

# GUADALUPE

REVISTA DEL REAL MONASTERIO DE GUADALUPE FUNDADA EN 1916. Nº 858 AÑO 2018

Los 400 años del Retablo Mayor (1618-2018) / 10 y 21

A los 400 años de su inauguración (1618-2018)

# EL RETABLO MAYOR DE GUADALUPE

PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ

*Doctora en Historia del Arte. Universidad de Valladolid*

«Es la obra más grandiosa que se açe en nuestros tiempos». Juan Gómez de Mora, arquitecto del Rey

**E**l presbiterio de la iglesia del Monasterio de Guadalupe ha contado, durante su larga historia, con cuatro retablos y tres proyectos que no se llegaron a realizar. Todas estas obras, al igual que otras muchas empresas guadalupenses, tuvieron un importante apoyo regio. Sólo en el caso de los dos primeros retablos se podría opinar de manera distinta, ya que fueron desechos para apoyar la política de los reyes castellanos Juan I y Juan II. Pero desde entonces nos encontramos con un continuo patrocinio real, desde el primer retablo, realizado a mediados del siglo XV, con el material enviado por un rey portugués, Juan II, hasta el empeño final puesto por Felipe III en que se hiciera un nuevo retablo, tras numerosas modificaciones del proyecto y continuando una iniciativa de su padre, Felipe II<sup>1</sup>.

## EL RETABLO DEFINITIVO CON EL APOYO DE FELIPE III

[...] A la muerte de Felipe II [1527-1598], su heredero Felipe III [1578-1621] va retomar el deseo de su padre de realizar un nuevo retablo en el monasterio de nuestra Señora de Guadalupe, el cual había visitado en diversas ocasiones durante su niñez y junto a su progenitor. Sin embargo, se tardó mucho tiempo en conseguir una traza definitiva que contentase a todas

