

L A ÚNICA PRIMERA APARICIÓN DEL PRADO. REIVINDICANDO UNA OBRA DE YÁÑEZ

VICENTE SAMPER EMBIZ¹

Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana

Resumen: El artículo reivindica la atribución a Yáñez de la Almedina de una obra que la historiografía comúnmente ha atribuido a este pintor manchego. Se trata de la única “Primera Aparición” que conserva el Museo del Prado, asunto iconográfico propio de la pintura valenciana del periodo, actualmente no expuesta y catalogada con atribución compartida junto al Maestro del Grifo.

Palabras clave: Pintura valenciana siglo XVI / Yáñez de la Almedina / Maestro del Grifo.

Abstract: This article defends the attribution to Yáñez de la Almedina of a piece of work, which is widely attributed in art historiography to this Spanish renaissance painter from Castile-La Mancha. The painting is the only “First Apparition” in the Prado Museum, an iconographic theme that was popular in Valencia painting at the time. Though not currently on exhibition, it is catalogued by the museum as attributed jointly to Yáñez de la Almedina and The Grifo Master.

Key words: 16th century Valencian painting / Yáñez de la Almedina / The Grifo Master.

El catálogo de Yáñez de la Almedina se ha visto recientemente reducido, al presentarse una de sus obras con atribución ahora compartida junto al Maestro del Grifo. Nos referimos al peculiar *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* del Museo Nacional del Prado (fig. 1), de esta forma intitulada, comúnmente tenida como del pintor manchego, tal y como fue adquirida en subasta en 1992 a través del legado Villaescusa.

Óleo sobre tabla de 129,8x172,5 cm, fue publicada por vez primera por Diego Angulo en 1954, localizada en la colección Adanero, seguido de Post

cuatro años más tarde. Ambos, aún con ciertas reservas y comentarios, la incluyen en el *corpus* de Yáñez, catalogación que aparece recogida con posterioridad, entre otros por Garín Ortiz de Taranco en su monografía sobre el de Almedina y, con motivo de su compra, por Garín Llobart.²

Es tras su adquisición cuando comienzan a editarse determinados artículos que objetan su autoría, viniendo finalmente su actual atribución de la mano del profesor Pedro M. Ibáñez Martínez tras un completo estudio realizado con motivo de una exposición.³ Hay que recordar que su plantea-

* Este artículo se presentó a *Ars Longa* el 23 de mayo de 2013, habiéndose enviado también al Museo del Prado, concedores de la investigación. En la actualidad (octubre de 2013) la pintura figura en la Galería online de su web con atribución a “Yáñez de la Almedina, Fernando (y taller)”, donde antes aparecía con autoría compartida junto al Maestro del Grifo.

¹ Fecha de recepción: 23 de mayo de 2013 / Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2013.

² ANGULO IÑIGUEZ, Diego. “Tres pinturas renacentistas valencianas”. *Archivo Español de Arte*, 1954, t. XXVII, n° 108, pp. 69-70; y en ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Ars Hispaniae, “Pintura del Renacimiento”*. Madrid: Plus-Ultra, 1954, II, p. 51; POST, Chandler Rafton. *A History of Spanish Painting*. Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1958, XII, p. 755; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a. *Yáñez de la Almedina, pintor español* (2^o ed.). Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978, pp. 134-135; GARÍN LLOBART, Felipe Vicente. “Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo”. En: VV.AA. *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*. Madrid: Museo del Prado, 1993, pp. 32-35.

³ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. *La huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Madrid: Canal de Isabel II, 2011. Este catálogo-libro fue editado a raíz de la celebración de una muestra que con el mismo nombre pudo verse en las salas de temporales de Canal de Isabel II de Madrid entre diciembre de 2011 y mayo de 2012, si bien un año antes ya tuvo la oportunidad de explicar esta idea en una conferencia impartida durante unas jornadas celebradas en el Museo del Prado el 3 y 4 de mayo de 2010, *La otra ampliación del Prado. La pintura española del Románico al Renacimiento*, en cuya ocasión pude mostrar mi desacuerdo. La tabla aparece citada en el preámbulo del libro entre las obras de seguidores españoles de los Her-

miento es básicamente el mismo que ya expuso en 1994 y de nuevo cinco años más tarde,⁴ solo que en esta última ocasión de forma mucho más extensa, texto al que remitimos, entre otros detalles, por recoger prácticamente su completa trazabilidad que creemos no necesario repetir aquí. Por otra parte, también recientemente, Gómez Frechina la recoge como obra de Yáñez en solitario.⁵

Antes de pasar a analizar la tabla atendamos primero a su atractiva, por original, iconografía. La escena se titula igualmente como *Primera Aparición*, más que propia de la pintura valenciana del Quinientos, incluso "favorita" como fue definida en una ocasión. Se le ha llamado de muchas otras formas y, entre ellas, la de *Cristo presenta a los redimidos del Limbo a la Virgen*, siendo resultado de la fusión de otros dos pasajes: el del descenso de Cristo al Limbo y el de su aparición a la Virgen. Recoge pues justo el momento previo a la resurrección como tal, es decir, durante su estancia en el sepulcro y todavía no resucitado a tenor del Evangelio apócrifo de Nicodemo, cuando Cristo, tras descender al limbo para rescatar a todos aquellos que esperaban su redención, los presenta después a su Madre.

