

ALGUNAS OBRAS BURGALÉAS DEL ESCULTOR JUAN DE ESPARZA

ALBERTO IBAÑEZ

El escultor en madera o imaginero Juan de Esparza es un autor, totalmente desconocido hasta el momento, que trabajó en Burgos durante un período de más de treinta años de la segunda mitad del siglo XVI, estando documentada su labor desde el año 1563 hasta el de 1593, a partir del cual desaparecen prácticamente las citas documentales, con una sola referencia el año 1600 que, acaso, corresponda a la labor de su hijo Juan de Esparza Lacarra, igualmente escultor, que desarrolló la casi totalidad de su trabajo al lado de su padre.

Juan de Esparza era de origen norteño, pero no trasmerano, sino vasco, como el de la mayoría de los escultores, ensambladores y entalladores del período que trabajaron en Burgos. Aun cuando no contemos con referencias para probarlo de forma inequívoca, parece que su aprendizaje se realizó en el seno del taller de Domingo de Amberes. La primera noticia documental que poseemos del escultor y arquitecto es la carta de dote y arras¹ otorgada en razón de su matrimonio con Margarita Muñoz, hija del maestro vidriero burgalés Gaspar Muñoz. Pero aún debió de tardar varios años en establecerse como maestro con taller propio, por cuanto hasta el año 1563 no encontramos ninguna referencia a su trabajo que, como hemos señalado, se desarrollará ininterrumpidamente desde dicha fecha hasta el año 1593. La primera noticia sobre su labor artística es del año indicado, 1563, en que contrata la que podemos considerar su primera obra, la hechura de un retablo para la iglesia de Nra. Sra. del Prado «ques en esta Diócesis, con condiciones y traza segun escritura otorgada en Valdeprado», localidad perteneciente actualmente a Cantabria y, en la fecha del contrato, incluida en la Diócesis burgalesa. Diversas escrituras de obligación de ciertos pagos, a causa de compras, especialmente mulas de silla, telas en abundancia y objetos de decoración, que se repiten a lo largo del tiempo, nos permiten conocer la permanencia de Juan de Esparza en Burgos y su trabajo, así como las circunstancias personales y familiares en que se desarrolló su vida y trabajo. Fruto del mismo es la hechura de un retablo para la parroquial de San Quirce del lugar de Hormicedo, pequeña localidad burgalesa próxima a Villadiego, que tenía acabado y asentado el año

¹ Archivo Histórico Provincial. Burgos. Protocolos notariales. Leg. 2660, reg. 3. Ochoa del Buezo. 13-abril-1559. Carta de dote y arras de Juan de Esparza, escultor, en su matrimonio con Margarita Muñoz.

1567, cuyo pago no se hizo por la fábrica de la iglesia, sino por los feligreses, según se desprende del poder otorgado por el mayordomo de la iglesia al pintor Francisco Carrillo, que actuaba como cesionario del escultor, para cobrar en su nombre distintas cantidades a diversos vecinos, cuyos nombres se relacionan, con un total de 55.296 maravedís². Poco después, el año 1569, siempre entre escrituras de obligación por compras, así como la de hipoteca de sus fincas, la carta de poder³, suscrita el 19 de enero de 1569 junto con su mujer, nos informa sobre la hechura de un retablo para la iglesia parroquial de San Julián del lugar de Villanoño, igualmente cercano a Villadiego. Del documento se desprende que, al igual que en el caso ya señalado de Hormicedo, el pago del retablo se hizo también mediante la aportación de los vecinos. El mismo año 1569, aparte de la obligación de pagar 21.000 maravedís por la compra de un jarro y un tazón de plata, volvemos a encontrar un documento semejante en su contenido a los ya citados. En esta ocasión es el pintor Francisco Carrillo, el que le cede el cobro de una cantidad total de 210 reales a diversos vecinos de Cascajares de la Sierra, acaso una parte de lo que debía cobrar el pintor por su labor en el retablo mayor de la iglesia de dicho lugar, es decir, las mal conservadas representaciones pictóricas que forman la iconografía del conjunto conservado.