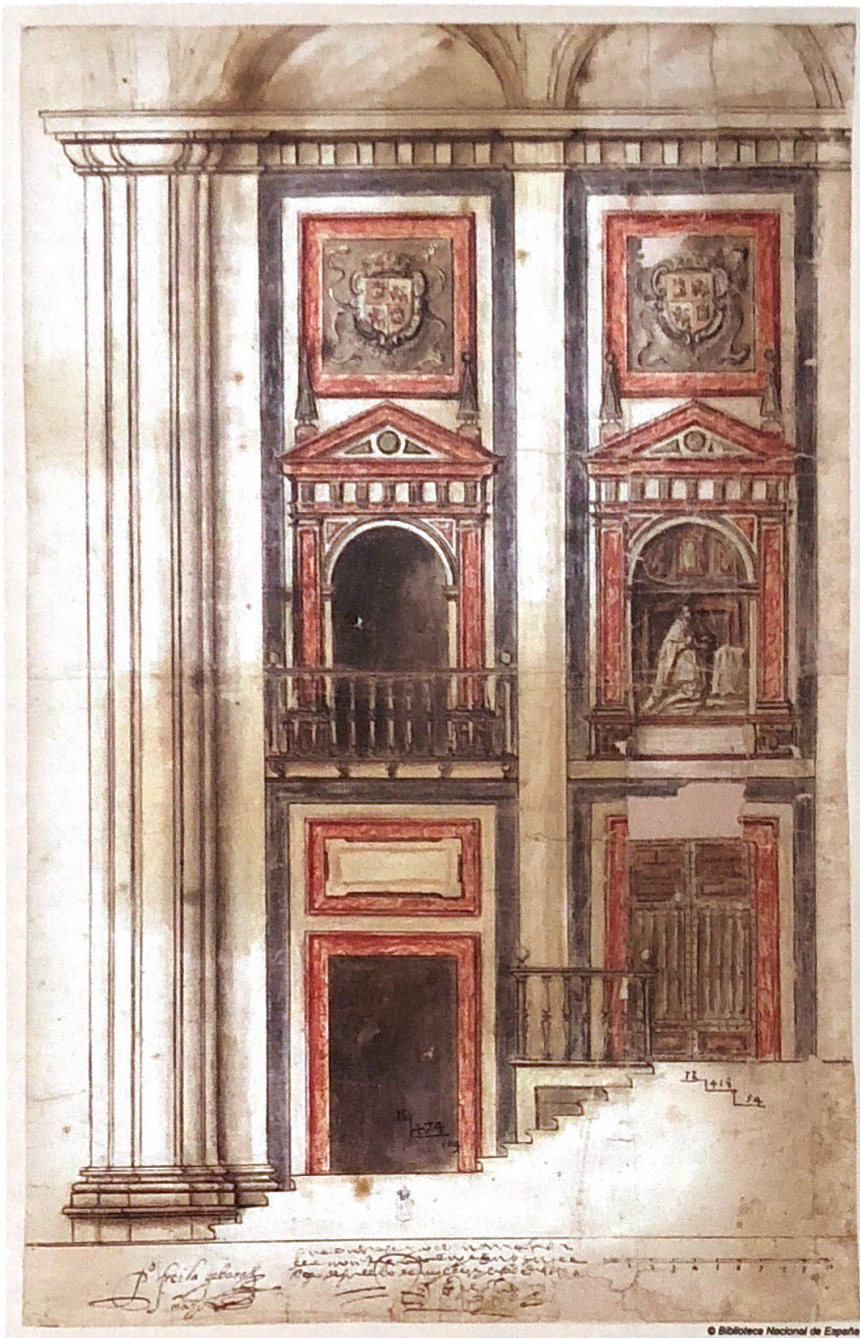


*Felipe III, rey de España y Portugal, por Frans Pourbus (1569-1622). Rijksmuseum, Amsterdam (Países Bajos)*

1. Este trabajo es un capítulo del libro *Guadalupe un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, editado en 2001 por la Institución cultural "El Brocense", de la Diputación de Cáceres. La obra es un resumen de la tesis doctoral de doña Patricia Andrés González, profesora de la Universidad de Valladolid en la actualidad, quien, pertrechada de sólida formación humanística, becaria de investigación, becariada universitaria española con estancias en las universidades de Cambridge y La Sapienza. «De acuerdo con nuestras directrices — profesores extremeños directamente conocedores de la realidad guadalupense, la doctora Patricia Andrés acometió la investigación con un minucioso dominio del cúmulo de aportaciones bibliográficas que se han dedicado a Guadalupe, así como a la revisión documental de los archivos, profundamente explorados, incluyendo los de Guadalupe y Cáceres, el de protocolos de Toledo o el de Simancas».

Dado el carácter divulgativo de nuestra publicación, al igual que en el libro se prescindió del Apéndice documental, aquí nos vemos impelidos a aligerar las notas, remitiendo directamente a la obra impresa, pp. 279-313.

2. Cf. Patricia ANDRÉS, *Guadalupe un centro histórico...*, pp. 287-289, da a conocer el plano que del proyecto de Francisco de Mora a la Virgen y ventanal. El prior fray Juan de Plasencia acusa recibo de las trazas el 11 de julio de 1604 (AGS, Casa real, Leg. 322, n.º 332), misiva de 27 de julio de 1614, en la que E. Cajés y V. Carducho afirman que, según consta por escrito en la traza de Mora, la ejecución del retablo corresponde a Bartolomé Carducho y a Pompeyo Leoni.



Dibujo para el cenotafio del rey Enrique IV en el presbiterio, por Pedro Freila de Guevara, siguiendo el diseño Juan Gómez de Mora. BNE, Madrid

las partes implicadas. Así en 1604 se fecha un primer proyecto de **Francisco de Mora**, en el que iban a participar, según una carta inédita, Pompeyo Leoni y Bartolomé Carducho<sup>2</sup>. Probablemente el fallecimiento de los dos artistas e incluso del monarca, pudo influir en el olvido de ese compromiso, retomando las negociaciones el Monasterio por su propia cuenta. En 1613 **Jerónimo Lucente** recibe un pago de otro proyecto, realizándose una serie de gestiones para informarse de la calidad de este artista italiano y concertándose la obra para ese mismo año<sup>3</sup>. Sin embargo, en 1614 aparece en escena **Juan Gómez de Mora**, recordando cómo existe un interés por parte del rey en patrocinar la obra del nuevo retablo y que él, como arquitecto real, se encargará de la traza.

