

# La escuela conquense de Fernando Yáñez de la Almedina

Pedro Miguel Ibáñez Martínez

E. U. Fray Luis de León de Cuenca

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

## RESUMEN

*Este trabajo está dedicado a analizar las circunstancias en que se gestó la escuela conquense de Fernando Yáñez, el protagonismo esencial de ciertos seguidores como Martín Gómez el Viejo y las distintas respuestas que se formularon ante el arte superior del maestro.*

*Dentro de la historiografía yañezca tocaron el tema, generalmente muy de pasada, estudiosos como Post, Angulo y Garín, que se fijaron en unas pocas obras existentes en la catedral de Cuenca. El hecho de escribir en fechas ya relativamente lejanas (años cincuenta), las escasas referencias documentales entonces conocidas y el no haberse planteado ofrecer una visión de conjunto, hace necesario un estudio global que abarque tal problemática. Nuestra opinión está sustentada en el completo examen de los archivos locales y el análisis de un extenso catálogo de pinturas conquenses del renacimiento.*

*El primer renacimiento pictórico conquense se extiende entre 1500 y 1525, fuertemente incluido por Juan de Borgoña y la escuela toledana. A partir de 1525 Fernando Yáñez trabaja en Cuenca, revolucionando la pintura local y adecuándola a las normas del pleno renacimiento. Pero su oferta va a encontrar respuestas diversas. En unos casos, se consiguen creaciones impregnadas en un grado apreciable del espíritu del maestro. En otros, el italianismo aportado por Yáñez se desnaturaliza en un arte rudo y provincial. Martín Gómez el Viejo, entre 1526 y 1562, será el principal heredero de Yáñez en Cuenca. Después, entre 1562 y 1585, le sucederá su hijo Gonzalo con un yañezismo ya de segunda mano e inferior calidad pictórica. Finalmente, en los nietos de Gómez el Viejo, Juan y Martín Gómez el Joven, se diluyen los últimos restos yañezcos ante el empuje de los pintores italianos que irrumpen en Cuenca en el último tercio del siglo, Rómulo Cincinato y Bartolomé Matarana fundamentalmente.*

## SUMMARY

*This article is devoted to analyze the circumstances around which Fernando Yanez de la Almedina's conquense Art School was created, the main part played in it by some Yañez's followers as Martin Gomez the Elder, and the different answers drawn up about the teachers's superior art.*

*Researches as Post, Angulo and Garin studied this topic very briefly within Yañez historiography, paying attention to some pieces of his work, kept in the cathedral of Cuenca. The fact of having already written a few references about documents known by the, in dates relatively far away (the fifties) besides the fact of not having questioned themselves to offer an overall view of the work, makes necessary to carry out a complete study that should cover such issue.*

*The first conquense pictorial Renaissance dates back to the period between 1500 and 1525, influenced strongly by Juan de Borgoña and the Toledo School. Fernando Yañez works in Cuenca from 1525, revolutionizing the local painting and adapting in to the full Renaissance patterns. But his offer brings about different answers. In some cases, creations pervaded with the teacher's high worthy spirit were got. In others, the italianism brought forward by Yañez becomes itself denaturalized in a rough provincial art. Martin Gomez will become Yañez's heir between 1526 and 1562. Afterwards, between 1562 and 1585, his son Gonzalo succeed him with a Yañez second-hand influence and inferior in pictorial quality now. Finally, the last Yañez remains are watered down with Gomez the Elder's grandsons faced with the italian paint'n'thrustfulness, mainly Cincinato and Matarana, that burst into Cuenca in the last third of the century.*

Al margen de las hipótesis que puedan establecerse sobre su estancia en Italia, la biografía de Fernando Yáñez de la Almedina se desenvuelve en los distintos puntos de la geografía española: Valencia y su territorio, Barcelona, Almedina y Cuenca. Al menos en dos de ellos, Valencia y Cuenca, su fuerte personalidad impuso rupturas de ritmo en los artístico, abriendo nuevos cauces de expresión a los pintores contemporáneos<sup>1</sup>. Precisamente, el presente trabajo está dedicado a analizar las circunstancias en las que se gestó la escuela conquense del maestro, los miembros que la componen y las dimensiones que cabe atribuirle. No se pretende hacer un catálogo exhaustivo de todas las obras que puedan relacionarse con Yáñez, ni tampoco un estudio pormenorizado de quienes puedan ser considerados sus discípulos, lo que exigiría un espacio muy superior al disponible. Únicamente entender la dialéctica que se establece entre las antiguas y nuevas formas, el protagonismo esencial de ciertos seguidores como Martín Gómez el Viejo y las distintas respuestas que se formulan ante el arte superior del maestro de Almedina.

El primer renacimiento había penetrado en tierras conquenses de mano de Juan de Borgoña, que va a extender su estilo —como en toda la región castellanonueva— durante el primer cuarto del siglo XVI. Varias tablas procedentes del extinto convento dominicano de Carboneras de Guadazaón, hoy en el Museo Diocesano de Cuenca, son paradigmáticas del arte de Borgoña ayudado por su taller<sup>2</sup>. Desvelan un mundo sosegado, envuelto en atmósfera cristalina y poblado y tranquilos y elegantes personales que, con su poética quietud, contrastan con las desencajadas figuras del anterior estilo hispanoflamenco.

No son muy numerosos los testimonios conservados de la pintura conquense del primer cuarto del siglo XVI, pero todos ellos —retablo Pozo de la catedral, retablos de San Pedro y de la Inmaculada de la colegiata de Belmonte, entre otros— revelan a las claras su adscripción a las corrientes toledanas y la difusión de los usos de Juan de Borgoña. Estos venerables altares evocan, dentro de una peculiar sencillez representativa, todo un mundo de seres mesurados en su expresión de sentimientos, desenvolviéndose en composiciones despejadas y claras definidas por medios intervalos de espacio. No hay duda que nos encontramos en los albores del movimiento renacen-

tista, dentro de unas coordenadas cuatrocentistas en las que se va a permanecer, como hará el propio Borgoña, a lo largo de todo el período.

