

## TABLAS DE NUEVOS MAESTROS CASTELLANOS ANTERIORMENTE ATRIBUIDAS AL MAESTRO DE PALANQUINOS (h. 1480-1500)\*

MARC BALLESTÉ ESCORIHUELA<sup>1</sup>  
Universitat de Lleida

El Maestro de Palanquinos es un pintor anónimo del área de León de finales del siglo XV a quien se le han atribuido numerosas tablas y conjuntos. Con un estilo hispano-flamenco y trazo particular, gozó de cierta importancia en ámbito diocesano. No obstante, no todo aquello que se le ha asignado parece haber sido ejecutado en su obrador. El presente artículo revisa el catálogo del pintor e identifica nuevas personalidades artísticas de su entorno o cronología.

**Palabras clave:** Pintura; Hispano-flamenco; Palanquinos; León; Castilla.

### PANELS OF NEW CASTILIAN MASTERS PREVIOUSLY ATTRIBUTED TO THE MASTER OF PALANQUINOS (c. 1480-1500)

The Master of Palanquinos is an anonymous late 15<sup>th</sup> century painter from the León area to whom numerous panels and altarpieces have been attributed. Working in a Hispano-Flemish style and with drawings of a characteristic aspect, he was of some importance in this diocese. Nevertheless not everything that has been attributed to him seems to have been produced in his workshop. This article examines the catalogue of the painter and identifies new artistic personalities from his milieu or chronology.

**Key words:** Painting; Hispano-Flemish; Palanquinos; León; Castilla.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Ballesté Escorihuela, Marc (2019): "Tablas de nuevos maestros castellanos anteriormente atribuidas al maestro de Palanquinos". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 367, Madrid, pp. 245-260. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.16>.

### El Maestro de Palanquinos

Gómez-Moreno en su *Catálogo Monumental de España*, en el recorrido por la provincia de León, es reiterativo en ciertas descripciones. Muchas de las pinturas que reseña lucen "fondos de oro con lazo morisco grabado"<sup>2</sup>, "nimbos con sus nombres y cintas en torno de las cabezas con frases del Evangelio"<sup>3</sup>, y son calificadas como "arte castellano popular"<sup>4</sup> y de "tendencia

---

\* El presente artículo se ha llevado a cabo con el apoyo de una beca FPI del Ministerio de Economía y Competitividad correspondiente a la convocatoria 2012 y en el marco del Departamento de Historia del Arte e Historia Social de la Universitat de Lleida (HAR2009-07740).

<sup>1</sup> marc.balleste@pip.udl.cat / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-9422-2020>.

<sup>2</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926: 278.

<sup>3</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926: 368.

<sup>4</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926: 314.

realista<sup>55</sup>. Buena parte de las mismas, ubicadas ciertamente en un área cercana, fueron vinculadas a lo largo del siglo XX a un único pintor, el Maestro de Palanquinos, cuya personalidad fue definida por Gómez-Moreno a propósito de la localidad del mismo nombre.

Los fondos de oro, los nimbos con inscripciones, las filacterias flotantes, las parejas de apóstoles en las predelas o los rostros particulares están presentes en la producción del maestro leonés y su círculo más cercano; no obstante, no son motivo suficiente para la atribución de las obras que los contengan al catálogo del pintor. Hubo un lenguaje artístico bastante homogéneo en la diócesis de León de finales del siglo XV que pudo haber sido promovido en buena parte por el citado obrador. Aun así, ante el elevado número de focos artísticos que había en la Castilla del momento, es arriesgado limitarse a un solo maestro, aunque sea para un área geográfica limitada. Lafuente Ferrari en 1935 apuntó que “se tardará bastante, si es que alguna vez ello se logra, en disipar esta niebla que envuelve a la mayor parte de la pintura castellana de la época y, por lo pronto, habrá que contentarse con clasificaciones provisionales a base de la geografía y de poco más<sup>56</sup>. Por el momento, centrándose en el ámbito leonés, cabe diferenciar aquello producido por el Maestro de Palanquinos de lo pintado por sus seguidores o meramente contemporáneos.

Si nos fijamos en el recorrido historiográfico en torno al maestro, la mayor parte de sus atribuciones se realizaron por parte de Gómez-Moreno y Post durante la primera mitad del siglo XX en un esfuerzo por catalogar la pintura del momento<sup>57</sup>. El *corpus* pictórico se amplió gracias a la aportación, ya menos extensa, de otros estudiosos como Saralegui y los más recientes Ramos, Nieto y González<sup>58</sup>, quienes hicieron nuevas aportaciones después de cuatro décadas de estudios testimoniales. Corresponde ahora una revisión de todas estas asignaciones, antiguas y modernas, y huir de dinámicas atributivas que reducen la riqueza pictórica leonesa a unos pocos nombres.

El Maestro de Palanquinos es un artista de trazo personal. Sus figuras lucen unas anatomías alargadas, con posibles extremidades exageradas, y rasgos angulosos. Los rostros exhiben perfiles marcados y una gran concentración en la mirada; tienen un carácter místico y profundo. Ciertas actitudes destacan por ser expresivas y un tanto forzadas, privando de corrección a las formas en favor de la narración.

Al igual que otros maestros hispano-flamencos<sup>59</sup>, emplea su mayor habilidad en las predelas y permite la participación de su taller en los niveles superiores. Usa también una serie de tipos humanos que se repiten en los santos y apóstoles de los bancales, así como de las escenas narrativas de variados retablos.

Uno de sus rasgos más definatorios son los fondos dorados que decoran todo tipo de composiciones y sustituyen el espacio relativo al cielo, compuestos de pan de oro labrado con formas vegetales o diseños geométricos. El esquema más definatorio del taller responde a estructuras estelares de herencia islámica. Suele disponer, también, nimbos dorados con incisiones y filacterias con una sentencia del personaje. Estas últimas, a diferencia de otros maestros, se incluyen también en tablas narrativas de forma sinuosa y por encima de las figuras.

Dichos fondos y nimbos, junto con la representación de ropajes brocados o arquitecturas rosadas y verdes, son elementos que derivan de la tradición castellana del siglo XV, de artistas como Jorge Inglés o Nicolás Francés. Sin embargo, la impronta más evidente que se percibe en el Maestro de Palanquinos es la del salmantino Fernando Gallego, de quien imita la exageración de las actitudes y la representación de espacios interiores y naturales.

<sup>55</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926: 495.

<sup>56</sup> Lafuente, 1935: 179.

<sup>57</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926. Post, 1933: 155-172; 1935: 624-626; 1938: 840-845; 1941: 689-694; 1947: 800-801; 1950: 335-338; 1953: 408-411.

<sup>58</sup> Saralegui, 1946: 147-159; 1959: 317-318. Ramos, 1992: 228-231. Nieto, 1994: 305-308. González, 1998: 409-417.

<sup>59</sup> Se entiende por hispano-flamenco al arte castellano de finales de siglo XV que se mantiene fiel a los modelos flamencos. Como apunta Pilar Silva y Joaquín Yarza es un término a debate pues aún no existía España ni el “estilo” se limitaba a la influencia de repertorios provenientes de Flandes. Es un lenguaje que se constituye también en Francia, Alemania e Inglaterra que además puede incorporar elementos del gótico internacional y de herencia islámica, como en el estudio que nos ocupa. Silva, 2003: 77. Yarza, 1992: 134.

