

# Pintura renacentista en el Museo Diocesano de Cuenca

**Autor:** Murillo Davila, Aroa (Graduada en Humanidades: Historia Cultural, Profesora de Geografía, Historia e Historia del arte en Educación Secundaria).

**Público:** Bachillerato de Humanidades y graduados en Historia del arte o Humanidades. **Materia:** Arte. **Idioma:** Español.

**Título:** Pintura renacentista en el Museo Diocesano de Cuenca.

## Resumen

el artículo analiza a grandes rasgos el contexto histórico de finales del siglo XV y principios del XVI de España, para posteriormente hacerlo de forma más exhaustiva de la ciudad de Cuenca. El objetivo es comprender en mayor medida la situación artística en la que se hallaba Cuenca en estos siglos, para así facilitar el estudio de las obras que se analizan posteriormente. Se ponen en valor las obras presentes en el Museo Diocesano de Cuenca de Juan de Borgoña y Gómez, así como su estilo, influencias y la vida de ambos autores, además de la repercusión de su obra.

**Palabras clave:** Diocesano, Borgoña, estilo, influencias, Yáñez, Renacimiento, Cuenca, obras.

**Title:** The Renaissance painting in the Diocesan Museum.

## Abstract

The article analyzes grosso modo the historical context of the late fifteenth and early sixteenth Centuries in Spain, so as to make then a more exhaustive description of the city of Cuenca. The objective is, the understanding of the artistic situation of Cuenca in these centuries, with the intention of facilitate the study of the works analyzed later. The works present in the Diocesan Museum of Cuenca by Juan de Borgoña and Martín Gómez, as well as their style, influences and both authors' lives are put valuated. It discusses the repercussion that the authors made in many contemporary authors.

**Keywords:** Diocesan, Burgundy, style, influences, Yanez, Renaissance, Cuenca, works.

Recibido 2017-09-14; Aceptado 2017-09-19; Publicado 2017-10-25; Código PD: 088047

## 1. CONTEXTO HISTÓRICO

En torno al año 1492 el gótico comienza su retirada del territorio peninsular, en el momento en que había alcanzado su culminación, para dar paso al nuevo movimiento artístico: el Renacimiento. Los principales edificios de la época sufrirán una dicotomía estilística, de forma que los nuevos estilemas del Renacimiento se pondrán de manifiesto.

El matrimonio de Felipe I de Habsburgo con Juana de Castilla "La loca" en 1496 favoreció en el campo artístico el influjo nórdico en la España de los Reyes Católicos, ya que se produjo la llegada de numerosos artistas flamencos y borgoñones<sup>7</sup>. A este hecho, sin duda importante, se suma el de la finalización de la Reconquista, viéndose los monarcas, nobles e iglesia, libres para emprender grandes empeños artísticos que, durante mucho tiempo, había sido imposible llevar a cabo. Debido a este periodo bélico no se formaron talleres peninsulares de prestigio y, a consecuencia de ello fueron bien acogidos los artistas extranjeros que llegaron a España y que encontraron en ella el lugar perfecto para implantar sus gustos artísticos. Los artistas llegados de otros países especialmente de los Países Nórdicos se convirtieron en los maestros de los artistas españoles y muchos, como Juan de Borgoña echaron raíces en España, llegando a constituir estirpes familiares de artistas. La vinculación estética de España durante este periodo es más afín a Flandes, por la sencillez inmediata y recogimiento religioso de su pintura, que a la idealización presente en las obras italianas. Unido a ello se debe tener en cuenta el acopio de obras flamencas que se produjo en el país desde tiempos de Juan II, y por las que se sintió muy inclinada Isabel La Católica.

Aunque por otro lado se debe tener en cuenta que buena parte de la pintura española del Renacimiento muestra una gran dependencia del arte italiano. De hecho, muchos artistas de la Península pasaron algún tiempo en Italia, donde se forjaron los elementos fundamentales de su estilo: Fernando Yáñez de Almedina, Pedro Machuca o Navarrete el Mudo son

<sup>7</sup> Cfr. MATEO GÓMEZ, I., *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004, pág. 15.

excelentes ejemplos de ello. Otros, sin embargo, accedieron al nuevo lenguaje a través de fuentes intermedias, sobre todo de estampas.

En 1506, por ejemplo, llegan a Valencia procedentes de Italia, los manchegos Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, lo que contribuye a la temprana asimilación del arte del *Cinquecento*. El conocimiento de primera mano de la obra de Leonardo Da Vinci, Fra Bartolomeo o Perugino nos ayuda a entender la belleza escultórica de muchas de las obras de Yáñez. Ya en la segunda mitad del siglo otros pintores españoles darán continuidad a las formas italianas, en muchos casos ayudados por la presencia de obras y artistas procedentes de Italia.

### Contexto histórico de Cuenca

La situación geográfica de Cuenca, ubicada sobre un espolón rocoso formado por la erosión conjunta de los ríos Júcar y Huécar, hace que entre en la historia con la presencia musulmana. En la época de los reinos de Taifas la situación se invierte, convirtiéndose Cuenca en cabeza de distrito y dependiendo de ella otras ciudades. Su emplazamiento debió constituir una razón fundamental para ello.

En el momento en el que se convierte en cabeza de la comarca, y es conquistada por Alfonso VIII en 1177 se consagra como centro organizador del territorio: adquisición de personalidad jurídica con el Fuero, inicio del poder eclesiástico con la agregación de la sede episcopal, impulso demográfico con la repoblación, y desarrollo de una estructura económica basada en la ganadería e industria textil. La evolución bajomedieval sitúa finalmente a Cuenca, en el siglo XVI, como una de las ciudades más importantes de la corona de Castilla. Sus fundamentos políticos, religiosos y económicos singularizan a Cuenca como cabeza del territorio, sin que ningún otro núcleo, ni siquiera la ciudad de Huete, pudiese disputarse la primacía<sup>8</sup>. El Santo Oficio se establece definitivamente en Cuenca en el año 1517, siendo ésta un centro de poder político, administrativo y religioso, y uno de los núcleos económicos más activos de Castilla.

