

EL ESCULTOR BENITO ELÍAS

JESÚS CUESTA SALADO

Resumen

Diferentes estudios han tratado de identificar la identidad del “maestro benito”, autor en 1531 del retablo de la Quinta Angustia de la iglesia de San Lorenzo de Segovia. La vecindad de este maestro en Aguilar de Campos (Valladolid) coincide en el tiempo con otro del mismo nombre que realizara la escultura del retablo de San Nicolás de Castroverde de Campos (Zamora). Algunas tallas de este retablo coinciden plenamente con el estilo de la obra segoviana, por ello el autor considera que el creador de ambos trabajos es la misma persona.

Abstract

Different studies have tried to clarify identity of “master Benito”, author in 1531 of the altarpiece “Quinta Angustia” in San lorenzo church of Segovia. The nearness of this master in Aguilar de Campos (Valladolid) coincides in time with another with the same who made the sculpture of the San Nicolas altarpiece in Castroverde de Campos (Zamora). Some of the woodworks of this altarpiece are almost equal to the ones from the work made in Segovia, so as the author considers that the creator of all the works is the same.

El 13 de Septiembre de 1531 Francisco Sánchez, mercader vecino de Segovia, concertaba en Medina de Rioseco la obra de un retablo con “*Maestre Benito, Maestro de ymagineria de bulto vecino de la villa de Aguilar de Campos*”

(Valladolid), destinado a colocarse en su capilla funeraria en la iglesia de San Lorenzo de Segovia¹.

El Marques de Lozoya² atribuyó la obra a Benito Giralte el viejo, llevado tal vez por la coincidencia en el nombre; bibliografía posterior siguió manteniendo esta propuesta³, hasta que más tarde Parrado del Olmo aconsejaba seguir denominándole simplemente como Maestro Benito en espera de que pudieran aparecer nuevos datos que ayudaran a desentrañar la identidad de este escultor⁴.

Una nueva lectura de la documentación generada a raíz del pleito que mantuvieron el entallador Jacques Bernal y la iglesia de San Nicolás de Castroverde de Campos (Zamora), por unos dineros que esta le debía de la obra del retablo mayor y que en su día publicara Alonso Cortes, nos va a ser de gran ayuda para tratar de conocer la identidad de este maestro Benito⁵.

En algunos de los documentos de dicho pleito, Jacques Bernal se declara vecino de Aguilar de Campos entre diferentes fechas que van desde el 14 de Enero de 1531 hasta el 5 de Mayo de ese mismo año. Ya antes, el 5 de Mayo de 1529, residía en esa localidad, según reza el contrato de ampliación de la obra del retablo de Castroverde, donde puede leerse: *“lo que aveys de hacer a su costa, de aguilar de campos, do lo aveys de labrar a esta villa”*. Tanto tiempo vecindado en esa localidad hace suponer que estuviera realizando alguna obra o retablo para alguna de las iglesias de ese pueblo, pero de ello trataremos más adelante.

Junto a Bernal probablemente trabajarían otros oficiales y concretamente un escultor que ya llevaba tiempo asociado a él, al menos desde el inicio de la obra del retablo de Castroverde, que se llamaba Benito Elías. En la escritura del primer contrato, fechado el 1 de Marzo de 1526, para realizar dicha obra podemos leer: *“Sepan quantos esta publica escriptura de contrato vyeren como nosotros Juan gallego, clérigo, cura de la iglesia de señor san niculas de la vylla de Castroverde de campos e yo alonso Rodríguez mayordomo de la dicha iglesia, vezinos de la*

¹ GARCIA HERNANDEZ, Francisca Azucena, “Un tríptico de la Piedad en la Iglesia de San Lorenzo de Segovia”, en *B.S.A.A.*, nº LXVII, 2001, pp.195-207. Dio a conocer los contratos para la ejecución de dicha obra. PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Los otros Giraltes en la Meseta Norte. Aproximación a su biografía y obra”, en *B.S.A.A.*, LIX, 1993, pp. 335-348.

² LOZOYA, Marqués de, “La capilla de San Marcos en la iglesia de San Lorenzo, de Segovia”. *B.S.E.E.*, nº 26, 1918, pp. 171-179.

³ TORMO, Elías, *Cartillas Excursionistas. IV. Segovia. B.S.E.E.*, 1918, pp. 172 y ss. MARTINEZ ADELL, Alberto, *La arquitectura plateresca en Segovia*. Estudios Segovianos. Tomo VII, 1995, p. 37. COLLAR DE CACERES, Fernando, *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia, 1550-1631*. Segovia, 1989, p. 90.

⁴ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, op. cit., id.

⁵ ALONSO CORTES, Narciso, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922, pp. 16-23. El expediente se encuentra en: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Quevedo. Fenecidos, Leg. 243. Pleito *“de la iglesia de S. Nicolás de la villa de Castroverde de Campos con Jacques Bernal, vecino de la ciudad de León”*.

*dicha villa de Castroverde que presentes estamos, otorgamos e conocemos por esta a que en nombre de la dicha iglesia...somos concertados e ygalados con vosotros Jaques bernal e **benito imaginero** vezinos de la villa de carrion e con vos tomas mitata, entallador vezino de astorga, que soys presentes, que damos hacer e labrar a vos dichos Jaques bernal e benito imaginero e tomas mitata un retablo que la dicha iglesia quiere hacer e poner en el altar mayor de la dicha iglesia”.*

La coincidencia de las fechas citadas con la escritura del retablo segoviano hace suponer que este “benito imaginero” es el mismo “maestre benito, vecino de Aguilar de Campos” que aparece en el contrato citado anteriormente. En diferentes documentos del pleito se denomina a este maestro con los nombres de Benito Elías, Benito de Elías o Benito de Helías. Concretamente, un poder otorgado por este escultor fechado el 20 de Octubre de 1534 se encabeza de la siguiente manera: “*Poder de maestre benyto que es **benyto Elias**”*, aclarándonos la identidad de este personaje al que a partir de ahora denominaremos así, nombre ya en su día recogido por Alonso Cortés.

