

Estudio del dibujo subyacente de Fernando Yáñez de Almedina a través de cuatro tablas del Museu de Belles Arts de València

The study of the underdrawings by Fernando Yáñez de Almedina through four tables from the Museu de Belles Arts de València

Joan ALIAGA MORELL

Universitat Politècnica de València

ORCID: 0000-0002-4277-5790/ jaliaga@har.upv.es

Borja FRANCO LLOPIS

Universidad Nacional de Educación a Distancia

ORCID: 0000-0003-4586-2387/ bfranco@geo.uned.es

Nuria RAMON MARQUES

Universitat Politècnica de València

ORCID: 0000-0002-7919-3823/nramon@har.upv.es

DOI: 10.18002/da.i23.8155

Recibido: 21/XII/2023

Aceptado: 11/IV/2024

RESUMEN: Las obras de los Hernandos en general, y las de Fernando Yáñez de Almedina en particular, han sido analizadas desde múltiples puntos de vista, pero aún queda pendiente un estudio de sus dibujos subyacentes. El objetivo de este artículo es mostrar que la observación detallada de estos dibujos puede ser clave para entender el proceso creativo del artista castellano. Al someter las cuatro tablas conservadas en el Museu de Belles Arts de València a la fotografía infrarroja, ha sido posible identificar algunas técnicas que satisfacían las necesidades formales y expresivas del artista. También muestran una cierta versatilidad hasta ahora no detectada en la transposición de la idea preliminar a la pintura final, lo que contribuye a comprender la identidad artística de este pintor.

Palabras clave: Pintura renacentista, Valencia, dibujo subyacente, técnica.

ABSTRACT: The works of the Hernandos in general, and those of Fernando Yáñez de Almedina in particular, have been analysed from multiple points of view, but a study of his underlying drawings is still outstanding. The aim of this article is to show that a close study of these drawings may be key to understanding the Castilian artist's creative process. By subjecting the four boards preserved at the Museu de Belles Arts de València to infrared photography, it has been possible to identify some techniques that met the artists' formal and expressive needs. They also show a certain hitherto undetected versatility in the transposition of the preliminary drawing to the final painting which contributes to an understanding of the artistic identity of this artist.

Keywords: Renaissance painting, Valencia, underdrawings, technic.

NUEVAS APORTACIONES AL PROCESO CREATIVO DE FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA A TRAVÉS DEL DIBUJO SUBYACENTE DE CUATRO TABLAS DEL MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA.

INTRODUCCIÓN

Como bien indicaron José Gómez Frechina y Pedro M. Ibáñez en los dos últimos monográficos dedicados a los Hernandos,¹ muchos han sido los esfuerzos que en las pasadas tres décadas se han realizado para llenar los vacíos historiográficos que existían sobre estos artistas castellanos. El hallazgo de nuevos dibujos², contratos de obras³ o re-

1 José Gómez Frechina, *Los Hernandos* (Madrid: Arco Libros, 2011); Pedro M. Ibáñez Martínez, *La Huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo* (Madrid: Canal Isabel II, 2011).

2 Véanse, entre otros, Pedro M. Ibáñez Martínez, "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez", *Archivo Español de Arte*, nº 278 (1997), 127-142; Dominique Cordellier, "Les dessins de Fernando Yáñez de la Almedina", en *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance* (Milán: Electa, 1994), 415-429; Dominique Cordellier (1998), "Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina", en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando Benito Doménech (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), 221-234; José Gómez Frechina, "Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", en *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintores de los siglos XIV-XVI*, ed. por Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2007), 17-53. Estos dibujos pueden enmarcarse en un contexto mucho más amplio gracias a las aportaciones de Navarrete Prieto. Benito Navarrete Prieto, dir., *I segni del tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* (Madrid: Fundación-Mapfre, Galleria degli Uffizi, 2016); Benito Navarrete Prieto, "I disegni spagnoli del XVI secolo: problemi di definizione, attribuzione e identità", en *Spagna e Italia in dialogo nell'Europadel Cinquecento*, ed. por Marzia Faietti, Corina Gallori, y Tommaso Mozzati (Florenca: Giunti, 2018), 58-79.

3 Más allá de los hallazgos relativos a las pinturas de la Catedral de Valencia, los tres últimos descubrimientos, ya lejanos en el tiempo, corresponden a una obra perdida para la seo de Xàtiva [Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Juan Corbalán de Celis, "Un contrato de los Hernandos para la Capilla de les Febres

laciones estilísticas y de comitencia han servido para atribuir, de un modo más o menos evidente, ciertas tablas a manos de Hernando Llanos (activo entre ca. 1505 y ca. 1530) o Fernando Yáñez de Almedina (ca. 1475-1540). Superado el debate sobre su estilo leonardesco⁴, los investigadores han focalizado su interés en un asunto que ya venía de antiguo: qué obras pueden ser atribuidas al pincel de uno, otro, o de ambos en colaboración. Este es un problema que ya viene siendo una constante desde el siglo XIX y que la historiografía ha retomado de modo reiterativo durante años. Como es bien sabido, a pesar de conservar los contratos relacionados con las obras de la Catedral de Valencia, persisten dudas sobre la autoría de ciertas pinturas. Se ha cuestionado quién pintó qué y las razones detrás de ello, examinando aspectos como la calidad artística y la influencia o independencia respecto al estilo de los seguidores de Leonardo da Vinci. Esto implica un debate sobre cómo los artistas de esa época podrían haber sido influenciados por grandes maestros, al mismo tiempo que intentaban desarrollar su propio estilo artístico.

No es este el lugar de reconstruir tales discusiones, pues ya los que nos precedieron las han descrito de modo detallado⁵, pero sí

de la Seo de Xàtiva en 1511", *Archivo Español de Arte*, nº 314 (2006), 157-168.]; al patrocinio de las pinturas de Yáñez en la Catedral de Cuenca [Pedro M. Ibáñez Martínez, "Fernando Yáñez y la capilla de los caballeros", *Archivo de Arte Valenciano*, 62 (1990), 56-59, artículo ampliado en siguientes publicaciones del mismo autor] y al retablo de Ayora [Pedro M. Ibáñez Martínez, "Fernando Yáñez y el retablo de Ayora", *Archivo Español de Arte*, nº 262 (1993), 173-180.]

4 María Luisa Caturla, "Fernando Yáñez no es leonardesco", *Archivo Español de Arte*, nº 49 (1942), 48-49.

5 Nos referimos a las dos publicaciones citadas en la segunda nota, a la que podríamos sumar, de modo más extenso, los prólogos del catálogo dedicado a la obra de ambos artistas [Fernando Benito Doménech, *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo* (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998)] y a la última monografía de Pedro Miguel Ibáñez Martínez sobre Yáñez de la Almedina [Pedro M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999)]

que es cierto que se ha generado cierta inercia al atribuir las obras de mayor calidad al pincel de Yáñez de la Almedina y las menos duchas a la de su colega Llanos, incluso cuando trabajaban conjuntamente, en este caso intentando discriminar entre las figuras realizadas⁶. Para tal afirmación, autores como Fernando Benito o Pedro Miguel Ibáñez, se basan en las tablas que ya hicieron de modo autónomo, tras separarse, principalmente aquellas conservadas en Cuenca, en el caso del primero; y en Murcia, del segundo. Esto ha ido produciendo un baile de atribuciones constante, que ha influido enormemente en la fortuna crítica de ambos artistas, encumbrando, incluso en sus piezas de menor calidad, a Yáñez por encima de su colaborador. Por desgracia, son pocos los contratos de obras conservados y muchos de ellos, como los de la Catedral de Valencia, presentan poca información. Un punto interesante es la mención de cómo en la mayoría de dichos documentos, el nombre de Llanos aparece antes que el de Yáñez, una observación respaldada por Gómez-Ferrer Lozano⁷.

