

## RECENSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Canal de Isabel II-Comunidad de Madrid, Madrid, 2012, 407 págs., 218 ils.

Es difícil de enjuiciar esta publicación, aparentemente catálogo –aunque no exista en términos estrictos– de la exposición del mismo título integrada como tercera sección en la muestra *Da Vinci, el genio* (2011-2012), organizada por el Canal de Isabel II-Comunidad de Madrid, en términos de género, oportunidad, método, ocasión y destinatarios.

Dedicado el libro, magníficamente ilustrado, a los dos supuestos discípulos españoles de Leonardo, los “castellanos” Fernando Yáñez de la Almedina o de Almedina (ca. 1476-d. 1537) y Fernando de los Llanos (†d. 1517 o ca. 1525), se organiza en dos partes, a las que se añade anexo con los informes de la restauración de la *Epifanía* y la *Piedad* de Yáñez de la catedral de Cuenca<sup>1</sup>. La primera parte (pp. 17-164) se centra en la huella de Leonardo en la producción de los Hernando, repasando el estado de la cuestión historiográfica de los dos artistas –que parte solamente del dato documental de un “Ferrando, *spagnuolo dipintore*”, documentado en Florencia, en abril y agosto de 1505, como colaborador, especialista en la técnica del óleo, de Leonardo da Vinci, en la realización de su *Batalla de Anghiari* de Palazzo Vecchio<sup>2</sup>. Las páginas se dedican preferente si no exclu-

---

<sup>1</sup> Tablas de pino con diferentes refuerzos y tipo de yeso de la preparación, y en el que se hace especial hincapié en el empleo de lacas translúcidas y *sfumato* por parte de Yáñez.

<sup>2</sup> Aunque nada se diga en el texto, Ferrando debiera de haber estado en el taller de Leonardo del convento de Santa Maria Novella de Florencia desde el momento del contrato de la obra de mayo de 1504, del inicio de su colorido en junio de 1505 y a finales de mayo de 1506, al partir el florentino para una estancia de tres meses en Milán, que coincidiría con el abandono de la obra; Yáñez aparece en Valencia en septiembre de 1506 mientras que Llanos lo hace a comienzos de julio. En esa fecha de septiembre Yáñez cobraba de manos de Gaspar Pertusa, presbítero de San Marcello de Roma, vicario y administrador general del arzobispo Pere Lluís de Borja Llanzol, cardenal de San Marcello, y personaje con el que ambos firmarían el 1 de marzo de 1507 el contrato para pintar las puertas del retablo de plata del altar mayor de la catedral valenciana, obra liquidada en septiembre de 1510. Esta conexión nos daría tal vez prueba de un contacto previo establecido en Roma. Pertusa había encargado su propio retablo catedralicio, sin embargo, en 1500-1502 a Rodrigo de Osona (*El Mundo de los Osona*, 1994, págs. 124-131). También firmó el contrato don Guillermo Ramón de Vich, hermano del embajador en Roma Jerónimo Vich, con quien se les ha vinculado a través de su eventual retrato como donante (*Presentación de Jesús* de la catedral de Valencia y *Natividad*, Madrid, Col. privada). Véase F. Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989, págs. 274-278. Es una tentación además, por nuestra parte, identificar al *spagnolo* también con el “Ferrando” citado por Leonardo en 1493-1494, en una de las páginas del Ms. H de París; una estancia de más de una década en Italia, pasando con el florentino por Milán (hasta 1499 y en 1506-1507), Mantua (1499-1500), Venecia (1500 y 1505), Roma (1500-1501 y 1505) y Florencia (de 1501-1505 y 1507), jus-

sivamente a rastrear toda huella leonardesca en la producción española –pues no hay una sola obra segura de época italiana– de ambos artistas, recorriendo desde la *Batalla* y *La Gioconda* –aunque sin palabra sobre la hoy actual “versión” del Museo del Prado, *tempus fugit*– como máximo representante del rostro femenino, a la que se añaden de inmediato otros modelos virginales o masculinos, o las manos, aquéllos expresivos de los estados del alma y éstas de un especial tipo de retórica.