El año 1571 es crucial para Juan de Esparza, tanto en su vida privada como en su labor profesional. En cuanto al primer aspecto en este momento se ponen de manifiesto las consecuencias de los desmedidos gastos y mala administración del matrimonio y las primeras denuncias ante los tribunales por impago de deudas que, de momento, se solucionan mediante la obtención de un aplazamiento en los pagos, mediante la hipoteca de las cantidades que debían cobrar por la hechura del retablo mayor que había hecho para la iglesia parroquial de Villegas, pueblo inmediato a Villanoño, en las cercanías de Villadiego. La escritura de toma de un préstamo⁴ de 100 ducados por parte del cura de Villegas, Juan Gutiérrez de la Calle, nos permite conocer con plena exactitud que fue Juan de Esparza el autor de este retablo. El préstamo se tomaba para que el escultor pudiera cobrar de una sola vez una importante cantidad, con la que hacer frente a sus necesidades económicas, corriendo él con el pago de los intereses, según práctica seguida en otros muchos casos y que resultaba muy beneficiosa para la economía de la iglesia comitente, por cuanto el cobro de una sola vez suponía el perdón por parte del artista de una muy importante parte de la deuda que, en ocasiones, llegaba a la mitad de la misma.

² AHP. Burgos. PN. Leg. 2780, reg. 8, fol. 34. Celedón de Torroba. 22-mayo-1567. Poder de P. Barahona, vecino de Hormicedo y mayordomo de su iglesia, a Francisco Carrillo, como cesionario del escultor Juan de Esparza, para cobrar diversas cantidades a unos vecinos del lugar como parte de pago del retablo que éste hizo para la iglesia.

³ AHP. Burgos. PN. Leg. 2894, reg. 1, fol. 41. Gregorio Marañón. 19-enero-1569. Carta de poder de Juan de Esparza y su mujer para cobrar ciertas cantidades que se le debían por la hechura de un retablo para la iglesia de Villanoño.

⁴ AHP. Burgos. PN. Leg. 3148, fol. 371. A. de Santotis. 28-septiembre-1571. Obligación del escultor Juan de Esparza de pagar los intereses del censo tomado por el cura de Villegas para pagar al escultor parte de lo que se le debe por la hechura del retablo mayor para dicha iglesia.

El año 1575, Juan de Esparza y su mujer extendían carta de finiquito⁵ de cuentas con la iglesia parroquial de Quintanilla de Riofresno y, una vez más, fueron los vecinos del lugar, los que les hicieron la última entrega de lo que se le restaba de la paga por la realización del retablo mayor para dicha iglesia, que poco antes se acababa de asentar. En esta ocasión se les pagaba la cuantía de 240.681 maravedís, por lo que, con toda seguridad, nos encontramos ante una operación semejante a la realizada con la iglesia de Villegas, de manera que el costo del retablo debió de ser muy superior a la cantidad realmente cobrada.

Desde el año 1575 a 1586, Juan de Esparza labra solamente un retablo para la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos. Esta obra dio origen a uno más de los diversos episodios judiciales y, sin duda, el más extraño, en que se vio envuelto el escultor, ya que, una vez hecho el retablo, ni la fábrica de la parroquial, ni los feligreses, ni ninguna de las cofradías con sede en el templo se hizo cargo del pago, alegando que nadie lo había encargado. Lo cierto es que Juan de Esparza no percibió cantidad alguna por una obra que, por el momento, está sin identificar.

Este infecundo período, en el que hizo un solo retablo, se explica por la prácticamente exclusiva dedicación que se vio obligado a prestar a los continuos problemas en que se vio envuelto por los problemas económicos, que le mezclaron a él y a su familia en una larga serie de denuncias y pleitos con otros artistas, colaboradores, comerciantes e iglesias, encarcelamientos por impago de deudas, el embargo de sus bienes y, finalmente, la subasta pública de la magnífica casa que se había construido en la plaza de Vega, en Burgos⁶.

