

Un ejemplo de retabística romanista en el Campo de Montiel: El retablo de la iglesia de Santa Catalina en La Solana (1576-1586)

CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL
 <http://www.isni.org/0000000369939115>

CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA
 <https://isni.org/isni/0000000061002270>

Centro de Estudios del Campo de Montiel (CECM), Almedina (España)
conchiycarlo@hotmail.com

Recibido: I-XII-2025

Aceptado: 20-XII-2025

RESUMEN

El retablo de la iglesia de Santa Catalina de La Solana fue un claro ejemplo del arte retabístico romanista de la provincia de Ciudad Real, en el que trabajaron destacados maestros, como los entalladores Juan Ruiz Delvira “el Viejo” y Luis de Vellorino, junto a los pintores Pedro y Pablo de Cisneros. Aunque el retablo se perdió en la guerra civil, gracias a la documentación de los archivos y a fotografías antiguas, se ha podido realizar este estudio en el que se analizan las condiciones y plazos de construcción, pintado y dorado; el precio y fuentes de financiación, y los conflictos surgidos entre los entalladores y pintores. Finalmente, se hace un estudio artístico de la obra, comparándola con otras similares de su entorno.

PALABRAS CLAVE: Retablo, Romanismo, La Solana, Campo de Montiel, Entalladores, Doradores.

[en] An Example of Romanist Altarpiece design in Campo de Montiel: The Altarpiece of Santa Catalina’s Church in La Solana (1576-1586)

ABSTRACT

The altarpiece of Santa Catalina’s Church from La Solana was a clear example of the romanist altarpiece art in Ciudad Real’s province, in which outstanding masters worked, such as the woodcarvers Juan Ruiz Delvira “The Elder” and Luis Vellorino, along with the painters Pedro and Pablo de Cisneros. The altarpiece was lost during the civil war. However, thanks to the archival documentation and old photographs, this research was possible. It analyses the conditions and deadlines for the construction, painting and gilding; the financing price and sources, and the

conflicts which took place between woodcarvers and painters. Finally, an artistic research of the work is made, comparing it with similar ones in its surroundings.

KEYWORDS: *Altarpiece, Romanist, La Solana, Campo de Montiel, Altarpiece woodcarvers, Gilders.*

1. LA NECESIDAD Y FINANCIACIÓN DEL RETABLO

La iglesia de Santa Catalina de La Solana fue ampliada en los años finales del siglo XV y en las primeras décadas del XVI, al tiempo que se construían dos nuevas capillas en el lado del evangelio. La falta de un retablo en el altar mayor, fue una inquietud que mostraron los visitantes ya a comienzos del siglo XVI¹, pero la necesidad de acometer otras obras más precisas, como eran la finalización del cuerpo y capillas, la construcción de una sacristía, la tribuna y la torre, fueron retrasando su fábrica. Al comienzo de la década de los setenta, la mayor parte de las obras estaban muy avanzadas o ya concluidas, por lo que el concejo se planteó la construcción del retablo.

La primera necesidad que se abordó fue la obtención del dinero suficiente, para lo que se recurrió, como en ocasiones anteriores, al arrendamiento de la dehesa de la villa, que había servido hasta ese momento, para financiar la mayor parte de las obras de la iglesia. El 8 de febrero de 1572, Pedro Ruiz, administrador perpetuo de la orden de Santiago, aceptó la petición realizada por el juez de residencia de la provincia del Campo de Montiel, en nombre del concejo de la villa de La Solana, para sembrar un cuarto de la dehesa de la villa por espacio de tres años, ya que *«la yglesia parroquial della tiene mucha necesidad de hazer en ella una tribuna e acabar la torre que se haze e un retablo e puertas y portadas dellas»*.

La iglesia se encargaría de vender el trigo y

«los vecinos la varvechen y siembren e axan el pan y que todo el fructo que se axien en tres años que sea de sembrar y de fructar sea para la yglesia para que del se hagan los dichos edificios y el gasto del acavar y lo que se haga sea a costa de los dichos vecinos los cuales tienen por vien de lo dar de limosna a la dicha yglesia para el efecto susodicho».

La petición del concejo fue aceptada por el Consejo de Órdenes, aunque para evitar que alguna persona se viera perjudicada por su decisión, ordenó que se hiciera *«juntar al ayuntamiento a concejo abierto un dia de domingo o fiesta de*

¹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares, Santiago, libro 1078C, visita de 1515, La Solana, pág. 70.

guardar por la tarde los vecinos e moradores que quisieren» para que si hubiera alguna persona en contra, expusiera sus razones y se tomase una decisión justa².

Los oficiales del concejo observaron que los ingresos que se obtuviesen de la dehesa no serían suficientes para la construcción del retablo, y más teniendo que ser compartidos con otras necesidades constructivas de la iglesia. Para subsanar este problema, el 6 de enero de 1573, los alcaldes Alonso Díaz y Cristóbal Ruiz, y los regidores Alonso Gómez, Juan Gómez Serrano, Juan Gómez Herreros, Juan Ruiz y Juan Díaz dictaron unas ordenanzas, con el objetivo de conseguir los fondos que se destinarían de forma exclusiva a la financiación del retablo.

Las ordenanzas constaban de ocho puntos, con fuertes multas por diversos tipos de infracciones, que suponían un notable incremento de la financiación, que pagarían los incumplidores de las normas que se dictaban. Los dos primeros, penaban la inobservancia de los deberes religiosos. Así el primero castigaba con el pago de dos reales, a todas las personas que en los días de fiesta, pascuas, domingos y otros días que mandara la iglesia, se encontraran en *«las calles y plazas y otras partes fuera de la iglesia»* durante la misa mayor, mientras que el segundo imponía la pena de cuatro reales a los que se dedicasen a jugar a *«pelota bola y otros juegos que resultan escandalosos e inconvenientes»* antes de la misa mayor y mientras se dijera las horas y oficios, debiendo además pasar un día en la cárcel.

El punto tercero multaba a quienes cogieran leña de la dehesa con dos reales por cada haz que llevasen *«a cuestras»*, porque se había visto a numerosas personas que sacaban la leña de ella, estando en el monte, tanto de carrasca como de matorrales, cuando debía ser utilizada para el amparo de los ganados de los vecinos, para el beneficio general y no particular. El siguiente apartado prohibía la venta de piezas de caza y que *«de aquí adelante ninguna persona no saque desta villa ningun genero de caça para lo llevar fuera desta»*, pues esta no se debía hacer por *«sus dineros»*, sino para la manutención propia. Los infractores perderían *«la caça que ansi ovieren comprado»* y serían multados con doscientos maravedís, mientras que aquéllos que la hubiesen vendido, deberían abonar dos reales por cada perdiz o liebre, cuarenta maravedís por cada conejo *«mas dos reales por cada vez»* que incumpliesen la norma, penando tanto a los vendedores como a los compradores.

El siguiente punto se dedicaba en exclusiva a los moriscos que vivían en la villa, expulsados del reino de Granada, tras la revuelta de las Alpujarras, y que habían sido asentados en la localidad. Todos aquéllos que hablasen algarabía, el

² AHN, Archivo Histórico de Toledo, Santiago, legajo 59.630, autorización a la villa de La Solana para sembrar un cuarto de la dehesa por tres años para la obra de la iglesia, 1572.

dialecto árabe que utilizaban para comunicarse entre ellos, debían abonar medio real, mientras que los que no fueran a misa los domingos y días de fiesta, sin tener una causa justificada para ello, tenían que pagar un real. Estas medidas además, servían para aumentar el control sobre esta minoría, obligándolos a no utilizar su lengua y a cumplir con los deberes religiosos cristianos.

El sexto apartado buscaba aumentar la limpieza e higiene de los molinos, donde se molía el cereal, así como evitar conflictos. Al tener conocimiento de que a «*causa de tener los molineros en los molinos puercos, gallinas y perros, los que van a moler reciben daño*», se imponía una pena de seis reales por cada puerco, gallina o perro que tuvieran, de los cuales cuatro serían «*para el que lo demandare y los otros dos para la obra del retablo*». Este era el único caso en las ordenanzas, en las que no se dedicaba todo el dinero para el retablo, buscando incentivar las denuncias (Fig. 1).

Los dos últimos puntos penalizaban la circulación de los carros durante los días de fiesta. Uno de ellos multaba con cuatro reales a los vecinos que salieran con sus carros dichos días antes de la puesta del sol, prohibiendo también que entrasen antes de dicha hora en la población, con la excepción de los que vinieran del camino del molino, mientras que el otro afectaba a los forasteros que se encontrasen en la villa con sus carros, no pudiendo salir de ella, hasta que se hubiera dicho la misa mayor, bajo la misma pena de cuatro reales.

