

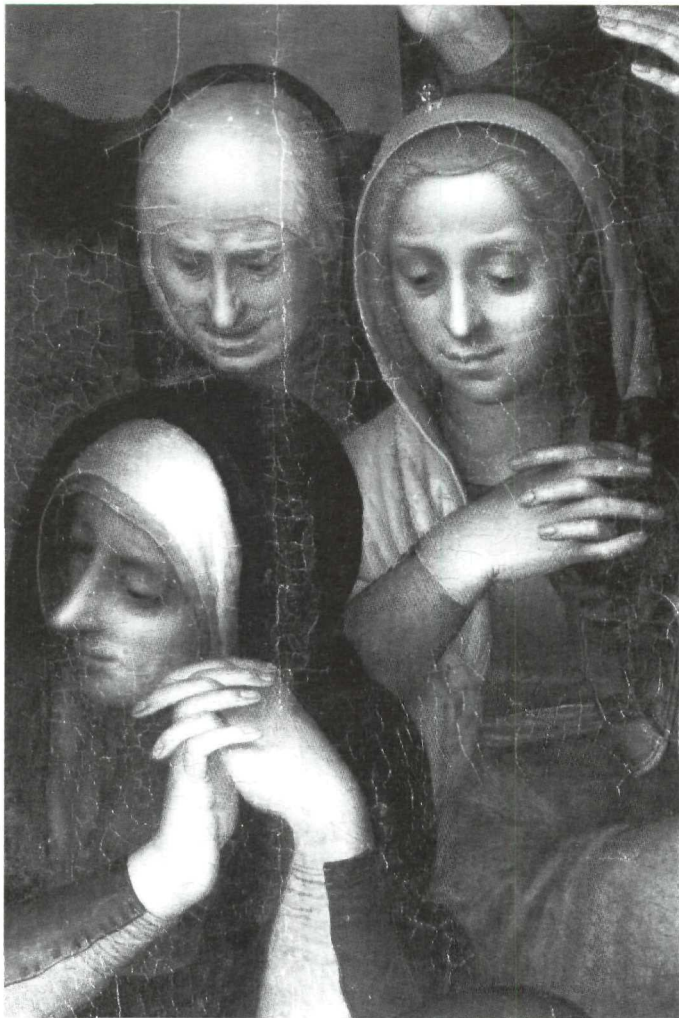
Yáñez, La Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina

En 1941, entraba en el Museo del Prado la tabla de *Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, el Niño y San Juanito* (T. 1,40 x 1,19), comprada a la iglesia parroquial de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) con fondos del legado Conde de Cartagena¹. Desde el primer momento, se consideró procedente tal vez del retablo de la iglesia de Almedina (pueblo situado a diez kilómetros escasos de Infantes)², acogándose a una noticia divulgada por el jurisperito Juan de Butrón en el primer tercio del siglo xvii: «Fernando lañez, natural de la Almedina, gran pintor como muestra el retablo del lugar referido»³.

Desde el punto de vista historiográfico, es muy grande la importancia del retablo de la iglesia de Almedina, porque se asocia con la primera revelación de un trabajo concreto ejecutado por Yáñez, a partir del texto ya mencionado. Durante doscientos años, será la única obra que la literatura artística sea capaz de relacionar con el pintor (Vicencio

Carducho, Lázaro Díaz del Valle y Antonio Palomino)⁴. Hasta Ceán Bermúdez, ya en la misma raya del siglo xix, no se logra adjudicar al maestro producción alguna diferente: los tres altares de la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca⁵.

Pese a la relevancia histórica del altar mayor de Almedina y a haberse descubierto en la vecina Infantes una tabla auténtica de Yáñez, nada más se ha escrito sobre el asunto, convirtiéndose éste en uno más de los muchos puntos oscuros que jalonan la vida y la obra del artista. Si son numerosos los interrogantes que afectan a las dos etapas más conocidas de Fernando Yáñez, desarrolladas en Valencia y Cuenca, en el caso de Almedina se yergue un muro impenetrable que ha impedido a los estudiosos responder al cómo, el cuándo y el porqué de su actividad en las tierras originarias. Revisando esta cuestión tan problemática⁶, las páginas que siguen pretenden exponer datos



F. Yáñez. *Piedad* (detalle). Catedral de Cuenca

nuevos derivados de fuentes documentales inéditas.