Gracias a la documentación conservada, sabemos que Benito Elias residía en la fecha del contrato del retablo de Castroverde, marzo de 1526, en Carrión de los Condes. Allí seguía el 13 de Julio de 1528, fecha de un requerimiento hecho a Tomas Mitata para que este acabara la parte del retablo que debía de hacer. Más tarde, como ya hemos visto, desde comienzos del año 1531 se encontraba en Aguilar de Campos y allí permaneció al menos hasta septiembre de ese mismo año cuando se obligó a realizar el retablo segoviano que debía ser entregado “*para mediada la quaresma primera que verna del año venidero de myll e quinientos e treynta e doss años... en la villa de Medina de Rioseco*”, lugar éste cercano a su temporal residencia y donde firmó el contrato para dicha obra⁶. Probablemente ya estaba afincado allí cuando Jacques Bernal concertó la ampliación del retablo de Castroverde, el 5 de mayo de 1529. El último lugar donde aparece el nombre de Benito Elías es en Villalón (Valladolid) en el año 1534; allí firma y otorga el poder antes citado a Jacques Bernal para que éste pudiera reclamar en su nombre lo que se les debía del retablo zamorano.

Las tres localidades citadas, fueron seguramente moradas temporales de este escultor y en ellas realizaría trabajos para algunas de sus iglesias. Trataremos de analizar las obras que pudieron ser debidas a la gubia de este maestro, comenzando por las dos documentadas hasta ahora: el retablo-tríptico de la iglesia de San Lorenzo de Segovia y las tallas conservadas del malogrado retablo de San Nicolás de Castroverde de Campos (Zamora).

⁶ GARCÍA HERNÁNDEZ, Francisca Azucena, op. cit., id.

OBRAS DOCUMENTADAS

El retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Castroverde de Campos

Es en esta obra donde vamos a encontrar la muestra más evidente de que estamos hablando de un mismo autor, no solo por la documentación conservada, como ya hemos podido ver, sino también por la coincidencia en el estilo de alguna de las tallas conservadas de este retablo con el grupo escultórico central del tríptico segoviano.

El retablo de Castroverde fue desmontado en el año 1969 debido a la repentina ruina de la iglesia. Compuesto de talla y pintura, aún se conservan algunas tallas y tablas del siglo XVI repintadas a finales del siglo XVIII⁷. Anteriormente se modificó su estructura cuando la capilla mayor se rehizo en 1768, dando como resultado la desaparición de alguna de sus esculturas y de dos tablas pintadas. Curiosamente, en el contrato fechado el 1 de Marzo de 1526 para su ejecución no se habla en absoluto de estas pinturas: *“dicho retablo a de tener de alto treynta e un pyes y medio e de altho veynte e seys pies, por manera que sea tan ancho como la sacrestia que está debaxo, e mas, sy mas fuera menester, yten a de tener en el banco doze apóstoles de bulto con su custodia y encima de la custodia su san niculas de bulto bestido de pontyfical y encima de san niculas la asuncion de nostra señora con sus angeles, y encima un crucifijo con una maria e san Juan todo de bulto, y que lo hagays y labreys el dicho retablo dentro desta villa de Castroverde”*. Si se mencionan, aunque no de forma explícita, en la tasación del retablo llevada a cabo el mismo día de la firma del contrato de ampliación. Tasación que fue realizada por Pedro Flamenco, entallador vecino de Sahagún y Francisco Giralte, vecino de Villalpando. Entre otras cosas opinan: *“Que por estar bueno e perfecto tiene necesidad de añadir en el quatro ystorias y una caja en el medio sobre las otras historias”*. Por tanto, se deduce que inicialmente el retablo se componía de banco, dos cuerpos y ático con el calvario. Los dos cuerpos tendrían cinco calles: cuatro de pintura, y la central con las tallas de San Nicolás en el primero y la Asunción en el segundo. A estos se añadió uno nuevo con las mismas medidas y características que los anteriores. Con la reforma del año 1768, se retiró el apostolado del banco, que no llegó al siglo XX, y fue sustituido por otro incompleto

⁷ VILLAR HERRERO, Sarvelio, *Castroverde de Campos. Apuntes en torno a una villa*. Zamora, 2003, pp. 79-81. GOMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España: provincia de Zamora*. Madrid, 1927 y León, 1970. p. 287. Describe este retablo de la siguiente manera: *“plateresco, con tres cuerpos de columnas llenas de talla mezquina, pilastras a los extremos y guarniciones sobre los tableros, cuyas pinturas acabaron a manos de un orbaneja. Ocupa la calle central una imagen de san Nicolás sentado y bendiciendo, bastante buena y expresiva, como posterior a las otras, que resultan algo arcaicas y efigian la Asunción, la Piedad y el Calvario, este último en un frontispicio”*.

hecho a base de yeso y situado en hornacinas de obra⁸. La que sí permaneció inalterada, casi en su totalidad, fue la calle central del retablo, de la cual se conservan seis esculturas. Son la Virgen de la Asunción, la imagen de San Nicolás sentado, titular de la parroquia, un grupo de un Llanto sobre Cristo Muerto que guarda muchas semejanzas con el del retablo segoviano y las imágenes del Calvario. Todos ellos presentan la parte posterior plana para adaptarse al fondo del retablo. Hay una fotografía, realizada poco antes de que se cayera la iglesia, en la que aparece el crucifijo del calvario solo. Anteriormente se habían retirado las imágenes de San Juan y de María que seguramente son las que pasaron a acompañar a otro crucificado gótico en una de las capillas de la iglesia, formando un paso que todavía sale en procesión en Semana Santa.⁹

El grupo del Llanto sobre Cristo muerto no se contemplaba en el primer contrato fechado el 1 de Marzo de 1526, por lo tanto, debió hacerse más tarde al ampliarse la obra. Este nuevo encargo fue firmado por Jacques Bernal en Castroverde el 5 de mayo de 1529 *“en esta manera que vos damos a hazer e que vos hagays e labreys de talla en el retablo que la dicha iglesia tiene en el altar mayor, sobre las ystorias que tiene e vos hezistes, otra historia sobre ellas que sea tan ancho como el dicho retablo e del alto que las otras historias son... con tal que la iglesia traerá el dicho retablo... lo que aveys de hazer a su costa de aguilar de campos, do lo aveys de labrar a esta villa... e aveyslo de dar fecho e asentado en el dicho retablo en la dicha iglesia de oy dia de la fecha desta carta fasta primero dia del mes de agosto primero que verná deste presente año”*. En esta escritura no se concreta el tema de la nueva historia, sin embargo es evidente que se trata del citado

⁸ GOMEZ MORENO, Manuel, op. cit. Id. Ya no vió el apostolado.