Los oficiales del ayuntamiento mandaron que las ordenanzas «*se guarden, cumplan y ejecuten como en cada una de ellas*», aplicando las penas que contenían, y para el conocimiento del vecindario se debían pregonar en la plaza pública, y todos los ingresos obtenidos serían «*aplicados para la obra del dicho retablo*»³.

Las ganancias de la dehesa y las multas se sumaban a otros recursos que poseía la iglesia parroquial de Santa Catalina de manera regular. Sus fuentes de financiación eran diversas, y a mediados del siglo XVI, uno de sus principales ingresos procedía de la casa o diezmo de excusado, un impuesto que la orden de Santiago había cedido a las parroquias de su territorio, con el objeto de asegurar su financiación. Consistía en el diezmo más alto que se pagaba en la villa, el cual se abonaba a las parroquias, y correspondía a la casa con mayores beneficios, y que en 1549 perteneció al regidor Juan Díaz. Otra retribución importante era la venta de los cereales de las tierras de la iglesia, que había adquirido por donación o compra, y que se habían incrementado considerablemente en los últimos años, a lo que se sumaba el alquiler de varias casas de su propiedad, las donaciones en metálico o en especie

³ Archivo Municipal de La Solana (AMLS), libro 10, decretos del ayuntamiento de La Solana (1561-1575), acuerdos del 6 de enero de 1573.

ISSN 2172-2633 ISSN-e: 1989-595X
<https://doi.org/10.30823/recm.92025206>

(tierras, casas, cereales), las luminarias y el rompimiento de sepulturas. En 1549, la totalidad de sus ingresos ascendía a más de doscientos treinta mil maravedíes, a los que había que añadir el trigo y la cebada que todavía no había vendido⁴. Dos décadas y media después, esa cifra habría aumentado, y sumando las aportaciones de la dehesa comunal y de las penas y multas de la ordenanza municipal, permitiría abordar un gasto tan considerable, como era la construcción del retablo para el altar mayor.

2. CONTRATO, CONDICIONES Y CONSTRUCCIÓN DEL RETABLO

Una vez obtenidos los fondos necesarios para comenzar las obras del retablo, se buscaron los maestros más apropiados para su construcción, siendo los elegidos Luis de Vellorino y Juan Ruiz Delvira “el Viejo”. Las negociaciones entre el concejo y los maestros acabaron con la firma de un contrato, en el que los dos entalladores se comprometieron a *«hazer la talla escultura e pintura del retablo con todo perjuicio conforme a su arte de escultura e pintura a vista de maestros»* por un valor total de cuatro mil ducados *«de a trescientos y setenta maravedíes cada ducado»*. El precio era una cantidad fija e innegociable, que no se podía incrementar durante su construcción, de forma que *«por lo que mas valiese no llevasen costa alguna»*⁵.

El contrato fue firmado el 29 de agosto de 1576, en las casas de Francisco Gallego, en Villanueva de los Infantes, donde en ese momento residían los maestros al estar realizando otro retablo en dicha población. En la reunión estuvieron presentes, por un lado, los alcaldes ordinarios Francisco Serrano y Cristóbal Ruiz, los regidores Juan Moreno, Juan Ruiz de Castro, Alonso Castro de Juan Castro, Juan de Córdoba y Juan de Castro y, el alguacil mayor Alonso Ruiz, todos ellos oficiales del concejo de La Solana, y por el otro, los maestros entalladores Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino, acompañados de Tomás Gallego, Francisco Gallego “el Mozo”, Andrés de Busto Herrador y Alonso Sánchez de Valdepeñas, vecinos de Villanueva de los Infantes, los cuales se comprometieron con *«todos los demas materiales e pertenecientes a esta dar fecho e acavado el retablo como se contiene en la dicha traça»*, para lo cual firmaron una carta de poder, en la que figuraban todas las condiciones del contrato.

La primera condición era que lo realizarían, siguiendo la *«traça dibujada en un pergamino»*, que fue firmada por el cura y los oficiales del concejo de La Solana,

⁴ AHN, Órdenes Militares, Santiago, libro 1085C, visita de 1549-50, La Solana, pp. 1119-1121.

⁵ AHN, Archivo Histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, declaraciones de los testigos.

«que tenga el alto desde encima del altar hasta el alto de las bovedas», que eran cuarenta y tres pies, más o menos, «y conforme a lo alto a de tener proporcion de ancho y que este retablo sea erigido en tres ochavas por estar así el testero de la yglesia». La siguiente decía que los maestros harían el retablo de «muy buena arquitectura, talla y escultura», comprometiéndose a realizarlo sin ninguna falta, y sus figuras «an de ser las que el señor cura e oficiales del concejo desta villa nos dixerén e señalaren», debiendo además encargarse de su dorado y estofado (Fig. 2).

La tercera condición indicaba que los tableros que figuraban en la traza, se debían realizar de «pinzel de muy buena mano» para asegurar la riqueza y grandeza de la obra. En el caso de que algunas piezas no estuvieran hechas de forma adecuada, se deberían volver a realizar hasta que «quede acavada bien e perfetamente».

Las condiciones cuarta, quinta y sexta hacían referencia a los plazos de construcción, al precio y la forma de pago. El tiempo de realización se estableció en cuatro años, desde el momento de la firma de la escritura, mientras que el precio se fijó en cuatro mil ducados. Una vez firmado el acuerdo y escritura, el concejo de La Solana debía entregar a los maestros setecientas fanegas de trigo «a ducado»,

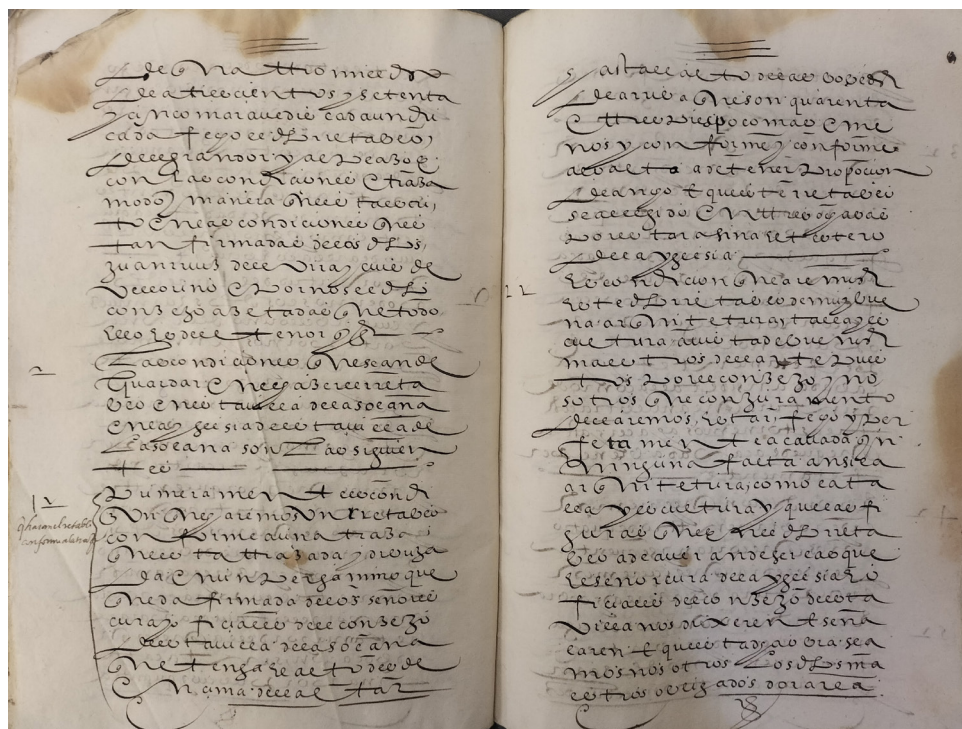


Fig. 2: Condiciones del contrato de construcción del retablo. Fuente. Archivo Histórico Nacional.

con la obligación por parte de los maestros de «*tener dicho trigo dentro la villa*» y si el concejo tuviera necesidad de él, se lo deberían vender al precio estipulado de un ducado cada fanega. El trigo entregado hacía la función de fianza, y una vez finalizada la obra, el concejo se comprometía a pagar lo que faltase por abonar del valor del retablo «*en dineros*».

El pago de los plazos se haría entregando «*en cada un año los maravedís que valiere la casa de escusado que la yglesia de esta villa tiene todos los años hasta avernos acabado de pagar*». A ello se debían añadir las mandas que se hicieran para el retablo, más las multas de las ordenanzas dictadas por el concejo para su construcción.

