



**RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA**

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE)



MINISTERIO
DE ECONOMÍA, INDUSTRIA
Y COMPETITIVIDAD



AGENCIA
ESPAÑOLA DE
INVESTIGACIÓN



UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de
Desarrollo Regional (FEDER)

Una manera de hacer Europa

RETABLO DE MEDRANO



ANÁLISIS GRÁFICO:

Francisco M. Morillo Rodríguez,
Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica,
Universidad de Valladolid.

SUPERVISIÓN DEL ANÁLISIS GRÁFICO Y CATALOGACIÓN:

Fernando Gutiérrez Baños,
Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Valladolid.

CÓMO CITAR:

Morillo Rodríguez, Francisco M. y Gutiérrez Baños, Fernando: *Retablo de Medrano (retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla, 18/38).* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021.

Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46071>

RETABLO DE MEDRANO

Cronología: principios del siglo XV

Dedicación: incierta (¿San Fabián y San Sebastián?)

Procedencia: Medrano (La Rioja), iglesia de la Natividad de Nuestra Señora

Localización actual: Calahorra (La Rioja), museo de la catedral (núm. inv. 129)

Elementos conservados o conocidos: - panel exterior izquierdo (incompleto), 97 x 34,7 cm

Decoración del anverso: pintura; escenas de la vida de San Fabián y de la vida de San Sebastián

- panel exterior izquierdo: *San Fabián ante el emperador Decio*; *Flagelación de San Fabián* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "açotan a sant fabián")

Decoración del reverso: pintura; San Fabián y San Sebastián

- panel exterior izquierdo: *San Fabián* (inscripción en el travesaño superior: "...A...")



- Bibliografía:** Moya Valgañón, José Gabriel (dir.) (1976): *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, t. 2: *Cenicero-Montalbo en Cameros*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Moya Valgañón, José Gabriel (1982): *El arte en La Rioja (I). La Edad Media*. Logroño, Diputación de La Rioja, pp. 77-78.
- VV.AA. (1982): *La Rioja y sus gentes*. Logroño, Diputación de La Rioja, p. 161 (texto de José Gabriel Moya Valgañón).
- Allo Manero, Adita <María Adelaida> (1983): “El arte gótico en La Rioja”, en VV.AA.: *Edad Media* (Justiniano García Prado (dir.): *Historia de La Rioja*, vol. 2). Bilbao, Caja de Ahorros de La Rioja, p. 295.
- Moya Valgañón, José Gabriel (1984): “Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía”, *Cuadernos de Investigación – Historia*, 10/2 (*Coloquio sobre Historia de La Rioja* [Logroño, 1982]), p. 26, n. 94.
- Galilea Antón, Ana María (1985): *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 17-18 y 105.
- Calatayud Fernández, Elena / González Blanco, Antonino (1991): *La iglesia parroquial de Medrano. Arquitectura, ornamentación e historia*. Logroño, Ayuntamiento de Medrano, pp. 138-141, lám. 75.
- Moya Valgañón, José Gabriel (1995): “Manifestaciones artísticas en Logroño”, en José Ángel Sesma Muñoz (coord.): *Edad Media* (José Ángel Sesma Muñoz [coord.]: *Historia de la ciudad de Logroño*, t. 2). Zaragoza, Ibercaja y Ayuntamiento de Logroño, p. 533.
- Galilea Antón, Ana [María] (1997): “La pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja”, en VV.AA.: *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*. Logroño, Ateneo Riojano, pp. 38 y 48.
- Sáenz Pascual, Raquel (1999): “Una nueva obra del Maestro de Añastro: la tabla de Medrano (Museo Diocesano de Calahorra)”, *Archivo Español de Arte*, 72/287, pp. 353-358.
- Esteban Lorente, Juan Francisco *et alii* (2006): “Baja Edad Media: los siglos del gótico”, en Achim Arbeiter *et alii*: *Alta Edad Media, románico y gótico* (José Gabriel Moya Valgañón [dir.]: *Historia del Arte en La Rioja*, vol. 2). Logroño, Fundación Caja Rioja, p. 353 (texto de José Gabriel Moya Valgañón).
- Gutiérrez Baños, Fernando (2015): “La saeta y la espada: el mural de *San Sebastián* del coro del convento de Santa Clara de Salamanca”, en [María] Lucía Lahoz [Gutiérrez] / Manuel Pérez Hernández (eds.): *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José María Martínez Frías*. Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 224.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2018): “Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media”, *BSAA arte*, 84, p. 79 (núm. 17).
- Gutiérrez Baños, Fernando (2020): “Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts”, *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños *et alii* [eds.]: *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), p. 254 (núm. 18).
- Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2021): *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, pp. 100 y 219.

