

# *“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*

**Dr. Ximo Company Climent**  
Centre d'Art d'Època Moderna.  
Universitat de Lleida

**Dr. Borja Franco Llopis**  
Universitat de València

**Dr. Isidro Puig Sanchos**  
Centre d'Art d'Època Moderna.  
Universitat de Lleida

## **RESUMEN**

En nuestro texto nos centramos en el estudio de la obra de Hernando de Llanos: La Virgen con el Niño, San Juanito y dos ángeles de Hernando de Llanos, con el fin de revalorizar su figura y estudiar la entrada de estilemas italianos en el arte hispánico. Realizaremos una aproximación iconográfica, así como las fuentes principales que nos incitan a atribuir a dicho pintor tal tabla, demostrando su maestría una vez separado de su colega Fernando Yáñez.

**Palabras clave:** Hernando de Llanos / Arte español / Pintura / s. XVI

## **ABSTRACT**

*In this text we talk about the Virgin and Child, little Saint John and two angels, one of the most singular works of Hernando de Llanos in order to know about the development of new artistic trends of Italian roots that took place in Hispanic territory. In our study we went into the iconic and stylistic sources that led us to ratify attribution to this painter in depth. His study of composition, the quality of the stroke, and its anatomical types, are the keys to ratifying the authorship and to present a detailed study of this lofty oil painting.*

**Key words:** Hernando de Llanos / Hispanic Art / Painting / XVI th century

Hemos querido encabezar el título de este artículo aludiendo a la existencia de una “incógnita Llanos” haciendo un guiño al trabajo que publicara Pedro Miguel Ibáñez en 1999 titulado *Fernando Yáñez de la Almedina (la incógnita Yáñez)*,<sup>2</sup> donde consiguió desentrañar diversos aspectos poco conocidos de la obra de este pintor de origen conquense que estuvo activo bastantes años en Valencia. El enigma de su figura, de su formación, en esencia, el estudio exhaustivo del arte que realizó y que tantos frutos obtuvo, tal y como nos demuestra Ibáñez, no ha tenido la misma respuesta en cuanto a la producción de su colega Llanos. Tal vez sea por el citado “síndrome clónico”<sup>3</sup> o por la idea generalizada de que el arte llanescos no llegó jamás al nivel del de su compañero, éste ha sido uno de los pintores que menos atención ha recibido, en solitario, en los estudios de pintura del XVI, ya que siempre se trató junto a su colaborador. Tal vez por ello, y por revalorizar su importante figura, nos sentimos con la obligación moral de plantearnos también una “incógnita Llanos”.

Este problema historiográfico viene de mucho tiempo atrás. Hasta el siglo XIX, de Llanos se ignoraba su existencia, mientras que de Yáñez sólo a partir de 1800 se supo que eran suyas las pinturas de la capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca y, con ello, se trató de indagar sobre su figura. Partiendo de estas primeras pistas se conoció cómo en el perdido *Arte de la*

*Pintura* de Hernando de Ávila que citara Diego de Villalta en su *De las estatuas antiguas* (1590) ya había alguna pequeña nota dedicada a Yáñez, al igual que sucedía en obras de otros autores como Lázaro Díaz el Valle (*Epílogo y nomenclatura de algunos artífices...1657-1659*) o Palomino (*Parnaso Español Pintoresco Laureado*, 1715), entre otros. Todo ello fue puesto en valor por historiadores como Chabás<sup>4</sup> o Tormo.<sup>5</sup>

Como hemos dicho, poco sabemos de la figura de Llanos, ni tan siquiera dónde nació. Se supone, partiendo de su apellido, que podría haberlo hecho en Santa María de los Llanos (Cuenca), aunque también cabe la posibilidad de que fuera albaceteño, relacionado, en este caso, con el Llanos albacetense, o con Santa María de los Llanos, cerca de Mota de Cuervo, en plena región de la Mancha.

Parece ser que bien pronto marchó a Italia, donde muy probablemente conoció a Leonardo da Vinci y al que fuera su socio durante un tiempo, Fernando de Yáñez de Almedina, si es que no se conocieron antes en Valencia, viajando juntos a Italia. Debemos tener en cuenta que esta ciudad fue el punto de partida para numerosas expediciones de artistas a territorio itálico, por lo que bien allí o en el periplo marítimo hacia dicha Península se pudo haber fraguado su amistad. De hecho, no se sabe a ciencia cierta por qué decidieron realizar tal viaje. Quizá debiera apuntarse la posibilidad de que ambos hubieran conocido a Paolo da San Leocadio en

1 Este trabajo se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, que lleva por título *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (c.1440-1525). Problemas de pintura* (HAR2009-07740; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). También ha contado con el soporte técnico y humano del equipo científico internacional del “Centre d’Art d’Època Moderna” (CAEM) y del Grup de Recerca Consolidat reconocido por el Departament d’Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya: “Art i Cultura d’Època Moderna” (ACEM) de la Universitat de Lleida (2009 SGR 348).

2 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de la Almedina (la incógnita Yáñez)*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1999.

3 Ibáñez expone cómo la historiografía tradicional, basándose en los escasos seis o siete años en que formaron compañía en Valencia, ha proyectado ilusoriamente dicha cooperación al resto de sus biografías, como si de una especie de hado inevitable se tratase. Véase: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 80, 1999, p. 45.