Los maestros, como señal de la seriedad de su trabajo y de que no engañarían a sus clientes, la iglesia y el concejo de La Solana, aceptaron que en la séptima cláusula, se incluyera una salvaguarda de que si al realizar la tasación, estuviera por debajo de los cuatro mil ducados, debían descontar diez ducados por cada uno que faltase para llegar a dicha cantidad, y si se tasaba en más, lo habrían hecho gratis y no reclamarían nada: «*por cada un ducado que faltare a la dicha tasacion perdamos diez ducados y se nos quiten de lo que ansi tasaren dicha obra y si mas valiere de los quatro mil ducados nosotros lo hacemos de gracia a la dicha iglesia*». En la octava y última condición, aceptaron entregar la fianza que se acordase con el cura y el concejo, como garantía del cumplimiento de su trabajo⁶.

El 31 de agosto, se celebró una sesión en el ayuntamiento de La Solana, en la que los oficiales del concejo y los maestros, Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino, presentaron las condiciones acordadas por ambas partes, imponiendo los últimos, una nueva condición. Este requisito consistía en que si los oficiales querían que el retablo llevase remates a los lados y guardapolvos «*sin crescer ni alterar el dicho precio*», debían indicarlo durante los dos primeros meses después de comenzada la obra, y una vez pasado este tiempo, no se podía solicitar cambio alguno de la traza fijada.

En dicha reunión, se acordó que una vez pasados los cuatro años de plazo y terminada la obra, los maestros por un lado y los oficiales del concejo por otro, debían buscar tasadores «*en todas las partes de estos reinos a su contento y voluntad*», abonando cada una de las partes, el salario de los maestros que hubieran escogido. Por otro lado, el concejo, justicia y regidores «*de suso nombrados y declarados*», se comprometían con «*los bienes y rentas avidos e por aver de la dicha yglesia*» a

⁶ AHN, Archivo Histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, copia de la escritura del contrato de Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino con el concejo de La Solana, para construir un retablo en la iglesia de Santa Catalina (29-08-1576).

pagar el dinero en los plazos acordados y declarados en las condiciones. Para dar oficialidad al acto, los alcaldes y regidores del concejo, los dos maestros y los testigos Diego de Bonjorne, Bartolomé Fernández, Juan González Carbonero y Pedro Holgado, vecinos de La Solana, firmaron un documento redactado por el escribano público Juan Rodríguez de Losada, en el cual se daba fe de todo lo pactado⁷.

Los maestros fijaron su residencia en La Solana mientras construían el retablo, *«fueron compañeros en el dicho retablo y hicieron cada uno su mytad y lo asentaron»*, aunque la obra se alargó en el tiempo, no cumpliendo los plazos establecidos en el contrato. Por ello, el 6 de marzo de 1583, el concejo como *«la obra del retablo a muchos dias que avia ser acabado y es pasado el tiempo»*, decidió que se hicieran las diligencias necesarias para que el retablo se terminase pronto, nombrando a Juan de Salazar y Alonso Sánchez para llevar a efecto tal misión.

Las gestiones tuvieron éxito, pues el 3 de octubre de dicho año, se habló con Luis de Vellorino, para que *«en la semana venidera venga a asentar el dicho retablo como es obligado»*, tras lo cual se debía hacer la tasación⁸. En el montaje del retablo, los maestros fueron ayudados por Juan Ruiz Delvira “el Mozo”, hijo de uno de los maestros, que en ese momento era oficial entallador (Fig. 3).

Una vez instalado, y aunque *«la obra se ve que queda buena e perfecta»*, exigieron a los autores que hicieran varias mejoras, entre ellas el añadido de seis columnas exteriores, situadas tres en cada lado, las cuales debían ser dobles en lugar de sencillas. La causa de la modificación de estas columnas era porque debían ser *«dobladadas para que correspondiesen con las calles de en medio e demas colunas del dicho retablo»*. La otra mejora fue la sustitución de los remates que habían puesto en la parte superior, por las imágenes de los dos ladrones crucificados, que acompañasen a Jesús en el Calvario, de forma que la obra quedase *«mas perfecta y acabada»*, y se cumpliese lo acordado en la traza⁹.

La realización de estos nuevos elementos, retrasó la finalización del retablo, y lo mismo ocurrió con su tasación. No fue hasta el 22 de julio de 1584, cuando Luis de Vellorino y Juan Ruiz Delvira, pidieron al concejo que se llevase a cabo. El 2 de agosto se decidió que como *«tienen asentado el retablo en la iglesia desta villa»*,

⁷ AHN, Archivo Histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, copia de la reunión del concejo de La Solana, para confirmar las condiciones de la escritura del contrato para construir un retablo (31-08-1576).

⁸ AMLS, libro 16, decretos del ayuntamiento de La Solana (1581-1587), acuerdos de 6 de marzo y 3 de octubre de 1583.

⁹ AHN, Archivo Histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, declaraciones de los testigos.



Fig. 3: Retablo del altar mayor de la iglesia de Santa Catalina de La Solana. Foto de época, de autor y fecha desconocidos.

se traiga a Miguel Barroso, vecino de Alcázar de San Juan, para que vea si la obra está bien hecha y realice la tasación, debiendo estar terminada el día de todos los Santos¹⁰. La obra duró mucho más de lo acordado, posiblemente porque no sería este el único retablo en el que estuvieran trabajando los maestros.

3. DORADO, PINTADO Y ESTOFADO DEL RETABLO

La necesidad de dorar, pintar y estofar el retablo, hizo que los entalladores, buscaran a las personas adecuadas para ello, siendo los elegidos Pedro y Pablo de Cisneros, vecinos de Toledo, los cuales se comprometieron a hacerlo «*conforme a la dicha traza y condiciones*», por la cantidad de mil ochocientos ducados, con la condición de «*que la pintura dorado y estofado que en el hiziesen havia de valer por apreçio dos mill ducados*». Los entalladores se comprometieron a entregar la obra conforme a la traza, no pudiendo los pintores comenzar su labor hasta que estuviera totalmente montado el retablo.

La escritura del concierto del dorado y estofado entre Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino, que aparecen como vecinos de Villanueva de los Infantes, con los pintores Pedro y Pablo de Cisneros, vecinos de Toledo, fue firmada en Manzanares el 7 de enero de 1577. En ella se indicaba el precio que cobrarían por su trabajo y el tiempo que tenían para realizarlo. El retablo es descrito como de «*madera y pintura*», indicando que lo «*an comenzado a hacer*». El precio que recibirían los pintores fue acordado en mil ochocientos ducados, los cuales serían «*pagados a los plaços que a ellos esta obligado el concejo de la dicha villa contando que setecientas fanegas de trigo que dan de presente y el escusado de este año*».

Los pagos de la obra, según se fueran recibiendo y cobrando del concejo, se irían «*partiendo de por mitad*», entregando a la firma de la escritura doscientos ducados a Pedro y Pablo de Cisneros para los gastos, como una parte del trigo y dinero recibido. También negociaron que cuando finalizasen su trabajo y hubiera que pagar a los tasadores de su parte, ese gasto se había de «*partir de por mytad de la pintura y talla*».

Los pintores se comprometieron «*a comenzar la obra de la pintura*», una vez que Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino hubiesen terminado y montado el retablo, haciendo el cálculo de que cada una de las partes tardaría dos años en realizar su trabajo, para cumplir así con el plazo de cuatro años, que habían firmado en el contrato. Pedro y Pablo de Cisneros se obligaron a seguir la traza que habían pacta-

¹⁰ AMLS, libro 16, decretos del ayuntamiento de La Solana (1581-1587), acuerdos de 22 de julio y 2 de agosto de 1584.

do los entalladores con el concejo de La Solana: «conforme a la traça y conducion de dicho Juan Ruiz e su compañero».

Las dos partes aceptaron el contrato de forma mancomunada, dando poder en caso de disputa «a cualquier justicia e jueces de su magestad de cualquiera partes, en especial a los justicias desta villa de la Solana a cuyo fuero e juridicion se sometieron», siendo redactado por el escribano Alonso Moreno, y firmado por los entalladores Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino, junto a los pintores Pablo y Pedro de Cisneros, además de por los testigos Juan López de Ribera, Francisco Sánchez y Juan Sánchez, vecinos de Manzanares¹¹.