COMENTARIOS:



Sucesión de repintes en el anverso.
Foto: José Antonio Saavedra García

No sabemos ni cuándo ni en qué circunstancias se recuperó el único panel conservado de este retablo-tabernáculo. Empezó a ser conocido a partir de su traslado a la catedral de Calahorra, en cuyo museo continúa exhibiéndose en la actualidad. Dicho traslado tuvo lugar en 1972 (Calatayud Fernández / González Blanco [1991], p. 138) o en 1973 (Moya Valgañón [dir.] [1976], p. 356). Por entonces, su anverso se encontraba repintado en su mayor parte (había sido repintado primeramente de color azul y posteriormente de color rojo). Puesto que los repintes se ajustan a un contorno de medio punto, cabe pensar que el panel fue reaprovechado como fondo de alguna hornacina de algún retablo, como advertieran Calatayud Fernández y González Blanco (1991, p. 139). Justo antes de su traslado, se encontraba en el trastero de la iglesia parroquial de Medrano, donde lo reseña el *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Encontrándose su anverso repintado en su mayor parte, en un primer momento se prestó más atención a su reverso, en bastante buen estado de conservación. Este presenta la figura de un santo obispo (en realidad, un papa, como tendremos ocasión de señalar cuando comentemos el desarrollo iconográfico del panel), que pronto fue identificado con San Blas. Lo poco visible de su anverso fue identificado con la *Adoración de los Magos* o, más genéricamente, con escenas de la infancia de Cristo, pero tanto Galilea Antón (1985, p. 17) como Sáenz Pascual (1999, pp. 353-354) se distanciaron de esta opinión y abogaron por identificar escenas de la vida del santo obispo representado en el reverso, sobre cuya identidad Sáenz Pascual evita, prudentemente, pronunciarse. El estudio de Sáenz Pascual es especialmente importante porque en él la obra que nos ocupa se atribuye fundamentalmente al Maestro de Añastro, un anónimo que es uno de los máximos exponentes del estilo gótico lineal tardío en el ámbito de la diócesis medieval de Calahorra y La Calzada, donde trabaja ca. 1400. Esto llevó a descartar las cronologías altas, de principios del siglo XIV, incluso, que se habían propuesto con anterioridad para esta pieza. En un momento indeterminado entre 1999 y 2006 el panel, en cuyo anverso, en un momento igualmente indeterminado, se habían hecho algunas catas que permitían ver algunas figuras más, allanando el camino hacia la correcta interpretación de sus escenas, fue restaurado en el taller diocesano de restauración de Santo Domingo de la Calzada, no sabemos si con ocasión de la celebración de la primera edición de la serie de exposiciones *La Rioja. Tierra abierta* que tuvo lugar en la catedral de Calahorra en 2000, en la que participó, o poco después, pues en 2006 Moya Valgañón dice, refiriéndose a su anverso, que en él se ven “escenas [...] tapadas casi totalmente por una pintura posterior que, recientemente, ha sido eliminada” (Esteban Lorente *et alii* [2006], p. 353). Esta intervención, que permitió recuperar en su integridad el anverso del panel, que se encontraba en excelente estado de conservación, permitió a Moya Valgañón identificar, por fin, el programa iconográfico de la obra como referente a San Fabián, lo que le llevó a desechar su anterior propuesta de identificar al santo obispo del reverso con San Blas. Estructuralmente, en los estudios más recientes se ha puesto de manifiesto su pertenencia a un retablo-tabernáculo.

El retablo de Medrano, tal y como nos es dado conocerlo en la actualidad, plantea una serie de problemas irresolubles que hacen que la propuesta de reconstrucción que presentamos sea, en gran medida, más especulativa que hipotética, pues conduce a plantear tal cantidad de singularidades que no es fácil asimilar que todas ellas se dieran a la vez en un mismo retablo. En su análisis, el aspecto estructural y el aspecto iconográfico deben plantearse conjuntamente, pues el primero no se entiende sin el segundo y viceversa.

