

Una tabla inédita de Fernando Yáñez y nueva luz sobre su estancia en Almedina (1518-1525)

Tomasso Mozzati

Dipartimento di Lettere
Università degli Studi di Perugia
tommaso.mozzati@unipg.it

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Volumen 201, 2020. Págs. 115-126 / ISSN: 0211-5808
Fecha recepción 25/03/2020 - Fecha de aceptación 29/07/2020

RESUMEN

El artículo presenta una nueva adquisición para el catálogo de Fernando Yáñez, una Sagrada Familia que data de 1523, arrojando nueva luz sobre su producción en la tercera década del siglo XVI y su regreso a Almedina, en los años que transcurren entre las empresas valencianas, como el retablo mayor para la catedral de la Asunción, y los retablos, para la catedral de Cuenca.

Palabras clave: Fernando Yáñez / Almedina / Fernando Llanos / Leonardo da Vinci / Virgen del huso.

ABSTRACT

The contribution presents a new acquisition for the catalog of Fernando Yáñez, a Holy Family dating back to 1523, shedding new light on the artist's production in the third decade of the sixteenth century during his return to Almedina, his birthplace, in a time frame that divides the works for Valencia, like the retablo mayor for the city's cathedral, from his altarpieces for Cuenca.

Keywords: *Fernando Yáñez / Almedina / Fernando Llanos / Leonardo da Vinci / Madonna of the Yarnwinder.*

La biografía del pintor castellano Fernando Yáñez de Almedina ha sido objeto de una investigación muy escrupulosa entre los siglos XIX y XX. A partir del *Diccionario histórico* de Juan Agustín Ceán Bermúdez para llegar a las recientes contribuciones de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, su obra ha pasado a estudios cada vez más exhaustivos, que han permitido aclarar su perfil en torno a importantes núcleos productivos y relevantes centros de actividad (de Valencia a Cuenca, de Almedina a Játiva y Ayora).¹ Si su nacimiento se fija por convención en 1476, una circunstancia debatida sigue siendo la presencia de Yáñez en Florencia en 1505, junto con

Leonardo, para la ejecución del gran fresco de la *Batalla de Anghiari* en el Salone dei Cinquecento en el Palazzo Vecchio

Entre abril y agosto de ese año, las cuentas relacionadas con la obra famosa (dejada luego interrumpida por el maestro toscano), registran, de hecho, a un “Ferrando spagnolo, dipintore”, recolector de sumas de dinero relacionadas con el trabajo encargado por Pier Soderini, lo que atestigua la presencia de un ‘colaborador’ ibérico en esa famosa obra municipal.²

Si en el pasado algunas voces críticas se han expresado para identificar en la ayuda de Vinci la figura de Fernando Llanos,³ quien luego trabajaría con Yáñez para una serie de empresas conjuntas a partir de 1506, fue Ibáñez Martínez quien últimamente consideró contradecir esta propuesta, alineándose con la primera opinión de Carl Justi⁴ y pronunciándose a favor del al-