Antes que nada, interesa establecer el estado de la cuestión. El 17 de marzo de 1525 Fernando Yáñez redactaba un poder en Cuenca, declarándose vecino de la villa de Almedina. Se prueba así el regreso del pintor a su pueblo natal en fechas inmediatamente anteriores a su llegada a Cuenca. Diferenciando las variantes producidas en los apellidos del artista en la documentación de la época, creo que se puede llegar a la conclusión de que las referencias

levantinas, tanto en Valencia como en Barcelona, rememoran siempre su lugar de nacimiento (Fernando de Almedina), mientras las producidas en la meseta castellana lo caracterizan como Fernando Yáñez. Si en la inscripción que se muestra en el reverso de la *Sagrada Familia*, antiguamente en la colección Grether de Buenos Aires, se lee «Hernandíañes... años 1523», parece una hipótesis razonable que se pintase en Almedina y que, al menos durante 1523 y 1524, podamos suponerle trabajando en su pueblo⁷.

Los libros de visitas a la parroquia de Almedina proporcionan abundantes noticias sobre el retablo mayor de la iglesia. A través de ellos podemos seguir con cierto pormenor las diversas vicisitudes por las que atravesó, en un largo proceso que duraría varias décadas⁸.

Desde finales del siglo xv, la iglesia de Almedina experimenta una renovación en su mobiliario que afecta en primer lugar, lógicamente, al altar mayor. En 1480, únicamente anotan los visitantes que todas las capillas estaban bien reparadas⁹. En la visita de mayo de 1494 se menciona una imagen de la Virgen, de bulto y dorada, en el altar mayor¹⁰. No existe el retablo todavía, puesto que en la inspección de noviembre de 1498 se manda al mayordomo Gonzalo de Cazorla que «un retablo que esta comenzado de talla que lo acabe lo más pronto que pudiere e lo haga asentar». En el descargo del mayordomo se recogen 10.500 maravedís que había pagado al entallador «e al que hizo las ymagenes para un retablo de talla que se faze para la dicha yglesia». El altar principal sigue presidido por la solitaria imagen de la Virgen¹¹.

La mazonería se concluye en los dos años siguientes, pues en el registro de junio de 1500 se localiza en el altar mayor «un retablo grande de mucha obra, e esta por pintar, no tiene otra cosa pyntado salvo la ymagen de Nuestra Señora de bulto»¹². La situación se estancaría en los años sucesivos, paralizándose los trabajos en un fenómeno bastante habitual en la época. En agosto de 1507, siguen consignando los visitantes el retablo sin pintar¹³. Lo mismo sucede cuatro años más tarde, ordenándose al mayordomo que «pinte e dore el retablo, e que de recabdo para ello a los maestro que comiençen a honrar»¹⁴.

Los mandamientos de los visitantes se ven frenados bien por las dificultades económicas, o por el desvío de las rentas de la iglesia a otros fines. En octubre de 1515, las cosas siguen igual, quitada ahora la talla del retablo –en madera blanca– y puesta en una capilla. También se había mandado solar con anterioridad la iglesia de ladrillo y yeso, amenazando con multa, y se reconoce que no se ha hecho por carecer de dineros para ello. Se renuevan los mandatos al mayordomo:

«Otrosy le mandaron que teniendo dineros haga dorar e pintar el retablo principal de la dicha yglesia, porque esta blanco e no tiene en el ymagen ni pintura alguna salvo la ymagen de Nuestra Señora, lo qual todo le fue mandado que ansy lo haga e cumpla dentro de dos años primeros syguientes, so pena de dos mil maravedis para la fabrica de dicha yglesia»¹⁵.