Debido al retraso en la construcción y montaje del retablo, el dorado y estofado, no comenzó hasta el verano de 1584, aunque en este caso los pintores sí cumplieron con los plazos, realizando la obra en los dos años que habían concertado. El 7 de agosto de 1586, Juan Ruiz Delvira pidió que se realizara una nueva tasación del retablo, por estar totalmente terminado, y que esta tenga lugar el día de Nuestra Señora de septiembre. El concejo de La Solana encargó al alcalde ordinario Alonso Gómez y al fiel ejecutor Cristóbal Ruiz Escudero, que buscasen un tasador, los cuales decidieron que Cristóbal Ruiz lo «trayga para que este aquí el día de nuestra señora de septiembre y que pueda concertar con el tal su salario». Para los gastos y dietas de su desplazamiento se acordó que recibiera 500 maravedíes diarios.

El 16 de agosto se eligió como tasador a Miguel Barroso «perito en dicho arte», y al recibir pocos días después una notificación de Juan Ruiz Delvira, indicando que ya tenía sus tasadores, el 27 de agosto se decidió enviar a Cristóbal Ruiz a Madrid, para que trajera a Miguel Barroso para realizar el tasado de la pintura y la escultura, pues «no es necesario otro maestro para la dicha tasacion... y que este el tres de septiembre». El 10 de septiembre se reunieron en el ayuntamiento, los oficiales del concejo, los maestros entalladores y doradores y, los tasadores elegidos por cada una de las partes: Miguel Barroso por el concejo y la iglesia, mientras que Juan Ruiz Delvira escogió a Juan Sánchez Dávila, vecino de Toledo, para tasar la pintura y escultura y, Antonio Fernández, vecino de Ciudad Real, para la arquitectura (Fig. 4). Se notificó a los maestros el nombramiento, los cuales lo aceptaron y juraron «hacerlo bien y fielmente»¹².

El día siguiente, el doctor Santa Cruz, en nombre de Juan Ruiz Delvira, vecino en ese momento de Almagro, presentó un escrito en Villanueva de los Infantes, al

¹¹ AHN, Archivo Histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, copia de la escritura del concierto del dorado y estofado del retablo de La Solana (07-01-1577).

¹² AMLS, libro 16, decretos del ayuntamiento de La Solana (1581-1587), acuerdos del 7, 16, 20 y 27 de agosto y 10 de septiembre de 1586.

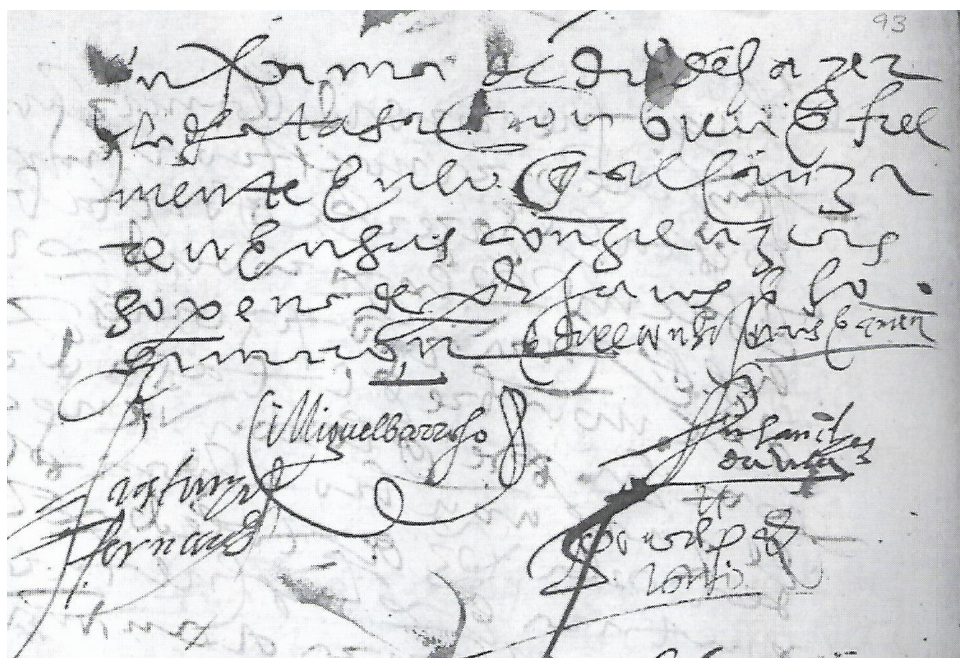


Fig. 4: Firmas de los tasadores del retablo en el documento de aceptación del cargo. Fuente. Archivo Municipal de La Solana.

teniente de gobernador del Campo de Montiel, en el que indicaba que se habían realizado varias mejoras en el retablo a petición del concejo de La Solana, para que este quedara «*con la perfeccion que de presente tiene*». Por ello, reclamaba que «*el dicho concejo es obligado a pagarme las dichas mejorías gastos y expensas que en ello hice*», solicitando que los tasadores, viesan las condiciones y traza del retablo, y conforme a ellas, se les abonasen las penas que se consideraran adecuadas por el exceso de trabajo realizado.

Este hecho fue aceptado por el teniente de gobernador, que emitió un mandamiento en ese sentido, que a petición de Juan Ruiz Delvira, fue entregado el 13 de septiembre a los tasadores Miguel Barroso, Juan Sánchez Dávila y Antonio Fernández. El 15 de septiembre, ante Cristóbal Treviño de Salazar, alcalde ordinario de La Solana, los pintores Pedro y Pablo de Cisneros, presentaron un escrito en el que declaraban que el dorado y el estofado del retablo «*fue a nuestro cargo el qual hace muchos días que esta acabado bien y perfetamente*» y los tasadores habían terminado su trabajo, por lo que era preciso que un escribano público diese fe por escrito de las tasaciones hechas, y si estaba todo conforme se les abonase el dinero que restaba.

Ese mismo día, en presencia de frey Juan Carrillo, cura de la iglesia, el alcalde ordinario Cristóbal Treviño de Salazar, el alférez Juan Salazar Pacheco y el regidor Cristóbal Rodríguez, los tasadores prestaron juramento de que una vez vistas las condiciones y traza en las escrituras del retablo, y estudiado el trabajo realizado, consideraron que el valor del dorado, pintado y estofado, ascendía a 854.930 maravedíes, lo que suponía una cantidad superior en 104.000 maravedíes a los dos mil ducados concertados, lo que acabó dando lugar a un largo litigio.

En cuanto a las mejoras y añadidos, declararon que en el retablo *«parece haberse añadido seis columnas de los lados que estan las postreras»*, tres de ellas en el lado del evangelio y las otras tres en el de la epístola, que estaban unas sobre otras, afectando también al pedestal y los frisos. Otra mejora realizada era los dos ladrones *«questan en los remates con dos mançanas doradas questan en los alto del retablo en las orillas del»*. El valor del dorado y estofado de estos elementos fue tasado en 40.512 maravedíes.

Los tasadores indicaron que la talla de las primeras columnas *«que estan sobre el banco y la talla del pedestal de la tercera orden»*, parece que no estaban en la traza pactada, así como algunos resaltos en los bancos y en las pilastras de los tabernáculos de los remates, donde estaban ubicadas las figuras de San Cosme y San Damián, y parece que *«asi conbino hazerse»* para que se correspondiese a las demás partes de la obra, y quedase *«conforme arte buena talla y arquitetura de retablos»*. También dijeron que la causa del añadido de las seis columnas, era para que el retablo *«pudiera fenezer conforme a la traça muy bien frisando con las paredes de la yglesia y guardándoles su anchura conbeniente al dicho retablo»*, lo cual se debía realizar para cumplir la primera condición del contrato. Todo ello fue registrado por el escribano público Diego González¹³.

Un ejemplo del importante gasto y esfuerzo que se había realizado para la construcción del retablo, lo encontramos en el hecho de que al tener que pagar la iglesia el salario del tasador Miguel Barroso, que ascendía a ocho ducados diarios, informó al ayuntamiento que no tenía *«dineros para pagar su salario»*, decidiendo que el mayordomo vendiese el trigo *«de la dicha yglesia para esta necesidad»*, y lo comprasen los vecinos de villa para darlo al alfolí (pósito), en pago del que debían¹⁴.

¹³ AHN, archivo histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, copia de las tasaciones y reclamaciones del dorado y estofado del retablo (11, 13 y 15-09-1586).

¹⁴ AMLS, libro 16, decretos de Ayuntamiento de La Solana (1581-1587), acuerdos del 11 de septiembre de 1586.