4 CHABÁS, Roque: “Las pinturas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia”, en *El Archivo*, 1891, pp. 376-406.

5 TORMO, Elías: “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23, 1915, pp. 198-205. Y, del mismo autor: “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 32, 1924, pp. 32-39.

Valencia, y que deslumbrados por la modernidad de la pintura del maestro reggiano o por recomendaciones, hubieran decidido viajar a Italia, pero no son más que conjeturas.

De todas maneras, su estancia en Italia fue fundamental, ya que junto a Da Vinci comenzó a fraguarse su estilo, adquirieron nuevas ideas compositivas y modelos para la creación de unos tipos iconográficos que repetirían en numerosas ocasiones. Habría que añadir que no sólo se empararían de las novedades formales leonardescas, sino que tampoco estuvieron ajenos a todas las otras corrientes artísticas que estaban desarrollándose en aquel territorio. Conocerían de primera mano, pues, la obra de otros pintores coetáneos italianos, quienes influyeron, también, en la conformación de su arte. Podemos citar, entre ellos, por su especial vinculación artística, la figura del florentino Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494).

Su filiación con Leonardo parte de una documentación publicada en los años 1839-1840 por el italiano Giovanni Gaye, más concretamente en su libro titulado *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*.<sup>6</sup> Entre los documentos inéditos compilados por este autor se podía leer uno que iba a ser fundamental para la historiografía artística española del Renacimiento. En fecha de abril de 1505 se mencionada a un “*Ferrando Spagnuolo, dipintore*” por la compra de unos pigmentos a Leonardo da Vinci por valor de cinco florines. En ese mismo año, más concretamente en agosto, se le volvía a citar colaborando directamente con Leonardo en la realización del perdido fresco de la *Batalla de Anghiari*<sup>7</sup> del Palazzo Vecchio de Florencia, donde además aparece

su nombre junto al de un mancebo que tenía a su servicio, Thomaso di Giovanni Merine, que tradicionalmente se ha considerado que fuera quién le preparaba los colores.

A tenor de esta documentación se ha producido todo un debate historiográfico sobre cuál de los dos, Fernando de Llanos o Fernando Yáñez, pudo ser dicho “Ferrando”. Este hecho ya se nos presentó como una incógnita a inicios del siglo XX, cuando Justi estudió las puertas del retablo de la Catedral de Valencia,<sup>8</sup> si bien fuera Tormo quien, pocos años después, volviera a hacer incidencia de un modo más exhaustivo en este aspecto. El investigador valenciano no supo leer bien la documentación conservada, pues siguió tratando a este “polémico” artista como discípulo de Leonardo y no como su colaborador, aunque remarcó con acierto que fuera Yáñez y no Llanos el que cumplió tal papel.<sup>9</sup>

Esta idea no tuvo mucho éxito entre los investigadores que continuaron profundizando sobre este hecho, pues María Luisa Caturla afirmó que fue Llanos el que trabajó con Leonardo, ya que, en ese momento Yáñez se encontraría en Venecia, realizando parte de su aprendizaje junto con Giorgione o su círculo, hecho que expone ampliamente en un artículo publicado a mediados del siglo pasado.<sup>10</sup> Como ha demostrado la historiografía posterior, Caturla no estaba en lo cierto. Si bien Yáñez pudo haber realizado algún periplo por territorio itálico, heredando algunos estilemas aprehendidos en dicho viaje, no creemos que sea suficiente como para filiarlo con Giorgione y aún menos tratarlo como discípulo suyo.

6 GAYE, G.: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florencia, 1840, pp. 88-90.

7 “*Per dipingere con Lionardo da Vinci nella sala del consiglio*” BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos. Pintores del entorno de Leonardo*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia entre el 5 de marzo y el 5 de mayo de 1998. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana i Generalitat Valenciana, 1998, p. 28.

8 JUSTI, Carl: “El misterio del retablo leonardesco de Valencia” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 114-116, 1902, pp. 203-211.

9 “Discípulo de Leonardo, Yáñez, véase si el mismo maestro, el mismo genio [...] Yáñez, el gran pintor manchego, educado en el ambiente platónico de Florencia de Leonardo da Vinci...” TORMO, Elías: “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”, *op. cit.*, pp. 202-204.

10 CATURLA, María Luisa: «Ferrando Yáñez no es Leonardesco», en *Archivo Español de Arte*, 49, 1942, p. 35.

Sabedor de que el tema de la formación de los Hernandos y su supuesta relación con Leonardo era fundamental para entender el desarrollo de la pintura valenciana del XVI, Garín Ortiz de Taranco, ya en 1953 trató de hacer un estado de la cuestión de todas las opiniones vertidas al respecto, posicionándose en la importancia de Yáñez como pintor puntero en la Valencia de inicios del Quinientos.<sup>11</sup>