«Su mag[esta]d, que esté en el çielo, fue seruido de açer merçed al conbento de nuestra S[eñor]a de Guadalupe de beinte mill ducado para açer el retablo mayor de la iglesia, para lo qual Fran[cis]co de Mora yço una traça, acordada con su Mag[esta]d y con obligación que el conbento yçiese el dicho retablo conforme a ella, y, por desear que esta obra se içiese co-

3. Cfr. *Ibidem*, pp. 290-293. La doctora Andrés González informa aquí de cómo el óbito del rey y de los artistas motivó la iniciativa de los Jerónimos para culminar la obra al margen de la Corona, vía que terminó abortando el empeño. Desestimada, por su precio, una idea conventual para edificarlo en piedra, el año 1613 se hacen tratos con Jerónimo Lucente de Correggio, arquitecto, pintor y escultor italiano activo en Sevilla y Granada. Este llegó a Guadalupe en 1614 para mostrarles su proyecto, yendo luego a Toledo y tener así el pláceme de Juan Bautista Monegro, emitido el 28 de junio de 1614 (AHN, Clero, Leg. 1424.b, n° 14 y 23). Elaborados los informes favorables en Toledo, Sevilla y Córdoba, este retablo se concertó con Lucente el 14 de julio de 1614 (AHN, Clero, Leg. 1424.b, n° 46), el cual incorporó la ayuda de los pintores E. Cajés y V. Carducho. El artista debía acomodar a su traza el tabernáculo o sagrario, la escultura de san Jerónimo penitente (Torriggiano) y el nicho para el trono de la Virgen, que ya estaban en el retablo anterior. Lo fabricaría en el monasterio, excepto las figuras de bulto, por 10.000 ducados además de la madera, hierros y clavos. Lucente, sin embargo, no haría las gradas del altar. El contrató se rompió por las quejas interesadas del tracista real Juan Gómez de Mora, de 25 de julio de 1614, sumadas a las de los pintores de cámara Cajés y Carducho, por no ajustarse a la voluntad, dijeron, del rey Felipe II. (AGS. Casa real. Obras y bosques, Leg. 325, n° 337).

mo conbenía, asimismo mandó fuese echo por sus pintores y maestros, como parece por escrito en dicha traça, la qual se entregó al conbento. Aora es sabido que le quieren açer con diferentes traças, encargándole a maestros que no se conocen. V[uesa] m[erced] se sirua de açerme ende de dar parte dello a su Mag[esta]d para que se mande al dicho conbento que cumplan con la orden que se le tiene dada»<sup>4</sup>.

[...] Estas quejas debieron tener un efecto inmediato, puesto que, a finales de año, Gómez de Mora presenta la traza definitiva para el retablo mayor guadalupense. Algunos autores han pensado que la traza de Lucente no se llega a hacer porque Montenegro lo desaconsejó<sup>5</sup>. Pero, como vemos, esto no fue así. Todas las informaciones sobre el artista italiano fueron completamente satisfactorias, hasta el punto de que se llegó a hacer el concierto. Sin embargo, fue el malestar de Gómez de Mora el que impidió se realizase, informando sobre lo que ocurría al rey y pidiéndole que se cumpliera la última voluntad de su padre, Felipe II, quien dio la traza a su arquitecto real y la ejecución a sus pintores. También se ha creído que el Monasterio pidió asesoramiento al rey antes de realizar la obra, y fue cuando Gómez de Mora realizó un proyecto mejor<sup>6</sup>. Creemos, sin embargo, que el propio arquitecto, enterado de que se había firmado un contrato con Lucente,

informa a Felipe III. Debemos tener en cuenta que Gómez de Mora era el tracista más importante del primer tercio del XVII, y no aceptaría que una de las obras más destacadas de ese momento, el retablo mayor guadalupense, recayese en otras manos.