En esta coyuntura interviene decisivamente con su arte renovador Fernando Yáñez. El año de su llegada a Cuenca, 1525, se convierte en el hito más decisivo de toda la pintura comarcal, significando una censura inevitable en su evolución y haciéndola evolucionar drásticamente en el interior de la corriente renacentista<sup>3</sup>. Supone el arribo a la ciudad de elementos estilísticos más avanzados que los del anterior período, aún cuatrocentistas, y más adecuados a las normas del primer Quinientos italiano. La obra realizada por Yáñez para la catedral, entre 1525 y hacia 1532 —*Epifanía*, (Fig. 4), *Piedad* y retablo mayor de la capilla de los Caballeros, retablo de la capilla Peso—, representa el ápice de la pintura conquense de todos los tiempos. Convertida la de los Caballeros en una suerte de pequeña «capilla Sixtina» para los artistas locales, debió despertar desde el primer instante infinitos entusiasmos entre ellos planteando, como planteaba, un lenguaje nuevo y lleno de múltiples sugerencias italianizantes al lado de una calidad poco común<sup>4</sup>. Lenguaje nuevo pero también complejo, repleto de dudas y alusiones a muy diversos artistas italianos del pleno renacimiento: Leonardo, Rafael, Perugino y otros. La novedosa expresión rompía —como queda dicho— con la esclerotizada pintura conquense de los años veinte, repetidora de los modelos del primer renacimiento toledano.

El maestro de Almedina coloca a la pintura en cabeza de las artes dentro del territorio conquense. Nada semejante ofrece la arquitectura. En 1527 se erige la capilla de los Apóstoles en la catedral. La portada es plateresca pero el interior aún gótico: equivaldría al primer renacimiento pictórico. Pese a su belleza y al italianismo de los detalles decorativos, algo semejante puede decirse de la capilla de los Caballeros. Solamente en 1546, con veinte años de retraso, se llega a una obra equiparable a las aportaciones de Yáñez: el zaguán del claustro de la catedral (Arco de Jamete).

Sin embargo, hay que constatar un hecho: a la inmensa mayoría de los pintores conquenses les venía grande la oferta de Yáñez, no sabiendo extraer de ella todas las consecuencias que ofrecía. La complejidad del arte manchego y su alto nivel técnico se adecuaban malamente a los pintores-artesanos locales, absolutamente impregnados

<sup>1</sup> Dentro de la historiografía yañezca es necesario tener en cuenta, entre otros, a F. M. GARIN: *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Valencia, 1953; CH. R. POST: *A History of Spanish Painting, XI*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1953; D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954.

<sup>2</sup> Aunque el ciclo de Carboneras suele ocupar reducido espacio en los trabajos dedicados a Juan de Borgoña, se le considera de la propia mano del maestro con mayor o menor colaboración de su obrador. Véase M. GÓMEZ MORENO: *El arte en España; Guía del Palacio Nacional. Exposición Internacional de Barcelona, 1929*, p. 296; A. L. MAYER: *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942 (2.ª edic.), p. 187; CH. R. POST: *A History of Spanish Painting, IX*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1947, pp. 220-223; D. ANGULO: *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954, p. 30. *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, p. 119. *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Cuenca, 1956, pp. 13-15; J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1970, p. 139; J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan de Borgoña», *Archivo español de Arte*, 209 (1980), pp. 52-53.

<sup>3</sup> P. M. IBÁÑEZ: «Un nuevo documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI (1986), pp. 111-123.

<sup>4</sup> Sobre la problemática del último Yáñez véase P. M. IBÁÑEZ: «El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión», *Goya*, 216 (1990), pp. 336-343.

por la tradición. Por eso, las aportaciones que más callaron en ellos fueron las monumentales figuras del maestro, que podían aislar y reaprovechar en composiciones más sencillas y tradicionales.

Ninguna obra como el retablo de la iglesia parroquial de Valdecabras puede ejemplificar este proceso (Figs. 1, 2 y 3). Su interés máximo estriba en la fecha de realización, 1534-1535, cuando apenas si habían sido colocados en sus altares los retablos yañezcos de la capilla de los Caballeros. Es una obra paradigmática de las limitaciones receptoras de los pintores conquenses ante el arte maduro y elitistas de Yáñez de la Almedina. Se constatan dos tendencias muy diferentes<sup>5</sup>. La primera, que afecta especialmente a los esquemas compositivos, se caracteriza por su tradicionalismo y conexión con la pintura castellana de hacia mil quinientos. Las articulaciones de los planos se logran mediante sencillos esquemas de geometría elemental, predominando los agrupamientos en los primeros planos frente a un desarrollo en profundidad prácticamente inexistente en todos los tableros.

La segunda tendencia, más moderna, actualiza en lo que se refiere a las figuras los elementos representativos de la pintura conquense anterior, con continuas evocaciones de diseños utilizados por Yáñez. Es el caso del pastor que aparece en el *Abraso ante la Puerta Dorada*. Lo novedoso aquí no es la inclusión del pastor con un carnero sobre los hombros, lugar común en las homónimas representaciones del primer cuarto del siglo, sino su ejemplaridad en relación con el espíritu de *aggiornamento* que caracteriza en este aspecto a la pintura conquense del segundo cuarto de siglo, claramente dependiente del artista de Almedina. Recordemos que Yáñez utiliza esta misma figura en la *Santa Generación* del Prado<sup>6</sup>.

El retablo de Valdecabras es obra de Martín Gómez el Viejo y sus parientes Gonzalo y Pedro de Castro, suegro y cuñado respectivamente<sup>7</sup>. Certifica plenamente cómo es el taller familiar constituido por todos ellos el que más precozmente asimila el estilo del maestro de Almedina. Pero el protagonismo que cabe atribuir a cada uno de los tres pintores es muy diferente. Se distinguen dos grupos de tableros de una bondad desigual. El primero engloba trabajos como la *Visitación*, *Santa Inés* y *Santa Lucía*<sup>8</sup>. De baja calidad técnica y estética, y mostrando escasos reflejos de Yáñez, ninguna de estas obras puede adjudicarse a la mano de Martín Gómez, por muy joven e inexperto que se le quiera imaginar.

El segundo grupo, más nutrido, comprende las producciones de mayor excelencia. Todas ellas irradian



Fig. 1. Martín Gómez el Viejo. Anuncio a Santa Ana. Valdecabras (Cuenca). Iglesia, Retablo mayor.

abundante estilemas italianizantes, evidenciando ecos continuos del arte de Yáñez. Quizás los que más llaman la atención sean dos tondos figurando a *David e Isaías*, (Fig. 6) porque son copias fidelísimas de los medallones del retablo de la Crucifixión dedicados a *Isaías* y *Habacuc* (Fig. 5). La doncella del *Abraso ante la Puerta Dorada* remite a una figura femenina que pasa prácticamente inadvertida en la *Crucifixión* de Yáñez. Demuestra, como en los casos anteriores, que se ha estudiado de cerca el original y no un simple dibujo o estampa. De lo contrario, no se habría llegado a tal conformidad en el colorido (véanse los tornasoles en el velo), luces sobre el rostros, modo de resolver los cabellos o el mismo modelado.