Pero, superados tales problemas, que no solucionados del todo, a partir del año 1585, se desarrolló el período más activo de la vida artística del escultor ya que, entre dicho año y el de 1590, hizo 11 retablos para diferentes iglesias de la Diócesis burgalesa, algunos de los cuales han desaparecido⁷. Entre estas obras destacan los retablos que estudiamos, destinados a las parroquiales de Hormicedo, Villorejo, Quintanilla de Riofresno y, de manera especial, el de Tórtoles de Esgueva que, junto al de la iglesia de Villegas, constituyen sus más importantes obras. En cambio, no encontramos variación en la conducta de Juan de Esparza en lo relativo a los asuntos económicos. Así, con ocasión de un cobro por el retablo de la parroquial de Quintanilla Vela, lugar desaparecido, recibió 40 ducados del cura de dicha iglesia que se contaron como si la entrega hubiera de 200 ducados,

⁵ AHP. Burgos. PN. Leg. 2480, fol. 140. Tomás de Romarate. 19-abril-1575. Carta de finiquito de cuentas de Juan de Esparza con la iglesia y vecinos de Quintanilla de Riofresno por final de cobro de la facción del retablo mayor de dicha iglesia.

⁶ AHP. Burgos. PN. 2733, fol. 518. Lucas de Soria. 13-noviembre-1586. Depósito de la cantidad obtenida por la venta de la casa de Juan de Esparza, rematada en subasta pública, para pagar a los acreedores.

⁷ Es normal que no se conserve un elevado número de los retablos documentados de autores del siglo XVI, pero en el caso de Juan de Esparza es extraordinario el que la desaparición de las obras haya sido consecutiva a la de los lugares en que se encontraban como ha ocurrido con los de Hormicedo, Quintanilla Vela y Valdecañas que, ya en el siglo XVI, se apelaba la Despoblada.

es decir, según la expresión empleada en estos casos, «dio de limosna a la iglesia los 160 ducados restantes»⁸.

Conducta que conocida por todos, fue explotada por los comitentes a su favor, con el consiguiente abaratamiento del costo final de las obras, de manera que éste no refleja el valor real del trabajo de Juan de Esparza.

EL ARTE DE JUAN DE ESPARZA

El estilo artístico de Juan de Esparza corresponde al de su época en todos los aspectos, es decir, el del último tercio del siglo XVI, en su doble vertiente de arquitecto y escultor, ya que él mismo se encargaba del diseño de las arquitecturas y de las representaciones iconográficas de sus retablos, en contra de lo que era práctica habitual. Nos encontramos pues ante un autor integral de retablos, característica que se manifiesta como nota dominante en todas sus obras y las dota de una gran unidad, cuando no de semejanzas formales tales que algunas parecen copias de otras hechas anteriormente, como ocurre con los relicarios de los retablos de Villegas y Tórtoles de Esgueva.

Estilo propio de su tiempo, pero perteneciente a la corriente iniciada a mediados de la centuria caracterizado por un manierismo amable y correcto, en el que se ofrece un evidente cambio respecto a las formas siloescas y vigarnianas, vigentes hasta entonces y todavía visibles en algunos aspectos, pero cambio que en Juan de Esparza no se produce a través del paso por la etapa de influencia arrolladora de Berruguete, como vemos en otros autores, sino de una manera más lógica, sin bruscos cambios, con figuras dotadas de evidente movimiento, pero contenido, sin violencias expresivas, ni deformaciones de las actitudes y los gestos, que no aparecen ni siquiera ocasionalmente.

Como es habitual en obras de gran número de imágenes, como son los retablos que presentamos, un somero análisis permite apreciar la actuación de diversos artistas de distintas características formales, que colaboraron con Juan de Esparza. Entre otros, sabemos de la intervención, bastante prolongada en el tiempo, del escultor Beltrán de Irigaray, de la más breve del imaginario Jacome Florentín, y los ensambladores Juan de Bartolomé, francés, que murió estando al servicio de Juan de Esparza, Llorente López y Antonio de Alba. Además de los anteriores colaboró en diversos trabajos, de modo ocasional y en obras aisladas, con los imaginarios Diego Guillén y Sanjuan de Albiz y el escultor García de Arredondo. Y, sobre todos los anteriores, destaca el trabajo de su hijo Juan de Esparza, el Mozo, igualmente imaginario. Este complejo mundo de relaciones profesionales dificulta el exacto conocimiento no de las obras que deben considerarse realizadas por cada artista, sino de su contribución personal a cada una de ellas, al igual que las que el artista que podemos llamar titular, por él ser el contratante, pudo