Interesa también destacar que se trata de un tema silenciado en el Evangelio, pero en cuya difusión local influiría San Vicente Ferrer a través de sus *Sermons de Quaresma* y más tarde, muy especialmente en su concepción pictórica e iconográfica definitiva, Sor Isabel de Villena –de evidente fi-

liación franciscana, de cuya orden era religiosa clarisa– con su *Vita Christi*.⁶

Recordamos y remitimos aquí a un artículo sobre tan inconfundible asunto, del que nos ocupamos hace unos años, analizando sus diversas fuentes y devoción, a la vez que se hace una relación extensa de ejemplos, no cerrada, entre el que figura el que nos ocupa.⁷ Mencionamos, por ejemplo, la gran tabla del Maestro de Perea del *Retablo de los Reyes*, cronológicamente la primera, y la que formaría parte de una predela, atribuida a Francisco de Osona, ambas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. O los de Vicente Macip, uno en el *Retablo de san Dionisio y santa Margarita*, hoy en la catedral de Valencia, y otro en el desaparecido *retablo de san Pedro*, localizado en la parroquial de San Esteban hasta su extraña desaparición en 1936.

Describiendo la escena, desarrollada en perfecta composición horizontal, vemos a Cristo, visibles sus llagas en pies y mano derecha así como la lanzada de Longinos en su costado, portando la cruz con el lábaro y presentando a la Virgen a hombres y mujeres justos del Antiguo Testamento, identificables Eva, Adán, san Juan Bautista y Dimas, y como el rey David (o Salomón) reconocible en ese casi oculto personaje con corona que vemos arrodillado detrás de Cristo. Entre el resto podríamos adivinar a Moisés, san José, Sara, Abraham o san Joaquín. La Virgen se muestra arrodillada y con las manos cruzadas, en actitud reve-

nandos (como comúnmente se conoce al binomio de Llanos y Yáñez), tal y como estuvo además colgada en la exposición; vid. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 2011, pp. 12-13. Ya entre las fichas catalográficas de las obras expuestas, aparece su estudio en penúltimo lugar, situado por detrás de una obra de Martín Gómez el Viejo, discípulo conguense del de Almedina. Es la número 25 y se muestra como obra de "Fernando Yáñez y Maestro del Grifo", dedicándosele especial atención a través de una de las más extensas fichas de todo el catálogo, "Cristo presenta a los redimidos del Limbo a la Virgen"; vid. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 2011, pp. 334-349. En su amplio estudio, decíamos, tras breve descripción y una vez recogida su bibliografía y, aunque algo discutida, común atribución a Yáñez por quienes la pudieron estudiar desde un punto de vista científico y riguroso, Ibáñez concluye que se trata de una obra "...realizada con amplia colaboración de un discípulo, probablemente el conocido como Maestro del Grifo", pintada en Valencia, a finales de la segunda década del XVI, "...bajo diseño previo y limitada participación...del maestro, y con el concurso mayoritario del taller (que hemos personificado en el... Maestro del Grifo)". Tras afirmar el *yañecismo* de la obra, pasa a aseverar más tarde sin embargo que "...ello no significa que la factura pictórica corresponda en su mayor parte al maestro", aunque reconociendo más tarde sin embargo que "Ningún seguidor...estaría capacitado para concebir una obra tan impregnada del mas genuino hálito del maestro".

⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. "El periodo valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521)". *Archivo Español de Arte*, 1994, tomo 67, n° 267, pp. 225-242; y también *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 393-396.

⁵ GÓMEZ FRECHINA, José. *Los Hernandos: pintores 1505-1525 Ic. 1475-1536*. Madrid: Arco-Libros D.L., 2011, p. 159.

⁶ VILLENA, Sor Isabel de. *Vita Christi de la reverente abadessa de la Trinitat*, 1497. En concreto en su capítulo CCXXXIV: "COM L'ANIMA SANTÍSSIMA DE JESUS, ESTANT EN LOS LLIMBS, DIX ALS SANTS PARES COM DELIBERAVA TORNAR EN LO TEMPLE DEL SEU COS PER GLORIOSA RESURRECCIÓ; LOS QUALS, AB SINGULAR ORDE, SE POSAREN EN PROCESSÓ". Edición ESCARTÍ, Vicent Josep. *Vita Christi. Edició, estudi, notes i glossari*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2011, pp. 472-473.

⁷ CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. "La iconografía de la Primera Aparición en la pintura valenciana". *Saitabi*, 1995, n° 45, pp. 93-108. Situábamos esta obra en el extremo opuesto del arcaizante ejemplo del Maestro de Perea del Museo de Bellas Artes de Valencia.

rente, detrás de un oratorio sobre el que vemos, casi al completo, la corona de espinas sin huella de sangre, augurio de la resurrección de Cristo. Tras ella, esa escena tan íntima en la que se nos descubre su alcoba. Arriba se advierte la presencia de un ángel y se adivina lo que parece ser el ala con plumaje de otro –más que dos como se ha dicho–, parte de lo que pudo ser un cortejo angélico.

Centrándonos ya en la obra, estamos de acuerdo en que, como ya comentamos hace unos años,⁸ sea esta tabla perteneciente a una etapa de Yáñez, bautizada como su “periodo valenciano maduro”, que es, digamos, la menos afortunada, de común acuerdo entre quienes nos hemos ocupado de su estudio y catalogación. Sería aproximadamente la de los años de 1516 a 1521, época a la que pertenecerían, entre otras pinturas, la *Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia, las salvadas de un retablo en la iglesia parroquial de Ayora, como el *San Francisco de Asís* y el *San Onofre* del Museo Nacional del Prado, el *Juicio Final* de colección particular de Palma de Mallorca y el desaparecido de la Colegiata de Játiva.