A lo largo de toda su obra repite Fernando Yáñez, incansablemente, un peculiar rostro femenino sobre el que ya escribió Tormo, conceptuando su belleza «como tomada indiscutiblemente de un modelo vivo y amado»<sup>9</sup>. Entre el legado de Yáñez a la pintura conquense no po-

<sup>5</sup> P. M. IBÁÑEZ y M. C. PÉREZ: *El retablo de Valdecabras*, Cuenca, 1984, pp. 11-102 y 169-175.

<sup>6</sup> En este momento, únicamente nos intreresan los contactos directos, de primera mano, para mostrar la incontrovertible deuda de la pintura conquense hacia Yáñez. Consideramos esta suerte de correlaciones más precisas que las —por ejemplo— subrayadas por Post entre la *Natividad* de Gómez en el Museo Diocesano de Cuenca y la tablita homónima en el retablo de la Crucifixión (*op. cit.*, p. 344).

<sup>7</sup> Para referencias documentales sobre estos y otros pintores conquenses de la época véase P. M. IBÁÑEZ: *Documento para el estudio de la pintura conquense del renacimiento*, Cuenca, 1990.

<sup>8</sup> Para no interrumpir constantemente la exposición con datos metrológicos y de cualquier otro signo, en los casos en que ya hayan sido dados a conocer previamente se remiten a la bibliografía correspondiente. Únicamente cuando se trate de obras rigurosamente inéditas y de las que se haga un comentario mínimamente particularizado se ofrecerán estas referencias en el texto. Para todo lo relativo al retablo de Valdecabras puede consultarse P. M. IBÁÑEZ: *El retablo...: op. cit.*, pp. 23-27.

<sup>9</sup> E. TORMO: «Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII (1915), p. 200.



Fig. 2. Martín Gómez el Viejo. *Abrazo ante la Puerta Dorada*. Detalle. Valdecabras (Cuenca). Iglesia, Retablo mayor.



Fig. 3. Martín Gómez el Viejo. *Anunciación*. Detalle. Valdecabras (Cuenca). Iglesia, Retablo mayor.

día faltar tan importante referencia. Dentro de esa básica encrucijada para la pintura local que es el retablo de Valdecabras lo encontramos reproducido, con diversos matices, en la *Natividad de María*, *Presentación de la Virgen en el Templo* y *Anunciación*. La Virgen en oración de la *Asunción* y *Coronación de María* inicia un prototipo repetido posteriormente hasta la saciedad en la pintura conquense del renacimiento. Una vez más se comprueba la herencia yañezca. El antecedente más inmediato se encuentra en el *Martirio de Santa Inés* del retablo de la Crucifixión.

Como se observa, las conexiones directas con el arte de Yáñez son numerosas y podrían multiplicarse. Todas ellas, y más teniendo en cuenta su obra posterior, apuntan directamente a Martín Gómez el Viejo. El, y no los Castro, es el responsable de las corrientes modernizadoras presentes en el retablo de Valdecabras.

Gonzalo de Castro había nacido en 1475, hijo de un judío converso seguramente conquense. En la fecha del

contrato del retablo de Valdecabras cuenta sesenta años de edad, fecha muy avanzada para facilitar el cambio estilístico de un viejo artífice formado en la hibridación de formas góticas con renacentes<sup>10</sup>. Se le debe atribuir el grupo de obras más flojas y tradicionales. Su hijo Pedro cuenta, aproximadamente igual que su cuñado Martín, con veinticinco años cuando Yáñez arriba a Cuenca. Es una buena edad para recibir el ascendiente de un maestro prestigioso. Pero no cabe hacer demasiadas especulaciones. Conocemos numerosas noticias sobre la vida familiar de Pedro de Castro, pero muy pocas sobre su actuación artística, probablemente debido a la mediocridad profesional que cabe suponerle a la sombra de Gómez el Viejo. El papel de Pedro en la elaboración del retablo de Valdecabras quedaría reducido al de simple colaborador de fondos y ciertos ropajes. Y a dar color a la mazonería que, si atendemos a sus orígenes como pintor, parece que podría ser para lo que estaba realmente preparado<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> IBÁÑEZ: *Documentos...*: *op. cit.*, pp. 16 y 56-68.

<sup>11</sup> En 1513, Gonzalo de Castro puso a su hijo Pedro como aprendiz de Ginés López, pintor de imaginería y vecino de Chinchón (Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Alonso Ruiz de Huete, 1513, n.º 65, ff. 53v.º-54).



Fig. 4. F. Yáñez de la Almedina. *Epifanía*. Cuenca, Catedral. Capilla Peso.



Fig. 5. F. Yáñez de la Almedina. *Isaías*. Cuenca. Catedral. Capilla de los Caballeros. Retablo de la Crucifixión.

Ignoramos documentalmente que tipo de relaciones unieron a Gómez con el maestro de Almedina aunque, como queda dicho, los análisis estilísticos le confirman como su principal heredero en Cuenca. La asimilación que lleva a efecto del sentido de la monumentalidad y reciedumbre de los caracteres yañezcos no puede explicarse, sin más, como producto de un influjo indirecto a través de la mera contemplación de las obras. La cuestión no estriba en saber si Gómez conoció a Yáñez de la Almedina, que es algo obvio. Lo conocieron todos los pintores que laboraban en Cuenca en los últimos años veinte y primeros treinta. En tal restringido ambiente artístico no podía pasar inadvertido un pintor de la talla del manchego. La discusión se centra en conocer la clase de vínculos profesionales que les unieron. Cuando Post estudia la *Presentación del Niño en el Templo* del Museo Diocesano, y ante las patentes conexiones con los postigos de la catedral de Valencia, supone obligadamente que Martín Gómez había estudiado con Yáñez en Valencia al comienzo del siglo XVI. O, al menos, había viajado alguna vez a dicha ciudad<sup>12</sup>.

La primera suposición es imposible: Gómez no podía estudiar con Yáñez a principios de siglo porque entonces contaría escasos cuatro o cinco años. Respecto a la segunda, el viaje a Valencia, lo vemos tan improbable de haberse realizado como innecesario. El trasvase estilístico de uno a otro pintor debió realizarse en Cuenca. En 1525 consta documentalmente la presencia de Yáñez en la citada ciudad. En 1526 redacta Martín Gómez carta de dote a favor de Catalina de Castro, hija de Gonzalo de Castro<sup>13</sup>. Cabe pensar que se integrara a continua-



Fig. 6. Martín Gómez el Viejo. *David*. Valdecabras (Cuenca). Iglesia. Retablo mayor.