Si se cumplió lo mandado en la tasación hecha por Pedro Flamenco, entallador vecino de Sahagún y Francisco Giralte, entallador vecino de Villalpando, debía hacer Bernal, entre otras obras menores:

Primeramente baxar la custodia.... y encima de la custodia ha de hazer un remate recambrado.

Mas ha de hazer por encima de los pilares de parte de fuera a la manera que les parexere dos ymagenes en que an de tener cada una de alto quatro palmos y medio y estos se ponen en lugar de dos balaustres.

Mas a de hazer las ynsigias que faltan a los apóstoles.

En quanto al ancho el dicho retablo si ba completo el dicho Jaques Vernal. En el alto por el contrato e condiciones falta que no ha cumplido según como hera obligado.

Mas aderezar quatro pichinales a la manera de unas gárgolas para que sostenga la viga sobre donde asienta todo el retablo por manera que salgan las gárgolas como unas cabezas de leon”.

Parece ser que el retablo, en sus extremos, llevaba pilares de orden gigante rematados por unos balaustres que debieron ser cambiados por unas figuras, al gusto de la época.

⁹ HERAS HERNANDEZ, David de las, *Catalogo artístico monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*. Valladolid, 1973. Publica una fotografía muy oscura, pero que nos puede hacer una idea de cómo era el retablo. En la descripción de Gomez Moreno se cita el calvario, por tanto las imágenes de la Virgen y San Juan se retiraron en el siglo XX.

Llanto sobre Cristo muerto, pues este grupo siempre permaneció en el retablo. Se deduce que la ubicación en el primer cuerpo del mismo, tal como llegó al año 1969, no fue la inicial, pues debía ir colocada sobre las historias ya hechas. Además las tablas pintadas que se conservan hacen alusión a los personajes de la calle central. Así en el primer cuerpo iban escenas de la vida de San Nicolás, en el segundo, escenas de la infancia de Jesús en las que aparece su madre y en el tercero, acompañando al Llanto sobre Cristo Muerto, cuatro escenas de la Pasión. Allí lo vio Gómez Moreno, demasiado alto como para poder hacer una valoración objetiva de la escultura. Por tanto, el cambio se tuvo que efectuar en la pasada centuria. El hecho de que esta talla salga en procesión en Semana Santa como imagen de la Quinta Angustia, nos revela que pudo ser colocada cerca del alcance de las manos en el citado siglo, como pasó igualmente con las imágenes de la Virgen y San Juan del Calvario. Lo que sí estamos en condiciones de asegurar es que fue realizada por Benito Elías debido al gran parecido que muestra con el grupo segoviano.

Las dos tallas fueron realizadas en fechas cercanas, sirviendo la de Castroverde como modelo a seguir pues fue la primera en realizarse, ya que el 25 de febrero de 1531 Jacques Bernal presentaba demanda contra el mayordomo de la iglesia de San Nicolás porque para entonces la obra del retablo, ampliación incluida, había sido terminada y aún se le adeudaba cierta cantidad de dinero. Es más, el 12 de septiembre de 1529, cuatro meses después de encargarse de la ampliación del último cuerpo, este ya estaba acabado¹⁰.

El hecho de que a Benito Elías, en diferentes documentos, se le denomine como imaginero o imaginario, hace suponer que fuera él quien realizara las imágenes, encargándose del resto de la talla y ensamblaje los otros dos maestros, Jaques Bernal y Tomás Mitata. A este último se le denomina “*entallador, vecino de Astorga*”. Precisamente hay un documento fechado el 16 de Julio de 1528, posterior en tres días al requerimiento aludido, donde aparece inventariado lo que hasta entonces había hecho y que nos aclara su intervención en el retablo. Tan sólo se citan en este recuento piezas correspondientes al ensamblaje y estructura del mismo¹¹.

¹⁰ En el expediente conservado en Chancillería se conserva una tasación realizada cuando se completó la obra del retablo que dice lo siguiente. “*Yo Lope de Sanabria, escribano e notario publico de la V^a de Castroverde de Campos doy fe e testimonio de Vdad que en la dicha villa a doce dias del mes de setiembre año del señor de mill e quinientos e veinte nueve años Francisco Giralte entallador de la villa de Villalpando entallador e maestre giralte ymaginario vezino de la ciudad de palencia vieron y tasaron... que la obra del retablo esta acabada conforme al contrato e condiciones quel dicho Jaques estaba obligado a lo fazer e nostante... e amplio la dicha obra catorze pies mas el alto del retablo y puede bien merecer doscientos sesenta e tres ducados*”.

¹¹ Parte de las cosas que dice tener acabado Mitata es:

Quatro piezas de tabla, las dos de a siete palmos de alto cada una de ancho otras dos de a un palmo de ancho y siete palmos de alto labrados de Romano.

Quatro arquetes acabados de labrar

No podemos determinar con exactitud en que consistió la labor de Bernal, pues las esculturas conservadas en Castroverde no se parecen en nada a lo realizado por él, años más tarde, en el retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva del Campo (Zamora) y en el de la iglesia de Santo Tomás Cantuariense de Toro (Zamora), su obra cumbre. Quizás, se limitara a concertar la obra del retablo, repartiendo entre los dos maestros citados la labor del mismo. Benito Elías se encargaría de las esculturas y Mitata haría la mitad de la estructura y su correspondiente talla decorativa. La otra mitad correría a cargo de Bernal. Algunas cabezas aladas de ángeles y otras masculinas que decoran los frisos de la estructura del retablo de Castroverde sí pueden considerarse obra suya. (fig. 2)

De todas formas, la trayectoria conocida hasta ahora de este maestro francés a través de sus obras documentadas presenta diferencias cualitativas y resulta difícil deslindar y determinar si su principal dedicación fue la de tracista, escultor, entallador o la de maestro titular de un taller con varios oficiales y capacidad para concertar trabajos y retablos en los que se conjugaban diferentes artes. En la documentación relativa al retablo de Toro se le denomina entallador¹².

De las cinco imágenes conservadas en Castroverde, la que más calidad presenta es precisamente el **Llanto sobre Cristo Muerto** (fig. 3). Se trata de un grupo compuesto por María que, sentada, soporta el cuerpo sin vida de Jesús. De pie, a un lado, se encuentra San Juan sosteniendo y mostrando la cabeza del Mesías. A los pies del yacente está María Magdalena con el frasco de perfume en una de sus manos al tiempo que acerca la otra a su rostro con gesto desconsolado.