Sus composiciones se deben al arte nórdico, y muy concretamente a pinturas de Roger van der Weyden, así como a conocidas estampas de Martin Schongauer. Varias escenas del maestro que figuran el Bautismo de Cristo, la Epifanía, la Degollación de San Juan Bautista, la Crucifixión o el Camino del Calvario son en todos los casos deudoras del arte de alguno de ellos.

De lo flamenco, hispánico o nórdico, imita también los ropajes copiosos. Los pliegues, no obstante, no son tan abundantes, por lo que se empequeñece el volumen final de los vestidos.

Por el momento, es un maestro sin identificar que mantiene el apelativo designado por Gómez-Moreno, a pesar de no aludir a su obra más destacable. Ninguna de las dos propuestas de identificación realizadas tiene suficiente consistencia<sup>10</sup>, ya sea por estar vinculadas a una obra de atribución discutible o por basarse solo en elementos decorativos y geográficos. No se ha hallado ningún documento que haga referencia a alguna de sus pinturas. En realidad, con excepción de la Catedral de León, no se conservan textos de época tan antigua relativos a las localidades o lugares donde trabajó.

Esta ausencia de documentos dificulta una datación exacta del catálogo del maestro. Solo se dispone, además, de una inscripción que mencione alguna fecha. Figura en el *Retablo de la Virgen* de Mayorga de Campos (Valladolid) y fecha el año 1498. Por el estilo de sus tablas debe ser considerado como una obra tardía, en la que el taller participó de manera considerable y, por consiguiente, como una prueba de lo que pudieron ser las últimas producciones del pintor. Sus inicios cabría situarlos alrededor de los años ochenta, momento en el que Fernando Gallego realizaba grandes retablos que le sirvieron como modelo.

Inició su actividad pintando composiciones de aire gótico como la *Caída de los ángeles rebeldes*, conservada en el Museo de León. Hizo, más adelante, tablas como las de la antigua Iglesia parroquial de Palanquinos (León), actualmente conservadas en el Retablo Mayor de la Catedral de León, o la *Epifanía* de la Granja de San Antolín (León). Su estilo se consolida en obras como el *Retablo de los Santos Juanes* de la Iglesia de San Juan Bautista de Villalón de Campos (Valladolid)<sup>11</sup> [fig. 1], obra fundamental del taller, o las exquisitas figuras de *San Cosme* y *San Damián* del Museo Catedralicio de León, así como la *Virgen de la leche con un donante* del Museo Nacional de Arte de Cataluña<sup>12</sup>. Pinta también las puertas de un tríptico, dadas a conocer en 1994 y conservadas en una colección particular madrileña<sup>13</sup>, algunas tablas del *Retablo de Santa Marina* del Museo de Bellas Artes de Asturias, la *Santa Marina emergiendo del dragón* de la Colección Drey y el recién citado conjunto dedicado a la Virgen de la Iglesia de Santa María de Arbás de Mayorga de Campos<sup>14</sup>. A este elenco debería ceñirse el catálogo del pintor y definir las demás tablas o retablos que se le han atribuido como obra de algún discípulo, seguidor, colaborador o pintor coetáneo. Yarza, de hecho, en su estudio publicado en el 2004 ya apuntó que la producción del leonés tenía que limitarse a un número más reducido de obras<sup>15</sup>.

## El Maestro del retablo de Santa Marina

Una de las primeras figuras identificadas que debe distinguirse del Maestro de Palanquinos fue el artista colaborador del *Retablo de Santa Marina*, en la actualidad conservado en el Museo de Bellas Artes de Asturias y proveniente de la Iglesia de Santa Marina de Mayorga de Campos.

<sup>10</sup> Nieto, 1994: 305-308. González, 1998: 409-417.

<sup>11</sup> Para una visión detallada del conjunto véase la página web de la Diputación de Valladolid en el área de restauraciones: <<http://www.diputaciondevalladolid.es/ciudadanos/ciu-cultura/restauracion/villalon.shtml>> [21 de marzo de 2019].

<sup>12</sup> Apréciase la obra en el portal del museo: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-de-la-leche-con-un-donante/mestre-de-palanquinos/004512-000>> [21 de marzo de 2019].

<sup>13</sup> Nieto, 1994: 305-308.

<sup>14</sup> En la actualidad se conserva en la Iglesia del Salvador de la misma localidad.

<sup>15</sup> Yarza, 2004: 245.



Fig. 1. Maestro de Palanquinos, *Retablo de los Santos Juanes*, Iglesia de San Juan Bautista de Villalón de Campos. Foto: Pátina SL.

El conjunto fue atribuido por Post<sup>16</sup> y ampliamente estudiado a propósito de la restauración realizada en 1999. Pérez Sánchez y los estudiosos del Hamilton Kerr Institute localizaron en dicha intervención una segunda mano —que denominaré de ahora en adelante como Maestro del retablo de Santa Marina—, con la cual el leonés habría trabajado conjuntamente en la elaboración del altar<sup>17</sup>. La primera, la segunda y la sexta calle serían obra del Maestro de Palanquinos y las otras tres interiores, del citado nuevo pintor.

Este vínculo no consistió en una subcontratación, pues, además del interés por unificar ciertos elementos estilísticos, los materiales empleados para el soporte o la base de preparación coinciden en todos los paneles<sup>18</sup>.

Algunos rasgos como la decoración de herencia islámica, los nimbos trabajados, los interiores embaldosados o las figuras de actitud expresiva son iguales para ambos. No obstante, el nuevo maestro, que tiene igualmente un lenguaje deudor de Fernando Gallego, luce algunas diferencias destacables. Aboga por unas estancias de perspectiva sencilla y coherente, distinta a la mezcla de estilos de Palanquinos. Los fondos dorados pierden peso y se sustituyen en algunas escenas por cielos de tonos azules. Los personajes tienen las facciones marcadas aunque con un gesto crispado, algo caricaturesco, y en muchos casos con un flequillo muy característico elaborado a base de mechones. Visten unas ropas pesadas, de abundantes pliegues, que recuerdan a los modelos flamencos. A nivel técnico, el Maestro del retablo de Santa Marina es más diestro que el leonés; su pincelada es precisa y correcta.

Además del retablo conservado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, pudo haberse producido otra colaboración artística entre los mismos maestros y en un conjunto de temática idén-

<sup>16</sup> Post, 1933: 164-165.

<sup>17</sup> Pérez, 1999: 40-83. Hodge/Spring/Marchant/Véliz, 2000: 7-40.

<sup>18</sup> Hodge/Spring/Marchant/Véliz, 2000: 12.



Fig. 2. Maestro del retablo de Santa Marina,  
*Juicio de Santa Marina*, Museo Catedralicio de Astorga.  
Foto: CAEM-UdL.



Fig. 3. Maestro del retablo de Santa Marina,  
*San Juan Bautista y el profeta Balaam*,  
Colección Laia-Bosch. Foto: CAEM-UdL.

tica. Se trata de un altar que estaría ubicado en la Iglesia parroquial de Santa Marina del Rey, del que solo se conservan dos tablas. Ambas fueron citadas y vinculadas por Post<sup>19</sup>. Una de ellas, la que se conserva en la Colección Drey, tiene una composición casi análoga a la escena del mismo tema del museo asturiano y un estilo coincidente con Palanquinos. La otra, custodiada en el Museo Catedralicio de Astorga, representa el *Juicio de Santa Marina* [fig. 2] y fue atribuida temporalmente al Maestro de Astorga. Si nos fijamos en la distribución espacial, la tipología de paramentos, los ropajes y los rasgos de los personajes, la autoría debe asignarse al Maestro del retablo de Santa Marina. En realidad, se observan rostros concretos coincidentes, como el del prefecto que tiene parangón con el José de Arimatea del *Entierro de Cristo* del altar que da nombre al pintor.

