

## DIBUJOS Y GRABADOS EN EL PROCESO CREADOR DE FERNANDO YÁÑEZ

POR

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ  
Universidad de Castilla-La Mancha

The meaning of some of the drawings and engravings in Fernando Yáñez's work is widely analyzed. Some of drawings, published by Dominique Cordellier and conserved in the Louvre, as well as in Berlin Museum (Kupferstichkabinett), is the matter of this study. Likewise the original designs by Antonio del Pollaiuolo and Pietro Perugino, that had been copied down by Yáñez and other painters belonging to his own art circle, or merely by some other of his contemporary artists, are examined.

Se van desvelando, poco a poco, aspectos parciales que ayudan a esclarecer la urdimbre creadora de Fernando Yáñez. Uno de los hallazgos más fascinantes de los últimos años ha sido el efectuado por Dominique Cordellier, con la publicación de una serie de dibujos debidos indiscutiblemente a la mano del artista ciudadrealeño <sup>1</sup>. Se colmaba así, por fin, una laguna que no ha dejado de provocar perplejidad en los estudiosos del dibujo español <sup>2</sup>. Si, hasta ahora, la copia de estampas era uno de los fenómenos más visibles de la metodología yáñezca, el conocimiento de dichos dibujos aporta variables de gran interés. En relación con estas cuestiones, el presente artículo se dedica al examen de tales métodos de trabajo, proponiendo una reflexión sobre las correspondencias que se perciben entre dibujo y estampa en la obra de Yáñez.

Atendiendo primeramente a la influencia ejercida por el grabado, he tenido oportunidad en varias ocasiones de recoger determinados diseños de Mantegna, Pollaiuolo, Perugino, Leonardo, Pinturicchio, Rafael y otros maestros italianos que Yáñez incorpora a su obra. En este estudio se amplía la lista con nuevos y significativos ejemplos, certificándose, una vez más, que el pintor de Almedina sí plagia cuando le conviene, en contra de una opinión crítica mantenida décadas atrás por nuestra historiografía. Junto a pinturas incontrovertiblemente yáñezcas, se incorporan a este análisis otras obras que le han sido adjudicadas por diversos autores, aunque aquí se discrepe de tal atribución.

Adele Condorelli atribuye a Yáñez dos pinturas de la catedral italiana de Atri, *Natividad* y *Flagelación*, que previamente habían sido adjudicadas a Pedro Berruguete, Juan de Borgoña, Pe-

---

<sup>1</sup> Cordellier, D.: «Les dessins de Fernando Yáñez de la Almedina». En *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*. Milano, 1994, págs. 415-429.

<sup>2</sup> Pérez Sánchez, A. E.: «Introduction». En *Dessins espagnols. Maîtres des XVI et XVII siècles*. Musée du Louvre, Paris, 18 avril-22 juillet 1991, pág.15.

dro de Aponte y San Leocadio <sup>3</sup>, y sobre las que, en cualquier caso, parece existir completa unanimidad sobre su origen hispánico. Uno de los argumentos que esgrime para probar su hipótesis es que el niño que aparece en la *Flagelación*, sentado en el ángulo inferior derecho, fue repetido por Yáñez en el *Juicio* de Mallorca y en la *Santa Generación* del museo del Prado. He manifestado ya mi disconformidad con la catalogación de los cuadros de Atri como del maestro de Almedina, considerando que se encuentran muy lejos de su estilo, y que el modelo del niño debió de tomarse de alguna estampa independientemente por ambos pintores <sup>4</sup>.

El tiempo ha confirmado tal hipótesis. La creación original que ha dado lugar a este modelo es un dibujo de Antonio del Pollaiuolo representando a *Eva con sus hijos* (Fig. 1) (Floencia, Uffizi). Muestra a Eva totalmente desnuda y sentada sobre una peña, sosteniendo la rueda entre las manos. Dos niños también desnudos, Caín y Abel lógicamente, se encuentran junto a ella: uno de pie y apoyado contra la rodilla de su madre, con lo que parece un racimo de uvas en su mano derecha; el otro, reclinado en el suelo, en el margen inferior derecho, alzando hacia Eva varias espigas con su mano izquierda <sup>5</sup>. Es este último (¿Caín?) el prototipo empleado por Yáñez y el autor de las pinturas de Atri, con seguridad a través de su plasmación en una estampa, como tantos otros diseños de Pollaiuolo.

La incorporación de este modelo al repertorio del artista español parece bastante tardía, en el que hemos denominado su «período valenciano maduro», y no sólo en el *Juicio* de la colección March de Palma de Mallorca (Fig. 2); también, en el *Juicio* de Játiva, ambos de hacia 1519-1521 <sup>6</sup>. En las dos pinturas, personifica Yáñez con este espécimen a uno de los niños del Limbo. Una vez más, resulta patente la metodología de nuestro pintor, que repite las mismas figuras a su antojo. Los pequeños de los Juicios valencianos se disponen mirando hacia su izquierda, igual que en el original de Pollaiuolo y, parcialmente, quedan ocultos por sus revoltosos compañeros.

Unos años más tarde, ya en su tierra natal de Almedina, Yáñez vuelve a utilizar el arquetipo del artista florentino para personificar a San Juanito en la *Santa Generación* (Fig. 3) del Prado. Lo dispone ahora mirando hacia su derecha y ofreciendo, con la mano alzada, una rosa al Niño, en vez de las espigas del dibujo. (Por el contrario, los niños de Játiva y Mallorca integran sus gestos vacíos de contenido en la agitación infantil del Limbo). Otra diferencia, aún más notable, la proporciona el tamaño de las figuras, reducido en los Juicios de Játiva y Mallorca y notoriamente mayor en la tabla del Prado. Resulta una práctica habitual en el maestro de Almedina. Cuando una figura se reitera en composiciones diferentes, suele haber una en que se muestra de gran tamaño y especialmente cuidada. Esta, precisamente, debe ser considerada como la reproducción canónica del modelo. Pensemos, por ejemplo, en la *María con los brazos abiertos* del *Calvario* «Montortal», que tanta relevancia alcanza más tarde en la *Piedad* de Cuenca. O en el importante rey moro de la *Epifanía* conquense que, disminuido, había aparecido dos décadas antes en el fondo de la *Presentación de María* de los postigos valencianos.

El otro niño del original de Pollaiuolo (¿Abel?) también formará parte del repertorio figurativo de Yáñez. Lo vemos en el grupo del Limbo del *Juicio* de Mallorca, en primer plano y recostado contra una roca. Pese a que presenta alguna variante en el brazo izquierdo y la pierna derecha, detalles tan reveladores como la curvatura del cuerpo, posición de la cabeza, brazo apoyado y pierna exterior exactamente iguales prueban su origen.