<sup>12</sup> POST: *op. cit.*, p. 343.

<sup>13</sup> P. M. IBÁÑEZ: «Datos documentales sobre Martín Gómez el Viejo y su hijo Gonzalo Gómez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXIX (1987), p. 131.



Fig. 7. F. Yáñez de la Almedina. *Epifanía*. Detalle. Cuenca. Catedral. Capilla de los Caballeros.

ción, en plenitud de derechos, en el taller que lideraba su suegro y que también acogía a sus cuñados Diego y Pedro de Castro. Pero lo cierto es que hasta febrero de 1532, quizá como producto de una laguna documental, no se certifica la actividad del taller Gómez-Castro en relación con trabajos concretos sucesivos. Si la hipótesis sobre la colaboración de Gómez con Yáñez debe tener una respuesta negativa para 1532 y los años siguientes, con los datos disponibles hasta la fecha nada impide pensar que lo hiciera entre 1526 y 1531. De hecho, es la explicación más lógica para entender todo el proceso.

La asimilación por Gómez de los modos de su maestro implica también el nuevo formato y estructura de los altares. El retablo de Valdecabras recoge todavía la tradición bajomedieval de numerosos encasamientos pequeños equilibrados en dimensiones. Sin embargo, el italianismo de Fernando Yáñez había impuesto en sus trabajos para la catedral de Cuenca dos nuevos modelos: la pala o simple cuadro de altar (*Piedad* y *Epifanía*) (Fig. 7), y el retablo con varias historias pero subordinados los paneles secundarios a uno dominante (retablos de la Crucifixión y de la capilla Peso). En sus producciones para la iglesia provinciales mantiene Gómez el esquema tradicional, como en los retablos de Castillejo del Romeral y Villarejo del Espartal. Pero en el ambiente más culto y preparado de la capital del obispado no duda en

utilizar profusamente las tipologías de Yáñez. Cuadros de altar son la *Natividad* (retablo del Cabildo) y *Presentación del Niño en el Templo* (Fig. 8) del Museo Diocesano, y la *Piedad* procedente de la antigua cárcel (hoy en el Ministerio de Justicia) que atribuimos al pintor conqueñense. Al segundo tipo se ajustan el retablo de los Santos Mateo y Lorenzo de la catedral, el de la Asunción (Museo Catedrático) y otros. El aumento de la superficie de las tablas facilita las composiciones complejas y monumentales, más ajustadas a los nuevos tiempos.

Para la caracterización del estilo de Martín Gómez el Viejo es imprescindible deslindar, con absoluta precisión, la obra genuina del pintor. Debe evitarse caer en la trampa de querer extraer conclusiones del farragoso grupo de obras tradicionalmente atribuidas, donde se incluyen numerosas pinturas que no le pertenecen. Conviene para ello aislar de ese grupo primario y nada selectivo aquellos trabajos documentalmente probados como suyos. Durante casi dos siglos la única obra cierta para los estudiosos fue el retablo de los Santos Mateo y Lorenzo que, como dice Post<sup>14</sup>, permitió iniciar la reconstrucción de su personalidad y obra. Afortunadamente, hoy en día se ha ampliado considerable la obra documentada del artista. Una vez establecidos con ciertas garantías

<sup>14</sup> POST: *op. cit.*, p. 339.



Fig. 8. Martín Gómez el Viejo. *Presentación del Niño en el templo. Detalle.*  
Cuenca. Museo Diocesano.



Fig. 9. Martín Gómez el Viejo. *Retablo de Santos Lorenzo y Mateo. Detalle.*  
Cuenca. Catedral.

los estilemas en él habituales, puede pasarse a la discriminación, entre las pinturas que se le han ido atribuyendo, de aquellas que más legitimamente puedan corresponderle.

Ya nos hemos referido extensamente al retablo de Valdecabras, de 1534-1535. Debemos esperar catorce años para encontrar la siguiente obra documentada de carácter estrictamente pictórico: el retablo realizado para el cabildo de los canónigos. Conocida su documentación desde el pasado siglo, ha sido uno de los trabajos más citados por los estudiosos de Gómez<sup>15</sup>. Entre 1548 y 1550 se pagó al pintor la cantidad de cien ducados en que el tasador Bartolomé de Iñiga, vecino de Huete, valoró el trabajo de Martín Gómez. Sin embargo, se ignoraba en qué obra atribuida al pintor conquense podría reconocerse. Afortunadamente, la identificación es posible gracias a la inesperada mención que del altar realizado para los canónigos hace el nieto del pintor, Martín Gómez el Joven<sup>16</sup>. Enumerando las obras que su abuelo había ejecutado para la catedral, cita «el retablo del Nacimiento del altar del cabildo»<sup>17</sup>. Ante esta afirmación, debe pensarse en una importante pintura dedicada precisamente a la *Natividad* y que pertenece plenamente al estilo de Gómez el Viejo (Museo Diocesano de Cuenca). La composición evoca la que realizara Yáñez para el retablo *Peso de la catedral*, aunque más sencillamente estructurada, siguiendo un esquema muy repetido por el conquense: estricto eje de simetría y agrupamiento de las figuras en los primeros planos.

En el mismo documento citado anteriormente se hace referencia a una «Purificación de Nuestra Señora» que no puede ser sino una gran composición que, procedente de la catedral, se conserva actualmente en el Museo Diocesano (Fig. 5). Es una de las obras maestras de Martín Gómez, que no puede entenderse —una vez más— sin el precedente de Yáñez de la Almedina. Aunque Post afirma que toda la parte izquierda es una réplica del panel homónimo de la catedral de Valencia, lo cierto es que esto sólo puede aceptarse de la doncella que porta la cesta con los pichones. Desde el punto de vista compositivo, abismales diferencias separan a las dos creaciones. No es del primer Yáñez de Valencia de quien podríamos acordarnos sino, en todo caso, del de Cuenca, que, considerando ya lejanos y obsoletos aquellos ideales de claridad espacial de su etapa levantina, apiña y apretuja a sus personajes, antes ordenadamente dispuestos en composiciones equilibradas y claras<sup>18</sup>. Ya en 1902 observaba Karl Justi, ante la *Crucifixión* conquense, como falta «aire al agrupamiento de las figuras que se adelantan hasta los lindes del primer término y tocan casi el marco»<sup>19</sup>.