Durante unos años, la polémica Llanos-Yáñez permaneció estéril, hasta que Fernando Benito en 1998 comisarió la gran exposición antológica dedicada a estos dos pintores,<sup>12</sup> que tuvo, incluso, su repercusión en el mundo itálico.<sup>13</sup> Esta muestra supuso un revulsivo en el estudio de estos artistas. Así mismo lo confesaron algunos investigadores, como Ibáñez, sobre el que volveremos más adelante, al afirmar que buena parte de la motivación de su investigación provenía de dicho evento expositivo.<sup>14</sup> En el catálogo citado Benito afirmó, siguiendo la estela de Angulo,<sup>15</sup> que “hay más razones para creer que Ferrando spagnuolo fuera Fernando de Llanos”,<sup>16</sup> basándose, principalmente, en cómo de los 12 paneles de la seo valentina, aquellos que pertenecían a este pintor seguían un modelo más leonardesco. Esta postura también fue

compartida por Redondo al afirmar: “el pintor Fernando Llanos, que es de los dos Hernandos, quien presenta a lo largo de su carrera mayores débitos con la pintura de Leonardo da Vinci, lo que indicaría una formación junto al pintor lombardo”.<sup>17</sup>

De todas maneras, esta postura encontró pronto detractores, principalmente en la figura del citado Pedro Miguel Ibáñez,<sup>18</sup> quien, tal y como hiciera Tormo, expuso que debía de considerarse que fuera Yáñez quien estuvo colaborando con Leonardo, matizando que el leonardismo de Fernando de Llanos es bastante periférico, que fructificaba sólo cuando calcaaba con literalidad los modelos más trillados de su maestro que “podrían ser reproducidos por cualquier pintor que fuera provisto de un modelo copiado por otro artista con una legibilidad suficiente, sin precisar del trato directo con la fuente originaria.”<sup>19</sup> Si bien cabría precisar que el leonardismo de Llanos consideramos que no sería fueran tan periférico, sí que coincidiríamos con Tormo e Ibáñez en considerar que fuera Yáñez el que trabajó con Da Vinci, como ya anunciáramos en otros trabajos anteriores.<sup>20</sup> El pintor manchego fue el de más estatura creativa y expresiva, y por lo tanto quien mejor encajaría

11 GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe: “Leonardescos españoles”, en *Revista de Ideas Estéticas*, 44, tomo XI, 1953, pp. 17-29. Este filón del arte leonardesco en España fue estudiado con mucho más detenimiento en: RUIZ MANERO, J. M.: *Pintura italiana del siglo XVI en España: Leonardo y los leonardescos*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte Marqués de Lozoya, 1996.

12 El catálogo de dicha exposición fue: BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos. Pintores del entorno de Leonardo... op. cit.*

13 Esta muestra se trasladó a Florencia ese mismo año, con el título: *Ferrando Spagnuolo e altri mestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, celebrada en la Casa Buonarroti del 19 de mayo al 30 de julio. El catálogo fue coordinado por el propio Benito y por F. Sricchia Santoro. En este caso se enfocó la muestra como un intento de filiación de la obra de ambos pintores en territorio itálico.

14 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia” *op. cit.*, p. 43.

15 ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: “Pintura del Renacimiento” en *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1953, volumen XII, p. 40 y ss.

16 *Ibidem*, pp. 28-29.

17 REDONDO, J.: “Los Hernandos” en *Grandes pintores de la Comunidad Valenciana. Pasión por la Luz*, Valencia, El Mundo, 1999, fascículo 4, p. 44.

18 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Fernando Yáñez de la Almedina (la incógnita Yáñez)*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1999, p. 75. También del mismo autor: “Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia” en *Archivo de Arte Valenciano*, 80, 1999, pp. 43-49.

19 *Ibidem*, p. 44.

20 COMPANY, Ximo y PUIG, Isidro: “La Virgen con el Niño, San Juan y dos ángeles” en *La Llum de les Imatges: Lux Mundi*. Catálogo de la exposición celebrada en Xátiva de Abril a diciembre de 2007 comisariada por Ximo Company, Vicente Pons y Joan Aliaga. Valencia, Fundació “La Llum de les Imatges” y Generalitat Valenciana, 2007, p. 496. Véase también: COMPANY CLIMENT, Ximo: “De España a Italia: artistas hispanos en la ‘Koiné’ mediterránea de los siglos XV y XVI” en *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XXV y XVI*, Lleida, Garsineu Edicions, 2009, en especial las páginas 40 a la 45.

con las exigencias de Leonardo, pues no hablamos de un maestrazgo sino de una colaboración. Este hecho no evitaría que Llanos estuviera empapándose del arte leonardesco y viviendo cerca de su círculo, porque de lo contrario no entenderíamos cómo pudo presentar un arte tan pulido y de ascendencia florentina en las tablas que realizara en Valencia, aun atendiendo a que Ibáñez nos hablara de un leonardismo más periférico. Apostamos, pues, a no centrarnos sólo en los modelos visuales sino en el desarrollo de los mismos, en su utilización, y, sobre todo, en el funcionamiento del sistema artístico del XVI. Leonardo querría rodearse de los mejores para realizar sus obras, artistas con ingenio narrativo, características que definen el estilo de Yáñez, pero, en ningún momento queremos insinuar que Llanos fuera un pintor de segunda fila, ya que, de ser así, no podría habernos deleitado con un legado artístico ciertamente interesante tras la separación de su colega. De todas maneras, sobre este aspecto, volveremos más adelante.