En la *Flagelación* de Atri (Fig. 4), aunque la adjudicación de la pintura a Yáñez sea errónea, Condorelli identifica acertadamente a los dos sayones que azotan a Cristo con dos personajes de

<sup>3</sup> Condorelli, A.: «Problemi di pittura valenzana». *Commentari*, xvii (1966), núms. I-III, págs. 121-128.

<sup>4</sup> Ibáñez, P. M.: «Yáñez, la Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina». *Boletín del Museo del Prado*, 32 (1993), pág. 31.

<sup>5</sup> Véase reproducción en Ettlinger, L. D.: *Antonio and Piero Pollaiuolo*. New York, 1978, lám. 104.

<sup>6</sup> Ibáñez, P. M.: *ibidem*.



1



3



2

Fig. 1. Antonio del Pollaiuolo, *Eva con sus hijos*. Museo de los Uffizi.

Fig. 2. Fernando Yáñez, *Juicio Final* detalle. Palma de Mallorca. Colección March.

Fig. 3. Fernando Yáñez, *Santa Generación*. Madrid. Museo del Prado.

la conocida *Batalla de los desnudos* de Antonio del Pollaiuolo<sup>7</sup>. Anteriormente, ya hemos relacionado al niño del primer término —insólito espectador, por cierto, para una flagelación de Cristo— con la *Eva* del mismo maestro, que también inspira a Yáñez. Ahora, vamos a aportar otra prueba de la fuerte influencia que el pintor de Atri (relacionado comúnmente con el autor del retablo de la oscense colegiata de Bolea) experimenta de las creaciones de Pollaiuolo. La figura de Cristo copia literalmente un dibujo con *Adán* (Fig. 5) de los Uffizi<sup>8</sup>. En el dibujo, Adán, completamente desnudo, se apoya sobre una azada; como es lógico, Cristo amarrado a la columna de Atri añade el paño de pureza y cambia la posición de los brazos, atados a la espalda.

Ya que nos hemos referido a pinturas erróneamente atribuidas a Fernando Yáñez, y a los influjos emanados de determinadas imágenes de Antonio del Pollaiuolo, vamos a tratar de la valenciana *Degollación del Bautista* (Fig. 6). González Martí fue el primero en publicar esta tabla y otra de *San Juan Bautista en el desierto* (las dos, entonces en la colección Sanz de Valencia), atribuyéndolas a Yáñez y Llanos en colaboración<sup>9</sup>. Posteriormente, las adjudicaciones han oscilado entre ambos artistas, considerados generalmente en solitario. Hace pocos años, Adele Condorelli ha actualizado las incertidumbres que afectan a la *Degollación del Bautista* y al propio Yáñez, otorgándole la paternidad de la pintura. La demostración se fundamentaría —según su criterio— en la cabeza leonardesca del verdugo; el soldado de espaldas, que reaparecería en la *Resurrección* del museo San Pío V de Valencia, y el soldado de perfil, que le parece semejante a San Miguel de la serie Montesinos<sup>10</sup>.

En alguna ocasión, he expresado mi opinión contraria a la inclusión de dicha obra en el inventario pictórico del maestro de Almedina, pensando en la mano de Fernando de Llanos ayudado por su taller<sup>11</sup>. La tabla es de una calidad bastante inferior a la acostumbrada por Yáñez, y con notorias divergencias en los elementos formales. Nada tiene que ver el soldado de espaldas con el de la citada *Resurrección*, que depende directamente de un legionario romano presente en la estampa *Descendimiento de la cruz*, atribuida a Mantegna. En cuanto al soldado de perfil, con quien de verdad se relaciona fisonómicamente es con el escudero situado en el margen derecho de la *Epifanía* de los postigos de la catedral de Valencia. Aunque este joven se encuentra parcialmente oculto por uno de los magos y la propia mazonería, su pierna derecha y la punta de la espada que asoman lo vinculan directamente con la figura completa del soldado de la *Degollación del Bautista*.

Se puede probar el origen iconográfico de la composición y los personajes de la mencionada tabla valenciana. Resultan una transcripción fidelísima del bordado con la *Decapitación del Bautista* (Fig. 7), correspondiente a las sacras vestiduras de San Giovanni de Florencia (Museo dell'Opera del Duomo)<sup>12</sup>. La serie de los 27 bordados conservados (para dos dalmáticas, una casulla y una capa fluvial) fue ideada por Antonio del Pollaiuolo, a instancia de los dirigentes del Arte de la Lana, siendo ejecutada por Pablo de Verona y otros bordadores. La concepción del episodio correspondiente al martirio del Bautista se fecha a mediados de la década de los sesenta del siglo xv. Como otras creaciones del citado artista toscano, esta de la muerte de San Juan pronto se convertiría en popular a través de la estampa (incluso parcialmente). Un grabado flo-

<sup>7</sup> Condorelli, A.: *op. cit.*, págs. 123 y 125.

<sup>8</sup> Véase reproducción en Ettlinger, L. D.: *op. cit.*, lám. 103.

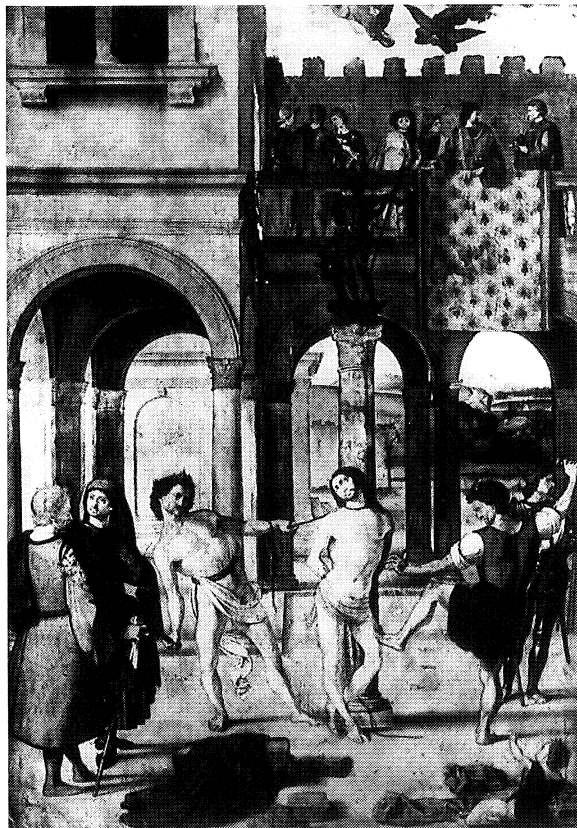
<sup>9</sup> González Martí, M.: «De la historia artística de Valencia. Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI», *Museum*, IV (1914), pág. 399.