4. LOS AUTORES DE LA OBRA: ENTALLADORES Y PINTORES

Los retablos surgieron de una evolución en el arte de decorar los altares, por ser estos unos lugares privilegiados. El altar era hacia donde los fieles dirigían sus miradas, por lo que el retablo fue uno de los elementos más importantes en el interior de los templos desde finales del siglo XIII. Siguiendo una evolución que comenzó por los más sencillos, alcanzaron un gran desarrollo en el XIV, pasando por los renacentistas hasta llegar a los más complejos del barroco, ya en los siglos XVII y XVIII. De este modo es difícil que hubiera una iglesia, por pequeña que fuese, que no contara desde finales de la Edad Media o comienzos de la Moderna con dicho elemento.

La palabra retablo procede de dos vocablos latinos: “retro” y “tabularum”, ambos nos indican su forma y ubicación: tabla colocada detrás. Los primeros retablos solían ser simples tablas pintadas que se ponían detrás del altar mayor, que con el tiempo fueron adquiriendo formas muy complejas adaptándose, en muchos casos, a la totalidad de la cabecera de la iglesia, resultando una compleja estructura, en la que se mezclaba la arquitectura, la escultura y la pintura. Por norma general eran de madera, a la que posteriormente se le hacía el dorado, consistente en recubrir con pan de oro las esculturas y relieves, a continuación vendría el estofado, soliendo aplicar pintura al temple, actuando con posterioridad sobre ella con un punzón, de forma que el pan de oro aflorase en los lugares oportunos.

Los maestros que construían los retablos solían ser de dos clases: los entalladores, que se encargaban de realizar la estructura y el ensamble, esculpiendo ellos mismos, en muchas ocasiones, las esculturas; y los pintores que eran quienes pintaban los cuadros, doraban y estofaban las imágenes. El dorado y estofado contribuían a dar realce, aumentando el efecto dramático de las esculturas.

En cuanto a los autores del retablo de La Solana, Juan Ruiz Delvira “el Viejo” y Luis de Vellorino, fueron dos de los más destacados entalladores y escultores que trabajaron en la Mancha en las últimas décadas del siglo XVI, realizando obras en la localidad de Villanueva de los Infantes, donde residían cuando fueron contratados, junto con los escultores Francisco Cano y Esteban Ruiz (Herrera, 2002: 682-683), trabajando asimismo en el Campo de Calatrava, donde en unión de Sebastián de Solís, realizaron varios trabajos en su capital, Almagro, lo que nos muestra cómo eran unos de los autores más solicitados en la escultura y la retabística en varias localidades manchegas (Herrera, 2004: 112). Su colaboración con Sebastián de Solís no se limitó solo a Almagro, pues en 1580 le encargó que tasara el retablo que habían terminado en Torralba de Calatrava (Galiano, 2004: 297).

La familia Ruiz Delvira fue una saga que ejerció las labores de escultura y pintura durante un amplio periodo de tiempo, trasladándose a diversas poblaciones,

según le surgían los trabajos. Juan Ruiz Delvira “el Viejo” era vecino de Villanueva de los Infantes a comienzos de la década de los ochenta, estableciéndose en La Solana, mientras construía su retablo, para domiciliarse a continuación en Almagro, donde también trabajó. A su muerte, que tendría lugar hacia 1589, su puesto fue ocupado por su hijo, Juan Ruiz Delvira “el Mozo”, que ya había actuado como ayudante suyo y oficial entallador, en la construcción del retablo de La Solana, y a la muerte de su padre, fue el encargado de construir el de la iglesia parroquial de Manzanares, el cual terminó en 1595. Al establecerse en Manzanares durante su trabajo, acabó adquiriendo la capilla del Espíritu Santo para su enterramiento, en el lado de la epístola del templo parroquial, pasando a conocerse desde ese momento como capilla de los Entalladores, correspondiendo en la actualidad con la de la Virgen de los Dolores (Ramírez, 1914: 241).

Dos hermanos de Juan Ruiz Delvira “el Mozo”, Cristóbal y Pedro, tomaron un camino distinto, pero igualmente ligado a la retablística, dedicándose a su versión pictórica, el dorado, pintado y estofado. Al principio trabajaron en algunas iglesias de Galicia, para luego centrar su trabajo en la Mancha. Los dos se encargaron del dorado, estofado y encarnado del retablo de Manzanares, que acabaron en 1608¹⁵, mientras que a finales de 1613 o comienzos del año siguiente, fueron contratados por Giraldo de Merlo, para el pintado, dorado y estofado de una parte del retablo de la Virgen del Prado, en Ciudad Real, que no pudo terminar su yerno Juan de Asten. En los últimos años de su vida se trasladaron a vivir a Daimiel (Ramírez, 1914: 239-241).

Los pintores del retablo de La Solana fueron Pedro y Pablo de Cisneros, tío y sobrino. Pertenecían a una importante saga de pintores toledanos, que se dedicaba a la pintura y dorado de retablos, y que estuvieron activos a largo del siglo XVI y comienzos del XVII. Pedro de Cisneros “el Viejo”, fue discípulo de Juan de Borgoña, con el que colaboró en varias de sus obras. Hasta su muerte en 1546, está constatado su trabajo en el convento de Santa Clara de Toledo, donde entre 1535 y 1538 realizó las tablas del retablo de la capilla del arciano Morales, y poco después en San Juan de la Penitencia, de la misma ciudad. Con posterioridad trabajó en el retablo del monasterio de Santo Domingo de Pinto, mientras que en la iglesia parroquial de Valdemoro pintó cuatro tablas. También firmó un contrato para el retablo de la iglesia de San Pedro de Ocaña, pero no pudo llegar a cumplirlo (Mateo, 1985: 45-46). Su único hijo, Pedro de Cisneros “el Mozo” siguió con su labor, estando activo como pintor desde la muerte de su padre en 1546, año en el

¹⁵ AHN, archivo histórico de Toledo, Calatrava, legajo 36420, Juan Ruiz Delvira contra el concejo de Manzanares por la tasación del retablo de la iglesia parroquial, tasación del dorado y estofado del retablo, 1613.

que se haría cargo de su taller, hasta 1591 (Mateo y López-Yarto, 2003: 141-146).

Pedro “el Viejo” tenía un hermano, Cristóbal de Cisneros, que fue otro pintor activo en la región toledana, desarrollando su trabajo desde 1540 hasta 1570, al sobrevivir bastantes años a Pedro. Otros maestros destacados de la saga, fueron Pablo de Cisneros, sobrino de Pedro “el Mozo” y Melchor, hijo de Pablo, quienes tienen obras documentadas entre 1571 y 1606 (Mateo y López-Yarto, 2003: 136-137), por lo que posiblemente trabajarían juntos en varias ocasiones.

Pedro de Cisneros tenía obras confirmadas desde 1555, siendo ya un pintor consagrado cuando trabajó en La Solana. Participó en la pintura y policromía de numerosos retablos, entre ellos el del Convento de Santa Clara en 1564, el de Santa Isabel de los Reyes en 1572 y en la iglesia de las monjas Bernardas de Santo Domingo el Antiguo, todos ellos en la ciudad de Toledo. A lo largo de su carrera colaboró con distinguidos escultores y entalladores, sobre todo con Juan Bautista Monegro, Juan Sánchez Dávila y Andrés Sánchez, encargándose del pintado de las obras que estos construían (González, 2008: 268-269), en colaboración en ocasiones con su sobrino Pablo, como sucedió en La Solana.

En cuanto a los tasadores, todos fueron importantes pintores de la época. Miguel Barroso, nacido en 1538 en Alcázar de San Juan, fue tasador en 1585, de la catedral de Toledo, junto con Hernando de Ávila, un año antes de serlo del retablo de La Solana. Desde 1587, trabajó en el Real Monasterio del Escorial, donde junto con Luis de Carvajal, Pellegrino Tibaldi y Rómulo Cincinato, se encargó de pintar los ángulos del claustro principal de la planta baja, realizando asimismo dos cuadros para las sobrepuestas del coro. También pintó el retablo de la iglesia del monasterio de San Ginés de la Jara, en Cartagena y en 1589 fue elegido pintor de la corte por Felipe II, pero pudo ejercer poco tiempo el cargo, pues murió el año siguiente (Romero, 2024: 20-35).

Juan Sánchez Dávila fue un pintor toledano, cuyo trabajo está constatado en las cuatro últimas décadas del siglo XVI, estando muy relacionado con Pedro y Pablo de Cisneros, siendo tasador en varias de sus obras, como la de Manzanares el Real en 1584, o colaborando con ellos el año siguiente en la iglesia de Val de Santo Domingo de Toledo. La cooperación con Pablo continuó hasta el año 1600, en el que junto a él, tasaron el retablo de los Mínimos de Toledo, realizado por Luis de Carvajal, Toribio González y Blas de Prado (González, 2008: 269). Antonio Fernández, el tercer tasador, era un escultor de Ciudad Real, población en la que desarrolló parte de su trabajo, realizando en 1581 la mampostería del coro de su catedral (Hervás, 1914: 337).