También coincidimos en lo mucho que perturba el hecho de que haya una figura, más en concreto un rostro, el de María, en el que, por razones que desconocemos, pudo participar algún miembro de su taller. De hecho ya en 1998 lo quisimos calificar de “vulgar”, precisamente al evidenciar que nada tiene que ver con los semblantes femeninos a los que el de Almedina nos tiene acostumbrado.

Podríamos corroborar, decíamos, dicha probable intervención muy puntual de algún aprendiz o colaborador, pero abierta la caja de Pandora deberíamos afirmar que en esta pintura y en muchas otras. Por mencionar alguna, por ejemplo y sin ir más lejos, en una de las tablas del altar mayor de la catedral valenciana, comúnmente atribuida a Yáñez, su indiscutible e indiscutida obra magna realizada con su socio Llanos, en cuya ejecución se

ha llegado incluso a afirmar la participación documentada de algún que otro discípulo.⁹ Porque sin ponernos a analizar, en este mismo sentido y puesto que no es éste el lugar, las escenas comúnmente atribuidas a su colega Llanos, ¿tiene acaso algo que ver con las mujeres de Yáñez el rostro de esa que aparece a la derecha, sentada en el suelo, en la escena de *Pentecostés*? (fig. 2). Esto por no hablar, en esta misma tabla, de ciertos pormenores, manos desproporcionadas y demás fragmentos que desmerecen la técnica del de Almedina.

Siguiendo con la relación de posibles colaboraciones puntuales, por fallos de ejecución, y sin entrar al detalle en su producción posterior en Almedina y Cuenca, podríamos citar las escenillas del extraño políptico de la parroquial de San Nicolás, especialmente su predela, o el *Pilatos del Ecce Homo* y el *San Juan del Calvario* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o el *San Francisco Asís* y el *San Onofre* del Museo del Prado, como en muchos de los personajes del *Juicio Final* de Palma de Mallorca o del de Játiva. Sin embargo, aun siendo todo esto bastante evidente, por supuesto mantenemos firme la atribución a Yáñez en solitario en todas estas obras.

Al hilo de todo esto, viene a cuento además recordar el funcionamiento de los talleres en la Valencia del Renacimiento, que conocemos perfectamente gracias a completos estudios sobre el tema, algunos bien recientes.¹⁰ No debemos extrañarnos de la participación de los aprendices en el proceso de ejecución de un encargo, algo muy habitual sobre todo en los obradores de aquellos pintores que tenían un mayor volumen de trabajo, como atestigua en el caso de Llanos y Yáñez el importe máximo con el que contribuían al impuesto de *Tacha Real*.

Pasamos ahora a analizar con detalle la pintura, no más desde luego de lo que ya se ha hecho pero sí descubriendo algún que otro detalle que consideramos de interés, que ha pasado inadvertido hasta ahora y lo vincula con el maestro man-

⁸ BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER EMBIZ, Vicente. “Catálogo”. En: BENITO DOMÉNECH, Fernando (coord.). *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 196.

⁹ COMPANY CLIMENT, Ximo. *La pintura del Renaixement*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987, pp. 44 y 49, en favor de Miguel Esteve. Esta aseveración ya tuvimos ocasión de recogerla en COMPANY CLIMENT, Ximo (coord.). *El Mundo de los Osona (ca. 1460 - ca. 1540)*. Valencia: Generalitat Valenciana - Conselleria de Cultura, 1994, pp. 264-265.

¹⁰ FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996. En concreto, sobre la formación de los aprendices y el tutelaje del maestro, como de la relación directa entre ambos, incluso con hospedaje en la casa taller del pintor, en pp. 234-237. De cuatro a seis años era el período de aprendizaje, tal y como se indica en el capítulo IV de los estatutos del Colegio de Pintores que se había creado en 1520. Vid. BENITO DOMÉNECH, Fernando. “Un Colegio de pintores en la Valencia de 1520”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1992, nº 73, pp. 62-67; FALOMIR FAUS, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1994, pp. 29 y ss., 102-105.



Fig. 1



Fig. 3



Fig. 2



Fig. 6



Fig. 4

Fig. 1. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo*. Museo Nacional del Prado.

Fig. 2. "Pentecostés" en el *Retablo del altar mayor*. Catedral de Valencia.

Fig. 3. "Noli me tangere" en la *Resurrección* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 4. *San Onofre*. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Ayora.

Fig. 5. "Dormición de María" en el *Retablo del altar mayor*. Catedral de Valencia.

Fig. 6. *Juicio Final* (detalle). Colección particular. Palma de Mallorca.



Fig. 5



chego. Sin repetir todo lo que ya se ha observado, sí queremos incidir y recordar¹¹ esa evidente semejanza, a escala, de la figura del Cristo de esta tabla con la de la escenilla del "Noli me tangere" en la *Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 3, detalle). Como la analogía del Adán que vemos en primer término, arrodillado, con el *San Onofre* del desmembrado retablo de Ayora (fig. 4, detalle) y con una figura del Purgatorio en el *Juicio Final* de Mallorca.¹²

Y abundando en analogías con otras obras de Yáñez, destaca la mujer que aparece a la izquierda, Sara por ejemplo, de perfil clásico, que es exactamente la misma que la que asoma en el extremo izquierdo de la *Dormición de María* de la catedral de Valencia (fig. 5 y detalle), la única con la cabeza sin cubrir, parecida también al ángel de la peculiar *Sagrada Familia* de aquella colección Brauner o, aunque menos, como la María que, de perfil, aparece al pie de la Cruz en la *Crucifixión* de la catedral de Cuenca.

