

EL BOCETO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE THOMAS WILLEBOIRTS BOSSCHAERT DEL MUSEO DE VALLADOLID, EN LA JOHANNESBURG ART GALLERY

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

*Con mi reconocimiento a
D. Juan José Martín González*

Resumen

En 1980, llamamos la atención sobre el boceto de la Johannesburg Art Gallery que publicamos, entonces atribuido a Lucas Franchoy en la Arcade Gallery de Londres. Reconocimos que se trataba del boceto preparatorio para el gran lienzo que desde 1655 ornaba la iglesia del convento franciscano de Fuensaldaña, y hoy conserva el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El Conde de Fuesaldaña residía en Flandes (lo reconocemos junto al archiduque Leopoldo Guillermo en el Gabinete de Pinturas de David Teniers) y el encargo es testimonio de su devoción mariana y de su conocimiento de la pintura flamenca. La comparación entre el boceto y el lienzo es suficientemente elocuente para reconocer su autoría, así como los cambios introducidos en el proceso de ejecución. Tras el dibujo del Fitzwilliam Museum de Cambridge, Willeboirts Bosschaert ejecutó este *modelletto* para ofrecer al cliente para su aceptación definitiva. La fuente de inspiración fue la *Asunción* de Rubens para la Catedral de Amberes, con similitudes con la *Asunción* de su misma mano en Notre Dame du Bon Vouloir y Museo de Picardie.

Abstract

In 1980, we had already called the attention of scholars about this oil sketch from Johannesburg Art Gallery that was then attributed to Lucas Franchoy at the Arcade Gallery in

London. We recognized it as the preparatory work for the huge canvas that was in 1655 at the church of the Franciscan convent of Fuensaldaña and hangs today at the Museo Nacional de Escultura de Valladolid. The Count of Fuensaldaña was living in Flanders (He is represented together with Archi duke Leopold William in the *Cabinet of Paintings* by David Teniers), and this commission shows his devotion to the Virgin and his knowledge of Flemish painting. Comparison between the sketch and the final work shows enough evidence to prove its authorship, and makes also possible to see the changes introduced during its execution. After the drawing at Fitzwilliam Museum, Cambridge, Willeboirts made this *modeletto* that was intended to be shown to the client for approval. The source of inspiration was Rubens' *Assumption of the Virgin* at Antwerp Cathedral, also seen at the *Assumption* at Picardie and Notre Dame du Bon Vouloir by Willeboirts Bosschaert own hand.

En 1980, con ocasión al estudio del boceto de la *Asunción* del Museo de la Picardie, atribuido a Van Dyck y restituido a Thomas Willeboirts por quien esto escribe, llamé la atención de un segundo boceto con la Apoteosis de la Inmaculada Concepción, atribuido a Lucas Francois II en la Arcade Gallery de Londres¹, proponiendo la autoría a Thomas Willeboirts Bosschaert (fig.1). Este boceto está hoy en la Johannesburg Art Gallery². En aquella ocasión advertí sin reservas que se trataba del estudio previo para la Inmaculada Concepción del Convento franciscano de Fuensaldaña que estuvo en la iglesia de dicho convento y luego adornando los muros del Museo Nacional de Escultura de Valladolid como obra de Rubens (fig.2). Este lienzo de proporciones enormes y dos más formaban una unidad de conjunto: La Inmaculada, San Francisco y San Antonio, que había restituido a Thomas Willeboirts Bosschaert unos años atrás³. La identificación del boceto de Johannesburg la expuse en nota, adelantando la intención de abordar su estudio definitivo con las oportunas referencias probatorias. El boceto de la Arcade Gallery de Londres lo adquirió poco después la Galería de Johannesburg, aceptándose la atribución tradicional a L. Francois II, aunque con reserva en el catálogo del Museo, tomando referencias de los artículos de Archivo de Arte Español, y a través de un

¹ DÍAZ PADRÓN, M., “Dos bocetos de Thomas Willeboirts Bosschaert y de Gerard Seghers atribuidos a Van Dyck del Museo de Picardie y Colección Koetser”, *Archivo Español de Arte*, LIII, 209, 1980, p. 22, n. 10.