⁶ Ya en otros artículos confirmamos nuestra disconformidad con este método de atribución, principalmente en lo referido a las tablas de los postigos de la Catedral, cuya documentación indica que se pintaron al alimón. No hay constancia alguna de que se dividieran el conjunto en 6+6, hecho que permitiera adscribir unas u otras a cada artista. Creemos que ambos estarían colaborando en paralelo, como demuestra el uso de cuadrícula en el dibujo subyacente, lo que permitía una mejor traslación del trazo previo al soporte. Véase: Ximo Company Climent; Borja Franco Llopis e Isidro Puig Sanchis, "La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su *Virgen con el Niño y dos ángeles* de la Colección Laia Bosch", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 107 (2011), 21-33.

⁷ Consideramos muy esclarecedores los razonamientos de esta autora, de ahí que los transcribamos a continuación: "Nuevamente, vemos que en un documento posterior al pleito del gremio de plateros, 1509-1510, nos encontramos citado a Llanos en primer lugar. Luego, no podemos hacer de este aspecto, el orden de preeminencia en la documentación, un medio para distinguir la mayor importancia de uno o de otro. Este aspecto deja de ser tan determinante y no permite llegar a ninguna conclusión segura. [...] Por tanto, queda claro que el ámbito de colaboración y formación de una compañía entre Llanos y Yáñez supera la mera asocia-

Este detalle podría sugerir que Llanos era de mayor edad que Yáñez o, posiblemente, que se le tenía en mayor consideración por su calidad artística.

En todo este proceso, los aspectos más procedimentales como la preparación de la tabla, pero sobre todo, el dibujo subyacente, han recibido poca o ninguna atención. Las atribuciones y razonamientos han recaído en lo visible, cuando, tal vez, la clave esté en ver aquello que esconden los estratos pictóricos y las veladuras, analizar con detenimiento el proceso creativo para poder discernir alguna marca de identidad que nos ayude, con mayor tino, a atribuir unas pinturas a uno u otro autor, más allá de los juicios de valor, que, por naturaleza, tienden al subjetivismo⁸. Por ello, lo que aquí queremos plantear es una nueva aproximación a estos artistas, en concreto a Yáñez de la Almedina, a través del estudio de las obras mediante la imagen obtenida a través de la fotografía infrarroja (en adelante, IR)⁹. Presentamos, pues, un acerca-

ción para la realización de las puertas del retablo de la catedral y otras actuaciones conjuntas en esas fechas, como la citada del retablo de plateros o la tasación de unas pinturas en la iglesia de Santo Tomás, para asumir otro gran compromiso conjunto como era un nuevo retablo en otra población. En esta fecha, agosto de 1511, aún no se habrían separado y no podemos concluir que Yáñez destacara por encima de su colega, acaparando ya encargos de forma individual. Esa fase queda para una etapa ulterior, al menos después de 1513 en que aún compartían casa y taller en la parroquia de San Andrés de Valencia." Gómez-Ferrer Lozano y Corbalán de Celis, "Un contrato de los Hernandos...", 160.

⁸ La labor de autores como Pedro M. Ibáñez es fundamental para conocer la obra de Yáñez, pero en sus últimas aportaciones, con el fin de revalorizar la obra de este artista ante las críticas, infundadas en la mayor parte de los casos, de un descenso en la calidad pictórica del mismo en las pinturas conquenses, sus razonamientos promueven una suerte de cruzada de supervalorar la pincelada del autor por encima de la de Llanos, cuando ambos poseen, en algún momento, obra irregular. Véase, por ejemplo, Pedro M. Ibáñez Martínez, "El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión", *Goya*, nº 216 (1990), 336-343.

⁹ Se capturaron las imágenes mediante fotografía infrarroja digital utilizando una cámara réflex Nikon D800 (36 MP, sensor CMOS) modificada para el espec-

miento a este asunto a través del análisis de cuatro tablitas que se encuentran conservadas en el Museu de Belles Arts de València, dentro de un proyecto mucho mayor, que tiene como fin crear un corpus completo y detallado de la imagen visible y del dibujo subyacente de la pintura de ambos artistas, tanto de aquella obra documentada como la que no, con el fin de encontrar la verdadera firma estilística de cada uno de ellos, si así fuera posible, como su evolución a lo largo de los años, aun teniendo en cuenta que en una misma pintura pueden participar distintas manos, fruto de la típica colaboración de los miembros del taller, aspecto del que se conoce bien poco en el caso de los autores que nos ocupan.

EL TRAZO OCULTO DE LOS HERNANDOS

El uso de la fotografía infrarroja o del reflectograma de infrarrojos como elemento de análisis de la obra de arte ha ido en aumento en las últimas décadas con gran éxito en el estudio de pinturas sobre tabla esencialmente de los siglos XV y XVI, como un medio de conocimiento más detallado de la historia matérica de la pintura¹⁰. En el caso

tro completo (*full spectrum*). Esta modificación permitió trabajar con toda la apertura del sensor (300-1100 nm), lo que permitió obtener los rangos de luz ultravioleta (UV) e infrarroja (IR) cercanos a la luz visible. Se emplearon lentes fijas, como el objetivo Nikkor 50 mm f/1.8D. Todos los parámetros de disparo, especialmente el enfoque, se ajustaron conectando la cámara a un ordenador mediante el programa Capture One. En cuanto a la iluminación, se utilizaron luces LED infrarrojas con una longitud de onda de 940 nm, aplicadas a través de una pantalla difusora.

¹⁰ En el caso de la pintura valenciana este tipo de análisis ha sido muy recurrente en los últimos años. Véase: Miquel Àngel Herrero Cortell e Isidro Puig Sanchis, "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, nº100 (2019), 57-81; Miquel Àngel Herrero Cortell e Isidro Puig Sanchis, "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la pintura de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 99 (2018), 35-58; Miquel Àngel Herrero Cortell e Isi-

dro Puig Sanchis, "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de la Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 98 (2017), 53-78; Ximo Company Climent y Borja Franco Llopis, "Salvador Eucarístico de Yáñez de Almedina", en *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, ed. por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell (Catarroja: Afers, 2010), 62-165, entre otros.

dro Puig Sanchis, "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de la Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 98 (2017), 53-78; Ximo Company Climent y Borja Franco Llopis, "Salvador Eucarístico de Yáñez de Almedina", en *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, ed. por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell (Catarroja: Afers, 2010), 62-165, entre otros.

dro Puig Sanchis, "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de la Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 98 (2017), 53-78; Ximo Company Climent y Borja Franco Llopis, "Salvador Eucarístico de Yáñez de Almedina", en *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, ed. por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell (Catarroja: Afers, 2010), 62-165, entre otros.