⁸ AHP. Burgos. PN. Leg. 2830, fol. 749. P. de Espinosa. 13-abril-1585. Cesión de Juan de Esparza por la que, mediante el recibo de 40 ducados, cede el cobro de 200 ducados de lo que se le debe por la hechura del retablo de Quintanilla Vela.

tener en las asignadas a otros maestros que, en este caso, es la segunda intervención que Juan de Esparza tuvo en los retablos realizados en los últimos años de su vida por el taller de Domingo de Amberes y comunmente asignados a este maestro.

El estilo de Juan de Esparza nos aparece perfectamente definido en los relieves que se conservan del antiguo retablo de la parroquial de Hormicedo, obra que ya estaba terminada y asentada el año 1567, en el que dio poder para cobrar a varios vecinos las cantidades que se le adeudaban. Los dos grandes relieves presentan en primer plano figuras de gran desarrollo corporal, de formas rotundas, subrayadas por los paños con plegados que crean matizados contrastes de claroscuro, sin angulosidades, y rostros de intensa expresión, a tono con el sentido de la escena, pero sin exageraciones expresivas de ningún tipo. La composición, al igual que las figuras es cerrada, con tendencia a la simetría centrada en la figura de Cristo. Estilo que muestra un cierto avance en relación con el imperante en el momento, hacia 1565, por cuanto encontramos en estos relieves una clara tendencia al realismo, que tendrá su máximo exponente en tierras burgalesas algunos años después en el gran escultor García de Arredondo, al margen de la corriente que, todavía durante estos años, seguía en buena parte intentando imitar el expresionismo de Berruguete o practicaba un correcto y un tanto inexpresivo manierismo.

Los aspectos señalados los volvemos a encontrar en las distintas obras de Juan de Esparza posteriores a los relieves señalados. Es más, en el retablo de Quintanilla de Riofresno, terminado el año 1575, volvemos a encontrar la escena de Cristo juzgado por Poncio Pilato con idéntico tipo de figuras y composición, si bien con una talla en relieve de mayor volumen y perfección en los detalles anatómicos y una más correcta adecuación de la escena con el fondo, aspecto más visible en los otros paneles en que los que emplea fondos arquitectónicos clásicos y, cuando aparecen, los elementos vegetales son más naturalistas. Es decir, dentro de la evidente unidad del estilo encontramos una clara y lógica evolución en el sentido de búsqueda de mayor realismo en las escenas en relieve de los distintos retablos.

Sin embargo, esta unidad de caracteres, a pesar de los cambios, visible en los relieves, no aparece en todas las imágenes exentas. En general, éstas muestran una gran expresión de vida y calidad técnica, pero encontramos dos tipos claramente diferenciados tanto en su técnica escultórica cuanto en su expresividad, en directa relación con el diferente tamaño de las imágenes, hasta el punto que nos permiten hablar de dos tipos de imágenes. El primer tipo aparece, sin excepción, en las pequeñas esculturas que llenan los diferentes espacios de los relicarios, así como las que aparecen en los bancos, alojadas en hornacinas de escaso fondo o simplemente adosadas en los salientes sobre los que, a modo de plintos, descansan las columnas del primer cuerpo del retablo. En general, se trata de imágenes de canon más esbelto y magnífica técnica, claramente manierista, de acusada individualidad en sus rostros en los que, incluso, aparecen expresiones ceñudas, plegados de paños de intenso relieve y, en general, un movimiento más o menos contenido en el que se siguen apreciando algunos de los caracteres propios del manierismo de mediados del siglo XVI. En no pocos casos, es obligatorio pensar en imágenes semejantes a las más expresivas de algunos de los retablos de Domingo de Amberes, especialmente, los de Isar y Pampliega.

