizado en repetidas ocasiones por los herederos del taller y seguidores.

La técnica pictórica es óleo,<sup>49</sup> con un tratamiento de veladuras sobre un manchado de colores planos; exactamente la misma que hemos descrito para el caso anterior, pero se aprecia, en este caso, un menor trabajo en la fase de modelado con veladuras. La capa pictórica es más consistente y gruesa que en el caso anterior y, de hecho, aquí la preparación parece ser blanca, sin imprimación coloreada. No se intuye la intencionalidad inicial de dejar respirar la preparación, a diferencia del caso anterior. Este hecho puede resultar determinante a la hora de percibir la propia luz de la pintura: la preparación en blanco aporta una carga especial de luminosidad pero no ayuda a obtener una cierta armonía cromática, a diferencia de la imprimación amarillenta que caracteriza el ejemplo anterior.

Por lo que respecta a la paleta la abundancia de blanco de plomo vuelve a ser notable: la mayoría de colores vienen mezclados con el albayalde. Es muy relevante la presencia de una azurita para ella capa de la Virgen, y trabajada con lacas para la consecución del color violeta del manto. Así mismo, la ausencia del bermellón

vuelve a ser notable, y en su lugar se aprecia un interesante trabajo de lacas para los encarnados, con sutiles matices sonrojados en caras y manos. Con la desaparición del ‘*cangiante*’ en este ejemplo la paleta se reduce notablemente y, comparativamente, se aprecia una pérdida de interés en utilizar una mayor variedad cromática, por lo que el colorido resulta algo más monótono en este ejemplar. La presencia de tierras claras es también muy notable: ocres, verdes tierra y marrones cobran un especial protagonismo en este ejemplar.

Por último resulta relevante para este análisis prestar atención al marco de la pieza. Se trata de un elemento integrado en la obra, montado y decorado, con mucha probabilidad, por los miembros del obrador de Llanos. La preparación muestra restos de estuco, una capa de bol rojizo y un dorado al agua, con un estofado en tono rojo. Estilísticamente la factura del marco muestra una fuerte influencia italiana.<sup>50</sup> Los palos están encolados sobre el soporte, de una moldura de tipo *Casetta*, que presenta decoración en la entrecalle, con textos en los travesaños superior e inferior con las siguientes inscripciones: en el superior, “[MAT]ER : DEI : MEM[E]NTO : MEI : AVE REGINA” (moldura superior) y “[COELOR]UM : MATER : REGIS : ANGELORUM : O MARIA”, (inferior) que significan: “Madre de Dios, acuérdate de mí” y a continuación el inicio de una de las conocidas cuatro antifonas de la Santísima Virgen, *Ave, regina coelorum*, de autor y fecha dudosas.<sup>51</sup> Las molduras laterales verticales presentan en la calle una decoración de motivos *a candelieri* a base de estofados en tono rojo sobre el fondo dorado.

<sup>49</sup> No podemos aportar información sobre los pigmentos o aglutinantes utilizados puesto que no se han hecho analíticas al respecto, pero se advierte que el procedimiento es oleoso.

<sup>50</sup> Un estudio sistemático de los marcos puede encontrarse en: TIMÓN TIEMBLO, María Pía: *El marco en España, del mundo romano al inicio del Modernismo*, Madrid, 2002; GARCÍA HERRANZ, Eugenio: *El marco en la historia del arte*, Madrid, 1969; VIVÓ MUÑOZ, María del Carmen: *El marco. De la técnica a su análisis y clasificación*, Valencia, 2012.

<sup>51</sup> Se localiza por primera vez en el salterio de Saint-Albans, datado entre 1123 y 1135, que se custodia en la catedral de Hildesheim (Alemania): HENRY, Hugh: “Ave Regina”, en *The Catholic Encyclopedia*, vol. 2, New York, 1907. <http://www.newadvent.org/cathen/02149b.htm>. Véase también GARRIDO BONÑO, Manuel. “Los salterios en honor de la Virgen María”, en *Scripta de Maria. Anuario*, 1983, p. 176.

