

EL PINTOR RENACENTISTA JÁCOME DE BLANCAS

THE RENAISSANCE PAINTER JACOME DE BLANCAS

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Jácome de Blancas es pintor documentado en Medina del Campo (Valladolid) entre 1543 y 1554 y activo acaso hasta cerca de 1574. Ninguna de sus obras de que hay memoria, realizadas con artistas como Luis Vélez o Leonardo de Carrión, se han conservado, pero hay razones para asegurar que se trata del maestro Jácome que realizó en 1550 el retablo mayor de Santa María del Castillo en Olmedo (Valladolid), y con él deben relacionarse otras pinturas existentes en las localidades vallisoletanas de Medina del Campo y Villaverde de Medina.

Abstract

Jacome de Blancas was a painter active in Medina del Campo (Valladolid) between 1543 and 1554, and still possibly until 1574. Nothing is preserved of his work known, made some of it jointly with artists such as Luis Velez and Leonardo de Carrión. There are reasons to ensure that he isn't a different artist that the painter Jacome who had to make the altarpiece in Santa Maria del Castillo in Olmedo (1550), and which must be linked with other paintings in Medina del Campo and Villaverde de Medina.

Palabras clave

Pintura del Renacimiento. Siglo XVI. Provincia de Valladolid. Jácome de Blancas.

Keywords

Renaissance Painting. 16th Century. Valladolid. Jácome de Blancas.

Entre los artistas activos en Medina del Campo durante el siglo XVI parecen ser los pintores, centrados con frecuencia en labores de policromía y dorado aquellos años, los que hoy se nos muestran con perfil menos nítido, bien sea por las muchas lagunas documentales que persisten o por haberse perdido o desconocerse el paradero de sus obras de carácter figurativo, por más que en algún caso nos hayan llegado trabajos menores, pinturas realizadas en

colaboración con maestros de mayor entidad o viejas fotografías, demasiado carentes de detalle para dar idea precisa de la naturaleza estilística de sus creaciones. Nicolás de Arévalo, Alonso Fernández, Antonio del Castrillo, Santos Pedrill¹, Juan de Urueña², Juan de Velasco, Lázaro Andrés o Jácome de Blancas son algunos de estos maestros por definir, y aun resulta insuficiente lo que cabe asociar con certeza a los nombres de Luis Vélez o Antón Pérez. Obras significativas en lo pictórico como el retablo de la iglesia de san Martín³, el tríptico del *Calvario* aparecido hace unos años en el mercado de arte y la decoración mural de diversas iglesias de la zona medinense están por documentar, y las pocas atribuciones formuladas en un sentido u otro han sido puestas frecuentemente en entredicho⁴. Puede decirse en suma que el capítulo de la pintura medinense está en gran medida por escribir.

No es mucho ciertamente lo que sabemos de Jácome de Blancas. Su solo nombre mueve desde luego a pensar en un origen foráneo, aunque atendiendo a su apellido cabría suponer, si topónimo, una posible ascendencia turolense que se nos antoja menos probable; pero carecemos de datos o testimonios que avalen o desmientan tales extremos⁵.

Le sabemos vecino de Medina del Campo y casado con Catalina de Bracamonte, y hay que situar su actividad entre 1541 y 1575, habiendo fallecido ya a finales de este año, momento en el que su viuda reclama al maestro rejero

¹ Carecemos de elementos para diferenciar su mano de la Sánchez Coello en el retablo y la sarga de El Espinar (Segovia) y las pinturas murales en la capilla de la Piedad de la catedral de Segovia no se corresponden con lo que en su contrato de 1571 se detalla (véase COLLAR DE CÁCERES, F. *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 150-1631*, Segovia, 1989, pp. 228-231).

² Imposible discernir sobre su manera de pintar a partir tan sólo de la vieja fotografía que se conoce del retablo mayor del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), citada en *Id.*, p. 341-343), habiéndose probado que el retablo de la Virgen y el Niño de la colegiata de San Antolín, en Medina del Campo, no es el de Jerónimo Martel, que creyera García Chico, sino el de Antonio de Cuéllar, considerado ahora creación del Maestro de Becerril, AA. VV., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. XIX: *Medina del Campo*, Valladolid, Diputación Provincial, 2004, p. 90; y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. y NICOLÁS TOVAR, C., *El retablo de Nuestra Señora. Capilla de Antonio de Cuéllar. Colegiata de San Antolín, Medina del Campo*, Valladolid, Diputación Provincial, 2003.

³ Véase en particular CAAMAÑO, J. M., “El retablo de la iglesia de San Martín de Medina del Campo”, en *BSAA*, XXVII (1961), pp. 31 y ss.

⁴ El citado tríptico de la Crucifixión fue de una colección particular madrileña, constando en ella como procedente de un convento dominicano de Medina del Campo. Lleva la *Anunciación* en sus puertas, con un monograma “R”, en el reclinatorio de María, y las armas de la Orden de Predicadores, abajo; y en su interior aparece por partida doble la fecha “1540”, al pie de las hornacinas ocupadas por santos de la orden, que enmarcan la tabla central -escena del Gólgota, con una santa de la orden, sin la figura de Cristo-, más dos escenas de la Pasión y *san Jerónimo* y *santa Catalina*, penitentes, en el reverso de las puertas. Pudiera deberse a un pintor propiamente vallisoletano.

⁵ Dicha ascendencia foránea, que igual pudiera ser flamenca, que francesa, alemana o italiana, apuntaría principalmente sobre todo a Flandes si hemos de juzgar por la naturaleza pictórica de las creaciones de las que hemos de ocuparnos.

Cristóbal López las rentas de unas tierras “de pan llevar”⁶. Hay datos documentales desde 1543, y de los años cuarenta y cincuenta datan las creaciones que podemos agrupar en torno a su figura, acaso no todo de una misma mano. Pero son muchas las dificultades para ordenar este material con una evolución estilística y técnica plenamente convincente. Ninguna de estas obras es en todo caso posterior a mediados de los cincuenta, aspecto que concuerda con unos datos documentales que nada refieren hoy en realidad sobre su actividad en los sesenta y en los setenta.

Un documento sin fecha de 1550 refleja el concierto de compañía para un período de ocho años que Luis Vélez y Jácome de Blancas dieron en redactar, mediante el cual acordaron que, con ganancias y pérdidas por mitad,

“todas las obras de pintar de bulto o de otra cualquier manra. suerte y calidad que sea ambos juntos o cada uno dellos por si tomare desde oy día en ocho años cumplidos de cinco mill mrs para arriba ... ambos sean obligados y se obligaron a la hazer y labrar de la forma y manra. que concertare qualquiera dellos”⁷.

En igual sentido establecían que los gastos de viajes y trazas serían en partición y

“que si ellos o alguno de ellos por si tomara dos obras cada uno de cantidad de cincomill mrs que las tales se repartan por mitad.... y en caso que no las puedan partir que cada uno se haga cuenta y razón del provecho que en cada una oviere dado por que la mitad dello se pague...de la forma que ninguno dellos reciba agravio”⁸.