² CARMAN, J., *Dutch paintings of the 7th century. Nederlandse Skilderkuns van die 17 de eeu*, Johannesburg Art Gallery, 1988, p. 58.

³ *Ibidem*, “Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor de Fuensaldaña. Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo”, *Archivo Español de Arte*, 1972, 45, 178, p. 83; HAIRS, M. L., *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire au XVIIe siècle*, Lüttich, 1977, p. 243.

resumen, hecho con ocasión a la restauración del lienzo del Museo de Valladolid, donde se repiten las fuentes documentales del artículo de Archivo Español de Arte de este importante conjunto⁴.

El boceto del lienzo de Valladolid está vinculado a aquel ambicioso proyecto del conde de Fuensaldaña, miembro de la nobleza de España, residente en Flandes. Es un testimonio más de la devoción mariana y el gusto por la pintura de aquella España sin límites. El boceto es parte del proyecto para el altar, junto con dos lienzos más en los cruceros, para el convento franciscano de Fuensaldaña que mandó hacer Don Alonso Pérez de Vivero. “Solo mirando (dice la escritura que firma Adrián Gómez) al servicio de Dios Nuestro Señor, y en haciendo de gracias de los beneficios que de El ha recibido por intercesión de su bendita Madre y devoción particular que tuve a la Inmaculada Concepción”⁵.

La atribución del boceto que nos ocupa a L. Francois II se basó en las analogías más formales y compositivas que técnicas de la Asunción de Malinas de este pintor⁶. Igual equívoco histórico que atribuir a Rubens el original de gran tamaño de la Inmaculada Concepción del Museo de Escultura Valladolid en los siglos XVII, XVIII y XIX y parte del XX⁷. Esto lo justifica el escaso estudio de Th. Willeboirts y tantos insignes maestros seguidores de Rubens, merecedores de mayor atención. Paradójicamente Th. Willeboirts y tantos otros satélites fueron mejor reconocidos y

⁴ FERNÁNDEZ APARICIO, C., “Obras restauradas de Thomas Willeboirts Bosschaert, San Antonio de Padua ascendido al cielo por los ángeles, La estigmatización de San Francisco” Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 1988. La confusión del resumen hecho sobre los estudios originales anteriores por la restauradora de estas pinturas es consecuencia del habitual intervencionismo en materia de Historia del Arte, de quienes no tienen competencia en materia científica.

⁵ MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, 1989, p.552, 587-588; DÍAZ PADRÓN, M., opus cit., 1972, p. 86.

⁶ Durante tiempo atribuida a Willeboirts Bosschaert (Francoise de Salegny, Lucas Francois, Koninklijke Museum voor Schonekunsten van Belgie, Bulletin, 1967, p. 217).

⁷ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Ed. 1947, p. 860; CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1980, IV, p.p. 258 y 273; BOSARTE, *Viaje artístico*, T.I., 1804, p. 594; CONDE DE MAULE, *Viaje de España, Francia y Alemania*, XI, p. 385; LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, I, 1827, 3ª ed. p. 385; DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, 1753-1775*, V, I; MICHIELS, J. F. M., *Histoire de la vie de P.P. Rubens*, 1771, p. 365. Es interesante señalar la reserva por parte de don Antonio PONZ *Viaje de España*, 1743, XI, 2ª ed., p. 143; LAVIGNE, G. de, *Itinéraire de l'Espagne et du Portugal*, 1866, p.36; QUEVEDO, *Recuerdos y bellezas de España y sus posesiones de Ultramar*, VIII, 8, 1847, p. 206, ROOSES, M. tuvo reservas (*L'Oeuvre II*, 185). Algunas disidencias a las opiniones más optimistas anotó HYMANS, (*Notes sur quelques oeuvres d'art conservées en Espagne*, Gazette des Beaux Arts, 1984, II, p. 162); MICHEL, *Rubens, sa vie, son œuvre et son temps*, 1900, p. 87) y ARAUJO, C.: *Museo de Valladolid*, Revista Europea V, 185, p. 377.