#### 4 EL ENTORNO DE LLANOS Y UN TERCER EJEMPLAR: ¿EL MAESTRO DE ALZIRA?

##### 4.1 La pervivencia del modelo en el taller

Una última pieza (fig. 7) cierra este recorrido evolutivo en la pintura de Llanos, aunque esta vez debe adscribirse directamente a un colaborador de su más próximo entorno pero con una personalidad que, pese a encontrarse en un periodo formativo dependiente aún de los modelos del maestro en el ámbito del obrador, se configura como autónoma, poseedora de un lenguaje expresivo y unos recursos plásticos que acusan una identidad propia.

De nuevo se trata de un óleo sobre tabla, de 65 x 52'5 cm, en colección particular;<sup>52</sup> una obra cuyo pasado nos es absolutamente desconocido y que difícilmente podrá ser rastreada en un sentido documental. Sin embargo, una inscripción en su reverso con el nombre de 'Santa Clara', visible con luz ultravioleta, nos da información de una posible procedencia conventual ya que la grafía es antigua.<sup>53</sup>

Es reseñable en este caso el débito al obrador de Llanos, puesto que se observa la pervivencia de los estilemas del maestro en esta obra. En este caso, a diferencia del anterior y en sintonía con el primero que se ha expuesto el Niño está envuelto en un rico paño de seda tornasolada, en la que de nuevo se aprecia la consecución de un *cangiante* que comparte tonalidades con la primera de las obras aquí presentadas. Este recurso, que podría decirse casi propio de Llanos lo encontramos también en las obras de su seguidor, el Maestro de Alzira,<sup>54</sup> tal y como se observa en una de las tablas dedicadas al Apóstol Santiago de la National Gallery of Ireland



Fig. 7.- Maestro de Alzira (?), a partir de modelo de Fernando de Llanos. *Virgen de la Leche*. Este curioso ejemplar reinterpreta el modelo del manchego, probablemente utilizando un dibujo o *mostra*, conservado en el taller. Es interesante la ausencia absoluta de paisaje en ese ejemplar, y su substitución por el fondo de oro estofado con motivos geométricos y vegetales, tan propio de la tradición valenciana del momento.

de Dublín, en concreto en el verdugo del santo (fig. 8),<sup>55</sup> solucionado, además con tonalidades análogas. El tratamiento casi individualizado de los cabellos (fig. 9) o el uso del recurso de la fíbula (fig. 10) son estilemas que, como se observa, tienen una cierta pervivencia en el taller del manchego, y que, en este caso serán retomados por el Maestro de Alzira. El tocado de esta Vir-

<sup>52</sup> Salió a la venta en Alcalá Subastas, el 24 mayo de 2012 (lote 426, atribuido a Escuela valenciana, siglo XVI y todavía sin restaurar). Posteriormente, en febrero de 2015, apareció en Subastas Setdart, atribuida a Francisco de Osona, donde fue adquirida por el actual propietario.

<sup>53</sup> Tal vez, como muchas otras obras, saliera de su lugar de origen en la desamortización del siglo XIX. En la misma ciudad de Valencia encontramos, por ejemplo, el Monasterio de la Puridad. Pero a falta de datos todo son meras especulaciones, pues tampoco tenemos la absoluta certeza que su origen sea la capital valenciana.

<sup>54</sup> Se trata de una 'personalidad' inventada por Post, par POST, Chandler Rafton: *The valencian school in the early Renaissance (A History of Spanish Painting, vol XI)*, Cambridge-Massachusetts, 1953, pp. 289-296.

<sup>55</sup> En el reverso de esta tabla se encuentra una escena de la *Santa Estirpe*, en esta ocasión con la descendencia del segundo matrimonio de Santa Ana con Cleofás. Es decir, con su hija María Cleofás y su esposo Alfeo, y sus cuatro hijos: Santiago el menor, Judas Tadeo, José el Justo y Simón de Jerusalén.