5. EL PROCESO ENTRE LOS DORADORES Y ENTALLADORES

La construcción del retablo de La Solana dio lugar a varios conflictos entre los entalladores y el concejo y, entre aquéllos y los pintores, por el pago de varias mejoras que tuvieron que realizar en él. Los primeros en solicitar el abono de las figuras de los dos ladrones y seis columnas, que realizaron tras el montaje del retablo fueron Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino, pero perdieron el pleito y las demasías que habían construido, por una condición que figuraba en la escritura de obligación firmada con el ayuntamiento de La Solana, en la que se indicaba que no recibirían nada más que el dinero estipulado, aunque tuvieran que modificar algunas figuras o la tasación fuera superior al precio pagado.

El proceso más largo fue el que enfrentó a los pintores Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino, a los que demandaron para que les abonaran los 104.000 maravedíes de la demasía de la tasación, que según ellos correspondía al estofado y dorado de los dos ladrones y las seis columnas, que no se hallaban en la traza original, por lo que se debían considerar como una mejora. Al mismo tiempo, les acusaban de haberles ocultado la traza y condiciones del retablo, que ellos no habían pedido por la confianza y buena fe que tenían en los maestros que les contrataron¹⁶.

Cuando tuvo lugar el juicio, tanto Juan Ruiz Delvira como Luis de Vellorino habían fallecido, siendo sus representantes sus mujeres, Francisca Hernández, de Juan Ruiz Delvira y tutora de sus hijos, y Lucía Ruiz, como viuda y heredera de Luis de Vellorino.

La primera fase del proceso, tuvo su sede en Almagro, y se realizó en un principio bajo la dirección de Ginés de Perea, gobernador y justicia mayor del Campo de Calatrava, el cual fue pronto sustituido en el cargo por el licenciado Juan Bautista Ortiz. El juicio se desarrolló a lo largo de los años 1589 y 1590, siendo Pedro de Molina el representante y abogado de la mujer e hijos de Juan Ruiz Delvira, mientras que el de los pintores Pedro y Pablo de Cisneros fue Pedro Ruiz de Carabias.

El 9 de abril de 1589, Alonso Sánchez Agujetas, en nombre de los pintores Pedro y Pablo de Cisneros, presentó en Almagro la demanda, en la que exponía el caso y las reclamaciones monetarias de sus clientes, que debían ser abonadas por los herederos de los dos maestros entalladores, ya fallecidos. El 30 de junio se redactaron las ocho preguntas del interrogatorio que se debían realizar a los testigos, en las que se les preguntaba sobre sus datos personales y su posible relación con las partes, la traza y condiciones del contrato del concejo de La Solana con los entalladores.

¹⁶ AHN, archivo histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, alegaciones de Pedro Ruiz de Carabias.

lladores y, el de estos con los pintores, el precio que se debía pagar en cada uno de ellos, las mejoras que se habían realizado en el retablo después de estar asentado, y si estas eran necesarias para cumplir con la traza y condiciones de su construcción, para que quedase sin imperfecciones y de acuerdo con lo pactado.

La parte demandada presentó cuatro testigos, de los cuales dos eran hijos de Juan Ruiz Delvira, que en ese momento residían en Manzanares, donde se encontraban construyendo el retablo de su iglesia parroquial, junto con su madre, y otro era un pintor y dorador, vecino de Membrilla. Por ello, los interrogadores tuvieron que desplazarse a Manzanares, donde el 19 de agosto de 1589 declaró Juan Ruiz Delvira, de 30 años, hijo del denunciado. El 12 de septiembre lo hizo su hermano, Pedro Ruiz Delvira, de 20 años, mientras que el 17 de septiembre fue interrogado Pedro de Larez Pinar, pintor y maestro dorador de unos 40 años, y al día siguiente Francisco Leonardo, vecino de Villarrubia, de 25. Todos ellos, además de dar datos sobre el retablo, sus condiciones y precio, declararon que las mejoras que se hicieron en él, fueron para cumplir con la traza, y si no se hubieran hecho, habría quedado imperfecto e incompleto, y que lo sabían porque se lo habían oído decir a los maestros y oficiales que lo construyeron.

El 12 de octubre de 1589, el licenciado Ortiz, justicia mayor del Campo de Calatrava, dictó un auto en el que no estimaba las demandas de Pedro y Pablo de Cisneros, al considerar que las mejoras formaban parte de la traza y el contrato del retablo, y que los demandantes no habían podido demostrar lo contrario, ni presentar pruebas de ello. Ese auto fue notificado en las semanas siguientes a ambas partes¹⁷.

El representante de los pintores toledanos, Pedro Ruiz de Carabias, apeló la sentencia al tribunal del Consejo de Órdenes en Madrid, y presentó un escrito el 26 de marzo de 1590, alegando que el juez no había aceptado una petición de sus clientes, para que se buscara y entregara la traza del acuerdo firmado por los entalladores y el concejo de La Solana, que era una prueba básica del proceso. El tribunal de Órdenes estimó la reclamación, y el 17 de mayo de 1590, sus miembros *«dixeron que abian de revocar y revocaron el auto dado por el dotor Ortiz juez de residencia del partido de Almagro... y se les concede el termino por ellos pedido a cumplimiento de ciento y veynte días para hacer su probança»*.

Con esta decisión el tribunal superior del Consejo de las órdenes militares, anulaba la sentencia dictada en Almagro, y daba un plazo de 120 días, para que se presentaran nuevas pruebas y se tomara declaración a posibles testigos de los

¹⁷ AHN, archivo histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, interrogatorio de los testigos y sentencia del proceso.

reclamantes, pues en el proceso solo se había interrogado a los presentados por los demandados.

Yo Pedro Ruiz de Carabias
al qual que dandole
la p[re]sentada
de los d[ic]hos
de los d[ic]hos

Yo fui de carabias en el d[ic]ho y fable de cinco pinturas y susplices de la villa en el pleito con su rubi de villa y conatos hisos y herederos de su de villa y con todos sus muger y fue de Luis Velosina y su heredera entalladora de almagra, me presento ante v. A. en grado de apelacion nulidad e agravio e como m[er]ced de des[er]v[er] lugar de una sentencia dada y pronunciada en el d[ic]ho pleito por el d[ic]ho v[er]d[ic]to gobernada de la d[ic]ha villa en q[ue] debiendo condenar a las partes contrarias en lo pedido por mis partes, por las demas q[ue] les fuere en d[ic]ha y u[er]dad en el recabdo de la s[er]vicio no lo hizo, antes les dio por libros como mas largo consta de fusos, el qual re pido digo q[ue] mandado vos por v. A. el p[ro]ceso de este pleito hallara q[ue] la d[ic]ha sentencia fue nula y do alguna in justa y muy agravada contra mis partes y q[ue] como tal v. A. la debe mandar reuocar y condenar a las partes contrarias v[er]bo q[ue] por las m[is]as fue pedido y en las costas y q[ue] debe hacer ante por lo siguiente. Lo primero p[or] lo general y por todas las r[as]as de nulidad y agravio q[ue] del d[ic]ho p[ro]ceso y sentencia se pueden y deben alegar y lo demas d[ic]ho y alegado por mis partes q[ue] he aqui por exp[re]s[er] lo d[ic]ho p[or] q[ue] la d[ic]ha sentencia se dio sin estar el pleito concluso ante pendiente ante v. A. sobre el articulo de denegacion de prueba como de los autos pare[re]. Lo d[ic]ho p[or] q[ue] v. A. hallara q[ue] los d[ic]hos f[u]ndos de villa y Luis de Velosina entalladores, se obligaron a hacer el d[ic]ho recabdo, y darle hecho en toda perfeccion por quatro mil ducados con forme a la traza y condiciones q[ue] se concertaron con el concejo de la d[ic]ha villa, y estando asi obligados a toda la d[ic]ha obra, se concertaron con los d[ic]hos mis partes q[ue] ellos durasen y m[er]ced q[ue] se les fuesen el d[ic]ho recabdo conforme a la d[ic]ha traza y condiciones por mil y ochocientos ducados y si pusieron por condicion q[ue] la pintura durado y esto fado q[ue] en el f[u]ndos habia de valer por a p[re]cios de mil ducados como consta por las escrituras de conciertos presentadas en este p[ro]ceso y debiendo los d[ic]hos entalladores entregar a los d[ic]hos mis partes la obra conforme a la d[ic]ha traza de fuerte q[ue] la pintura durado y est[er] fado q[ue] en ella f[u]ndos no excediese del a p[re]cio de los dos mil d[ic]ho

Fig. 5: Escrito de Pedro Ruiz de Carabias al tribunal del Consejo de Órdenes. Fuente. Archivo Histórico Nacional.