En esta misma figura vemos que su mano, la que sujeta un rollo de papel, es muy parecida a la de la mujer que hay a la izquierda, subiéndose el manto, en la tabla de la *Visitación* de la seo valenciana. También en esta escena, la mano izquierda de la mujer de la derecha es la misma, con el meñique arqueado, que la mano izquierda de la Virgen del tablón que nos ocupa, que entrecruza en aspa con la derecha.

Encontramos también en la *Dormición* otra semejanza entre el hombre de perfil que aparece de medio busto al fondo en el centro y el que vemos, ocupando exactamente el mismo lugar, en la tabla del Museo del Prado. A mayor abundamiento, siendo ciertamente una postura bastante común en la obra del manchego, las manos juntando las yemas de los dedos del personaje que vemos a la izquierda de Dimas son las mismas que las de la Virgen del *Juicio Final* de Mallorca (fig. 6, detalle) y las de la mujer a la derecha del *Pentecostés* de la catedral valenciana.

Y la mano del hombre que señala con el índice que vemos a espaldas del Cristo, a todas luces san Juan Bautista por el sayo con pelo de camello, es muy similar, escondiendo anular, corazón y meñi-

que, a la del personaje que vemos arriba en la *Presentación de la Virgen al Templo* del conjunto catedralicio valenciano (fig. 7, detalle), y también, con el pulgar levantado, a la mano del personaje que figura a la derecha de la *Piedad* de la catedral de Cuenca (fig. 8, detalle).

Otras varias semejanzas hemos podido encontrar, como el tipo de pie cavo, con bóveda plantar, y también en manos, posturas y demás que no creemos necesario enumerar.

No pasamos por alto la magnífica calidad que ofrecen los personajes principales de la escena, como son, excepción hecha del diferenciado rostro de la Virgen, las figuras de Cristo, Adán y, por supuesto, Eva. Es esta mujer, a nuestro entender, y su rostro, una de las más bellas composiciones femeninas habidas en el *corpus* del manchego, llevándose la mano al pecho, como queriéndose presentar a la Virgen, en un precioso escorzo, de abajo arriba, que relacionamos con otra figura, en este caso masculina, y es la que aparece en último plano a la izquierda en el *Pentecostés* de la catedral de Valencia. Otro personaje, que hemos identificado con David o Salomón, no nos pasa desapercibido, por enigmático, y es el que parece esconderse, arrodillado a espaldas de Cristo, muy diferente desde luego a los rostros "tipo" del de Almedina, de fisonomía muy caracterizada, diríamos como "de retrato", tal vez "autorretrato" (fig. 9, detalle).

A modo más genérico, los tornosolados de los ropajes, las veladuras de su pincelada, tan característica, y la ejecución magistral de ciertos detalles, como la observada calidad de su dibujo, enlazan a la perfección con algunas de las obras más elogiadas de Yáñez y que, por otra parte, no encuentra parangón en el arte valenciano del período. Como el perfecto estudio muscular de sus cuerpos, casi de muñeco de atlas anatómico, de evidente recuerdo *leonardesco*, mejor perceptible si cabe en el dibujo que subyace y que por otra parte no se halla fácilmente en la pintura española de la época. Son complexiones que se asemejan a los *Santos eremitas* de la Pinacoteca de Brera (fig. 10, detalle), como al *San Onofre* del retablo de Ayora y a alguna figurilla del *Juicio Final* de Palma.

¹¹ Similitud observada en CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. "Fernando Yáñez de la Almedina". En: COMPANY CLIMENT, Ximo, 1994 (nota 9), pp. 276-277, en la misma biografía donde dábamos cuenta de la existencia del *San Damián* en una colección particular, pareja del *San Cosme* del Museo del Prado; y en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1994 (nota 4), p. 230, donde plantea su semejanza con el *Estudio de San Juan Bautista*, dibujo de Leonardo da Vinci de la Royal Library de Windsor.

¹² IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. "El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión". *Goya*, 1990, nº 216, pp. 342-343.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

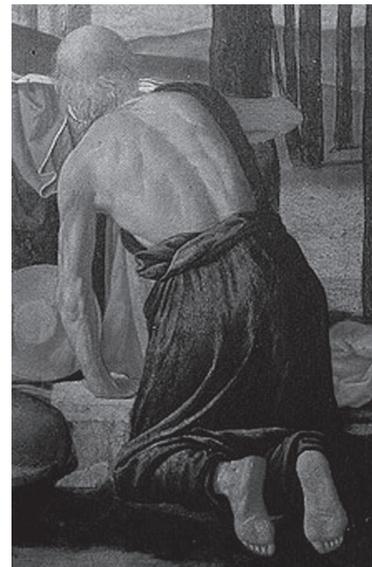


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 7. "Presentación de la Virgen en el Templo" (detalle) en el *Retablo del altar mayor*. Catedral de Valencia.

Fig. 8. *Piedad* (detalle). Catedral de Cuenca.

Fig. 9. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* (detalle). Museo Nacional del Prado.

Fig. 10. *Santos eremitas* (detalle). Pinacoteca de Brera.

Fig. 11. *Aparición de Cristo a la Virgen*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 12. *Anunciación*. Museo del Patriarca. Valencia.