¹¹ Fernando Benito Doménech, *Los Hernandos...*

¹² Este tipo de análisis ha sufrido muchos más avances en lo relativo a la pintura sobre lienzo que sobre tabla, para una visión de conjunto véase: Gianluca Poldi Giovanni C.F. Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti* (Pisa: Edizioni della Normale, 2006); Miquel Àngel Herrero Cortell, Marta Raïch, Paola Artoni y José Antonio Madrid, "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", *Geo-conservación*, nº 22 (2022), 58-75; Miquel Àngel Herrero Cortell, Marta Raïch, Paola Artoni e Isidro Puig Sanchis, "Multi-band technical imaging in the research of the execution of paintings. The case of study of Carlos IV, by Francisco de Goya", *Geo-conservación*, nº 14 (2018), 5-15.

¹³ Para el catálogo completo: Gabriele Finaldi y Carmen Garrido (eds.), *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (Madrid: Museo del Prado, 2006).

quense: *Santa Ana, la Virgen, santa Isabel, san Juan y Jesús Niño* (P002805), también conocida como *Santa Generación*, datada entre 1525 y 1532, cuando ya trabajaba en solitario. En el prólogo al catálogo, Garrido proponía distinguir los pintores para los que los sistemas de cuadrícula entraban dentro de sus prácticas habituales de trabajo, como en el caso de Rafael Sanzio o Yáñez de la Almedina, de aquellos otros que colaboran dentro de un taller. La autora describe cómo en la tabla que nos ocupa, gracias a la reflectografía “han podido ser diferenciadas distintas transposiciones, hechas mediante la superposición de cuadrículas, que indican el trabajo por zonas y personajes dentro de la obra hasta alcanzar el proyecto definitivo del conjunto. La mayoría de las figuras representadas aparecen en otras obras del maestro, lo que explica su manera de proceder.”¹⁴

En estas imágenes se aprecian, al menos, tres cuadrículas superpuestas. Tal y como indican Maite Jover de Celis y Carmen Garrido, la primera, más general, abarca todo el grupo de personajes con trazos más visibles en el lado derecho y que, poco a poco van perdiendo definición hacia la izquierda. La segunda se superpone a la anterior a partir de la línea que atraviesa la mano izquierda de la Virgen hasta el perfil derecho del Niño. Y la tercera recae sobre la cara de la Virgen¹⁵.

El dibujo es definido, en unos casos, como “de gruesas líneas negras” para reforzar los contornos del traslado, probablemente a través de un calco. Mientras, en otros, las cuadrículas delimitadas en el fondo están compuestas de cortos trazos discontinuos,

14 Carmen Garrido, “El trazo oculto. Dibujos subyacentes en las tablas del Museo del Prado”, en *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido (Madrid: Museo del Prado, 2006), 26.

15 Maite Jover de Celis y Carmen Garrido, “Santa Ana, la Virgen, santa Isabel, san Juan y Jesús Niño, ficha 17”, en *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido (Madrid: Museo del Prado, 2006), 240-249. El resto de las precisiones citadas sobre este dibujo son extraídas de esta misma ficha de catálogo.

dentro de las cuales se inserta un dibujo esquemático pero detallista, de los personajes y sus rasgos fisionómicos. El estudio pormenorizado de las imágenes infrarrojas les permitió deducir que el material utilizado tanto para trazar las cuadrículas como para dibujar las figuras es el lápiz negro, aplicado con mayor o menor presión. Los elementos más anecdóticos, como el pájaro o la guirnalda de flores, no mostraban dibujo subyacente, sino que estaban pintados directamente. Además del uso de este método de transposición, Garrido resalta cómo el san Juanito en la parte inferior de la tabla, que no tiene retícula, presenta los trazos de la transferencia de un calco en los contornos de la figura, repasados después en superficie mediante el lápiz o el carboncillo apoyado con fuerza.

Más allá del uso de la cuadrícula, apuntaron otros elementos importantes como la aparición de una pequeña cruz en el centro de la parte superior de la tabla, gesto muy habitual en este territorio desde muy antiguo como encabezamiento de los documentos escritos, relacionado con cómo el artista se encomendaba a Dios al iniciar su trabajo, pero que no hemos visto en otras de sus composiciones hasta ahora estudiadas, pues si bien es cierto que la reflectografía de infrarrojos penetra en mayor medida en la capa pictórica que la fotografía infrarroja, otros elementos dibujísticos realizados mediante la misma técnica sí que son apreciables en las imágenes tomadas con esta segunda técnica, lo que nos incita a pensar que, en las tablas que aquí trabajamos, no incluyeron tal elemento.

Otro hito importante en el estudio y la divulgación de los dibujos subyacentes, que partió del mismo equipo que el anterior en este caso con la colaboración del Museu de Belles Arts de València fue la muestra *El nacimiento de una pintura. De lo visible a lo invisible* (2010). En este caso se trabajó la *Resurrección* de Yáñez, con una cronología algo anterior (Museu de Belles Arts de València, c. 1515). Inmaculada Echevarría fue la res-

ponsable de su análisis¹⁶. En este caso se insistía en cómo el pintor vuelve a utilizar como método de transposición cuadrículas en la realización de los dos soldados, el que está en pie y el que duerme recostado. En palabras de dicha investigadora, “en el primero de ellos se aprecian con claridad las finas líneas de la cuadrícula trazadas a lápiz [...] El dibujo subyacente [...] se limita en general a pequeños trazos discontinuos de situación, definiendo algunos contornos, pero sin ninguna intención de modelar, ni señalar zonas en sombra, pliegues, etc. [...]”. Además, se señalaron algunos arrepentimientos, como el extremo final de la cruz, que llega hasta el borde de la tabla que en la imagen visible es más corto. También se señaló cómo en la frente de Cristo se percibe un pequeño orificio que indica el lugar en el que Yáñez clavó el instrumento utilizado para trazar el círculo exacto de la corona. Por último, remarcó que, en éste, apenas se aprecia dibujo subyacente, tan sólo unas líneas en el cabello en el lado izquierdo, así como unos someros trazos de sombreado en la boca, unas líneas que se ajustan al contorno de los dedos de su mano derecha y otras que rectifican. Por el contrario, la pequeña escena que representa a la Magdalena y a Cristo no mostraba dibujo previo.

Estas dos tablas son las únicas de Yáñez sobre las que se ha desarrollado un estudio del dibujo subyacente detenido¹⁷, insistién-

16 Inmaculada Echevarría, “Resurrección”, en *El nacimiento de una pintura. De lo visible a lo invisible* (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2010), 236-241.

17 Durante la restauración de las pinturas de la Capilla de los Caballeros, como indica Pedro M. Ibáñez, se hicieron fotografías de infrarrojos parciales, pero con una resolución insuficiente para un estudio detenido de las mismas. Sobre ellas dice: “Ya que hablamos de dibujo subyacente, se ha visto frustrado por diversas causas el propósito de analizar en su conjunto la fase preparatoria del tablero [...] algunas imágenes parciales [...] pueden aportar algunos datos que en líneas generales coinciden con las técnicas ya conocidas. Solo se detectan vestigios de cuadrícula en el Niño y en algún caballo de la escenilla del abrevadero [...] Como es habitual en Yáñez, el dibujo preparatorio es preciso y nervioso, con trazos entrecortados que delimitan las líneas básicas

dose en ambos casos en el uso de la cuadrícula para la trasposición de las figuras, el trazo sin sombreado, sin intención de crear volumen y el trabajo directo de los elementos secundarios.¹⁸ Esta primera aproximación es fundamental como punto de partida, pues marca algunas apreciaciones que pueden ser puestas en diálogo con las tablas que en el presente artículo trabajamos.