#### TRAZAS DE JUAN GÓMEZ DE MORA

A principios de 1615, fray Andrés de los Cobos envía al prior del Monasterio de Guadalupe una carta en la que informa sobre las gestiones para la realización del retablo y dice que, junto a ella, «lleua la traça el moço, que es la que se a de hazer sin réplica y la que conuiene, según juicio de los hombres, que lo demás eran quimeras y así a parecido por los efectos»<sup>7</sup>. La entrada en escena de Gómez de Mora a mediados del año anterior, supuso un cambio completo en la ejecución del nuevo retablo. El 20 de diciembre de 1614, el arquitecto real firma el alzado del retablo mayor con la aprobación del rey<sup>8</sup>. Las trazas siguen el esquema barroco clasicista de El Escorial, dentro del modelo contrarreformista, con las características propias de sequedad y academicismo<sup>9</sup>. En él se rompe con el carácter vitrubiano de superposición de órdenes, utilizando éstos por motivos simbólicos, según se indica en la leyenda: «Todas quatro hórdenes de columnas an de ser corintias, que son dedicadas a la Virgen».

Algunos autores han atribuido este dibujo a Francisco de Mora<sup>10</sup>, basándose en varias circunstancias, como son las reformas que posteriormente introducirá Monegro, lo cual creen que no sería posible si viviera el artista que lo firma; además, opinan que Gómez de Mora sólo escribe el último párrafo de la larga inscripción que acompaña la traza, dando con ello el visto bueno a la misma, pero no firmándola como su autor. Pienzan, además que el parecido existente entre el proyecto y el retablo de la iglesia de los santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), realizado por Francisco de Mora, vendría a reforzar esta idea. Sin embargo, la gran mayoría de los estudiosos creen que la traza se debió a Gómez de Mora, aunque sigue en parte lo hecho anteriormente. La distribución realizada es muy semejante a la de otras muchas obras coetáneas del arquitecto real, como los retablos de santo Domingo el Real, San Jerónimo, La Encarnación, san Antonio de los Portugueses o san Gil.

Presenta banco, tres cuerpos y ático, dividido verticalmente por tres calles con entrecalles, en los que se recupera la colocación de esculturas entre los intercolumnios. Sólo se han representado las imágenes de bultos, colocando en el cuerpo inferior a los cuatro evangelistas, por encima a los Padres de la Iglesia [occidental] y en el superior a los profetas. En el ático, como es normal en los retablos, se representa el Calvario, con san Pedro y san Pablo y escudos reales en los extremos. En el frontón triangular que ocupa el coronamiento se recuestan dos virtudes, la Fe y

4. AGS. Casa real. Obras y bosques, Leg. 325, nº 337.

5. MARIAS, F., 1981, *Giraldo de Merlo, precisiones documentales...*, A.E.A., tomo LIV, pp.178-179.

6. TOVAR MARTÍN, V. (comisario), 1986, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de las obras de la villa de Madrid*, Madrid, p. 237.

7. "Esto es lo que mandó su Mag[esta]d que se cumpla, no ostante otros qualesquier / conçiertos y escrituras que el cobemto tenga echas". AHN. Sección Clero, Leg. 1242.b, nº 15.

8. BN. Sección planos, B. 365.

9. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, *Escultura barroca en España*, pp. 252-255; Id. 1987, *Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial*, Madrid, pp. 203-220.

10. MARIAS, F. Y BUSTAMANTE, A., *Ficha del alzado del retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Guadalupe*, en Santiago Páez, E., 1985, *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, pp. 179-180.

11. Estos tres elementos debían ser exigidos por el Monasterio, ya que la traza de Lucente aparecen también y Monegro al examinarla remarca el hecho de que los incluya.

12. Cf. Patricia ANDRÉS, *Guadalupe un centro histórico...*, pp. 295.

la Justicia. Se incluyen, además, unos elementos exigidos por el Monasterio: el tabernáculo, el trono de la Virgen y el hueco para la imagen de san Jerónimo, colocados todos en la calle central<sup>11</sup>. También se indica que en uno de los tableros de pintura se incluyera la «historia de n[uest]ra S[eñ]ora de pintura». La larga inscripción que figura al pie de la traza da algunas indicaciones sobre distintas partes del retablo<sup>12</sup> y termina: «Y así mandó su Mag[esta]d que no se altere nada de lo que aquí ba sin particular orden suya». Además, dice los pintores que deben intervenir en la obra: «Que pinten el dicho retablo Vicencio Carducho y Egenio Caxesi, sus pintores, y que la arquitectura, talla y escultura podrá el convento elejir los mejores maestros que puedan acer esta obra con mucha perfección, que esta fue siempre la voluntad del Rey, su padre, que aya gloria».