En principio, no parece presentar grandes complejidades desde el punto de vista estructural: el único panel conservado está constituido por dos tablones de disposición vertical trabados por el reverso por dos travesaños, estando enlizado, cuando menos, el anverso. Para su uso secundario, más allá de eliminar su cumbreira, como ocurre casi siempre, el panel fue serrado por sus dos costados (más por su costado izquierdo que por su costado derecho), lo cual denota un afán inusual por preservar la integridad iconográfica del panel que, considerando el uso secundario que se le dio, era, aparentemente, innecesario: hubiese sido mucho más fácil serrar por uno de sus dos costados, únicamente, a no ser que sus bordes estuviesen tan deteriorados que fuese necesario serrar por sus dos costados para regularizarlo y para, de esta manera, poder reaprovecharlo. El recorte por su costado izquierdo interesa, incluso, los travesaños de su reverso. Resulta, en cualquier caso, interesante constatar que, pese a haber sido serrado por sus dos costados, se aprecian, en su anverso, franjas de madera en crudo flanqueando las escenas, lo cual nos lleva a proponer la existencia de listones perimetrales en este y en los demás paneles que servirían para cohesionarlos: nos encontraríamos, por tanto, ante un caso único de cohesión tanto por el anverso, propia de los retablos-tabernáculo más antiguos (aunque reducida, en este caso, al perímetro de los paneles), como por el reverso, propia de los retablos-tabernáculo más evolucionados. Para la solución estructural que proponemos para el retablo de Medrano se puede señalar algún paralelo en retablos-tabernáculo extranjeros, como, por ejemplo, el retablo de Söderköping (Suecia), de la primera mitad del siglo XV y producido, probablemente, en el noreste del área germánica de aquel momento (Kroesen / Tångeberg [2021], p. 111, il. 4.9), pero no serían más que eso, paralelos que no implican proponer ni una relación ni influencia directa.



Recorte del panel
por el costado izquierdo.
Foto: Fernando Gutiérrez Baños

Habiendo sido serrados los bordes del único panel conservado del retablo de Medrano, han desaparecido las huellas de los elementos de articulación con los paneles contiguos que nos indicarían cuál era su posición en el conjunto, pero el análisis iconográfico nos permite afirmar, sin la más mínima duda, que se trata del panel exterior izquierdo: así lo indican tanto el reverso, donde vemos a *San Fabián*, a quien identificaría una inscripción en escritura gótica mayúscula prácticamente perdida en el travesaño superior (“...A...”, probable resto de “[SANT F]A[BÍAN]”), vuelto hacia su izquierda (para el espectador, derecha), donde su mirada se encontraría con la del perdido *San Sebastián* del desaparecido panel exterior

derecho (como en el retablo de Zuazo de Cuartango), como el anverso, donde vemos las escenas de *San Fabián ante el emperador Decio* en el registro superior y de la *Flagelación de San Fabián* en el registro inferior (esta identificada por una inscripción en escritura gótica minúscula caligráfica –“açotan a sant fabián”– que, en el caso del registro superior, no se ha conservado por el recorte del panel por esta parte). Estas escenas piden que el relato continúe por la derecha (esto es, por el panel interior izquierdo), donde, a buen seguro, el pequeño ciclo dedicado al santo culminaría en el registro inferior con la representación de la *Decapitación de San Fabián* (en el registro superior se representaría, probablemente, algún otro tormento del santo). El anverso de la desaparecida ala derecha estaría dedicado a San Sebastián, con la representación, igualmente, de cuatro escenas de su vida. Proponemos unos paneles interiores poco más anchos que los paneles exteriores, pues, por el contexto, no parece que requiriesen de un desarrollo iconográfico más amplio.



San Fabián ante el emperador Decio.
Foto: Fernando Gutiérrez Baños

La representación de *San Fabián* en el reverso del único panel conservado lo muestra como obispo, vestido de pontifical (con alba, dalmática, casulla, estola y manípulo y tocado con mitra, sosteniendo el báculo con su mano derecha y un libro con su mano izquierda), y no como papa, como, en rigor, le correspondería, pero esta anomalía no es tal cuando vemos que aparece, asimismo, en retablos castellanos tempranos (Zuazo de Cuartango, del tipo retablo-tabernáculo, con su efigie, como en Medrano, en el panel exterior izquierdo) y no tan tempranos (Valdeviejas, del tipo convencional, con dos episodios de su vida: *Consagración de San Fabián como obispo* y *Decapitación de San Fabián*).