Transcurre un largo espacio de tiempo –once años– hasta descubrir nuevas noticias sobre el retablo de Almedina. Las circunstancias han cambiado, encontrándose muy adelantada la labor estrictamente pictórica. En abril de 1526, los visitantes prescriben lo siguiente:

«Yten, que el retablo hagan los alcaldes e rejidores de el pueblo que son o fueren de aqui adelante, que se acabe de dorar e pintar, e dentro de un año primero syguiente se asyente, pues esta pagado más de ciento e sesenta mil o çiento e setenta mil maravedis, e que lo que mas que se le deve se lo pague al dicho tiempo, pues tiene dineros la yglesia, e hagan sobre ello secuçion al pintor e lo apremien que lo cunpla, lo qual hagan so pena de veynte ducados para la obra de la yglesia»¹⁶.

También se recoge un pago de 8.540 maravedís que un tal Juan Martínez de Moya ha entregado «al que dora e pinta el retablo», procedentes del cobro de

bulas del santo Sacramento, debido a que se hace en el retablo un tabernáculo para el Sacramento.

Entre abril de 1526 y enero de 1536, que es cuando se produce la siguiente visita a la iglesia de Almedina de que haya quedado constancia, se acabaría de pintar el retablo, asentándose en el altar mayor. Precisamente, en la segunda fecha citada ya anotan los delegados santiaguistas «un retablo de talla e pinzel, dorado, y en el una ymagen de Nuestra Señora de bulto dorada en un tabernaculo»¹⁷.

A partir de aquí se pueden extraer las correspondientes conclusiones. Lo primero que cabe subrayar es el largo proceso de elaboración de la obra: iniciada antes de 1498, sólo quedará rematada cuatro décadas después. La circunstancia no es inusual en absoluto, eternizándose a veces los encargos por los más diversos problemas, entre los que la financiación no era uno de los menores. Debe advertirse como hecho curioso que, considerando en su conjunto, el retablo mayor de Almedina, primera producción asociada por la literatura artística al nombre de Fernando Yáñez y tan emblemática por ejecutarse para su pueblo natal, cubre cronológicamente (antes de 1498 -antes de 1536) toda la biografía artística del pintor, tanto en Italia como en Valencia, Almedina y Cuenca. Cuando se comenzó, entre 1494 y 1498, suponemos que si Yáñez no había llegado a Italia estaría a punto de hacerlo. Al menos hasta 1505 permanecería en la vecina península; en ese tiempo, se había asentado en el altar mayor de la iglesia de Almedina la mazonería del retablo, con la madera en blanco y el único acompañamiento de la imagen esculpida de la Virgen.

Una extensa secuencia documental fija a Yáñez en Valencia entre 1506 y 1514, realizando –junto a su socio LLanos–

alguna de sus primeras obras maestras, como el retablo de la catedral. En 1515, consta su presencia en Barcelona –presencia que, según todos los indicios, debe suponerse fugaz– para intervenir en la tasación de un retablo realizado por Juan de Burgunya para la iglesia de Santa María del Pino. Durante todo este tiempo, el altar mayor de Almedina se sigue mostrando inacabado (en 1515, incluso, se ha desmontado y se guarda en una capilla), conminando en distintas ocasiones los visitantes al mayordomo para que lo hiciera pintar.

Pese a que en 1515 se impone al mayordomo el plazo de dos años con amenaza de multa, el mandato volvió a demorarse más tiempo del previsto. En contra de la más extendida opinión de la crítica, que considera la salida de Yáñez de Valencia hacia 1513-1514 como una marcha sin retorno, personalmente estimo que el pintor regresó inmediatamente desde Barcelona a Valencia y su territorio, donde permanecería hasta la misma raya de los años veinte¹⁸. En el poder conquisado de 1525 el pintor se declara vecino de Almedina. Los datos documentales revelados más arriba resultan esclarecedores para entender el regreso del maestro a su tierra desde las prósperas tierras levantinas: en su pueblo estaba en marcha desde un cuarto de siglo antes un proyecto como el del altar mayor de la iglesia, lo suficientemente ambicioso como para decidirle al retorno, después de una larguísima ausencia que le habría hecho sentir añoranza en más de una ocasión. También ayudaría en grado sumo la dramática situación vivida en aquellos años por el País Valenciano: epidemia de peste del verano de 1519 en Valencia e inmediata sublevación de la Alemania. En 1526, el retablo de Almedina aún no estaba terminado en lo que respecta a