De aquí parte, indudablemente, Martín Gómez. Sus grandes composiciones siguen un patrón semejante: apertotonamiento de las figuras en primer plano, formando una especie de aureola en forma de segmento de círculo que encierra en su interior a los protagonistas de superior jerarquía. En las figuras triunfa también plenamente la herencia yáñezca. Además de la doncella de los pichones, el rostro frontal a la derecha de San José procede de un prototipo divulgado por Yáñez a partir del San Juan Evangelista de la predela del retablo de la Crucifixión. Los tipos femeninos yuxtaponen irradiaciones procedentes de Leonardo y Rafael, con sus rostros ovalados de ojos bajos, suave y enigmática sonrisa y soñadora concentración. Yáñez los recrea en toda su producción, incluida la etapa conquense de donde pasaron a Martín Gómez.

El retablo de San Juan Evangelista (palacio episcopal de Cuenca), de 1550, es otra de las obras recientemente incorporadas al catálogo pictórico de Gómez<sup>20</sup>. Se realizó para la capilla del indiano Francisco Hernández, situada en la iglesia de Santo Domingo. Aunque hoy desmembrado, la tipología del retablo es corriente en la pintura conquense del segundo tercio de siglo XVI, con un panel de mayor tamaño en el cuerpo principal y otro más pequeño en la parte superior, rematado generalmente en forma semicircular. El prototipo básico y más valioso lo encontramos en el retablo *Peso de la catedral*, ejecutado por Yáñez de la Almedina. Para subrayar algunas correlaciones claras con la obra del maestro, evoquemos las facciones del soldado que porta la alabarda, que son las mismas de San José de la *Sagrada Familia* de la colección Grether. O el emperador que ordena la ejecución del Evangelista, que encuentra sus antecedentes en las dos tablas laterales del banco del retablo de la Crucifixión. En el personaje tocado con gorra que mira escrutadoramente hacia el espectador podríamos tener un autorretrato de Martín Gómez, y la cronología no contradice esta hipótesis. El artista debió nacer con el siglo y frisaría ahora la cincuentena, edad que aparenta el barbado personaje al que nos referimos.

El retablo de los Santos Mateo y Lorenzo de la catedral es uno de los trabajos mejor documentados del pintor. Esteban Jamete ejecutó la mazonería entre finales de 1551 y finales de 1552. Entonces empezó Gómez su trabajo que terminaría en 1554. La estructura original se ha visto fuertemente alterada por su traslado desde un pilar del crucero hasta la capillita del trascoro donde hoy se encuentra. Aún así, el cuerpo principal se mantiene intacto, constituyendo una de las más soberbias y técnicamente cuidadas producciones de Martín Gómez. Con sus personajes monumentales, de posturas tan mo-

<sup>15</sup> Post: *op. cit.*, p. 340 y 343 y D. ANGULO: *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Cuenca, 1956, pp. 19-20.

<sup>16</sup> Archivo Catedralicio de Cuenca, Capitulares, 1603, f. 61 r.

<sup>17</sup> P. M. IBÁÑEZ: «El retablo del Cabildo, de Martín Gómez el Viejo», *Cuenca*, Revista de la Diputación Provincial de Cuenca, n.º 27 (1986), pp. 33-47.

<sup>18</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid, 1947, p. 132.

<sup>19</sup> C. JUSTI: «El misterio del retablo leonardesco de Valencia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, X (1902), p. 207.

<sup>20</sup> P. M. IBÁÑEZ: «Martín Gómez el Viejo: el retablo de San Juan Evangelista», *Archivo Español de Arte*, 237 (1987), pp. 79-82.



Fig. 10. Martín Gómez el Viejo (atribuido). *Santa Quiteria*. Cuenca. Depósito diocesano.



Fig. 11. Martín Gómez el Viejo (atribuido). *Visitación*. Detalle. Cuenca. Museo Catedralicio.

vidas e inestables, puede considerarse la obra más reveladora de la última fase del pintor, cuando ya su estilo se había impregnado de rasgos manieristas. El ángel de San Mateo llamó la atención de Ponz (Fig. 9), que subrayó la gracia con que está ejecutado. Se relaciona estrechamente con el Niño de la *Epifanía* de Yáñez, que sigue —como la Virgen de dicho altar— la estampa de tema rafaelesco *Virgen y Niño sobre nubes*, grabada por Marcantonio Raimondi, en correspondencia que ha publicado Ana Avila<sup>21</sup>. Martín Gómez debió conocer la citada estampa: su figura se arquea del mismo lado que el Niño del grabado, mientras que la de Yáñez está del lado contrario, invertida. Pero para la ejecución, en aspectos tales como luces y modelado, siguió muy de cerca el trabajo de su maestro.

El retablo de la iglesia de Castillejo del Romeral es, por ahora, el último trabajo documentado y conservado que conocemos del pintor conquense<sup>22</sup>. Se trata en realidad de cuatro tablas supervivientes del antiguo altar mayor, ejecutado en 1554 y 1555, recompuestas modernamente a manera de nuevo retablo. Se manifiesta aquí el estilo final de Gómez el Viejo, con las inevitables

referencias a Fernando Yáñez. Prueba de ello es el rostro tan florentino de la doncella que porta los pichones en la *Presentación del Niño en el Templo*, así como la figura de Melchor en la *Epifanía*, heredero de un modelo que el maestro de Almedina ya empleara en la *Piedad* de la capilla de los Caballeros.

Consideramos ahora algunas obras no documentadas que parecen ejecutadas por Martín Gómez en solitario o con una mínima ayuda de taller, y que en su mayor parte son rigurosamente inéditas. La primera es un pequeño medallón con *Santa Quiteria* (T. 33 cms. diám.), conservado en el Depósito Diocesano de Cuenca (Fig. 10). Se trata del fragmento de un retablo desmembrado, fechable hacia 1536-1538. El rostro de la santa responde al prototipo femenino difundido a partir de la actividad de Yáñez en la catedral de Cuenca, como uno de sus más trascendentes legados al arte local.

En las dependencias del palacio episcopal de Cuenca se guarda un *Martirio de San Juan Evangelista* (T. 0,92 × 0,65) que pertenece, inequívocamente, a la mano de Gómez el Viejo. Se trata del típico cuadro de altar particular, con carácter funerario. Conserva el marco de

<sup>21</sup> A. AVILA: «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas», *Archivo Español de Arte*, 225 (1984), p. 80.

<sup>22</sup> P. M. IBÁÑEZ: «El retablo de Castillejo del Romeral (Cuenca) de Martín Gómez el Viejo», *Archivo Español de Arte*, 245 (1989), pp. 82-84.

la época donde se lee la fecha de 1542, particularmente interesante porque sitúa la pintura en una época en que no tenemos obras del pintor <sup>23</sup>.