- 1 Para un perfil general dedicado a Fernando Yáñez v. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de lo más ilustres Profesores de las Bellas Artes*. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1749-1829, VI, 1800, pp. 15-17; JUSTI, K., “Das Geheimnis der leonardesken Altargemälde in Valencia”, en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVI (1893) 1-10 [traducido en español en “El misterio del retablo leonardesco de Valencia”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, X, pp. 114-116 (1902) 203-211]; JUSTI, K.: “Die Leonardesken Altargemälde von Valencia” en JUSTI, Karl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstleben*. Berlin, G. Grote, 1908, II, pp. 133-150 [traducido en español en “Los retablos leonardescos de Valencia” en *Miscelánea de tres siglos de vida artística española. Estudios de arte español*. Madrid, 1908, II, pp. 117-132]; TORMO Y MONZÓ, E., “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, tercer trimestre (1915) 198-205.; TORMO Y MONZÓ, E., “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, primer trimestre (1924) 32-39; CATURLA, M. L., “Ferrando Yáñez no es leonardesco”, en *Archivo E. español de Arte*, XV 49 (1942) 35-49; POST, C. R., *A History of Spanish Painting*. Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1930-1966, XI, 1953, pp. 175-244; ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae, XII)*. Madrid, Plus Ultra, 1954, pp. 41-51; GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. M., *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, Imprenta provincial, 1954; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Yáñez, la Santa Generación del Pardo y el retablo de Almedina” en *Boletín del Museo del Prado*, XIV n. 32 (1993) 25-32; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Pintura conquense del siglo XVI*. Cuenca, Diputación de Cuenca, 1993-1995 II, 1994; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Yáñez de la Almedina” en: *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*, Madrid, Fundación Argentaria, 1994, pp. 11-24; BENITO DOMÉNECH, F., “Los pintores hispanos del entorno de Leonardo” en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Generalitat valenciana, 1998, pp. 21-42; BENITO DOMÉNECH, F.: “Ferrando Spagnuolo: Llanos o Yáñez?” en BENITO DOMÉNECH, Fernando/SRICCHIA SANTORO, Fiorella (eds.): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell’Italia di Leonardo e Michelangelo*. Valencia, Generalitat valenciana, 1998, pp. 21-45; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1999; FRECHINA, J. G., *Los Hernandos pintores 1505-1525/1c. 1475-1536*. Madrid, Arco Libros, 2011; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *La buella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Madrid, Canal de Isabel II, 2011.
- 2 VILLATA, E., *Leonardo da Vinci, i documenti e le testimonianze contemporanee*. Milano, Castello Sforzesco, 1999, pp. 185-186. Los documentos habían sido publicados por GAYE, J., *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840, II, 1840, pp. 88-90.
- 3 V. por ejemplo A.-S., ad vocem “Llanos, Ferrando” en: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig, E. A. Seeman, 1907-1950, XXIII, 1929, p. 297; CATURLA, *op. cit.*, 1942, pp. 36-37; GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1954, p. 71; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1998, pp. 30-31; FRECHINA, *op. cit.*, 2011, p. 19.
- 4 JUSTI, *op. cit.*, 1893, p. 207. Problematisa la posición de Justi sobre la base de las diferentes posiciones tomadas por el erudito y considerando la literatura posterior GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1954, pp. 66-69.

mediniense; sin embargo, aunque su hipótesis requiere una consideración ponderada, el dilema permanece abierto y, de hecho, parece insoluble sin la contribución de otros documentos.⁵ Una incertidumbre similar y duradera se justifica, además, en relación con los léxicos fuertemente leonardescos que caracterizan los catálogos de ambos artistas desde su regreso a España, cuando precisamente están atestiguados por obras y documentos al servicio de la catedral de la Asunción de Valencia: los dos inicialmente ejecutaron el retablo de los Santos Cosme y Damián, luego el otro, grandioso, destinado al altar mayor, decorado con historias de la Virgen, completado en 1510. A juzgar solo por estos trabajos, es evidente la influencia florentina, y en particular la autoridad reguladora de la manera del Vinci, en el estilo de la pareja de pintores. Sin embargo, si Llanos demuestra ser un hábil repetidor de modelos heteróclitos (una tendencia más tarde reiterada en sus últimos trabajos, en particular los conservados en Murcia), Yáñez manifiesta una fuerte autonomía creativa, liderando reflexiones sofisticadas sobre el canon toscano, desde Filippino Lippi en adelante; ejercicios siempre destinados a identificar soluciones originales, con respecto al estudio innegable de la *lectio* majestuosa de la ‘maniera’ moderna, con Vinci como una verdadera estrella polar.

Según Ibáñez Martínez, este último sería el testimonio, en la tierra de España, de un “leonardismo inmanente”, capaz de formular composiciones independientes a partir de los ‘primeros pensamientos’ del más viejo artista;⁶ testigos de tal procedimiento, llevado a cabo también en una clave ‘promocional’ durante un período

prolongado de tiempo, serían obras maestras como el sorprendente *Tránsito de la Virgen*, igualmente para la Asunción, o de la *Santa Generación* del Museo del Prado [fig. 1], una variación conceptual de las meditaciones para la *Sant’Anna* vinciana.