La pintura conquense del gótico final se relaciona estrechamente con dos centros artísticos que la determina: Toledo con Pedro Berruguete, y Valencia con Fernando Yáñez de Almedina, cuyos artistas ya habían asimilado las directrices del nuevo movimiento en Italia. Estos gustos artísticos se implantarán en Cuenca, alternativamente, a lo largo de los dos primeros tercios del siglo: primero lo toledano, después lo valenciano<sup>9</sup>.

## 2. PRIMER RENACIMIENTO (1500-1525): JUAN DE BORGOÑA

El lugar de nacimiento y procedencia de Juan de Borgoña es muy dudoso, por ello los estudiosos mantienen diversas hipótesis. En primer lugar, que hubiera podido nacer en España y que sus padres o abuelos fueran procedentes de Borgoña, esta conjetura se mantiene debido a su apellido. En segundo lugar, que llegase a España como lo hicieron otros muchos artistas en esta época, desde el norte de Europa o desde Italia. Pero lo cierto es que ninguna de estas hipótesis puede ser comprobada, puesto que no hay ningún documento que lo testifique. Se relaciona al pintor con distintos pintores según su lugar de procedencia, si se alude a la influencia lombarda se cita a Bergognone<sup>10</sup>, cuando se le relaciona con Florencia con Ghirlandaio o Piero della Francesca, y cuando lo hacen con la romana, con Antoniazio Romano.

A Juan de Borgoña se le considera uno de los pintores más influyentes de los últimos años del siglo XV, y del primer tercio del XVI dentro de la ciudad conquense. Y es sin duda el pintor más importante de la escuela toledana en ese tiempo, incluso puede decirse que con Pedro Berruguete, es uno de los mayores representantes de la pintura de su época.

---

<sup>8</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. I. Introducción: primer renacimiento*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 17-24.

<sup>9</sup> La llegada a Cuenca de Fernando Yáñez de en 1525, significará una importante barrera para las influencias procedentes de Toledo, por ello, dicha fecha debe considerarse uno de los hitos fundamentales de la pintura conquense del Renacimiento. Su llegada provoca un vuelco considerable en la pintura que hasta entonces se venía realizando, haciéndola evolucionar drásticamente en el interior de la corriente renacentista. Su obra supone la introducción a la ciudad de elementos estilísticos más avanzados que los del periodo anterior, y más adecuados a las normas del Primer Quinientos italiano. Cfr. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. I. Introducción: primer renacimiento*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 91-93.

<sup>10</sup> Se admite la estancia de Juan de Borgoña en el Norte de Italia por sus coincidencias con Borgognone, pero sobre todo, en su afición de colocar los personajes de riguroso perfil, en la rigidez de las actitudes y en el gusto por los ricos escenarios arquitectónicos. BERMEJO, J, "La catedral de Cuenca, Caja de Ahorros provincial de Cuenca, 1977, pág. 334.

## Rasgos estilísticos de su obra

Su estilo fue muy personal, característico y determinante, hasta tal punto que llegó a crear una escuela en Toledo, que traspasó su influencia casi hasta la segunda mitad del siglo XVI, dentro y fuera de la ciudad.

En las obras de Juan de Borgoña se ven como las actitudes de sus personajes son reposadas, flexibles y muy naturales. Los rostros serán tan serenos y presentarán tal ensimismamiento, que se convertirán en inexpresivos. Además destaca por la corporeidad, la gracilidad y elegancia que brinda a sus figuras.

En sus obras también cobrará importancia los paisajes y la luz lechosa y transparente que marcará suavemente el claroscuro de las vestiduras y las sombras de los personajes sobre las baldosas. La importancia concedida a la iluminación es una constante más en el arte de Juan de Borgoña, en total conexión con Piero della Francesca o Melozzo de Forlì<sup>11</sup>. La luz participa en la obtención de los diferentes efectos, además de realzar la finura y la delicadeza del colorido.

También existe una pureza italianizante de los fondos arquitectónicos muy comunes en la obra de Borgoña, y a los brocados de oro con perspectiva, estos últimos impuestos por la moda castellana<sup>12</sup>. En alguna ocasión el intenso uso que hace de los brocados y fondos de oro, puede llevar a una total eliminación del ambiente arquitectónico. Aunque el estilo de Borgoña parece simple y claro, es el resultado de una serie de influencias, flamencas e italianas, que ofrecen conceptos estéticos, estilísticos y formales propios asentados sobre unas raíces artísticas flamencas.

Con el paso del tiempo Juan de Borgoña evolucionará estilísticamente hasta conseguir escenas con espacios muy reducidos y con la aglomeración de personajes en primer plano, característica presente en su obra a partir de la tercera década del siglo XVI<sup>13</sup>. El ciclo pictórico de Carboneras ofrece una completa definición del estilo de Juan de Borgoña.

## Las tablas de Carboneras (1508-1511)

La entrada en tierras conquenses del primer Renacimiento pictórico se debe con una actuación personal de los Marqueses de Moya: Andrés de Cabrera, mayordomo de los Reyes Católicos, nacido en Cuenca en 1430, y doña Beatriz Fernández de Bobadilla, camarera de la reina Isabel la Católica, por la que sentía una gran fidelidad. El matrimonio recibió el título de marqueses de Moya, por Real Privilegio, en Toledo el 7 de julio de 1480. Por ello, mandaron realizar el convento dominico en la villa de Carboneras de Guadazaón, en el corazón de sus dominios señoriales conquenses.

El retablo de Carboneras de Guadazaón atribuido a Juan de Borgoña, debió hacerse para la iglesia del convento fundado por los marqueses de Moya. La atribución a Borgoña de las tablas, la conexión con los marqueses y el desmantelamiento del retablo durante la desamortización de Mendizábal, aparecen recogidos por Muelas Alcocer aunque sin citar la documentación<sup>14</sup>.

Los cuadros pertenecen a la primera época del ilustre pintor de la escuela toledana y pueden fecharse entre la terminación del retablo de la catedral de Ávila (1508) y la obra de la Sala Capitular de la catedral de Toledo (1509-1511). Toda la obra de Juan de Borgoña existente en el Museo Diocesano de Cuenca, procede del antiguo convento de Carboneras desde donde fue trasladada primero a la catedral de Cuenca en tiempos del obispo de esta diócesis Don Wenceslao Sanguesa y Guía en el año 1920, con ocasión de unas obras de restauración efectuadas en la iglesia parroquial de aquella villa por el Obispado. Años más tarde las obras de Juan de Borgoña fueron trasladadas al Museo Diocesano de la capital conquense.