En el mismo lugar se conservan dos alas de retablo procedentes del pueblo serrano de Uña, que pueden fecharse hacia 1545. Las pinturas que encierran son: *Natividad* (T. 1,10 × 0,71), *Epifanía* (T. 1,10 × 0,71), *Ángel de la Anunciación* (T. 1,10 × 0,71), *Santa Catalina de Siena* (T. 0,47 × 0,47) y *San Sixto dando limosna a los pobres* (T. 0,47 × 0,47). Tipos humanos y fisonomía proceden del maestro almedinense, como el rostro de la Virgen en los diferentes paneles, indefinible en su mezcla de rasgos leonardescos y rafaelescos. La escenilla del fondo de la *Epifanía*, con infantes y caballeros de perfil portando estandartes, recuerda especialmente a un grupito situado al fondo de la *Adoración de los Pastores* de la capilla Peso. El hecho que este último grupo pase prácticamente inadvertido, semioculto bajo la mazonería, refuerza la hipótesis de que Gómez trabajó con Yáñez y conoció sus obras en los menores detalles. El mismo tipo de correlaciones pueden encontrarse en los restantes paneles de la serie.

Procedente de la parroquia de Talayuelas, se muestra en el Museo Catedralicio de Cuenca una *Visitación* (T. 1,18 × 0,94) claramente atribuible a Martín Gómez el Viejo <sup>24</sup>. Como es típico en el arte del pintor, por derivación de su maestro Yáñez, las figuras se agigantan tendiendo a ocupar todo el espacio disponible y dejando escasa superficie para el desarrollo del paisaje, apenas abocetado. Nos fijaremos especialmente en la coluante pareja formada por José y Zacarías (Fig. 11). Los precedentes en la producción de Yáñez son numerosos. El continente leonardesco de Zacarías, de rasgos acusados y ensimismada potencia expresiva, deriva también del maestro manchego. Lo vemos en el personaje que examina los clavos de la Pasión en la *Piedad* de la catedral de Valencia, así como en el que puede identificarse con José de Arimatea en la *Piedad* de la capilla de los Caballeros. La fecha de realización cabe situarla hacia 1550 <sup>25</sup>.

En 1956 publica Angulo como del taller conquense de Yáñez una ignorada *Piedad* procedente de la cárcel de Cuenca <sup>26</sup>. La pintura se encuentra actualmente en el madrileño Ministerio de Justicia. Mientras algunos estudiosos la adjudican al mismo Yáñez <sup>27</sup>, otros la han catalogado como de pintor anónimo seguidor de Yáñez

y Llanos y vinculado a la escuela valenciana, llegando a sugerir el nombre de Martín Gómez <sup>28</sup>. Según nuestra opinión la obra debe adjudicarse efectivamente a Gómez el Viejo, pero la argumentación debe diferir de la empleada hasta ahora. No es éste el momento indicado para detenernos en el análisis de tal problemática, porque nos apartaría excesivamente de la línea argumental que informa este trabajo. Únicamente subrayaremos una referencia documental que podría relacionarse con la *Piedad* de la cárcel: el día 5 de octubre de 1549 el Consejo de Cuenca manda pagar a Martín Gómez «veynte mil maravedís en que fue concertado la pintura del altar de Nuestra Señora de la Piedad, que es a cargo de esta çibdad» <sup>29</sup>. Retomando el tema que nos ocupa, la tabla del Ministerio de Justicia es una de las piezas más reveladoras. Además de llevar a la cùtica a pensar simultáneamente en los nombres del maestro y discípulo, el San Juan Evangelista que emerge del fondo de la composición es copia exacta del personaje homónimo de la *Piedad* de la capilla de los Caballeros. Una figura que pertenece en exclusiva al repertorio de Yáñez en Cuenca, ya que no vuelve a aparecer en ninguna otra fase de su producción.

El impacto de Yáñez sobre la pintura conquense del renacimiento se estratifica en muy distintos niveles, que varían según las capacidades de sus seguidores. Hemos ido viendo el papel de Martín Gómez como primer albacea del testamento pictórico del maestro. Pero cuando Fernando Yáñez llega a Cuenca trabajan en la ciudad numerosos oficiales. Además de los Castro, ya citados Luis Montero, Fernando Muñoz, Juan Suárez, Juan de la Zarzuela y otros <sup>30</sup>. Aunque a la mayoría de ellos resulta difícil asignarle labores concretas, lo cierto es que se conserva un catálogo de obras anónimas que refleja la diversidad de la respuesta dada por los pintores locales ante el superior arte de Yáñez. Alrededor del núcleo básico, podrían sistematizarse como las ondas producidas por la piedra al caer el agua. Unas, muy próximas, impregnadas del más puro italianismo. Otras producidas por la piedra al caer al agua. Unas, muy próximas, impregnadas del más puro italianismo. Otras más alejadas de su espíritu, aunque aún se reconoce en ellas la fuerza original que les concedió la vida.

En una pared de la sacristía de la colegiata de Belmonte se conserva, aunque en mal estado, una grisalla con la *Adoración de los Reyes* (2,63 × 4,49). El tejido dibujís-

<sup>23</sup> La inscripción dice así: AQVI ESTA SEPVLTAO DON ALEXO DE VILLANVEVA CLERIGO FALEC (.....) DIAS DEL MES DE OTV-BRE DE MDXLII AÑOS.

<sup>24</sup> El profesor Angulo ya la asignó a Gómez en 1956 (*op. cit.*, p. 21).

<sup>25</sup> Queremos recordar un poder otorgado por el pintor Francisco Villena a Martín Gómez el Viejo, el 20 de julio de 1549, para cobrar una cantidad de Enguñanos (A.H.P.C., Francisco de Santacruz, 1549 a 1551, n.º 258, s.f.). Aunque separadas por unos cuarenta kilómetros, Enguñanos y Talayuelas son dos poblaciones de la Baja Serranía muy alejadas de la capital del territorio. Puede pensarse que Martín Gómez trabajó en Talayuelas por esta época.

<sup>26</sup> D. ANGULO: «Pintura del siglo XVI en Toledo y Cuenca», *Archivo Español de Arte*, 113 (1956), pp. 54-58.

<sup>27</sup> F. M. GARIN: *Yáñez de la Almedina, pintor español* (2.ª edic. Ciudad Real, 1978, pp. 142-143); M. LUCCO: *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, 1980, p. 123; F. BENITO: «Una tabla atribuida a Pedro de Machuca en la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, año 1985, pp. 45-46.

<sup>28</sup> V. TOVAR: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*, Madrid, 1986, p. 152. (En este sentido, Pérez Sánchez suscribe la proposición de Virginia Tovar en «Sobre una Piedad del Maestro de Alzira», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 9-10).