Pese a ello, el 25 de junio de 1590, el licenciado Ortiz, gobernador del partido de Almagro, se reafirmó en su resolución, al indicar *«que debo dar por libre a dicha Francisca Hernandez como madre e tutora de sus hijos de Juan Ruiz Delvira y a Lucia Ruiz heredera de Luis de Vellorino su marido difunto»*. En dicha sentencia, decidió no condenar en costas a ninguna de las partes.

Por otro lado, Gaspar de Esquinas, en nombre de Francisca Hernández y sus hijos, presentó el 5 de abril de 1591, un escrito al tribunal del Consejo de Órdenes. En él alegaba que su auto dado en favor de la parte contraria, anulando la decisión del juez de residencia de Almagro era *«injusto y muy agraviado y digno de anular y rebocar»* por varias razones. La primera de ellas era que no se le dio *«a pedimiento de parte en tiempo y forma»* y la segunda, que la parte contraria tenía ochenta días para presentar las pruebas y los testigos, y fue dos días después de cumplido dicho plazo, cuando pidieron una prórroga de ciento veinte días, por lo que al hacerlo fuera de tiempo, el juez lo denegó, cumpliendo con la ley. La tercera causa era que los demandantes pretendían que presentaran la traza del retablo, *«la qual dicen aber yncubierto mis partes»*, cuando en realidad *«la dicha traça no esta en poder de mis partes»*. Por estas razones, solicitaron que se anulara la revocación y se mantuviera el veredicto del licenciado Ortiz.

El proceso se fue alargando, y al no conseguir Pedro y Pablo de Cisneros que se atendiera su reclamación y se condenase a los herederos de Juan Ruiz Delvira y Luis de Vellorino, su representante, Pedro Ruiz de Carabias, presentó un nuevo escrito en Madrid al tribunal del Consejo de Órdenes, el 15 de marzo de 1593 (Fig. 5). En su declaración, reiteraba sus demandas, alegando que si los maestros firmaron una cláusula en el contrato con el concejo de La Solana, por la que perdían las demasías, sus clientes no *«estaban obligados por dichas condiciones»*, porque los maestros entalladores *«las pusieron como personas que podían medir la obra de la talla de suerte que no excedieran de la traça y de su obligación, y no obligo a mis partes que habian de cubrir y pintar la obra que los dichos entalladores les diesen»*. También indicaba, que aunque los maestros manifestaron que esas mejoras eran necesarias para la perfección de la obra, los tasadores dijeron lo contrario, y aunque fueran necesarias para el ornato del retablo, *«no estaban obligados los dichos entalladores a hazerlas pues no estaban en la traça»*. Finalmente, aclaraba que en caso de ser condenados, no debían ser los herederos de cada maestro por la mitad, sino que los dos se habían obligado *«de mancomun y cada uno por el todo... y ansi cada uno debe ser condenado por el todo y mis partes pueden escoger cobrar de quien le convenga»*¹⁸.

¹⁸ AHN, archivo histórico de Toledo, Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593, apelaciones de las partes y resoluciones

Aunque no aparece el resultado final del proceso, todo parece indicar que los hijos y herederos de Juan Ruiz Delvira, no tuvieron que pagar las demasías que le reclamaban los pintores que había contratado su padre.

6. ESTUDIO ARTÍSTICO DEL RETABLO

El retablo de la iglesia de Santa Catalina fue destruido al comienzo de la Guerra Civil, al ser quemado el templo. Así se perdió uno de los ejemplos más valiosos de la retablística provincial de finales del siglo XVI. Sin embargo, gracias a la existencia de algunas fotografías, se puede realizar un análisis de sus características principales, y de las influencias y similitudes con otras obras de su entorno.

Era de estilo romanista, surgido en el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII, como una variante española del Manierismo imperante en Europa. Las necesidades catequéticas del Concilio de Trento, y el hecho de verlas reflejadas en las obras de arte religiosas, provocaron una adaptación del Manierismo, arte con un claro lenguaje clasicista y unas tendencias cultas y refinadas, dirigido a una minoría elitista, no apto para transmitir la emoción y dramatismo del arte religioso tradicional (Castillo, 1989: 111-113).

El estilo romanista recibe este nombre por la influencia de autores romanos, en especial de Miguel Ángel, y se vio reflejado sobre todo en los retablos, donde una serie de esculturas dramáticas y expresivas, se vieron complementadas con una policromía, conseguida a base del dorado y estofado, que acentuaba la emotividad y sensibilidad de las imágenes, aunque sin abandonar la monumentalidad del clasicismo manierista, siendo claramente predecesoras del naturalismo propio del Barroco. El estilo romanista se puede considerar un claro nexo de unión entre el Manierismo y el Barroco (Castañer, 1994: 222). Los mensajes transmitidos por las imágenes debían ser claros y concisos, sirviendo de complemento a la liturgia, para atraer la atención de los fieles a la vez que fomentaban su devoción.

El retablo de La Solana, en su sección horizontal constaba de un banco o predela, tres cuerpos y un ático, separados por unos frisos corridos decorados profusamente, mientras que en la vertical encontramos cinco calles y dos entrecalles, separadas por columnas, siendo éstas dobles en los extremos y en la separación de las entrecalles y las calles que presentaban pinturas. En el banco o predela había seis casas, donde se hallaban mediorrelieves con escenas religiosas. En las situadas en los extremos se observa la representación de dos Santos Padres de la Iglesia, mientras que en el resto podrían aparecer momentos de la vida de Jesús.

del tribunal del Consejo de Órdenes.

En la calle central, encontramos el sagrario en el primer cuerpo, donde se custodiaba el Santísimo Sacramento, en el segundo la imagen de Santa Catalina de Alejandría rodeada de una orla, a cuya advocación está dedicada la parroquia, junto a los atributos de su martirio, la espada y la rueda, mientras que en el superior se hallaba la Asunción de la Virgen, cuya devoción estaba muy arraigada en la zona, como lo demuestran numerosas iglesias parroquiales cercanas con dicha advocación (Manzanares, Valdepeñas, Tomelloso, Villarrubia de los Ojos,...).

En las calles exteriores y en las entrecalles estaban situados los doce apóstoles, pudiendo identificar a San Juan en la entrecalle superior izquierda y a San Andrés en el mismo cuerpo pero en el extremo de la derecha, según se miraba de frente. Estas calles y entrecalles estaban separadas por otras que contenían pinturas, encontrando en total seis, tres a cada lado, siendo éstas imposibles de identificar con certeza con las fotos que poseemos. No obstante, según Antonio García Cervigón, las ubicadas en el lado izquierdo podrían representar, la Anunciación a María, el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes Magos, mientras que las del lado derecho, nos mostrarían el Descendimiento de Jesús de la Cruz, Entierro y Resurrección (García, 2000: 26), hipótesis lógica, pues aparecerían en uno de los lados, los hechos cruciales del Nacimiento de Jesús, y en el otro los de su Muerte y Resurrección, dentro de las teorías trentinas, que buscaban la catequización de los fieles.

En el ático o parte superior había un Calvario, rematado por un frontón semicircular partido en el centro, lugar destinado a la figura de Dios Padre sentado en su trono. En la parte central estaba Jesús en la Cruz, acompañado por la Virgen María y San Juan, mientras que en los laterales estaban las esculturas de San Cosme y San Damián, hallándose en el exterior del marco arquitectónico las figuras en la cruz del buen y el mal ladrón, Dimas y Gestas (Fig. 6).

Respecto al encuadramiento de las imágenes, aparecían enmarcadas por sus correspondientes hornacinas, exceptuando las del cuerpo central, el buen y el mal ladrón, las alegorías recostadas que coronaban las calles laterales, los angelillos y la de Dios Padre. Las calles y entrecalles se delimitaban por columnas siguiendo el siguiente orden: en el primer cuerpo jónicas, observándose perfectamente las volutas, mientras que en el segundo y tercero eran corintias, es de suponer que los fustes eran estriados, aunque no se puede apreciar con claridad, pero lo que sí es obvio es la decoración de éstos en su tercio inferior, siguiendo la norma del momento, último tercio del siglo XVI. A comienzos de la siguiente centuria se tenderá hacia una depuración artística, desapareciendo el ornato de las columnas, véase como ejemplo el retablo de Nuestra Señora del Prado en Ciudad Real, en el que las columnas aparecen estriadas en su totalidad. En el retablo de la iglesia de la Asunción de Miguelturna, fechado como el de La Solana, en el último tercio del XVI,



Fig. 6: Retablo de La Solana, adornado con un altar de privilegio. Fuente, Foto de época de Pedro Antequera.

las columnas del tercer cuerpo están decoradas en su tercio inferior, presentando gran paralelismo con el de La Solana, como veremos más adelante. En la parte del ático las columnas desaparecen siendo sustituidas por pilastras.