No hay prueba segura que vincule ambas tablas a excepción de la temática y la paternidad de las mismas. No se conoce la procedencia de la escena de la Colección Drey ni si compartió retablo con la otra. No obstante, la hipótesis planteada por Post y ampliada en las líneas precedentes merece ser considerada. Sería una muestra adicional de que algunos obradores trabajaban, más allá de la típica organización de taller, de forma coordinada con otros artistas y para poder asumir encargos de gran envergadura.

La identificación de este nuevo pintor nos permite confirmar la atribución de un *San Juan Bautista y el profeta Balaam* de la Colección Laia-Bosch [fig. 3], que se dio a conocer en subasta pública el año 2006<sup>20</sup>. Salió a la venta con el título *San Juan Bautista con el cordero de Cristo y un*

<sup>19</sup> Post, 1933: 154, 165.

<sup>20</sup> El vínculo con la segunda mano del retablo ya se apunta en: Ballesté/Avinyó, 2013: 9-18.



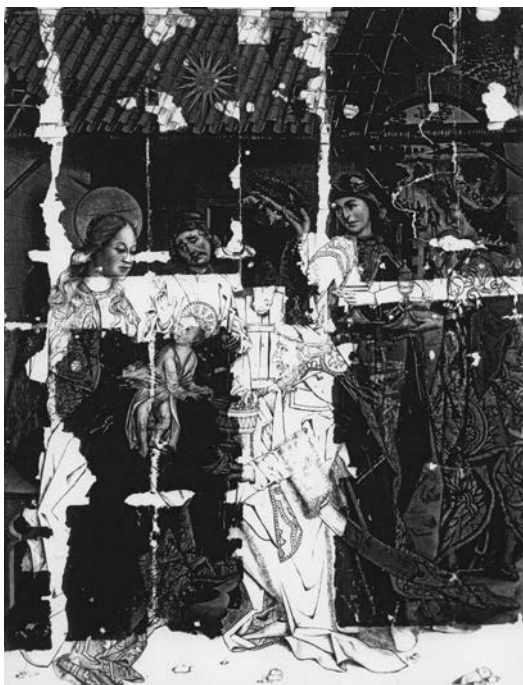


Fig. 4. Maestro del retablo de Santa Marina, *Epifanía*, Colección particular madrileña (?).  
Foto: IAAH-Arxiu Mas.



Fig. 5. Maestro del retablo de Santa Marina, *Crucifixión*, Colección Graells Pinós.  
Foto: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

*donante auxiliar*<sup>21</sup>, aunque, visto el tamaño de la segunda figura y la inscripción del nombre en su filacteria, esta debe interpretarse iconográficamente como el mago mesopotámico al servicio de Balak. La asociación de ambos profetas es poco habitual en el arte del momento. Balaam solía representarse con otras figuras como Moisés o David, pero nunca con el precursor de Cristo. Es, por lo tanto, una unión original que respondería a un deseo del pintor o del comitente.

Ambos profetas están de pie con la mirada dirigida a su derecha, hacia lo que pudo haber sido la tabla central de un altar con un mínimo de tres calles. El fondo tiene las típicas lacerías de Palanquinos, aunque con una epidermis ennegrecida seguramente por haber sufrido un exceso de calor. La atribución al Maestro del retablo de Santa Marina se sustenta en los pliegues de las ropas, las anatomías y rasgos faciales, especialmente en la figura de San Juan, la cual se asemeja en buen grado a la representación de Cristo en las tablas de la Pasión del Museo de Bellas Artes de Asturias.

Otro panel que debe asignarse al maestro es una *Epifanía* [fig. 4] que se encuentra en paradero desconocido y con un deficiente estado de conservación. Sabemos de su existencia gracias a una fotografía del Arxiu Mas de Barcelona en la que se observan pérdidas importantes de la superficie pictórica, restituidas todas ellas por un dibujo ilusionista<sup>22</sup>. La composición parece inspirarse en la *Adoración de los Magos* de un seguidor de Hans Memling custodiada en el Convento de Santa Clara de Medina del Pomar (Burgos). Su estilo recuerda también al retablo ubicado en el museo asturiano. San José, por ejemplo, es muy similar a uno de los verdugos de la *Segunda flagelación de Santa Marina*.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao, un panel de predela con un *San Pablo y San Andrés* tiene igualmente los estilemas típicos del nuevo maestro<sup>23</sup>. Las dos figuras se sitúan delante de

<sup>21</sup> En Bonhams el 16 de Mayo de 2006, San Francisco (EUA), Lote n.º 30030.

<sup>22</sup> Institut Amatller d'Art Hispànic [s/n] (Tomo n.º 56). Colección particular, Madrid. Escuela castellana, siglo. XV.

<sup>23</sup> Véase la obra en el catálogo online del museo: <<https://www.museobilbao.com/catalogo-online/los-apostoles-san-pablo-y-san-andres-6912>> [21de marzo de 2019].

un fondo dorado, con decoraciones de perfiles negros más marcados de lo habitual, y detrás del típico pretil de piedra. Sus rostros, el cabello y la disposición de su cuerpo siguen las formas habituales. Post lo atribuyó con dudas a la figura artística algo indefinida de Antonio Contreras y, posteriormente, aunque también de manera dudosa, al Maestro de Astorga<sup>24</sup>. Hodge, en cambio, ya lo vinculó con este nuevo pintor basándose en la técnica y los patrones de los nimbos<sup>25</sup>.

El origen es desconocido, pero quizás formó parte de Iglesia parroquial de Arenillas de Valderaduey (León), pues Gómez-Moreno en el *Catálogo monumental de España* describe para este templo una “tabla suelta, de 63 por 74 centímetros, que estuvo en el banco del retablo, figurando a los santos Pablo y Andrés hasta medio cuerpo, sobre fondos de oro imitando brocados, nimbos con sus nombres y cintas en torno de las cabezas con frases del Evangelio; está pintada al temple; [...] Fines del siglo XV”<sup>26</sup>. No se dispone de prueba documental alguna que lo certifique y las medidas difieren en uno o dos centímetros tanto en altura como en anchura. No obstante, teniendo en cuenta la cercanía del pueblo con Mayorga de Campos y la no existencia de ninguna tabla con estas características en el templo actual, cabe considerar dicha hipótesis.

El catálogo pictórico del denominado Maestro del retablo de Santa Marina puede ampliarse todavía más con una *Crucifixión* [fig. 5] conservada según la historiografía en la colección particular barcelonesa del Señor D. J. Graells Pinós<sup>27</sup>. Post la adscribe al taller del Maestro de Palanquinos y vio en la obra elementos que profetizan al que según él podría haber sido su sucesor, el citado Maestro de Astorga<sup>28</sup>. La composición y ciertos rasgos estilísticos, como la Cruz o la figura de Cristo, recuerdan a la tabla del mismo tema del Museo de Bellas Artes de Asturias. Los personajes femeninos lucen un aire delicado, sus facciones son menos caricaturescas, por lo que la tabla tendría que fecharse posteriormente al conjunto de Mayorga de Campos, cuando ya se estaba integrando en Castilla la fineza del Renacimiento, visible en artistas como el citado astorgano.