Pero la escritura no llegó a formalizarse, quedando sin vigor. Da cuenta, sin embargo, de la estrecha relación profesional de Jácome de Blancas con el pintor que regentaba uno los talleres más activos por aquellos años en la villa, si bien sólo sabemos con absoluta certeza de éste que fue el autor de las pinturas que fueron del retablo-capilla del regidor Alejo de Medina en la iglesia de san Miguel⁹.

De 4 de marzo de 1552 es la escritura por la que el escultor Leonardo de Carrión se obligaba a hacer para el regidor don Pedro de Morejón

“una capilla en el monasterio de señor sant francisco de la dicha villa de yeso y talla a mi costa... ques una boveda de la capilla con las molduras e figuras y

⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para la Historia del Arte en Castilla*, t. III: *Pintores*, I, Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1946, p. 66, nota 1.

⁷ *Id.*, pp. 25-26 (en Archivo Histórico Provincial de Valladolid -en adelante AHPVa-, Protocolos notariales, leg. 6.690, f. 96 v).

⁸ *Id.* p. 26.

⁹ Se conservan tan sólo las tablas de la *Adoración de los Magos y la Resurrección* en la colección del Banco de Bilbao-Vizcaya-Argentaria. Resulta ciertamente probable que sea al menos en parte el autor de las grisallas murales de la iglesia de la Magdalena de Medina del Campo.

escudos y labores questan dibuxados en una muestra fecha a nuestro pedimiento por jacome de blancas pintor vecino desta villa questa firmada de mi nombre y de vos el dicho comendador”¹⁰.

Encontramos así a Blancas como tracista de una labor de yesería adornada de elementos heráldicos y figurativos. Pero el convento franciscano no quedan más que algunos restos de lo que fuera la capilla de la VOT. En todo caso su labor no hubo de limitarse probablemente a aquellas trazas, según hemos de ver.

Por otro lado, la relación profesional con Vélez y Leonardo Carrión hubo de ser bastante estable por estos años. Así, con el citado Vélez y el tintorero Álvaro Pérez, vecinos todos de Medina del Campo, el 4 de noviembre de 1554 se constituyó en fiador del mismo Leonardo Carrión sobre la obra del retablo de la capilla que levantaba don Diego de Salvatierra en aquel convento medinense de San Francisco, que había de llevar diez cajas con figuras y tableros en las entrecalles “para que se pinte -se indica- de pincel en ellos”¹¹. Nada se detalla empero de las tablas ni sobre quién había de realizarlas, y nada se dice de la policromía; pero es previsible que fuera un trabajo en partición, al margen -habrá que entender ahora- de todo acuerdo estable de compañía, ocupándose acaso uno de las pinturas y otro del dorado, el estofado y la policromía.

Once años antes le encontramos contratando por cuenta propia su primera obra pictórica de que hay noticia, el banco del retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Esteban de Medina del Campo, en labor que en principio se diría de policromía, estando la parte escultórica encomendada a cierto Bernardo, entallador. Así, el 27 de enero de 1543, declara estar concertado con Fernando de Mansilla para hacer

“toda la obra que bernardo entallador vº desta villa a fecho (e) avra de facer en el banco del rretablo del altar mayor de la yglesia de señor santistevan de la dha villa de la forma e manra. que el dho bernardo esta obligado a facer ques dorar e pintar de pincel el pie e obra del dho rretablo questa en el altar mayor que bernardo entallador vecino desta villa a fechoº por mandado de los feligreses de la dha yglesia”.

Pero es de estimar que la parte pictórica no consistía tan sólo en policromar y dorar imágenes y mazonería, pues a renglón seguido añade: “el qual tengo de facer e darle de pincel que a de ser la ystoria de señora ehufemia”.

No es lógico creer que se tratara de los relieves del banco, pues sería ocioso en tal caso precisar los temas al pintor, quien por otra parte había de hacer el retrato de cierto donante como con precisión se detalla:

¹⁰ GARCÍA CHICO, E., *Nuevos documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1959, pp. 45-46 (en AHPVa, Protocolos notariales, leg. 7.855, f. 69).

¹¹ AHPVa, Protocolos notariales, leg. 7.333 f. 587, recogido por GARCÍA CHICO, E., *Nuevos documentos...*, pp. 46-47.

“tengo que poner en el dho retablo la figura de s^or di^o ruyz de la mota canonigo en la yglia mayor de la ciudad de toledo al pie del dho retablo vestido con su sobrepelliz las qual dha obra tengo de (dar) bien acabada e perfeccionada p^a el dia de pasqua de flores primera que vendra deste presente año”¹².

Se entiende a la postre que el maestro Bernardo había hecho con anterioridad la talla y que Jácome de Blancas había de pintar el banco, ocupándose a la par de la policromía. En cuanto al retrato de donante, no sería la única vez que abordara un tema así, como se ha de ver, aunque juzgamos dudoso que desarrollara una verdadera faceta profesional de retratista.

El 21 de febrero de 1554, Jácome de Blancas, conjuntamente con su mujer, Catalina de Bracamonte, en calidad de fiadora, firmaba en Medina del Campo una escritura de concierto con Francisco de Gordón y Antonio Beltrán, clérigo beneficiado de la iglesia de Santiago de la villa, para la realización del retablo de la ermita de Nuestra Señora de Parrazel (Párraces). El retablo, de menos de veinticinco pies de altura, debía ser hecho a tasación y entregado para el día de la Visitación del mismo año, y llevaría una imagen de la Virgen “aderezada con sus llamas y pintura y talla qual conuiene”, sin que resulte preciso si ésta era también por cuenta del pintor, como parece, en cuyo caso es de entender que procedería a ajustarlo con un escultor o entallador. Una vez más da la impresión de que la labor pictórica fuera cosa de policromía, con “buen dorado y buenas colores y finas y no nada valadi”, pero no es de descartar que llevara pinturas, pues en la escritura contractual se especifica que había de darlo “echo pintado y dorado y puesto y en el las ymagenes quel dicho don beltran le pidiere”, haciéndose constar en su última cláusula “quel dicho Retablo baya echo al olio y sobre oro y grabado”, para concluir con una indicación comúnmente reservada para aquellos encargos encomendados a maestros de prestigio: “y el pinzel a de ser de mano del dicho jacome y no de otra pudiendo el”¹³. Pero nada sabemos de tal ermita.

Si nos ajustamos así a lo hasta aquí sabido concluiremos en afirmar en efecto que, como se viene diciendo, nada conocemos de la obra y el estilo de Jácome de Blancas. Pero el nombre de Jácome no es del todo extraño en la pintura vallisoletana. Cierta maestro Jácome firma (“IACOME”) una tabla de la *Piedad*, pareja de otra de la *Oración en el Huerto*, en la parroquial de Villavellid (Valladolid), que se ha señalado arrastran aún alguna influencia de Fernando Gallego¹⁴. Son pinturas que han de datarse por los primeros años del siglo XVI y que denotan ya cierto poso renacentista. Quizá sea incluso del

¹² Documentación recogida en GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Pintores*, p. 66.

¹³ AHPVa, Protocolos notariales, leg. 7.857, f. 52. Documentación recogida también por GARCÍA CHICO, E. *Documentos ..., Pintores*, p. 67.