Fig. 8.- Maestro de Alzira, *Santa Estirpe*, óleo sobre tabla, 142 x 132 cm, The National Gallery of Ireland (Dublín), inv. 354. Detalle del hombro del soldado que va a ejecutar al apóstol Santiago.

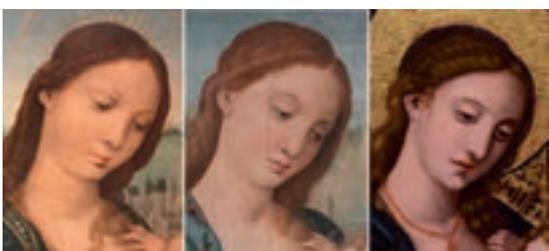


Fig. 9.- Yuxtaposición de las cabezas de los tres ejemplares presentados hasta ahora (detalle figs. 1, 4 y 7). Se advierte la particular forma de tratar los cabellos, un recurso habitual en la pintura de Llanos que no obstante permea entre sus seguidores. La misma yuxtaposición sirve para entender el propio proceso evolutivo de la pintura del manchego que con el tiempo tiende hacia una cierta simplificación y se contamina de la influencia hispana de su entorno.



Fig. 10.- Yuxtaposición de detalles con la fibula, típicos del repertorio del manchego. En la parte superior detalles de los dos modelos de Llanos (detalle figs. 1 y 4). En la parte inferior izquierda detalle de la Virgen del Huso, conservada en el Museo del Prado. A la derecha el motivo reciclado en el ejemplo que nos ocupa en el presente epígrafe (detalle fig. 7).

gen, ligeramente diferente a los otros dos, sigue también un modelo de Llanos, en este caso similar al de la tabla de la *Adoración de los pastores*, de colección particular.<sup>56</sup>

El rostro de la Virgen es comparable con el de María de Cleofás, de una de las tablas que forma parte del conjunto conservado en el Museo de Dublín, y que se localiza actualmente en la Colección Laia-Bosch.<sup>57</sup> Aunque al tratarse la obra que estudiamos de una tabla de devoción, y de menor tamaño, las texturas y detalles son más cuidadosos. En otros aspectos se aleja en cambio otros estilemas del manchego, entroncado de pleno con una tradición pictórica aún vigente en el territorio valenciano durante el primer cuarto del siglo XVI. Nos referimos, por una parte al uso de un nimbo punzonado, muy en la tradición de Macip y los Osona, y por otra parte al uso del fondo dorado con motivos estofados, tan común en el primer Renacimiento valenciano.

Pese a la propuesta de atribución provisional al Maestro de Alzira, no podemos dejar de reconocer cierta afinidad con los rostros de las santas María Magdalena y Úrsula, que se atribuyen a Miquel del Prado y que se conservan en una colección particular de Valencia.<sup>58</sup> Es muy posible que el maestro de Alzira se formara con los Hernandos, como ya ha apuntado algún autor,<sup>59</sup> como debió ocurrir con Miguel del Prado, seguidor también de San Leocadio y que ha sido también descrito como ‘yañezco’ en clara alusión a su débito hacia ‘los Hernandos’.<sup>60</sup> De hecho, el mismo Pedro Miquel Ibáñez atribu-

ye la tabla de *Cristo presentando a los redimidos del limbo a la Virgen*, del Museo del Prado, a Fernando Yáñez y al denominado Maestro del Grifo, curiosamente hoy identificado con pintor Miguel del Prado, anteriormente citado.<sup>61</sup> Pero el hecho de acercar a del Prado al entorno de Llanos no es ninguna novedad. Luis Tramoyeres afirmaba que para él “Miguel del Prado fue otro de los ayudantes de los Ferrandos”,<sup>62</sup> así como Miguel Esteve, quienes cree que “auxiliaron” a los Hernandos en las puertas del retablo de la Catedral.<sup>63</sup> Del mismo modo, es muy probable que el desconocido Maestro de Alzira fuera otro de sus colaboradores, pues la tipología de sus personajes guarda infinitos débitos a las figuras de Yáñez y Llanos, sobre todo en los perfiles de algunos rostros, en sus composiciones y en la perspectiva de las arquitecturas.

