

anuario
2019
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO



ANUARIO 2019

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
“FLORIÁN DE OCAMPO”
(CECEL - CSIC)

**anuario
2019
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO**



ANUARIO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS “FLORIÁN DE OCAMPO”

I.S.S.N.: 0213-82-12
Vol. 34 - 2019

Director:

Marco Antonio Martín Bailón

Secretario de redacción:

Sergio Pérez Martín

Consejo editorial:

Marco Antonio Martín Bailón, Sergio Pérez Martín, Ángel Luis Esteban Ramírez.

Comité científico en este número:

Juan Andrés Blanco Rodríguez (Universidad de Salamanca), Bernardo Calvo Brioso (Academia Ibérica de la Máscara), Rubén Fernández Mateos (Proyecto Cultural “La Bella Reconocida”), Juan Carlos González Ferrero (IES “Cardenal Pardo Tavera”), Miguel Ángel Hernández Fuentes (Universidad Pontificia de Salamanca), Hortensia Larrén Izquierdo (Correspondiente Real Academia de la Historia), José Carlos de Lera Maillo (Archivo Histórico Diocesano de Zamora), María Antonia Mezquita Fernández (Universidad de Valladolid), Leocadio Peláez Franco (Universidad de Salamanca), Julio Pérez Rafols (IEZ “Florián de Ocampo”), Enrique Alfonso Rodríguez García (IEZ “Florián de Ocampo”), María Concepción Rodríguez Prieto (IEZ “Florián de Ocampo”), Rubén Sánchez Domínguez (UNED-Zamora).

Secretaría de redacción:

Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

Suscripciones e intercambio:

Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Doctor Carracido s/n (traseira Edif. Colegio Universitario)
49006 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

Periodicidad: Anual

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL IEZ “FLORIÁN DE OCAMPO” recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la propiedad intelectual o comercial.

© Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Confederación Española de Centros de Estudios Locales (CECEL)
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
Diputación Provincial de Zamora

Diseño de portada: Ángel Luis Esteban Ramírez

Imprime: La Tipo Servicios Gráficos
Calle Cuba Nº 21
49020 Zamora (España)

Depósito Legal: ZA-21-2016

ÍNDICE

DOSSIER: MÚSICA EN LA CATEDRAL DE ZAMORA

Presentación

Vicente URONES SÁNCHEZ 11

La liturgia "Un cántico nuevo para el Señor"

Narciso Jesús LORENZO LEAL 15

La catedral de Zamora y el tiempo. Capas de tiempo,
cronotopos e historia del arte

Eduardo CARRERO SANTAMARÍA 33

Gloria laus. La liturgia medieval del Domingo de Ramos en la ciudad Zamora

Miguel Ángel HERNÁNDEZ FUENTES 53

Una aproximación a la música en la catedral de Zamora (1174-ca. 1200).

Dos fragmentos litúrgico-musicales

Vicente URONES SÁNCHEZ 103

Vida musical en la catedral de Zamora en torno a dos maestros de capilla:

Juan García de Salazar y Alonso Tomé de Cobaleda

Ana María ROBLES ROMÁN 125

ANTROPOLOGÍA

LOS CAROCHOS DE RIOFRÍO DE ALISTE

Una teoría ajustada a las fuentes grecorromanas para el trasfondo religioso
del ritual de las mascaradas invernales

Jesús MEZQUITA SANTOS 171

ARQUEOLOGÍA

El panel rupestre de la calle de los Barrancos en Fermoselle (Zamora)

Manuel BORGES PEÑOS 225

EDUCACIÓN

La labor educativa de Amado Hernández Pascual: universidad popular,
esperanto y difusión cultural en Zamora y Argujillo durante los años 30