La similitud de los personajes de este sencillo grupo con sus homónimos del grupo segoviano es asombrosa. La Virgen, en ambos casos, aparece inclinada mirando al rostro de Jesús. En los dos sujeta el brazo izquierdo de éste con una mano, mientras lleva la otra a su pecho en postura exacta. El cuerpo inerte del yacente muestra las extremidades cayendo de igual manera en los dos ejemplos, con la única diferencia de que en la talla de Castroverde su posición es más horizontal y la cabeza, sostenida igualmente por San Juan, está girada y orientada hacia los espectadores situados bastante más abajo, en el suelo de la iglesia. María Magdalena está de pie en el grupo zamorano, mientras que en el de Segovia se encuentra arrodillada. Sin embargo, su actitud tiene reflejo en las otras mujeres de este grupo.

Y mas quatro alizeres de serafines acabados.

Mas seis piezas de alizeres pequeños que vienen en ellos pilares mas dos pilares acabados

Y mas quatro pilares grandes los dos del vanco y los dos de arriba debaxados los cuerpos y no estan pegados ny labrados los chapites ni los basamentos

Mas cinco vigas cenefas acabadas todas salvo que falta de hazer unas mortazas...

¹² NAVARRO TALEGON, J., "Retablo de Santo Tomás Cantuariense. Fragmento" en *Catálogo de la exposición Remembranza. Las Edades del Hombre*. Zamora. 2001, pp. 534-536.

No solo hay similitud en la postura de los personajes, también la repetición de detalles en sus vestiduras y sobre todo en su anatomía, va a permitirnos establecer una serie de características típicas en las creaciones de este maestro que, a modo de rasgos morelianos, veremos repetidos en sus obras. El profesor Parrado al describir el retablo segoviano dice: “muestra figuras correctas, de canon ligeramente corto y con plegados profundos en sus vestiduras. La caracterización es genérica, incidiendo solo en cierta descripción narrativa de los tipos humanos y de sus vestiduras, sin pretender buscar un excesivo contenido emotivo... Es un estilo vigarnista, muy relacionado con la interpretación habitual del mismo existente en el medio palentino del primer tercio del siglo, en torno a Juan Ortiz el Viejo”¹³. Esta descripción es válida también para las imágenes del retablo de Castroverde, y a la vista de los dos ejemplos habría que añadir algunos rasgos que se repiten: los yacentes son figuras enjutas en las que el escultor se recrea acentuando detalles anatómicos como musculatura, tendones y osamenta, que se hace palpable y casi visible debajo de la piel, de forma extrema y repetida en lo que se refiere a la caja torácica. El paño de pureza se adapta al cuerpo con infinidad de pliegues muy finos y paralelos. Sus rostros muestran cierto dramatismo, parecen mostrarnos el descanso que supone la muerte después del tormento. Sin embargo, los rostros de los personajes vivos carecen de expresividad repitiéndose en todos ellos cierta mirada lánguida. Son rostros ovalados, de facciones finas, boca pequeña y frente despejada, que se nos muestra en su totalidad gracias a un peinado que separa a la mitad largos cabellos ondulados. Las manos, en diferentes posturas, están resueltas con detallismo y muestran dedos finos y bien trabajados. Ricas vestiduras con pliegues diversos envuelven a los personajes con algunos toques detallistas.

La policromía de este grupo se conserva relativamente bien a pesar de la capa de barniz que se le aplicó en la década de los años 70 del anterior siglo y que oscurecido otorga un tono tostado al conjunto. En su parte trasera se ha querido dar relieve a la talla añadiéndole posteriormente telas encoladas y policromadas en un color parecido al que presentan las vestiduras de los personajes.

La imagen de **San Nicolás** (fig. 4) llamó la atención de Gómez Moreno calificándola de “bastante buena y expresiva”¹⁴. Ciertamente, es una talla que no desmerece al grupo anterior, sin embargo, ha llegado a nuestros días algo deteriorada con pérdidas de policromía y recubierta de una gruesa capa de polvo, producto del olvido en la que se encuentra sumida desde que se arruinó la iglesia. Este obispo se encuentra sentado, en actitud de bendecir con una mano y sujetando el báculo con la otra. A sus pies tres niños, poco veraces y hechos a una escala bastante más pequeña, salen resucitados de una olla en alusión al milagro más conocido de este santo. Sin embargo se pueden apreciar en esta imagen las

¹³ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, op. cit. Id.

¹⁴ GÓMEZ MORENO, Manuel, op. cit. Incluso le pareció a este historiador que esta imagen debía ser posterior a las otras, que calificó de arcaicas.

características mencionadas anteriormente: riqueza de plegados, finas gasas con pliegues paralelos que caen verticalmente y opuestos al plegado de la capa pluvial, adornos y detalles en las vestiduras tratadas y rostro de facciones finas que parece haber sufrido algún retoque posterior en la policromía de ojos y cejas.¹⁵

Las otras imágenes que se conservan del retablo son: la **Virgen de la Asunción** (fig. 5) y **el Calvario**. Realmente son las más pobres de todas. Quizás, el hecho de ir situadas en una zona alta del retablo hizo que su autor no se empleara a fondo. Probablemente lo dejara en manos de oficiales. La vestimenta de la primera, al igual que sus pliegues, no tiene la riqueza de las otras tallas. El personaje muestra una actitud algo hierática, con las manos en posición poco natural: juntas, rectas y verticales a la altura del pecho, siguiendo la representación habitual de este tipo de imágenes por aquellos años. El rostro, aunque bien hecho, se nos antoja inexpressivo, con el mismo peinado y mirada lánguida que vimos en otros personajes suyos, que volveremos a ver en los del tríptico segoviano y en otras tallas que pueden atribuirse a este escultor. Las imágenes de la Virgen y el San Juan del Calvario dejan bastante que desear. En la actualidad las vemos completamente repintadas y no parecen obra del mismo autor, aunque responden a la tipología de la época. Parece que se ha primado más la perspectiva y visibilidad que de ellas pudieran tener los fieles que la recreación de los detalles vistos en las otras imágenes. Las manos de San Juan resultan desproporcionadas. Tampoco el crucificado presenta la detallada anatomía del yacente antes visto ni el fino tratamiento de los pliegues en el paño de pureza, sin embargo su rostro, también repintado y cubierto de suciedad, es un reflejo del anterior y de otros ejemplares que veremos a continuación

Estas esculturas presentan claras influencias vigarnistas y parecidos con algunas imágenes del retablo mayor de la catedral de Palencia, obra que nuestro escultor debía conocer, además de otras creaciones debidas al taller del borgoñón.