prestigiados en su tiempo y siglos XVIII y XIX. Del pintor que tratamos tenemos algunas interesantes referencias en nuestros preceptistas españoles, como Lázaro Díaz del Valle, amigo de Velázquez que escribía en 1659 (cinco años después de morir Thomas Willeboirts Bosschaert), lo que sigue: “Pintor muy afamado que trabaja admirablemente bien en grandes figuras, es artífice estimado para poder hacer un retrato bastante bien. Su Alteza el Príncipe de Oranje Henrique Federico (...) como también su hijo el príncipe Guillermo y así mismo ha hecho otras para otros monarcas”⁸. Bosschaert tuvo por cliente al Archiduque Leopoldo Guillermo con quien Don Alonso, Conde de Fuensaldaña compartió el gobierno de los Países Bajos españoles, de hecho fue el segundo en el mando. La afición de los dos hombres por la pintura lo testimonia la visita de este general español a la colección del Archiduque, que debió ser frecuente en el gabinete de David Teniers que conserva el Museo del Prado (fig.3).

Al Conde de Fuensaldaña lo reconocemos en este interior del Palacio de Bruselas⁹. No hay entre las obras reproducidas en este gabinete ninguna de Th. Willeboirts Bosschaert, pero sí en otro del mismo Teniers consagrado a pintores flamencos contemporáneos, que posee el Museo Lázaro Galdiano y réplica en la Pinacoteca de Viena¹⁰. También el Conde de Fuensaldaña fue cliente del pintor con el encargo para Valladolid de mayor empeño que los de Leopoldo Guillermo. Los tres grandes lienzos exportados para tierras de Castilla. Un encargo que prueba su admiración por Thomas Willeboirts Bosschaert.

Es oportuno cotejar las fechas del encargo de los bocetos y pinturas y las victorias del general Don Alonso Pérez de Vivero, duque de Fuensaldaña, en tierras de Holanda y Francia “poniendo las armas de S.M donde jamás se pensó”¹¹. En 1649

⁸ *Varone Ilustre* (M. s., C.S.I.C., fol. 111) Memoria de algunos hombres excelentes que ha habido en España en las artes del dibujo sacadas de un manuscrito de Lázaro Díaz del Valle.

⁹ DÍAZ PADRÓN, M., ROYO-VILLANOVA, M., *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Madrid, 1992, p. 54. cat. 1. El Conde fue hábil con el pincel y estuvo en Londres con Teniers, para adquirir pinturas para su colección y la del Rey (DÍAZ PADRÓN, M., *opus cit.*, 178, 1972, p. 101, n. 84; *cit.* MICHEL, A., *L'Histoire de la peinture flamande, 1865-1876*, VIII, p. 20; VERGARA, A., “The Count of Fuensaldaña and D. Teniers: Their purchases in London of the civil war”, *Burlington Magazine*, 1989, febrero, p.127. El marco de Venus y el Amor lleva el nombre de T. Willeboirts (SPETH-HOLTERHOFF, S., *Les peintres flamands de cabinet d'amateurs au 17 siècle*, 1957, p. 144.

¹⁰ DÍAZ PADRÓN, M. - ROYO-VILLANOVA, M., *opus cit.*, Madrid, 1992, p. 88, cat 3; El marco de Venus y el Amor lleva el nombre “T. Willeboert”; SPETH-HOLTERHOFF, S., *Les peintres flamands de cabinet d'amateurs au 17 siècle*, 1957, p. 144.

¹¹ ZARCO DEL VALLE, M., *Documentos inéditos para la historia de España*, LXXV, p. 759, *Idem* LXXV, p. 487 y 549.

llegó a las puertas de París¹². Son justos los elogios de J. Antonio Vincaert al transmitir al Rey de España estos victoriosos sucesos del General español en 1650. Al año siguiente encargaría los bocetos de las pinturas a Thomas Willeborts Bosschaert.