Carlos COCA DURÁN 251

Cristianismo y compromiso socioeducativo y político en Zamora: una aproximación en las décadas de los 70 y 80 Lorenzo SALAMANCA GARCÍA y Antonio MATELLÁN CARRO	277
HISTORIA	
Quinientos cincuenta años de una familia, de El Toboso a Alcañices Sergio LÓPEZ-ROS RODRÍGUEZ	317
La formación de una propiedad “imperfecta” en pleno liberalismo: el caso de Castronuevo de los Arcos (Zamora) en 1882 Hilarión PASCUAL GETE y José Antonio POLO FRANCISCO	353
HISTORIA DEL ARTE	
El escultor Pedro de Sierra (1702-1761). A propósito de una serie de novedades biográficas y de su labor en el convento de San Francisco de Benavente (Zamora) Javier BALADRÓN ALONSO y Victoria GONZÁLEZ ZANCADA.....	393
Una tabla de la Asunción en Cabreros del Monte (Valladolid), obra del toresano Jácome Fernández Cavero Irene FIZ FUERTES	441
Delhy Tejero: Pintura mural - feminismo y espiritualidad - 1936-1968 Isabel FUENTES GONZÁLEZ.....	451
LINGÜÍSTICA	
Acción verbal y cultura campesina en los nombres de lugar zamoranos Pascual RIESCO CHUECA	499
CONFERENCIAS	
Sesión académica del IEZ “Florián de Ocampo” Marco Antonio MARTÍN BAILÓN	595
A vueltas con el “Motín de la Trucha”, de Zamora Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ	601
MEMORIA DE ACTIVIDADES.....	615
NORMAS PARA LOS AUTORES.....	655
RELACIÓN DE SOCIOS.....	661

HISTORIA DEL ARTE



UNA TABLA HISPANOFLAMENCA DE LA ASUNCIÓN EN CABREROS DEL MONTE (VALLADOLID), OBRA DEL TORESANO JÁCOME FERNÁNDEZ CAVERO

IRUNE FIZ FUERTES
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

RESUMEN

Se da a conocer una pintura realizada en Toro de los inicios del siglo XVI que viene a incrementar el catálogo de Jácome Fernández Caverro, a la vez que se hace un breve recorrido por la singularidad de la representación asuncionista ligada a la entrega del cingulo a Santo Tomás.

PALABRAS CLAVE: Asunción, Pintura Hispanoflamenca, Castilla, Cingulo de Santo Tomás.

AN HISPANO-FLEMISH PANEL PAINTING OF THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN IN CABREROS DEL MONTE (VALLADOLID), A WORK BY JÁCOME FERNÁNDEZ CAVERO FROM TORO

ABSTRACT

The aim of this paper is to present a new example of Jacome Fernández Caverro 's work, a hispano-flemish painter who lived in Toro (Zamora) in the beginning of 16th century. We also describe a brief survey of the Assumption, with the singularity of the inclusion of Saint Thomas girdle episode in this age in Castile.

KEYWORDS: Assumption, Hispano-Flemish Painting, Castile, Girdle of Saint Thomas.

Pese a la abundancia de trabajos dedicados al arte de los primeros veinte años del siglo XVI en España, la pintura de ese periodo no es un campo agotado, sino que permite contribuir con nuevas aportaciones, como aquí pretendemos. En un momento en el que una serie de obras apuestan por el renacimiento italiano, tales como el retablo mayor de la catedral de Valencia o el de Ávila, otras contemporáneas, como el retablo mayor de Palencia, opta por la pintura de Juan de Flandes, que sigue los modelos norteamericanos, hay que subrayar una vez más que ambas opciones se encuentran en pleno apogeo creativo y con frecuencia sus caminos se superponen.

Además de los grandes hitos, y pese a los destrozos, la desidia y los cambios de gusto, sigue habiendo un ingente número de obras que han pervivido, pero que están por documentar. Sucede también la situación inversa: hay documentación de obras no conservadas y de pintores cuya trayectoria se encuentra razonablemente documentada, pero sin obra que haya pervivido.