Dos paneles más presentan relación con el maestro, aunque su atribución no es tan clara como los casos anteriores. Se trata de otra *Crucifixión*, con áreas restauradas, de localización desconocida y reproducida en el Arxiu Mas de Barcelona<sup>29</sup>, así como del *Descendimiento* del Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>30</sup>, el cual se había vinculado con el pintor Juan Sánchez de San Román<sup>31</sup>. En este último, a pesar de sufrir ciertos desperfectos en la superficie pictórica, hay elementos concretos como los rostros, el tipo de paisaje y los brocados que señalan más al artista castellano que a un maestro andaluz de cierta influencia italiana *quattrocentista*.

En todo caso, el breve catálogo asignado al nuevo pintor, el hecho de que pintara las calles internas del retablo de Mayorga de Campos, aquellas más visibles, o la buena técnica que desprende, evidencian la importancia de su figura, análoga, pues, a la de su colaborador el Maestro de Palanquinos. Ambos generaron huella en la región; los dos tuvieron seguidores que los tomaron como modelo, como el maestro anónimo que pintó las tres tablas de Paladinos del Valle (Zamora) conservadas en el Museo de los Caminos de Astorga.

## El Maestro de Valdescorriel y el Maestro de Villafáfila

Otro de los seguidores, en este caso del maestro leonés, fue el denominado Maestro de Valdescorriel, figura artística definida por Cuesta a propósito del retablo de la localidad con el

<sup>24</sup> Post, 1933: 462-463; 1947: 563.

<sup>25</sup> Hodge/Spring/Marchant/Véliz, 2000: 19.

<sup>26</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926: 368.

<sup>27</sup> Según el Arxiu Mas, en algún momento se conservó en la Colegiata de Santa María de Calatayud: IAAH Junta de Museos 2166 (Tomo 17). Colección José Graells, Barcelona. Escuela Castellana, s. XVI.

<sup>28</sup> Post, 1950: 335.

<sup>29</sup> IAAH [s/n] (Tomo 58). Escuela castellana s. XV.

<sup>30</sup> N.º Inv. 69/218.

<sup>31</sup> Bertaux, 1911: 899. Post, 1934: 18-20. Bengoechea, 1978: 75.

mismo nombre, situada al nordeste de la provincia de Zamora<sup>32</sup>. A este es oportuno atribuirle dos paneles vinculados entre sí y también atribuidos al Maestro de Palanquinos por parte de Post<sup>33</sup>. Uno de ellos es el *Rey Ezequías*<sup>34</sup>, conservado en el Carnegie Museum of Art de Pittsburg, y el otro una *Traición de Cristo* supuestamente conservada en la colección del Sr. Charles S. Wakefield-Mori. Los dos son muy parecidos a las escenas del retablo de Valdescorriel; el último citado, en realidad, luce una composición casi análoga a la tabla zamorana del mismo tema, que a su vez hace una reinterpretación de las composiciones de Dierick Bouts y Fernando Gallego. A nivel estilístico se aprecian elementos cercanos a Palanquinos, como los fondos dorados, la expresión de las figuras y sus atuendos. No obstante, este seguidor del leonés, según Cuesta posible autor de ciertas tablas del *Retablo de la Virgen* de Mayorga de Campos<sup>35</sup>, tiene un aire más local y ciertos rasgos muy personales. Se incluye, además, en un estilo común de influencia nórdica que se extendió por Benavente y otras zonas cercanas.

Las tablas del conjunto dedicado a Santa Lucía que Post ubica en la Colección Eymonau de París y que asigna al círculo de Palanquinos, concretamente a un discípulo que habría colaborado en el recién citado *Retablo de la Virgen*<sup>36</sup>, podrían tener relación con el Maestro de Valdescorriel. Algunas figuras femeninas de las escenas recuerdan el quehacer del pintor. Deben adscribirse, en todo caso, al ámbito cercano de Palanquinos.

Según Cuesta, en el altar de Valdescorriel habría intervenido un discípulo o colaborador del maestro zamorano, el denominado Maestro de Villafáfila<sup>37</sup>, quien tiene esta denominación por ser el autor de unas tablas de la localidad con dicho nombre, actualmente conservadas en el Museo Catedralicio de Astorga. Se trata, de nuevo, de un seguidor de Palanquinos con un estilo que tiende al detallismo en los ropajes o las arquitecturas sólidas de carácter medieval. Es, no obstante, rígido en los vestidos y un poco tosco en la definición de las figuras, que presentan algo de macrocefalia y un achatamiento de la anatomía.

A este se le han atribuido los paneles de Villafáfila (Zamora), las escenas de San Félix, de localización desconocida, y la *Piedad* de la Iglesia de San Juan del Mercado de Benavente, de un aire ya cercano al primer Renacimiento<sup>38</sup>. Cabría añadir a la lista el *Díptico con escenas de la Pasión* del Museo de Bellas Artes de Gante<sup>39</sup>, el cual no dispone de atribución alguna. Presenta una *Piedad* y una *Resurrección* con figuras de difícil movilidad y rasgos sencillos. Destaca del mismo el fondo dorado con nubes hechas a base de incisiones y de composición idéntica a las reproducidas en el *Llanto sobre Cristo muerto* del Museo Catedralicio de Astorga. Dicho elemento transmite algo de interés por el naturalismo, aunque no se abandona aún el gusto por el lujo. De poder confirmar la atribución, el díptico sería una de las pocas obras de uso privado conservadas en el arte de la región para esta cronología.

## El Maestro de Valencia de don Juan y el Maestro de Santiago

Otro pintor cercano al Maestro de Palanquinos es el autor del retablo de Valencia de don Juan (León). Algunas de sus tablas, la gran mayoría en localización desconocida, fueron estudiadas por Gómez-Moreno antes de que se derribara el templo<sup>40</sup>. En aquel entonces sólo vio dieciséis escenas expuestas en dos altares laterales de arquitectura moderna. Cuatro de ellas eran de temática narra-

<sup>32</sup> Cuesta, 2010: 33-56.

<sup>33</sup> Post, 1938: 843-845; 1933: 468; 1953: 411.

<sup>34</sup> Véase la obra en el portal del museo: <<https://collection.cmoa.org/objects/900ee12b-32dd-4247-a065-31ab0b-09fc5a>> [21 de marzo de 2019].

<sup>35</sup> Cuesta, 2010: 49.

<sup>36</sup> Post, 1935: 626-628.

<sup>37</sup> Cuesta, 2010: 43-49.

<sup>38</sup> Granja, 2001: 205-222. Cuesta, 2010: 33-56.

<sup>39</sup> N.º Inv. 1901-C.

<sup>40</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926: 455-456.





Fig. 6. Maestro de Valencia de don Juan, *Retablo de San Juan Bautista*, Iglesia desaparecida de Valencia de don Juan. Foto: Cortesía de la Hispanic Society of America.