#### 4.2. Características técnicas, procedimentales y materiales

El soporte es un panel de madera de pino de corte tangencial, conformado por una única tabla a la que se han aplicado dos tensores posteriores para compensar la posible fuerza de combado. Estos barrotes vienen dispuestos como en el ejemplo anterior ‘a la italiana’; se trata de piezas con ligera forma de cuña insertadas en rieles de sección trapezoidal.<sup>64</sup> El soporte integra el marco, de moldura, acabado en plata corlada con preparación rojiza. En el reverso se aprecia un revestimiento aislante de yeso con cola y estopa, característico también en los dos

<sup>56</sup> GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, 2011, p. 133, fig. 60.

<sup>57</sup> La escena representa otra *Santa Estirpe*, donde se representan el apóstol Santiago (el Mayor) con su hermano Juan (Evangelista), ambos de niños, junto a sus padres, María Salomé y el Zebedeo, y sus abuelos Ana y Salomé (su tercer marido).

<sup>58</sup> BENITO, Fernando “Miquel del prado. Santa María Magdalena y Santa Úrsula”, en BENITO, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José (dirs): *La Memoria Recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* (cat. exposición), Valencia, 2005, cat. 81, pp. 222-223.

<sup>59</sup> MATEO, Isabel: “Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. 57, n. 228, 1984, p. 374.

<sup>60</sup> CATALÁ, Miguel Ángel: “Paolo da San Leocadio (?): Virgen de la Leche”, en *El mundo de los Osona, ca. 1460 - ca.1540* (cat. exposición), Valencia, 1994, pp. 200-203.

<sup>61</sup> IBÁÑEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 393-396, figs. 76 y 171.

<sup>62</sup> TRAMOYERES, Luis: “La capilla de los jurados de Valencia, en *Archivo de Arte Valenciano*, año 5, 1919, p. 94.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>64</sup> Véase nota: 43

casos anteriores, pero ciertamente común en la pintura valenciana del momento. El estrato de preparación de la cara anterior está conformado por un *gesso* a base de sulfato de cal aglutinado con cola orgánica, sobre el que se extiende una capa de bol arménico que hace las veces de imprimación rojiza, otorgando una atmósfera mucho más oscura y terrosa a toda la pintura. Tal imprimación terrosa es un recurso propio de los lenguajes renacentistas más maduros, y anticipa un gusto frecuente a partir del 1600.

Como novedad, en lo que respecta al dibujo, nos encontramos con un caso de utilización del calco de papel carbón para la transferencia del dibujo. Desconocemos si se realizó desde la aludida ‘*mostra*’, desde un calco de la misma obtenido con papel aceitado o bien desde otra copia libre del modelo original conservado en el obrador. Este método resulta visible en la fotografía infrarroja (fig. 11), especialmente en los contornos de las manos y en las facciones. Se trata de un dibujo siempre más tenue que aquel que se realiza directamente con carbón sobre el tablero preparado. De hecho en las partes en las que el dibujo no se fija es habitual completar el trazado con carbón a mano alzada, como sucede eventualmente en algunos puntos de este diseño.