Se puede incluso identificar sin dificultad determinados músculos en las figuras de Cristo, Adán y Dimas, como el esternocleidomastoideo, trapecio, deltoides, bíceps, braquiorradial o dorsal ancho, y en sus piernas el sartorio, el gastrocnemio (o "gemelos") y el cuádriceps, como en el torso el pectoral mayor, el serrato anterior y oblicuo externo y recto del abdomen.

Tampoco podemos obviar la evidente analogía que guarda esta *Primera Aparición* con la sutil *Aparición de Cristo a la Virgen* del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 11). Nada tienen que ver en su resultado, por supuesto, ni en la sensibilidad que transmite, pero sí en la puesta en escena, en su *atrezzo*, en la tarima alfombrada que pisa Cristo, en la dirección de su sombra, como en la caída del manto de la Virgen. Más directamente la enlazamos con la *Anunciación* del Museo del Patriarca (fig. 12), donde podemos ver el mismo oratorio, con el mismo tapete y la misma iluminación sobre él.

No terminamos este apartado sin señalar una coincidencia entre esta obra y la *Resurrección* del Museo valenciano (fig. 13), ya no solo en la figura del Cristo del fondo sino en las dimensiones del alto, prácticamente iguales en la actualidad aunque recortadas ambas dos, como por supuesto en la relación que guardan en su temática: por un lado Cristo previo a su resurrección y en la otra ya resucitado.¹³ Creemos que efectivamente pudie-

ron formar parte del mismo retablo, o al menos de un mismo conjunto, pues el estilo de ambas encaja también en fechas. Reconocemos sin embargo, como objeción a este planteamiento, que resulta poco habitual que una figura se vea repetida dos veces en un retablo.

Pues bien, como decíamos antes, de la misma forma que la tabla del Museo de Bellas Artes,¹⁴ el tablón del Prado fue recortado en alguna ocasión, una vez al menos, en todos sus lados. Lo evidencia la fotografía que Diego Angulo nos muestra en su artículo (fig. 14), como la del catálogo de la casa de subastas¹⁵ (fig. 15): vemos por la parte superior el lábaro al completo, más madero de la cruz de Dimas y un mayor rompimiento de gloria, aunque sin el ángel, oculto tras las nubes por un repinte; por el lado izquierdo, el personaje de perfil, Abraham por ejemplo, se muestra entero, aunque los pies que asoman por detrás de él en la tabla del Prado no se ven en la fotografía; por el derecho se advierte en el brazo izquierdo de la Virgen y en la corona de espinas, que casi se ve al completo; y por debajo lo vemos en la mesa de rezos y en el suelo, cortándose de esta forma para que la tabla guardase unas proporciones adecuadas. Además, vista su trasera, observamos que la conforman seis tablas unidas, de las cuales las cuatro del centro miden entre 34 y 35,5 cm y las dos de los extremos 12 y 13 cm (fig. 16). Resultaba lógico pensar¹⁶ que éstas últimas fuesen recortadas, pues de otra forma el pintor habría escogido una de las mismas

¹³ Resultaba atractiva la idea de que las dos obras formasen parte de un mismo conjunto con las tablitas del Museo de Bellas Artes de Valencia, en GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente, 1993 (nota 2). Sin embargo parece más oportuno fechar éstas antes, tal y como se propone en diversas hipótesis, BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1998 (nota 8), pp. 182-197; y, por otra parte, la de IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 2011 (nota 3), pp. 208-217; que ya en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1999 (nota 4), p. 396 negaba tal posibilidad al observar sorprendentemente "diferentes magnitudes" entre la *Resurrección* y la obra que nos ocupa.

¹⁴ De medidas 130 x 98,3 x 1,7 cm. Según informe del Museo de Bellas Artes, facilitado por su restaurador Manuel Marzal, a tenor de lo que marcan las traviesas originales que todavía se adivinan, la tabla fue aserrada tanto en su parte superior como en la inferior, faltándole, cuanto menos, unos 22,27 cm. No sería de extrañar que también fuese cortada algo por sus lados; en el izquierdo parece evidenciarlo el escudo incompleto del soldado. Lamentablemente, no hemos podido ver la trasera por habersele colocado recientemente una caja climática.

¹⁵ Agradezco a Raquel Ibáñez la localización del original de la fotografía de Angulo en el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC), dentro de la "Colección General de Pintura" de Diego Angulo. Se trata de una copia en papel de 180 x 240 mm, gelatina de revelado químico, obtenida de un negativo de plástico. La fotografía que aparece publicada en 1954 es la misma que utiliza Garín, vid. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^º, 1978 (nota 2), p. 242, il. 42; y también IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, 1994 (nota 4), p. 229, fig. 3. La fotografía a color acompaña la ficha técnica del catálogo de EDMUND PEEL & ASOCIADOS. *Pintura Antigua*. (Madrid, Sotheby's, jueves 29 de febrero de 1992). Edmund Peel & Asociados, s/p, nº 4, 1992, donde se recoge otra fotografía localizada en el archivo de la Fundació Institut Amatller y una nota manuscrita de José Gudiol con atribución a Yáñez. Contrastado el dato, sorprende en esta misma ficha que las medidas que se dan son básicamente coincidentes con las actuales, lo que confirma el hecho de que la tabla entró a la casa de subastas ya tal y como la conocemos ahora.