Fig. 7. Maestro de Valencia de don Juan, *Retablo de San Juan Evangelista*, Iglesia desaparecida de Valencia de don Juan. Foto: Cortesía de la Hispanic Society of America.

tiva (*Banquete de Herodes*, *Degollación de San Juan Bautista*, *El Sermón de San Juan Evangelista*, *Prueba de la copa envenenada*) y el resto figuras de santos y profetas (*San Juan Evangelista* y *San Andrés*, *Santiago el Mayor* y *San Juan Bautista*, *San Pedro* y *San Mateo*, *San Pablo* y *San Bartolomé*, *Malaquías*, *Zacarías* y dos profetas sin identificar). Actualmente conocemos su aspecto gracias a dos ilustraciones conservadas en la Hispanic Society of America<sup>41</sup> [figs. 6 y 7].

El *Banquete de Herodes* fue recuperado por la Junta de Castilla y León en 2013 y por consiguiente pudo restaurarse. Actualmente se expone en el Museo de León como obra de Palanquinos. *San Pedro* y *San Mateo* salieron a la venta en 2016 y fueron comprados por un coleccionista privado desconocido<sup>42</sup>.

Al que puede denominarse como Maestro de Valencia de don Juan, Post ya lo adscribió a la escuela de Palanquinos y le otorgó cierta herencia de Nicolás Francés<sup>43</sup>. Vemos del primero el típico amontonamiento de los personajes, ciertos modelos faciales, así como la disposición de santos emparejados en la predela. Su personalidad se distancia, en cambio, en la anatomía de las figuras y en su configuración craneal. Luce un estilo más tosco y una originalidad singular en la decoración de lo dorado. Este pintor bien podría haber formado parte del taller de Palanquinos dada la poca distancia entre las localidades donde ambos trabajaron.

Un panel de localización igualmente desconocida y que fue fotografiado por Moreno, cabe asignarlo al Maestro de Valencia de don Juan<sup>44</sup>. Representa a *La Presentación de la Virgen en el*

<sup>41</sup> Hispanic Society of America GRF 83367 y 83374. Palanquinos, Master (School of). Retablo. In the Iglesia de San Juan. Valencia de don Juan (León).

<sup>42</sup> Alcalá Subastas, 9 y 10 de marzo de 2016, Lote n.º 756. En: <<http://www.alcalasubastas.es>> [25 de febrero de 2019].

<sup>43</sup> Post, 1933: 170.

<sup>44</sup> Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Presentación en el templo*. Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953). MORENO 20559\_B.

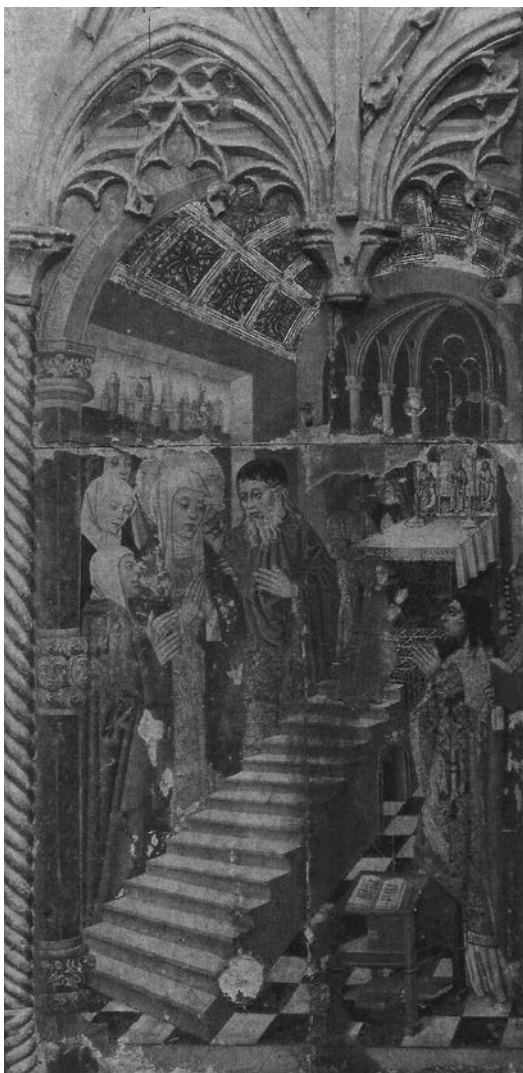


Fig. 8. Maestro de Valencia de don Juan, *La Presentación de la Virgen en el Templo*, con la pequeña figura de María subiendo las escaleras del templo de Jerusalén, Localización desconocida. Foto: Moreno. Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

de la última<sup>50</sup>, el autor de este conjunto sería un artista anónimo que desproporciona anatomías y arquitecturas, luce unos paisajes más naturalistas que Palanquinos y combina también patrones

*Templo* [fig. 8] y se custodió durante décadas en la colección del leonés don Juan Torbado; pudo ser vendido después en Manhattan junto con otras obras de la colección. La perspectiva irregular y los rostros de rasgos sencillos, anchos y perfilados obligan a vincularlo al nuevo maestro, del mismo modo que cuatro tablas de una predela reproducidas en el Arxiu Mas de Barcelona con *San Bartolomé*, *San Pablo*, *Santiago apóstol* y *San Andrés*<sup>45</sup>. Los fondos dorados de esquemas originales y las formas sencillas de las figuras recuerdan al mismo autor. No se conoce su procedencia ni su paradero actual.

El Maestro de Valdescorriel, el Maestro de Villafáfila y el Maestro de Valencia de don Juan son los tres ejemplos más significativos de la huella del Maestro de Palanquinos en la pintura del momento. Otros artistas, que no tienen una personalidad identificada, siguieron también su estilo y realizaron obras que una vez más fueron atribuidas en su mayoría al maestro leonés. Una de ellas representa el *Milagro en el Monte Gárgano* y se conserva en una colección particular madrileña. Fue expuesta en 1988 con adscripción a Palanquinos<sup>46</sup>; sin embargo, es más cercana al artista recién estudiado por sus hechuras sencillas y de contornos marcados. Algo similar ocurre con los *Cazadores a caballo*, que estuvieron temporalmente en el Museo del Prado<sup>47</sup> y que fueron analizados por Saralegui y Post. Ambos los relacionaron con el maestro leonés y con el conjunto de Valencia de don Juan<sup>48</sup>.

Post también describe cuatro tablas con escenas de Santiago (*El ahogo de los perseguidores de los discípulos del santo*, *El Sermón*, *La Decapitación* y *El Traslado del cuerpo de Santiago*) que deben ser consideradas, según él, como uno de los mayores logros de Palanquinos<sup>49</sup>. De acuerdo con la reproducción de la primera en su *History* y al negativo conservado

<sup>45</sup> IAAH Mas C-95531, C-95532, C-95533, C-95534 (Tomo 52). En comercio, Barcelona. Escuela del Maestro de Palanquinos, siglo XV.

<sup>46</sup> Azcárate, 1988: 76-77.

<sup>47</sup> El panel estuvo catalogado con número 2665. No consta a día de hoy en los inventarios más actuales.

<sup>48</sup> Saralegui, 1946: 147-159. Post, 1950: 337-338.

<sup>49</sup> Post, 1953: 408-409.

<sup>50</sup> IAAH Gudiol 32901 (Tomo 52) Co. E. García, Madrid. Maestro de Palanquinos.