LAS CUATRO TABLAS DEL SUPUESTO ÓRGANO “CHIQUET” DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

El conjunto para analizar formaba parte de un grupo mayor compuesto de ocho piezas de roble de espesor muy fino, repartidas entre el Museu de Belles Arts de València (Fig. 1) y las colecciones particulares de los herederos de la familia Montesinos¹⁹, siendo cuatro de ellas dedicadas a escenas de la Pasión de Cristo y, las otras cuatro, a temas hagiográficos. Por la iconografía de la dedicada a san Antonino de Florencia y san Vicente Ferrer, temática netamente vinculada con la Catedral de Valencia, se ha pensado que ésta sería su ubicación original, concretamente se ha creído que por su aspecto formaron parte de las puertas del “organet chiquet”, realizado por el “Mestre Ferrando d’Almedina” tal y como indica la documentación de 1515-

de los detalles anatómicos y los plegados. Tampoco se puede ir mucho más allá.” Ibáñez Martínez, *La Huella...*, 278.

18 Otros dibujos subyacentes de Yáñez han sido estudiados desde otra perspectiva, tales como el cambio de formas vinculado con cuestiones sociales como las relaciones con el islam. Así se hizo en la *Santa Catalina de Alejandría* (c. 1510, P.2902, Museo Nacional del Prado). Para este asunto véase: Borja Franco Llopis, “El trazo oculto de la alteridad. Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI”, *Boletín del Museo del Prado*, nº 58 (2022), 22-38. Sobre este dibujo aún quedaría bastante que trabajar, como ya indicara Joan Molina en: Joan Molina, “Protagonistas españoles del Renacimiento. De los Hernandos a Alonso Berruguete”, *El Renacimiento* (Madrid: Galaxia Gutemberg, 2022), 391-411.

19 Felipe M^º Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina. Pintor español* (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978), 132-135.



▪ Fig. 1. Fernando Yáñez de la Almedina, 1515-1516. San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer, San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño, *Ecce Homo* y Aparición de Cristo a la Virgen. Museu de Belles Arts de València.

1516. Dicho órgano, cuyas trazas había realizado el mismo artista, se ejecutó entre 1512 y 1514²⁰. De hecho, que fueran ocho tablas

²⁰ Sobre este documento véase: Joan J. Gavara y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la Catedral", *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando Benito Doménech (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), 235-246. Véase también: Pedro M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez...*, 332-

permiten pensar que cuatro fueran el anverso y cuatro el reverso de dichas puertas, dispersándose el conjunto tras la reforma neoclásica. Todas ellas presentan una factura impecable, con una clásica distribución de los volúmenes y referencias constantes a la pintura italiana que aprendieron durante su

350; Ibáñez Martínez, *La Huella...*, 208-217. Basado en las publicaciones citadas, el último estudio procede de: Gómez Frechina, *Los Hernandos...*, 147-157.

estancia en dicho territorio, principalmente mediante alusiones a Pietro Perugino (1446-1523) y Leonardo da Vinci (1452-1519)²¹. Tal producción pictórica encaja con el momento de máximo esplendor de la obra de Yáñez, una vez terminadas las puertas del Retablo de la Seo valenciana y comparten una cronología aproximada a una de sus obras maestras, la *Santa Catalina de Alejandría*, conservada en el Museo Nacional del Prado.

Mucho se ha publicado sobre las tablas que centran nuestra atención, pero ningún estudio ha analizado, como se ha dicho, el dibujo subyacente. Todas guardan las mismas proporciones, 51 x 61 cm, dato que avala la supuesta pertenencia al mueble musical como puertas, al igual que ya hicieron los Hernandos en el retablo mayor de la misma catedral. En cada una de las tablillas del Museu de Belles Arts, el pintor emplea diferentes recursos técnicos a la hora de esbozar el dibujo sobre la preparación de yeso de la tabla. Se trata de un procedimiento mediante el cual el artista fue perfeccionando el primer esbozo en la medida que fue añadiendo estratos pictóricos y veladuras hasta el barniz final. El trabajo de campo realizado en tal institución museística ha revelado la existencia de dibujo subyacente con trazos claramente diferentes entre las distintas obras estudiadas. El artista empleó materiales que son perfectamente visibles al rango IR (1.000 nm) de la fotografía digital. Estos dibujos subyacentes ayudan a entender las diferentes variaciones, correcciones y añadidos efectuados en el proceso pictórico. A su vez, se observan las zonas de sombra que el autor reserva como fondo oscuro para la aplicación del carmín o laca. En definitiva, este estudio demuestra que el dibujo subyacente, apreciable mínimamente a simple vista, es más que evidente en la fotografía infrarroja de la obra de Yáñez de la Almedina, y no sólo eso, sino, que, tal y como se indicará

21 Sobre las fuentes iconográficas véase: José Gómez Frechina, "Fuentes icónicas en los Hernandos", en *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando Benito Doménech (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), 43-58.

a continuación, es diverso dependiendo de la pieza.

La primera tabla está dedicada, como hemos comentado anteriormente, a los citados santos Antonino y Vicente, destacando la casulla del primero en la que podemos advertir en el interior de un círculo a un Cristo Portacruz basado en un modelo perdido leonardesco, que justificaría su estada italiana. Esta iconografía la veremos de nuevo en la Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca, una de sus principales obras autógrafas, ejecutada ya al final de su vida. La pintura conservada en el Museu de Belles Arts de València destaca la cuidada distribución de los volúmenes, la arquitectura de fondo deudora de la que ya realizaran para los postigos de la Catedral de Valencia y el detallismo en las vestiduras. La composición de las dos figuras, a modo de díptico, está reforzada por sendos fondos; por un lado, el espacio arquitectónico tras la figura de san Antonio de Florencia y, por otro, la tela oscura que enmarca la figura de san Vicente Ferrer. La imagen IR (Fig. 2) revela un interesante diseño, imperceptible en el rango visible, que representa un cortinaje decorado a modo de brocado con motivos vegetales detrás del santo dominico (Fig. 3). Se trata de un diseño textil muy habitual en las sedas desde el siglo XV. Como indicara Joan Miquel Llodrà, este tipo de brocado comenzó a popularizarse a finales del medioevo, apareciendo incluso en tratados florentinos, si bien provienen de oriente²². A través de las rutas comerciales, estas decoraciones fueron introducidas en Constantinopla y de allí, vía Venecia y Florencia, se adaptaron y reinterpretaron primero en Italia y posteriormente en los principales centros manufactureros occidentales, entre ellos Valencia. Estas sedas solían utilizarse en la pintura cubriendo el trono o catafalco tras el santo homenajeado, como sucede, por ejemplo, en la pintura de San Vicente diácono y mártir, con un do-

22 Joan M. Llodrà Nogueras, "Los encajes de la catedral de Girona. Work in progress", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 3 (2020), 67-80.