¹⁴ PARRADO DE OLMO, J. M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. IX: *Partido Judicial de Mota de Marqués*, Valladolid, Diputación Provincial, 1976, p. 308 y figs. 402 y 403.

mismo autor una tabla de la Virgen con el Niño conservada en el Castillo de la Mota¹⁵. Pero mal cuadra que se deban a un pintor que se cree aún activo por 1575 y que lo estaba desde luego en 1555.

Otro Jácome pintor consta que había realizado ya antes de mayo de 1554 cierta pintura de un retablo de la iglesia de santa María del Castillo en Olmedo. El dato surge de manera casi marginal en un documento por el que la iglesia da cuenta de la imposibilidad de hacer frente a otras deudas, y fue dado a conocer por José Carlos Brasas¹⁶. El escrito en cuestión refiere:

“Yo el licenciado Francisco de Soto, canonigo y provisor de la iglesia catedral de la cibdad de Avila, por el Muy Ille y Rvdo señor don diº de alaba y esquivel obpº de avila Presidente de la Chancilleria Real de de la cibdad de granada, a vos el licenciado Bartolome Aº clerigo cura de la iglesia d Santa maria del castillo de la villa de Olmedo salud e grª sepades que ante mi parescio herdo. Alvarez Corral clerigo beneficiado de la dha iglesia de sta mya del castillo y me hizo rrelazyon diciendo quel siendo maydmo de la dha ygla en gastos que en ella en las obras della hizo como tal mayormo la habia alcanzado a la fabrica della en quarenta myll mrs por q la ygla y su fabrica no tenia con que pagar los dichos 40.000 mrs por estar dado el noveno de la dha iglesia a Iacome pintor e pago de cierto Retablo que pinto.....mandais acudir a fazer pago alº dho Fernando Alvarez clerigo beneficiado de dar la dha iglesia los dhos 40000 mrs. Dado en Valladolid a 2 de mayo de 1554”¹⁷.

En buena lógica trae Brasas el documento a colación del propio retablo mayor de la iglesia de Santa María del Castillo de la villa de Olmedo, en cuyas tablas aparece repetidamente la fecha de 1550, estableciendo así que el tal Jácome ha de ser pues el autor de sus pinturas. Pero este Jácome no puede ser otro que Jácome de Blancas, pues si ya de por sí su nombre es poco usual en el mundo artístico vallisoletano -no falta desde luego un entallador coetáneo y otro algo posterior¹⁸, amén del mencionado pintor de la tabla de Villavecida¹⁹-, existen diversas pinturas estrechamente relacionables con aquéllas dentro del ámbito medinense, tierras a la sazón de la diócesis de Ávila.

¹⁵ Se menciona como obra de supuesto origen catalán (AA. VV., *ob. cit.*, p. 23, fig. 10).

¹⁶ BRASAS EGIDO, J. C., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. X: *Partido Judicial de Mota de Olmedo*, Valladolid, Diputación Provincial, 1977, p. 154, nota 14.

¹⁷ AHPVa, Protocolos notariales, leg. 10.822, f. 71.

¹⁸ Figura entre quienes declararon en 1548 a favor de Juni en el pleito por el retablo de la Antigua, MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901 (ed. facs., 1992), p. 334. Se entiende que ha de ser el mismo que depuso en 1525 en el pleito de Alonso de Berruguete con Alonso Niño de Castro. Otro entallador homónimo es el Jacome de Marmiz, natural de Parma, documentado por 1568-1577, que ha de ser el mismo maestro Jacome o Juº (?) de Bermiz del que hay noticia por 1559-1563, y por lo que parece desde 1544 (*Ibid.*, nota 2).

¹⁹ En la década de los sesenta se registra la presencia en Medina del Campo de cierto Jacome Meyer, alemán.

El retablo, de notable estructura, atribuida al vallisoletano Gaspar de Tordesillas²⁰, y articulado por medio de columnas abalaustradas, consta de cinco calles, tres cuerpos y doble ático, con el habitual desarrollo vertical creciente de sus cuerpos, siempre mayor altura los registros de su calle central, desde el primer nivel, y se adorna en su banco, chambranas y primer friso de finas y fantasiosas labores de grutesco. Está dedicado a la Virgen, con bellas imágenes aún flamenquizantes de *María con el Niño* y la *Asunción* en sus encasamientos principales, la *Crucifixión*, por remate, y el *Padre Eterno*, en el frontón, completando la parte escultórica los relieves contiguos al ático que componen la *Anunciación* y otros que conforman una suerte de emblemas heráldicos, con cinco calaveras en sotuer, coronando las calles extremas²¹. En los intercolumnios de las calles laterales se alojan doce tablas pintadas de la vida de la Virgen, ocupando desde hace algunos años una mediocre pintura seiscentista de la *Anunciación* el espacio central inferior, correspondiente a la custodia.

El orden de lectura que se sigue es de izquierda a derecha, de arriba abajo, con los siguientes temas: *Abrazo ante la Puerta Dorada*, *Nacimiento de la Virgen*, *Desposorios de la Virgen* y *Presentación de María en el Templo*, en el tercer cuerpo; *Visitación a santa Isabel*, *Natividad*, *Anuncio a los Pastores* y *Circuncisión*, en el segundo de ellos, y *Adoración de los Magos*, *Purificación de la Virgen*, *Huida a Egipto* y *Jesús entre los doctores*, en el primero. Las tablas de las calles pares son más estrechas que las de las externas, por lo que la disposición de los *Desposorios de la Virgen* delante de la *Presentación en el templo* es la original. La fecha de 1550 aparece al menos en cuatro ocasiones, siempre en un elemento arquitectónico de la escena: *Adoración de los Magos*, *Jesús entre los Doctores*, *Presentación de la Virgen en el templo* y *Circuncisión*; y en la que abre la narración puede leerse sobre la Puerta Dorada otra inscripción “SE RETOCAR^N /AÑO1751”, testimonio de una restauración aparentemente escrupulosa, observando incluso la grafía quinientista de la inscripción, aunque es probable que barriera barnices y veladuras y que de ella resultara cierta sequedad y planitud en las formas²².

²⁰ CANDEIRA, C., “Retablos de Gaspar de Tordesillas”, *BSAA*, VIII (1942), pp. 131-133. Podría pensarse con los mismos fundamentos estilísticos en Joaquín de Troya o en el abulense Juan Rodríguez.

²¹ Nada dicen sobre los patronos de la capilla mayor de este templo MATAALLANA, P. y URREA, J. *La nobleza y su patronato artístico en Olmedo*, Valladolid, Diputación Provincial, 1998, pp. 81-84. Es de notar, de otro lado, que estos copetes de las calles extremas repiten en su diseño el modelos de los que con armas familiares coronan las calles laterales del retablo de Antonio de Cuéllar en la colegiata de Medina del Campo, cuyas pinturas se atribuyen en la actualidad al Maestro de Becerril.

²² Es juicio que basamos simplemente en la comparación con otras pinturas que entendemos pudieron salir del mismo taller.