¹⁶ Posibilidad apuntada por D^ª Leticia Ruiz, Jefa del departamento de pintura española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado, a quien agradezco su disponibilidad para enseñarme la obra y facilitarme documentación al respecto. Según el informe de la restauración del Museo del Prado, realizada entre el 18-I-1993 y el 21-IV-1993, se retiró el engatillado y se añadieron tres barrotes, comprobando que la tabla había sido cortada. La capa pictórica presentaba craquelado muy marcado, con pérdida de veladuras y repintes y con un barniz muy oscuro, realizándose un sentado de color general y procediéndose a su limpieza.

dimensiones de sus compañeras y no dos de medidas menores, lo que se corrobora en el informe de restauración del Prado, acometida al poco de su adquisición. Deducimos pues de todo esto que la mutilación de la tabla –la última al menos, si como creemos sufrió alguna más– tuvo lugar en algún momento entre que la obra fuese fotografiada, poco antes de la subasta, y la propia subasta, entrando ya amputada en el Museo del Prado.

Otro asunto, también inédito y que enlaza con el anterior, es la presencia del margen izquierdo de una heráldica en el frontal de la mesita-oratorio, tal vez su bordura, con moteado de oro sobre campo rojo, ocultada en algún momento y, tal vez, de forma no casual. Es más, pensamos que el motivo de tal recorte pudo ser precisamente el hacer desaparecer ese escudo, que desgraciadamente tampoco se distingue en la foto de Angulo. Ampliada al máximo la imagen digitalizada del Archivo CCHS del CSIC, no se ve más que una mancha del todo imposible de reconocer.¹⁷

Pues bien, queriendo ver algo ahí podría identificarse con el escudo de los Centelles,¹⁸ familia con la que los Hernandos tuvieron especial relación. Es Guillermo Raymundo de Centelles uno de los canónigos que formaron parte del cabildo catedralicio que contrató a ambos en 1507 para la realización del retablo del altar mayor de la seo valenciana.¹⁹ Años más tarde actuó como procurador del cardenal de Cosenza, Francisco de Borja –cuya familia los Centelles estuvieron emparentados–, firmando contrato con “Fernando de Llanos y Ferrando de Medina” en 1511 para la finalización de un retablo de la capilla de las Fiebras en la colegiata de Játiva.²⁰

Desde luego, resulta tan cómoda como sugerente

la posibilidad de que esta tabla, junto a la *Resurrección*, formase parte de aquel desaparecido retablo. Llanos y Yáñez acometerían al alimón el encargo y se repartirían las escenas, aunque como en Valencia, en el Santo Entierro del *Retablo de los santos médicos* por ejemplo, colaborarían puntualmente en alguna de ellas. En cuanto a la fecha, adelantariamos unos años esa “etapa madura” de Yáñez en Valencia, posterior en cualquier caso a la finalización del retablo del altar mayor. Por otra parte, sin embargo, de ser la heráldica de los Centelles, lo que nos tememos resulta del todo imposible corroborar, no debemos olvidar que Guillermo Raymundo no fue el comitente del encargo, si bien acaba decidiendo los asuntos a representar junto a la hermana del cardenal.

Pasemos ahora a otra cuestión y, aunque no es objeto principal de este artículo, sin entrar pues en detalle, hablemos ahora del Maestro del Grifo, sobre el que existen no pocos estudios y bibliografía²¹ y sobre el que nos hemos ocupado en varias ocasiones. Bautizado por Tormo,²² recibe su nombre por un animal híbrido, un grifo, que podemos ver en la heráldica del guardapolvo del *Retablo de san Vicente Ferrer* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Con un elenco de obras adjudicado, fue en su día identificado de forma intuitiva con Miguel del Prado,²³ a quien el pintor Miguel Esteve subcontrató para poder hacer frente a la decoración mural de la capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial de Valencia, cuyos restos se conservan en el Museo de la Ciudad y casan directamente con lo atribuido al Maestro del Grifo. Parecería sin embargo más lógico identificarlo con Esteve, que es a quien se le encarga el trabajo, pintor de retablos por otra parte perfectamente documentado, nacido hacia 1480 y fallecido en torno a 1527.²⁴

¹⁷ Se intuyen varias figuras, forzando al máximo la imaginación, como la de un yelmo con escudo o incluso la de un milano, pero nada realmente plausible.

¹⁸ Pude consultar este asunto a D. Pere M^a Orts, a quien quedo agradecido por su sugerencia identificando el escudo, si bien con extrema prudencia. La heráldica de los Centelles de Valencia, condes de Oliva, es losanjado de oro y gules.

¹⁹ CHABÁS LLORENS, Roque. “Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia”. *El Archivo*, 1891, V, pp. 376-402.

²⁰ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes; CORBALÁN DE CELIS, Juan. “Un contrato de los Hernandos para la Capilla de las Febres de la Seo de Xàtiva en 1511”. *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 314, abril-junio, 2006, pp. 157-168.

²¹ Además de Elías Tormo, al Maestro del Grifo se dedicaron estudiosos de la pintura medieval valenciana, especialmente, a través de innumerables artículos, Leandro de Saralegui, como Chandler Rathfon Post y otros varios más recientes.

²² TORMO Y MONZÓ, Elías. *Valencia: los Museos*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932, p. 19, nº 2-18.

²³ Propuesta de Carlos Soler d’Hyver que fue recogida por CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 42 y que ha sido generalmente aceptada con posterioridad hasta hoy mismo.