<sup>10</sup> Condorelli, A.: «Interpreti spagnoli del Rinascimento italiano». En *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*. Firenze, 1992, págs. 634-635.

<sup>11</sup> Ibáñez, P. M.: «El período valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h.1521)». *Archivo Español de Arte*, 267 (1994), pág. 230.

<sup>12</sup> Pueden verse excelentes reproducciones en color en Busignani, A.: *Pollaiuolo: las sacras vestiduras de San Giovanni*. Granada, 1968.





4



5



6



7

Fig. 4. *Flagelación*. Atri (Italia) Catedral.Fig. 5. Antonio del Pollaiuolo, *Adán*. Florencia. Museo de los Uffizi.Fig. 6. *Decapitación del Bautista*, antes en Valencia. Colección Sanz.Fig. 7. *Decapitación del Bautista*, vestidura de San Giovanni. Florencia. Museo dell'Opera del Duomo.

rentino anónimo de hacia 1470, que representa un *Combate de centauros*, ya recoge a los dos soldados espectadores <sup>13</sup>. La tabla valenciana suprime del original las arquitecturas del fondo, tan florentinas, y las sustituye por un fragmento arquitectónico (de estilo más avanzado) a la derecha, y un derruido muro de cierre tras el que se alza un paisaje montuoso. Y el juvenil rostro del verdugo lo transfigura en una caricatura leonardesca (como se ha dicho, dependiente de la *Batalla de Anghiari*), muy repetida en la pintura valenciana del primer cuarto del siglo xvi.

Retomando el tema de los dibujos, el notable descubrimiento de Dominique Cordellier permite abrir a los análisis críticos una parcela del conocimiento yañezco hasta ahora oculta a los estudiosos del artista manchego. Son once dibujos, diez conservados en París (Louvre) y uno en Berlín (Staatliche Museen). Los asuntos representados son muy variados: *Dos ángeles músicos*, *Figura femenina de espaldas*, *Dos muchachos conversando*, *Virgen Dolorosa*, *Magdalena arrodillada* (dos estados), *Fragmentos de una mujer arrodillada y una figura acodada*, *Mujer sentada en el suelo*, *Mujer acodada*, *Hombre sentado y Mujer sentada*. Ejecutados a la punta de metal o a la sanguina, han sido atribuidos a Bernardino Luini y otros pintores italianos, hasta que la citada autora los ha relacionado con obras del artista manchego, atribuyéndolos certeramente. Parece que la mayoría de estas hojas, o tal vez todas, procederían de la colección de Everard Jabach, que en 1671 se incorporaría al «Cabinet du Roi» en Versalles (exceptuando, claro está, la de Berlín).

A continuación, paso a exponer algunas meditaciones personales sobre una parte de estos dibujos, precisamente aquellos que resultan especialmente ilustrativos en concordancia con el tema central del artículo.

Dos de las hojas representan a la misma Magdalena arrodillada y con los brazos extendidos en señal de dolor. Dominique Cordellier advierte que Yáñez empleó esta figura en la *Piedad* de Cuenca y en el *Calvario* de la antigua colección Montortal, y proporciona los datos técnicos oportunos. Ambos dibujos fueron realizados a la punta de metal sobre papel preparado, con señales de retoques en blanco. El de París <sup>14</sup> (Fig. 8) es más pequeño, 75 x 82 mm, que el de Berlín <sup>15</sup> (Fig. 9), que tiene 134 x 166 mm <sup>16</sup>. Al margen de la acertada conexión que Dominique Cordellier efectúa con las citadas pinturas yañezcas (Figs. 10, 11 y 12), cabe por mi parte añadir una amplia consideración sobre los dos dibujos, porque representan una excelente oportunidad para entender los métodos de trabajo de Fernando Yáñez.

Siempre ha atraído a los estudiosos la Magdalena de la *Piedad de Cuenca*. Con su postura declamatoria y gesticulante, admirablemente contrapuesta al cuerpo inerte y horizontal de Cristo, proporciona buena parte de la tensión dramática que emana de la pintura. Diego Angulo percibió en ella ecos rafaelescos, especialmente en su actitud, que le pareció inspirada por el joven prosternado del cartón con la *Muerte de Ananías* <sup>17</sup> (Figs. 13 y 14). La relación es oportuna, y habría que añadir más figuras procedentes de otros cartones de Rafael <sup>18</sup>.

Las dos representaciones de la Magdalena, en París y Berlín, se descubren estrechamente interrelacionadas. No son dos variantes sobre una misma idea, sino pasos sucesivos en la configuración de un prototipo humano por parte de Yáñez. A tenor de estos datos, podría pensarse que la anterior hipótesis rafaelesca pierde fuerza, y que la inmoderada costumbre del manchego, al inspirarse en modelos ajenos, se torna aquí en un diseño absolutamente personal. Sin embargo, la realidad derivada de los dibujos se presenta algo más compleja.

El rafaelismo de la figura se mantiene en todo su vigor revelando, además, una fase estilística

<sup>13</sup> Véase reproducción en Donati, L.: *Incisioni fiorentini del Quattrocento*. Bergamo, 1944, lám. 33, pág. 17.

<sup>14</sup> Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2585 recto.

<sup>15</sup> Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 17241.

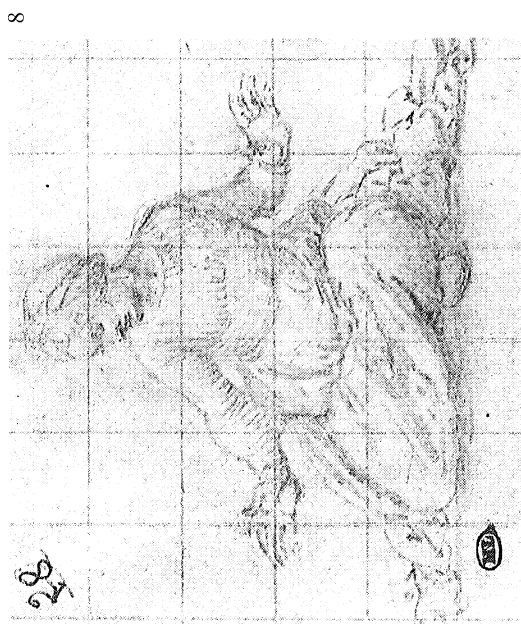
<sup>16</sup> Cordellier, D.: *op. cit.*, págs. 416 y 423 (notas 31 y 32).