<sup>29</sup> Archivo Municipal de Cuenca, Actas del Concejo de 1549 y 1550, leg. 251, f. 78v.º.

<sup>30</sup> IBÁÑEZ: *Documentos...: op. cit.*, pp. 15-16, 23-55 y 91-112.



Fig. 12. Gonzalo Gómez (atribuido). *Natividad de María. Tres apóstoles*. Cuenca. Catedral. Capilla Barreda.



Fig. 13. Martín Gómez el Viejo y Gonzalo Gómez (atribuido). *Ultima Cena*. Detalle. Cuenca. Museo Diocesano.

tico presenta una gran calidad. Los rostros, tan rafaelescos, ubican la personalidad de su autor en el círculo conque se de Yáñez de la Almedina, con innegables paralelismos en el taller de los Gómez. De signo completamente opuesto es la *Presentación del Niño en el Templo* del Museo Catedralicio de Cuenca (T. 0,72 × 0,54). Es obra representativa de un nivel en que se yuxtapone la influencia yañezca con una neta persistencia del primer renacimiento, todo ello debido al pincel de un artista no excesivamente dotado. Se mezclan eclécticamente recuerdos de Juan de Borgoña con otros extraídos de Yáñez<sup>31</sup>. El italianismo de primera mano aportado por este maestro a la pintura conque se desnaturaliza aquí en un arte rudo y provincial, meramente imitativo e incapaz de comprender la profundidad de las novedades.

El retablo de San Bartolomé de la catedral se adorna con cuatro tablas pintadas, escasamente perceptibles bajo una densa capa de suciedad: *Epifanía* (T. 0,37 diám.), *Natividad* (T. 0,37 diám.), *Misa de San Gregorio*

(T. 1,00 × 0,49) y *San Francisco recibiendo los estigmas* (T. 1,02 × 0,49). No son trabajos de calidad pero poseen cierta gracia y no carecen de expresividad. Un nudo seguidor de Gómez el Viejo transforma en toscas caricaturas las hermosas formas italianas aportadas por el maestro de Almedina a la pintura local. Nada más opuesto a los nobles y serenos semblantes de Yáñez, plenamente asimilados por Martín Gómez, que estas ásperas y deformes cabezotas del retablo de San Bartolomé.

Son muchas más las obras pertenecientes a este catálogo de maestros anónimos influidos por Yáñez de la Almedina (*Santa Ana, la Virgen y el Niño* del palacio episcopal, *Sagrada Familia* de la capilla del Socorro de la catedral, retablo del convento de las Monjas Blancas de Cuenca, etc.), pero creemos que para nuestro propósito basta con las aquí comentadas. Se trata siempre de producciones aisladas que no dan lugar a una corriente estilística definida y persistente en el tiempo. ¿Cabe pensar que el taller de los Gómez monopolizó las influen-

<sup>31</sup> Dicha dicotomía parece haber confundido a la crítica, considerando la pintura de mano de un discípulo de Juan de Borgoña y fechándola a principios del siglo XVI. Así D. ANGULO: *Catálogo...* op. cit., p. 25; J. BERMEJO: *La catedral de Cuenca*, Cuenca, 1977, p. 170; J. M. DE AZCÁRATE: «Arte», en *Castilla la Nueva*, I. Madrid, 1982, p. 262.

cias yañezcas? En lo que se refiere a la mayor calidad e intensidad de dichos influjos, parece que sí. Entre las pinturas que presentan relación con el maestro manchego, las más valiosas se agrupan bajo un reducido número de manos en un conjunto de absoluta homogeneidad estilística. Primero se hace patente el protagonismo de Martín Gómez el Viejo, entre 1534 y 1553, y es lo que hemos analizado en páginas anteriores. Después vendrá el cambio de testigo hacia su hijo Gonzalo, colaborador de su padre entre 1553 y 1562 y luego responsable máximo del taller familiar, entre 1562 y 1585, en el que acabarán integrándose sus propios hijos Juan y Martín Gómez el Joven.

En Cuenca y su territorio se conservan numerosos altares que ilustran perfectamente la etapa final de Gómez el Viejo, intensamente ayudado por su hijo Gonzalo. Por lo general, son retablos de regulares dimensiones y con numerosos encasamientos pintados, por lo que un mínimo detenimiento en cada uno de ellos convertiría este estudio en un mero catálogo y nos obligaría a extendernos innecesariamente. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que los estilemas de la escuela son creados por Gómez el Viejo en su fase creadora más fructífera, entre 1534 y 1553, y que a partir de esa fecha lo que se hace es prolongar las formas anteriores con un descenso paulatino de la calidad del trabajo. Así pues, nos limitaremos a enumerar los citados altares, subrayando en su caso la casuística que complementa la hipótesis yañezca que estamos considerando.

En la catedral de Cuenca se conservan tres retablos de la etapa 1553-1562, de plena colaboración entre Martín Gómez el Viejo y su hijo Gonzalo, y subsiguiente transmisión de la formas emanadas de Yáñez hacia una nueva generación. Son el retablo de la Asunción<sup>32</sup> (Fig. ) y los altares mayores de las capillas Barreda (Fig. 12) y de los Caballeros. De nuevo, las muestras que patentizan el yañecismo de este taller conquense son numerosas. Así el *San Juan Bautista* de la predela del retablo de la Asunción que presenta un típico rostro frontal originado en la obra valenciana por los Hernando<sup>33</sup>. Si en la ejecución de este conjunto parece mayoritaria la presencia de Gómez el Viejo, en la del altar de la capilla Barreda nos parece que sucede lo contrario, en favor de Gonzalo, pese a la opinión unánime de la crítica al adjudicárselo en exclusiva a Martín<sup>34</sup>. Buscando patentes

conexiones con el arte de Fernando Yáñez, seleccionemos en la predela las figuras de Cristo y San Pedro como derivaciones de San Juan Evangelista y San Pedro del banco del retablo de la Crucifixión, y el grupo central de la *Visitación* que se inspira muy de cerca en el remate del altar de la capilla Peso. El tercer retablo catedralicio que citábamos es el de la capilla de los Apóstoles. Sus pinturas, que deben considerarse una de las últimas ocasiones de trabajo de Martín Gómez, llamaron tempranamente la atención de Ponz que las juzgó «de no poco mérito, fundado en el juicio y buen modo del tiempo de Rafael»<sup>35</sup>. Efectivamente, la introducción de las formas rafaelescas en Cuenca, junto a las de otros maestros como Leonardo o Perugino, es una de las consecuencias de la presencia de Yáñez en dicha ciudad.