La segunda parte (págs. 167-353) se concentra en seis obras de leonardescos italianos y dos dibujos del maestro que se expusieron y en 18 obras de los Hernandos, que ahora se estudian siguiendo un proceso –más que un “contexto”– evolutivo no exento de problemas. Por ejemplo, en el *Llanto sobre el cuerpo de Cristo* del Museo Diocesano de Valencia no se puede dar por sentado que se trate del temprano banco del retablo de San Cosme y Damián si aceptamos –como en las citadas tablas de Cuenca– una relación con la *Piedad Vich* de Sebastiano del Piombo (San Petersburgo), relación que no se puede simplemente limitar a un efecto en el uso de la iluminación y no de la composición y el tipo de figura. La *Natividad-Várez Fisa* requeriría un estudio material –no solo de manos originales sino de restauraciones y repintes modernos<sup>3</sup>– para llegar a conclusiones, pues no bastan los tipos para hacer a Fernando de Llanos solo su autor. No obstante, por encima de detalles, el problema máximo sigue siendo el que queda nuevamente sin resolver en las páginas de conclusiones, al final de la primera parte del libro.

Estas conclusiones, basadas en este método de formalismo extremo, de establecer vínculos y filiaciones entre obras de pintura y dibujos<sup>4</sup>, y modelos y precedentes, bajo el epígrafe de *influencias*, no dejan de ser altamente subjetivas y, en consecuencia, deslizantes<sup>5</sup>.

La hipótesis de la naturaleza homogénea de los dos Fernandos –elevada en algún caso hasta la idealización de ver a cada uno de ellos pintando al unísono cada una de las caras de cada una de las tablas del retablo mayor de la catedral de Valencia–<sup>6</sup>, y contra todo dato –positivo o elocuente por su silencio– el mantenimiento del absurdo de que un *Ferrando spagnolo dipintore* se convierta en dos artistas que trabajan y estudian con Leonardo, sigue viciando, incomprensiblemente todavía a estas alturas, nuestras posibilidades de progreso en el conocimiento del problema<sup>7</sup>. La homogeneidad –tan cara a estos tiempos de indiscriminación– de Yáñez-Llanos va en contra del sistema de división del trabajo de la época en el medio artesano en el que vivieron ambos; sería mucho más lógico que uno de ellos fuera en gran parte el responsable de todo el diseño italianizante y el

---

tificaría plenamente el itinerario estilístico de Yáñez. Hoy quedan claros no solo los vínculos artísticos con Leonardo sino también con otros pintores como Filippino Lippi (sobre todo de su Capilla de Santo Tomás de Aquino del Cardenal Oliviero Carafa en Santa Maria sopra Minerva de Roma, 1489-1493 y de la Capilla Brancacci del Carmine de Florencia), Pietro Perugino, Antonio del Pollaiuolo, del joven Miguel Ángel, así como de su conocimiento de la colección de antigüedades de los Medici florentinos.

<sup>3</sup> En los cuerpos de Cristo resurrecto, por ejemplo, parece haberse transformado un reguero de sangre que cae desde la herida del costado en un extrañísimo elemento de la anatomía, constatable gracias a la reflectografía de la tabla de *La Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia; tal cambio, ocurriera cuando ocurriera, no dejaría de ser baladí.

<sup>4</sup> Dicho sea de paso, el conservador jefe de artes gráficas del Musée du Louvre, Dominique Cordellier, es un caballero francés y no una estudiosa francesa.

<sup>5</sup> Unas veces parece que el Ferrando de Florencia es para el autor Llanos y otras, al final, Yáñez.

<sup>6</sup> Empezando por el hecho de que Llanos no sabía escribir; véase Cristina Torres Suárez, “Dos años en la vida de Hernando de Llanos”, *Murgetana*, 62, 1982, págs. 159-162.

<sup>7</sup> Si pensamos en que el texto está dedicado a los especialistas, es muy poco lo nuevo que podemos encontrar en este segundo libro del autor sobre los Hernando, tras al menos 22 artículos desde 1985 (en revistas como *Archivo español de arte*, *Archivo de arte valenciano*, *Goya*, *Boletín del Museo del Prado* y ámbitos más locales), amén de las aportaciones de su tesis sobre la pintura conquense (1993-1996) y su monografía *Fernando Yáñez de Almedina (la incógnita Yáñez)* de 1999, que se recogen puntualmente en la bibliografía. Faltan en cambio en la misma, las monografías sobre Leonardo de F. Marías, Editorial Debate, Madrid, 1997 (y Estampa, Lisboa, 1997), y de Estrella de Diego, *Historia16*, Madrid, 2000, de las pocas en castellano de autores españoles.

otro –evidentemente Llanos– un subalterno, aunque no lo fuera en términos tal vez económicos y legales, contractuales.