Así ocurre también en Toro, donde hasta el segundo tercio del siglo XVI, con la irrupción de Lorenzo de Ávila y Luis del Castillo, no se puede empezar a trazar una historia consistente. Sin embargo, sí podemos aportar algo al conocimiento de esta realidad de los inicios del quinientos a través de los testimonios pictóricos y documentales, escasos, pero suficientes como para colegir que la actividad pictórica de las dos primeras décadas de la centuria gozaba de gran vitalidad. No se trata aquí de volver a repetir datos consignados en otras aproximaciones que hemos hecho al tema¹, pero sí hemos de incidir en algunas conclusiones que extraíamos de su análisis, como que los pintores eran quienes concertaban los retablos, subcontratando luego aquellas labores que no eran propias de su oficio, como la talla y ensamblaje. De las escasas obras conservadas se desprende asimismo que el estilo predominante era el hispanoflamenco, pues los primeros testimonios del renacimiento son ya de la década de 1520.

En este universo fragmentario de obras sin autores y de artistas sin obra, cobra mayor importancia la figura de Jácome Fernández Cavero, documentado como vecino de Toro entre 1505 y 1521² y del que sí conservamos obra.

¹ * Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación reconocida de la Universidad de Valladolid, IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo contemporáneo. Así mismo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación *Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla: estudio documentación y difusión*, HAR2017-82949-P.

FIZ FUERTES, Irune, "Pintura del primer tercio del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora" en HERNÁNDEZ LUIS, J.L. (coord.), *Sic vos non vobis. Colección de Estudios en honor de Florián Ferrero*, Zamora, 2015, pp. 407-439.

² NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores de Toro en el siglo XVI", en *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Toro, 1985, p. 8.

Se trata, sin lugar a dudas, como ya afirmó Navarro Talegón³, del IACOME que firma la pintura de la *Piedad* de Santa María de Villavellid, donde además se conserva otra tabla de iguales dimensiones y estilo que representa una *Oración en el Huerto*⁴. De idéntico estilo es una tabla que ilustra la *Bajada de Cristo al limbo*, procedente de la iglesia del *Santo Sepulcro* en Toro y que pudo pertenecer al retablo mayor; el tema cristológico, además de la ubicación así lo sugieren⁵.

El estilo de Jácome se enmarca dentro del mundo flamenco, pero sin atisbos de resabio alguno de caricatura y exageración, más bien al contrario, tiende a los rostros dulces e idealizados, aunque no por ello sin expresividad. Para sus composiciones, y como hacen todos sus contemporáneos, utiliza estampas del norte de Europa. También se ve esta impronta en otros elementos, como el marco arquitectónico en grissalla que enmarca la *Piedad*, al modo de Van der Weyden.

A este grupo queremos sumar ahora otra tabla, casi oculta -y algo recortada el ancho de sus medidas originales- en el ático de un retablo lateral de la iglesia de *San Juan* en Cabrerros del Monte⁶. Se trata de una *Asunción* de la Virgen que tiene la particularidad de incluir en la esquina inferior derecha una figura masculina arrodillada; es el apóstol Tomás recogiendo el cingulo de María instantes antes de que ascienda al cielo ayudada por los ángeles (fig. 1). Los rasgos de esta figura se pueden parangonar a los del Cristo de la *Oración en el huerto* de



Fig. 1. Jácome Fernández Caverro. *Asunción de la Virgen*. Iglesia de San Juan Bautista. Cabrerros del Monte (Valladolid).

³ Ibidem.

⁴ Es una localidad hoy vallisoletana pero que pertenecía a la diócesis de Zamora en esta época.

⁵ Planteé esta propuesta en mi Tesis Doctoral, defendida en junio de 2009 y cuyas conclusiones al respecto del tema que nos ocupa fueron expuestas en FIZ FUERTES, Irune, "Pintura del primer tercio...", pp. 414-415. La tabla en cuestión fue descubierta en 2002 por Navarro Talegón. Yo debo el conocimiento de su existencia a la gentileza de Luis Vasallo Toranzo, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid

⁶ Hallada por el restaurador Juan Carlos Álvarez, que tuvo la amabilidad de hacerme partícipe de este hallazgo, en el momento en que estoy redactando este artículo, se está encargando de su restauración María Vicente Rojas.



Fig. 2. Jácome Fernández Caveno. *Asunción de la Virgen*. Detalle de la Virgen. Iglesia de San Juan Bautista. Cabrerros del Monte (Valladolid).