El ciclo de su vida en el anverso se centra en su pasión. Las fuentes hagiográficas bajomedievales sobre San Fabián no son especialmente generosas, pero podría haberse representado algún episodio anterior de su vida y, sin embargo, el relato se



Flagelación de San Fabián.
Foto: Fernando Gutiérrez Baños

centró, únicamente, en su pasión. El relato se inicia en el registro superior del panel exterior izquierdo con la anteriormente mencionada representación de *San Fabián ante el emperador Decio*, manifiesta en el hecho de que el santo, vestido, como en el reverso, de pontifical (aunque en este caso sin estola), comparezca preso ante un soberano, con sus manos atadas y agarrado por un soldado. Debemos desechar, por tanto, la posibilidad de que se represente a *San Sebastián ante el emperador Filipo* apuntada por Moya Valgañón (Esteban Lorente *et alii* [2006], p. 353), pues la tradición hace cristiano a este emperador, predecesor de Decio, del que San Fabián habría sido mentor, por lo que no tendría sentido que San Fabián compareciese preso ante él. Antes de ser decapitado, San Fabián fue torturado con peines de hierro, escena que encontramos representada en un retablo aragonés de la segunda mitad del siglo XV dedicado a San Fabián y a San Sebastián que se exhibe en el museo de la colegiata de Daroca y que en Medrano pudo estar representada en el registro superior del panel interior izquierdo. En el registro inferior del panel exterior izquierdo el relato continuaría con la anteriormente mencionada representación de la *Flagelación de San Fabián* (en la que el santo, en este caso, es azotado con flagelos convencionales). No hemos encontrado refrendo para este episodio en las fuentes hagiográficas, pero la inscripción que lo describe es inequívoca. Sáenz Pascual, que no pudo ver la escena en su integridad, notó que los sayones que flagelan al santo, desnudo (aunque tocado con mitra) y puesto contra una columna, fueron objeto de una agresión, frecuente en este tipo de figuras negativas, consistente en arañar sus ojos hasta eliminar sus pupilas (Sáenz Pascual [1999],



Detalle de la *Flagelación de San Fabián* durante el proceso de restauración (agresión a los ojos de los sayones).
Foto: José Antonio Saavedra García

pp. 353-354). El relato finalizaría en el registro inferior del panel interior izquierdo con la representación de la *Decapitación de San Fabián*. La historia de San Fabián no da más de sí. Por eso es por lo que pensamos que en la desaparecida ala derecha se representarían escenas de la vida de San Sebastián, cuya efigie se encontraría, como en el caso del retablo de Zuazo de Cuartango, en el reverso del panel exterior derecho.

El problema de esta propuesta de reconstrucción de la estructura del retablo de Medrano y de su discurso iconográfico, que, hasta este punto, creemos perfectamente coherente y válida, es que suscita toda una serie de interrogantes sobre la imagen titular del retablo y sobre la relación entre su reverso y su anverso (pues, excepcionalmente, se estaría produciendo en este caso una continuidad directa entre los programas iconográficos del reverso –santos– y del anverso –escenas de sus vidas–, comparable, únicamente, en el ámbito castellano, con el retablo Suma II, un retablo mariano con escenas de la infancia de Cristo en cuyo reverso se representa la *Anunciación*, que no parece que estuviera representada en el anverso, por lo que sería esta escena la que daría inicio al ciclo). Recordemos, de entrada, que la asociación entre San Fabián y San Sebastián es puramente circunstancial y litúrgica, pues se fundamenta, únicamente, en que ambos son conmemorados el 20 de enero: en realidad, sus vidas no tuvieron nada que ver entre sí, no obstante lo cual San Fabián se benefició de la popularidad del culto a San Sebastián, uno de los santos protectores contra la peste. Partiendo de esta premisa, una posibilidad es que la imagen titular fuese una imagen de carácter genérico y de categoría superior (por ejemplo, Cristo, la Virgen con el Niño... en el segundo caso, el retablo podría haber servido, incluso, como retablo mayor de la iglesia, pues esta, recordémoslo, está dedicada a María en su nacimiento). Ocurrió así en los retablos mencionados del museo de la colegiata de Daroca (donde falta el panel principal, que, en cualquier caso, no pudo contener las efigies de San Fabián y de San Sebastián, representados en los paneles que lo flanqueaban) y de Valdeviejas (presidido por una imagen de *Cristo maestro* de cronología muy anterior). Otra posibilidad es que la imagen titular representase a San Sebastián, que, al fin y al cabo, es el más popular de los dos santos desde el punto de vista devocional. Conocemos, únicamente, un retablo-tabernáculo dedicado a San Sebastián (el sueco de Vika, de ca. 1500, del que no se conservan alas abatibles, v. Kroesen / Tångeberg [2021], pp. 178-179). Otra posibilidad es que hubiese dos imágenes titulares representando a San Fabián y a San Sebastián. Ya Claude Lapaire advirtió en 1969 la existencia de retablos-tabernáculos con dos imágenes titulares a propósito del retablo sueco de Länna, dedicado a San Olav y a San Éric, de ca. 1450 ("Les retables à baldaquin gothiques", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 26/4, pp. 178 y 188) y, recientemente, Kroesen y Tångeberg han destacado la presencia en los países escandinavos de un puñado de retablos-tabernáculos de este tipo, que denominan "two figure shrine", (2021, pp. 269-270, ils. 9.79-9.80). El problema es que en la Corona de Castilla el retablo de Medrano sería un *unicum* para el que solo forzosamente se podría aducir como paralelo el retablo de la iglesia de San Marcelo de León (Museo de León), que no es un retablo-tabernáculo, sino un retablo pentagonal, presidido por San Marcelo acompañado por su mujer Santa Nonia. Esta opción generaría, además otra singularidad: nos pondría ante un caso de "imagen duplicada" (es decir, un caso en el que las figuras santas que se ven cuando el retablo está cerrado son las mismas que