El Tríptico de la Quinta Angustia de la Iglesia de San Lorenzo de Segovia

Hace poco tiempo que este conjunto fue restaurado por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, de forma que hoy podemos apreciar mejor el trabajo de talla así como la rica policromía y abundante dorado del conjunto

El tríptico se compone de una caja central, cual hornacina en arco de medio punto, donde se aloja el grupo principal del **Llanto sobre Cristo Muerto**. (fig. 1) Esta hornacina se cierra con dos puertas que al desplegarse muestra los relieves del evangelista San Marcos sentado y escribiendo en la derecha, mientras que en la

¹⁵ Diferentes cambios entre cuartos abandonados, naves, la desaparecida casa parroquial y el actual almacén donde se encuentran depositadas algunas tallas y parte de la estructura del retablo han provocado que este se encuentre en un estado lamentable pidiendo a gritos una restauración.

izquierda aparece San Andrés de pie. Debajo de estos relieves aparecen arrodillados y orando los donantes: a la derecha Diego Sánchez y su esposa Juana López. En la otra puerta aparece el hijo de estos, Francisco Sánchez y su mujer María Álvarez. Con el tríptico cerrado puede verse una pintura representando la Flagelación y a San Pedro.

El grupo central, más numeroso que el de Castroverde de Campos, presenta los personajes vistos allí mas otras tres mujeres situadas de pie en un segundo plano: María Salomé, María Cleofás y Santa Marta, puesto que el retablo estaba dedicado a esta última y a Nuestra Señora de la Piedad según reza una inscripción existente al pie del mismo.¹⁶ Las características enumeradas al describir el grupo zamorano nos sirven perfectamente para conocer y analizar este conjunto. Como ya hemos visto no solo la repetición en la postura de los personajes principales sino también de sus actitudes y rasgos no hacen otra cosa que afirmarnos en la idea de que una misma mano realizó ambos conjuntos. Tan solo se aprecia alguna diferencia en el tratamiento de los santos esculpidos en las puertas, lo que hace pensar al profesor Parrado en un autor diferente¹⁷. Trabajos y bibliografía anteriores son suficientes para conocer la historia de este pequeño retablo, no siendo necesario extenderse en detalles para no caer en la repetición.

Obras atribuibles

Imágenes de la iglesia de San Pelayo en Villamuriel de Campos (Valladolid)

A cinco kilómetros escasos de distancia de Aguilar de Campos se encuentra el pueblo de Villamuriel de Campos. En su iglesia se conservan diseminadas por diferentes retablos y lugares un grupo de imágenes catalogadas en el segundo cuarto del siglo XVI y que probablemente pertenecieran todas ellas al antiguo retablo que debió presidir la capilla mayor del templo, cuyo patronato ostentaba el Obispo de Mondoñedo y Presidente de la Chancillería de Granada, Diego Pérez de Villamuriel y sus descendientes desde el año 1520¹⁸.

¹⁶ GARCIA HERNANDEZ, Fca. Azucena, op. cit., La labor escultórica encargada al maestre Benito contemplaba también la realización de los dos ladrones crucificados, que irían situados en segundo plano, detrás del grupo central, así como unas estrellas sueltas, doradas y pegadas al fondo. Con el paso del tiempo o al pintar la vista de Jerusalén desaparecieron.

¹⁷ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, op., cit. Id.

¹⁸ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, 2002, pp. 371-385 y láminas CCII, CCIII, CCIV y CCVII. Sobre la historia del pueblo y de este personaje ver, PEREZ GARZON, Francisco, *Apuntes para una historia de Villamuriel*. Valladolid, 1989, p. 13. y también PEREZ GARZÓN, Francisco, *Diego Perez de Villamuriel, obispo de Mondoñedo y presidente de la Real Chancillería de Granada*. Valladolid, 1985.

La iglesia amenazaba ruina y se optó por derribarla, construyéndose una nueva en los primeros años del siglo XIX, que es la que podemos ver actualmente. El retablo mayor es neoclásico. Del anterior tan solo quedan las imágenes que voy a describir a continuación. El estilo que presentan todas ellas es similar y guardan mucha relación con la obra vista hasta ahora del maestro Benito Elías.

No se conservan libros de fábrica de aquellos años, si bien se guarda en el Archivo Diocesano de Valladolid uno titulado *Libro de la Capilla del Obispo Diego Pérez de Villamuriel, Obispo de Mondoñedo*, que comienza sus cuentas en 1538, fecha en la que ya debería estar hecho el retablo, no habiendo por tanto ninguna mención al mismo. Lo que sí se nombra es la entrega de una cantidad de 5000 maravedíes anuales de renta que el obispo dedicó en exclusiva “*para la cera que fuera menester para las misas, y todo lo otro sea para reparar los ornamentos y reparo de la capilla mayor de la dicha iglesia*”¹⁹. Esta cantidad, recibida anualmente por el mayordomo de la capilla mayor desde el año de la fundación del patronato en 1520 hasta el año 1538, cuando comienzan a registrarse las cuentas, representa una ayuda considerable para emprender la realización de un retablo mayor digno del lugar de enterramiento de tan insigne personaje.

Hemos visto como Benito Elías se encontraba vecindado en Aguilar de Campos en el año 1531 y seguramente ya estaba allí en fechas anteriores acompañando a Jaques Bernal para hacer entrega, en el año 1529, de la obra de ampliación del retablo de Castroverde. Es probable que en Aguilar ambos pudieran ser llamados para hacer el retablo de Villamuriel de Campos. Aguilar no sólo quedaba cerca, también era un centro de actividad artística ligado a la platería y al bordado durante todo el siglo XVI²⁰. Allí se acudía desde los diferentes pueblos de la comarca para hacer encargos relacionados con estas artes. El hecho de que por entonces se encontraran residiendo estos dos escultores, y conociendo in situ su modo de trabajar, hace suponer que se concertara con ellos, en fechas cercanas al año 1531, la construcción del retablo de Villamuriel. Ganaban ambas partes pues no había necesidad de que estos tuvieran que trasladar el taller a dicho pueblo. Así ocurrió con la obra que completaba el retablo de la iglesia de San Nicolás de

¹⁹ PEREZ GARZON, Francisco, *Apuntes...* p. 31. Además de esta cantidad asignada a la capilla, instituyó dos capellanías perpetuas y una fundación de huérfanas a las que dotó con diferentes rentas. Para la capilla mayor mandó comprar dos cálices de plata buenos y un ornamento negro de terciopelo bueno y otro de color, y otros dos comunes para entre semana con todos sus aparatos.