Fig. 3. Jácome Fernández Caveno. *Piedad*. Detalle de Magdalena. Iglesia de Santa María. Villavellid (Valladolid).

Villavellid, aunque con menos dulzura, mientras que los de la Virgen, pese a su estricta frontalidad, recuerdan los de la Magdalena que aparece en la tabla de la *Piedad* de esa localidad, también los detalles secundarios, como el modo de trabajar los nimbos y cabellos.

LA ICONOGRAFÍA DEL PASAJE

El reflejo artístico de este pasaje viene de Italia, fundamentalmente de la Toscana, pues es en Prato donde se conserva la sagrada reliquia. Así, en esa comarca, es frecuente encontrar escenas de la Asunción con tal singularidad, especialmente desde el siglo XIV, quizá porque la popularidad de la reliquia cobró auge en esa centuria debido a que hubo un intento de robo y también a que su propiedad pasó a estar compartida entre la ciudad y la iglesia, aunque los ejemplos del siglo XV son muy numerosos⁷.

⁷ Se profundiza en esta representación en la Italia del siglo XV en SALVADOR GONZÁLEZ, José María, "La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas", en ZIERER, A. (coord.). *Cielo, Purgatorio e Inferno: la religiosidad en la Edad Media. Mirabilia*, 12, enero-junio 2011, pp. 206-214; IDEM, "Nardus mea dedit odorem suum. Interpretación iconográfica de La Asunción de María con sepulcro florido en el arte italiano bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas", *De Medio Aevo* 1, 2013, pp. 73-83.

Es cierto que hay muestras anteriores en el mundo medieval, siendo la más temprana de todas ellas el relieve románico del Maestro de Cabestany, anónimo artista del siglo XII cuya huella se detecta entre Languedoc-Rosellón hasta la Toscana⁸, pero luego el tema desaparece hasta el siglo XIV⁹. En todos los casos siempre se presenta como un episodio del ciclo asuncionista.

El pasaje, apócrifo, es recogido por el llamado Pseudo José de Arimatea, quien relata cómo el apóstol incrédulo se hallaba ausente en el momento de la muerte de la Virgen y se encontraba celebrando misa en la India y “se vio transportado al monte Olivete y tuvo ocasión de ver el cuerpo santísimo de la bienaventurada Virgen María que subía al cielo; y rogó a ésta que le otorgara una bendición. Ella escuchó su plegaria y le arrojó el cinturón con que estaba ceñida. Entonces él mostró a todos el cinturón”¹⁰.

Con posterioridad, recoge el relato Santiago de la VoráGINE en *La Leyenda Dorada*, que incide más en la resistencia de Santo Tomás en creer que la Virgen había ascendido a los cielos, de ahí que esta le entregara como prueba material el cingulo. Es decir, en la primera versión los pasajes de la Asunción entre los apóstoles y ante Santo Tomás se desarrollan simultáneamente en distintos lugares, y en la segunda, los once apóstoles refieren a Santo Tomás lo que acaba de ocurrir, y ante su pertinaz incredulidad María se desprende de su cingulo. A veces esta variación se traduce en diferencias iconográficas, de manera que cuando Tomás recibe la prenda rodeado de los otros apóstoles se entiende que la escena no ha tenido lugar simultáneamente en dos lugares. Así ocurre, por ejemplo en una obra algo más tardía de las aquí tratadas, el retablo de la Asunción que se conserva en un ensamblaje dieciochesco en el monasterio de *Sancti Spiritus* de Toro, obra de Lorenzo de Ávila, donde Santo Tomás recibe el cinto acompañado del resto de los apóstoles, agrupados en torno al sepulcro vacío.

⁸ Agradezco al profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, Fernando Gutiérrez Baños, esta información.

⁹ Es más frecuente en el ámbito catalán. Se profundiza en su estudio en VICENS I SOLER, Teresa, “El lliurament del cingul, un episodi del cicle assumpcionista”, *Recerca*, 12 2008, pp. 65-96. Para ejemplos específicamente pictóricos de los siglos XIV y XV en este territorio *vid.* RUIZ I QUESADA, Francesc, “Dormición de la Virgen” ficha nº 5 de la exposición *La pintura gótica hispano-flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Museo de Bellas Artes (Bilbao), 2003, p. 141 nota 11.