<sup>17</sup> Angulo, D.: *Pintura del Renacimiento*. Madrid, 1954, pág. 51.

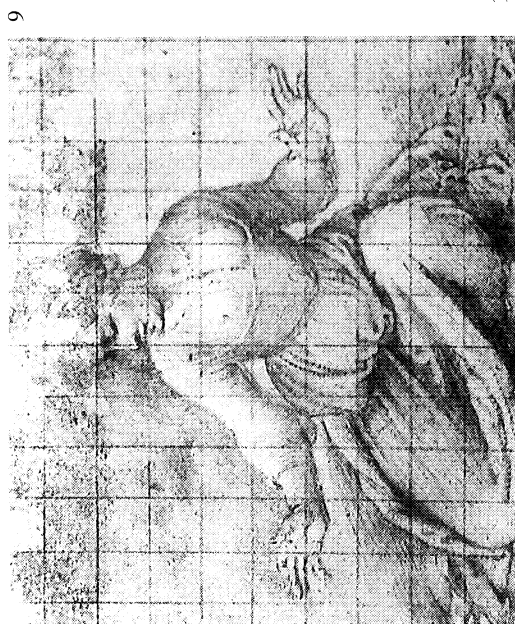
<sup>18</sup> Ibáñez, P. M.: *Pintura conquense del siglo xvi, 2: El Renacimiento pleno*. Diputación de Cuenca, 1994, págs. 66 y 69.



10

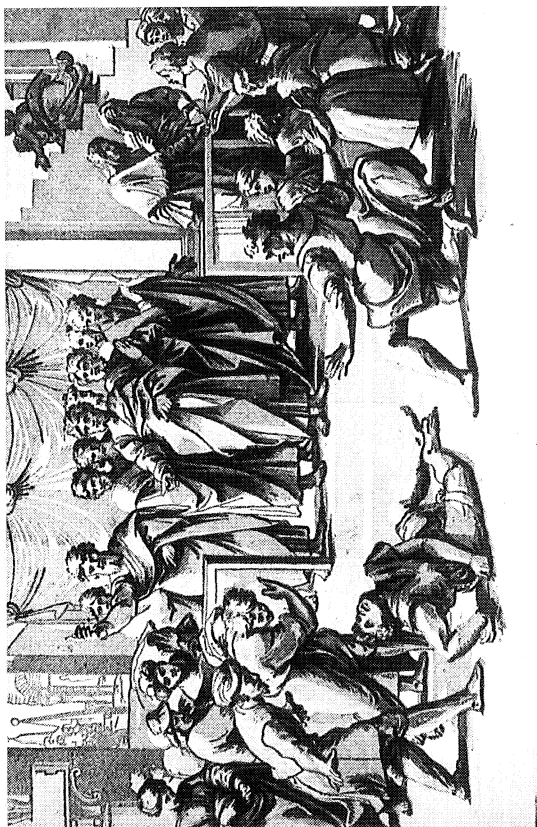


8

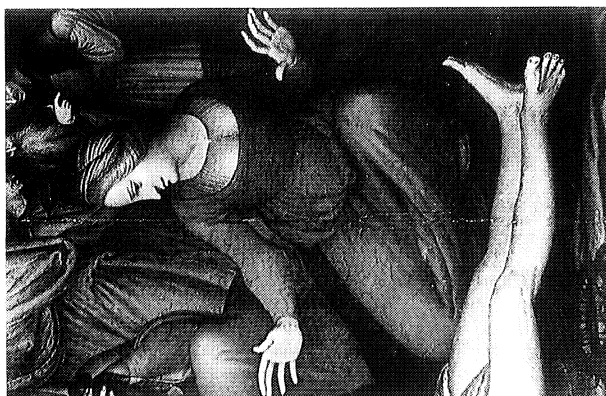


9

Fig. 8. Fernando Yáñez, *Magdalena arrodillada*. París. Museo del Louvre. Fig. 9. *Magdalena arrodillada*, Berlin. Staatliche Museer Preussischer Kulturbesitz.  
Fig. 10. *Piedad*. Cuenca. Catedral.



13

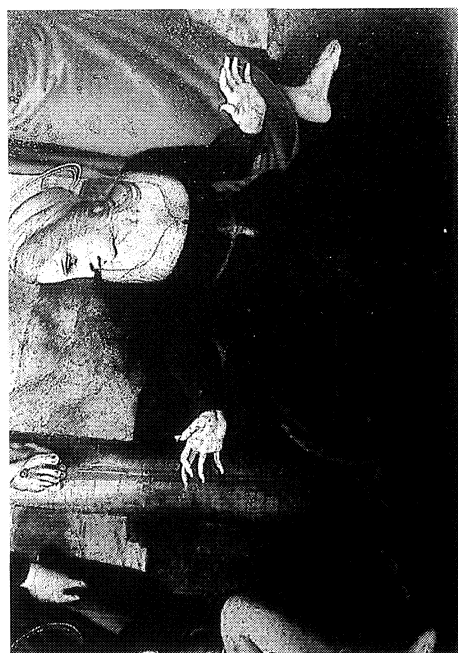


14

Fig. 11. Fernando Yáñez, *Piedad*, detalle. Cuenca Catedral.  
 Fig. 12. Fernando Yáñez, *Calvario*, detalle. Madrid. Colección particular Figs. 13 y 14  
 Ugo da Carpi, *Muerte de Ananías*, conjunto y detalle.



11



12



en el maestro de Urbino posterior a la salida de Yáñez de Italia (Estancias vaticanas y, sobre todo, los cartones para los tapices de la capilla Sixtina). Como nunca hemos creído en la realidad de un segundo viaje a Italia de nuestro pintor, este influjo rafaelesco le llegaría, una vez más, a través del grabado. Así, mientras no aparezca un hipotético diseño rafaelesco idéntico a la Magdalena de Yáñez, hay que pensar que éste elaboró su figura a partir de una fuerte influencia, en lo gestual y la postura, de distintos prototipos grabados rafaelescos. Tanto más que en el citado joven del tapiz de Ananías, habría que pensar en la muchacha situada a su derecha (con *contrapposto* y actitud tan similares), en el procónsul Sergio Paulo del *Castigo de Elimas* (Figs. 13 y 14) (con la posición de los brazos y manos prácticamente idénticos), y en numerosos trabajos coetáneos.