la labor pictórica, aunque debía de encontrarse en una fase bastante avanzada de su elaboración: tendría que asentarse, según los visitantes, en el plazo de un año, y se llevaban gastados ciento setenta mil maravedís, además de lo que aún se debía al pintor. La cifra total que puede calcularse es, en cualquier caso, muy elevada. Téngase en cuenta —por poner un ejemplo relativamente próximo al propio Yáñez— que el retablo de Valdecabras (Cuenca), ejecutado en 1534-1535 por su discípulo Martín Gómez el Viejo y otros colaboradores, costó en total setenta mil maravedís, correspondiendo al taller más prestigioso de la época en la diócesis de Cuenca¹⁹ y tratándose de un altar de buen tamaño (mazonería plateresca y veinte tableros de pincel).

Al margen de la mayor categoría profesional y cotización de Fernando Yáñez, el retablo de Almedina era de grandes dimensiones. En la visita del 14 de junio de 1500 se describe como «un retablo grande de mucha obra». Sería empresa mixta, de talla y pincel, con imaginaria y pinturas yuxtapuestas. No sabemos cuántas tablas pintaría Yáñez, pero sí se puede adivinar que su arte maduro y pleno-renaciente contrastaría con la que puede suponerse frágil carpintería goticista elaborada a finales del siglo xv. Esta circunstancia tenía precedentes: unos años antes pintó el retablo de San Miguel de Ayora (Valencia), con numerosos paneles enmarcados por mazonería gótica²⁰.

Lo que sí resulta evidente, a tenor de las noticias recogidas por la literatura artística, es que la intervención de Yáñez se impondría sobre cualquier otra producida en el retablo. Esto sucede desde el momento mismo de su colocación en el altar mayor de la iglesia. Hay un testimonio documental de 1549 (visita del 7 de diciembre)

sumamente interesante al respecto, que no me resisto a transcribir completo porque contiene el primer elogio recibido por una creación de Yáñez a lo largo de la historia:

«Parece que la capilla principal esta oscura y a esta causa los que dizen misa padescen trabajo por la falta de claridad, y el retablo por lo mismo no se ve, especialmente syendo tan bueno como es y de tan buen pinçel. Mandose al mayordomo que la ventana que esta a la parte de la epistola la haga hazer un poco mayor y se avaxe un poco y se rasgue por la parte de dentro, de manera que tenga luz conviene la capilla y retablo, y haga hechar asi a esta ventana como a la parte del Evangelio su bastidor con su lienço ençerado e bedrieras, poniendoles delante su hilo de alambre por amor de los muchachos, lo qual haga so la dicha pena»²¹.

Si en 1526 el retablo de Almedina aún no estaba acabado, y Fernando Yáñez consta en marzo de 1525 en Cuenca, donde habría de realizar un extenso conjunto pictórico que lo ocuparía durante varios años, parece quedar claro que el celebrado altar mayor de su pueblo se ejecutó en varias campañas, antes y después del ciclo conquense, hasta quedar asentado antes de 1536 como confirman los visitantes.

Todavía no están resueltos todos los interrogantes sobre la procedencia de *Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, el Niño y San Juanito* del Prado. Como queda dicho, el Museo compró la tabla a la parroquia de Villanueva de los Infantes, pero esta iglesia de San Andrés debió de poseer la pintura de Yáñez desde una fecha relativamente próxima a la adquisición. En un inventario efectuado en 1884 en dicha iglesia no se menciona. Se ha asegurado su procedencia de la iglesia del convento

de Santo Domingo de la misma ciudad de Infantes²², pero ignoro los fundamentos de tal aseveración. A comienzos de nuestra centuria, tanto Hervás y Buendía²³ como Portuondo²⁴ lo que evocan en el referido convento es un cuadro de Santo Domingo de Guzmán, «de la escuela de Leonardo de Vinci» o «imitación de Leonardo de Vinci» según la catalogación que efectúan. Ninguno de los dos señala tampoco la pintura en Almedina, deteniéndose Hervás en la ruina que afectó a la iglesia de esta villa a partir del terremoto de 1755, abandonándose al culto en 1820 y quedando sin techo en 1840 (la parroquia se trasladó a la ermita de las Angustias). Según Hervás, el retablo de Yáñez debió de perecer en el abandono de la iglesia²⁵. Madoz es una buena referencia para la decadencia de Almedina en la primera mitad del siglo xix: la población se había reducido prácticamente a un montón de escombros, con sus edificios más característicos y multitud de casas destruidas, de manera que apenas se formaban calles seguidas²⁶.