---

<sup>11</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. I. Introducción: primer renacimiento*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág.170.

<sup>12</sup> Cfr. MATEO GÓMEZ, I., *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004, pág. 18.

<sup>13</sup> Este cambio estilístico en la obra de Borgoña se aprecia en el Retablo Mayor del Monasterio toledano de San Miguel de los Ángeles, actualmente situado en la Catedral de la Almudena y datado en el año 1531. Cfr. MATEO GÓMEZ, I., *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004, pág. 156.

<sup>14</sup> Cfr. MATEO GÓMEZ, I., *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004, pág. 39.

Las ocho tablas realizadas por Juan de Borgoña corresponden con escenas dedicadas a la virgen y a la infancia de Jesús: *Presentación de María en el templo*, *Desposorios de la virgen*, *Sueño de San José*, *Nacimiento de Cristo*, *Circuncisión de Cristo*, *Huida a Egipto*, *La Sagrada familia en Egipto*, y *el Profeta Amós*. El número impar de las tablas hace pensar que el retablo contara con dos historias más: *el Abrazo en la puerta dorada* y *el Nacimiento de la Virgen*. Según los estudios se



Figura 1. Juan de Borgoña, *Presentación de María en el templo*, Museo Diocesano, (1508-1511).  
Fuente: página Museo Diocesano de Cuenca.

incluye el retablo de Carboneras entre los realizados por el pintor para capillas de fundación privada, los cuales constaban de dos cuerpos, tres calles y banco<sup>15</sup>. Por su mayor tamaño se podría situar la tabla de *Los desposorios* en la calle central, y pertenecer todas las demás a las calles laterales.

La serie de tablas que se encuentran en el museo destacan por la pureza italianizante de los fondos arquitectónicos y la corporeidad de las figuras, así como la asimilación de los modos lumínicos de Piero Della Francesca y Melozzo de Forlì. Todas las obras constituyen un programa de clasicismo italianizante definido por fórmulas aún quattrocentistas. La regularidad de los espacios, la ausencia de dramatismo en las historias, la serena actitud de la humanidad que puebla las escenas, la revelación de la naturaleza, todo, en suma, evidencia plenamente asimilado el concepto de Renacimiento. La iconografía presente en ellas es de suma importancia, pues a pesar de que las tablas centrales y más importantes, pertenecen a historias de la virgen, San José asume un papel muy relevante en la tabla del *Sueño de San José*.

En la obra "*Presentación de María en el templo*" se sitúan en la parte derecha los padres de María, Santa Ana de perfil y San Joaquín de frente con la cabeza vuelta hacia su derecha, ambos miran a María subir los marmóreos escalones del templo. Detrás de la Virgen, en actitud respetuosa y contemplándola de cerca, se encuentran sus padres, él con barba larga y rizada, aureola sobre la cabeza, con azulada túnica y manto verde, que lleva en pliegues

recogidos por delante, mientras que sostiene un báculo de caminante en su mano derecha. A su lado, Santa Ana, con apretada toca en torno a su aureolada cabeza y vestida con túnica verde y un largo manto rojo. Ambos personajes están revestidos de gran dignidad y nobleza. Las vestiduras de la virgen y del sacerdote son muy ricas, éste va cubierto con una preciosa mitra, adornada de perlas, y viste hábito blanco, con capillo, adornado de ricos galones, que se distribuyen por el cuello, las bocamangas y los bordes de su vestidura.

La virgen lleva un manto de color verde muy intenso, y una larga cabellera ondulada que le cae por delante y por detrás de los hombros. La virgen-niña arrodillada lleva en su mano izquierda una cestilla con tres palominos para la ofrenda. Al fondo, una simbólica columna, y ante ella, un venerable sacerdote, de barba canosa y larga, que sostiene en alto un cetro con su mano derecha, mientras toma la mano derecha de la Virgen. El muro del fondo se encuentra casi oculto bajo un dosel de brocado dorado, dejando ver en la parte superior el arranque de dos ventanas rectangulares cubiertas con finas rejillas romboidales que insinúan pasadizos en la bóveda de la escalera. El brocado de oro muy común en las pinturas flamencas, sirve de fondo a las figuras de la Virgen y sus padres. La columna y otros sencillos elementos arquitectónicos respaldan la figura del sacerdote. San Joaquín y Santa Ana marcan el primer plano con sus robustas siluetas, mientras, en segundo término, María se encuentra con el Sumo Sacerdote<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. I. Introducción: primer renacimiento*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 179.

<sup>16</sup> SÁIZ GÓMEZ, S, y PALOMERO, S, *Catálogo del Museo Diocesano de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca, pág. 65.

La arquitectura cobra especial importancia como definidora de espacio, marcando sugestivos ambientes hacia el fondo de la composición. El interés por la luz se patentiza en las sombras que proyectan María y el sacerdote contra la pared del fondo. La obra se caracteriza por los finísimos y matizados efectos lumínicos de raíz pierfrancescana, sobre la marmórea escalinata y la pared que cierra la escena. Como ocurre en las obras de Piero Della Francesca, en la obra de Borgoña la luz es la gran protagonista del tablero, como elemento unificador que liga a las figuras con el contexto arquitectónico.

Algunos estudiosos detectan en esta tabla menor calidad que en las restantes, atreviéndose a sugerir que ocurre lo mismo con la *Huída a Egipto*, justificándolo por la presencia de algún discípulo, debido principalmente al numeroso trabajo al que se enfrentaba Borgoña en estas fechas sobre todo por el encargo de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo en 1509<sup>17</sup>. Al margen de la calidad, se pueden observar algunas variaciones en los tipos humanos que justifican una mano afín, pero distinta a la de Borgoña, algo más esbeltos y con formas más angulosas<sup>18</sup>.

En *los Desposorios* se muestra el equilibrio característico de Borgoña, el escenario es abierto y se cubre con cúpula de forma similar a otras típicas en él. En el centro, el sacerdote, muestra una bella tela tanto en los ropajes que viste, como en el pectoral cubierto de pedrería y perlas preciosas, une las manos de María y José. Tras ellos a izquierda y derecha se encuentran dos doncellas que acompañan a María y otro testigo que flanquea a José. Todos ellos se sitúan bajo un pabellón renacentista que deja ver al fondo un extenso brocado dorado tras el que asoma una muralla con almenas.