▪ Fig. 2. Fotografía IR de la tabla: San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer.

nante, de Tomás Giner (Museo Nacional del Prado, c. 1462). Así, aparecería en la pintura que nos ocupa donde, además, se pueden apreciar claramente las huellas del plegado del textil, ilustrando que, seguramente, se trata de una tela reutilizada, algo también habitual en el momento y que generaba una suma de pliegues fruto de su uso o resultado de guardarlo doblado. Todo ello denota un conocimiento muy claro del comportamiento de los tejidos que, seguramente, copiara del natural. El puerto de Valencia fue

un enclave fundamental de llegada de tales retales de tejido, y era habitual en los talleres de pintores poseer algunos de muestra. Este mismo diseño lo utilizó también en otras de sus pinturas. Se puede ver, por ejemplo, en el brazo del rey Melchor de la Epifanía de la Capilla de los Caballeros de Cuenca, repitiendo estos modelos decorativos, siempre vinculados con el uso de las telas como elemento de magnificencia. En la tabla que ahora estudiamos, aparece el mismo brocado rojo de la figura de san Antonio, aunque en



▪ Fig. 3. Detalle con fotografía IR y visible de la tabla: San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer.

este detalle no tiene un dibujo previo, o no es apreciable en la fotografía infrarroja, lo que nos incita a pensar a que fue ejecutado directamente con técnica pictórica o, también cabe la posibilidad que no se refleje porque tal figura fue ejecutada en bermellón²³. No

²³ Hay que tener en cuenta, además, que si el dibujo se realizó en sanguina, tal y como era habitual en la escuela florentina, con la que estuvo relacionado, no siempre es visible en la fotografía infrarroja. Sobre este aspecto véase: Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Anabel Thomas, *The painter's practice in Renaissance Tuscany* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Sobre el dibujo en la pintura italiana del Renacimiento puede verse también: Frances Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy* (New Haven: Yale University Press, 2000); Claire Van Cleve, *Master Drawings of the Renaissance* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007); Mary Vaccaro, "Drawing in Renaissance Italy", en *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, ed. por B. Bohn y J.M. Saslow, Oxford: Wiley and Sons, 2013, 168-188. También son fundamentales los catálogos de las exposiciones: David Bomford y Rachel Billinge, *Underdrawings in Renaissance Paintings* (Londres: National Gallery, 2002); Hugo Chapman y Marzia Faietti, *Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings* (Londres-Florencia: British Museum-Galleria degli Uffizi, 2010); George Goldner et al., *The Drawings of Filippo Lippi and his Circle* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1997). Todos estos

sabemos si este arrepentimiento se produjo durante el proceso creativo en sí, para igualar el fondo a otras pinturas de la serie, donde la tela es monocroma, o a posteriori en otras intervenciones, para ello tendríamos que acudir a otras técnicas como la cromatografía, técnica que nos permitiría conocer la composición del pigmento y, con ello, si es coetáneo o posterior.

La segunda tabla de este estudio presenta una curiosa escena, la de San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño. Esta iconografía está enraizada en la propia tradición valenciana, pues los Osona ya pintaron un tema similar en una obra conservada en la colección Lobischler de Barcelona. Además, los rostros y posiciones son muy similares a las pinturas realizadas en cronología similar para la parroquia de San Nicolás. Algunos autores consideran que la figura del santo podría estar vinculada con algunas de sus producciones italianas de su primera etapa²⁴.

estudios demuestran la conformación de unos modelos que fueron asimilados por artistas, como Yáñez, estuvieron en la órbita florentina, creándose concomitancias formales y estilísticas que ayudan a conocer los juegos de interinfluencias entre todos ellos.

²⁴ Véase, con bibliografía, Gómez Frechina, *Los*



▪ Fig. 4. Fotografía IR de la tabla: San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño.

Destaca el plisado del tapiz, a franjas negras, en esta ocasión sin brocados, demostrando el importante interés que el pintor castellano tenía hacia los tejidos, un aspecto recurrente en su producción artística²⁵. La tipología

Hernandos..., 151.

²⁵ Araceli Moreno Coll, *¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico peninsular en el mundo moderno (siglos XV-XVII)* (tesis doctoral, Valencia, 2023). Tal y como nos comunicó la autora de este estudio, a quien agradecemos las charlas realizadas en

de dibujo subyacente que se aprecia en esta tabla es diversa debido a los distintos materiales y a los instrumentos empleados por el artista (Fig. 4). Podemos apreciar trazos sutiles, especialmente en la cabeza de san Bernardo o el Niño y en los rostros de la Virgen y Santa Ana. Por otra parte, en el dibujo de

torno a las obras que nos ocupan, parte de sus conclusiones van a ver la forma de libro editado por el CSIC en 2025, publicación que puede dar aún luz sobre este asunto.

los ropajes los trazos son menos delicados y han sido ejecutados a pincel mediante un medio acuoso con varias intensidades. Además, se aprecian líneas mucho más anchas para definir las zonas de sombra en los plegados de los textiles. Este detalle se aprecia de forma clara en el manto de santa Isabel. Estos trazos no deben confundirse con los retoques de las restauraciones que proyectan un efecto similar. Además, la imagen extraída de la fotografía infrarroja en esta pieza aporta información del diseño perspectivo de las arquitecturas representadas, un arco de medio punto, pilastras y molduras. Se hacen visibles las líneas de fuga trazadas con regla y lápiz negro sobre la preparación de yeso para crear las guías de estas formas arquitectónicas y son incluso visibles debido a la transparencia del pigmento. El punto de fuga de estas líneas se encuentra en el centro de la tabla a la altura de la cabeza de Santa Ana, pero en cambio, la tarima que aparece en primer plano fuga hacia otro punto mucho más bajo de la composición, por detrás de las manos de la Virgen y su madre. Sobre las líneas de profundidad el pintor dibuja las formas definitivas de las molduras con otro trazo más grueso e intenso, en este caso con un medio acuoso a pincel. De todo ello se colige que el artista concibió la composición desde un prisma geométrico en el que encajaban de modo natural todos los elementos. Para tal fin situó estos dos puntos de fuga, uno por cada elemento perspectivo, que determinó una concepción espacial premeditada y estudiada, seguramente gracias al conocimiento de las teorías que se estaban desarrollando, desde la publicación de los textos de Alberti y las experimentaciones de Leonardo da Vinci, en territorio italiano. No se trata de un saber aprendido de segunda mano, sino con el propio conocimiento de estas teorías, tal y como denota el modo en que desarrolla este asunto perspectivo en el dibujo previo.