Agostino Veneziano grabó los citados cartones de Rafael hacia 1516, Según nuestra hipótesis, se conocerían en Valencia muy pocos años después. En este sentido, parece llegado el momento de referirse a la cronología que cabe asignar a los dibujos estudiados. Según lo dicho anteriormente, y los mismos rasgos formales que evidencian, no pudieron ser realizados en la etapa italiana de Yáñez, y ni siquiera en el primer período valenciano (anterior a 1515). Tampoco en el período conquense, puesto que ya se descubren en alguna obra levantina muy avanzada como el *Calvario* Montortal, por lo que les asignamos la fecha de hacia 1518-1519.

Decíamos más arriba que los dos dibujos de la Magdalena nos parecían pasos progresivos e interrelacionados de una misma idea. Aunque sea muy diferente, existe otro dibujo que podría formar parte de la misma rebusca efectuada por Yáñez, en torno a los años citados, de la hechura de una Magdalena afligida. Con otro fragmento de los brazos de una figura femenina escribiendo (que no dejan de evocar, por cierto, la postura de los brazos de la *Gioconda*), se encuentra precisamente en el reverso de la hoja de la *Magdalena* del Louvre. Dominique Cordellier, que la identifica únicamente como una mujer semiarrodillada, la emparenta con las jóvenes de la *Natividad de María* de la catedral de Valencia <sup>19</sup>. En mi opinión, revela una cronología más avanzada y representa, tal vez, un primer esbozo de una idea luego abandonada en favor de la que hoy vemos en el *Calvario* Montortal y la *Piedad* de Cuenca.

El primer paso lo representa la *Magdalena* del Louvre, más pequeña y abocetada que la de Berlín, marcando simplemente los rasgos generales de la figura y los ropajes. Sobre este bosquejo se recrea la *Magdalena* de Berlín, que parece el diseño definitivo para trasladar al tablero. Su tamaño es doble que el anterior, y se ofrece completamente acabado en los rasgos del personaje, el volumen y la iluminación. La red del cuadriculado es más densa, y se advierte la persistencia del módulo básico del dibujo del Louvre, que ha servido para calcar la figura en el de Berlín con total exactitud. Se explica la segunda subdivisión de la cuadrícula para facilitar el traslado a las pinturas correspondientes, con unas dimensiones notoriamente mayores como es lógico.

Algunos caracteres comentados en la *Magdalena*, incluida la cronología coetánea, pueden hacerse extensivos a otro dibujo del Louvre con una *Virgen Dolorosa* (Fig. 15), procedente de la colección Jabach <sup>20</sup>. Cordellier señala que Yáñez incluyó este diseño en los dos *Calvarios* valencianos (Figs. 16 y 17) y en la *Piedad* de la catedral de Cuenca <sup>21</sup>.

La *Dolorosa* actualiza un tipo de figura sentada en el suelo, que Yáñez introduce en su obra desde los primeros años de Valencia (mujer joven en el ángulo inferior derecho de la *Pentecostés*, o el espinario del *Abrazo ante la Puerta Dorada*, ambos en la catedral), yuxtaponiéndole el gesto de las Marías con las manos entrelazadas de la *Piedad* de la misma seo levantina, antigua

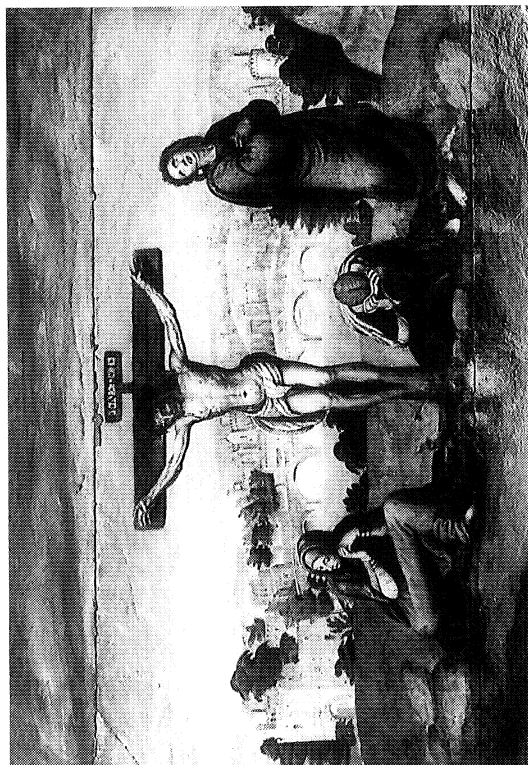
<sup>19</sup> Cordellier, D.: *op. cit.*, pág. 416.

<sup>20</sup> Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 6796. De 143 × 182 mm, punta de metal sobre papel preparado beige. (Cordellier, D.: *op. cit.*, pág. 423, nota 27).

<sup>21</sup> Cordellier, D.: *op. cit.*, pág. 416.



15



16



17

Fig. 15. Fernando Yáñez, *Virgen Dolorosa*. París. Museo del Louvre. Fig. 16. *Calvario*. Valencia. Museo Provincial. Fig. 17. *Calvario*, detalle. Madrid. Colección particular.



predela del retablo de los Santos Médicos. A tenor de las estrechas similitudes que se detectan en la representación de la Virgen, tanto en los Calvarios citados como en la *Piedad* de Cuenca, y que en absoluto puntualiza el dibujo del Louvre (atento únicamente a las grandes masas de luces y sombras, con el típico rasgueado de los bosquejos primarios del artista), hay que pensar que esta hoja constituye un primer estado que se vería continuado por otro dibujo de mayor elaboración que no conocemos, y que serviría de modelo definitivo.

También, cabe extraer algunas conclusiones de la ubicación de las figuras en sus respectivos tableros. Pueden servir de término de comparación las dos pinturas que comparten varios personajes, incluidos tanto la Magdalena como la Dolorosa: *Calvario* «Montortal» y *Piedad* de Cuenca. Llama la atención en el *Calvario* su floja estructura compositiva y la extraña disposición de la Virgen y las Marías que, con actitudes casi desprovistas de significado, miran hacia un impreciso punto situado, incluso, fuera del marco de la pintura. Muy diferente es el caso de la *Piedad* de la catedral de Cuenca, en la que los gestos de los figurantes encuentran su más honda carga emocional en torno al Yacente <sup>22</sup>.