El cotejo del *modeletto* de la Johannesburg Art Gallery con el lienzo definitivo del Museo Nacional de Escultura de Valladolid es suficiente para reconocer el vínculo de uno y otro, y ver las modificaciones y cambios que el pintor hizo durante el proceso de gestación del lienzo de Valladolid. Hemos utilizado el término *modeletto* por tratarse del escalón último que ofrece el artista a su cliente para su aceptación definitiva. Antes debió diseñar el dibujo que conserva el Fitzwilliam Museum de Cambridge¹³, concediendo mayor importancia a las imágenes divinas en lo alto del cielo (fig.4).

El elan barroco del boceto alcanza un grado de euforia mayor a lo transcrito en el lienzo. No olvidamos la admiración de los viajeros por el lienzo. Antonio Ponz lo ve en su viaje por Castilla: “Y no le puedo significar a Ud. —escribe a su interlocutor— el capricho, variedad y hermosura de la tal obra, que merece se haga un viaje por verla”¹⁴. El velo de la Virgen se desplaza en un radio visual de mayor amplitud en el “modeletto”, pero las diferencias se acusan más en el paisaje del fondo. El vacío es mayor en la cúpula celestial, más osados los ritmos en las figuras, como profundo el ambiente con la luz de la luna que se destaca en proporción desmesurada en el paisaje que bañan sus rayos. El bosque, las dunas y la planicie se sienten con visos de poético panteísmo.

Th. Willeboirts Bosschaert fijó en este paisaje de fondo a los símbolos lauretanos, una vivificante vitalidad. El paisaje tiene vida propia a pesar de su dependencia a la historia y asume mayor caudal cromático que el lienzo. La luz del Espíritu Santo irradia el rostro de la Virgen, al mismo tiempo que Dios Padre y Jesús se inclinan en escorzos acordes a la dinámica del conjunto. Tienen las nubes por peanas, contrastando los grises con los amarillos y rojos del cielo y vestidos. Th. Willeboirts Bosschaert simplificó la dinámica de los gestos y omitió algunas figuras. En el boceto está más acusada la diagonal que inicia el ángel del lado izquierdo a los pies de la Virgen. El impulso ascendente lo favorece el ángel a contraluz sobre el fondo claro. También los escorzos están más acusados en los ángeles mancebos. En fin, Th. Willeboirts, atemperó las fugas del barroco más osado de la escuela de

¹² ZARCO DEL VALLE, opus cit., XI, p. 132.

¹³ LOGAN, A.M.S., “Drawings by Jan Boeckhorst and Thomas Willeboirts Bosschaert” en *Studies in Honor of Seymour Slive*, Cambridge, Massachusetts, 1995, p.160.

¹⁴ *Viaje de España*, 1747, XI, 2ª ed. p. 143.

Rubens en el lienzo definitivo, renunció a los coros de reyes y patriarcas del Antiguo Testamento y Apóstoles del Nuevo. San Pedro y San Pablo y algunas otras figuras es posible identificar en la nebulosa del cielo.

El pintor omite en el lienzo los excesos del boceto para destacar a la Virgen que domina el eje de la composición, pero las manos y gestos son más gráciles en el boceto. La fuente es la Asunción de Rubens de la Catedral de Amberes que grabó Schelte a Böswert. De hecho es idéntica la Asunción del mismo Thomas Willeboirts de la Capilla de Notre Dame de Bon Vouloir Duffel y el boceto del Museo de Picardie¹⁵ (figs. 5 y 6). La imagen de la Virgen es similar en estos bocetos, liberándose de Rubens y aproximándose a Van Dyck en los lienzos definitivos. De esto traté en artículo de 1972¹⁶. Los brazos renuncian a los ritmos compensados y abren en total entrega. Willeboirts Bosschaert tenía presente la Virgen y la Santa Rosalía de Widener y Wellington de Van Dyck. Otras diferencias se decantan en el velo y angelitos. De hecho, Willeboirts Bosschaert, en la Inmaculada de Fuensaldaña, añade motivos del boceto de la Picardie a los de Johannesburg. Agrega la cruz a la esfera del mundo que porta el serafín, pero el característico niño con amplios bucles y rizo en la frente falta en los bocetos. Otras variantes al pasar del boceto al lienzo detectamos en el desplazamiento de los paños pudorosos de los serafines y el viento que agita los cabellos del ángel de la derecha, que pasa a estar recogido por trenzas. Un tercer boceto análogo dio recientemente a conocer A. Heinrick¹⁷ (fig. 7).