#### EL RETABLO MAYOR ACTUAL

[...] En octubre de 1618 fue inaugurado el retablo mayor, junto a las reformas de la capilla principal, con la asistencia del rey Felipe

Trazas del retablo mayor de Guadalupe firmadas por Juan Gómez de Mora (Cuenca, 1586-Madrid, 1648). BNE, Madrid



III. Se daban así prácticamente por terminadas las obras para el altar mayor, sin embargo, constan reformas posteriores, como un cambio de trono, al regalar uno el marqués de Monesterio a mediados del siglo XVII, y en el XVIII la realización de un nuevo tabernáculo. El retablo mayor actual es un retablo monumental adaptado en planta a la forma del ábside, con un gran movimiento, no sólo por su organización (con entrecalles formadas por columnas adelantadas en planta), sino por no situarse en un mismo plano, ya que adapta cada calle o entrecalle al fondo. Está articulado en altura por tres cuerpos sobre banco y zócalo de jaspe y rematado por un ático. El paso de los cuerpos principales al superior se hace a través de frontones curvos. La parte alta está formada por un frontón semicircular, partido por un escudo y con formas avolutadas.

En su organización vertical, consta de tres calles y cinco entrecalles, con columnas de orden corintio. Todos los huecos que albergan las obras escultóricas y pictóricas son de remate recto, salvo el espacio central del cuerpo inferior, que presenta un semicírculo en su parte superior. Las calles laterales albergan pinturas y las entrecalles esculturas, incluyendo en el



San Esteban, protomártir y santo Domingo de Guzmán, en los costados del banco

cuerpo bajo, por detrás de las cabezas de los bultos redondos, unos pequeños recuadros pintados. En cambio, la calle central representa decoración escultórica en los dos cuerpos superiores, mientras que el tercero se reserva para la Virgen y el inferior, al sagrario. En los bancos se han dispuesto bajorrelieves. La escultura puramente ornamental se reduce a los motivos florales o geométricos de las cornisas, y a guirnalda colocadas por encima de las entrecalles inferiores.

#### PROGRAMA ICONOGRÁFICO: PINTURA Y ESCULTURA

El programa iconográfico es bastante complejo. En pintura se desarrollan dos ciclos, uno dedicado a escenas de la Virgen e infancia de Jesús, situado en el lado del evangelio; mientras que, en el lado de la epístola, se representan episodios de la glorificación de Cristo y de su Madre. La obra escultórica representa por su parte distintos grupos iconográficos. En la parte más alta del retablo se sitúa el Calvario, formado por las tres figuras habituales, pero situados no sobre el frontón, como suele ser normal, sino ocupando el espacio del ático: Cristo en la calle central, y María y san Juan, en las entrecalles contiguas. A ambos lados del ático se localizan dos escudos reales y en los extremos, sobre las entrecalles, san Pedro y san Pablo. El frontón está partido por el escudo del Monasterio, el jarrón de azucenas, sostenido por dos angelotes, y sobre cada parte se recuestan dos virtudes, la Fe y la Justicia. Debajo del Cristo del Calvario, la calle central se ha reservado para ubicar a san Jerónimo, patrono de la Orden, en actitud penitente, y en el

13. NE. El cuarto Padre de la Iglesia occidental o romana es san Jerónimo de Estridón, que ya figura, penitente, en el centro de este cuerpo; por eso, completa el cuarteto el padre hispánico san Isidoro de Sevilla.

14. NE. Al igual que hacemos con los nombres de los santos pastores (aunque la altura hace difícil su identificación, excepto la tiara del papa Gregorio), después de comprobar *in situ* las imágenes y sus símbolos, sustituimos a san Cristóbal por san Roque y añadimos a Magdalena junto a sus títulos.