Como en todos los tableros que se atribuyen a Borgoña, los personajes se integran con naturalidad en el espacio, y no como en los adjudicados a su colaborador donde aparecen superpuestos al fondo. La redundancia decorativa de la ostentosa ropa y pectoral del sacerdote, recortada sobre el brocado del fondo, no impide que esta obra constituya un paradigma del primer Renacimiento castellano. Los rasgos de la obra son el sentido de la proporción, la simetría y el espacio arquitectónico que acoge a unos personajes que tienden a la monumentalidad, conservando esa delicadeza tan propia de Juan de Borgoña. Por todo ello es una de las piezas de mayor calidad de la serie, ya que refleja todos los caracteres más típicos del arte del maestro. En los rostros y las actitudes hay una continua evocación de otras creaciones del maestro. Los rostros de María y José recuerdan, respectivamente, a los que aparecen en la *Purificación y Nacimiento* de la catedral de Ávila.



Figura 2. Juan de Borgoña, *Desposorios de la virgen*, Museo Diocesano, (1508-1511). Fuente: elaboración propia.

<sup>17</sup> Cfr. MATEO GÓMEZ, I., *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004, pág. 40-66.

<sup>18</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M., *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. I. Introducción: primer renacimiento*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 172.



Figura 3. Juan de Borgoña, *El nacimiento de Cristo*, óleo sobre tabla, Museo Diocesano, (1508-1511). Fuente: página del Museo Diocesano de Cuenca.

En el fondo aparecen san José y la profetisa Ana, y a la derecha un joven portando un libro bajo el brazo, y al fondo, sobre el brocado de oro destaca el Arca de la Alianza. Tras ellos, un fondo, de brocado de oro con decoración gótica. La Virgen con la vela en una mano hace la ofrenda de las tórtolas mientras que San José y la profetisa Ana presencian la escena. La identificación del joven se atribuye al príncipe don Juan, hijo de los reyes Católicos, y la figura de la profetisa Ana a la reina Isabel la Católica. Esta relación se debe a que Beatriz de Bobadilla fue

la fundadora de estos cuadros y es posible que exigiera que saliesen ambos personajes, a los que les profesaba tanta veneración. Sin embargo, también

En la obra de “El Nacimiento” se puede observar como sobre un cestillo de mimbre relleno de heno, descansa el Niño en sentido horizontal. A izquierda y derecha se arrodillan en oración María y José. Tras ellos asoman el buey que inclina su cabeza sobre el niño, y el asno. La escena se desarrolla al amparo de unas ruinas cubiertas de rústico techado de ramaje y paja, en las que parece reconocerse la abertura de un ábside semiderruido, flanqueado por dos brillantes columnas de jaspe. Al fondo una escenilla con el anuncio del ángel a los pastores, composición muy utilizada por el seguidor de Borgoña, Correa de Vivar. La disposición de las figuras principales viene a ser más o menos equivalente (sin repetir posturas), yaciendo entre María y José el Niño.

En esta tabla se ven nítidamente los rasgos del arte de Juan de Borgoña, un arte amable y sin complicaciones, nada propenso a los dramatismos, revelador de un mundo sereno e intensamente espiritual. El principio de claridad que tanto le obsesiona le lleva a reducir el número de los personajes al mínimo imprescindible. La simetría se conserva través de las columnas jaspeadas, que enmarcan el ruinoso tambor del nicho absidal. La habitual preocupación por la belleza femenina que siente el italianizante Juan de Borgoña se acentúa en el rostro de la Virgen<sup>19</sup>

En la *Circuncisión de Cristo* o *Presentación del niño en el Templo* aparecen a la derecha, Simeón el cual sostiene al Niño en los brazos, mientras en el lado opuesto, la Virgen mantiene en la mano izquierda una vela y en la derecha la cesta con los pichones, que deposita sobre la mesa.



Figura 4. Juan de Borgoña, *Presentación del niño en el templo o circuncisión de Cristo*, Museo Diocesano de Cuenca, 1508-1511. Fuente: elaboración propia.

<sup>19</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. I. Introducción: primer renacimiento*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 173.

se ha pensado que el joven fuese un hijo de los marqueses de Moya. Pero según el estudioso Pedro Miguel Ibáñez “la figura femenina con toca blanca que aparece al fondo entre José y Simeón, además de no presentar ningún punto de contacto con la iconografía que se conoce de la reina Isabel, no ofrece ningún interrogante para esbozar en su torno una hipótesis identificativa tan rebuscada. Se trata, simplemente, de una representación más de la profetisa Ana”<sup>20</sup>.

En el “Sueño de San José” la escena se desarrolla en dos estancias sucesivas separadas por un umbral. En la primera aparece en el lado izquierdo y delante de un dosel de brocado dorado la Virgen, sentada sobre el suelo y en actitud de oración ante el Niño que sostiene en las rodillas. La Virgen, se encuentra en actitud devota y con las manos juntas, vistiendo manto azul y túnica roja de pliegues amplísimos y contemplando al divino Niño, que lleva graciosamente colocado sobre sus rodillas. La mirada melancólica de María hacia su hijo hace presentir el destino del niño. Ante ellos, descansan sobre el pavimento de polícromas baldosas un brasero encendido y un cesto<sup>21</sup> de mimbre con ropa. La posición de la Virgen se respalda con un paño de brocado de oro, semejante al que hay tras la figura de San José, pero sin arquitectura, con el que se cierra el cuadro por esta parte.

En la segunda estancia dormita José, con túnica verde y semi acostado en el suelo y apoyado en un banquillo, mientras un ángel con alas verdes pero vestido de blanco que desciende de lo alto y le toca el hombro con una mano, sostiene en la otra una larga filacteria, donde se lee esta inscripción: ACCIPE PUERUM ET MATREM EIUS ET FUGE IN E (GIPTUM). Las figuras de san José y del Ángel están recortadas sobre un fondo de brocado de oro, bajo un arco de medio punto, a través del cual puede verse la tracería de una bella techumbre de formas muy regulares y sencillas<sup>22</sup>.