En el resto de España, está menos extendido, pero también hay ejemplos del siglo XIV, como las llamadas “tablas de San Millán”, las puertas de un antiguo retablo. Una vez más, debo esta información a la amabilidad del profesor Gutiérrez Baños.

¹⁰ “Narración del Pseudo José de Arimatea”, cap. XX. *Los Evangelios apócrifos*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1996. p. 651.

EL CÍNGULO DE SANTO TOMÁS EN TRES RETABLOS CASTELLANOS DEL SIGLO XV

Si, como decíamos, se hallan representaciones de este episodio desde el siglo XIV, lo cierto es que en Castilla su momento de apogeo es el siglo XV y las primeras décadas de la centuria siguiente. Conocemos varios ejemplos de su representación, pero a fin de intentar discernir la primitiva disposición de la tabla de Cabrerros, interesan especialmente aquellos que todavía el cuadro permanece en su ubicación original, en retablos que glosan la vida de María y en ningún caso la de Santo Tomás¹¹, tal y como ocurre en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, de los Delli, en el de *Santa María* de Trujillo, obra de Fernando Gallego y el de *Santa María de Arbás* en Mayorga, realizado por el Maestro de Palanquinos y su taller¹².

Todas estas obras representan la recogida del cingulo por parte de Santo Tomás dentro del discurso narrativo que desgrana los últimos momentos de la Virgen, bien precedida de la *Dormición*, como sucede en Mayorga y Trujillo, bien seguida de su *Coronación*, que finaliza el relato mariano, tal y como ocurre en Salamanca y en Mayorga. Por tanto, pese a la inclusión –anecdótica– de Santo Tomás, lo que interesa destacar en todas ellas es el papel protagonista de la Virgen en la Historia Sagrada. También nos parece necesario recalcar que ninguno de estos ejemplos se ubica en una parte destacada del retablo, sino simplemente siguiendo la secuencia de los hechos, incluso en Trujillo y Mayorga, donde los retablos están consagrados enteramente a la vida de María, esta escena es una más, algo que irá cambiando a medida que avance el siglo XVI y se vaya definiendo con mayor precisión el tema de la Asunción. Será entonces cuando frecuentemente el episodio pase a ocupar un lugar principal en los retablos, sin someterse necesariamente a la coherencia de la narración desarrollada en ellos.

En definitiva, los ejemplos conservados llevan a concluir que la tabla de Cabrerros formó parte de un primitivo retablo dedicado a la Virgen, quizá por entero, o al menos ilustrando los pasajes más relevantes de su vida dentro de un discurso cristológico.

¹¹ Y de hecho, en la vecina localidad de Pozuelo de la Orden, en la tercera década del siglo XVI Lorenzo de Ávila se encargó junto a Andrés de Melgar y a Antonio Vázquez de pintar un retablo dedicado a *Santo Tomás*, en el que significativamente no se incluye este episodio entre los representados de su vida, y tampoco al representar la Asunción de la Virgen. El retablo adorna hoy el altar mayor de San Isidoro de León y fue documentado en PARRADO DEL OLMO, Jesús, “Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64, pp. 255-276.

¹² En la actualidad sito en la iglesia de *El Salvador* de la misma población.

Este retablo pudo haber estado ubicado en una capilla lateral de la iglesia donde ha sido hallada o incluso proceder de la de *San Pelayo*, hoy en ruinas. No hay que descartar tampoco que formara parte de un primitivo retablo mayor de uno de estos dos templos, dado que, en ocasiones, además de narrar la vida del santo titular, se reservaban algunos encasamientos, incluso la mitad del espacio o más, para desarrollar la historia más sagrada y reconocible, es decir episodios de la vida de Jesucristo y de la Virgen. También invita a pensar en esta hipótesis sus amplias medidas: 116 cm. de altura y 87 de anchura, que en origen serían unos 100, más propias de una tabla de un retablo principal.