Gómez-Moreno describe una tabla situada en una capilla de la Catedral de León y procedente de Torbajo de Abajo, que podría referirse a la presente: “[...] se efigia el caso de la traslación del cuerpo de Santiago sobre el carro de bueyes, al que acompañan dos diáconos. Aunque muy grosera e incorrectísima, algo tiene de analogía con las de Palanqui-



Fig. 9. Maestro de San Juan Bautista, *La Predicación de San Juan Bautista*, Localización desconocida.  
Foto: IAAH-Arxiu Mas.

originales para los dorados. A este pintor, que podría denominarse como Maestro de Santiago, cabe asignarle tres tablas más: una *Anunciación*<sup>51</sup>, otro *Ahogo de los perseguidores de los discípulos de Santiago* conservado en el Museo Catedralicio de Astorga y una *Santa Catalina en la prueba de la rueda*<sup>52</sup>. Varios elementos son parejos a las cuatro tablas estudiadas por Post, tales como los paramentos, las desproporciones, ciertos perfiles y la vegetación.

### Otros maestros castellanos

Otros artistas lucen igualmente elementos en común con el Maestro de Palanquinos, pero no pueden ser considerados discípulos o seguidores suyos<sup>53</sup>. Es el caso del autor de la *Asunción de la Virgen con Santo Tomás y una donante* de la Colección Pedro Masaveu, un pintor anónimo y nueva figura pictórica a quien cabe otorgar el apelativo de Maestro de San Juan Bautista, dado que al mismo deben atribuírsele tres paneles adicionales que tratan del precursor de Cristo: *La Decapitación de San Juan Bautista* del Art Institute of Chicago<sup>54</sup>, una *Predicación de San Juan Bautista*<sup>55</sup> [fig. 9] de localización desconocida y el *Banquete de Herodes* de la Galería Bernat<sup>56</sup>. Su estilo es ciertamente

personal. Los rostros exhiben una dulzura mayor que los pintados por Palanquinos. La combinación de ojos, cejas y mejillas tiene, además, una estructura particular. La vegetación es más esquemática y plana, y se acompaña de unas hierbas altas para los primeros planos.

Las tres tablas de San Juan presentan personajes coincidentes con tipos humanos y vestimentas iguales, de colores variados y detalles lujosos. Aparecen tocados exóticos y fondos con lacerías, elementos que podrían haber conducido a la atribución del leonés. La Galería Bernat define al autor de su panel como el Maestro Alejo por las similitudes con las tablas del retablo de Villalcázar de Sirga. El pintor pudo haber conocido el arte palentino o haber trabajado en la región, al lado de artistas como Pedro Berruguete o Bartolomé de Castro, quienes le habrían dejado huella en su estilo, pero poco tiene del maestro propuesto por la galería. Ni las anatomías de las figuras ni los escenarios son parecidos.

Otro pintor de cronología similar, alrededor de 1500, que debe desvincularse de Palanquinos es el Maestro de Filadelfia, a quien denominamos así por las tablas conservadas en el museo de arte

nos; sus contornos se marcan con negro, y hay una tela brocada con oro, que hace sospechar si más bien denotará ineptitud que una mayor antigüedad su rudeza. Mide 85 por 68 centímetros." Gómez-Moreno, 1925-1926: 279. Es una hipótesis que merece ser considerada, pues no se conoce tabla con esta descripción a día de hoy en el templo.

<sup>51</sup> IAAH Gudiol 48106 (1964) (Tomo 52). Col·lecció Dr. Esteve, Barcelona. Mestre de Palanquinos, s. XV.

<sup>52</sup> Post, 1953: 409-411.

<sup>53</sup> Son merecedores de un análisis aparte; en el presente artículo, solo se desarrolla un primer acercamiento.

<sup>54</sup> Consúltese en la página web de la institución: <<https://www.artic.edu/artworks/102090/the-beheading-of-saint-john-the-baptist?q=palanquinos>> [21 de marzo de 2019].

<sup>55</sup> IAAH RM 1964 (Tomo 52). Pardo, París (c. 1960). Círculo del Maestro de Palanquinos.

<sup>56</sup> Disponible en línea: <<http://www.galeriabernat.com/portfolio-item/maestro-alejo/>> [21 de marzo de 2019].

de dicha ciudad. Se trata de dos escenas relativas a San Miguel, *La caza al buey en el Monte Gárgano* y *La procesión episcopal en el Monte Gárgano*<sup>57</sup>, que provienen del Palacio Davanzati de Florencia, lugar en el que estuvieron después de su salida de la península y antes de que fueran trasladadas a Nueva York en 1916<sup>58</sup>. Post las asignó al maestro leonés<sup>59</sup>, a pesar de no gozar de la típica languidez de las figuras. El fondo dorado o ciertos tocados pueden recordar de nuevo al pintor; no obstante, existe una expresividad más comedida y una representación de la naturaleza y los ropajes que parecen dirigirse hacia el nuevo lenguaje de origen italiano que estaba por llegar.

Una tercera escena, *La Aparición del buey en la cueva del Monte Gárgano*, habría formado parte del mismo retablo, pues, además de coincidir en el estilo y la temática, se encuentra, según los documentos del museo de Filadelfia, en Italia, como había sucedido con las otras dos.

Un último panel que también fue atribuido a Palanquinos<sup>60</sup> tiene algo de este nuevo maestro identificado, pero no debería asignársele a él. Lleva por título *Escena de la vida de un santo* y fue subastado en Nueva York en 1991<sup>61</sup>, después de haber estado en el Metropolitan Museum of Art. El amontonamiento de los personajes o el uso de los brocados obligan a situarlo en una cronología anterior.

En el Museo de la Iglesia de Oviedo, nos encontramos con una tabla que sirvió para una de las propuestas de identificación del Maestro de Palanquinos. Se trata de una *Asunción de la Virgen con donante* realizada por el pintor documentado Pedro de Mayorga para el altar originario de la catedral ovetense<sup>62</sup>. Tiene una composición similar a la *Asunción* de la Colección Masaveu, aunque, al igual que esta, goza de unos estilemas distintos a los del maestro leonés, tales como una finura mayor en rostros y anatomías. Cabe valorar al artista como un ejemplo singular de la influencia del arte de Palanquinos en territorios septentrionales y no identificarlo como el mismo, a quien tampoco cabría situarlo en otra área alejada de León, en la localidad de Trujillo (Cáceres), lugar en el que se encuentra una *Crucifixión* que le fue igualmente asignada<sup>63</sup>. Según Ramos habría ocupado un espacio central del altar mayor, junto con las escenas de Fernando Gallego y sus discípulos. Puede vincularse al salmantino, pero en ningún caso a Palanquinos. El autor, un anónimo castellano de influencia nórdica, quizás participó en el retablo, pintando también una segunda tabla, el *Llanto sobre Cristo muerto* conservado en una colección particular<sup>64</sup>. Esta se atribuyó asimismo al leonés y podría haberse instalado en el banco, donde se sitúa en la actualidad un *Descendimiento* realizado en el siglo XVI.

En otro museo, el Bonnat de Bayona, se hallan tres paneles de una predela que se incluyeron en el *corpus* pictórico de Palanquinos por tener dorados con incisiones, un pretil de piedra, las típicas filacterias y unas figuras con rasgos marcados<sup>65</sup>. Representan a un *San Pedro*, un *San Juan Evangelista* y un *Cristo resucitado* [figs. 10-12] y sus trazos recuerdan, en verdad, al arte burgalés, a artistas del entorno de Diego de la Cruz. La tercera de las tablas es ciertamente parecida a aquella conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao realizada por dicho pintor.