La selección de la paleta cromática recuerda más al primer ejemplo —mucho más antiguo—, que al segundo y, en ese sentido, guarda una mayor fidelidad con aquel. De nuevo se intuye la presencia de azurita en los azules, con importantes veladuras de lacas en las partes más oscuras (probablemente de índigo), y con una menor cantidad de albayalde para los claros que en los ejemplos anteriores. Frente a la probable ausencia de bermellón de los ejemplos precedentes, en este sí parece encontrarse el sulfuro de mercurio, juntamente con tierra almagra y una evidente abundancia de lacas, con las que, de nuevo, se modelan los ‘*cangianti*’, y que también se localizan en los labios y en diversas veladuras en drapados. En los estofados del fondo dorado es quizás donde adquieren una relevancia especial. Una vez más se documenta una notable ausencia de amarillos, más allá de un probable ocre que junto con otros pardos, sombras



Fig. 11.- Maestro de Alzira, a partir de modelo de Fernando de Llanos. *Virgen de la Leche*. Fotografía infrarroja (detalle). Se observan los contornos perfilados con trazos continuos, de grosor regular y de máxima seguridad. Son característicos de la utilización del papel de carbón como auxiliar para la trasposición del dibujo al soporte. Aun con ello se observan puntuales correcciones por parte del pintor.

y sienas, completan la paleta de las tierras. La factura, menos transparente que en los ejemplos anteriores, con mayor carga pictórica y con un estrato de color más grueso, se caracteriza, además por una búsqueda de soluciones de mayor contraste y rotundidad lumínica y volumétrica, y menos ‘*sfumati*’.

## 5. FORTUNA DEL MODELO EN EL ÁMBITO VALENCIANO

Sin duda, esta iconografía y composición de la *Virgen de la Leche* debió tener mucho éxito devocional, pues el mismo Joan de Joanes, años más tarde, repetiría en una escena de manera casi idéntica las figuras de la Virgen con el Niño, añadiendo a San Juan Bautista y San Jerónimo, obra que, procedente del convento de Jerusalén de Valencia, se conserva en la iglesia de San Andrés de la misma ciudad (fig. 13). Otro ejemplar del mismo artista se localizaba en la colección Vicenç Lassala (fig. 13). En ambas tablas, a diferencia de las que hemos estudiado en este trabajo, Joanes hace su particular aportación al orientar el rostro de la Virgen hacia el lado opuesto del modelo original.

En el 2014 se restauró, en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, otra *Virgen de*



Fig. 12.- Una comparación general de los tres ejemplares (figs. 1, 4 y 7) aquí presentados resulta interesante para evidenciar similitudes y discrepancias. Resulta llamativa la diferencia de luminosidad y armonía cromática de los tres ejemplos, lo que evidencia la importancia de la imprimación en la percepción general de la pintura. Mientras que en el primer caso el tono ocre ayuda a una cierta armonía del color, el segundo ejemplo, con imprimación en blanco, aporta una luminosidad extraordinaria. El tono rojizo y pardo que caracteriza el tercer ejemplar es debido a su imprimación almagra. Por lo que respecta a los reversos, mientras el primero presenta todavía anclajes metálicos el segundo y el tercer ejemplo van montados a la italiana. Todos fueron enyesados y aislados con estopa.

*la Leche*, cuya autoría y procedencia se desconocen, aunque se ha relacionado con un pintor hispano-flamenco de la segunda mitad del siglo XVI.<sup>65</sup> Seguramente el artista debió conocer el modelo ‘joanesco’, ya que el rostro de la Virgen se orienta hacia su mismo lado (fig. 13), y parece seguir estilemas del valenciano.

## 6 CONCLUSIONES

Se han presentado en este estudio tres copias de un mismo modelo de Virgen de la Leche, que sirven como paradigma de la actividad de Fernando de Llanos a lo largo de su carrera productiva. Un primer ejemplo muestra el bagaje italiano del manchego: Llanos debió pasar un largo tiempo en Lombardía, donde absorbió las influencias de los preleonardescos y de los leonardescos, antes de recalcar en Florencia, pasando antes por Urbino. Es muy posible que fuese en Lombardía donde se encontró con Yáñez, y no en Toscana, puesto que este bagaje lombardo, como sucede con el urbinés, parecen afectar a los dos pintores por igual. Una buena prueba de ese largo paso por el Milanesado la puede constituir una *Madonna*, que Zeri atribuye a algún seguidor lombardo de los ‘leonardeschi’ y cuya autoría, en nuestra opinión debe restituirse a Llanos.