²⁰ PEREZ DE CASTRO, Ramón, “La herencia del tiempo, Arte y Patrimonio en Aguilar de Campos”, en *Aguilar de Campos Tres mil años de historia*. Coordinado por MARTINEZ SOPENA, Pascual, 2002, pp. 215-304. A lo largo de ese siglo XVI hay establecidos diferentes talleres en Aguilar, siendo el más conocido el de los plateros apellidados Magarzo a finales del XVI. Sus obras se encuentran muy repartidas por diferentes pueblos de las cercanías. PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo...* pp.381. Precisamente la iglesia de San Pelayo de Villamuriel acude a encargar un cáliz al platero de Aguilar de Campos llamado Rodrigo Moriz y al bordador Juan de Arze para aderezar unas casulla en los años 1546 y 1547.

Castroverde. Tampoco era necesario acudir a lugares alejados en busca de maestros por parte de la iglesia.

No se conserva el retablo, pero sí siete imágenes que guardan unidad de estilo y pertenecen a la misma época. Probablemente todas ellas, a excepción de una, debieron realizarse por Benito Elías, de forma que si en algo intervino Jaques Bernal debió ser en la talla y el ensamblaje del retablo como ocurrió con el de Castroverde. Me parece apropiado atribuir las a este maestro por la similitud que presentan con la obra conocida del mismo. Sin embargo denotan cierta evolución y un cambio en su concepción, influido por las diversas corrientes del momento.

Hay una bella escultura de **La Piedad** (92 cms.) (fig. 12), tema desarrollado en los dos grupos vistos anteriormente y que representa la pista sobre la posible autoría del maestro Benito Elías. Efectivamente los puntos en común son muchos, Parrado ya apuntó la posibilidad de un taller leonés como autor de la imagen.²¹ No cabe duda que Jaques Bernal debió influir en el estilo del maestro Benito en sus años de colaboración. Contrastan las expresiones de la Virgen y el yacente, resultando la primera dulce frente al dramatismo de Cristo muerto. Varía en parte la composición con los otros grupos vistos, pues en éste, madre e hijo tienen los rostros más dirigidos hacia el frente. Así, en la Virgen, podemos apreciar claramente las características ya vistas en los otros dos casos: rostro ovalado, boca pequeña y la típica mirada lánguida a las que el autor nos tiene acostumbrado. El cuerpo del yacente bien podría intercambiarse por cualquiera de los dos vistos, misma postura y detallismo anatómico que resalta musculatura y osamenta, y en donde aparece un rasgo morfológico repetido en los tres: unos tobillos muy desarrollados y excesivamente anchos.

Si en las esculturas ya vistas la cabeza de Cristo está sostenida por San Juan, aquí la sujeta incapaz su madre y cae hacia atrás abriendo la boca en gesto dramático, contrastando con la serenidad contenida de los otros ejemplos. Sin embargo, el rostro de Jesús recuerda a ambos y el tratamiento del cabello, largo y ondulado, es el mismo. El paño de pureza, repite los numerosos pliegues finos y paralelos que hemos visto anteriormente y que también veremos en un crucifijo alojado en la sacristía.

El **crucifijo** (86 cms.) (fig. 6) citado, debía formar parte del calvario del retablo junto con unas imágenes de la Virgen y San Juan que en la actualidad se encuentran en el crucero de la iglesia acompañando a un Cristo de cronología posterior. El que nos interesa ha perdido las manos, parte de las piernas y tiene destrozados también en la corona de espinas, pero lo conservado sigue presentando los rasgos típicos vistos en los yacentes: cuerpo enjuto de carnes, marcada anatomía y rostro doliente con el mismo tipo de cabello.

²¹ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo Monumental...* op. cit... p. 375.

Las esculturas de **la Virgen y San Juan** (97 y 98 cms) (figs. 7 y 8) que acompañaban a este crucifijo, carecen de los pequeños detalles ornamentales que adornan las vestimentas de otros personajes debidos a la gubia de Benito Elías. Están envueltas en dorados mantos que cubren su cuerpo al completo, algo habitual en las representaciones de estas imágenes en los calvarios y en las cuales no era necesario aplicarse en minuciosas tareas que iban a ser vistas desde lejos, por estar situadas en lo más alto del retablo. Esto no impide apreciar las características habituales de su estilo y poder comparar los puntos en común de estas esculturas con otras suyas. Las dos inclinan la cabeza hacia su derecha, con una expresión parecida en el rostro. María en actitud serena, cruza las manos a la altura del pecho. Son figuras de canon corto, habitual en las creaciones de Benito Elías. Llama la atención la escultura de la Virgen, muy correcta y en parte monumental gracias a los ropajes que la envuelven y al tipo de plegado, mas grueso y todo él dorado. Es en esta escultura donde más se aprecia una evolución en la forma de trabajar del maestro y la asimilación de un lenguaje diferente en el que se acusan ya influencias berruguetescas sin dejar de lado la base vigarnista que envuelve y caracteriza la obra de Benito Elías. Si estas dos imágenes de Villamuriel son obra de este escultor, no cabe duda que las imágenes del calvario de Castroverde se deben a otra mano inexperta.

La escultura de **San Miguel** (125 cms.) (fig. 9), de gran calidad, debía hacer pareja en el retablo con otra de **San Juan Bautista** (fig 10) de igual medida, y quizás también con el de una escultura, actualmente en el baptisterio, que representa a una **Santa con un libro** en sus manos (fig. 11), no catalogada hasta la fecha, que puede datarse por aquellos años. Se trata de una buena imagen, que presenta coincidencias con el estilo del maestro Benito, aunque mantiene diferencias en el canon, algo más alargado, y en el tratamiento de los paños que la envuelven, con pliegues más finos que se adaptan al cuerpo en ligero contraposto. Detalles de fina policromía, como el collar de cuentas pintado en su cuello, hacen de esta imagen una talla exquisita y muy cercana a las mujeres del Llanto sobre Cristo Muerto segoviano. Concretamente, resulta muy parecida a la Magdalena de aquel grupo en su rostro y en el tratamiento de los cabellos.