Sea como fuera, tras la estancia de ambos pintores en Florencia, la siguiente noticia

documentada que tenemos es su llegada a Valencia hacia 1506. Conservamos el contrato de obra, ya como pintores que realizaban sus trabajos conjuntamente, del *Retablo de los Santos Médicos Cosme y Damián* de la Catedral valenciana. Seguramente fuera un encargo a modo de prueba que serviría para que los canónigos se decidieran a encargarles las puertas del altar mayor de la Catedral el 1 de marzo de 1507. El retablo de los santos médicos, que sabemos fue pintado entre los meses de julio y diciembre de 1506, pereció en la Guerra Civil, sobreviviendo solo el banco de dicha estructura. En él aparece representado un *Llanto sobre Cristo muerto*, que denota todo lo que aprendieron y asimilaron en su estancia italiana (fig. 1). El impacto de este trabajo en el medio valenciano debió ser enorme debido a la conformación de un nuevo lenguaje, con personajes de gran porte clásico, inmersos en un paisaje de apariencia natural, con atmósfera húmeda y vaporosa y un ejemplo de la luz crepuscular sin precedentes. Se acercaba pues a la idealización clásica, con su monumentalidad y el *pathos* de dolor contenido.



Fig 1. Predela del *Retablo de los Santos Médicos Cosme y Damián* de la Catedral Valenciana. Óleo sobre tabla. 1506. En esta pieza se observa la introducción del lenguaje italiano en el arte hispánico tras el paso de estos pintores por Florencia. Tal vez pudiera ser una prueba que les impulsara el cabildo catedralicio antes de realizarles el encargo de las puertas del Retablo Mayor.

Desde 1507 a 1510 Llanos colaboró con Yáñez de la Almedina en las puertas del retablo de la Catedral de Valencia (fig 2), con doce escenas, acometiendo, teóricamente, seis cada uno. Si bien autores como Benito,<sup>21</sup> como ya hicieran Angulo,<sup>22</sup> Caturla,<sup>23</sup> o Justi,<sup>24</sup> han tratado de individualizar, con bastante tino, quién realizó cada tabla. Partiendo de sus afirmaciones, así como del estudio de las obras, consideramos que estas tablas realizadas en equipo responden a un trabajo conjunto y no es del todo necesario incurrir en tal precisión. Somos, pues, deudores de las palabras de Albi, quién afirmó: “Soy partidario de que a la ejecución del retablo mayor de la Catedral de Valencia no se le busquen



Fig 2. *Adoración de los Reyes*, Retablo de la Catedral de Valencia. Hernando de Llanos y Fernando Yáñez. Óleo sobre tabla. 1507.

rigurosas delimitaciones, creando una casi antagónica dualidad en la intervención de ambos pintores”.<sup>25</sup>

La liquidación final de pagos se efectuó en 18 de septiembre de 1510. Acabado el retablo de la Catedral no hay noticia que nos informe que Llanos y Yáñez trabajaran al alimón, aunque la *Anunciación* del Museo del Patriarca, originariamente formada por dos portezuelas hoy unidas, podría ser resultado de una colaboración conjunta.

Tras su separación nos resulta más que evidente que decidieran repartirse los dibujos de su obrador, muchos pertenecientes a su etapa florentina, e incluso que llegasen a duplicarlos para manejarlos ambos indistintamente como fuentes para futuros trabajos. Junto a ello, también se repartirían grabados, sobre todo de Durero, que, como señala Benito,<sup>26</sup> tan útiles les habían sido para la obtención de determinados motivos iconográficos, especialmente a Fernando de Llanos.

El siguiente dato documental sitúa a Llanos en Murcia, ya que demuestra que el 31 de octubre de 1514 se puso al servicio del Concejo de esta ciudad y gracias a las gestiones del regidor Pedro Riquelme se traslada a Cartagena a pintar unas vistas de la ciudad y de la albufera del Mar Menor. En octubre de 1515 dicho Concejo murciano le compró unos colores y materiales para la pintura de la Puerta del Puente y la Aduana. En 1516 trabajó para la Catedral de Murcia, donde realizó la tabla de los *Desposorios de la Virgen y Dios Padre* por encargo del racionero Juan de Molina, según informa una inscripción de la época en el marco de la misma: “esta

- 21 Fernando Benito se basó en la dependencia de Llanos con Leonardo para atribuirle las tablas, así como también prestó atención a la repetición de algunos estilemas como las figuras de fuerte caracterización con actitud crispada e inestable, una coloración más intensa que en el maestro da Vinci o la ausencia habitual de la arquitectura clásica denotando un peor dominio de la perspectiva que su colega Yáñez. Véase: BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos. Pintores del entorno de Leonardo...* op. cit., pp. 66-123.
- 22 ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: “Pintura del Renacimiento” en *Ars Hispaniae...* op. cit., pp. 40 y ss.
- 23 CATURLA, María Luisa: «Ferrando Yáñez no es Leonardesco»... op. cit., p. 39.
- 24 JUSTI, Carl: “El misterio del retablo leonardesco de Valencia” ... op. cit., pp. 203-211.
- 25 ALBI, José: “La huella de los Hernandos en el arte de Macip y de Joan de Joanes” en *Archivo de Arte Valenciano*, 50, 1979, p. 18.
- 26 BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos. Pintores del entorno de Leonardo...* op. cit., p. 35.

obra mando aser el racionero Ivan de Molina a MDXIIIIII”. En esta tabla comienza a vislumbrarse cómo es en realidad su estilo propio, su íntima personalidad, que veremos reflejada en los rostros de las distintas figuras, así como un empaste sólido y enérgico en sus pinceladas, bien distinto a sus primeras obras valencianas. Del mismo momento podríamos datar también la *Virgen con el Niño* del Museo de Murcia, copiando el famoso prototipo de Leonardo de la *Virgen de los Husos*, lo que lo relaciona, de nuevo, con su formación al lado de Leonardo o cercano a su círculo.