En cuanto a la iconografía del boceto es válido el juicio crítico del lienzo del Museo de Valladolid que Justi tuvo por una Asunción¹⁸, aunque Palomino vio una Inmaculada Concepción en el siglo XVIII “pero no pasaré en silencio –escribe– la célebre pintura suya que está en la capilla mayor del Convento de Religiosas de la Concepción Franciscana de la villa de Fosaldaña una legua de Valladolid, cuya belleza es tan maravillosa, como portentosa su grandeza, que dudo haya otro cuadro suyo mayor en España”¹⁹. La devoción a la Inmaculada en España

¹⁵ DÍAZ PADRÓN, M., *art. Cit. Archivo Español de Arte*, 209, 1980, p. 22; *ibidem*, *art. Cit. Archivo Español de Arte*, 178, 1992, p. 95.

¹⁶ *Ibidem*, 178, 1972, p. 83.

¹⁷ HEINDRICH, A., *Drei Ölskizzen für die Fuensaldañas von Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1614-1694), Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1989, p. 364.

¹⁸ Velázquez y su siglo, 1953, p. 239; DÍAZ PADRÓN, *art. cit.*, *Archivo Español de Arte*, 178, 1972, p. 83.

¹⁹ *Opus cit.* edic., 1947, p. 860.

es la razón fundamental de este lienzo, visión híbrida de la Virgen “tota pulchra” y la mujer del Apocalipsis con divulgación desde España a los Países Bajos²⁰

El boceto que estudiamos está imbuido del dogma futuro que provoca la devoción del pueblo español²¹. Esto da pie a cuestionar la catalogación del boceto que se tiene como la Asunción de la Virgen en los catálogos de la Galería Nacional de Johannesburg²². La advocación del convento de Fuensaldaña es a la Inmaculada, así consta en los protocolos de su fundación. Esto refuerza la tesis expuesta. Esta fue la razón del encargo de la pintura²³. El sentimiento piadoso del general español nos lo transmite el lienzo. Palomino lo tuvo por la pintura de mayor tamaño existente en España²⁴ y su advocación a la Inmaculada está referida en todos los viajeros que tuvieron ocasión de ver el lienzo²⁵. Es un testimonio más a favor del dogma de la Inmaculada Concepción de María que España defendió con pasión en la Europa católica.

La idea de la Coronación de la Virgen, a pesar de la disposición ascensional está implicada. Está la Trinidad glorificando a la Inmaculada Concepción. Esto es cierto, y es posible una doble significación iconográfica, como en la Virgen del Museo de Bellas Artes de Amberes, pues, aunque nos pasó inadvertido, el ángel mancebo mas próximo al paisaje lleva en sus manos la corona y cetro, que en el lienzo reparte entre dos angelitos; uno a los pies de la Virgen con la corona que ofrece con las dos manos, y otro mancebo sólo con el cetro. Es esta composición una exaltación de la Virgen en mayor dimensión a lo hasta ahora previsto, con mezcla de las secuencias mas preciadas a su gloria por la devota España²⁶.

²⁰ STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el Arte español, Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. I, Nº 2, 1988, p. 46.

²¹ *Opus cit.*, 1988, p.p. 33, 74 y 75. Es una tradición de los Habsburgo desde Carlos V, Felipe II y III, con mayor devoción en el reinado de Felipe IV, coincidiendo con el encargo del Conde de Fuensaldaña y apoyo del Cardenal Pascual de Aragón.

²² CARMAN, J., 1988, *opus cit.* p.p. 59 y 60.

²³ Por devoción a la Inmaculada consta en la escritura de Adrián Gómez del 15 de septiembre de 1652 lo que sigue: “A quien atribuyen todos los buenos sucesos que ha tenido en las armas del Rey Católico y librándole de muchos peligros suyos y del ejército real, en el tiempo que ha militado y gobernado las armas y que espera por este camino agradecer a Dios y a su Bendita Madre para quien se digne darle buenos sucesos” (*Vid.* DÍAZ PADRÓN, *opus cit.* p. 86.) *opus cit. ed.*, 1947, p. 860.