Las fases de la actividad española de Yáñez, después de las primeras obras, son ahora bastante ordenadas y, aunque no siempre es fácil otorgar documentos con obras aún existentes, hoy se sabe que, dejando Valencia alrededor de 1514-15 (después de haber trabajado también en los órganos de la catedral), Fernando hizo un pasaje a Barcelona, y luego regresó probablemente a la misma ciudad, permaneciendo allí hasta el 1518. A partir de este año, el pintor puede haber remontado a Almedina, su pueblo natal, donde lo recuerdan una serie conspicua de pistas documentales: algunas de estas cartas, identificadas por Ibáñez Martínez,⁷ lo implicarían en las obras del altar mayor de la iglesia parroquial, dedicada a la Virgen. Se remontan, en cambio, al período comprendido entre 1525 y 1531 los numerosos retablos para la Catedral de Santa María y San Julián de Cuenca, a saber, el retablo de la Capilla Peso, el de la Capilla de los Caballeros y el retablo de la Piedad. El nombre de Yáñez está vinculado a esta extensa campaña decorativa por el testamento del canónigo Gómez Carrillo de Albornoz, elaborado el 23 de noviembre de 1531 (y ya conocido por Ceán Bermúdez). Poco después, el artista tuvo que regresar a Almedina: las anotaciones en los registros parroquiales lo mencionan en su pueblo de origen entre mayo de 1532 y octubre de 1537, fecha desde la cual se pierden sus huellas.⁸ La incansable movilidad del pintor se confirma

5 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 73-79.

6 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, p. 75.

7 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Regreso a la Mancha del pintor Fernando Yáñez de la Almedina”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 17 (1987) 137-161; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1993; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Fernando Yáñez en Almedina”, en *Goya*, 245 (1995) 258-263; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 96-110, 400-410.

8 Esta secuencia cronológica está motivada en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 96-123.



Fig. 1.- Fernando Yáñez de Almedina, *Santa Generación*, hacia 1524. Madrid, Museo del Prado, inv. P002805.

en el catálogo a él atribuido, que sin embargo enriquece la geografía artística antes mencionada con etapas adicionales. De hecho, aparte de las pruebas musealizadas (como las tablas del Prado, incluido el ejercicio luminístico y prospectivo de la *Santa Catalina*, de procedencia incierta), los testigos que aún se encuentran *in situ* se reflejan con facilidad en este cronograma, sugiriendo algunas incursiones provinciales, en relación directa con las ciudades metropolitanas habitadas por Yáñez: es el caso, por ejemplo, del retablo

de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Ayora, un pequeño pueblo en el sur de la comunidad autónoma valenciana.

En todo caso, un *résumé* hasta tal punto puntuado no traduce la desigual organización interna de este *corpus*, distribuido de manera desequilibrada desde el punto de vista cronológico. Efectivamente, si a lo largo de algunos pasajes biográficos, el registro documental referible al pintor acumula con seguridad una serie conspicua de testimonios figurativos, lo mismo no sucede para otros momentos de su actividad: basta pensar en la década que el pintor pasó al sueldo de la catedral valenciana, rica en obras maestras tanto como en evidencias documentales,⁹ o, viceversa, en la repatriación a Almedina después del 1518, que en cambio no permite asociar con facilidad fechas precisas con obras aun conservadas.¹⁰

Según Ibáñez Martínez, autor de estudios específicos dedicados a esta segunda fase de la actividad del pintor, remontan a su estancia en el pueblo castellano la ya mencionada *Santa Generación*, así como una *Sagrada Familia*, publicada por Chandler R. Post en 1953 cuando estaba en Buenos Aires en Colección Carlos Grether [fig. 2a-b].

La gran tabla madrileña, comprada por el Prado en 1941, fue comentada por María Luisa Caturla en un artículo de 1942.¹¹ Solo dos años después, en una contribución de 1944, Francisco Javier Sánchez Cantón informó que provenía de la iglesia parroquial de San Andrés, ubicada en Villanueva de los Infantes: sin embargo, en su opinión, la obra, no concebida originalmente para este lugar, debía haber sido parte del retablo perdido de la iglesia de Almedina;¹² hipótesis

9 Sobre Valencia v. recientemente BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1998, pp. 30-35; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1998, pp. 31-36; GAVARAN PRIOR, J. J./GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: “Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia” en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Generalitat valenciana, 1998, pp. 235-246; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 80-89, 241-313.

10 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 399-410; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 240-249.

11 CATURLA, *op. cit.*, 1942, pp. 43-45.

12 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los aumentos del Museo del Prado en un quinquenio”, en *Revista de las Artes y los Oficios*, 1 (1944) 6, 8.