Ahora bien, ¿a quiénes les interesan estos temas de intercambio de formas y modelos? ¿al común de los eventuales visitantes de la exposición o al restringido gremio de los historiadores de la pintura del Renacimiento? He aquí, evidentemente, otro problema. Y no deja de ser sorprendente que sigamos sin encontrar una palabra sobre los contenidos de los cuadros, sus devociones y los intereses religiosos de sus clientes, o sobre la naturaleza –¿hidalgas? ¿moriscas?– de Yáñez o sobre las razones de su comportamiento socio-político-¿comunero? o solo hipocondríaco ante la peste del verano de 1519–<sup>8</sup>.

FERNANDO MARÍAS  
Universidad Autónoma de Madrid

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2012, 609 pp., fotografías en color y blanco y negro. ISBN 978-84-7852-314-6.

La escasa atención prestada hasta hace casi tres décadas a los grandes escultores españoles del siglo XVIII, que era causa de su desconocimiento y poca valoración, se ve ahora compensada con la aparición de esta monografía que presenta al escultor Alejandro Carnicero en la totalidad de su biografía y producción de su obra, así como en todos los registros de su actividad artística. Y es que hasta ahora el encaje de Alejandro Carnicero en la escultura del siglo XVIII español ha resultado difícil, además de en gran parte desconocido. Considerado por Martín González entre los principales maestros del barroco vallisoletano, Sánchez Cantón lo incluía dentro del arte cortesano y Rodríguez G. de Ceballos lo valoraba como el maestro más acreditado de Salamanca tras el fallecimiento de José de Larra, su maestro. Todas estas afirmaciones son ciertas, pero era necesario trazar una biografía coherente que hilvanara la actividad de Carnicero, nacido en Valladolid pero formado en Salamanca, que regresa a su ciudad natal por enfermedad mental y donde abre taller para volver a pasar su madurez en Salamanca y, por último, vivir su etapa final en la Corte tomando parte en las obras reales. Sin duda una compleja biografía que Virginia Albarrán traza con conocimiento y acierto después de rastrear archivos y lugares en seguimiento del escultor. Su familia, su maestro del que hace un acabado estudio y define el equilibrio alejado de toda exaltación que le transmite, la extensa área de actividad –Salamanca, Valladolid, León, Oviedo, Cáceres, Madrid– son capítulos que consiguen reconstruir la figura de Carnicero, además de otros bien tratados como la panorámica artística de Salamanca en la primera mitad del siglo XVIII y el mundo de la religiosidad, cofradías y devociones en las que el maestro participa y que contextualizan su obra, así como su clientela y los precios asequibles de sus obras.

Añade a estas cuestiones habitualmente tratadas en las biografías de escultores otras más actuales sobre la cultura artística del maestro, la liberalidad de las artes, su concepto de la escultura y el método de enseñanza, que son más difíciles de rastrear y en las que la autora aporta documentación muy importante que valora la talla intelectual del escultor. Así, el protagonismo de Alejandro Carnicero en la fundación de la Congregación de artistas de Salamanca (1731), su creación, organización y cometido y el pleito del escultor con sus aprendices Manuel Álvarez de la Peña y José Francisco Fernández con interesantes noticias sobre su taller, método de enseñanza, contratos

<sup>8</sup> Los “Ferrandos pintors”, vecinos de la parroquia de San Andrés en 1513, pagaban de tacha real 15 sueldos, cantidad solo igualada por Rodrigo de Osona y por encima de los 10 de Vicente Maçip.

de aprendizaje, aportan información significativa que la autora maneja con cuidado y sagacidad extrayendo de ella interesantes conclusiones no sólo sobre la cultura del escultor sino también de la teoría artística vigente en su tiempo. A la vista de lo cual no extraña que en el pleito aludido consideraran a Carnicero “hávil y diestro, docto, perfecto escultor”.