Agapito y Revilla desestimó el interés de estas pinturas, que tilda de primitivas y a las que no prestó desde luego gran atención²³. Sin duda el maestro Jácome, a todas luces Jácome de Blancas, es pintor desigual, a quien cabe reprochar cierta aspereza y horror al vacío y un escaso cuidado en materia figurativa en cuanto a la proporción entre composiciones adyacentes, amén de distorsiones perspectivas no siempre voluntarias ni gratas. El recurso a estampas antiguas, unido a un ingenuismo narrativo, casi endémico por entonces en la pintura castellana, confiere un tono un tanto arcaico a algunas de estas composiciones, pero no falta el elemento rafaelesco y algún conocimiento del arte de Alonso Berruguete, amén de peculiares arquitecturas renacentistas. Como otros maestros del momento, Jácome de Blancas envuelve las viejas composiciones en un ropaje manierista, con desigual logro. La misma desigualdad es casi la norma, pero las diferencias detectables entre distintas composiciones no permiten delimitar con certeza la labor de varios maestros - menos aún una posible colaboración de Vélez- y hay que pensar a lo sumo en una dispar participación de taller, destacando por su calidad y equilibrio figurativo la pintura de la *Adoración de los Magos*²⁴. Los tipos humanos, los paisajes, las arquitecturas, los paños, las pequeñas figuras lejanas y la particular manera de dibujar las manos -grandes, huesudas y de largos dedos- se repiten más allá de las diferencias generales, al igual que en otras tablas que estimamos han de asociarse a su nombre.

La Purificación (Presentación en el Templo), en el primer cuerpo, no constituye desde luego la mejor tarjeta de presentación, en su composición compacta, cerrada y estática, con figuras de pesados velos, de un vago aire germánico (Simeón, María, la profetisa Ana). Llama la atención en ella el pie del altar, con tres auténticos *ignudi* escultóricos que enlazan con las figuras en grisalla tantas veces representadas en frisos, zócalos y arquitecturas por diversos pintores castellanos desde comienzos del Quinientos (“Maestro de Becerril”, Soreda, el “Maestro de Ventosilla”, Juan de Villoldo o el supuesto Julián Maldonado, o el mismo Juan de Flandes); su significado exacto no es fácil de discernir²⁵. La figura

²³ Ajustándose a la apreciación que de ellas hizo ORTEGA RUBIO, J., *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, t. II, Valladolid, 1985 (ed. facs., 1979), p. 287: “arcaísmo es lo que se observa, no pocas veces, hasta la segunda mitad del siglo XVI, y un ejemplo patente de ello está en las pinturas en tabla de, más que por un concepto, interesantísimo retablo mayor de santa María del Castillo, en Olmedo, que a pesar de estar fechadas en 1550 conservan resabios muy anteriores, que han conducido a clasificarlas como de escuela de Alberto Durero, y es sabido que cuando en escritores locales del siglo XIX salía a relucir Durero, era para querer significar obra de primitivos, con tendencias góticas” (AGAPITO Y REVILLA, J., *Pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico*, Valladolid, 1925-1943, p. 156).

²⁴ Singularmente, mientras el modelo figurativo de san José es bastante homogéneo, el de la Virgen, al margen de su representación de temprana edad, muestra al menos tres tipologías diferentes.

²⁵ Sobre su significado, en unas otras pinturas, puede verse en particular el análisis de ÁVILA, A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 159 y ss.

principal, de aire miguelangelesco, nos retrotrae al modelo trágico del *Laocoonte*²⁶, atacado junto con sus hijos por la voraz serpiente marina que vemos enroscarse en su brazo y en una pierna²⁷. El pintor parte probablemente del grabado de Marco da Ravenna, que difundió ya en fechas tempranas la imagen del grupo escultórico, pero lo hace a través de una estampa invertida, cerrando la pierna extendida del personaje sobre la contraria, modificando en sustancia las de uno de los dos jóvenes y desplazando al otro hasta ocultarlo tras la peana. Como Simeón, Laocoonte era sacerdote, castigado en su caso por desconfiar del “regalo” ateniense a la ciudad de Troya²⁸; pero es dudoso haya una asociación iconológica en tal sentido. Sobre una pequeña columnilla figura una pequeña imagen esculpida de una mujer envuelta en su manto, representación alegórica acaso de la Honestidad²⁹.

La *Adoración de los Magos* (fig. 1), en la muy deteriorada tabla inmediata, es por el contrario una de las composiciones más notables, con una muy bella e



Fig. 1. *Adoración de los magos*. 1550. Jácome de Blancas (atr.). Retablo mayor. Santa María del Castillo. Olmedo (Valladolid). (Fotografía: F. Collar de Cáceres)

²⁶ Agradezco a la profesora Ávila la sugerencia de esta fuente figurativa.

²⁷ La restauración de la figura principal no ha sido lo que se dice afortunada, especialmente el rostro. En realidad varias de las hendiduras de las tablas que conforman cada tablero presentan serios problemas, con un muy mal estado de la capa pictórica.

²⁸ “Quicquid id est, Timeo Danaos et dona ferentes” (VIRGILIO, *Eaenis*, II, 49).

²⁹ “Mujer que lleva la mirada baja, yendo vestida noblemente y con un velo en la cabeza que los ojos cubre” (RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, p. 479).

italianizante figura de la Virgen con el Niño que trae el recuerdo de Alonso Berruguete y expresivas representaciones de los tres magos, con adornadas copas y botas de sabor manierista. En el centro sobresale un cartelillo labrado con la fecha de realización: “1550”.

La escena se inspira probablemente también en una estampa, aunque no hemos dado con la fuente precisa, acaso flamenca. Inequívocas son por el contrario las de la *Huída a Egipto*, donde se concilian la famosa composición de Schongauer; de aquí el peculiar estatismo del borrigo, la palmera, José y los ángeles³⁰ -se ha simplificado el árbol, italianizado los ángeles, desnudos, y dado la vuelta a la figura del santo-, con la *Virgen de la Silla* de Rafael, de la que proceden María, mirando de manera franca al espectador, y el Niño, con gesto análogo, abrazado cariñosamente a su madre (fig. 2)³¹.

Al fondo se narra la escena apócrifa del milagro de las mieses, con tres vivaces figuras de jinetes y el campesino que les explica que nadie atravesó sus tierras desde que acabara de sembrar³². En contraste con el tamaño de las tres grandes figuras principales, que llenan por sí mismas la composición, en el episodio inmediato, *Jesús entre los doctores* (fig. 3), la escena se abre para dar cabida a una decena de personajes en un marco arquitectónico de grandes pilares clásicos con cuya perspectiva no guarda concordancia el mobiliario. La figura de Jesús y la del oyente con la cabeza apoyada en la mano remiten a la xilografía de Durero. En el frente de uno de los bancales, desde los que los doctores de la Vieja Ley debaten con el Niño, aparece de nuevo la fecha de realización: “1550”³³.

³⁰ A pesar del estatismo de la escena, el grabado de Schongauer fue modelo de amplísima difusión. Lo usaron entre otros Alonso de Berruguete, en el retablo de la Mejorada de Olmedo, el Maestro de Becerril, en el retablo de Íscar, y el anónimo autor del retablo de san Martín de Medina del Campo, hoy en la parroquial de Santiago de dicha villa, hace otro tanto.