Distinto al anterior es el tipo de imágenes que aparecen en los cuerpos de los retablos. Ante todo se diferencian de las anteriores por su mayor tamaño, próximo al natural, y más aún por responder a un canon distinto, menos esbelto, de modo que lo que puede considerarse pérdida de elegancia es, al mismo tiempo, ganancia en realismo. Figuras del mismo estilo que las que vemos en los relieves anejos a ellas, de cuyos caracteres participan sin excepción, si bien no son pocos los ejemplos en los que encontramos indudables semejanzas con las tallas de los bancos. Pero, en el caso de estas grandes figuras del cuerpo del retablo, aun cuando se alojan en estrechas hornacinas, como ocurre en los conjuntos de Quintanilla de Ríofresno y Villorejo y, acaso de forma más evidente, en el de Tórtoles de Esgueva por formar entrecalles, no apreciamos el típico movimiento manierista con la consabida sensación de «angustia del espacio», sino que su actitud y gesto, perfectamente individualizados, encajan en el conjunto, incluso llegando a formar escena con la figura situada simétricamente en el espacio opuesto del retablo. Este aspecto, visible en todos los retablos, lo encontramos magníficamente definido en la escena de la Anunciación del tercer cuerpo del retablo de Quintanilla de Ríofresno, con las figuras en relieve del Arcángel y la Virgen, a cada lado de la escena en escultura exenta de la Asunción de la Virgen, que parece no existir cuando se observa la bipartita Anunciación, como si desapareciera del campo visual, al igual que, aunque en menor medida, ocurre cuando se contemplan las restantes parejas de imágenes por el juego complementario del movimiento y el gesto existente entre ellas.

El avance hacia un mayor realismo es claramente apreciable en estas grandes imágenes de las entrecalles. En el aspecto formal de las mismas se manifiesta una progresiva pérdida de volumen, de masa corporal, que ocasiona una suerte de adelgazamiento, como es fácil comprobar mediante la comparación de las estatuas del retablo de Quintanilla de Ríofresno, del año 1575, con las del de Tórtoles de Esgueva, talladas 13 años más tarde. En éstas, además, vemos que han desaparecido totalmente los residuales caracteres manieristas visibles en las primeras, a lo que contribuyen su menor tamaño en relación con el espacio en que se alojan, que ya son hornacinas de escaso fondo y no simples huecos entre las columnas, así como los paños con escasez de plegados transversales y, por último, una actitud aún más vertical y reposada, sin patetismo gestual alguno en los rostros y manos.

En cuanto a la interpretación iconográfica de las diversas escenas y estatuas exentas no encontramos novedades de interés, a excepción de las variantes apreciables en las representaciones de la Asunción de la Virgen, escena presente en todos los retablos, según era norma de obligado cumplimiento. En los retablos que estudiamos la Asunción de María responde a un concepto estético general de clara raíz manierista, con las consabidas figuras en «contraposto» para subrayar el movimiento ascensional y la figura de la Virgen de formas rotundas rodeada del cortejo de ángeles de no menos rotundas anatomías. La novedad radica en los distintos criterios compositivos utilizados que varían en cada retablo, no sólo todo, mediante una variación en la disposición de los ángeles, que forman una composición cerrada en el retablo de Villorejo, en contraposición con la más abierta de Tórtoles de Esgueva, sino y ante todo porque estas diferentes disposiciones de los ángeles

no hacen más que subrayar las de la correspondiente imagen de María, en todos los casos representada en distinta actitud y variado plegado de paños e, incluso, con diferente tratamiento pictórico del conjunto, muy visible en la Asunción de Tórtoles de Esgueva como consecuencia de los trabajos de restauración del conjunto efectuados recientemente, que ha puesto de manifiesto el color original.