Su obra continuó ligada a la Catedral de Murcia, pues en 1520 Llanos recibió 32.000 maravedís por pintar los guardapolvos del retablo mayor. De todos modos, sus encargos no se focalizaron sólo en la capital, sino también en sus alrededores, no en vano, en 1521 concluyó la colocación de las tablas del *Retablo de la Leyenda de la Santa Cruz* de Caravaca, pagadas por don Pedro Fajardo, primer marqués de Vélez. Este encargo estaba compuesto por 6 tablas de similares dimensiones (1.40 x 0.88 m), que en la actualidad se encuentran disgregadas por el Santuario. En ellas se narra la historia del *Lignum Crucis* y, a pesar de que las malas restauraciones nos han privado de disfrutarlas en su modo original, vuelven a mostrar el lenguaje maduro de Llanos, tanto en una coloración vibrante, como en las tipologías fisonómicas de sus personajes, todo ello con una impronta italiana fundamental y determinante en la resolución de las mismas.

La última referencia conocida de su obra data de 1525, cuando en el mismo libro de cuentas de la Catedral de Murcia aparece un pago de 100 ducados sin que conste el trabajo realizado, por lo que se ha supuesto que moriría poco

tiempo después, sobre todo si se tiene en cuenta la hipótesis de que cuando viajara a Italia fuera un pintor ya maduro, algo mayor que Yáñez.

#### HACIA UNA NUEVA COMPRENSIÓN DEL ARTE LLANESCO

Por lo expuesto hasta ahora se puede deducir por qué Llanos ha permanecido siempre bajo la sombra de su colega, tildado de mero seguidor de Leonardo que con los años fue perdiendo calidad. Incluso parece insinuarse que no podría haber llegado a su cota máxima en la Catedral si no fuera por la ayuda de Yáñez. Resulta curioso cómo estos mismo investigadores que tan exhaustivamente han tratado su arte señalen que Llanos, en su estancia en Murcia, no deja vislumbrar nada de su arte anterior;<sup>27</sup> y, al mismo tiempo justifiquen que, en los últimos años de su vida, Yáñez, cayera en un arte más rutinario y carente de interés, aquejado de no tener “estímulos” para realizar un progreso y se produjese una regresión estilística.<sup>28</sup> ¿Por qué en un caso es justificable y en el otro no? Ciertamente la obra que conservamos de Llanos en solitario no suele tener la expresividad, soltura, avance técnico y dulzura de ascendencia italiana que la de su compañero, y, habitualmente, se encuentra más sujeta a grabados y composiciones preestablecidas, pero aún así, se pueden encontrar destellos artísticos en ciertas piezas que nos ayuden a plantearnos cuánto pudo haber aprendido en Italia y, también, qué legado pudo haberle dejado los años de trabajo con Yáñez, porque, al fin y al cabo, también conviviendo y pintando en compañía se produce cierto aprendizaje y asimilación de formas.

Estos destellos son apreciables en la pieza sobre la que nos detendremos. Se trata de una

<sup>27</sup> Ibáñez se pregunta dónde se percibe a Leonardo en las tablas de Llanos en la Catedral de Murcia o en Caravaca. Véase: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia” ... *op. cit.*, p. 44.

<sup>28</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos. Pintores del entorno de Leonardo...* *op. cit.*, p. 217.



Fig. 3 *La Virgen con el Niño, San Juanito y ángeles*. Hernando de Llanos. c. 1515-1520. Óleo sobre tabla. Colección Laia-Bosch.



Fig. 4 En esta fotografía se aprecia el nuevo engatillado realizado durante la segunda mitad del siglo XX con el que se trató de mejorar el estado de conservación del soporte, evitando que sus movimientos incidieran en los desprendimientos de la capa pictórica. En la actualidad no es el modelo de tratamiento de soporte que más aconsejan los especialistas.

*Virgen con el Niño, San Juanito y dos ángeles* de la Colección Laia Bosch. (Fig. 3)<sup>29</sup> Este óleo sobre tabla de pino de mediano tamaño (63,2 x 49,7 x 0,5 cm) fue adquirido en 2005 mediante subasta en Sotheby's<sup>30</sup> y presenta un estado de conservación excelente, si bien ha sufrido cierta mutilación en el pasado. La tabla parece estar recortada por la parte superior quedando el nimbo de la Virgen sesgado, así como parte del travesaño vertical de la cruz. Posiblemente, por la derecha también fuera recortada sensiblemente. Además, el fino espesor de la tabla denuncia haber sufrido algún rebaje importante en época que se desconoce y que coincidiría con la aplicación de un engatillado nuevo con el fin de controlar los movimientos de turgencia de la madera, si

bien consideramos que no sea esta la solución que mejor beneficio hubiera podido reportar a la tabla. (Fig. 4)

La capa pictórica se encuentra en perfecto estado, salvo pequeños desprendimientos en el lateral derecho y en la parte superior fruto, quizás, de la mutilación que hemos señalado, que ocasionó la caída de pequeñas partes de superficie pictórica.