Se ha ubicado con cierta aproximación el cuadro del Prado en el tránsito entre lo valenciano y lo conquense, o directamente ligado a la producción de Yáñez en Cuenca, pero ha faltado una mayor precisión, habida cuenta del lapso tan prolongado entre las dos fechas conocidas por los documentos: 1514 y 1531. El descubrimiento del poder de 1525, así como las referencias documentadas sobre el retablo de Almedina dadas a conocer anteriormente, permiten plantear una hipótesis cronológica más ajustada. Las relaciones de Fernando Yáñez con su pueblo natal dejan de mostrarse envueltas por una nebulosa y se materializan en fechas bastantes precisas: inmediatamente antes tanto de 1525 como de 1536. Entre ambos términos quedaría comprendido

el período conquense del pintor, con una mayor o menor rebaja sobre la segunda data (1525-hacia 1533).

Con los conocimientos actuales, parece quedar claro que la trayectoria geográfica y profesional del maestro no tuvo un trazado lineal sin vuelta atrás (Valencia-Almedina-Cuenca), sino que se produjo un nuevo retorno desde Cuenca a su tierra (Valencia-Almedina-Cuenca-Almedina). Con casi total certeza puede determinarse que en dos fechas concretas, 1524 y 1535, Fernando Yáñez vive en Almedina; pero lo que no se puede aún precisar es con cuánto tiempo de antelación. En lo que respecta al primer subperíodo almedinense, la evolución estilística que certifican algunas obras de la etapa valenciana –Juicios de Játiva y Mallorca, retablo de San Miguel de Ayora, etc.–alargan la estancia del pintor en Levante hasta el comienzo de la década de los veinte. Tendríamos así un espacio de dos a cuatro años para este primer subperíodo. En lo que respecta al segundo, aunque unánimemente se ha afirmado la presencia de Yáñez en Cuenca hasta 1536, tomando como referente el codicilo del canónigo Gómez Carrillo de Albornoz publicado por Ceán, lo cierto es que lo único que se dice en dicho anexo es que ya se habían concluido todas las reformas emprendidas en la capilla de los Caballeros de la catedral. Con los datos disponibles en la actualidad hay que pensar que Yáñez, una vez rematados sus trabajos para los Carrillo de Albornoz, abandona Cuenca hacia 1533 y retorna a su pueblo.

Es difícil establecer, con un rigor absoluto, en cuál de los dos subperíodos almedinenses puede ubicarse el cuadro del Museo del Prado, por cuanto, desde el punto de vista estilístico, la ensambladura con el ciclo conquense es absoluta, como se certifica por



F. Yáñez. *Juicio Final*. Palma de Mallorca, colección Bartolomé March

numerosísimas correlaciones a las que se aludirá a continuación. En cualquier caso, puestos en el compromiso de concretar al máximo, me inclino por fecharlo en 1523-1524.

Se ha subrayado en *Santa Ana, la Virgen, el Niño, Santa Isabel y San Juanito*, así como en otras obras de la etapa final de Yáñez, una creciente sensibilidad hacia la expresión emocional captada en una intimidad de penumbra, lindante con el misterio²⁷. Aunque estos efectos han podido verse acentuados por el estado de suciedad de las pinturas antes de su restauración, no puede negarse que Yáñez envolvió a muchas de sus últimas composiciones de una tenebrosidad extraña a sus primeros trabajos levantinos. Cabría la posibilidad de que el artista hubiese conocido en Valencia el tríptico pintado por Sebastiano del Piombo en 1516 y adquirido en Italia por el embajador Jerónimo Vich y Volterra²⁸, aunque son todavía diversos los interrogantes al respecto: no se sabe la fecha exacta del arribo de dicho conjunto a Valencia y tampoco si nuestro man-

chego estaba allí cuando llegó. En cualquier caso, existe cierto paralelismo entre los ambientes crepusculares del último Yáñez y las obras del maestro italiano (no así entre los personajes, como a veces se ha pretendido, que no tienen nada en común). Buscando correlaciones en el catálogo yañezco, las mayores analogías en relación con estos efectos vespertinos se producen con la *Piedad* de la capilla de los Caballeros, hermanada en tantos aspectos con la tabla del Prado.