Contemplando los Calvarios de Valencia, únicamente puede llegarse a una conclusión: los diseños de la *Magdalena* y la *Dolorosa* de París y Berlín no se idearon para dichas composiciones, sino para una obra coetánea, desaparecida actualmente, que pudo tener como tema la *Piedad*. Sería una pieza relevante y de gran formato, como lo probaría el esmero puesto por el artista al renovar prácticamente a todos los actores principales (cuya impronta queda luego marcada en Cuenca), respecto a propuestas anteriores como la predela del retablo de los Santos Médicos. Así, según nuestra hipótesis, la *Piedad* de la capilla de los Caballeros habría tenido su composición melliza en la zona levantina, donde por primera vez habrían aparecido varios de sus personajes más característicos: la Dolorosa, la Magdalena, la otra María joven; incluso, la anciana situada detrás de la Virgen en el *Calvario* «Montortal», que en Cuenca se integra en la escena del fondo con el sepulcro. Con seguridad, compartirían también al Yacente, aunque éste aporta pocas novedades, ya que deriva del de la añeja *Piedad* de los Santos Médicos. Luego, Yáñez, fiel a sus hábitos de reciclaje de figuras, habría reaprovechado los modelos en los Calvarios, con el sorprendente efecto ya comentado.

Dominique Cordellier publica otro dibujo perteneciente al Louvre, con *Dos estudios de chicos tocando la flauta y el laúd* (Fig. 18) procedente, también, de la colección Jabach <sup>23</sup>. Compara el rostro del muchacho del laúd con el San Juan del *Calvario* del museo San Pío V de Valencia, y los ropajes le recuerdan los dos Juicios valencianos, deduciendo que la cronología debe de ser anterior a los otros estudios a la sanguina realizados por Yáñez para sus cuadros de Cuenca. Asimismo, se pregunta si esta hoja no podría relacionarse con ciertos ángeles músicos dibujados por Yáñez para los órganos de la catedral de Valencia <sup>24</sup>.

Este último extremo, al menos, parece poco probable. En lo que puede determinarse de viejas fotografías del órgano mayor, y de las piezas que de él se conservan, casi todo el ornamento de la caja correspondía a elementos platerescos puramente decorativos. En el coronamiento de las calles laterales, se empinaban algunos ángeles trompeteros, pero muy diferentes a estos del dibujo. Tampoco se parecen demasiado los ángeles músicos de los antepechos, sentados en variadas posturas <sup>25</sup>.

Se constata otra contradicción, derivada del estilo mismo: sus rasgos formales corresponden inequívocamente al período valenciano maduro del artista. Mientras que los diseños para los ór-

<sup>22</sup> Ibáñez, P. M.: *op. cit.*, pág. 67.

<sup>23</sup> Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 11677. Sanguina de 155 × 160 mm.

<sup>24</sup> Cordellier, D.: *op. cit.*, págs. 420-421 y 429 (notas 67 y 68).

<sup>25</sup> Véanse buenas fotografías en color en Bérchez, J.: *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia, 1994, pp. 119 y 121.

ganos de la catedral de Valencia se fechan en 1512-1514, los *Ángeles músicos* se ejecutarían media docena de años más tarde, como revela el tratamiento de la anatomía y los ropajes. Nos situamos en los inicios de la manera avanzada del pintor, la que podría denominarse del último Yáñez <sup>26</sup>, en un período estilístico interregional que incorporaría los últimos seis o siete años valencianos y las etapas de Almedina y Cuenca.

Difícilmente se puede desgajar esta hoja de las ya analizadas y de alguna otra que veremos posteriormente, porque la unidad de concepto es absoluta. Como la *Magdalena* o la *Dolorosa*, y según nuestra hipótesis, los *Ángeles músicos* se habrían realizado hacia 1518-1519. El nexo con los Juicios de Játiva (Fig. 19) y Mallorca es muy oportuno, y no sólo por las vestimentas. El tratamiento anatómico, por ejemplo, es similar al de muchas figuras del catálogo tardío de Yáñez. Los cabellos empastados y flameantes del ángel que toca la flauta son idénticos, por ejemplo, a los de San Miguel y los ángeles en torno a la cruz de cualquiera de los Juicios. Lo mismo sucede con su facies mofletuda. En cuanto a los plegados, son inconfundibles del último Yáñez: estrechos y paralelos, con ese típico punteado que subraya el fruncido de las telas. Referido a la técnica, estas sanguinas tardías de Yáñez constituyen verdaderos ensayos cuasi pictóricos, concordantes con las fases iniciales de actuación sobre los tableros. Puede resultar muy ilustrativo el cotejo con los pequeños medallones del marco de la *Piedad* de la catedral de Cuenca (el *Ángel de San Mateo* (Fig. 20), por ejemplo): dibujo a pincel sobre la imprimación de siena tostada (que se aprovecha posteriormente), y luces con participación de blanco en los colores base <sup>27</sup>.

En la evolución histórica del arte de Yáñez, el dibujo de los *Ángeles músicos* señala un momento de especial reactivación de los influjos procedentes de Perugino, bien a través de viejos apuntes italianos que se desempolvan o, lo que tal vez sea más probable, por intermedio de algunas estampas que le llegan a última hora. Junto a variadas tendencias estilísticas (fundamentales las derivadas de Leonardo), el componente peruginesco en el pintor manchego es notorio desde los primeros años valencianos, como demuestran la *Piedad* de la catedral de Valencia, *San Sebastián* del Meadows Museum de Dallas y otras obras. Ello fuerza a imaginar, en la enigmática y dilatada estancia de Hernandíáñez en Italia, un fructífero recorrido por Umbría y Toscana <sup>28</sup>. Curiosamente, parte de la crítica hernandesca se muestra remisa a aceptar este hecho, en tanto se insiste en influjos tan dudosos como los supuestamente emanados de Giorgione. Precursor en este campo como en tantos otros, Bertaux destacaba rasgos peruginescos en Fernando de Llanos y no en su socio <sup>29</sup>, pero es que el estudioso francés ejemplificaba su teoría con la *Pentecostés* de la catedral de Valencia, que atribuía a Llanos, cuando hoy se nos aparece tan indiscutiblemente yañezca.

En los últimos años valencianos de Yáñez, abundan las representaciones de ángeles de abolengo peruginesco. El caso más notorio es el de los tres que coronan el perdido *Juicio* de Játiva, asomados a las almenas de la Jerusalén celeste. Resultan una traslación exacta de prototipos ideados por el maestro umbro <sup>30</sup>. La primera vez que surgen en el repertorio pictórico de Perugino es en la *Asunción* que, en octubre de 1481, contrata para el muro detrás del altar de la Capilla Sixtina, justo donde luego pintará Miguel Ángel su *Juicio Final*. En la Albertina de Viena, se conserva un dibujo que proporciona noticia gráfica de dicha obra <sup>31</sup>. Entre los ángeles que ro-

<sup>26</sup> Ibáñez P. M.: «El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión». *Goya*, 216 (1990), págs. 336-343.