Una problemática similar presenta el retablo de la Cena, del Museo Diocesano (Fig. 13). Angulo subraya que la manera de plegar refleja intensa influencia de Yáñez<sup>36</sup>. Los patentes vínculos estilísticos han llevado en alguna ocasión a atribuciones radicales<sup>37</sup>. La figura majestuosa y monumental de Cristo llama la atención sobre todas las restantes. Post la compara con la tabla del *Salvador ante San Pedro y San Juan*<sup>38</sup>, hoy en la colección Abelló, pero —una vez más— la articulación se produce en la misma Cuenca: San Juan Evangelista de la predela del retablo de la Crucifixión.

Se cierra esta etapa de colaboración intensa de Martín y Gonzalo Gómez<sup>39</sup> con dos trabajos ejecutados para parroquias provinciales. Del retablillo otro ya existente en una capilla de la iglesia del Peral poco puede decirse, ya que sus tablas fueron robadas en 1979. De hacia 1557-1558 a juzgar por fotografías anteriores a su desaparición, se acusa en los modelos una tendencia menos enérgica de la propugnada por Martín, los que nos lleva a suponer que el protagonismo de Gonzalo iría creciendo en los contratos tardíos del taller Gómez. El retablo mayor de la iglesia de Villarejo del Espartal se halla también plenamente dentro de este círculo. El hecho de que no alcance el nivel habitual de Martín nos incita a atribuirlo en su mayor parte a Gonzalo Gómez, hacia 1559-1560. Aunque algún panel como la *Epifanía* parece acreditar todavía la mano de Martín, el altar de Villarejo ofrecería el interés histórico de ser uno de los primeros retablos conservados de Gonzalo trabajando prácticamente en solitario<sup>40</sup>.

<sup>32</sup> Hasta ahora considerado de ignorada procedencia, el retablo de la Asunción (Museo Catedralicio de Cuenca) se pintó para la capilla que Francisco Ruiz, mayordomo del marqués de Cañete, tenía en la catedral de Cuenca (Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Gabriel de Valenzuela, 1591 y 1598, n.º 504, f. 750v.º).

<sup>33</sup> Véanse como ejemplo un *San Juan Bautista* en colección particular levantino y un *San Juan Bautista y otro Santo*, antes en el comercio de Barcelona, reproducidos en F. M. GARIN: *op. cit.*, láminas 164 y 176.

<sup>34</sup> J. GIMÉNEZ: *Vademecum de la catedral de Cuenca*, Cuenca, s.a., p. 21; POST: *op. cit.*, pp. 344 y 346; D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento*, *op. cit.*, p. 193; CAMON: *op. cit.*, p. 64.

<sup>35</sup> A. PONZ: *Viaje a España, III*, Madrid, 1774 (Reedic. Aguilar, Madrid, 1947, p. 240).

<sup>36</sup> ANGULO: *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>37</sup> Se ha llegado a adjudicar el retablo de la Cena a Fernando Yáñez. Véase F. CHECA: *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983, p. 123.

<sup>38</sup> POST: *op. cit.*, p. 352.

<sup>39</sup> Hasta aquí no se ha hecho mención de otro hijo pintor de Martín el Viejo, Julián Gómez, por considerarlo profesionalmente irrelevante y supeditado primero a su padre y luego a su hermano Gonzalo.

<sup>40</sup> Las noticias de archivo confirman que, ya antes del fallecimiento de su padre, Gonzalo Gómez se responsabiliza de numerosas obras en exclusiva: retablos de la iglesia parroquial y de la ermita de la Virgen de las Nieves de Albaladejo de Cuende, retablo para el mercader Hernando de Soria, puertas del retablo mayor de la catedral, etc... (Véase P. M. IBÁÑEZ: *op. cit.*, pp. 162-166).



Fig. 14. Gonzalo Gómez (Atribuido). *San Juan Bautista*. Retablo de los Santos Juanes. Cuenca. Museo Diocesano.



Fig. 15. Gonzalo Gómez (atribuido). *Asunción*. Cuenca. Museo Diocesano.

Como queda dicho, a partir de 1562 y por la muerte de su padre lidera Gonzalo Gómez el taller familiar. Desde esa fecha y hasta 1585 se produce en su obrador una extensa serie de retablos que preservan un sustancial sobre Yáñez de la Almedina. También revelan que Gonzalo no posee la fuerte personalidad de su progenitor, impregnándose el estilo de una blandura e imprecisión de las formas antes inexistente. Un yañecisco de tercera generación, con la acentuación de los componentes de origen rafaelesco, se acomoda al arte amable, superficial y sin complicaciones del pintor. No cabe subrayar ninguna aportación estilística sustancial que no estuviese definida con anterioridad. Por ello, nos limitaremos a enumerar las realizaciones conservadas más significativas: pinturas del coronamiento del retablo de San Martín y *Cruz en el Gólgota* de la catedral; retablo con Santos Dominicos, *Inmaculada*, tablas procedentes de Piqueras del Castillo y retablo de la capilla de verano, todo ello en el palacio episcopal de Cuenca; retablo de los Santos Juanes (Fig. 14) y *Asunción* del Museo Diocesano (Fig. 15), alas de retablo en la casa de Curato de

la parroquia conquense del Salvador, retablo mayor de la iglesia de Villar de Aguila, etc..

Todavía persisten lejanos recuerdos de Yáñez en un grupo heterogéneo de obras del último tercio del siglo XVI que se inscriben, de manera más o menos evidente, en el círculo pictórico de los Gómez, y deben ser relacionadas con los tres hijos pintores de Gonzalo: Juan, Francisco y Martín Gómez el Joven<sup>41</sup>. Lo constituyen el altar mayor y un retablillo lateral de la parroquia de Tondos, varias tablas de la iglesia de Bólliga, el altar mayor de Buenache de la Sierra, un retablo desmembrado de la iglesia de la Trinidad de Alarcón con historias de la vida de Santa Lucía, entre otras creaciones. Los últimos testimonios del vocabulario pictórico transmitido por Fernando Yáñez a sus seguidores conquenses se disuelven aquí en una fase estilística muy diferente a aquella que les vio nacer, ahora con el magisterio preponderante de diversos artistas italianos que trabajan en Cuenca a partir de la década de los setenta, especialmente Rómulo Cincinato y Bartolomé Matarana.

<sup>41</sup> IBÁÑEZ: *op. cit.*, pp. 17-18 y 183-207, y «La etapa conquense del pintor Juan Gómez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XXXVIII (1989), pp. 25-36.