²⁴ *Opus cit. ed.*, 1947, p. 860.

²⁵ MARTI Y MONSÓ, “Excursión a Fuensaldaña, Lucientes y Cigales”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1905, p. 74.

²⁶ DÍAZ PADRÓN, M., *opus cit.*, nº178, 1972, p. 96.

La fecha del boceto puede darse con relativa seguridad al conocer el encargo de las pinturas de Fuensaldaña. Se conoce la fecha de llegada y destino en el convento. Don Alonso Pérez de Vivero encargó los lienzos al mismo tiempo que la fundación del convento. Las obras comenzaron pronto y sin las demoras habituales de estas empresas. La abadesa ocupó sus estancias con anterioridad a finalizar las obras²⁷. Las molduras del testero del altar están en función a las dimensiones, formatos y diseño del marco fingido que se deja ver en el boceto.

El boceto debió hacerse hacia 1652, pues en 1655 están ya los lienzos en la iglesia del convento de la villa de Fuensaldaña a pocos kilómetros de Valladolid. Don Alfonso otorga poderes a la abadesa, su madre, en 1651. La Fundación la registra el escribano Adrián Dierex en Amberes el 28 de marzo de este año, repitiendo esto en el protocolo de Adrián Gómez el 14 de febrero de 1651. Juan Alonso de Jusategui fue fiador de Don Alonso el 2 de septiembre y ese mismo día toma posesión Doña María Minchaca. Esto prueba que parte del convento estaba entonces terminado. La fotografía del interior de la iglesia permite conocer el lugar ocupado por el definitivo lienzo del boceto que estudiamos (fig.8).

Es apasionante que este espléndido boceto, hoy en el Museo de Johannesburgo en Sudáfrica, lo encargó el conde de Fuensaldaña en la fría Europa del norte, donde el dominio de España tenía su mejor valuarte. Un boceto en África para una colosal pintura en un convento perdido de las áridas tierras de Castilla que los estragos del tiempo y el “progreso” no ha podido destruir.

El boceto estuvo en el comercio inglés en 1950, y es lamentable no haber estado atentos para su recuperación. Los lienzos definitivos, de imponente tamaño, cruzaron la mitad de Europa y la mitad de España para pender de los muros del convento de Fuensaldaña a pocos kilómetros de Valladolid, por imperativos de reverencial devoción de aquella España.

El mayor elogio a las pinturas de Fuensaldaña está en haber sido atribuidas durante tres siglos a Rubens. Lo mejor de Rubens según Palomino a fines del siglo XVII y albores del XVIII. Fue un exvoto, una acción de gracias, a la Virgen Inmaculada Concepción, por la protección al general español en tantas batallas, en defensa de los ideales de España en el Norte, para ir a “un rinconcito que así puede llamarse –escribe A. Ponz al visitar el convento– por lo corto y escondido”²⁸.

²⁷ DÍAZ PADRÓN, M., opus cit., n^o 178, 1972, p. 90. El 2 de Septiembre de 1652. El 15 de este mismo mes y año se otorgó la escritura de la Fundación (MARTÍ Y MONSO, opus cit., 1898, p.588).

²⁸ PONZ, op. cit., p.140.



Fig. 1. Th. Willeboirts Bosschaert, Inmaculada Concepción, Johannesburg Art Gallery.



Fig. 2. Th. Willeboirts Bosschaert, *Inmaculada Concepción*, Museo de Escultura de Valladolid.



Fig. 3. David Teniers El Joven, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 4. Th. Willeboirts Bosschaert, *Inmaculada Concepción*, Cambridge, Museo Fitzwilliam.



Fig. 5. Th. Willeboirts Bosschaert, *Asunción*, Notre Dame de Bon Vouloir, Duffel.



Fig. 6. Th. Willeboirts Bosschaert, *Asunción*, Museo de la Picardie.



Fig. 7. Th. Willeboirts Bosschaert, *Asunción*, Colección privada.



Fig. 8. Iglesia de Fuensaldaña. Valladolid.