Iconográficamente, el tema representado tuvo un auge inusitado durante el Renacimiento. Podríamos enmarcarlo dentro de la corriente de devoción privada, relacionándolo con aquellos iconos que tratan de acercar la vertiente más humana de Cristo y de María al pueblo, un ejemplo de Familia que los feligreses debían

<sup>29</sup> Realizamos un primer estudio aproximado sobre la misma en: COMPANY, Ximo y PUIG, Isidro: "La Virgen con el Niño, San Juan y dos ángeles" ... *op. cit.*, pp. 496-499.

<sup>30</sup> SOTHEBY'S: *Old Master Paintings: Day Sale*, Catálogo de la subasta realizada en Londres el jueves 8 de diciembre de 2005, Londres, 2005, número 285.



tomar. La Madre que enseña a su Hijo (de ahí que aparezca con el libro abierto, realizándose una asimilación de aquellas obras dedicadas a la “educación de la Virgen”, donde era Santa Ana quien ejercía la labor docente), que lo mira con dulzura mientras Éste juega con su primo.

Con estas representaciones los artistas querían lograr, mediante la muestra de la dulzura, la empatía con el espectador, educar mediante una aproximación cándida, familiar. Por ello, en esta tabla, Llanos trata de mostrar esta proximidad y muestras de cariño apreciables en el gesto de Cristo hacia su primo Juan. Intenta plasmar y difundir, en esencia, aquellas actitudes que debían de seguir en su vida cotidiana, tanto en la oración como en la educación en la fe.

Este argumento tiene su origen ya en el mundo medieval, ligado a la *Devotio moderna* y a la piedad intimista;<sup>31</sup> produciéndose un desarrollo inusitado con la evolución del “humanismo cristiano” desarrollado por autores como Erasmo de Róterdam. Así pues, Llanos no tuvo ningún problema en encontrar modelos similares en los que basarse a la hora de representar esta iconografía. De hecho, años antes, artistas como Paolo da San Leocadio las estaba popularizando en territorio valenciano y, además, en su estancia italiana, con Leonardo, pudiera haber asimilado nuevos modelos o fuentes icónicas.

Este influjo también repercutió en autores coetáneos, como su colega Yáñez, no en vano, en 1922 se conservaba en la colección Carles Tolrà de Barcelona, una *Virgen con el Niño y San Juanito*, que fue atribuida con dudas a este pintor, que tiene similar composición a la nuestra. Podemos encontrar concomitancias, por ejemplo, en la posición similar de la Virgen, así como en la ejecución de los rostros, pero, aún así, se producen algunas divergencias, como la postura del Niño, que en la tabla de Barcelona no

acaricia a San Juanito sino que le bendice con la mano izquierda o también la inclusión del cordero, símbolo de la Pasión de Cristo, con el que juega San Juanito.

Partiendo de estos modelos, Llanos nos presenta a la Virgen sentada, con los pies ladeados, observando a su hijo, que arrodillando una pierna sobre el asiento, hace ademán de levantarse, mientras pone su brazo derecho sobre los hombros de San Juanito y, como señalamos, tiernamente acaricia su mejilla derecha. Éste, por su parte, permanece sentado a su lado, con las piernas cruzadas y su mano derecha sobre el muslo de Jesús. Cada uno de ellos presenta un nimbo distinto para identificarlos. Cristo aparece con una cruz en su interior, la Virgen con una suerte de rayos y, San Juanito, una doble aureola, que se convirtió en una constante en el arte valenciano, como demuestra el influjo que pudo tener en las obras de Joan de Joanes, quien repite estos modelos.

A este primer núcleo compositivo Llanos incluye dos elementos más para reforzar la iconografía. Se trata de dos ángeles. Uno se encuentra a la derecha de la Virgen, que estaría relacionado con la Sabiduría divina, esto es, la Madre de Dios se encuentra enseñándole las escrituras a su Hijo, las cuales fueron transmitidas por acción celestial, de ahí esta presencia angélica. Por otra parte, el segundo ángel, aparece con una de las *Arma Christi*, la más importante, la Cruz, recordando cuál es el futuro del Salvador. Incluso el artista se detiene en pequeños detalles como la representación de rastros de sangre que brotan del agujero en el travesero de la misma. La inclusión de este elemento iconográfico dentro de las representaciones de la Sagrada Familia como prefiguración tuvo mucho éxito durante el Renacimiento, no en vano, pintores como Macip o Joanes, la representaron con esta misma función.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Para un estudio de este aspecto véase: GARCÍA MARSILLA, J. V.: «Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV», en *Recerques*, 43, 2001, pp. 163-194.

<sup>32</sup> Para un estudio detallado del uso de la Cruz en el arte valenciano véase: FRANCO LLOPIS, Borja: *Espiritualidad, reformas y Arte en Valencia (1545-1609)*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona. 2009.

En resumen, la iconografía que nos muestra esta tabla está relacionada con la piedad interior y el culto a la Sagrada Familia, lo que nos incita a pensar que se tratara de un encargo de un comitente privado para su oratorio. Llanos supo adecuarse a la moda del momento, dándole su toque propio y adaptándose a las características culturales concretas del mundo valenciano, esto es, una adoración y devoción muy importante a la cruz de Cristo, continuando un modelo ya establecido, que tuvo éxito incluso muchos años después.