15. TERRÓN REYNOLDS, M<sup>a</sup> T., 1991, *Pintura barroca en Extremadura...*, tomo II, pp. 758-759.

cuerpo central, a la Virgen de Guadalupe en su trono, al que se accede por la parte posterior.

La escultura es de bulto redondo en las entrecalles, distribuyéndose los evangelistas en el cuerpo bajo, por este orden: san Mateo, san Juan, san Lucas y san Marcos (hay que destacar que en el fondo de cada una de las entrecalles se han colocado pequeñas escenas pictóricas aludiendo al martirio de Mateo, Juan y Marcos, mientras que Lucas aparece pintando a la Virgen); en el siguiente cuerpo aparecen cuatro santas vírgenes y mártires: Lucía, Catalina de Alejandría, Inés y Bárbara); y en el alto, tres Padres de la Iglesia romana: san Ambrosio de Milán, el papa san Gregorio Magno, san Agustín de Hipona, con san Isidoro de Sevilla<sup>13</sup>. Completa el programa iconográfico la decoración del banco, realizada en bajorrelieve, y que presenta, en los casamentos frontales, escenas de la Pasión de Cristo; de izquierda a derecha: la Oración del huerto, el beso de Judas y Prendimiento, Jesús ante Pilatos, la Coronación de espinas, la Verónica y el santo Entierro de Cristo. Los casamentos laterales también van trabajados, representando a distintos santos: san Lorenzo, mártir; santa Paula, viuda y monja; san Francisco de Asís, fundador; san Diego de Alcalá, fraile; san Sebastián, mártir; san Roque, peregrino; san Juan Bautista; santo Domingo de Guzmán, fundador; santa María Magdalena, discípula, y san Esteban, protomártir<sup>14</sup>.

#### Tres lienzos de Vicente Carducho

Las pinturas del lado del evangelio [a la izquierda del espectador], el simbólico de la Virgen, son escenas de la vida de María realizada por Vicente Carducho. Pintor del rey desde 1609, procede de Florencia, de donde vino junto a su hermano Bartolomé, a quien se le encargó con anteriori-



Dibujo del cenotafio de la reina María de Aragón en el presbiterio, por Pedro Freila de Guevara, siguiendo el diseño Juan Gómez de Mora. BNE, Madrid

dad esta tarea pictórica en Guadalupe. En los tres lienzos se representan la Anunciación, Nacimiento y adoración de los pastores y Adoración de los magos. Su obra se caracteriza por la monumentalidad de las figuras, pero dominando siempre un equilibrio que otorgue claridad en la representación, propio de su formación clasicista. Pero junto a ésta, asoman ya ciertos rasgos naturalistas propios de la pintura madrileña de siglo XVII, y así, le gusta introducir ciertos elementos de luminosidad contrastada. Estos elementos están presentes en las obras de Guadalupe. Por ejemplo, la escena de la adoración de los pastores presenta un naturalismo tenebrista, con un gran efectismo en la luz surgida de la figura del Niño recién nacido, que ilumina los rostros de las figuras de alrededor, dejando prácticamente en la oscuridad sus espaldas y el resto del cuadro (que evo-

ca en cierto modo el mundo *caravaggiesco*), salvo la gloria abierta situada en la parte superior al crear un segundo foco luminoso. Para algunos autores, el mejor lienzo del retablo es el de la Anunciación<sup>15</sup>. En él se aprecia todavía ese clasicismo, al colocar las figuras en una composición equilibrada, de gran luminosidad; a pesar de la monumentalidad, la escena resulta serena en su recogido silencio. Carducho hace aquí gala de su gusto por las telas suntuosas, con brillos y colores de influencia veneciana, al igual que ocurre con las vestiduras de los magos en la escena de Epifanía.