La rebuscada estructura arquitectónica y la delicada luz que la envuelve son los principales atractivos del *Sueño de San José*, y no pueden deberse sino a la propia mano de Borgoña. Sobre el amplio pavimento que en el cuadro se figura aún pueden verse, hábilmente distribuidos, un artístico brasero, con las brasas encendidas y un cesto de costura, trabajado con finos mimbres, repartiéndose equitativamente el espacio de separación entre san José y la Santísima Virgen.

El artista pone buen cuidado en diferenciar los dos ambientes compositivos: ventanas con distinto formato (circular y rectangular), umbral arquitectónico con arco de medio punto que actúa de pantalla y hasta los suelos levantados a distinta altura. Aquí reaparece la arquitectura sencilla y monumental de *los desposorios*, aunque el afán decorativista del pintor lo lleva a cubrir paredes con sendos brocados de oro. Los suelos embaldosados con ladrillos que alternan el dibujo cuadrangular con el romboidal tienen, como los casetones del techo, una importancia decisiva como reguladores de espacio.

En esta obra se ve la clara influencia que Juan de



Figura 5. Juan de Borgoña, *El sueño de San José*, óleo sobre tabla, Museo Diocesano de Cuenca, (1508-1511).

Fuente: página del Museo Diocesano de Cuenca.

<sup>20</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M., *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. I. Introducción: primer renacimiento*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 176.

<sup>21</sup> El cesto y el brasero que aparecen en primer término en la imagen, serán utilizados con frecuencia por Correa de Vivar y por otros autores posteriores toledanos. Cfr. Cfr. MATEO GÓMEZ, I., *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004, pág. 41.

<sup>22</sup> SÁIZ GÓMEZ, S, y PALOMERO, S, *Catálogo del Museo Diocesano de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca, pág. 69.

Borgoña adquiere de Piero Della Francesca y Melozzo en los estudios de la perspectiva y de la luz. Los estudios de la perspectiva hacen que el autor sea capaz de incluir un espacio interior dentro de otro. La luz irradia desde la ventana acentúa la figura de san José, y del ángel que porta la filacteria, además de ser la definidora de los dos espacios arquitectónicos.

En la *Huida a Egipto* María y el niño marchan a lomos de la burra, el Niño de pie alcanza los dátiles de la palmera que se inclina ante ellos, y detrás camina San José con el cayado al hombro. El paisaje es de gran sencillez, con colinas rocosas de tono ocre-amarillentos en primer término, azuladas montañas disueltas en la luminosa atmósfera, las más profundas.

El interés por la captación de gestos de la vida cotidiana se manifiesta en la actitud del Niño, estirándose para recoger los frutos de la palmera, mientras José desde atrás contempla la escena con un expresivo gesto de admiración o asombro.



Figura 6. Juan de Borgoña, *Huida a Egipto*, Museo Diocesano de Cuenca, (1508-1511). Fuente: página del Museo Diocesano de Cuenca.

De tal forma, el artista logra efectos de sencilla y directa religiosidad muy gratos para el alma popular. Por otra parte, es capaz de satisfacer a un público más exigente a través de un arte técnicamente refinado y de la máxima elegancia y equilibrio. Los elementos del paisaje presentan la mayor simplicidad que convierte en imposible cualquier intento de rastrear las deudas del pintor.

Es una de las tablas más bellas de toda la serie y auténtico manifiesto de estilo de Juan de Borgoña. Es una obra llena de sencillez, gracia y eficacia representativa, dando la sensación que con los mismos elementos, ningún otro pintor podría conseguir mejores resultados. El interés por la captación de gestos de la vida cotidiana se manifiesta en la actitud de la palmera.

En la *Huida a Egipto* es la única tabla de Carboneras donde el paisaje no se supedita a la arquitectura. Se trata de una naturaleza luminosa, con cielos azules de una transparencia absoluta. Con esta obra terminará su relación con el círculo paisajista septentrional: colinas descarnadas en tonos ocre, apenas alegrados por algunos arbustos, nada tienen que ver con los jugosos prados de la pintura flamenca. El paisaje de

Borgoña es plenamente sureño y se acompasa a una tradición lumínica que se remonta a Fra Angélico o Piero Della Francesca.

En la *Sagrada familia en Egipto* San José se lleva una mano al rostro ante la presencia del ángel, que le muestra una filacteria con la inscripción: REVERTERE IN TERRAM IVDA.

A la derecha se encuentra María, ausente de este suceso y sentada en el suelo con un libro abierto sobre las rodillas y recibiendo una fruta de manos del Niño. El marco arquitectónico se ha creado en base a dos espacios sucesivos. Desde el punto de vista estilístico, quizás sea la tabla más interesante de todas, una obra de plenitud creadora de Borgoña. La estructura arquitectónica se encuentra muy próxima a obras ejecutadas por Juan de Borgoña entre 1508 y 1511. Es muy habitual en su obra el marco arquitectónico del primer término, con pilastras encuadrando la escena. Las zapatas que las coronan son de raíz toledana. También es extraño el antepecho de la galería del fondo, ya que la arquitectura conquense es más habitual encontrar aparejo con su



Figura 7. Juan de Borgoña, *Sagrada familia en Egipto*, Museo Diocesano de Cuenca, (1508-1511). Fuente: elarteencuenca.es



pedra y ladrillo, de raíz toledana también. Las figuras son típicas del pintor, y sobre todo la figura del niño, ya que Juan de Borgoña es uno de los artistas que mejor sabe captar la gracia de la infancia.

La obra de “*El profeta Amos*” es uno de los cuatro que debía llevar el retablo, aparece dentro de un arco escarzano, con fondo de brocado de oro, enmarcado por el mismo tipo de columnas que aparecen en otras escenas del retablo. En las manos porta las puntas de una larga filacteria donde se lee un texto alusivo a la marcha de Egipto por la Sagrada Familia: *Ex Egipto vocavi filium meum*, enmarcado por el mismo tipo de columnas que aparecen en otras escenas del retablo.