A estos paneles les habrían acompañado otros dos conservados en el Museo Cerralbo de Madrid que se exponen como obra de un anónimo castellano del siglo XV. Son un *Santiago Apóstol* y un *San Pablo* que gozan de las mismas formas y decoraciones<sup>66</sup>.

Un caso distinto es el *Llanto sobre Cristo muerto* del Museo Catedralicio de León, ya que sus dimensiones y excelentes acabados evidencian una destreza artística superior. Fue vinculada desde el

<sup>57</sup> Para un análisis de ambas véase: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/103629.html?mulR=869288718|11>> <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/103631.html?mulR=117813406|12>> [21 de marzo de 2019].

<sup>58</sup> Townsend/Guglielmetti/Volpi, 1916.

<sup>59</sup> Post, 1938: 840-844.

<sup>60</sup> Post, 1941: 689-692.

<sup>61</sup> En Sotheby's en octubre de 1991, Nueva York (EUA), Lote n.º 145.

<sup>62</sup> González, 1998: 409-417.

<sup>63</sup> Ramos, 1992: 228-231.

<sup>64</sup> Ramos/Gutiérrez, 2012: 11-113.

<sup>65</sup> Post, 1950: 337.

<sup>66</sup> N.º Inv. 00819 y N.º Inv. 00801.





Fig. 10. Anónimo castellano, *San Pedro*, Musée Bonnat.  
Foto: Musée Bonnat-Helleu/Cliché: A. Vaquero.



Fig. 11. Anónimo castellano, *San Juan Evangelista*, Musée Bonnat. Foto: Musée Bonnat-Helleu/Cliché: A. Vaquero.



Fig. 12. Anónimo castellano, *Cristo resucitado*, Musée Bonnat. Foto: Musée Bonnat-Helleu/Cliché: A. Vaquero.

inicio a las tablas de Palanquinos<sup>67</sup> y así perduró hasta el año 2003, momento en el que Yarza la atribuyó a una personalidad independiente denominada Maestro del Llanto sobre Cristo muerto<sup>68</sup>. Algunos elementos como los árboles o los fondos en oro pueden evocar a Palanquinos; otros, en cambio, como la delicadeza y el individualismo de las figuras se alejan de él. Se trata de un pintor que conocía el arte flamenco de Tournai y próximo a artistas como el citado Diego de la Cruz o el Maestro de los Reyes Católicos<sup>69</sup>. Trabajaría también en las últimas décadas del siglo y habría dejado huella en creadores como el Maestro de Villafáfila, quien dispone de una Piedad de composición parecida.

Hay varias obras adicionales que han sido vinculadas al Maestro de Palanquinos, ya sea por parte de estudiosos, museos, casas de subastas o fototecas, y que merecen ser consideradas también como una producción ajena. Una de ellas es el *Retablo de la Virgen* de la Iglesia parroquial de Marne (León), conjunto deudor de Fernando Gallego y algo cercano a lo pintado en el altar de la Iglesia de Santa María de Arbás en Mayorga de Campos<sup>70</sup>. Cabe reconocer también como obras ajenas otras dos tablas desaparecidas de esta misma iglesia: *La tentación de San Antonio Abad* y *San Antonio de Padua*<sup>71</sup>.

*La Rebelión de Satanás*, subastada en 2005<sup>72</sup>, o el *Tríptico de la Santa Trinidad*, vendido en 2008<sup>73</sup>, tampoco pueden relacionarse con el leonés a pesar de haber sido subastadas bajo esta autoría; no gozan, en verdad, de prácticamente nada que permita dicha asignación. Con el *San Pablo* del Bowes Museum o las tablas de la *Circuncisión*, la *Natividad* y las tres escenas de la vida de San Andrés del Museo Diocesano de Palencia<sup>74</sup> sucede algo parecido y cabe vincularlas a un anónimo castellano por definir.

Por su parte, los paneles estudiados por Ferrari provenientes del Convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)<sup>75</sup>, algunos de ellos hoy en día atribuidos al Maestro del Portillo<sup>76</sup>, tienen igualmente poco del Maestro de Palanquinos. Lucen una coherencia y delicadeza superior. El *San Mateo*<sup>77</sup>, la predela del Museo Nacional de San Carlos de México<sup>78</sup>, las tres parejas de apóstoles custodiadas en Madrid<sup>79</sup> o la *Predela con escenas de la Pasión*<sup>80</sup>, analizados por Saralegui y Post, deben también desvincularse del obrador del maestro, así como el *Retablo de Cristo*<sup>81</sup>, un *Arcángel San Miguel*<sup>82</sup> y una *Epifanía*<sup>83</sup> reproducidos en fototecas.

## Conclusiones

Era necesario, pues, replantear las numerosas atribuciones realizadas al Maestro de Palanquinos. Su producción debe ceñirse a los diez conjuntos citados. Las demás obras fueron pintadas

<sup>67</sup> Gómez-Moreno, 1925-1926: 277. Post, 1933: 158-159.

<sup>68</sup> Yarza, 2004: 422-423.

<sup>69</sup> Yarza, 2004: 423.

<sup>70</sup> Post, 1933: 165-169.

<sup>71</sup> Post, 1933: 168-170.

<sup>72</sup> En Ansorena, certificada por José Guriols. En prensa se apuntó que provenía del altar mayor de la Catedral de León aunque sin haber documento o estudio alguno que lo sostuviera. "Una sala de Madrid subasta una tabla del Maestro de Palanquinos". En: *Diario de León.es*, León, 05/06/05, <www.diariodeleon.es> [24 de Mayo de 2012].

<sup>73</sup> En Sotheby's en diciembre de 2016, Madrid, Lote n.º 152.

<sup>74</sup> Sancho, 1978: 20-23.

<sup>75</sup> Lafuente, 1935: 179-190. Post, 1938: 840-843.

<sup>76</sup> Redondo: 1991: 273-280.

<sup>77</sup> Post, 1941: 692-694.

<sup>78</sup> Post, 1941: 692-693.

<sup>79</sup> Saralegui, 1959: 317-318.

<sup>80</sup> Post, 1935: 626.

<sup>81</sup> IAAH Gudíol 39505, 39503, 39504, 39501, 39502, 39712, 39710, 38821, 39711, 39713 (Tomo 52). En comercio, Barcelona. Maestro de Palanquinos, s. XV; IAAH Gudíol (Tomo 58). Escuela castellana, s. XV.

<sup>82</sup> IAAH Gudíol 48754 (Año 1965) (Tomo 52). Col. particular, Barcelona. Maestro de Palanquinos.

<sup>83</sup> IAAH Movil-X. Vila n.º 7 (Año 1978) (Tomo 52). En comercio, Barcelona. Maestro de Palanquinos. La tabla de *La Piedad* de este altar fue subastada en Isbilya en enero de 2017 (Lote n.º148).



por colaboradores como el Maestro del retablo de Santa Marina o por discípulos y seguidores cercanos, como el Maestro de Valdescorriel, el Maestro de Villafáfila, el Maestro de Valencia de don Juan o el Maestro de Santiago. Otras escenas son fruto de autores con una personalidad artística reconocible, como el Maestro de San Juan Bautista, el maestro de Filadelfia, Pedro de Mayorga, el Maestro del Llanto sobre Cristo muerto, el maestro anónimo del Musée de Bonnat o el maestro “de Trujillo”, así como de figuras aún sin identificar.