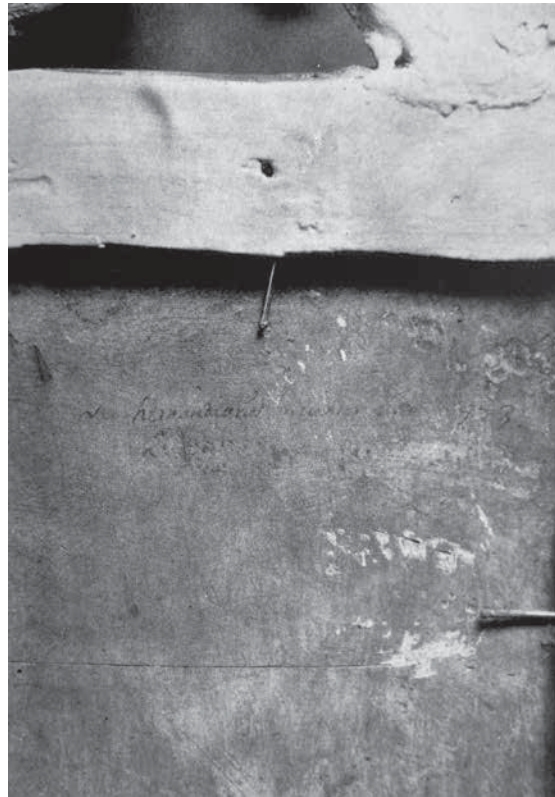


Fig. 2 a-b.- *Sagrada Familia*, en C. R. Post, *History of Spanish Painting*, 14 voll., Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1930-1966, XI, 1953: 242-243.

repetida por la literatura siguiente, por ejemplo, por Felipe María Garín Ortiz de Taranco,¹³ pero recientemente contradicha por Ibáñez Martínez al enfatizar que no hay evidencia que respalde dicha reconstrucción.¹⁴

La otra pintura fue reportada al Post por el arquitecto Mario Buschiazzo, entonces empleado en la universidad de la capital argentina. Al dar a conocer la tabla en el undécimo volumen de

su *History of Spanish Painting*, el historiador estadounidense también publicó una imagen de la inscripción en el reverso, leída en el texto como “Hernandíañes [palabra ilegible] año 1523”.¹⁵ La misma foto en blanco y negro de la *Sagrada Familia* habría sido publicada nuevamente, un año después, en la monografía sobre Yáñez por Garín Ortiz de Taranco, pasando luego a la bibliografía consagrada al pintor.¹⁶ Vuelve todavía

¹³ GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1954, pp. 122-124.

¹⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 404-408; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 240-249. Para un análisis técnico de la tabla v. JOVER DE CELIS, M./GARRIDO, C.: “Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, San Juan y Jesús Niño (ca. 1525)” en: *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pintura de los siglos XV y XVI*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 240-249.

¹⁵ POST, *op. cit.*, 1953, pp. 241, 244. La tabla había previamente pertenecido a la señora Sara Larco-Millanes, esposa de Manuel María de Palacio y Velasco, hermana de Jorge Larco y una figura reconocida en el entorno artístico argentino en las décadas de 1940 y 1950; v. Bullrich, Gaona, Wernicke SRL Buenos Aires, 17-19 mayo 2000 (*Primer remate de obras*).

¹⁶ El texto no comenta sobre la pintura; incluso la imagen, insertada al final de la serie iconográfica publicada en el libro, parece el resultado de una adición: de hecho, no está publicada en la parte posterior de la que la precede, como es el caso con las otras fotografías; v. GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1954, fig. 188.

a publicarla el catálogo español de la exposición *Los Hernandos*, comisariada por Fernando Benito Doménech en 1998, y el volumen de Ibáñez Martínez de 1999; y, entre otras cosas, al no poder realizar un examen automático de la tabla debido a su no disponibilidad, ambos textos repiten la lectura incompleta de la inscripción en el *verso*, formulada por el Post.¹⁷

Solo en 2011, José Gómez Frechina y el catálogo de la exposición dedicada en Madrid a los Hernandos pudieron publicar una foto en color de la pintura, lo que indicaba la nueva accesibilidad de la obra:¹⁸ circunstancia confirmada, en enero de 2014, por su paso en una subasta de Christie's New York, con la tradicional atribución al Yáñez.¹⁹

[fig. 3] Ya en 1999, respaldado por la referencia cronológica a 1523, Ibáñez Martínez –de acuerdo con la propuesta de autografía expresada por el Post– había señalado cómo tal cronología imponía de considerar la obra un producto extremo de la estancia almediniense del pintor, antes de sus trabajos para Cuenca (que datan desde 1525). En su opinión, el aspecto oscuro de la escena se adapta bien al estilo tardío del Yáñez, inclinado a una consistencia más sustancial del claroscuro: por lo tanto, autoriza su colocación en una de las fases de articulación concluyentes de su parábola creativa.²⁰ Además, para el historiador, la misma composición confirma su pertinencia en vista de tal lectura. De hecho, si el grupo de la Virgen y el Niño testimonia de la duradera pasión del artista por Leonardo, el rostro del decrepito San José, no menos influenciado por el naturalismo analítico del maestro toscano, sería reutilizado para una de las figuras de contorno en la *Adoración de los pastores*, reali-