Pero, tal vez, el aspecto que nos interese más para conocer y revalorizar la figura de Llanos a través de su propia obra sean las nociones estilísticas. Esta obra es un claro ejemplo de un sincretismo artístico. Se une el gusto hispánico con las lecciones aprendidas en su estancia en Italia, mezclado, a su vez, con la interpretación que del italianismo se estaba haciendo en Valencia debido al poso dejado por San Leocadio y Paganò; o incluso, el lenguaje que pudiera haber asimilado de su compañero Yáñez, ya que, como veremos, algunas figuras presentan una similitud incontestable con las que el artista manchego realizara. Como se ha señalado, Llanos parte de unos modelos preestablecidos para crear su propio estilo, muy similar al de su colega, pero particular en algunos aspectos, sobre todo en lo que se refiere a la robustez con la que están resueltas las figuras así como en ciertas gesticulaciones. Es este sincretismo, esta capacidad de absorción de las diversas tendencias artísticas, lo que consideramos más destacable de su figura, no entendiéndolo como un servilismo y ejemplo de su presunta falta de personalidad, sino como muestra de aprehensión y utilización magistral de diversos lenguajes artísticos que circulaban exitosamente en territorio valenciano.

Uno de los aspectos que merece mayor atención es el rostro de la Virgen, sereno, con la mirada baja, que observa tan delicada escena. La

tipología de sus ojos, de sus cejas, el estilizado cabello y su delicada resolución concuerdan con otras representaciones marianas realizadas por el artista castellano. Podemos referirnos, por ejemplo, a algunas tablas de las puertas del retablo de la Catedral de Valencia, donde también observamos el uso del nimbo mariano flambeante, como en este caso; a su *Descanso en la Huída a Egipto*, su *Nacimiento con donante* o la *Adoración de los pastores*, esta última de su periodo murciano.

La actitud de la Virgen, sosteniendo un libro, como símbolo de la Sabiduría divina, nos recuerda también a la que realizara Yáñez en su *Anunciación* conservada en el Colegio del Patriarca de Valencia, de ahí que consideremos acertado hablar de “aprendizaje” bidireccional los seis años en que estuvieron juntos. La dúctil postura del cuerpo, ligeramente inclinado hacia delante y ladeado, tiene ecos, a su vez, de las conocidas *Virgen de las Rocas* de Leonardo conservadas en el Museo del Louvre y la National Gallery de Londres (Fig. 5). Hablamos de “ecos” porque no consideramos que sea una copia exacta, servilista y sin aportación propia del autor, ya que lo reelabora e incluye en una composición sensiblemente distinta sin perder la gracilidad y el clasicismo. Autores como Albi consideraron fundamentales para el desarrollo del arte valenciano estos estilemas importados por los Hernandos al territorio valenciano pues “la contemplación de las excepcionales puertas debió producir una importante conmoción en los artistas valencianos de la época, que ya desde algunos años antes se habrían visto admirativamente conturbados. [...] Nos encontramos con un Macip impresionado por los aspectos más superficiales del lenguaje hernandesco: el sentido de la belleza femenina y de la expresión sutilizada de la misma, alcanzada a través de la apenas insinuada sonrisa giocondesca”.<sup>33</sup> De ahí que resaltemos cuan importantes fueron

33 ALBI, José: “La huella de los Hernandos en el arte de Macip y de Joan de Joanes” ... *op. cit.*, p. 19.



Fig. 5. *Virgen de las rocas*. Leonardo da Vinci. Óleo sobre lienzo. c. 1483. Museo del Louvre. París.

para nuestra historiografía y desarrollo del arte pictórico valenciano la figura tanto de Llanos como de Yáñez.

Otro de los aspectos que marcan la maestría y el detallismo de este pintor es la resolución de los bordados dorados del manto de la Virgen. Éstos, con decoración geométrica, se convirtieron en una constante en su arte, no sólo en su caso, sino también en el de su colega Yáñez. Con ellos tratan de realzar la riqueza de sus vestiduras, que a su vez muestran ricos plegados resueltos con una soltura y naturalidad excelentes, acorde con la nobleza de la representada,

vistiéndola como lo harían los nobles de la época, buscando, de nuevo, la empatía con el espectador. Curiosamente podemos hablar de un elemento autóctono. En las obras de Leonardo no se encuentra este gusto por el dorado y la decoración geométrica, entronca más con la propia tradición hispánica, de origen bajo medieval, que estos artistas supieron importar a sus pinturas e incorporarla de una manera clásica y sublime. Estamos hablando, por tanto, de unos modelos figurativos que tuvieron una inmensa fortuna en la clientela valenciana del siglo XVI y que, además, fueron imitados por numerosos

pintores y maestros de aquella opulenta Valencia del mencionado siglo XVI, con derivaciones que llegaron hasta el entorno murciano.

Por otro lado, sí que podemos destacar cómo son bastante estereotipadas las facciones de los niños, hecho que nos permite emparentarlo, sin lugar a dudas, con la figura de Llanos. De hecho, tienen una factura muy similar a la faz de Jesús que realizara para la *Presentación de Jesús en el templo*, el *putto* de la *Ascensión de Cristo*, ambas tablas de las puertas del retablo de la Catedral de Valencia; así como el pequeño niño que aparece en el *Incendio del altar con la milagrosa salvación de la Cruz* de Caravaca, todos ellos con un rostro regordete, el cabello que nace bastante atrás de la frente, con unas facciones algo duras, tal vez la característica más diferenciadora con respecto a Yáñez, pero que, de todos modos, no se trata de una torpeza formal, sino de una manera particular de trazar las fisonomías de sus personajes, alejándose del paradigma italiano, y adoptando uno de factura más hispánica, para nada provinciana ni retardataria.