²⁴ Sobre este pintor y nuestra propuesta de identificación con el Maestro del Grifo, véase de LÓPEZ AZORÍN, M^a J.; SAMPER EMBIZ, Vicente. “Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental”. En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 133-148.

Se trataría en cualquier caso, sea uno u otro de los "Migueles", de uno de los discípulos formados en el taller de los Hernandos, el que, a nuestro juicio y a tenor de lo que nos ha llegado, más evidencia la influencia de sus maestros, dejando ambos, como dejaron en la pintura valenciana del XVI, y aún más tarde, una impronta sin precedentes en la historia del arte valenciano.²⁵

De cualquier modo, decíamos, conocedores como somos del catálogo del Maestro del Grifo, como de la documentación que le acompaña, y habiendo tenido la ocasión de estudiar durante muchos años directamente las obras, podemos afirmar que nada de todo esto tiene que ver con la pintura del Museo del Prado. El Maestro del Grifo coge modelos de Yáñez, como de Llanos especialmente, habida cuenta de que sería un pintor formado en el taller que ambos compartían localizado en la demarcación parroquial de San Andrés. Y de ellos toma nota de posturas, rostros, como de manos y pies, forma de plegar las ropas, etc., pero su factura nada tiene que ver con la del maestro. En definitiva, su estilo resulta rayano en lo caricaturesco, como en muchas ocasiones vemos también en algunos de los rostros de Yáñez, pero diferente a la vez, y más si comparamos su particular estilo con el de Almedina.

Sus obras de mayor empeño, además, claro está, del mencionado *retablo de san Vicente Ferrer* son, entre otras, las tablas de la *Adoración de los Reyes Magos* y el *Cristo entre los doctores* de la iglesia valenciana de Santo Tomás y San Felipe Neri, dadas a conocer por Tormo en 1923 curiosamente como "de discípulo de Llanos".²⁶ O el *San Cosme y San Damián* de la colección Serra de Alzaga, que formaría parte de un mismo retablo junto a la *María Magdalena* y *Santa Úrsula* de colección particular y la desaparecida tabla de *San Bernardo y San Sebastián* de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Torrente.²⁷ También aludimos a

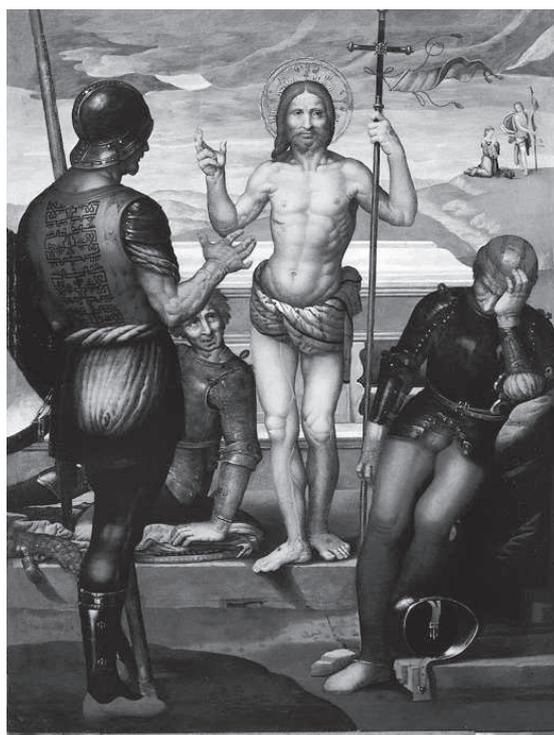


Fig. 13. *Resurrección*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

otras pinturas conservadas en propiedad privada, procedentes todas de un mismo conjunto, como la *Dormición* de la colección Lassala, una *Ascensión* y el *Pentecostés* de la antigua colección Lacuada, cuyo rostro de la Virgen (Fig. 17, detalle) se ha emparentado con el de esta *Primera Aparición*,²⁸ afinidad que por su fisonomía no compartimos. O el *Santiago Apóstol* del Museo Lázaro Galdiano, perteneciente a un mismo desmembrado retablo junto al *San Agustín*, el *San Nicolás de Tolentino* y el *Calvario* del Museo de Bellas Artes de Valencia,²⁹ en cuyo Cristo vemos por cierto la diferencia que su estudio muscular nos ofrece al compararlo con los de Yáñez³⁰ (fig. 18, detalle).

²⁵ Tal y como muestra el *Tránsito de la Virgen* de Jerónimo Jacinto de Espinosa del Museo Lladró. Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1998 (nota 8), p. 117 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. (Exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes, del 28-IX-200 al 12-XI-2000). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, p. 122.

²⁶ TORMO Y MONZÓ, Elías. *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid. Guías Calpe, 1923, p. 103.

²⁷ Propuesta planteada en LÓPEZ AZORÍN, M^a J.; SAMPER EMBIZ, Vicente, 2006 (nota 24), p. 146.

²⁸ Ya POST, Chandler Rafton, 1958 (nota 2), aun compartiendo la atribución de Angulo, relacionó esta obra con la del Prado por el parentesco de uno de sus personajes (no la Virgen), semejanza no compartida por GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a, 1978 (nota 2), p. 135. Concretamente, sobre el parecido del rostro de la Virgen, véase Ibáñez (1994, *op. cit.*, p. 234), de fisonomías bien distintas.

²⁹ SAMPER EMBIZ, Vicente. "Un Santiago Apóstol del Maestro del Grifo en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya*, 1998, n^o 265-266, pp. 274-276.