La mata de lirios del primer término no pasa de ser una anécdota en la composición, pero resulta tan demostrativa del momento evolutivo en que nos encontramos como cualquiera de los personajes presentes. Aunque existen precedentes de la curiosidad botánica de Yáñez (tal vez en relación con los influjos que le llegan de Leonardo), lo cierto es que este tipo concreto de vegetación lo incorpora especialmente en sus últimas obras. Perfectamente definida en la *Santa Generación* del Prado, se repetirá en casi todos los grandes tableros de la catedral de



F. Yáñez. *Santa Ana, la Virgen, el Niño. Santa Isabel y San Juanito*

Cuenca: *Piedad, Adoración de los pastores* del retablo de la capilla Peso y *Crucifixión*.

Resultan excesivos los calificativos de torpeza que se han aplicado a la composición²⁹. Como es propio de la etapa final, los personajes se agigantan en el primer plano, yuxtaponiéndose en un bloque denso e impenetrable. La diagonal básica que integra a los protagonistas permite la apertura lateral del escenario hacia un motivo secundario al modo cuatrocentesco, en este caso con el Abrazo ante la Puerta Dorada. El

esquema es el mismo de los altares de Cuenca: *Epifanía, Adoración de los pastores*, etc.

Hay dos factores muy representativos del proceso de trabajo yañezco (similar al de otros pintores contemporáneos): la copia de estampas y la reiteración de modelos utilizados también en otras obras. Con respecto al primero, es sabido a través de Diego Angulo que la escenilla de la Puerta Dorada está tomada de una estampa de Durero³⁰. Se trata de la xilografía con el mismo tema, fechada en 1504 y perteneciente

a la *Vida de la Virgen*. Fernando de Llanos, socio de Yáñez en Valencia, también conoció e hizo uso de las creaciones gráficas de Durero, como se revela en los *Desposorios* de la catedral de Murcia, obra claramente inspirada en la xilografía homónima del maestro alemán.

Yáñez toma del original lo que le interesa. Reproduce a Joaquín y Ana y a los dos espectadores trabados por el brazo que comentan entre sí el suceso (al modo que tanto gusta al pintor desde la *Piedad* de la catedral de Valencia). De la xilografía, elimina la figura del fondo y el pastor que surge desde la izquierda; éste, por su carácter casi cinematográfico (incompleto e irrumpiendo dinámicamente) no es del gusto de Yáñez, que prefiere flanquear sus composiciones con personajes más verticales y estáticos. Transcribe también el escenario arquitectónico en sus líneas básicas, aunque con variantes: desaparecen las montañas y árboles del fondo, el torreón pasa a segundo término y la puerta ocupa el lugar del arco ciego en el lienzo frontal de la muralla. Asimismo, suaviza la violenta proyección arquitectónica del Durero de comienzos de siglo, fascinado como estaba el alemán por su creciente dominio de la perspectiva. El aparejo de ladrillo se castellaniza a través de ese característico paramento yañezco a lo mudéjar, de mampostería con hiladas de ladrillo. Aunque tal tratamiento del muro tiene precedentes que se remontan hasta los postigos de la catedral de Valencia, las mayores analogías se producen tal vez con la *Visita* del retablo de la capilla Peso de la catedral de Cuenca. La virgen materializa un ideal de facies femenina que Yáñez reitera innumerables veces a lo largo de su carrera, desde sus primeros trabajos valencianos. Siguiendo su peculiar teoría de un