También los rostros de los ángeles y sus posturas nos remiten a otras composiciones del pintor castellano afincado en Valencia. El que aparece a la izquierda tiene mucho que ver con el arte yañezco, mira al espectador sujetando entre sus brazos una cruz de gran tamaño, en sintonía con el ángel del *Juicio Final* de Yáñez de Palma de Mallorca o con otros rostros femeninos, en este caso, de Llanos, como el de la doncella que porta ofrendas en la *Presentación de Jesús en el templo* de la Catedral de Valencia.

Por lo que respecta al hermoso ángel que se encuentra en el otro extremo, aparece representado con túnica rosácea mientras posa su mano derecha sobre su pecho. En este caso nos recuerda dicha postura, en cierta manera, a la que materializara Leonardo da Vinci en su retrato a *Cecilia Gallerani* (c. 1490, Czartoryski Muzeum, Cracovia), demostrándose, una vez más la herencia del arte leonardesco en la figura del pintor castellano, elaborada mediante un lenguaje personal.

Otra de las herramientas fundamentales para justificar el talento de Llanos sería el uso

de la reflectografía de infrarrojos (fig. 6). Gracias a los estudios realizados por nuestro equipo en el CAEM, Servei Científic-Tècnic de la Universitat de Lleida, hemos podido descubrir el dibujo subyacente que escondía esta tabla, para analizar cómo fueron sus trazos. Gracias a las fotografías tomadas mediante este sistema apreciamos hemos podido observar que el esca-so dibujo subyacente que se aprecia se limita a algunos trazos dispersos que ayudan a delimitar algunos volúmenes, pero sin ninguna voluntad de modelar todas las figuras. Son casi imperceptibles. Se ven con algo más de claridad en los cabellos del Niño y unos someros trazos de sombreados en bocas y manos que perfilan los contornos. Sin embargo, la reflectografía nos ha permitido ver algunos arrepentimientos, como en la variación de la postura de la mano derecha del ángel situado a la izquierda de la Virgen. Es una tabla que denota un elegante dominio del modelado anatómico del artista, en gran parte hecho a mano alzada, con una pincelada firme y bastante segura.

Todas estas apreciaciones, algunas fruto de estudios muy detenidos con las nuevas tecnologías de análisis científico, nos permiten adentrarnos de un modo más serio y profundo en el arte de Llanos. Pertrechados por el bagaje cultural legado por todos los investigadores citados, hemos tratado de realizar una reinterpretación de estos conocimientos a tenor de los nuevos hallazgos. Creemos firmemente que Llanos fue un artista de calidad, hecho que le permitió conseguir numerosos encargos y que pudo satisfacer gracias a su capacidad artística y una formación seria. Aunque opinemos que no fuera él el colaborador de Leonardo, al no llegar al nivel de su colega Yáñez, sí que estaría alrededor de su círculo, copiaría los modelos del genio italiano y se empaparía del ambiente cultural que Florencia le podía ofrecer. Con este bagaje a sus espaldas y en compañía de Yáñez, desembarcó de nuevo en Valencia, donde pudo, si no lo hizo ya antes, continuar admirando y estudiando la obra italiana que allí se conservaba.

Gracias a este trabajo en conjunto, nos han legado una de las obras maestras de la Historia

del Arte hispánico, nos referimos, sin duda, a las puertas del retablo de la Seo valentina. Todas y cada una de las tablas presenta un nivel de asimilación de estampas y estilemas de origen dureriano o italiano innegable. Como ya indicamos, no consideramos que debamos individualizar en exceso cada tabla, pues ambos trabajaron unidos y fue esta unión la que produjo un crecimiento artístico de ambos pintores.

Somos conscientes de que Llanos no pintó obras tan excelsas como la *Santa Catalina* (c. 1510), que hoy en día se conserva en el Museo del Prado, obra de Yáñez, pero no por ello debe de permanecer a la sombra de su colega, basándose, únicamente, en sus últimos trabajos murcianos. En el óleo que hemos estudiado con detenimiento se ha podido desglosar las abundantes referencias artísticas que aparecen plasmadas de un modo más o menos evidente en él. Hemos elegido concienzudamente la palabra de “referencia”, con la intención de desmitificar el servilismo de carácter peyorativo que se le ha atribuido al pintor castellano. Toma unos modelos que desarrolla y personaliza, a veces de un modo algo más tosco, como en los rostros de los niños, otras de un modo más delicado y exquisito, como en el dibujo y resolución de la Virgen, que mediante firmes trazos, muchos de ellos apreciables sólo tras un estudio reflectográfico, plasma un ideal de belleza de ascendencia leonardesca, muestra del excelente arte que se desarrolló en Valencia a inicios del siglo XVI. Valgan estas páginas para abogar por una revisión historiográfica de su figura liberándose del “síndrome clónico” e individualizándolo a través de obras como estas, que muestran el esplendor de su pincel y su notable capacidad artística.



Fig. 6. Fotografía tomada mediante la técnica de reflectografía de infrarrojos de la tabla de la colección Laia Bosch. Gracias a ella podemos apreciar el delicado dibujo y el gran estudio previo del artista español.