Dicha revisión del catálogo implica también una redefinición de la zona geográfica de actuación de Palanquinos y de su área de influencia. No resulta tan extensa como se había apuntado por la historiografía y cabe reducirla a la antigua diócesis de León, en gran medida a la denominada Tierra de Campos. Solo su influjo se expandió por el área de las actuales diócesis vecinas de Zamora y Astorga. Es evidente, no obstante, la existencia de un lenguaje común no solo para el arte leonés sino para un ámbito castellano, hecho que ha conducido a confusiones atributivas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Azcárate, José María (1988): “Maestro de Palanquinos. Milagro del Monte Gárgano”. En: Azcárate, José María (ed.): *Tesoros de las Colecciones Particulares Madrileñas: Tablas Españolas y Flamencas: 1300-1550*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 76-77.
- Ballesté, Marc/Avinyó, Gemma (2013): “Nueva obra del Maestro de Palanquinos: San Juan Bautista y el profeta Balaam”. En: *BSAA arte*, 79, Valladolid, pp. 9-18.
- Bengoechea, Javier de (1978): *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- Bertaux, Émile (1911): *Historie de L'art*, v. IV, 2ª parte. París.
- Cuesta, Jesús (2010): “Pintores hispano-flamencos en el nordeste de la provincia de Zamora”. En: *BSAA arte*, 76, Valladolid, pp. 33-56.
- Gómez, Máximo (1988): “Nicolás Francés (atribución), Llanto sobre Cristo muerto”. En: Martín, Juan José (coord.): *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, 1988, pp. 158-159.
- Gómez-Moreno, Manuel (1925-1926): *Catálogo monumental de España. Provincia de León, 1906-1908*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- González, Javier (1998): “Pedro de Mayorga: ¿El Maestro de Palanquinos?”. En: *Archivo Español de Arte*, t. 71, 284, Madrid, pp. 409-417.
- Granja, Manuel de la (2001): “El carácter dramático y caricaturesco en la pintura hispano-flamenca (siglos XV-XVI): Las tentaciones de San Antonio Abad del Maestro de Villafáfila en el Museo de la Catedral de Astorga”. En: *Asiática. Revista de estudios, documentación y divulgación de temas astorganos*, año XVIII, 20, Astorga, pp. 205-222.
- Hernández, Jose Ignacio (1991): “Maestro de Palanquinos, La Coronación de la Virgen”. En: Martín, Juan José/Virgili, María Antonia (coord.): *Las Edades del Hombre: la música en la Iglesia de Castilla y León*. León: Caja de Ahorros de Salamanca y Soria — Junta de Castilla y León, pp. 167-169.
- Hodge, Sam/Spring, Marika/Marchant, Ray/Véliz, Zahira (2000): “The Sant Marina retable from Mayorga, attributed to the Master of Palanquinos c. 1490s”. En: *Hamilton Kerr Institute Bulletin*, 3, Londres, pp. 7-40.
- Lafuente, Enrique (1935): “Miscelánea de Primitivos Castellanos”. En: *Archivo Español de Arte*, t. 11, 32, Madrid, pp. 179-190.
- Martínez, Rafael (1988): “Anónimo, Presentación en el Templo”. En: Martín, Juan José: *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, p. 97.
- Nieto, Pilar (1994): “Nueva obra del llamado Maestro de Palanquinos y una propuesta de identificación”. En: *Archivo Español de Arte*, t. 67, 267, Madrid, pp. 305-308.
- Pérez, Alfonso E. (1999): *Colección Pedro Masaveu: pinturas sobre tabla (s. XV-XVI)*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Post, Chandler Rathfon (1933): *A history of Spanish painting. The Hispano-flemish style in north-western Spain*. v. IV. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr. 1970).
- Post, Chandler Rathfon (1934): *A History of Spanish painting. The Hispano-flemish style in Andalusia*. v. V. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr. 1970).
- Post, Chandler Rathfon (1935): *A history of spanish painting. The valencian school in the late Middle Ages and Early Renaissance*. v. VI. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr.1970).
- Post, Chandler Rathfon (1938): *A history of Spanish painting. The Catalan school in the late Middle Ages*. v. VII. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr. 1970).
- Post, Chandler Rathfon (1941): *A history of Spanish painting. The Aragonese school in the late Middle Ages*. v. VIII. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr. 1970).
- Post, Chandler Rathfon (1947): *A history of Spanish painting. The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. v. IX. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr. 1970).

- Post, Chandler Rathfon (1950): *A history of Spanish painting. The beginning of the Renaissance in Andalusia*. v. X. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr. 1970).
- Post, Chandler Rathfon (1953): *A history of Spanish painting. The Valencian School in the Early Renaissance*. v. XI. Nueva York: Kraus Reprint. (Reimpr. 1970).
- Ramos, José Antonio (1992): "La crucifixión, una obra inédita del maestro de Palanquinos". En: *Archivo Español de Arte*, t. 65, 258, Madrid, pp. 228-231.
- Ramos, José Antonio/Gutiérrez, María del Rosario (2012): "Obras inéditas en colecciones privadas". En: *Alcántara*, 75, Cáceres, pp. 111-113.
- Redondo, María José (1991): "En torno al Maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)". En: *Príncipe de Viana*, 12, Pamplona, pp. 273-280.
- Rovira, José Javier (1988): "Anónimo, Las tentaciones de San Antonio". En: Martín, Juan José (coord.): *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, p. 213.
- Ruíz, Francesc (dir.) (2003): *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: MNAC, pp. 384-389.
- Sancho, Ángel (1978): *El Museo Diocesano de Arte de Palencia*. v. V. Palencia: Diócesis de Palencia.
- Saralegui, Leandro de (1946): "Sobre algunas tablas españolas". En: *Archivo Español de Arte*, t. 19, 74, Madrid, pp. 131-159.
- Saralegui, Leandro de (1959): "Tablas españolas inéditas". En: *Archivo Español de Arte*, t. 32, 128, pp. 313-318.
- Silva, Pilar (2003): "La pintura hispanoflamenca en Castilla". En: Ruíz, Francesc (dir.) (2003): *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: MNAC, pp. 77-85.
- Townsend, Horace/Guglielmetti, Cesare/Volpi, Elia (1916): *Davanzati Palace and Villa Pia Collection Sale*, Plaza Hotel, Nueva York, November 27.
- Urrea, Jesús/Brasas, José Carlos (1981): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, t. XII: Antiguo Partido Judicial de Villalón*. Valladolid.
- Velado, Bernardo (2000a): "El Puente de la vida y la Reina Lupa". En: Menéndez, María (coord.): *Las Edades del Hombre. Encrucijadas*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, pp. 272-274.
- Yarza, Joaquín (1992): "El ate de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos". En: Checa, Fernando (dir.): *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid: Electra, pp. 133-150.
- Velado, Bernardo (2000b): "Juicio de Santa Marina". En: Menéndez, María (coord.): *Las Edades del Hombre. Encrucijadas*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, pp. 325-326.
- Yarza, Joaquín (2004): "Artes del color en el siglo XV en la catedral de León". En: Yarza, Joaquín/Herráez, María Victoria/Boto, Gerardo (eds.): *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*. León: Universidad de León, pp. 399-431.

Fecha de recepción: 21-V-2018

Fecha de aceptación: 25-II-2019