UN TEMA ITALIANO “CONSTRUIDO” CON GRABADOS NORTEÑOS

Tanto el estilo de la tabla, como el arco temporal en el que se mueve Jácome Fernández Caveró, indican que fue una obra realizada en la primera década del siglo XVI, en un momento, como decimos, en que no se percibe la incidencia del renacimiento italiano en estas tierras. Acostumbrado a trabajar con estampas del norte de Europa, nuestro pintor no encontró en ellas un referente claro para este tema tan italiano¹³, así que ideó la composición final a partir de diferentes fuentes gráficas. Para el sepulcro se basó en la estampa de Martín Schongauer de la *Resurrección de Cristo* (fig.4), remedando su disposición, así como su simplicidad de líneas. La postura y actitud de Santo Tomás la toma prestada del



Fig. 4. Martín Schongauer. *Resurrección de Cristo*. Circa 1480.

¹³ Siempre se menciona la tabla de la *Dormición de la Virgen* de Petrus Christus, conservada en el Timken Museum de San Diego (California), <http://www.timkenmuseum.org/collection/death-of-the-virgin/> (página consultada el 11 de septiembre de 2019), o la tabla del mismo tema de Bartolomé Bermejo que conserva la Gemäldegalerie de Berlín (nº de inventario 552), https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:WikiProject_sum_of_all_paintings/Creator/Bartolome_Bermejo#/media/File:B.Bermejo_Mort_Assumpció_Maria_4105.jpg (página consultada el 11 de septiembre de 2019), pero en ambas obras es un ángel quien entrega el cingulo al apóstol, y no María, desligándose este modo de representación de la Asunción. En todo caso, son pinturas y no fuentes gráficas al alcance de nuestro artista.



Fig. 5. Martin Schongauer. *Oración en el Huerto*. Circa 1480.

Jesucristo del grabado de la *Oración en el Huerto* del mismo artista (fig. 5), en ambos casos invierte el modelo. Hemos localizado varias estampas que podían haberle servido de inspiración para la figura de la Virgen sostenida por ángeles, pero es la singularidad de estos seres, sobre todo los de la zona superior, con su cuerpo suspendido casi en horizontal y los brazos abarcando gran parte del cuerpo, lo que no encaja con ninguna de las estampas manejadas. Podría tratarse una vez más del “ensamblaje” de varias, pero el hecho de que el pintor Pedro de Mayorga utilizase para la *Asunción con donante* de la Catedral de Oviedo la misma disposición de los ángeles¹⁴, lleva a pensar en una fuente común.

Un detalle mínimo, pero relevante a la hora de singularizar la tabla de Cabrerros, es el hecho de que Tomás aparezca en un nivel inferior a la izquierda de la Virgen y no a la derecha, como es lo habitual. Creo que es un rasgo relacionado con problemas estrictamente compositivos, resultado de un mal cálculo a la hora de disponer de manera oblicua el sepulcro, que merma el espacio disponible a la derecha de María, pese a que este sería algo mayor antes del recorte de la tabla.

El hecho de que Cabrerros perteneciera a la diócesis de León en esta época, potencia la idea de la importancia del foco toresano y su irradiación a zonas limítrofes

¹⁴ GONZÁLEZ SANTOS, Javier, “Pedro de Mayorga, ¿el Maestro de Palanquinos?”, *Archivo Español de Arte*, 284, 1998, pp. 409-417. En realidad, la asignación de esta tabla al tal Pedro de Mayorga nos parece un poco dudosa, al ser fruto de la concatenación de diversas suposiciones, y desde luego, lo que es incuestionable es la falta de base ni documental o estilística para identificarlo con el Maestro de Palanquinos.

con anterioridad a la presencia de Lorenzo de Ávila. Pensamos también que el gran éxito de este, la novedad que supuso, desvalorizó la pintura toresana de tiempos de Jácome Fernández Caveró y animó a las parroquias a la renovación de sus retablos; de ahí se deriva en parte la escasez de restos conservados actualmente y por ello hay que felicitarse de este hallazgo.

Recibido: (01/08/2019)

Aceptado: (09/09/2019)