La tercera tabla está dedicada al *Ecce Homo* y se caracteriza por una presencia generalizada del dibujo subyacente ejecutado con un medio sólido, que recoge la com-

posición no solo en los aspectos generales sino en todos sus detalles. Como indicaron Benito y Gómez Frechina, citados con anterioridad, sigue modelos italianos en su composición, principalmente a través de la reelaboración de la obra de Lippi, mediante el uso de un diseño florentino (que incluye invertido) conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York y, algunos elementos extraídos de las pinturas murales de la Capilla Strozzi de Santa María Novella de Florencia, así como de un San Jorge y san Sebastián de Andrea Solari conservado en el Fine Arts Museum de Detroit. Es muy interesante, además, el artificio del podio donde distribuye a las figuras empleando el retranqueado para aumentar la sensación de tercera dimensión. Esta composición de tres personajes, tomada de los evangelios de Juan (Jn 19, 5) y Mateo (27, 28-29), se encuadra en un espacio arquitectónico de ambientación romana. Tiene un interesante dibujo subyacente mucho más elaborado que el del resto de las tablas del mismo conjunto (Fig. 5). El pintor ha empleado diferentes técnicas procedimentales para elaborar el dibujo que van desde el carboncillo, en una fase inicial, hasta el acabado con un medio acuoso, seguramente tinta²⁶, aplicada con un fino pincel o pluma. Se observan unos primeros trazos con carboncillo que corresponden al proceso inicial de encaje y sombreado. Posteriormente, el dibujo se concreta con trazos firmes, a pincel, de una calidad singular. Está ejecutado por un maestro que demuestra un claro dominio del dibujo, capaz de perfeccionar las formas anatómicas, los plegados de las telas o la compleja armadura del soldado. Sorprende la calidad y precisión de los detalles especialmente en el desnudo, los rostros, manos, pies y telas (Fig. 6). Para elaborar las arquitecturas del

²⁶ El dibujo subyacente, elaborado con un medio acuoso como la tinta, es un procedimiento muy común desde la Edad Media. Es habitual encontrar estos dibujos en tablas de los siglos XIV y XV. Cennino Cennini explica detalladamente el proceso de preparación de la tinta. Véase: Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*. Trad. por Lara Broecke (Londres: Archetype Publications, 2015).

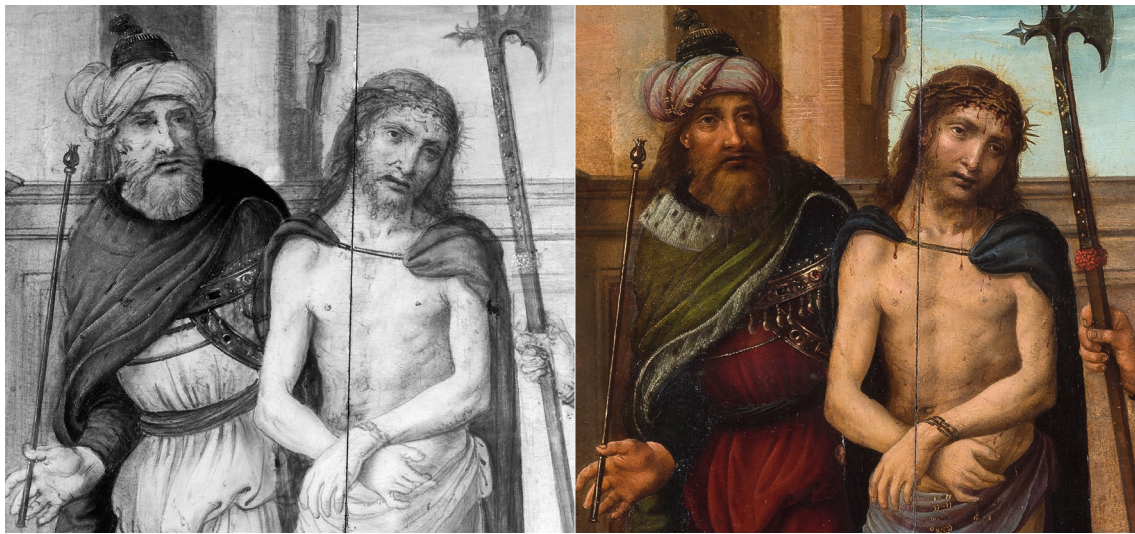


▪ Fig. 5. Fotografía IR de la tabla: *Ecce Homo*.

fondo, las líneas rectas se trazan con regla. Observamos el diseño de la pilastra con el dibujo de una decoración en relieve que se sustituye en el proceso pictórico por unos motivos florales más clásicos. Entre ellos destaca una suerte de jarro y una jofaina, que estaban planeados originalmente, pero no se materializaron en la obra definitiva. Su inclusión hubiera estado vinculada al tema representado, pues son atributos relacionados con Poncio Pilatos y el lavatorio de las manos. Está simplificando la compo-

sición, quedándose con los elementos clave de la escena, eliminando todo aquello que pueda distraer la atención al espectador, quien debe focalizarse en la figura de Cristo, una de las más trabajadas en el dibujo previo.

El estudio de la imagen IR permite observar otras correcciones de gran interés sobre el mismo dibujo como el cambio de la pierna derecha del soldado que avanza hacia dentro, copiando la idéntica posición del



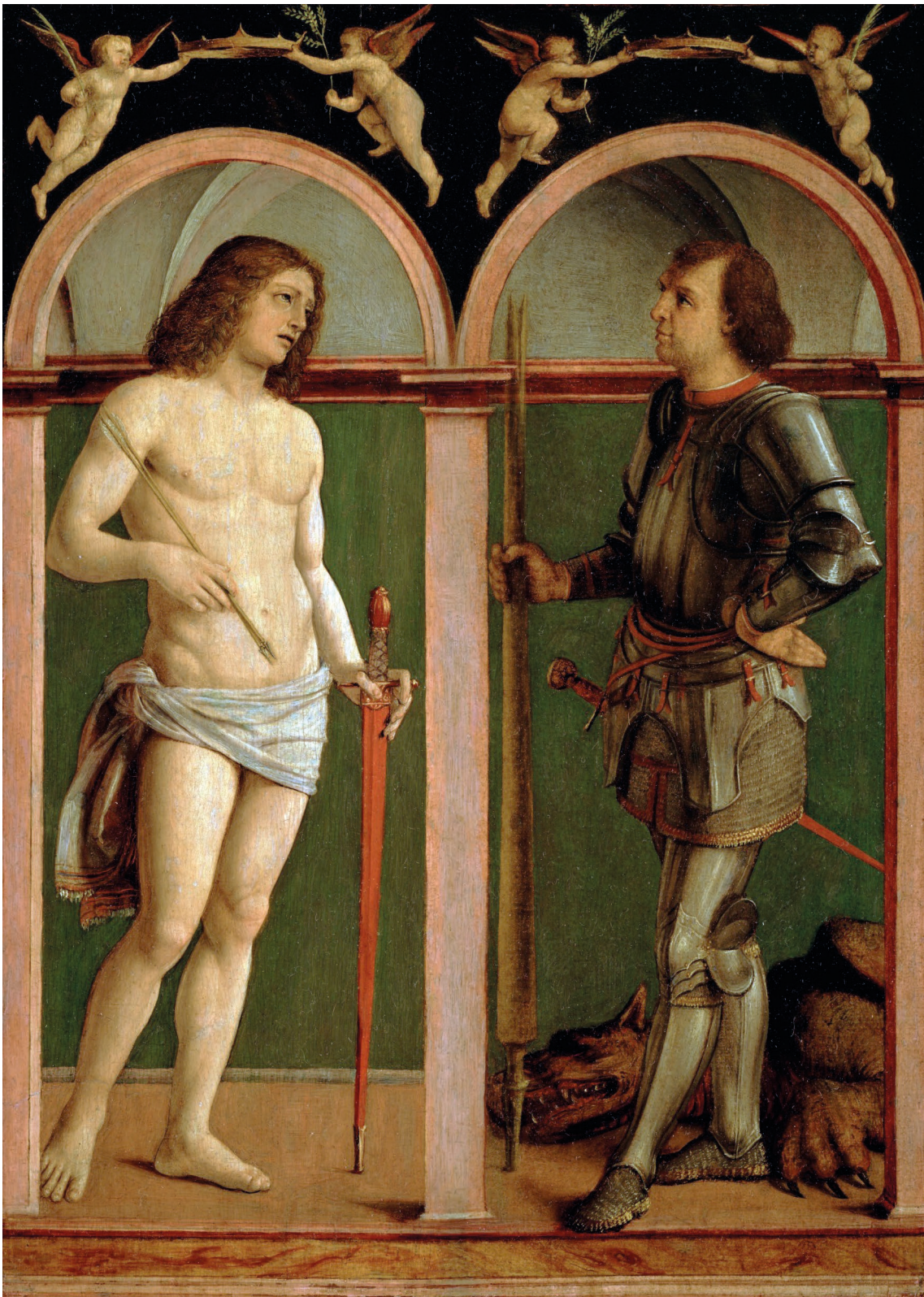
▪ Fig. 6. Detalle con fotografía IR y visible de la tabla: *Ecce Homo*.