<sup>27</sup> Para los aspectos técnicos de los medallones de la *Piedad*, véase Díaz Padrón, M.: «Dos nuevas tablas del Divino Morales y seis medallones de Yáñez de la Almedina». *Archivo Español de Arte*, 172 (1970), pág. 412.

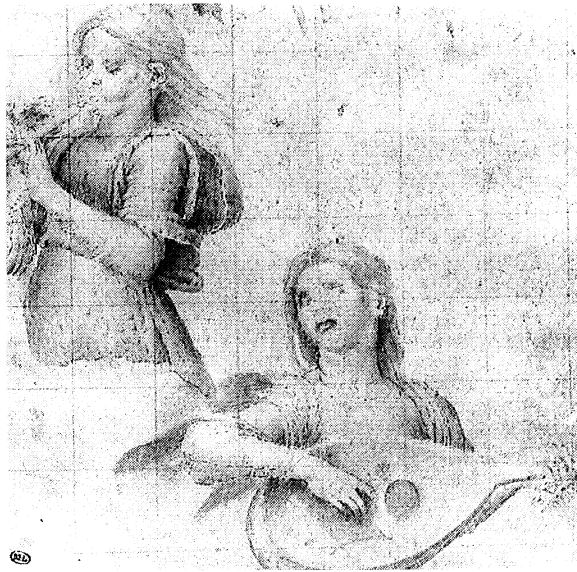
<sup>28</sup> Ibáñez, P. M.: *Pintura conquense...*, op. cit., págs. 99 y 100.

<sup>29</sup> Bertaux, E.: «Le rétable monumental de la cathédrale de Valence». *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVIII (1907), pág. 124.

<sup>30</sup> Ibáñez, P. M.: «El período valenciano...», op. cit., pág. 238.

<sup>31</sup> Véase reproducción en Chastel, A.: *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance*. Fribourg (Suisse), 1983, pág. 89.

18



19



20



Fig. 18. Fernando Yáñez, *Dos estudios de chicos tocando la flauta y el laúd*. París. Museo del Louvre. Fig. 19. *Juicio Final*, detalle. Játiva (Valencia). Colegiata. Fig. 20. *Ángel de San Mateo*, marco de *La Piedad*. Cuenca. Catedral.

dean a la Virgen, se distinguen dos que Yáñez copiará, sin alteración alguna, cuarenta años más tarde en Játiva. El primero de ellos es el que toca la flauta en el nivel superior izquierdo; el segundo, el que tañe una vihuela de arco al otro lado de la composición.

El arquetipo del ángel de la flauta es reproducido por Yáñez, a mayor tamaño, en *San Gabriel* del retablo de San Miguel de Ayora<sup>32</sup>. La iconografía fuerza al pintor a efectuar leves innovaciones. La cabeza, en vez de presentarse de perfil, se gira hacia su derecha, mostrándose de frente al espectador. Como es lógico, la flauta desaparece en favor de un cetro y una filacteria aunque, curiosamente, la posición de las manos se mantiene. La hechura y colocación de las piernas, que en el *Juicio* de Játiva quedan ocultas tras las almenas, en Ayora se descubren enteramente, revelando su concordancia absoluta con el diseño de Perugino. Los *Ángeles músicos* de la hoja de Yáñez en el Louvre entroncan directamente con los ejemplos señalados anteriormente en su catálogo pictórico, formando parte de estas especulaciones gráficas tardías sobre las ya vetustas creaciones originarias del artista umbro.

Otro dibujo de la serie Cordellier que nos parece de gran interés es un *Estudio para una compañera de la Virgen* (Fig. 21), según el título que le da dicha estudiosa<sup>33</sup>. (Anteriormente lo hemos mencionado como *Figura femenina de espaldas*). Dominique Cordellier observa que este estudio prepara sin variantes a una de las acompañantes de la Virgen en la *Visitación* (Fig. 22) del retablo de la capilla Peso de la catedral de Cuenca. También, subraya que, a diferencia de otros dibujos donde Yáñez sintetizaría los grandes modelos florentinos de finales del siglo xv y principios del xvi (Leonardo y Miguel Ángel especialmente), aquí buscaríamos en vano dichas fuentes<sup>34</sup>.

A tenor de la metodología desplegada por el pintor y sus hábitos reiterativos sobre un mismo prototipo, no se puede asegurar tajantemente que la *Figura femenina de espaldas* del Louvre se dibujara exclusivamente para la *Visitación* del retablo Peso. Como la *Magdalena* o la *Virgen Dolorosa*, que aparecen en los altares de Cuenca pero también, previamente, en pinturas valencianas, pudo trazarse para alguna obra precedente que no conocemos. Y lo cierto es que, en Cuenca, tampoco se muestra aislada esta figura únicamente en el retablo de la capilla Peso. Asimismo, se detecta en la *Piedad* de la capilla de los Caballeros, como luego veremos. En cualquier caso, se delineara en Cuenca o anteriormente en Valencia, la cronología del dibujo es tardía dentro de la producción del artista manchego. Sus rasgos estilísticos lo ubican como pronto hacia 1518-1519, como una muestra más de los modos estilísticos del último Yáñez (véanse, por ejemplo, los plegados numerosos, estrechos y retorcidos sobre sí mismos).

Desde el punto de vista del estilo, la *Figura femenina de espaldas* refleja un momento evolutivo plenamente cuatrocentista. Si la *Magdalena* reproduce —con su contorsión corporal y su agitación psíquica— las transformaciones estilísticas de Rafael en su período romano, este otro prototipo femenino, estrictamente hierático y sin *contrapposto* alguno, nos retrotrae a los usos de la pintura italiana del último cuarto del siglo xv. A título puramente ilustrativo, citemos como ejemplos de un mismo espíritu de época algunos personajes de la *Entrega de las llaves a San Pedro*, de Pietro Perugino (Capilla Sixtina, 1482), o de la *Renuncia de San Francisco a los bienes*, de Domenico Ghirlandaio (Santa Trinita de Florencia, capilla Sassetti, 1475-1479). Queda claro que la utilización de un patrón tan arcaizante, cuarenta años más tarde, pregonaba el eclecticismo fuera del tiempo del último Yáñez, que es otro de los rasgos distintivos de su personalidad.