Fernando Yáñez no leonardesco, María Luisa Caturla (por cierto, primera en escribir del cuadro de Infantes, de cuya existencia supo por comunicación personal de su descubridor, Sánchez Cantón) consideró las figuras muy rafaelescas, emparentando a la Virgen con *Magdalena Doni*³¹. Curiosamente, los rostros rafaelescos de los primeros años del siglo XVI reflejan un patente influjo de Leonardo. La oposición de los semblantes de la Virgen y Santa Ana, de tan diferente edad, las repite casi al detalle en dos santas mujeres de la *Piedad* de Cuenca; también las facciones son prácticamente idénticas. El efecto no deja de evocar el cartón de Leonardo en Londres. En su tenaz negación de cualquier ascendiente de Leonardo en Yáñez, María Luisa Caturla afirmó que el italiano recrea a Santa Ana con aspecto juvenil y no anciana como lo hace el español en la tabla del Prado, pero en un pequeño estudio leonardesco (Museo del Louvre) para el cartón londinense la madre de la Virgen se muestra caracterizada como de avanzada edad.

Adele Condorelli resalta las semejanzas entre el pastor de la Puerta Dorada y San Juanito con dos figuras presentes en sendas tablas con la *Natividad* y la *Flagelación* de la catedral de Atri, atribuyendo estas pinturas a Fernando Yáñez³². Desde mi punto de vista, la *Natividad* y la *Flagelación* de Atri no corresponden a Yáñez, ni en forma ni en espíritu. El pastor y San Juanito debieron de tomarse de estampas, que también aprovechó el maestro de Atri. Que la mera utilización de un prototipo no puede servir por sí sólo para adjudicar obra alguna lo prueba el que también Llanos lo empleó en su *Natividad* de Murcia; el modelo conocería amplia difusión en la escuela de Yáñez en Cuenca (donde, por cierto, nunca hizo uso del diseño el maestro manchego)³³.

El arquetipo de San Juanito lo aplica Yáñez, además de en el *Juicio* de Mallorca, en uno de los infantes del Purgatorio en el perdido *Juicio* de Játiva. En lo que respecta al Niño, repite en parte el cuerpo de un pequeño en primer plano del grupo del Purgatorio del *Juicio* de Mallorca. Los cortados tan intensos que se advierten en el modelado de las desnudas anatomías son características del estilo del último Yáñez.

El rostro estrictamente frontal y fuertemente escorzado de Santa Isabel es poco frecuente en la producción del pintor. Más habitual resulta el de Santa Ana. Post lo relaciona con el de José de la *Epifanía* de Cuenca³⁴, pero el

repertorio podría ampliarse hasta el infinito. Los antecedentes se hunden en la etapa valenciana (véase, por ejemplo, la faz de Santa Ana en la tabla de la iglesia de San Nicolás), aunque la identidad fisionómica absoluta se encuentra en la venerable anciana que acompaña a la Virgen en la *Piedad* de la capilla de los Caballeros. Una vez más, se prueba el íntimo parentesco de *Santa Ana*, la *Virgen*, el *Niño*, *Santa Isabel* y *San Juanito* del Museo del Prado con los altares de Yáñez en la catedral de Cuenca, manifestándose que todas estas obras constituyen una indisoluble coyuntura estética y espiritual dentro de su producción.