### 3. RENACIMIENTO PLENO (1525-1560: MARTÍN GÓMEZ EL VIEJO

Fue discípulo de Fernando Yáñez de Almedina, llegó a Cuenca en 1525 y es tan grande la impresión producida con su obra en la pintura conquense del siglo XVI, que debe hablarse de un antes y un después. Martín Gómez el viejo adquiere tanta importancia en la historia de la pintura conquense ya que tiene una producción artística documentada, dotes para adaptar convincentemente el estilo de Yáñez de la Almedina a un contexto provincial, y la suficiente capacidad para imponerse en el ambiente pictórico conquense de mediados del siglo XVI. A partir de este momento se abre un nuevo período, caracterizado por el arribo a la ciudad de elementos estilísticos más avanzados que en el anterior y más adecuados a las normas del primer Quinientos italiano. El autor aportará gestos, posturas y psicologías de los más prestigiosos creadores de la vecina península: Leonardo, Rafael y Perugino entre otros. El componente rafaelesco pasará a través de los grabados a Martín Gómez y a su propio círculo.



Figura 8. Juan de Borgoña, *el profeta Amos*, Museo Diocesano de Cuenca, (1508-1511). Fuente: página Museo Diocesano de Cuenca.

El casamiento de Martín Gómez con la hija de un maestro acreditado como era Gonzalo de Castro, fue el camino más rápido y directo para trabajar en el taller familiar, en igualdad de condiciones con los demás miembros de la familia. Al parecer Gómez se situaría en el taller de Gonzalo de Castro, con unos trece años cuya formación duró alrededor de los ocho, tiempo que estuvieron otros aprendices<sup>23</sup>. Durante ese largo período de permanencia en la casa del maestro se fraguaría la unión con Catalina de Castro.

De los primeros veinte años de vida del autor no se conoce ningún dato, por lo que se puede dividir su obra en cuatro periodos: el periodo de 1526-1536, el segundo que va desde 1535-1546, el periodo álgido de 1547-1555 en el que se centra el estudio y en el que se enmarca sus dos obras más importantes localizadas en el Museo Diocesano: *El nacimiento* y *La presentación del niño en el templo*, y el último de 1556-1562 periodo en el que incorpora a sus hijos en el taller y realizan colaboraciones, algunas de ellas situadas en el museo.

De su matrimonio con Catalina de Castro nacerán tres hijos: Catalina, Gonzalo, y Julián, los dos últimos se dedican a la misma labor que su padre, Gonzalo en mayor medida que Julián. De los nietos de Martín Gómez, únicamente seguirán su labor los hijos de Gonzalo: Juan Gómez y Martín Gómez el joven. Gracias a Martín Gómez el viejo se inicia la más sólida dinastía pictórica conquense que, a través de sus hijos y nietos, llegará hasta el mismo siglo XVII<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Debido a las numerosas e intensas influencias yañezcas que revela la obra de Martín Gómez, y el hecho de que Yáñez llegase a Cuenca a principios de 1525, parece una suposición atrayente la de que Gómez viniese en su compañía recién acabada su fase de aprendizaje, y entre esa fecha y su casamiento con Catalina de Castro, habría tenido tiempo suficiente para conocer y tratar a su futura esposa. Aunque al parecer está más aceptada la hipótesis de que Gómez se instaurase en el taller de Gonzalo de Castro a los trece años. Cfr. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. II. El renacimiento pleno*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 135.

<sup>24</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, “*Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*”, Diputación de Cuenca, Cuenca, 1990, pág. 17.

## El período inicial (1526-1535)

Es el tiempo de inserción de Martín Gómez en el oficio artístico<sup>25</sup> y su consolidación en el seno del clan pictórico de los Castro. Durante este periodo se conoce su intervención, junto al resto de la compañía, en el retablo de Horche. En el retablo de Valdecabras es totalmente perceptible el papel jugado por Martín junto a su suegro. Es la única obra conservada del periodo, y la muerte de Gonzalo de Castro a principios de 1536 durante la realización de dicha obra, supone la liberación de la tutela paternalista de Gómez, abriéndole el camino hacia la supremacía en el campo de la pintura conquense del tercio central del siglo XVI. A partir de este momento la figura de Pedro de Castro queda aún más escurecida, y las relaciones entre ambos cuñados en las próximas décadas serán difíciles, por este motivo nunca volverán a firmar un contrato juntos, quedando además monopolizada la absoluta responsabilidad de las obras que se les encomendaban.

Otro de los acontecimientos de gran importancia en este periodo es la relación que unió a Martín Gómez y Yáñez de la Almedina, al parecer este último autor también aparece en Cuenca a principios de 1525, no hay duda en que ambos se conocieron, falta saber qué relación les unió. Las similitudes que se encuentran entre Gómez y Yáñez se debieron forjar en la estancia en Cuenca, entre 1525-1526, y 1534-35, a pesar de las diferentes hipótesis que existen ésta es la más aceptada<sup>26</sup>. En el periodo comprendido entre 1534-1535 se materializan incontrovertiblemente las asimilaciones yañezcas en el retablo de Valdecabras. Por tanto, la influencia se deberá al contacto en primera persona con las obras de Yáñez, pero también la utilización de diseños o estampas proporcionadas directamente por el maestro.

### a) Un largo paréntesis (1535-1546)

Este periodo se ve marcado antes que por la falta de documentación, por la rareza de noticias referidas explícitamente a obras encargadas al pintor. Se puede relacionar quizás con la muerte de su suegro en 1535 por un cierto desconcierto en el taller familiar y el planteamiento por parte de Martín Gómez de nuevas estrategias referidas a su futuro profesional.

Aunque la muerte de un maestro tan conocido como Gonzalo en Cuenca tuviese trascendencia, lo cierto es que no parece motivo suficiente para explicar las carencias sobre la actividad pictórica de Gómez en esta época. Más bien se vincula a la fatalidad que ha hecho desaparecer casi totalmente las huellas documentales y materiales de tal actividad, a excepción de la obra *El martirio de San Juan Evangelista*, que adornaba el sepulcro del clérigo Alejo de Villanueva, y el retablo de Uña. Al parecer en este periodo se debió producir el ascenso en solitario del pintor, acentuándose aún más en los últimos años cuarenta lo que le producirá espléndidos frutos.