³¹ Las copias de la *Virgen de la Silla* de las que hay memoria en España son muy tardías, pero desde el siglo XVI el original conservado en el Palacio Pitti ha sido objeto de numerosos grabados, sobre lo primero, RUIZ MANERO, J. M., *Pintura italiana del siglo XVI en España*, t. II: *Escuela de Rafael*, Madrid, FUE, 1996, pp.6 y ss., y sobre las versiones grabadas, el catálogo de la exposición *Rafael inuenit*, Roma, 1995, pp. 196-199.

³² Se funde así este pasaje popularizado en los siglos XIV y XV (MÂLE, E., *El arte del siglo XIII en Francia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 253, remite a *De quelques miracles que l'enfant Jésus fit en sa Jeunesse*, Lyon, sin fecha, Bibliothèque Nationale de France) con el más común pasaje de la palma y los dátiles del *Evangelio del Pseudo Mateo*, XX (DE SANTOS, A., *Los evangelios apócrifos*, Madrid, B.A.C., 1963, p. 219).

³³ El deterioro de la tabla, en la que al parecer hay restos de otra composición subyacente, imposibilitó una mejor recuperación de la pintura en su última restauración.

Fig. 2. *Huida a Egipto* (detalle).Fig. 3. *Jesús entre los doctores*.

(Fotografías: F. Collar de Cáceres)

La de la *Visitación* vuelve a ser una composición luminosa, con una María italianizante, con las mismas facciones que en la *Epifanía*, y estudiado equilibrio cromático. El grupo humano, con dos nobles figuras de doncellas, José y Zacarías, se agolpa en el lado derecho, abriéndose el lado izquierdo hacia el paisaje. Más apagada, la *Natividad*, carente de la saturación cromática de las otras pinturas pero con similares tipos humanos, se enmarca en un escenario arquitectónico, con una columna partida y una escalera en arco de forzada perspectiva, figurando la Virgen y José en actitud fervorosa, y los animales y los ángeles detrás del cuadrado lecho de piedra de Jesús. Muy al contrario, en el *Anuncio a los pastores* (fig. 4), de técnica más empastada y formas fluidas, el interés vuelve a estar en la apertura al paisaje, con pequeñas figuras, pero no menos en la manierista representación de los dos zagales que destacan en primer plano, con forzado movimiento en zigzag o en aspa y teatral gesticulación. Delante de todo, en actitud sedente y contemplativa, un perro abstraído, de blancura lunar.

No menos agitado en el movimiento es el pasaje de la *Circuncisión* (fig. 4), entre fantasiosas columnas, con fondo oscuro y con las figuras ordenadas en forma de U; a la izquierda los hombres, a la derecha las mujeres, y en primer plano el pasaje mismo, con el niño que rehuye al cirujano, sentado en un extravagante sitial, para refugiarse en los brazos del noble personaje que le sostiene con un litúrgico paño de respeto.



Fig. 4. *Anuncio a los pastores y Circuncisión*. (Fotografía: F. Collar de Cáceres)

En una hornacina del muro figura una estatuilla clásica de un hombre desnudo con fuego en un recipiente que representa desde luego a Prometeo, espejo mítico de Cristo, que trajo el fuego para la humanidad, como él traería la luz de salvación, y trasunto del propio Creador, que dio forma al hombre y le dotó de alma, según lo expresaría unos años más tarde el bachiller Pérez Moya³⁴. Debajo de la hornacina hay una cartela con la fecha “1550”, de recurrencia casi obsesiva. Otras figurillas clásicas adornan como relieves los pedestales de las columnas que enmarcan la escena, la fantasía de cuyos fustes parece competir con los grotescos de la propia mazonería.

El *Abrazo ante la Puerta Dorada* adolece del sentido estático que impregna otros temas y de una excesiva dimensión en lo figurativo, sobresaliendo los personajes secundarios por su nobleza tipológica. Las ropas cortas de san Joaquín, alusivas a su procedencia campestre en los días de su

³⁴ “El fuego que truxo del cielo, con que dio ser a su estatua que auia formado; es el diuino fuego, o anima que Dios inspiró al hombre. Y asi por Prometeo se entiende el poderoso Dios que crio al mundo, y al hombre de la nada” (PÉREZ MOYA, J., *Filosofía secreta, donde debaxo de las historias fabulosas se contiene mucha doctrina prouechosa a todos los estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Madrid, 1585, por ed. de Alcalá de Henares, Andrés Sánchez Ezpeleta, 1611, p. 428).

dedicación al pastoreo, desdican de la habitual manipulación de la famosa estampa de Durero. A él remite sin embargo en los *Desposorios de la Virgen* (fig. 5), si bien nada hay en la indumentaria de los personajes que diga de modelos germánicos, resultado quizá de una inspiración de segunda mano.



Fig. 5. *Desposorios de la Virgen y Presentación de la Virgen en el templo.*
(Fotografía: F. Collar de Cáceres)

Es composición equilibrada y serena, con un fondo de arquitecturas en perspectiva, enmarcada por dos columnas de jaspe, y con la Virgen cogiendo con gesto humilde la mano de José, delante del sacerdote, tocado éste de una mitra análoga a la que dibuja Durero, y sendos grupos compactos de hombres y mujeres. El *Nacimiento de la Virgen* responde ya sin ningún género de reservas al muy difundido modelo dureriano, con la sirvienta en pie, a un lado, llevando un jofaina, santa Ana en el lecho, en disposición oblicua, atendida por dos sirvientas, y la matrona sentada delante con la niña en brazos junto al brasero. Pero la angostura de la tabla da al traste con el equilibrio de la composición, violentándose la escena con la supresión de diversos elementos y personajes y la alteración del marco espacial. La pequeñez de las figuras contrasta con la monumentalidad de las del Abrazo, en la calle inmediata.

La *Presentación de la Virgen en el Templo* (fig. 5), que cierra a la postre la serie alta, es una de las tablas en las que el maestro Jácome parece haber puesto mayor empeño, jugando en lo compositivo de manera sistemática con lo oblicuo: la escalera simbólica de doce peldaños, el extravagante elemento arquitectónico en forma de delfín en el que figura la fecha (1550), la Virgen niña ascendiendo de manera resuelta, el sacerdote que desciende, el grupo de San Joaquín y Santa Ana, de figuras demasiado grandes, e incluso el perro rabioso que amenaza al niño sentado en primer plano. Las graves deficiencias en materia de perspectiva están en consonancia con cuanto se aprecia en las otras tablas, aunque con dispar criterio. En igual sentido, pese a las ostensibles diferencias figurativas y compositivas entre ellas, los modelos humanos y recursos formales llevan de unas a otras de manera entrelazada, lo que hace inviable la aspiración de diferenciar distintas manos que sin duda suscita de entrada su disimilar apariencia.