Pasa después Virginia Albarrán a definir su arte y a analizar su obra, cosas que consigue plenamente. Presenta al escultor como autor que aúna obra religiosa y profana como la mayoría de los escultores de su tiempo. Entre esta última destacan los medallones de la Plaza Mayor de Salamanca, el carro triunfal que realizó para los escribanos de la ciudad “de admirable artificio” y las Sibilas y alegorías musicales del trascoro de la catedral de León. Mención especial merecen las esculturas de tres reyes de la serie del Palacio Real –la mejor, la de Sancho el Mayor de Navarra–, así como dos medallas para las sobrepuestas, trabajos que le fueron encomendados gracias al Informe del Corregidor de Salamanca al Intendente de obras del Palacio en que lo consideraba el escultor más acreditado de la provincia, otra noticia interesante que muestra la valía del artista. Resulta notable reseñar que la estancia de Carnicero en la Corte tiene lugar al margen de la Junta Preparatoria de la Academia. Es importante considerar, como lo hace la autora, la versatilidad del Carnicero en el manejo de materiales y su dominio del relieve, bulto redondo y los distintos formatos, además de ser excelente dibujante y grabador a buril del que se aportan algunas obras. De otra parte, la inspiración en grabados por parte de Carnicero queda ampliamente demostrada especialmente en la sillería del monasterio de Guadalupe, pero también en otras obras. No solamente las fuentes hay que buscarlas en Raimondi, Wierix, Stradamus, Collaert, Perrier o Vaccaro, sino también en grabados devocionales. Señala la autora también la influencia en el arte de Carnicero de la escultura napolitana, sin descontar la de Gregorio Fernández. Con todos estos variados componentes Virginia Albarrán hace surgir un escultor completo de excelente técnica que sitúa entre la tradición barroca y la sensibilidad rococó en relación con sus contemporáneos Juan Alonso Villaabrille y Ron, Pablo González Velázquez o Juan de Villanueva. El San Miguel de Nava del Rey es un buen exponente de su arte.

Parte nuclear del estudio lo constituye un completo catálogo de la obra donde figuran extensas fichas de las piezas documentadas, reconstruye algunas no conservadas y sugiere algunas atribuciones, y finaliza el estudio con sus discípulos entre los que se cuentan sus hijos, entre ellos el famoso Isidro Carnicero. En definitiva, nos hallamos ante una completa monografía de uno de los grandes escultores del siglo XVIII que aporta una pieza esencial a la historiografía de la escultura de este período tan necesitada de estudios de este tipo con la solidez y excelencia que ésta de Virginia Albarrán ofrece.

MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA

SANTIAGO PÁEZ, Elena: *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679-1734*. Madrid, Ars Hispanica, 2012, 319 pp.; ISBN 978-84-7635-833-7.

Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo, 1679 - Madrid, 1734) es uno de los mejores representantes de la pintura madrileña del primer tercio del siglo XVIII. Su vida y su obra se desarrollaron en unos años y momentos difíciles, entre siglos y cuando la dinastía de los Austrias dio paso a la de los Borbones. Su pintura es un fiel exponente de ese período de transición previo a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En sus obras religiosas se muestra un fiel seguidor de la pintura barroca, a través de Carreño, Cerezo, Claudio Coello e incluso Escalante, sin excluir a Luca Giordano con el que también tuvo algunos puntos de contacto. El cambio de dinastía le permitió convertirse en pintor del Rey, y de este modo poder retratar al monarca y a su familia dentro de una estética más acorde con el nuevo gusto que los pintores franceses habían traído a la Corte de Felipe V.

La extraordinaria calidad de seis retratos de la familia de Felipe V conservados en la Biblioteca Nacional de España indujo a Elena Santiago Páez, a iniciarse en el estudio del pintor asturiano Miguel Jacinto Meléndez (1697-1734), al que dedicó su tesis doctoral. Los primeros resultados de esta investigación pudieron verse en 1989, en el Museo de Bellas Artes de Asturias, que publicó y organizó la primera monografía y exposición del pintor asturiano, redactada como comisaria de la muestra. Unos años después, en 1990 el Museo Municipal de Madrid repitió la exposición con algunas obras más y con un catálogo resumen del editado con motivo de la muestra anterior.

En el presente libro la autora efectúa una precisa, minuciosa y detallada síntesis de sus anteriores trabajos dedicados al artista. Se inicia con una introducción en la que se esboza la personalidad artística de Meléndez, al tiempo que analiza las diferentes fuentes literarias en las que se ha basado la investigación. A continuación los capítulos dedicados al estudio de sus primeros años de aprendizaje en Madrid, a los que siguen los destinados al análisis y evolución de su obra, a través de sus retratos reales con la imagen de la nueva dinastía, tan característicos y personales, así como los de personajes de la nobleza y su pintura religiosa deudora con relativa frecuencia con los modelos de la centuria precedente, pero al mismo tiempo dotada de la nueva estética más acorde con los gustos de la Corte de Felipe V.

El estudio también nos ofrece el inventario de los bienes del pintor, que nos habla de su posición acomodada, ya que además de un rico y abundante ajuar doméstico, contaba con una pequeña colección de pinturas, dibujos y estampas, a los que hay que sumar los libros que formaron su biblioteca que nos permite conocer las fuentes que utilizó.