³⁰ Otros torsos desnudos vemos en el *Retablo de san Vicente Ferrer*: el Cristo del Calvario, como el del Santo Entierro y el San Jerónimo de su predela. Otro, muy parecido al San Dimas de la tabla del Prado, es el Cristo de la *Flagelación* atribuida a Hernando de Llanos, también del Museo de Bellas Artes de Valencia procedente de la donación de D. Pere M^a Orts.



Fig. 14. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo*. Fotografía. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).



Fig. 15. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo*. Fotografía. Catálogo de Edmund Peel & Asociados.

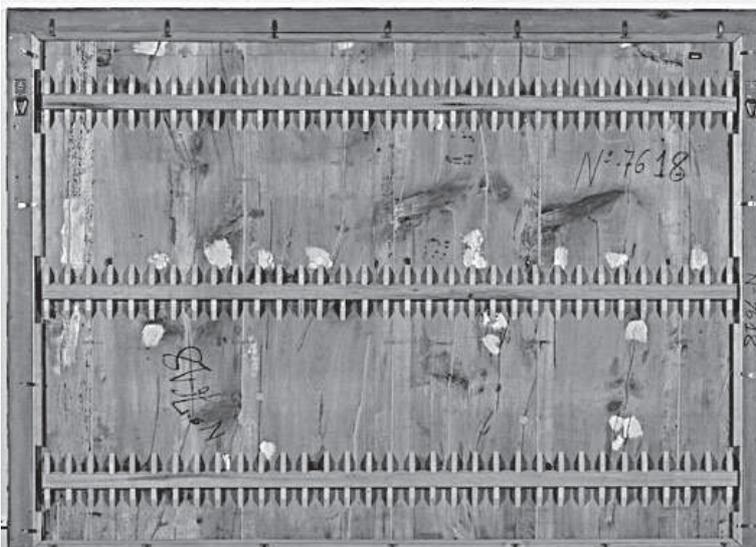


Fig. 16. *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* (reverso). Museo Nacional del Prado.



Fig. 17. Maestro del Grifo. *Pentecostés* (detalle). Colección particular. Valencia.

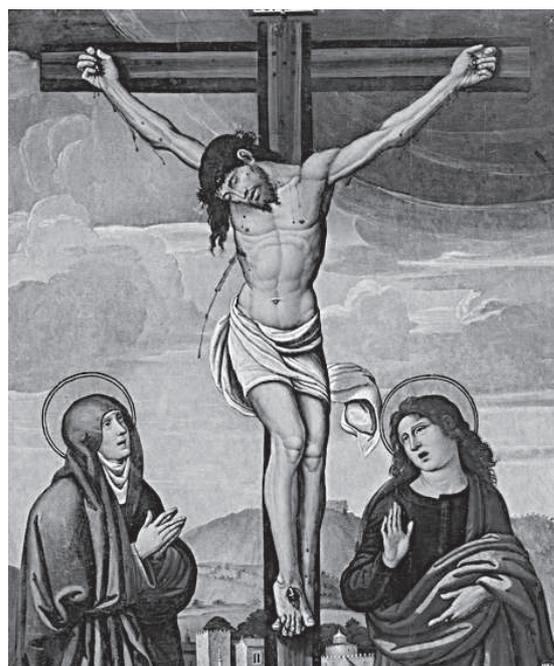


Fig. 18. Maestro del Grifo. *Calvario* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 17

Fig. 18

Para terminar, recordamos un *Retablo de la Adoración de los pastores* atribuido por Post a Miguel Esteve, localizado en Sea Island (Georgia, USA),³¹ en cuya espiga aparece esta misma escena de la *Primera Aparición*. Nada tiene que ver con la obra del Prado, ni en su concepto, ni en sus figuras, ni en el desarrollo de la escena.

A modo de epílogo queremos concluir con una serie de reflexiones. Desde luego que esta obra ha despertado una atención del todo desmedida con relación a su calidad, muy especialmente, decíamos al principio, desde su compra para el Museo del Prado en 1992, museo que paradójicamente adquirió catorce años después otras dos pequeñas tablas del de Almedina, antes citadas. Sin entrar a valorar la oportunidad de aquella adquisición, tan criticada en su día por tener ya este museo obra de Yáñez, y entre ellas la *Santa Catalina*, acaso la "más bella de las bellezas..." en palabras de Elías Tormo,³² y no tratarse además de una de sus más felices pinturas,

creemos que sí cubre sin embargo, desde el punto de vista iconográfico, un interesante vacío documental que no cuenta entre los fondos de nuestra primera pinacoteca con ningún otro ejemplo.

De esta forma, por todo lo anteriormente expuesto, creemos que el *Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo* debiera restituirse al *corpus* del manchego en solitario, además de sugerir un cambio de título. Al entender y constatar que no hay entre lo actualmente conservado en Valencia y su provincia nada que se asemeje a ésta obra que no sea obra indiscutida de Yáñez, y aun aceptando la participación muy localizada, aunque no documentada, de algún miembro del taller valenciano del manchego, ello no nos debe llevar al punto de desligarla de su catálogo. De hecho pensamos que no debería ser más que un dato de menor importancia, casi anecdótico, sin por supuesto ser ignorado, pues de lo contrario podemos caer en terrenos muy inestables en nuestra historia del arte.

³¹ POST, Chandler Rafton. *A History of Spanish Painting*. Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1953, vol. XI, p. 326.

³² TORMO Y MONZÓ, Elías. "Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, t. 23, pp. 198-205.