Volviendo al primer modelo de Virgen de la Leche, se trata de una pintura pues, que, pese a estar efectuada probablemente en Valencia poco después de 1506 reúne todavía con fuerza el conjunto de enseñanzas adquiridas por el manchego en territorio cisalpino. Otra opción que nos parece menos probable es la participación de Yáñez en este modelo, aunque empíricamente no tenemos argumentos sólidos para descartarla. Esto nos obstante haría necesaria una revisión de otras obras conjuntas, más allá de las tradicionalmente consignadas.

Un segundo modelo puede relacionarse con la etapa de final del periodo valenciano o con la primera etapa del periodo murciano. Datable

quizás hacia 1506 reúne los estilemas fundamentales del estilo de madurez de Llanos, que caracterizan su producción entre 1513 y 1525. Sin embargo, una comparación directa entre ambas también evidencia una cierta pérdida de valores cualitativos que afecta a este segundo ejemplar, en el que se advierte una menor preocupación por los preceptos ‘vincianos’ que sí caracterizan en mayor medida las primeras obras de la etapa valenciana. No podemos descartar una cierta participación de algún ayudante. Sea como fuere, la repetición de aquel primer modelo años después evidencia no sólo la pervivencia del modelo en el obrador –acaso en forma de ‘*mostra*’ sobre papel–, sino además pone de manifiesto una incipiente fortuna del modelo, que es reelaborado siguiendo procesos semimecánicos de copia, lo que a su vez nos habla de las prácticas de seriación del obrador, todavía muy influenciadas por la tradición italiana.

Un tercer modelo, esta vez de manos de un seguidor, –al que hemos identificado provisionalmente con el Maestro de Alzira en su etapa formativa con Llanos, a la espera de nuevos datos que puedan confirmar la atribución–, corrobora la fortuna del primer modelo entre los seguidores de Llanos, que al tiempo que copian el repertorio figurativo del maestro aprenden del manchego algunos de sus estilemas, como el uso del ‘*cangiante*’.

Por último, para concluir, dado el título de este trabajo no nos hemos podido resistir a comentar otra Virgen de la Leche atribuida a Llanos que salió recientemente a subasta en Sotheby’s (fig. 14). Se trata de un óleo sobre tabla de 45,7 x 33 cm, que no sigue el modelo anterior, y para el que habría que considerar una grandísima participación de taller, en el mejor de los casos, aunque en nuestra opinión se trata de la obra de un seguidor de su mismo obrador, tal y como se infiere al comparar los antedichos estilemas del maestro manchego con los que presenta dicha pieza.

<sup>65</sup> Imagen obtenida en [http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/140717\\_finalizalaintervencionenlatablalavirgendelaleche.html](http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/140717_finalizalaintervencionenlatablalavirgendelaleche.html) (consultada julio de 2017)



Fig. 13.- Joan de Joanes, *Virgen de la Leche*, Colección Vicenç Lassala, Valencia. b) Joan de Joanes, *La Virgen con el Niño, San Juan Bautista y San Jerónimo*, Iglesia de San Andrés, Valencia. c) Anónimo, siguiendo modelo de Joan de Joanes, *Virgen de la Leche*, Colección particular.



Fig. 14.- Fernando de Llanos y taller, *Virgen de la Leche*, Colección particular. Imagen tomada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Madonna\\_and\\_Child\\_and\\_St.\\_John\\_the\\_Baptist%27\\_by\\_Fernando\\_Llanos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Madonna_and_Child_and_St._John_the_Baptist%27_by_Fernando_Llanos.jpg)