A. Dürero. *Abrazo ante la Puerta Dorada*

- 1 F.J. Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1945, nº cat. 2805, p. 725.
El recibo de venta está fechado en Madrid el 17 de mayo de 1941, consignándose la cantidad de 15.000 pts. (A. Madrid Medina, «Villanueva de los Infantes y su arte». *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 5 (1974), pp. 67-68).
- 2 F.J. Sánchez Cantón, «Los aumentos del Museo del Prado en un quinquenio». *Revista de las Artes y de los Oficios*, nº1 (1944), pp. 6-8.
- 3 J. de Butrón, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura*. Madrid, 1626, p. 122.
- 4 F.J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II. Madrid, 1933, pp. 84 y 353; A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1947, p. 813.
- 5 J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, VI, p. 15.
- 6 P.M. Ibáñez Martínez, «Un nuevo documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina». *Boletín de Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI (1966), pp. 113-122; y «El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión». *Goya*, nº 216 (1990), pp. 341-342.
- 7 P.M. Ibáñez, «Un nuevo documento...», *op. cit.*, pp. 113-117.
- 8 La documentación encontrada proviene del Archivo Histórico Nacional, en la sección de Ordenes Militares; y, en concreto, de los libros de visitas de la Orden de Santiago. Hay que recordar que tanto Almedina como las restantes poblaciones del Campo de Montiel se encontraban sujetas a la jurisdicción religiosa del Priorato de Uclés.
- 9 A.H.N., *Visita de los Partidos de... Campo de Montiel... (1480)*. Ordenes Militares, Santiago, Libro 1064-C, f. 99vº.
- 10 A.H.N., *Visita de los Partidos de... Campo de Montiel... (1494)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1067-C, ff. 302 vº-303 r.
- 11 A.H.N., *Visita de los Partidos de... Campo de Montiel... (1498)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1068-C, ff. 169 r, 170 r y 169 vº.
- 12 A.H.N., *Visita de los Partidos de Mancha y Campo de Montiel (1500)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1070-C, f. 244 vº.
- 13 A.H.N., *Visita de los Partidos de Mancha y Campo de Montiel (1507)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1071-C, f. 56 vº.
- 14 A.H.N., *Visita de los Partidos del Campo de Montiel y Murcia... (1511)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1077-C, ff. 95 y 99 vº.
- 15 A.H.N., *Visita de los Partidos del Campo de Montiel y Murcia... (1515)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1078-C, ff. 117vº y 121vº.
- 16 A.H.N., *Visita de los Partidos de... Campo de Montiel... (1526)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1080-C, ff. 461r y 462r.
- 17 A.H.N., *Visita de los Partidos del Campo de Montiel... (1535)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1082-C, f. 128vº.
- 18 P.M. Ibáñez, «El último Yáñez...», *op. cit.*, p. 342.
- 19 Sobre dicho taller, véase P.M. Ibáñez Martínez, *Los Gómez, una dinastía de pintores del renacimiento*. Univ. de Castilla-La Mancha, 1991.
- 20 P.M. Ibáñez Martínez, «Fernando Yáñez y el retablo de Ayora». *Archivo Español de Arte*, nº 262 (1993), pp. 173-180.
- 21 A.H.N., *Visita de los Partidos del Campo de Montiel... (1549)*. Ordenes Militares, Santiago, L. 1085-C, ff. 429vº-430r.
- 22 A. Madrid, *op. cit.*, pp. 45 y 69-70.
- 23 I. Hervás y Buendía, *Diccionario histórico-geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real, 1914, I, pp. 529-530.
- 24 B. Portuondo, *Catálogo monumental artístico-histórico de España. Provincia de Ciudad Real*. Madrid, 1917, p. 152.
- 25 I. Hervás y Buendía, *op. cit.*, pp. 147-148.
- 26 P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid, 1845-1850 (edic. Comunidad de Castilla-La Mancha, 1987, I, p. 169)
- 27 F.M. Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, 1953, pp. 122-123.
- 28 Sobre este tríptico, véase F. Benito, «Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España». *Boletín del Museo del Prado*, 1988, pp. 5-28. El autor no reconoce influencia de Sebastiano en Yáñez (p. 27).
- 29 M.L. Caturla, «Ferrando Yáñez no es leonardesco». *Archivo Español de Arte*, nº 49 (1942), p. 44; D. Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento* Madrid, 1954, p. 51.
- 30 D. Angulo Iñiguez, «La Virgen, el Niño y San Juan, con Santa Ana y Santa Isabel». *Archivo Español de Arte*, nº 73 (1946), p. 64.
- 31 M.L. Caturla, *op. cit.*, p. 43.
- 32 A. Condorelli, «Problemi di pittura valenzana». *Commentari*, XVII (1966), nº I-III, pp. 122-124.
- 33 P.M. Ibáñez Martínez, *El retablo de Valdecabras*. Cuenca, 1984, pp. 76-77
- 34 CH.R. Post, *A History of Spanish Painting XI*. Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1953, p. 241.