san Jorge del cuadro de Andrea Solari (Fig. 7). Otras modificaciones se pueden apreciar en los retoques posicionales que van tomando los dedos de las manos del soldado o, el pie izquierdo de Cristo. Por último, destaca un detalle que puede pasar desapercibido. El ídolo de la derecha que flanquea la escena es un soldado armado con lanza y kopsis o, probablemente, una falcata. En el dibujo subyacente se aprecian correcciones posturales tanto de las armas como en el diseño del tocado turco de su cabeza, que en la fase pictórica fue sustituido por un casco romano, tal vez para guardar mayor coherencia con el resto de los modelos utilizados. No es la primera vez que Yáñez modifica objetos vinculados con la cultura material de la alteridad. Lo podemos ver en otras tablas de cronología similar, como la *Santa Catalina de Alejandría*, citada con anterioridad²⁷. La inclusión de dicho turbante podría haber servido, por un lado, para identificar dicha escultura con uno de los “enemigos de la fe” a través de sus atributos más estereotípicos, pero tal decisión hubiera podido desviar la atención del espectador en un detalle subsidiario. También la inclusión de dicho turbante hubiera podido servir para identificar a la escultura con un personaje del Antiguo

Testamento, algo habitual en tal periodo²⁸. De todas maneras, la primera intención, que se perdió al desarrollar los cambios citados, demostraría, como en el caso de la santa de Alejandría, la coexistencia de dos modas en paralelo, aquella de ascendencia romana, mediante el uso de escultura clásicas a través de la reelaboración de los modelos italianos; y la vinculada con el imperio otomano, apreciable por el uso de la cultura material citada, que permite hablar de una circulación paralela de ambos modelos, y el conocimiento del pintor de los elementos figurativos de mayor actualidad que estaban siendo utilizados en un lado y otro del Mediterráneo. Además, el modo titubeante con el que resuelve esta figura, con trazos poco firmes, nos hace pensar que no está traspasando un diseño preexistente, conocido por grabados u otros dibujos, directamente a la tabla, sino reelaborando a partir de la suma de distintos patrones que tenía interiorizados después de su estancia italiana donde ambas tradiciones se conjugaban indistintamente. Este tipo de correcciones del dibujo permiten, por tanto, evitar hablar de una actitud servil por parte del pintor, pues no se

²⁷ Franco Llopis, “El trazo oculto...”

²⁸ Ivan D. Kalmar, “Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews, and Christian Art”, en *Orientalism and the Jews*, ed. por Ivan D. Kalmar y Derek Penslar (Hanover: UPNE, 2005), 3-31.



▪ Fig. 7. Andrea Solario, c.1507-1510. San Jorge y San Sebastian (fotografía invertida). The Detroit Institute of Arts.

limita a reproducir estampas que circularon por el Mediterráneo en aquel momento, que han sido determinadas por quienes nos precedieron²⁹, sino también la capacidad de modificarlas e integrarlas no a modo de collage, sino según los requerimientos iconográficos. También nos invita a pensar que el método de la cuadrícula, aspecto al que volveremos más adelante, no siempre fue el habitual en su modo de trasponer el tipo iconográfico o formal que le inspiró a la obra definitiva. Muchas veces copió y modificó sin necesidad de acudir a esta técnica.

Se cierra el ciclo con la escena de la Aparición de Cristo a la Virgen, donde se recurre a los evangelios apócrifos para mostrarnos una escena de simplicidad y distribución de masas y volúmenes muy clásicos, como en el resto de las tablitas. De nuevo hay un desarrollo perspectivo interesante, gracias a la posición de la cama y un detallado estudio de luces y sombra mediante el análisis de las texturas de los tejidos³⁰.

En esta escena la imagen IR evidencia que el artista no empleó el pincel fino para ejecutar o retocar el dibujo como en la obra precedente (Fig. 8). En esta ocasión, utilizó el lápiz incluso para sombrear, como se aprecia en los trazos de las arquitecturas del mueble de la cama. También se manifiestan los trazos oscuros, realizados con tinta y pincel ancho, para crear las sombras del manto carmín que viste Cristo. Se trata del mismo recurso técnico que hemos advertido en la escena de San Bernardo adorando a la Virgen y el Niño. Se aprecia una aguada de tinta negra que sirve como base para crear el contraste necesario cuando el pintor aplica la laca roja semitransparente en el proceso pictórico. De este modo el artista controla el volumen y el claroscuro en las formas de los textiles. Ese efecto no se alcanza con los pigmentos opacos como se percibe en la pared de color azul claro en el fondo de la escena.

²⁹ Véase, entre otros: Gómez Frechina, "Fuentes icónicas...", 43-58.

³⁰ Benito Doménech, *Los Hernandos...*, 196-197

El pintor proyecta en esta zona una cortina cuyos pliegues verticales son visibles en el IR pero que desaparecen al aplicar las veladuras. Así, el pintor crea ese contraste entre la proximidad de los cortinajes de la alcoba y la profundidad de la pared curvada del fondo donde observamos una mesa alejada cubierta con un mantel verde, y que el artista había concebido originalmente como tal, pues los plegados son parcialmente visibles externamente por la transparencia del pigmento.

Por último, queremos destacar que es notorio en esta obra el empleo de la cuadrícula para encajar y trasponer el dibujo exento que previamente el pintor había trabajado en papel. Este hecho nos sirve para demostrar que la cuadrícula no es un recurso conatural, totalmente identificativo de la obra de Yáñez, sino más bien un uso específico de la misma cuando las circunstancias compositivas o técnicas lo requieren.

CONCLUSIONES

Por tanto, en el conjunto de las cuatro tablas estudiadas se constata que en unos casos el dibujo fue preparado en papel para ser transpuesto a la tabla mientras que, en otros como el *Ecce Homo*, el dibujo preparatorio se modeló directamente sobre la preparación de yeso. En consecuencia, esta última escena de la Pasión es la que con mayor nitidez nos aporta información sobre el trazo del dibujo original de Yáñez de la Almedina, algo que puede constatarse si se hace un análisis comparado con otros dibujos subyacente de este artista, asunto que estamos desarrollando en la actualidad, en una investigación en cursos sobre las tablas autógrafas que dicho pintor realizó para la Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca.