Por lo que respecta a las otras dos imágenes, volvemos a ver en ellas los rostros de facciones finas típicos de los personajes creados por nuestro escultor y el detallismo en la caracterización de los mismos. Llama la atención en ambos casos el cuidado puesto en la elaboración de sus vestiduras: la piel de carnero de San Juan Bautista y la armadura que recubre el cuerpo de San Miguel. En esta última no faltan detalles de ninguna de sus partes. Porta lanza y escudo, decorado con una cabeza de león muy bien trabajada, al tiempo que pisa al demonio. Sin embargo, no muestra una expresividad acorde con el momento representado.

Otras imágenes cercanas al entorno de Benito Elías

Conocemos la vecindad de Benito Elías y de Jaques Bernal en Carrión de los Condes (Palencia) en el año 1526. Poco es lo que se conserva allí de aquellos años y difícilmente podemos relacionarlo con el escultor que nos ocupa. Tan sólo alguna de las esculturas existentes en el retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén pueden fecharse por entonces. En concreto, unas imágenes situadas en los extremos del último cuerpo que representan a un Santo Apóstol (podría ser San Andrés) (fig. 15) y un San Miguel presentan ciertas similitudes con la obra, no de Elías, sino de Jaques Bernal. La lejanía de ambas imágenes, no hace posible un estudio pormenorizado de las mismas, sin embargo, son obras que podemos relacionar, con la cautela y distancia debidas, con la obra que años más tarde éste último realizara en el Retablo de Santo Tomás Cantuariense de Toro (Zamora), donde se aprecia un equilibrio entre la expresividad de los personajes y cierta preocupación por la belleza formal de los mismos. Efectivamente, las imágenes de Carrión presentan características parecidas a las toresanas. El San Miguel palentino tiene su correspondencia en el rostro de San Juan del grupo central del Llanto sobre Cristo Muerto de Toro, y los personajes de mayor edad de este retablo recuerdan al apóstol existente en Carrión.

La vecindad de estos maestros en Carrión por aquellos años, la suerte de que se conserven estas tallas en un retablo que tuvo que ser realizado por entonces y los parecidos evidentes a la obra conocida de Jaques Bernal, posibilita una atribución de las mismas al escultor francés. No se conservan esculturas ni en la iglesia de Nuestra Señora de Belén, ni en otras existentes en Carrión que nos hagan pensar en la autoría de Benito Elías.

En Aguilar de Campos, localidad en la cual trabajaron ambos, existe una imagen de excepcional calidad de un San Sebastián (figs. 13 y 14), que puede datarse en aquellos años y que nos recuerda el estilo de Benito Elías en lo que se refiere al tratamiento de los pliegues del paño de pureza. Sin embargo, el resto de la escultura nada tiene que ver con su obra. Sus proporciones son correctas, con un canon más alargado y un hermoso rostro de gran expresividad con la boca entreabierta. Cruza una de sus piernas por delante de la otra, resultando de ello una movilidad que confiere a la imagen cierta inestabilidad. El tronco nudoso donde se encuentra atado ha sido tallado con mucha naturalidad. Esta imagen se ha relacionado acertadamente con la obra de Jaques Bernal. Presenta paralelismos y coincidencias con las imágenes del retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense de Toro, en especial con los personajes jóvenes de aquel retablo. Se encontraba en un retablo dedicado a los Santos Mártires en la Iglesia de San Andrés,

probablemente en una capilla del lado derecho que estaba cubierta de escombros hasta no hace mucho²².

¿Era quizás la obra de este retablo lo que mantuvo ocupados a Jaques Bernal y a Benito Elías durante parte de su residencia en Aguilar? Alonso Cortes pensó que podría tratarse de la obra del retablo mayor de la Iglesia de Santa María²³. Éste fue vendido a unos anticuarios en el año 1912 y se desconoce su paradero, por tanto es difícil saber si fueron ellos quienes se encargaron de su ejecución. En una carta de un sacerdote del siglo XIX, se informa al obispado que fue colocado en 1522, fecha muy temprana y que no coincide con la del contrato de ampliación del retablo de Castroverde en 1529. Además, en la documentación conservada sobre el proceso de venta aparecen algunas informaciones sobre las medidas de este retablo y en la que se dice que era “*de época del renacimiento, siglos XV al XVI*”²⁴. No sabemos con total seguridad si fueron ellos los encargados de hacer esta obra. Llama la atención el hecho de que estuvieran allí tanto tiempo afincados; demasiado para dedicarse únicamente al pequeño retablo de los Santos Mártires de San Andrés, y más cuando hemos visto que la ampliación del último cuerpo del retablo de Castroverde les llevó tan sólo cuatro meses. ¿Estaban trabajando también en el retablo del vecino Villamuriel de Campos?

Hay en Aguilar de Campos, conservada en la ermita de Nuestra Señora de Fuentes, otra escultura atribuida a Jaques Bernal,²⁵ que bien pudiera proceder de cualquiera de las otras iglesias del pueblo, incluso del retablo vendido. Se trata de una pequeña imagen de San Agustín (53 cms.) vestido de pontifical y sosteniendo una iglesia en una de sus manos que, a pesar de estar de pie, recuerda mucho al San Nicolás sentado de Castroverde de Campos. No es descartable la participación del maestro Benito Elías en su ejecución, lo cual pone en relieve la demostrada colaboración entre los dos artistas y corrobora así la importante labor que este taller debió ejercer en Aguilar de Campos y otros pueblos de alrededor. No en vano todos ellos pertenecían a la diócesis de León y era lógico que los talleres leoneses (el de Jaques Bernal se viene considerando como uno de ellos) fueran los encargados de realizar los trabajos de sus iglesias.

El último lugar donde se cita a Benito Elías en la documentación conservada del pleito es en Villalón de Campos, concretamente se decía vecino de esa villa el

²² PEREZ DE CASTRO, Ramón, op. cit... p. 260. La escultura tiene mutilados sus brazos. Encontré los dos perdidos y separados en un cuarto donde se conservan otras imágenes que corrieron igual suerte. El izquierdo iba atado a la parte superior del tronco y el derecho abajo. En el dorso de las manos están talladas con detalle las venas, una muestra más de la calidad de esta imagen que merece una mejor conservación.