Fig. 3.- Copia de Fernando Yáñez de Almedina, *Sagrada Familia*, después de 1523. Colección particular.

zada por el pintor para la Capilla de los Caballeros en Cuenca [fig. 4].²¹

Sin embargo, algunos datos estilísticos parecen ajenos a las formas de Yáñez. Pensamos en particular en los grafismos insistentes de la cara de la Virgen, desprovista de cualquier sutileza lumínica, o en la paleta limitada de colores sólidos, totalmente ajenos a los cangiantismos recurrentes entre las elecciones del pintor. Frente a tales inconsistencias, es aún más apropiado que el reciente pasaje de la obra en el mercado haya permitido, además de una mejor evaluación de su

17 V. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 408-410, fig. 175; BENITO DOMÉNECH, F./GÓMEZ, J./SAMPER, V.: n. 21, *Virgen con el Niño* en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, Generalitat valenciana, 1998, pp. 146-147, fig. 21.3. Sobre la tabla v. anche IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1987, pp. 147-148, 153-154.

18 FRECHINA, *op. cit.*, 2011, p. 105, fig. 41; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 86-88 (fotografía a p. 87).

19 Christie's New York, 30 de enero 2014 (*Old Master Paintings Part II*), lot. 225. V. <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/fernando-yanez-de-la-alm Medina-the-virgin-5765938-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5765938&sid=ab529d8e-a067-4574-9a6c-d0a5dc1b1f1e>.

20 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 399-410.

21 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999: 410. Post primero vinculó la obra a las tablas de Cuenca, prefiriendo combinarlo con la escena de la *Epifanía* de la Capilla de los Caballeros; v. POST, *op. cit.*, 1953, p. 244.



Fig. 4.- Fernando Yáñez de Almedina, *Adoración de los Pastores*, después de 1525. Cuenca, catedral de Santa María y San Julián.

ductus, un análisis escrupuloso de su verso (que el mismo Post había conocido solo gracias a una reproducción fotográfica).

De hecho, como se señala en el catálogo de ventas de Christie, fue posible llegar a una reconstrucción completa de las palabras inscritas en el soporte de madera, que leería “hernandiañes inventor año 1523”. Si la forma continua de la referencia nominal está en consonancia con lo que se encuentra en los documentos relacionados con la residencia del pintor en Almedina (según las observaciones de Ibáñez Martínez),²² es precisamente la presencia de la palabra “inventor” lo que ofrece una clave para la interpretación de la obra, en relación con el catálogo de Yáñez. Es decir, está claro que la tabla debe considerarse una copia de una creación autógrafa, por lo tanto, solo un testimonio de un ‘invención’ original del maestro, quien tuvo que disfrutar de alguna celebridad; una práctica artística generalizada en el panorama artístico ibérico entre los siglos XVI y XVII, inclinado a multiplicar iconos famosos a través de duplicados y variantes.

[fig. 5] Esta sugerencia, la única que puede justificar el dictado de la inscripción, está confirmada por el descubrimiento de una otra tabla de dimensiones muy cercanas a la que ya se encontraba en la colección Grether,²³ cuya composición responde a la de la pintura publicada por Post, excepto por la presencia, detrás de la Sagrada Familia, de un par de personajes masculinos, atrapados en un juego de poses convergentes. La obra en cuestión, generalmente en buen estado (a excepción de algunos pasajes en la parte inferior de la tabla, como la mano derecha del Niño Jesús o los pliegues que caen del brazo izquierdo de la Virgen), encaja en una deslumbrante gama cromática, compuesta de rojos



Fig. 5.- Fernando Yáñez de Almedina, *Sagrada Familia*, 1523. Colección particular.

brillantes, de tierra reseca y de azul ultramar; tonos que encuentran correspondencia exacta en los utilizados para las obras de Cuenca, devueltas a un brillo radiante gracias a las restauraciones realizadas a finales del siglo pasado.²⁴ Incluso el análisis de delicados pasajes lumínicos – el estudio de la pelusa canosa en la cara de San José o la iluminación de un enrojecimiento inesperado en la de María – responde a la atención, análoga y vibrante, documentada por estos últimos trabajos y por creaciones anteriores de Yáñez, desde la *Santa Catalina* del Prado, hasta el *Cristo entre San Pedro y San Juan* de la colección D. Juan Abelló, hasta la *Anunciación* del Corpus Christi de Valencia.

²² IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1987, pp. 153-154; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 96-107.

²³ Las dimensiones de la Sagrada Familia Grether son 36.8 x 28.8 cm; las de la tabla publicada aquí 36.8 x 29 cm.

²⁴ V. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: “El retablo de la Crucifixión” en: *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*, Madrid, Fundación Argentería, 1994, pp. 25-42. El historiador en realidad señala una diferencia en los resultados entre la restauración del retablo de la Crucifixión, que terminó en 1994, y los anteriores.

Por otro lado, se puede señalar cuánto las pocas variantes que diferencian las dos tablas sugieren de manera unívoca la existencia de un vínculo de derivación, condenando la copia Grether al rango de duplicado posterior.

Lo sugiere, en particular, el hecho de que en la pintura, una vez en Buenos Aires, el sexo de Cristo está cubierto por un paño, un detalle asociado con la consistencia más gruesa de la camisa que en esta tabla cubre el pecho de la Virgen: la púdica omisión en torno a la sexualidad del Salvador, tanto como la casta mirada sobre el cuerpo de María, responden mejor a una sensibilidad contrarreformada, referible a un momento más avanzado del siglo XVI, y, por el contrario, contrastan con las elecciones iconográficas adoptadas por Yáñez en obras como la *Adoración de los pastores* del retablo mayor de Valencia o la *Santa Generación* del Prado. El mismo *focus* en el grupo de la Sagrada Familia, en la tabla subastada por Christie's en 2014, se explica fácilmente en el contexto de una práctica copiativa, con la atención 'selectiva' prestada al grupo con el mayor peso devocional: además, las figuras en el fondo, desprovistas de atributos, escapan de una plana lectura, permaneciendo de hecho 'auxiliares' con respecto al tema central de la tabla.²⁵

La estructuración en dos niveles del esquema compositivo es, en cambio, una dinámica recurrente en las obras de Yáñez, tanto grandes como pequeñas (pensemos, por ejemplo, en la Resurrección del Museo de Bellas Artes de Valencia); y, por otro lado, parece coherente con

el catálogo del pintor la relectura original del 'pensamiento' vinciano sobre el tema de la Virgen y el Niño, desarrollado por Leonardo a principios del siglo XVI a pedido de Florimond Robertet y hoy conocido gracias a una famosa *ekphrasis* de Fra' Pietro da Novellara así como a través de una colección compuesta por numerosos testigos inspirados en el mismo tipo iconográfico, convencionalmente conocido como *Madonna de' fusi*.²⁶

[figs. 6-7] Si observamos los especímenes más calificados de este amplio repertorio, es decir, el de las National Galleries of Scotland en Edimburgo (como préstamo del Buccleuch Living Heritage Trust) y el que se encuentra en una colección privada de Nueva York (después de haber sido propiedad de los Marqueses de Lansdowne), podemos evaluar cuánto el artista español medita cuidadosamente la propuesta vinciana, también a través de una serie de trasgresiones mínimas pero significativas en el balance general de la obra. De hecho, dado que las Madonnas Buccleuch y Lansdowne se consideran hoy como los candidatos más plausibles para una autografía de Leonardo (aunque solo parcial), las modificaciones impuestas a estos prototipos, que coinciden ampliamente, deben leerse en forma de variantes en comparación con un modelo que Fernando pudo conocer en su aprendizaje junto a Vinci (si se quiere considerarlo activo en Florencia alrededor de 1505) o con quien fue en contacto gracias a derivaciones recientes, realizadas poco después del desarrollo del prototipo.

25 Una otra copia, aparentemente más tarde y de menor calidad (pero caracterizada por las mismas variantes destacadas aquí en la tabla Grether), fue a subasta en la Kunstauktionshaus Neumeister, München, 9 - 23. marzo 2020 (*Alte Kunst*), lot. 187. Las dimensiones de esta copia son 45 x 32 cm. .