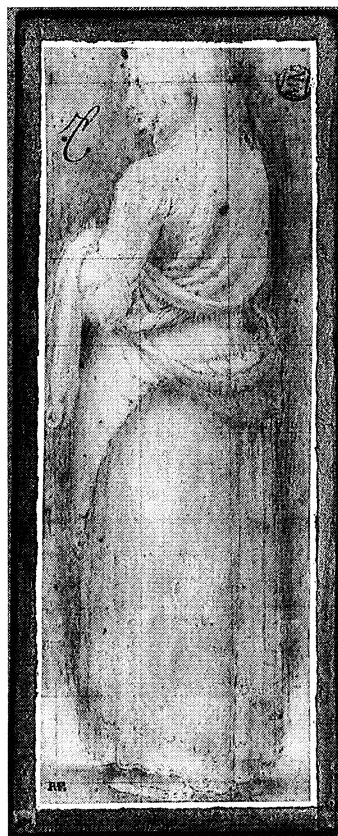
Otro hecho que no debe olvidarse es que la *Figura femenina de espaldas* reproduce un modelo ya empleado por el pintor en los postigos de la catedral de Valencia. Se trata del apóstol del primer plano, a la derecha, de la *Dormición de la Virgen* (Fig. 23). Así pues, no es un personaje

<sup>32</sup> Ibáñez, P. M.: «Fernando Yáñez y el retablo de Ayora». *Archivo Español de Arte*, 262 (1993), pág. 180.

<sup>33</sup> Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 10805. De 198 × 72 mm, sanguina sobre papel lavado de sanguina. Se atribuyó a Parmigianino y a Cesare de Sesto. (Cordellier, D.: *op. cit.*, pág. 424, nota 42).

<sup>34</sup> Cordellier, D.: *op. cit.*, pág. 417.





21

22



23



Fig. 21. Fernando Yáñez, *Estudio para una compañera de la Virgen*. París. Museo del Louvre. Fig. 22. *Visitación*, detalle, Retablo de la Capilla del Peso. Cuenca. Catedral. Fig. 23. *Dormición de la Virgen*, Postigos. Valencia, Catedral.

desconocido en su catálogo. Yáñez reelabora la figura en femenino, acomodando las vestimentas del apóstol, tan habituales de la primera época valenciana, a las usuales en su producción avanzada. Este prototipo (y conectamos, una vez más, con la dialéctica dibujo-estampa que en este estudio nos ocupa) debió de llegar al maestro de Almedina a través de un grabado. Prueba este hecho el que otros pintores también lo hicieran partícipe de sus composiciones. Así, lo vemos en la *Conversión de San Dionisio*, del retablo pintado por Rodrigo y Francisco de Osona, en 1500-1502, para la capilla del canónigo Gaspar de Pertusa en la catedral de Valencia. También lo incorpora el pintor anónimo del retablo de la capilla del conde de Maraón en la parroquial de Albendea (Cuenca), en los *Santos Felipe, Tadeo, Santiago y Alfeo* de la predela <sup>35</sup>.

La acompañante de la Virgen en la *Visitación* del retablo de la capilla Peso sigue fielmente, en los menores detalles de la vestimenta y frunces de los plegados, la hoja del Louvre, lo que prueba que esta última es un modelo acabado para traspasar literalmente al tablero. También hay que decir que, en Cuenca, Yáñez vuelve a utilizar su dibujo en la *Piedad* de la capilla de los Caballeros. Vemos otra vez al personaje en la escena del sepulcro, situada al fondo de la composición, en la figurilla femenina tapada en parte por la Virgen del primer plano. Esta réplica es muy interesante, porque se ve la cabeza, que en el retablo Peso queda oculta por la mazonería (por un error de cálculo, bien del pintor o del entallador). Puede así comprobarse su estricta fidelidad al dibujo original, también en esa parte superior del cuerpo. Por cierto, que esta figurita de la *Piedad* tiene las mismas dimensiones que el dibujo.

Cabe finalizar con el establecimiento de algunas conclusiones. La cronología de los dibujos examinados parece situarse en el período valenciano maduro de Fernando Yáñez, hacia 1518 aproximadamente. Hemos distinguido entre esbozos primarios y estudios definitivos, caracterizados por una desigual cota de acabado. Se han analizado la *Virgen Dolorosa*, *Figura femenina de espaldas* y *Ángeles músicos*, que parecen estudios finales. Asimismo, el fragmento de una mujer arrodillada (tal vez, la Magdalena), que claramente refleja un estadio preliminar. De gran interés son las Magdalenas del Louvre y de Berlín, porque permiten seguir toda una secuencia de trabajo del artista con dos fases diferentes de preparación de la figura luego pintada. En el conjunto de las hojas, el único paralelismo se encuentra en la *Mujer acodada*. Aunque no la hemos incluido en estas páginas por no acomodarse al objetivo propuesto, ilustra igualmente esta metodología con dos etapas diferenciadas. La primera, la preparatoria, se encuentra —mutilada— en el reverso de la *Magdalena* del Louvre; la segunda, más elaborada, en una hoja diferente. El simple cotejo del personaje dentro de las respectivas cuadrículas resulta concluyente, así como que el papel se aprovechara posteriormente para plasmar la *Magdalena* en la otra cara.

Se subraya también cómo Yáñez se supedita estrechamente a los influjos procedentes de otros artistas, por intermedio de grabados que se someten a un proceso de adaptación a las composiciones pintadas a través del dibujo. Lo demostrarían la *Magdalena* (Rafael), los *Ángeles músicos* (Perugino) y la *Figura femenina de espaldas*. Tendrían, pues, un sentido funcional y práctico, en la búsqueda y caracterización de figurantes para las historias contratadas, y confirmarían las tesis de los estudiosos del arte español, en el sentido de que los maestros peninsulares de la época concedían mayoritariamente al dibujo un valor de puro y simple ensayo previo a la ejecución de la obra pintada <sup>36</sup>.

Diseño y estampa conviven así, armoniosamente, en el catálogo pictórico del artista ciudad-realeño. Aunque lo conocido sea muy escaso ante la miríada de dibujos yañezcos que debieron de realizarse, podemos ya imaginar de qué manera la *Eva* de Pollaiuolo, como tantas otras creaciones de pintores italianos contemporáneos, quedaron amalgamadas en el laboratorio de ese habilísimo prestidigitador que fue Fernando Yáñez.

<sup>35</sup> Ibáñez, P. M.: *Pintura conquense...*, op. cit., pág. 339 y 376-381.

<sup>36</sup> Véase Pérez Sánchez, A. E.: *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, pág. 17.