### b) Periodo álgido (1547-1555)

En este periodo se culmina la trayectoria profesional y familiar de Martín Gómez. La acumulación de encargos que Martín sufre en esta época es un claro ejemplo de la diversidad de la clientela que tiene en este momento, y no solo de la Catedral de Cuenca de la que será pintor oficial, sino que Martín Gómez atendía otros muchos para diversas iglesias de la ciudad. Asimismo este periodo álgido en la vida de Martín se acentuó puesto que ya se quedaba lejano el recuerdo de la figura de Yáñez de la Almedina. Unido a ellos los dos maestros más prestigiosos del primer tercio de siglo, Gonzalo de Castro y Hernando Muñoz habían muerto, por lo que Gómez en la cúspide de su carrera dominará con personalidad la escena pictórica conquense. Para el conocimiento de la obra y estilo de Martín resulta decisivo el grupo de creaciones pertenecientes a este período, afortunadamente conservadas y documentadas.

De este periodo se destacan diversas obras como es el altar para los canónigos de la catedral, el retablo del cabildo, realizado en 1548-1549 e identificado con la *Natividad* que se encuentra en el museo diocesano de Cuenca.

---

<sup>25</sup> Al año siguiente de su matrimonio, en una reunión del Concejo quedando incluido en el registro de vecinos, ya se le menciona como pintor, sabe escribir y forma parte de la nutrida compañía pictórica de los Castro. Cfr. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. II. El renacimiento pleno*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 138.

<sup>26</sup> Algunas de las hipótesis es que Martín Gómez viajara a Valencia a principios de siglo para formarse con él, pero esto es imposible ya que el autor contaría con muy poquitos años. La segunda hipótesis es que Martín pudiese viajar a Valencia, pero hasta 1536 Yáñez aún permanece en Cuenca o está a punto de marcharse otra vez, por lo que un viaje antes de esta fecha a Valencia está totalmente fuera de cualquier fundamento. Cfr. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. II. El renacimiento pleno*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 140.

La siguiente obra cronológica a la anteriormente comentada es el retablo de San Juan Evangelista, realizado en 1550. La obra fue pintada para el altar fundado por Francisco Hernández en la iglesia conquense de Santo Domingo, conservándose el panel principal en el que se representa *El Martirio de San Juan Evangelista*.

De la magnífica obra de Gómez *Presentación del Niño en el templo*, no hay noticias documentales que certifiquen ni su fecha de realización, ni las circunstancias en que ésta se produjo. Pero debido a la documentación posteriormente publicada por los nietos del artista, se sabe la obra fue realizada para la catedral. Por tanto debido a sus características estilísticas, los estudiosos la datan en este periodo, aproximadamente en torno a los años 1546-1551<sup>27</sup>.

### c) La etapa final (1556-1562)

Este periodo se caracteriza por la intervención en el taller familiar, junto con su padre, de los hijos de Martín Gómez, especialmente Gonzalo. Cada vez que se habla de los Gómez hay que lamentar la pérdida de los libros parroquiales de la iglesia conquense de San Esteban, que durante largas décadas habrían proporcionado puntuales e inestimables referencias sobre esta notable familia de pintores. De esta fase no se tienen obras conservadas de las que se tengan noticias por la documentación, aunque al parecer tuvo que ser una época donde debió ser muy activo su trabajo<sup>28</sup>.

Existen numerosos contratos que revelan que el autor salió en numerosas ocasiones para contratar en diferentes pueblos del obispado, lo cual indica una relajación en cuanto a los trabajos realizados para la clientela local, y un descenso en los efectuados para la catedral. En el mes de septiembre de 1562 Martín Gómez el Viejo falleció, siendo enterrado con toda seguridad en la iglesia de San Esteban.

### Rasgos estilísticos del autor

Las composiciones van a destacar por ser monumentales, equilibradas, y carentes de profundidad, habitadas por seres armónicos de semblantes serenos, lo que muestra su dominio por la escena pictórica conquense durante largos años. También serán simétricas y cerradas sobre sí mismas, apelotonando continuamente a los personajes en el primer plano, disponiéndolos a manera de aureola en torno a los protagonistas de superior jerarquía, con un gran apretujamiento de las figuras.

En las obras del autor será frecuente encontrar rostros barbados con posiciones frontales, y también introducir niños en el papel de espectadores. Su preocupación se dirigirá exclusivamente hacia la figura humana, dejando magníficos estudios de semblantes y caracteres.

Los pliegues utilizados por Gómez demuestran una vez más la herencia recibida de Martín Gómez por parte de Yáñez. Se adaptarán al estilo conquense por ello se convertirán en una maraña de estrechos, caprichosos e incontables pliegues basados más en lo decorativo que en lo racional.

La arquitectura será concebida por el autor como el lugar que acogerá a los personajes, y no como mero pretexto decorativo o referencia simbólica al lugar donde se desarrolla la acción. En cuanto a los paisajes no mostrará una gran admiración hacia ellos pero cuando sean representados aparecerán como un plano ficticio decorado, que hará más de telón de fondo de una representación teatral que de evocación de un ambiente natural.

---

<sup>27</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. II. El renacimiento pleno*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág.143.

<sup>28</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P, M. *Los Gómez, una dinastía de pintores del renacimiento*, Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, pág. 32.

La rígida yuxtaposición de las figuras en ocasiones llega a la pura y simple isocefalia. Su evolución estilística será poco apreciable aunque no cabe descartar un componente de inestabilidad que se va extendiendo progresivamente. Esta tendencia se materializa en posturas “defallecidas” con un ritmo quebrado en cuerpos a los que parece ser incapaces de sostener las rodillas. Es inevitable ver aquí una evolución no colmada hacia el manierismo como también en los semblantes crispados, los cabellos agitados y las actitudes como de danza.