Así pues, a través de este análisis de casos, se puede comenzar a replantear el modo de trabajo del artista, que varió dependiendo de la obra y que utilizó muy diversos recursos dibujísticos, incluso dentro de un mismo encargo, que nos impiden no solo hablar de una estandarización, sino que, además, nos



▪ Fig. 8. Fotografía IR de la tabla: Aparición de Cristo a la Virgen.

descubre a un pintor que gusta de innovar en las composiciones y frecuentemente corregir en el proceso de ejecución, no siempre dependió fielmente de estampas u obras que pudo disfrutar durante su estancia en Italia, sino reelaborándolas o experimentando con ellas, como demuestran los trazos nerviosos en algunas figuras, que no detonan un servilismo, sino una reflexión sobre estas formas. Todo ello nos habla de un pintor moderno, que asumió la importancia del dibujo como

fundamento de cualquier proceso de creación artística.

Del mismo modo, y relacionado con lo que apenas hemos citado, se ha constatado el empleo variado de modelos, no solo en la imagen visible, algo que ya había sido estudiado por quienes nos precedieron, sino también en el dibujo subyacente, como demuestra la representación de una figura con atributos turcos, dependiente de la circulación de este tipo de figuras por Europa, fascinado por

el exotismo de tales imágenes y por sus valores simbólicos. Esperamos que esta primera aproximación aporte una nueva reflexión sobre la pintura de Yáñez y, sobre todo, sobre su proceso creativo, que pueda generar nuevas preguntas de investigación en torno a uno de los pintores más particulares y excelentes de inicios del siglo XVI español.

BIBLIOGRAFÍA

- Ames-Lewis, Frances. *Drawing in Early Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Bambach, Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Benito Doménech, Fernando, com. *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.
- Caturla, María Luisa. "Fernando Yáñez no es leonardesco". *Archivo Español de Arte*, nº 49 (1942), 48-49.
- Cennini, Cennino. *Il libro dell'Arte*. Traducido por Lara Broecke. Londres: Archetype Publications, 2015.
- Company Climent, Ximo, Borja Franco Llopis e Isidro Puig Sanchis. "La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su *Virgen con el Niño y dos ángeles* de la Colección Laia Bosch". *Archivo de Arte Valenciano*, 107 (2011), 21-33.
- Company Climent, Ximo y Borja Franco Llopis. "Salvador Eucarístico de Yáñez de Almedina". En *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, editado por Ximo Company Climent y Joan Aliaga Morell, 162-165. Catarroja: Afers, 2010.
- Bomford, David y Rachel Billinge. *Underdrawings in Renaissance Paintings*. Londres: National Gallery, 2002.
- Chapman, Hugo y Marzia Faietti. *Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings*. Londres-Florenca: British Museum-Galleria degli Uffizi, 2010.
- Cordellier, Dominique. "Les dessins de Fernando Yáñez de la Almedina". En *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, 415-429. Milán: Electa, 1994.
- Cordellier, Dominique. "Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina". En *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, editado por Fernando Benito Doménech, 221-234. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.
- Echevarría, Inmaculada. "Resurrección". En *El nacimiento de una pintura. De lo visible a lo invisible*, 236-241. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2010.
- Finaldi, Gabriele y Carmen Garrido, eds. *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo del Prado, 2006.
- Franco Llopis, Borja. "El trazo oculto de la alteridad. Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI". *Boletín del Museo del Prado*, nº 58 (2022), 22-38.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe M^a. *Yáñez de la Almedina. Pintor español*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978.
- Garrido, Carmen. "El trazo oculto. Dibujos subyacentes en las tablas del Museo del Prado". En *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, editado por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido. Madrid: Museo del Prado, 2006.
- Gavara, Joan J. y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano. "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la Catedral". En *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, editado por Fernando Benito Doménech, 235-246. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.

- Goldner, George *et al.* *The Drawings of Filipino Lippi and his Circle*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Gómez Frechina, José. "Fuentes icónicas en los Hernandos". En *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, editado por Fernando Benito Doménech, 43-58. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.
- Gómez Frechina, José. "Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI". En *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintores de los siglos XIV-XVI*, editado por Fernando Benito Doménech y José Gónez Frechina, 17-53. Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2007. pp. 17-53.
- Gómez Frechina, José. *Los Hernandos*. Madrid: Arco Libros, 2011.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Juan Corbalán de Celis. "Un contrato de los Hernandos para la Capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511". *Archivo Español de Arte*, nº 314 (2006), 157-168.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel e Isidro Puig Sanchis. "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 100 (2019), 57-81.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel e Isidro Puig Sanchis. "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la pintura de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 99 (2018), 35-58.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel e Isidro Puig Sanchis. "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de la Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 98 (2017), 53-78.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel, Marta Raïch, Paola Artoni y José Antonio Madrid. "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético". *Geo-conservación*, nº 22 (2022), 58-75.
- Herrero Cortell, Miquel Àngel, Marta Raïch, Paola Artoni e Isidro Puig Sanchis. "Multi-band technical imaging in the research of the execution of paintings. The case of study of Carlos IV, by Francisco de Goya". *Geo-conservación*, nº 14 (2018), 5-15.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "Fernando Yáñez y la capilla de los caballeros". *Archivo de Arte Valenciano*, 62 (1990), 56-59.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión". *Goya*, nº 216 (1990), 336-343.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "Fernando Yáñez y el retablo de Ayora". *Archivo Español de Arte*, nº 262 (1993), 173-180.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez". *Archivo Español de Arte*, nº 278 (1997), 127-142.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Ibáñez Martínez, Pedro M. *La Huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Madrid: Canal Isabel II, 2011.
- Jover de Celis, Maite y Carmen Garrido. "Santa Ana, la Virgen, santa Isabel, san Juan y Jesús Niño, ficha 17". En *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, editado por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido, 240-249. Madrid: Museo del Prado, 2006.
- Kalmar, Ivan D. "Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews, and Christian Art". En *Orientalism and the Jews*, editado por Ivan D. Kalmar y Derek Penslar, 3-31. Hanover: UPNE, 2005.
- Llodrà Nogueras, Joan M. "Los encajes de la catedral de Girona. Work in progress".

- Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 3 (2020), 67-80.
- Molina Figueres, Joan. "Protagonistas españoles del Renacimiento. De los Hernandos a Alonso Berruguete". En *El Renacimiento*, 391-411. Madrid: Galaxia Gutemberg, 2022.
- Moreno Coll, Araceli. *¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico peninsular en el mundo moderno (siglos XV-XVII)*. Tesis doctoral. Universitat de València, 2023.
- Navarete Prieto, Benito, dir. *I segni del tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación -Mapfre, Galleria degli Uffizi, 2016.
- Navarrete Prieto, Benito. "I disegni spagnoli del XVI secolo: problemi di definizione, attribuzione e identità". En *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, editado por Marzia Faietti, Corinna Gallori y Tommaso Mozatti, 58-79. Florencia: Giunti, 2018.
- Gianluca Poldi Giovanni C.F. Villa. *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- Thomas, Anabel. *The painter's practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Vaccaro. Mary. "Drawing in Renaissance Italy" en *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, editado por Babette Bohn y James M. Saslow. 168-188. Oxford: Wiley and Sons, 2013.
- Van Cleave, Claire. *Master Drawings of the Renaissance*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.