No sabemos de otras pinturas documentadas de este Jácome pintor, pero muchos de los elementos y constantes expresados mueven a asociar con su nombre un puñado de creaciones dispares. Manos, facciones, tipos humanos, paisajes, paños, fuentes y detalles varios -el mismo recurrente afán por las dataciones- evidencian así una fuerte conexión entre obras que en primera impresión se diría salidas de talleres sin una relación aparente. El entreverado de elementos, cuya especificación resulta necesaria ante tan constatable disparidad estilística, no deja lugar a muchas dudas. Así la aspereza narrativa, los recios tipos humanos barbados que pueblan las tablas de Olmedo y el mismo horror al vacío conducen de manera inequívoca a nuestro juicio al *Llanto sobre Cristo muerto* (0,55 x 1,41 m.) del armario relicario de la familia Morejón en el presbiterio de la Colegiata de San Antolín, en Medina del Campo (fig. 6)³⁵. La tabla va enmarcada por una sencilla estructura abalaustrada, con molduraje y grutescos afines a lo de Olmedo, y lleva en la parte superior derecha la fecha de terminación: "1542". Como ya hemos hecho notar, tenemos noticia de que Jácome de Blancas daba diez años después de esto diseños para la bóveda de la capilla del caballero santiaguista don Pedro de Morejón en el medinense convento de San Francisco.

Todo indica así que hubo una relación previa. Sería otro Pedro Morejón quien ya en tiempos de Felipe IV hiciera traer en 1633 al presbiterio de la colegiata, con permiso del ordinario, el armario-relicario que estaba en la capilla familiar de lo que da en llamar la parroquia de Santa Cruz, según reza la cartela dispuesta al lado izquierdo del frontispicio que enmarca su puerta, plenamente característico de tiempos del primero de los Austrias menores³⁶.

³⁵ Sobre esta pintura, AA. VV., *ob. cit.*, p. 94; figura 119.

³⁶ *Id.* p. 93. Se dice que la capilla familiar había estado en la parroquia de Santa Cruz, que ha de ser el otras veces llamado convento de San Francisco. La relación de los Morejón con los franciscanos tuvo continuidad en la cesión de una de sus casonas para la primera comunidad de franciscanos descalzos, antes de 1597, como convento de San José (*id.*, p. 217).



Fig. 6. *Llanto sobre Cristo muerto*. Jácome de Blancas (atr.). Relicario de los Morejón. Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (Valladolid). (Fotografía: F. Collar de Cáceres)

El episodio representa el momento previo al entierro, con Cristo sostenido en disposición sedente por José de Arimatea en una piedra, sobre el sudario, casi en la misma boca de la cámara mortuoria, y los demás personajes usuales del tema: María Magdalena, a los pies, Nicodemo, detrás de Cristo, enjugando sus lágrimas, y la Virgen con San Juan, en el lado contrario. El evangelista figura como ausente, con gesto de dolor, mirando hacia un lado, por detrás del grupo, con la mano sobre el hombro de María. La escena viene envuelta en una atmósfera nocturna cuya oscuridad se ve reforzada por una densa pátina algo verdosa que deriva en buen grado del microclima habido durante cientos de años en el

relicario, donde la tabla ha estado preservada siempre de la luz. El aspecto esmaltado y la minuciosa ejecución otorgan a la pintura cierta apariencia flamenca aunque, como luego se ha de ver, en realidad resulta de la reelaboración de una composición peruginesca (fig. 14). No es difícil percibir en ella varios tipos humanos y elementos ya vistos en las retocadas tablas de Olmedo, y el mismo clima compositivo refleja una evidente proximidad, aunque todo ofrece un aspecto más brillante y modelado. Los rasgos de José de Arimatea se repiten en el Zacarías de la *Visitación*; el aspecto de la María no es muy distinto del que presenta una de las mujeres que aparece entre los testigos de los *Desposorios de la Virgen*, y el peculiar culebreo en los pliegues de las ropas de la Magdalena es del todo característico, como bien se ve allí de las ropas de santa Isabel o en los sacerdotes de la *Circuncisión*. El interés mismo en la datación es casi cosa propia, como va dicho. Y ocasión habrá de constatar otras significativas analogías con varias tablas relacionables con lo de Olmedo. En lo iconográfico es aspecto muy particular el mostrar la terrible huella de la corona de espinas en la frente de Cristo, con una marca cárdena en la que se ven todavía varias púas, del mismo modo que lo refleja una tabla de la *Piedad*, más tardía y de muy distinta factura, depositada en el Museo de las Ferias, que cabe estimar del mismo entorno artístico aunque por lo que entiende de diferente autor³⁷.

Otro salto estilístico nos lleva hasta un grupo de siete pinturas existentes en la parroquial de Villaverde de Medina (Valladolid)³⁸, de su cuya procedencia no hay a ciencia cierta conocimiento, pero que se cree pertenecieron a una capilla o templo local³⁹. Seis de ellas cuelgan en la sacristía, donde aparecen enmarcadas por molduras de yeso a alguna altura, y una séptima se aloja en el ático de un retablo dieciochesco dedicado a San Roque, en el lado de la epístola. Como no ha dejado de advertirse, se distinguen dos manos, de muy desigual carácter y calidad, destacando en esto las pinturas de *San Pedro en cátedra*, la *Flagelación* y la *Crucifixión*, que nada tienen que ver en efecto con la *Piedad*, las *Tentaciones de San Antonio* o la *Adoración de los magos*; la séptima representa la *Natividad*. Todas las de la sacristía son de igual medida (0,94 x 0,64 m.); la *Crucifixión*, en el retablo, es sensiblemente mayor, pero una y otras han de proceder del mismo retablo, de una capilla particular acaso. Las de *San Pedro*

³⁷ Es depósito de la Fundación Simón Ruiz. Técnicamente nada tiene que ver, dada su factura seca y menos apurada y el modelado las formas, mediante un sombreado que viene definido por un enérgico dibujo subyacente, apreciable a simple vista. Pero el mismo modelado anatómico y la cabeza de Cristo no pueden dejar de relacionarse con la citada tabla de los Morejón, estimándose que ha de tratarse de la creación de un pintor algo posterior del mismo círculo.

³⁸ Fueron dados a conocer en su día por CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., “Unas tablas renacentistas, de Villaverde de Medina”, *BSAA*, XXVIII (1962), pp. 255-260.

³⁹ GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. IV: *Partido Judicial de Medina del Campo*, Valladolid, Diputación Provincial, 1964, p. 165; y MARCOS VILLÁN, M. Á. y FRAILE GÓMEZ, A. M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. XVIII: *Partido Judicial de Medina del Campo*, Valladolid, Diputación Provincial, 2003, p. 480.

en *cátedra* y la *Natividad* llevan la fecha de realización: “1541” y “A.D./1541”, respectivamente; un año antes que la tabla de los Morejón.

La *Adoración de los Magos*, las *Tentaciones de san Antonio* -inspirada en Schongauer- y la *Piedad* son obra de un maestro de muy limitados fundamentos que gusta de formas estilizadas y menudas, y nada tienen que ver con lo hasta aquí estimado. Las de *San Pedro en cátedra*, la *Flagelación* de Cristo y la *Crucifixión* responden a nuestro juicio por el contrario al estilo de Jácome, de quien también hay elementos en la *Natividad*, si bien habrá que anotar en este caso la participación de un colaborador o estimarla en parte obra de taller. Caamaño, que no reparó en la *Crucifixión*, dio en considerar que las primeras “pertenecen a un artista familiarizado con los aires renacentistas italianos, de fino pincel y manera a la que es difícil encontrar parangón entre los pintores castellanos contemporáneos”⁴⁰, entendiendo que la de la *Natividad* sería del mismo autor -éste sí castellano- que las otras tres; cosa incierta. El lenguaje figurativo general muestra un sedimento manierista.