26 Sobre la *Madonna de' fusi* v. KEMP, M. : "The Madonna of the Yarnwinder in the Buccleuch Collection reconsidered in the context of Leonardo's studio practice" en FIORIO, Maria Teresa/MARANI Pietro C. (eds.): *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*. Milano, Electa, 1991, pp. 35-48; KEMP, Martin (ed.): *Leonardo da Vinci. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1992; STARNAZZI, Carlo/PEDRETTI, Carlo (eds.): *La "Madonna dei fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno superiore*. Città di Castello, Teg. Tiferno, 2000; KEMP, M./WELLS, T., *Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder. A Historical and Scientific Detective Story*. London, Artakt, 2011; ACIDINI, C./BELLUCCI, R./FROSININI, C.: "New Hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series" en MENU, Michel (ed.): *Leonardo da Vinci's technical practice*. Paris, Hermann, 2014, pp. 114-25; PEDRETTI, C., *La Madonna dei Fusi di Leonardo da Vinci: tre versioni per la sua prima committenza francese*. Poggio a Caiano, CB Edizioni di grandi opere, 2014.



Fig. 6.- Leonardo da Vinci y taller (¿), *Madonna con el Niño* (*Madonna Buccleuch*). Edimburgo, National Galleries of Scotland (Buccleuch Living Heritage Trust).



Fig. 7.- Fernando Yáñez de Almedina (attr.), *Estudio de manos*. Venecia, Gallerie dell'Accademia. Inv.

En relación con los afectos de los que se carga la figura de María, no es completamente indiferente, por ejemplo, la estilización exasperada a la que está sometida la mano derecha, abierta en una sorpresa mayor que el arpegio natural al que se adaptan los dedos en las dos obras antes mencionadas; y es digno de mención que una tensión similar se encuentra en uno de los dos estudios de manos, trazados en una hoja de las Gallerie dell'Accademia de Venecia, a menudo atribuida a Yáñez [fig. 8].²⁷ Este énfasis sentimental se justifica por el mayor desequilibrio de

la figura de Cristo, al que se sustrae el soporte de la devanadera delgada (reemplazada por un simple clavo): por otro lado, la figura de San José apoyada en un alto palo, sirve para cerrar visualmente la diagonal abierta en la banda derecha, equilibrando las figuras de la madre y el hijo inclinadas en esa misma dirección. Por lo tanto, en la pintura de Yáñez se encuentra, ante todo, un deslizamiento emocional sutil que infunde en la escena una mayor alarma; aspecto que no se encuentra en otro dibujo del mismo tema, también referido por algunos al pintor es-

²⁷ El dibujo en cuestión se encuentra en Venecia, Gallerie dell'Accademia, 22,3 x 16,4 cm, inv. 144. Por la atribución a Fernando Yáñez v. KEMP, *op. cit.*, 1991, pp. 37, 48; KEMP, M.: n. 21 en KEMP, *op. cit.*, 1992, pp. 78-79. La atribución se reanudó en CORDELLIER, D.: "Les dessins de Fernando Yáñez de Almedina" en ROSENBERG, Pierre (ed.): *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*. Milano, Electa, pp. 415, 422 [traducido en español en CORDELLIER, D.: "Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina" en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, Generalitat valenciana, 1998, pp. 221-234] y, aunque de forma dudosa, en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 131, 132, 179, 181. Más tarde, la atribución se repitió en KEMP/ WELLS, *op. cit.*, 2011, pp. 47, 122.

pañol, pero que tal vez debería eliminarse de su catálogo.²⁸ Precisamente en este sentimentalismo más acalorado el trabajo difiere de otras dos derivaciones de la *Madonna de' fusi*, tradicionalmente atribuidas a los Hernandos: la primera, depositada por el Prado al Museo de Bellas Artes de Murcia, que cuenta con una atribución a Llanos,²⁹ la segunda vendida recientemente en el mercado de antigüedades bajo el nombre de Yáñez, pero más bien comparable al catálogo de su compañero.³⁰

La ejemplaridad de la tabla está también respaldada por un estudio *de visu* de su superficie pictórica: de hecho, al analizarla con el uso de una luz rasante, la *Sagrada Familia* proporciona indicaciones importantes relacionadas con su técnica de ejecución. La presencia de líneas incisas, marcadas en la imprimación, a lo largo de la silueta del Niño, del rostro y del cuello de San José así como alrededor de la cara y del cofre de la Virgen, podría sugerir el uso de un cartón. Estas hendiduras poco profundas, además de encontrarse en otras obras del artista,³¹ declaran la importancia del diseño gráfico en la práctica profesional de Yáñez, momento privilegiado ya destacado por un estudio de Do-

minique Cordellier;³² y, por otro lado, dicho procedimiento garantizaba la repetibilidad de cada detalle, en la creación de un inventario de ‘primeros pensamientos’. En este caso, mejor se explicaría la reutilización de la cara de José para uno de los pastores en la posterior *Adoración* de Cuenca, como ya se mencionó.