*La Presentación del niño en el templo* fue realizada para la Catedral de Cuenca, situada en la nave mayor, data de los años 1546-1547. La composición se estructura en tres planos perfectamente definidos. En primer plano y en el centro, María haciendo entrega de su Divino Hijo al viejo Simeón que con mitra y vestiduras sacerdotales se halla casi en el mismo primer plano de la Virgen. Los rodean un nutrido grupo de asistentes al acto, varios de ellos mostrando velas encendidas. Detrás de Simeón y a su derecha, la figura de un servidor del templo, que lleva una vela encendida en su mano derecha; un personaje más, también con vela encendida, detrás del santo anciano, sobre su brazo izquierdo, una figura de mujer de porte distinguido y expresión devota con toca y manto que le cae desde la cabeza, y a su lado un niño portador de un báculo en su mano izquierda y de un libro cerrado en su derecha. Tres son los personajes que son protagonistas habituales de la escena: San José, que acentúa su tradicionalmente discreta presencia al dejarse ver apenas a la izquierda de la Virgen, la doncella que porta la cesta de los pichones<sup>29</sup>, figura llamativa que siempre destacan los seguidores conquenses de Yáñez y la profetisa Ana en el lateral derecho del cuadro. Entre los restantes, adquieren personalidad pictórica definida tres ceroferrarios de la inmediata segunda línea: un joven estrictamente frontal tras la virgen<sup>30</sup>, un clérigo de edad avanzada a la izquierda de Simeón y otro joven que vuelve la cabeza hacia el espectador, tocado con llamativa gorra roja. Cabe fijarse, finalmente, en una joven que asoma su rostro a la izquierda de María, y con el niño del primer término de la derecha. Una mesa de altar tras el grupo y un fondo general de arquitectura renacentista completan la composición de esta bella tabla, que al contrario que se ve en otros autores que la utilizan como el elemento creador de perspectiva, éste solo la utiliza como marco prestigioso en que encuadrar la escena. Al igual que en otras de sus obras las figuras se apelotonan en primer plano, dejando un reducido espacio entre ellas y formando una especie de círculo que encierra en su interior a los protagonistas de superior jerarquía. A ello se une una estricta simetría que divide en dos el tablero, con una rígida isocefalia a partir de la cual se desarrolla un impresionante friso de cabezas rebosantes de carácter.



Figura 9. Martín Gómez el viejo, *Presentación del niño en el templo*, óleo sobre tabla, Museo Diocesano de Cuenca, principios del siglo XVI. Fuente: elaboración propia.

<sup>29</sup> Esta figura ha sido vista con un leonardismo mucho más acentuado que en otras obras del autor. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. *Los Gómez, una dinastía de pintores del renacimiento*, Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, pág. 164.

<sup>30</sup> Destaca entre todos los personajes del tablero por su viva mirada hacia el espectador, en el que clava fijamente los ojos. Es una figura prototípica, estereotipada, que con su expresión ensimismada y mirada perdida revela que forma parte integrante de la escena. El joven de la gorra roja está reclamando conscientemente la atención. Su postura y gesto son inconfundibles: se trata de un autorretrato o retrato. Asimismo esta misma representación se produce en su obra de *“El martirio de San Juan evangelista”*. Aunque existen otras hipótesis como que el rostro frontal es característico del vocabulario pictórico del renacimiento local, traído a Cuenca por Yáñez de la Almedina como legado de su etapa valenciana; aunque es la primera hipótesis la más extendida y aceptada. Cfr. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M., *Pintura conquense del siglo XVI. Vol. II. El renacimiento pleno*, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995, pág. 182-188.

La *Natividad* la realizó Martín Gómez para el retablo del cabildo entre los años 1548-1549<sup>31</sup>. Sobre un fondo de arquitectura renacentista, se distribuye la composición de este bello cuadro en tres planos horizontalmente superpuestos. En el primero, María y José, arrodillados, flanquean a media docena de inquietos angelotes que rodean al niño, San José en la izquierda porta una vara en la mano, y a la derecha la virgen con expresión ensimismada y manos juntas en oración. Los ángeles alzan sus manos para coger pequeñas filacterias que caen de lo alto con la inscripción: GLORIA IN EXCELSIS. En el segundo plano, separados del anterior por un antepecho de piedra, asisten al acontecimiento cuatro pastores con ofrendas (uno de ellos con un carnero a hombros), mientras que en el extremo derecho se advierte la presencia de los dos animales que según la conocida tradición se hallaban presentes en el establo a la hora del nacimiento de Cristo.

En el tercer plano y sobre sus cabezas se alza una monumental arquitectura, de traza clasicista, a través de cuyas tres grandes arcadas de medio punto se pierde la vista en un dilatado paisaje montañoso animado por varias escenas. En el centro, el anuncio a los pastores (el cielo se ve poblado por numerosos ángeles de quienes manan las filacterias, y a la izquierda un jinete sobre caballo en corveta<sup>32</sup>. Hay un pequeño ángel, que aparece entre nubes y con una filacteria, en la banda de la derecha, y en la de la izquierda, un jinete de estirpe leonardesca, que se relaciona con Yáñez. Sobre el espléndido marco con que se adorna esta tabla, puede leerse en letras de oro la inscripción siguiente: PUER NATUS EST NOBIS. ET FILIUS DATUS EST NOBIS CUIUS IMPERIUM SUPER HUMERUM EIUS ET ERIT NOMEN EIUS IESUS.

#### Bibliografía

- BERMEJO, J, *“La catedral de Cuenca*, Caja de Ahorros provincial de Cuenca, 1977.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI*. Vol. I. Introducción: primer Renacimiento, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI*. Vol. II. El Renacimiento pleno, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M, *Pintura conquense del siglo XVI*. Vol. III. Del manierismo a la contrarreforma, Diputación Provincial de Cuenca, 1993-1995.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P, M. *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*, Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.
- IBAÑEZ MARTINEZ, P.M, *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*, Diputación de Cuenca, 1990.
- MATEO GÓMEZ, I., *Juan de Borgoña*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004.
- PIÑEDA, E, *El arcediano de Toledo Juan de Cabrera y el antiguo retablo de Carboneras a tribuido a Juan de Borgoña*, <http://www.realacademiatoledo.es/files/anales/0015/03.pdf>
- SÁIZ GÓMEZ, S, y PALOMERO, S, *Catálogo del Museo Diocesano de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/presentacion-de-jesus-en-el-templo/8fc0ff31-57eb-465a-a252-53e75650de88>

<sup>31</sup>IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P, M. *Los Gómez, una dinastía de pintores del renacimiento*, Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, pág. 98.

<sup>32</sup> Una figura similar aparece en la obra *Epifanía* realizada por Yáñez en Valencia, por tanto, su utilización sería de nuevo una herencia de su maestro. Cfr. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P, M. *Los Gómez, una dinastía de pintores del renacimiento*, Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, pág. 118.