La presencia en la tabla dedicada a san Pedro de la figura de un clérigo donante, protegido por el santo, en retrato un tanto convencional, mueve a entender que el altar estaría bajo la advocación del apóstol, aunque es tabla de las mismas dimensiones que las otras cinco que cuelgan con ella (fig. 7). San Pedro figura entronizado, de pontifical, en un monumental trono labrado con ménsulas frontales en las que figura la inscripción: “ETSV/PERANP/ETRAN/ /EDIFIC/CABO E/CCLESIA/MEA”; literalmente de la *Vulgata*⁴¹. En la de la izquierda se ve arriba una misteriosa “A”, en disposición horizontal -supuesta firma⁴²-, y en la contraria, abajo, la fecha de realización: “1541”; un año antes que la tabla de los Morejón, como va dicho. El santo lleva tiara, llaves en la mano, una pesada capa pluvial con efigies de santos bordadas en la orla y una especie estola sobre el alba adornada con cenefas y letroides (“CIM CL.” / “I.I.I.”). A los lados del sitial se disponen otros dos hombres de edad madura, con rojas ropas cardenalicias y carentes de nimbo; calvo y rasurado el uno y barbado y con capelo el otro⁴³, de aspecto berruguetesco éste. Ambos se apoyan en sendas figuras manieristas de efebos recostados y desnudos labradas en los brazos del sitial, no muy alejadas de los laocoónticos personajes esculpidos bajo el altar de la Purificación en Olmedo. Rematan el respaldar, sobre sus pilastras, adornadas con fantásticos capiteles, otras dos esculturas de jóvenes desnudos, alados ahora y en disposición sedente, que giran sus rostros mirándose, acompañado uno de ellos de un ser monstruoso o quimera y señalando el otro hacia

⁴⁰ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., “Unas tablas...”, p. 256.

⁴¹ Mt, 16, 13-20: “Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Aecclesiam meam”.

⁴² CAAMAÑO, J. M., (“Unas tablas...”, nota 16) apunta la coincidencia de esta inicial con el apellido Aquiles, apostillando: “Señalamos esta coincidencia sin mayores pretensiones en pro de Julio de Aquiles”.

⁴³ Caamaño estima que el primero, carente de tal sombrero, representa un monje, *Ibid*.

la izquierda, como llamando la atención del primero. Es difícil decir si tienen algún sentido antitético u otro significado, más allá de lo decorativo, y si ello guarda relación con los cardenales (¿filósofos?) que flanquean al santo, de carácter y condición tan diferenciada. Remata la cátedra un frontón central con un relieve pétreo de tonos rojizos en el que representan otras tres figuras igualmente desnudas de esclavos atados a una argolla, el central de los cuales, de hercúlea musculatura, se nos muestra de espaldas.



Fig. 7. *San Pedro en cátedra*.
1541. Jácome de Blancas (atr.). Iglesia
parroquial. Villaverde de Medina
(Valladolid).
(Fotografías: F. Collar de Cáceres)

Los rotundos rasgos faciales del santo Papa lo relacionan a todas luces con el personaje que aparece junto a santa Ana en la *Presentación de la Virgen*, de mirada igualmente oblicua, cuyo tocado de breve ala tiene que ver con el peculiar capelo del cardenal barbado. Más concluyente es desde luego el modo de pintar la mano extendida de este último, enorme y huesuda, con los dedos abiertos, como en tantos personajes de la tablas de Olmedo y muy particular en el san Joaquín del *Abrazo ante la puerta Dorada*; es elemento que alcanza a nuestro juicio carácter de firma⁴⁴. Los capiteles, de uno de los cuales emerge la cabeza de un caballo, enlazan de igual modo con los de fantasiosas formas allí representados.

⁴⁴ Esta conformación anatómica, un tanto desproporcionada, contrasta con la solución contraria, empuñada y de dedos frágiles, con que suele resolver su representación escorzada.

En la tabla de la *Crucifixión* (fig. 8) estas concordancias parecen reforzarse, tanto en relación con lo de Olmedo como con la pintura de los Morejón. El artista parece haber puesto en ella mayor estudio y corrección. Cristo, de poderosa anatomía, se ve acompañado de Dimas y Gestas, en cruces escorzadas, subrayándose la negativa condición del segundo de éstos por su torva expresión y por las cabezas de perro que lleva a guisa de espinilleras. Al pie de la cruz están la Magdalena, abrazada al madero, la Virgen, desmayada de dolor en brazos de María Salomé, y San Juan, de gesticulante expresión. En el suelo, una calavera, y al fondo un paisaje de luces crepusculares en el que cabalgan dos jinetes. La fuerza dramática y emocional de la escena se ve así intensificada con los aspectos tonales y por la rotundidad anatómica de los crucificados.



Fig. 8. *Crucifixión*.
1541. Jácome de Blancas (atr.). Iglesia
parroquial. Villaverde de Medina
(Valladolid).
(Fotografías: F. Collar de Cáceres)

Como en la *Huida a Egipto* de Olmedo, la figura de la Magdalena, de aire campesino, con ropas gayadas, procede de la *Virgen de la silla* de Rafael, enlazando la de san Juan directamente con su propia representación en el *Llanto sobre Cristo muerto* de la colegiata medinense. Las rocosas montañas azules del horizonte están en consonancia con las plasmadas en algunas tablas del retablo olmedense; las pequeñas arquitecturas son así mismo afines en su tipología, y volvemos a ver una fuerte mano huesuda de dedos abiertos, que corresponde a María Salomé.

Concurren en todo caso aquí otras fuentes figurativas. Así, la representación desmayada de la Virgen tiene su inspiración posible en la xilografía al claroscuro del *Sueño de Jacob* debida a Ugo da Carpi, sobre composición del taller de Rafael debida a Berruguete, según Nicole Dacos⁴⁵, o en representación de raíz similar, y el más cercano de los jinetes procede de la imagen de la estatua ecuestre de *Marco Aurelio*, de amplia difusión a partir de los grabados de Nicoletto da Modena y Marco da Ravenna y de la versión editada por Raimondi.

La de la *Flagelación* (fig. 9) es pintura de gran interés y de igual autor, con una muy italianizante figura de Cristo, maniatado a la columna y humillado, de noble rostro, nimbo radial y rotunda anatomía, y unos no menos poderosos sayones que se ajustan al juego dinámico asiduo, uno de frente y el otro de espaldas; este último de cierto aire berruguetesco. El primero, aunque descalzo, adorna sus piernas con unas manieristas espinilleras de cabeza de perro, al igual que Gestas en la *Crucifixión*. Son figuras notables, que destacan de entre cuanto hasta aquí se ha considerado y que movieron a Caamaño a estimar que su autor bien pudiera ser italiano. A las ventanas del pretorio, cuyos muros se adornan con relieves diversos y con un gran medallón con una media figura de guerrero (Marte, o más bien Mercurio, con el pétaso), se asoman espectadores de largas barbas y tocados orientales. La columna que centra la escena posee un adornado basamento con cuatro figuras de caballos, como de otro modo la laocoónica peana de altar de la *Purificación* de Olmedo. En relieve central, entre las dos ventanas, representa una figura desnuda de espaldas que semeja un hercúleo Cupido alado, en línea con los desnudos pétreos que coronan el solio en la tabla de san Pedro, y vuelven a aparecer capiteles con figuras o cabezas emergentes.