A la luz de todas estas observaciones, la *Sagrada Familia* que se refiere a Yáñez se ofrece como una nueva adquisición importante para su catálogo, tan pobre, por las fases que coinciden con la madurez del artista, de bisagras cronológicas precisas: se puede creer que el autor de la copia, ya Grether, infirió la referencia del 1523 a partir de una información vinculada a la obra original, tal vez a partir de una indicación en el marco de la misma obra o de una tabla epigráfica asociada a ella. Por lo tanto, la adición propuesta aquí al catálogo del pintor es útil para aclarar una etapa de su producción artística, al mismo tiempo que ayuda a arrojar luz sobre la práctica de su taller y sobre la génesis de algunos de sus inventos, en un diálogo virtuoso con las enseñanzas de Leonardo.

28 El dibujo en cuestión se encuentra en Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe de los Uffizi, 16 x 11 cm, inv. 430 E. KEMP, *op. cit.*, 1992, p. 46; RUIZ MANERO, J. M., “Pintura italiana del siglo XVI en España. I. Leonardo y los leonardescos”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V. 9 (1992) 21; BENITO DOMÉNECH/GÓMEZ/SAMPER, *op. cit.*, 1998, pp. 146-147; KEMP/WELLS, *op. cit.*, 2011, pp. 22, 26, 204, 206.

29 Sobre esta tabla (Museo del Prado, 58 x 46 cm, inv. P003081) v. POST, *op. cit.*, 1953, pp. 241-244; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., “Una tabla leonardesca en Murcia”, en *Archivo español de arte*, XXXII (1959) pp.325-326; *Principales adquisiciones de los últimos diez años: 1958-1968*. Madrid, Museo del Prado, 1969, p. 53; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M. (1979): “Las pequeñas tablas de devoción privada de Yáñez y su escuela” en: MARÍN, Nicolás/GALLEGO MORELL, Antonio/SORIA ORTEGA, Andrés (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, Universidad de Granada, 1979, II, pp. 87-90; ESPINÓS, A./ORIHUELA MAESO, M./ROYO-VILLANOVA, M., “El Prado disperso”. Cuadros depositados en Murcia y Albacete. Albacete. Gobierno Civil”, en *Boletín del Museo del Prado*, VI 18 (1985) 172-173; IBAÑEZ MARTINEZ, P. M., “Un nuevo documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 26 (1986) 115; RUIZ MANERO, *op. cit.*, 1992, p. 21; IBAÑEZ MARTINEZ, *op. cit.*, 1994, pp. 22-24; FRECHINA, *op. cit.*, 2011, pp. 102-104; IBAÑEZ MARTINEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 324-327.

30 Sotheby’s London, 5 de julio de 2007 (*Old Master Paintings Day*), lote. 183. Sobre esta obra v. también GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1979, pp. 87-90; BENITO DOMÉNECH/GÓMEZ/SAMPER, *op. cit.*, 1998, p. 147; FRECHINA, *op. cit.*, 2011, pp. 105-106; IBAÑEZ MARTINEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 88-89. Kemp (KEMP, *op. cit.*, 1992, pp. 46-47) atribuyó otras derivaciones de la *Madonna* leonardiana a la mano de los Hernandos: pensamos, por ejemplo, en la copia en las National Galleries of Scotland (anteriormente propiedad de Sir James Stevenson Barnes; 62 x 48.8 cm, inv. NG 2270) y la de la Colección Edwards, Universidad de Cincinnati; v. también KEMP/WELLS, *op. cit.*, 2011, pp. 22, 26, 31, 74, 76, 78, 97, 99, 121, 205-206.

31 JOVER DE CELIS/GARRIDO, *op. cit.*, 2006.

32 CORDELLIER, *op. cit.*, 1994; v. anche IBAÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez”, en *Archivo español de arte*, LXX 278 (1997), pp. 127-142.



Fig. 8.- Leonardo da Vinci y taller (¿), *Madonna con el Niño (Madonna Lansdowne)*. Colección particular.