²³ ALONSO CORTES, Narciso, op. cit..., p. 22.

²⁴ PEREZ DE CASTRO, Ramón., op. cit..., p. 236.

²⁵ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Atribuciones de obras inéditas a escultores castellanos del siglo XVI”. *B.S.A.A.*, t. LXV, 1999, pp. 248-249.

21 de octubre de 1534. Allí, actualmente, no se conserva nada que recuerde a su forma de trabajar, y por entonces parece ser que ya no seguía colaborando en las obras de Jaques Bernal, pues éste se había trasladado definitivamente a León. En esa ciudad el francés presentó la demanda contra la iglesia de Castroverde el 25 de febrero de 1531, y allí se le cita como vecino en documentos del pleito fechados en los años 1533 y 1535. Viviendo en aquella urbe sostuvo otro pleito con un vecino de Villagrà porque la iglesia de San Pedro de ese lugar también le debía dinero, corría el año 1543.²⁶ Por tanto, llevaba afincado en León más de diez años. Curiosamente, no se cita esa ciudad como su lugar de residencia en ninguno de los documentos recogidos en el pleito y que van desde el año 1526, fecha del contrato de Castroverde, hasta la fecha de la demanda en 1531. Por lo tanto, es probable que este escultor, venido de Francia, realizara trabajos previos por diferentes lugares de la geografía castellana antes de asentarse definitivamente en León, donde pudo ver la manera de trabajar de otros artistas venidos de aquel país, atraídos por las obras de reforma de la Catedral y la construcción del convento de San Marcos. Desde allí se trasladaría a Toro para realizar el retablo de Santo Tomás Cantuariense, hacia 1540, y a Villanueva del Campo (Zamora) unos años más tarde para revisar las obras del retablo de la iglesia de Santo Tomás. En este último debieron colaborar otros escultores y oficiales como ya ocurriera con el retablo de San Nicolás de Castroverde. Se aprecian diferentes manos, y es probable que Bernal se limitara a realizar la traza, supervisión, y quizás alguna talla. Tanto el retablo de Toro como el de Villanueva presentan una decoración superficial en toda su estructura, muy variada y tratada con detalle a base de grutescos, máscaras, seres monstruosos, motivos de candelieri, roleos, etc. Decoración ésta que no existe en el retablo de Castroverde y que debe hacernos pensar en una posterior influencia y asimilación de las creaciones de los otros escultores franceses asentados en León.

Conclusiones

Pocas son las referencias documentales que hagan alusión a Benito Elías y todas ellas están comprendidas en los ocho años que van desde 1526 hasta 1534. En ellas se le denomina con el título de *maestre* o *imaginario*, por tanto para entonces ya debía contar con una edad aproximada de treinta años. Su periodo de aprendizaje coincide con el cambio que supuso en las artes el paso del gótico final al nuevo lenguaje renacentista. Parece que maestre Benito se formó en algún taller en el que ya se desarrollaban estos nuevos conocimientos artísticos; taller de algún escultor cercano a Felipe Bigarny como lo demuestran sus personajes sin ningún rasgo de inquietud y con una expresión cándida que en España suele adjetivarse como

²⁶ ALONSO CORTES, Narciso, op. cit., p.22.

insulsa por la valoración siempre positiva que suele hacerse de la expresividad acusada”²⁷.

Desconocemos también los años de colaboración en algunas de las empresas de Jaques Bernal, pero al menos sabemos de forma documental que durante seis años mantuvieron contactos en las obras de Carrión y en Castroverde. Alguna influencia debió ejercer Bernal en nuestro escultor, como se aprecia en Villamuriel de Campos, pero no la suficiente como para cambiar su forma de entender la escultura, a la cual, además de los características ya descritas, podemos calificar de correcta y de una calidad por encima de la media en las creaciones de aquella época.

²⁷ RIO DE LA HOZ, del, Isabel, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001, p.18.



Fig. 1. Segovia. Iglesia de San Lorenzo. Tríptico de la Piedad por Maestre Benito.



Fig. 2. Castroverde de Campos (Zamora). Restos del retablo mayor de San Nicolás.



Fig. 3. Castroverde de Campos (Zamora). Llanto sobre Cristo Muerto.



Fig. 4. Castrovete de Campos (Zamora). San Nicolás.



Fig. 5. Castrovete de Campos (Zamora). Virgen de la Asunción.

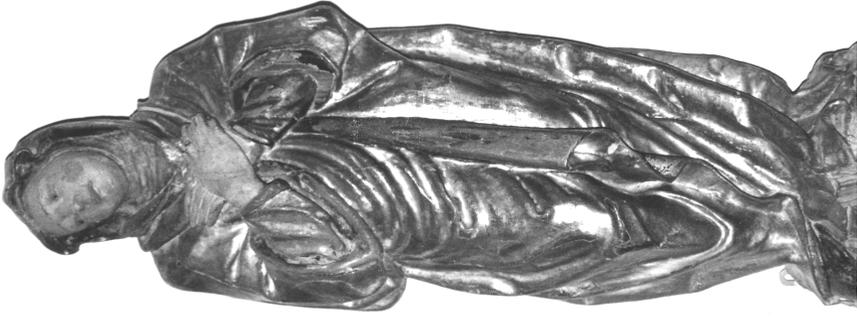


Fig. 7. Villamuriel de Campos (Valladolid). Iglesia de San Pelayo. Virgen María.



Fig. 6. Villamuriel de Campos (Valladolid). Crucifijo.



Fig. 8. Villamuriel de Campos (Valladolid). Iglesia de San Pelayo. San Juan.



Fig. 9. Villamuriel de Campos (Valladolid). Iglesia de San Pelayo. San Miguel.



Fig. 11. Villamuriel de Campos (Valladolid). Iglesia de San Pelayo. Santa con libro.



Fig. 10. Villamuriel de Campos (Valladolid). Iglesia de San Pelayo. San Juan Bautista.



Fig. 12. Villamuriel de Campos (Valladolid). Iglesia de San Pelayo. Piedad.



Fig. 13. Aguilar de Campos (Valladolid). Iglesia de Santa María. San Sebastián (Detalle).



Figs. 15 y 16. Carrión de los Condes. Iglesia de Ntra. Señora de Belén. San Miguel y San Andrés.



Fig. 14. Aguilar de Campos. Iglesia de Santa María. San Sebastián.