La arquitectura de los retablos de Juan de Esparza responde a un esquema compositivo constante, sobre el que el autor introdujo pequeñas modificaciones, sin grandes cambios a lo largo del tiempo, en los que los más apreciables es pérdida inicial de la plenitud del conjunto de los primeros retablos, que se recupera, en los del último período, aunque en éstos sea la causa de un mayor clasicismo de la traza. Los retablos que presentamos constan de banco, tres cuerpos y remate y, en su disposición vertical, de cinco zonas, de las cuales tres son calles con la central de gran desarrollo y otras dos que, en realidad, son entrecalles, aunque en algún caso, como en el retablo de Villorejo se encuentren en los extremos. El banco se trata como una superficie de gran valor iconográfico, siempre en relación con el Tabernáculo, del que, en los conjuntos de Tórtoles de Esgueva y Villegas, parecen una continuación lateral, con profusión de imágenes de bulto redondo, de pequeño tamaño. En los cuerpos alternan las imágenes exentas con las escenas en relieve o, excepcionalmente pintadas, como en Tórtoles de Esgueva. Las columnas de los distintos cuerpos presentan la típica superposición de órdenes con sus correspondientes entablamentos interpretados de acuerdo con las normas del último tercio del siglo XVI, así como las zonas de los entrecuerpos con decoración geométrica de molduras y placas. La excepción la encontramos en el retablo de Villorejo en que la mitad superior repite el esquema banco-cuerpo de la inferior, de tal modo que la base del segundo cuerpo se forma, en oposición a lo que vemos en los restantes retablos, mediante una serie de tableros con figuras en relieve, en correspondencia de forma y tamaño con los del banco, si bien faltan en este caso las esculturas adosadas a los plintos.

El avance en la arquitectura se aprecia en el empleo, ya a partir del año 1580, de frontones partidos coronando algunos de los encasamientos, y en la mayor severidad de las líneas, pero Juan de Esparza, al que creemos pertenece también la traza de los retablos, no abandona nunca los caracteres manieristas, tal como se aprecia en el uso más o menos ocasional, pero continuo, de figuras recostadas sobre los frontones, en la decoración de los frisos a base de elementos geométricos, en el empleo de columnas retalladas en el tercio inferior y en la definición de los espacios de las entrecalles. Aunque, sin duda, las mejores muestras de su categoría como trazador de conjuntos arquitectónico-escultóricos la tenemos en los magníficos tabernáculos de los retablos de Tórtoles de Esgueva y de Villegas que parecen concebidos no como una parte más del conjunto, sino con el elemento esencial al que el resto completa. Los dos relicarios citados responden a una misma traza de planta semicircular con dos pequeños salientes en cuarto de círculo, como si se hubiera pretendido levantar un modelo de templo de planta circular con exedras a los lados, que por necesidad de adecuarlo al espacio en que se aloja hubo de reducirse a la mitad anterior. En altura se desarrollan cuatro cuerpos de dimensiones proporcionalmente decrecientes, cuajados de escenas en relieve y estatuas

exentas, de tamaño igualmente proporcionado a las dimensiones de cada cuerpo, a través de las cuales se desarrolla un complejo programa iconográfico con figuras de reyes y profetas del Antiguo Testamento, de Virtudes y escenas e imágenes de los distintos episodios de la Pasión de Cristo. Los dos relicarios responden a un mismo concepto de traza y estilo de talla, hasta el punto de que el de Tórtoles de Esgueva, realizado en fecha posterior, parece una copia del que vemos en el retablo de Villegas.

Retablo de Hormicedo

Solamente conocemos de este conjunto dos grandes tableros, conservados en Villadiego, con las escenas en relieve de La Oración del Huerto y El Prendimiento de Cristo. Presentan una superficie limpia, sin la pintura que originalmente tenían y que, acaso, se quitó por el mal estado en que se encontraba cuando se retiró el retablo de su emplazamiento primero en la iglesia del hoy despoblado lugar de Hormicedo.