se ven cuando el retablo está abierto, en el primer caso en pintura y en el segundo caso, más revelador, en escultura), fenómeno estudiado recientemente por Pavla Ralcheva a propósito de un puñado de retablos-tabernáculo germánicos (Ralcheva, Pavla [2020]: "Dis(closed): Tabernacle-altarpieces in the Rhineland", *Medievalia*, 23/1, pp. 159-165, figs. 1-6). En la Corona de Castilla podemos encontrar algo similar en la manera en que era venerada la imagen del Santo Cristo de Burgos de los agustinos en la Edad Moderna (y seguramente antes). En definitiva, todas las opciones son problemáticas (y el retablo de Zuazo de Cuartango, que, cerrado, sería similar en todo al retablo de Medrano, no puede venir en nuestra ayuda, pues en su anverso se representa un ciclo del santo titular de la parroquia para la que fue fabricado: San Pedro). Considerando las proporciones del retablo resultante, hemos optado, con muchísimas dudas (y dejando la cuestión sujeta a revisión), por la existencia de dos imágenes titulares representando a San Fabián y a San Sebastián, pero, en este caso, no podemos dejar de preguntarnos si resulta adecuada la opción adoptada para el dosel del perdido baldaquino (que sigue el tipo documentado en los ejemplares de los siglos XIII y XIV con las proporciones un tanto distorsionadas).

El único panel conservado del retablo de Medrano es, en términos puramente materiales, mucho menos rico que otras obras del Maestro de Añastro: mientras que en el disperso retablo de Añastro o en la escena de la vida de Santa Catalina conservada en el Art Institute of Chicago encontramos un uso generoso del oro y, en el primer caso, asimismo de pastillaje, en Medrano, como ya notara Sáenz Pascual, encontramos fondos de color amarillo que pretenden ser un sucedáneo barato de los fondos dorados. El uso de estos fondos no es indicativo de la evolución de este anónimo maestro, pues responderá, a buen seguro, a las disponibilidades económicas de los comitentes de las distintas obras. En cualquier caso, la tabla de Medrano nos parece más evolucionada que otras obras del Maestro de Añastro. En efecto, los marcos arquitectónicos pintados empleados en Medrano son mucho más sencillos que los de sus otras obras, reduciéndose a arcos trilobulados con hojas carnosas en sus enjutas, motivo este que encontramos, únicamente, en retablos-tabernáculo de entrada el siglo XV, como el retablo de Jócana o el retablo Mas 47406. Por otra parte, la indumentaria representada, aunque está en línea con la de sus otras obras, introduce elementos especialmente progresivos, como se puede apreciar, especialmente, en las vestiduras del emperador Decio, el personaje de más categoría social entre los representados en el retablo de Medrano. Este individuo viste una amplia ropa de mangas hinchadas, que se documentan desde ca. 1390, estando vigentes a lo largo de todo el primer tercio del siglo XV, y de cuello abierto con sus puntas dobladas, que es característico de la moda del primer cuarto del siglo XV. Puesto que, evidentemente, debemos fechar la obra tomando como referencia sus elementos más modernos, proponemos para el retablo de Medrano una cronología de principios del siglo XV, en una fase avanzada de la producción del Maestro de Añastro y en un momento

en que el estilo gótico lineal estaba a punto de disolverse en las interpretaciones regionales del estilo gótico internacional, ejemplificadas, en el ámbito de la diócesis medieval de Calahorra y la Calzada, por los retablos de Arana II y de Zuazo de Cuartango.