Se trata de un libro de lectura amena acorde con las características marcadas por la colección *Ars Hispanica* que apuesta por el conocimiento de artistas relevantes del ámbito hispánico con la finalidad de ofrecer al gran público y, en especial al universitario, una perfecta imagen de la personalidad del artista tratado, mediante monografías realizadas, como en este caso, por reputados especialistas.

ADELA ESPINÓS DÍAZ  
Museo de Bellas Artes de Valencia

CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Vicente Alanís (1730-1807)*. Diputación de Sevilla 2011, colección «Arte Hispalense», nº 94, 165 pp., ISBN 978-84-7798-322-4.

El objetivo de este libro es dar a conocer a Vicente Alanís, el representante más destacado de la pintura sevillana de finales del siglo XVIII y comienzos de XIX, que si bien no cuenta con personalidades de renombre, goza de una serie de artistas que se encargaron de efectuar los encargos de las ordenes religiosas y de la burguesía del momento.

En esta monografía se reivindica su figura a través del estudio de su trayectoria artística desde su inicial formación en el taller del pintor Pedro Tortolero hasta su participación en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla de la que formó parte en calidad de Diputado durante tres décadas.

Entre las obras de Vicente Alanís destacan los conjuntos de las Iglesias sevillanas de San Nicolás, de la capilla sacramental de Santa Catalina y de la parroquia de San Jacinto. También efectuó la policromía de retablos tan importantes como los de la capilla mayor de San José o los lienzos que adornaron la fachada de las Casas Consistoriales y la decoración efímera de la Puerta de Triana realizada con motivo de la visita de Carlos IV a la ciudad en 1796. Asimismo queda reflejada en este estudio su labor de restaurador de pinturas y tasador de los bienes de destacados miembros de la aristocracia y burguesía sevillanas.

De este modo se dispone del primer catálogo de sus obras, no solo de las conservadas sino de las documentadas o de las atribuidas. El estudio se completa con una amplia bibliografía específica,

y con la relación de los archivos consultados, cuya documentación, dadas las características de la edición, no ha podido ser transcrita en su totalidad.

Es de agradecer que la Diputación de Sevilla mantenga sin interrupciones una colección de tema monográfico y carácter local durante cuatro décadas, con un elevado nivel científico sin perder el carácter divulgativo de esta serie de bolsillo.

ADELA ESPINÓS DÍAZ  
Museo de Bellas Artes de Valencia

ÁVILA, Ana: *Isla de El Hierro. Patrimonio artístico religioso*. Gobierno de Canarias. Ayuntamiento de Valverde-Ediciones del Umbral, Madrid, 2012, 624 págs. y 595 ilustr. ISBN 978-84-95457-92-9.

En 1998, Ana Ávila, profesora titular de la Universidad Autónoma de Madrid, publicaba *Lo Humano y lo Sacro en la isla de El Hierro*, un libro de gran novedad que revelaba el patrimonio cultural de la isla más occidental del archipiélago canario. Ahora, catorce años después, la autora recobra fuerzas y madurez intelectual para editar *Isla de El Hierro. Patrimonio artístico religioso*, un vasto estudio inédito en el que investiga y difunde el excelente patrimonio de la isla, hasta ahora prácticamente desconocido o escasamente divulgado.

Lo que podría considerarse como un estudio de carácter local, se transforma en este libro en una fuente de análisis y de perspectivas más amplias, pues la profesora Ávila analiza las formas arquitectónicas y plásticas a través de sugerentes lecturas transversales.

En este sentido, se pergeña en la obra el genuino carácter de la arquitectura canaria de soluciones híbridas —desde su dimensión estilística— desprovista de referencias a lenguajes cultos, y acaso condicionada por el fenómeno del “lugar”. O en el considerable patrimonio de metales preciosos y orfebrería, llegado a la isla gracias al patronazgo de aquellos herreños que zarparon hacia América y que, en muchas ocasiones, donaron las valiosas alhajas a iglesias y ermitas al objeto no solo de adecentarlas, sino, especialmente, de afirmar su relevante posición social.

Pero, además, el extenso estudio excede los límites de lo cultural y artístico para profundizar en análisis antropológicos en el que cobra un gran valor la relación del hombre con su patrimonio cultural y la búsqueda de la identidad con el territorio.

Y todo ello con el empleo de una metodología científica adecuada, en la que los variados capítulos constituyen eslabones de una anudada cadena que afianza el origen con el destino final. Un ejemplo valioso que puede constituir un modelo o patrón de estudio para otros libros de materias afines.

FRANCISCO JOSÉ GALANTE GÓMEZ  
Universidad de La Laguna