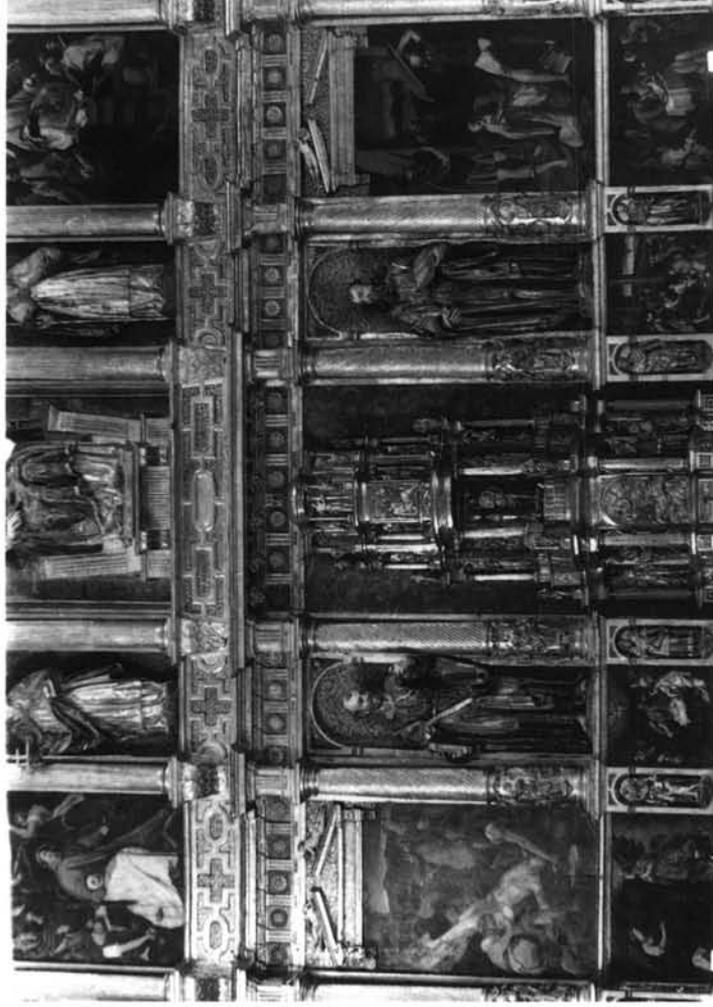
Retablo de Villegas

Consta de banco, tres cuerpos y Calvario en el remate, con tres calles y, a cada lado, dos entrecalles unidas, formando ángulo con la parte central para adaptarse al espacio poligonal del presbiterio. El gran cuerpo central es de gran claridad compositiva, con las imágenes exentas de Santa Eugenia y la Asunción de la Virgen, en la calle central, y escenas en relieve, en las calles laterales, con episodios de la vida y martirio de Santa Eugenia en el primer cuerpo, y de la vida de la Virgen en el segundo. En su traza encontramos los mismos caracteres que veremos en el retablo de Tórtoles de Esgueva, incluso en el arco escarzano que remata la hornacina central, rompiendo la fluencia del entablamento, semejanza reforzada por la ya señalada de los respectivos relicarios. Sin embargo, este retablo de Villegas, que sabemos estaba terminado el año 1571, cuando se toma un censo de 100 ducados para pagar al artista, presenta la gran diferencia respecto a los posteriores de las entrecalles laterales que, en oposición a la planitud de la zona central, destacan por su volumen y efectos arquitectónicos. Las diferencias entre ambas partes quedan subrayadas por los caracteres de la escultura de estos cuerpos laterales propia de los años iniciales de Juan de Esparza, de caracteres residualmente manieristas, subrayados por los reducidos espacios en que se alojan.

El retablo se dedica a la titular de la iglesia, Santa Eugenia, cuya gran imagen en el encasamiento central es, sin duda, la de menos categoría del conjunto, acaso debido a la carencia de un modelo en el que inspirarse.



1 y 2. Tórtoles de Esgueva. Parroquial. Detalles del retablo mayor.—3. Villorejo. Parroquial. Detalle del retablo mayor.—4. Quintanilla Riofresno. Parroquial. Detalle del retablo mayor.



1



2

1 y 2. Tórtoles de Esgueva. Parroquia. Detalles del retablo mayor.



Quintanilla Riofresno. Parroquial. Detalle del retablo mayor.



1. Canicosa de la Sierra. Parroquial. Retablo.—2. Hormicedo. Parroquial. Relieve de la Oración en el Huerto.