#### Tres lienzos de Eugenio Cajés

Los lienzos de Eugenio Cajés, situados en la calle del lado de la epístola [a la derecha del espectador], se dedican a la glorificación del Señor y su Madre, la Virgen, representando la Asunción de María, la Resurrección de Cristo y Pentecostés. En ellos encontramos los rasgos propios de este pintor cortesano, nombrado pintor del rey en 1612. Su estilo se caracteriza por un modelo blando, con gran suavidad de formas y colores. En sus cuadros se deja sentir la formación italiana, donde estuvo largo tiempo. Así, los escorzos recuerdan obras parmesanas, tomadas a través de sus copias de Correggio, encargo del rey; mientras que el uso de una iluminación dirigida, que nunca re-



Escudo de Armas del Reino de España de 1556 a 1700

sulta violenta, lo ponen en contacto con Venecia. Estas peculiaridades parecen claras en Guadalupe. Se aprecia el gusto por la monumentalidad, patente en el Jesús resucitado que ocupa todo el lienzo; el modelado suave, de técnica fluida que le otorga un aspecto suelto. Las figuras resultan alargadas, con una marcada verticalidad, como se advierte en el apóstol vestido con túnica amarilla en la parte inferior de la Asunción. En ésta resulta característico el rompimiento de gloria, de tipo *correggiesco*, personalizado por la morbidez y blancura de las nubes; el tratamiento de los ropajes, inverosímiles, al dibujarlos con formas onduladas. Finalmente, el colorido que denota su herencia manierista, de tonos violetas, amarillos, verdes intensos o rojos, presentes en el apostolado de la escena de Pentecostés y en la Asunción de la Virgen.

#### Cuatro cuadros pequeños

En las entrecalles del cuerpo inferior se han situado pequeños recuadros de pintura. En las condiciones del retablo aparece siempre reseñado este espacio, advirtiendo que se realice muy bien<sup>16</sup>. En ellos se representan escenas martiriales o de atributos de los cuatro evangelistas. A simple vista, se nota una mano más arcaica que la de Carducho y Cajés, con evidentes torpezas de dibujo —desproporción entre las figuras— y una dependencia de las estampas. Angulo y Pérez Sánchez los han atribuido a **Antón Pizarro**, por los contactos visibles con su cuadro del *Martirio de san Acacio*<sup>17</sup>. Se trata de un pintor toledano, de regular categoría, que pudo llegar a Guadalupe junto a Giraldo de Merlo. Sus características figuras alargadas han hecho que algunos lo diesen por discípulo de El Greco, pero no parece probable.

#### Las esculturas de Giraldo de Merlo

En lo que respecta a la escultura, nos encontramos con una interesante obra de **Giraldo de Merlo**, escultor relevante de ese momento, discípulo de Pompeyo Leoni, que fue reconocido incluso por sus contemporáneos: «El que más nombre tiene en el reino», escribieron al prior. Es un escultor de transición, con ciertas notas todavía renacentistas, pero en el que ya se ven rasgos seiscentistas<sup>18</sup>. En Guadalupe se hace cargo de la escultura de bulto y un relieve de san Jerónimo para el altar mayor. En el contrato se especifica que esta labor debe ser realizada únicamente por él, teniendo incluso que redactar una nueva escritura indicando lo que corresponde a cada artista, ya que había formado una compañía con Jorge Manuel, hijo de El Greco y Juan Muñoz<sup>19</sup>. En las piezas de Guadalupe podemos ver los rasgos más característicos de su estilo —como el clasicismo severo que hizo que no sea considerado barroco para muchos—, con pliegues elegantes y recogidos. Pero, además de esas esculturas y de otras, como los bustos funerarios de los reyes, en el *Libro de gastos del retablo* consta la realización por parte de este gran maestro de una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe para regalo de don Martín de Córdoba, por la cual se pagó 300 reales<sup>20</sup>.

16. Así lo indica Juan Bautista Montenegro: «Nota. Los cuadritos que están sobre los sanctos, que queden bien hechos para que se puedan pintar como parece en la traça». AHN. Sección Clero, Leg. 1424.b, nº 17.

17. ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1973, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, p. 27.

18. AZCÁRATE Y RISTORI, J. M<sup>a</sup>, 1958, *Escultura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, tomo XIII, p. 365.

19. AHP. Toledo. Escribano J. Sánchez de Soria, 1615, Pr. 2524, pp.361r.-366r. y pp. 373r.-376r.

20. AMG. Códice 111, *Libro de los gastos del retablo*, p. 29r.





Imagen del retablo durante esta cuaresma de 2018. La talla de san Francisco, fundador de la Orden restauradora, se añadió el año 2012