Agradecimientos: Agradecemos a la catedral de Calahorra, en la persona de su archivero, Ángel Ortega López, las facilidades dadas para el acceso y estudio de la obra. Asimismo, agradecemos a José Antonio Saavedra García, responsable del taller diocesano de restauración de Santo Domingo de la Calzada cuando se acometió la restauración del único panel conservado de este retablo, el acceso al informe de dicha intervención, así como el habernos proporcionado cuantas fotografías necesitamos para el estudio de la obra.

RETABLO DE MEDRANO

ANÁLISIS GRÁFICO Y RECREACIÓN



34,7

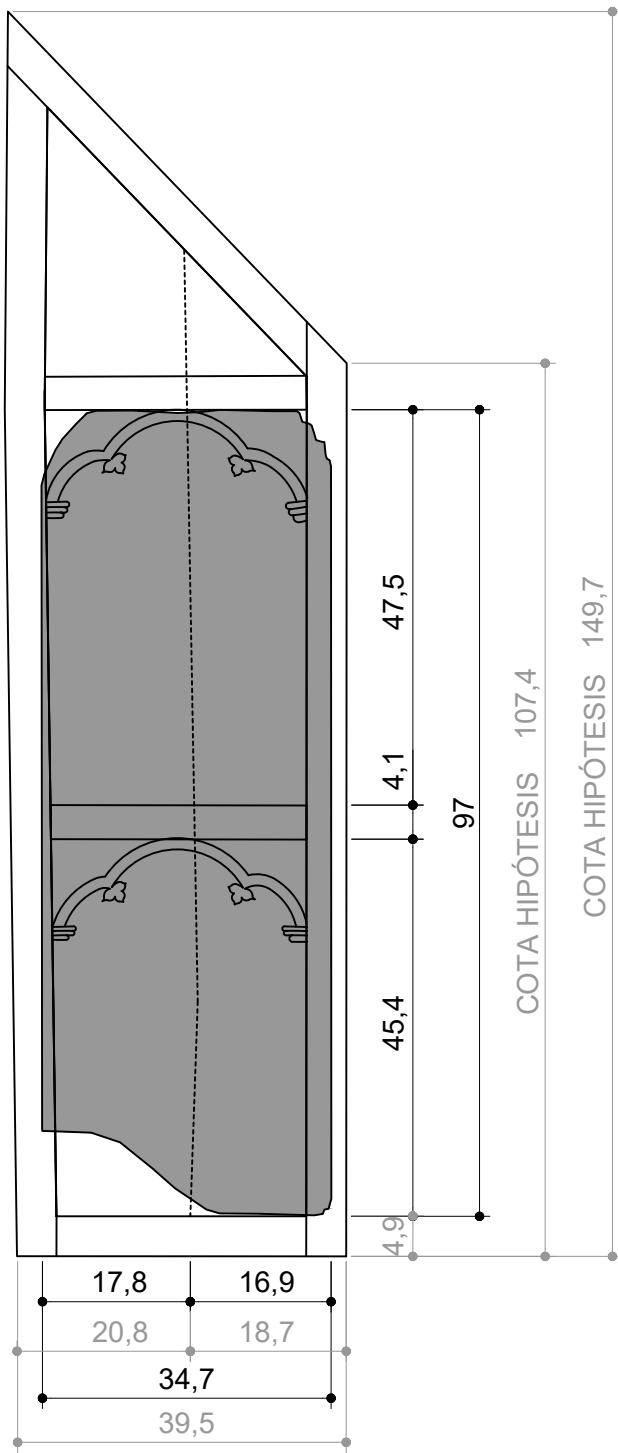
97



34,7

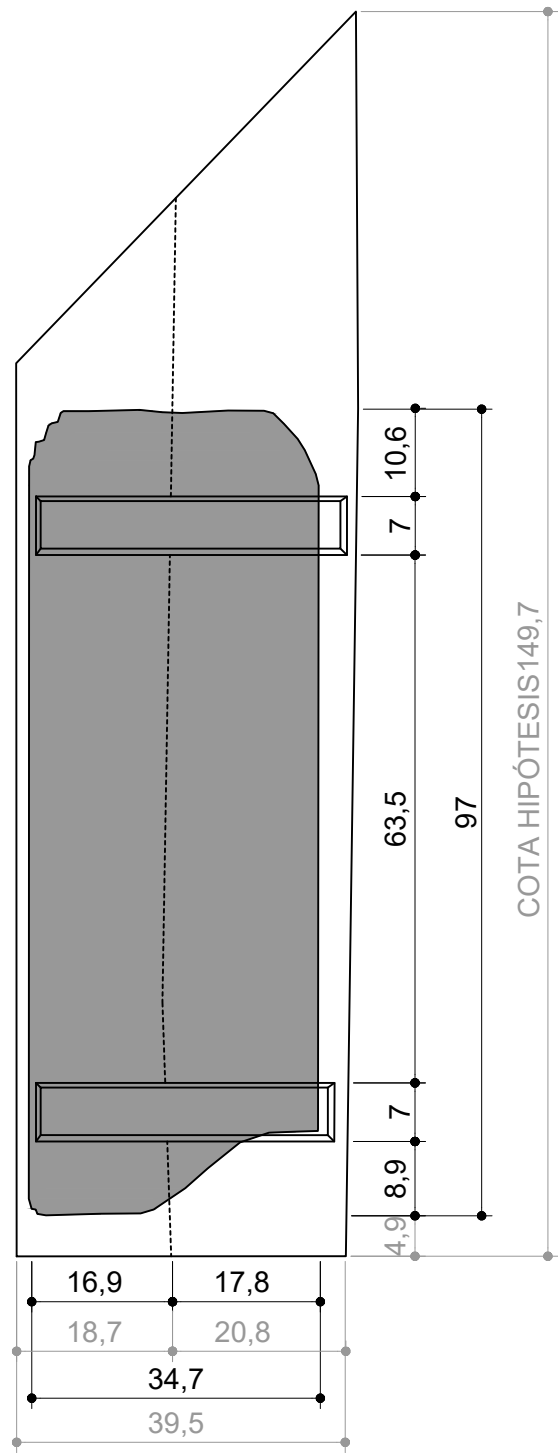
97

1,5



COTA HIPÓTESIS 107,4

COTA HIPÓTESIS 149,7

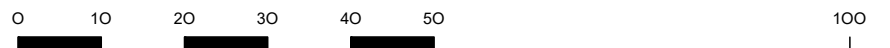


COTA HIPÓTESIS 149,7

1,5

1,5

COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO DE MEDRANO

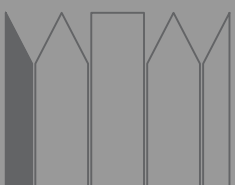


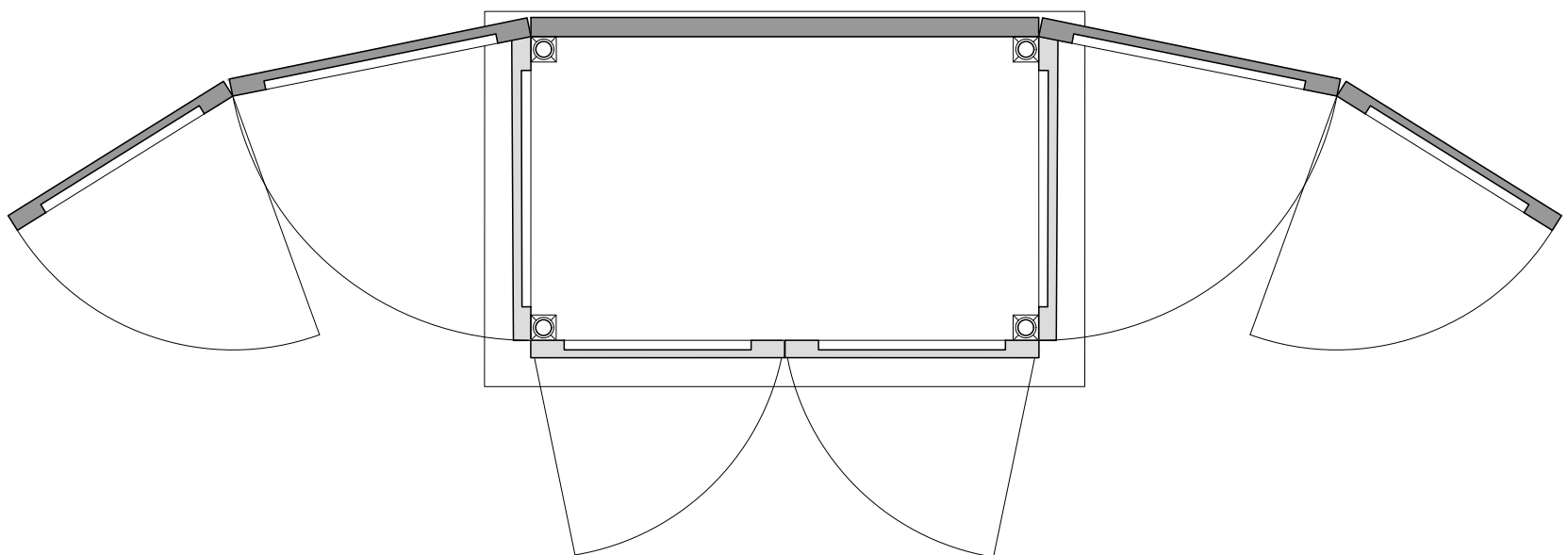
TABLA A

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL



RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA



COTAS EN CENTÍMETROS



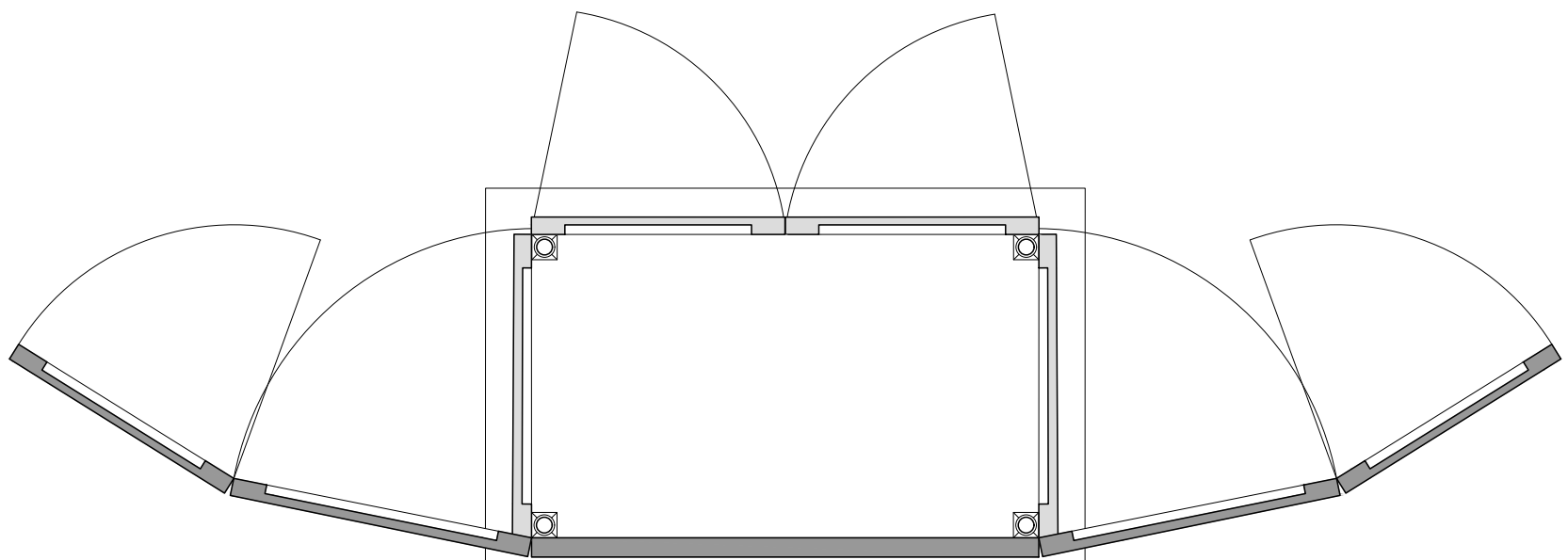
100

RETABLO DE MEDRANO



ANVERSO



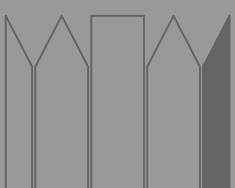


COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

RETABLO DE MEDRANO



REVERSO





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

RETABLO DE MEDRANO



REVERSO (CERRADO)



RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo abierto



Virtualización del retablo abierto