En la *Natividad* (fig. 10) consta como en aquélla la fecha de ejecución, tallada en una cartela de piedra que termina en una barbada cabeza de gusto manierista: “A.D./ 1541”. Ciertamente las formas son aquí más blandas y redondas de todo lo ya visto, y el velo rizado de María lleva de manera inexorable a fórmulas villoldescas, entendiéndose por ello que no sería del mismo autor que las otras. Hay que constatar sin embargo que el rostro y la expresión del Niño están poco menos que calcados en la *Circuncisión* de Olmedo, lo que unido a la común torsión corporal, redondez de formas y factura habla a las claras de un único autor. La escena del *Anuncio a los pastores*, al fondo, guarda también relación con la equivalente en la tabla de este asunto en el retablo, pudiendo rastrearse algunos parentescos figurativos en el caso de María. Sin embargo, la anciana figura del José, que emerge del fondo con la candela, es del todo ajena al repertorio tipológico revisado y presenta graves deficiencias en sus proporciones, por lo que cabe colegir la participación de un colaborador de escaso oficio aunque muy eficaz a la hora de plasmar en rostro y

⁴⁵ DACOS, N., *Rafael. Las Logias del Vaticano*, Milán, ed. española, 2008, pp. 160 y 282.



Fig. 9. *Flagelación.*

1541. Jácome de Blancas (atr.). Iglesia parroquial. Villaverde de Medina (Valladolid).
(Fotografías: F. Collar de Cáceres)



Fig. 10. *Natividad.*

ropas el efecto luminoso de la llama que innecesariamente acerca para alumbrar a la madre y al Niño. Algo más atrás se perfilan las formas de la mula y el buey junto al pesebre, y al fondo, a la izquierda, los pastores, en un claro del monte que se ve inundado por la luz que envuelve al ángel que surca el cielo.

Un último y quizá sorprendente salto estilístico nos lleva a una última pintura expuesta en el medinense Museo de las Ferias que representa el *Llanto sobre Cristo muerto* (óleo sobre tabla, 0,830 x 0,725 m.)⁴⁶ y que se diría de un momento muy anterior y supuestamente de muy otro autor (fig. 11). Es tabla de aspecto más luminoso y factura apurada y de clara influencia italiana tardocuatrocenista. La composición está ordenada en dos planos figurativos, con la Magdalena, Cristo y San Juan, delante, y Nicodemo, José de Arimatea, la Virgen y una de las Marías, detrás, y un fondo paisajístico.

⁴⁶ Es depósito de la colegiata de San Antolín, donde estuvo guardada en el relicario de los Morejón, aunque no hay constancia plena que fuera en origen uno de los objetos a él pertenecientes (véase AA. VV., *ob. cit.*, p. 227).



Fig. 11. *Llanto sobre Cristo muerto*. Jácome de Blancas (atr.). Museo de las Ferias. Medina del Campo (Valladolid). (Fotografía: F. Collar de Cáceres)

Como en la tabla de los Morejón, Cristo aparece sentado sobre el sudario en una piedra cuadrada sostenido por el de Arimatea. Es figura que guarda estrecha semejanza con la algo más dramática y plásticamente más modelada que la de la colegiata, constatándose así mismo un evidente parentesco entre la noble figura de José de Arimatea (fig. 12) y el compungido Nicodemo (fig. 13) de aquella, cuyo gesto repite aquí María Salomé. Más definitiva resulta en todo caso la estrechísima similitud tipológica de Nicodemo y uno de los personajes que se asoma a contemplar a Cristo en la *Flagelación* de Villaverde, que da en ser su virtual transposición figurativa, en el entendimiento de que esta tabla - única de entre las analizadas que desconocemos el año de ejecución- es sin duda más temprana; no cabe pensar en suma sino en un mismo pintor.

No menos evidente es la inclusión en el paisaje de unas montañas rocosas de escarpadas laderas, con pendientes muy tendidas, como prismas oblicuos, y

con diversos elementos concordantes con lo visto en Olmedo, aunque no tan intensamente azules. El aspecto musculado y el detalle de la mano de Cristo, que retiene el evangelista entre las suyas, en nada difiere de como puede verse en la tabla de los Morejón, excepto en su disposición invertida. Por lo demás, es de apreciar que el sentido del color, la diafanidad lumínica, la tipología figurativa y la propia factura dotan a la composición de una impregnación tardocuatrocentista.



Fig. 12. Detalle de fig. 11.
(Fotografía: F. Collar de Cáceres)

La figura de la Magdalena conduce en tal sentido a la famosa estampa del *Llanto sobre Cristo muerto* de Marcantonio Raimondi sobre diseño de Rafael (B.37). Pero el verdadero el modelo compositivo lo encontramos en realidad en una tabla perdida atribuida al Perugino y supuestamente pintada por 1495 (fig. 14), que ha sido puesta en relación con el magistral *Llanto sobre Cristo muerto* de la Galería del Palacio Pitti⁴⁷ y que el pintor medinense hubo de conocer a través de una copia fiel.

De su reelaboración resultaría por otro lado la tabla del relicario de los Morejón, en la que tantos elementos de esta otra derivan, reaprovechándose aún

⁴⁷ Tabla (0,98 x 0. 98 m..). Fue puesta en venta por los condes Robilant en Venecia en 1933. En 1962 se puso en subasta una tabla del mismo tema y procedencia en Christie's de Londres

la figura de Nicodemo en la *Flagelación* de Villaverde de Medina, convertido en uno de los espectadores de la escena. La recurrencia de estos elementos italianos, en que entra la *Virgen de la Silla* de Rafael un par de veces evocada en otras tablas, mueve a tener muy presente la posibilidad ya enunciada por Caamaño de que el maestro Jácome fuera de origen transalpino.



Fig. 13. Detalle de fig. 6
(Fotografía: F. Collar de Cáceres)



Fig. 14. *Llanto sobre Cristo muerto*. Perugino (atr.).
Paradero desconocido.
(Fotografía: CAMESASCA, E., *L'Opera completa del Perugino*, Milán, Rizzoli ed., 1969, p. 123, nº 282).

Siguiendo la secuencia cronológica que determinan las fechas de las distintas composiciones y series, a esta copia peruginesca no datada, verosíblemente la más temprana de las analizadas, seguiría en 1541 lo de Villaverde, dando cabida a un nuevo lenguaje que se ve reconducido casi de manera inmediata la tabla de los Morejón (1542), para concluir por 1550 con el retablo de Olmedo, más en consonancia con el común quehacer de algunos maestros castellanos coetáneos, testimonio todo ello en suma de la mutable, irregular y algo errática expresión artística de un taller medinense que a nuestro juicio cabe ser identificado con el que regentara Jácome de Blancas.