En los retablos españoles podemos observar la siguiente evolución: durante la primera mitad del siglo XVI, se utilizaban como delimitaciones verticales, los balaustres, que fueron sustituidos poco a poco por columnas, dejando de utilizarse prácticamente en Extremadura o Sevilla, desde la década de los años sesenta (Hernández, 1994: 227). En el de La Solana, apreciamos la utilización de columnas respondiendo así a las tendencias del momento, retalladas en su tercio inferior con motivos vegetales, norma que se irá perdiendo, pasando a ser totalmente estriadas a comienzos del XVII, como ya hemos apuntado, mientras que en la medida que va avanzado el siglo se fueron sustituyendo por salomónicas.

Si comparamos el retablo de La Solana, con otros de la provincia, hay uno con el que se observan numerosas y claras similitudes, el de Miguelturra. Estas coincidencias se podrían explicar mejor, si alguno de los artistas hubiese trabajado en ambos retablos, o simplemente porque los autores siguieron los mismos cánones artísticos, bajo una misma influencia y formación, adoptando las normas del momento. Las similitudes entre ambos retablos son las siguientes:

- Una misma distribución de cuerpos y calles, teniendo ambos una predela con seis casas, tres cuerpos y un ático. Los tres cuerpos presentaban el mismo número de calles y entrecalles, y con la misma distribución: un sagrario, la imagen de la advocación a la que estaba dedicada la iglesia y un altorrelieve, en la calle central; separada de las entrecalles por columnas que enmarcaban a los apóstoles, presentando en el otro lado columnas dobles como separación de las siguientes calles que contenían pinturas, y a continuación las calles exteriores, enmarcadas por columnas, con el resto de los apóstoles.
- Las dos únicas casas de la predela del retablo de La Solana, en las que se pueden identificar las escenas, coinciden con las del de Miguelturra: dos Santos Padres de la Iglesia, sentados uno frente a otro con una mesa entre ambos.
- Las columnas que delimitaban las esculturas y pinturas, tenían una misma distribución, con doble columna entre las calles y entrecalles donde estaban ubicadas las pinturas, coincidiendo los órdenes arquitectónicos: jónico en el cuerpo inferior, y corintio en el intermedio y superior. La única diferencia que se puede observar es que en Miguelturra solo aparecían retalladas en el tercio inferior, las columnas del tercer cuerpo, frente a las de La Solana, en donde todas fueron retalladas.

- El ático de ambos retablos, presentaba la misma iconografía: el Calvario.

Respecto a cuál de los dos se pudo construir primero, aunque el de Miguelturra no está totalmente datado, dándose como fecha de construcción el último tercio del siglo XVI, al igual que el de La Solana, hay algunos datos que nos parecen indicar que el de Miguelturra es posterior, como hemos apuntado, pues el dorado y las pinturas no fueron contratadas con Esteban Perolli hasta el año 1604, por el moderado coste de 1.870 ducados (Herrera, 2005: 393).

Otro retablo de la misma época es el de Nuestra Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad, construido entre 1581 y 1607, siendo realizado por el maestro de Villanueva de los Infantes, Francisco Cano (Blázquez, 1999: 146-147). Este retablo presenta una distribución distinta, con dos cuerpos y tres calles, separadas por entrecalles muy pequeñas, y un ático grandioso. Las separaciones entre los cuerpos tienen una decoración recargada, con abundancia de frontones y escudos, por lo que sigue un modelo estilístico distinto.

El retablo de la iglesia parroquial de Manzanares se construyó en la última década del siglo XVI, quedando instalado en octubre de 1595. El contrato de su dorado y estofado no se firmó hasta 1600, y por varios problemas y conflictos no se concluyó hasta 1608. Aunque lo realizó Juan Ruiz Delvira “el Mozo”, hijo del entallador que construyó el de La Solana, se ve un claro cambio en la tendencia del arte de los retablos. Era una obra de arquitectura de cinco calles, que comprendía cuatro grandes tableros de pintura al óleo, situados a ambos lados del cuerpo central, en la que se observa una clara evolución hacia postulados clasicistas, con un mayor peso pictórico en detrimento de la escultura.

La utilización de numerosas columnas estriadas de orden corintio, sobre las que se situaba un largo entablamento, la aparición de netos o pedestales entre las columnas, la eliminación de hornacinas individuales para las esculturas, que estaban exentas y sin ningún tipo de recubrimiento, unido a una mayor sobriedad del conjunto, nos muestran claramente por dónde iban los cambios estilísticos que estaban teniendo lugar en la retablistica española de finales del siglo XVI, y sobre todo, a comienzos del XVII, en los que se intentaba aplicar un clasicismo más sobrio y sencillo, impulsado por la estética herreriana del monasterio del Escorial y la influencia de las teorías de Vignola (Moya y Fernández-Pacheco, 2022: 45, 54, 57-58).

Un retablo de cronología más tardía, como ya hemos indicado es el de Ciudad Real, que se construyó entre 1610 y 1617, siguiendo las condiciones y trazas enviadas desde América por Juan de Villaseca, secretario de Luis de Velasco, que desempeñó los cargos de Virrey de México y de Perú. El donante entregó diez mil ducados para realizar el retablo en honor a la Virgen del Prado, patrona de Ciudad

Real, encargando el proyecto a un arquitecto afincado en México, Andrés de la Concha, siendo los maestros que lo ejecutaron, el escultor Girarolo de Merlo y su yerno, el pintor Juan de Astén, aunque este último no pudo completar la obra, siendo contratados para ello, Cristóbal y Pedro Ruiz Delvira (Madrid, 1984: 158, 162, 163 y 168), hermanos de Juan, que había participado en la realización del retablo de Manzanares.

Este retablo tiene notables diferencias con los de La Solana y Miguelturna, y aunque el número de cuerpos y calles es el mismo, las pinturas han sido sustituidas por altorrelieves, los órdenes de las columnas son distintos: dórico en el cuerpo inferior, jónico en el medio y corintio en el superior, apareciendo todas ellas estriadas y sin decoración, siguiendo el cumplimiento de las condiciones de construcción del retablo en las que se indicaba: *«que todas las columnas de la traza aunque en ella estan rebestidos los tercios bajos no se rebistan por ser obra que no se usa ya»* (Madrid, 1984: 164). La separación entre las calles y entrecalles se realiza con una sola columna. Es un retablo más clasicista y menos recargado, estando influenciado, según Enrique Herrera, por el clasicismo moderado de los Leoni (Blázquez, 1999: 157).

7. CONCLUSIONES

El perdido retablo de la iglesia de Santa Catalina de La Solana, es un claro ejemplo del estilo romanista en la provincia de Ciudad Real y en La Mancha, del último cuarto del siglo XVI, en un momento en el que estaba comenzando a cambiar el arte de la retabística hacia unos postulados más clásicos y sobrios, que se manifestará en las obras realizadas en la última década del siglo y en las primeras del siguiente.

La financiación para un elemento tan importante de la iglesia parroquial, se consiguió gracias a los esfuerzos y la implicación de todos los sectores de la población: la iglesia con sus ingresos regulares, el concejo con la recaudación de multas y sanciones a los infractores que se invirtieron en el retablo, y el pueblo cultivando una parte de la dehesa comunal de la villa, para que sus beneficios se dedicasen a su construcción.

En el retablo, tal y como hemos visto, participaron tanto en su fabricación y montaje, como en el pintado y estofado, los más afamados maestros entalladores y doradores que trabajaban no solo en la comarca o la provincia, sino en la región, pues los pintores eran toledanos, y sus trabajos no se desarrollaron solo en las comarcas manchegas y toledanas, sino que también llegaron a poblaciones madrileñas.

El coste del retablo fue ajustado y más económico que el de otras localidades, ascendiendo a cuatro mil ducados, contando la escultura y la pintura. El de Manzanares, realizado pocos años después tuvo un precio de cuatro mil quinientos ducados, con un margen de doscientos por arriba o por abajo, sin contar el dorado, pintado y estofado, que superó los doce mil (Moya y Fernández-Pacheco, 2022: 49 y 57), mientras que en el que se realizaba en Villanueva de los Infantes, en 1587 el mayordomo de la iglesia advertía que debían cuatro mil ducados a los maestros, y eso que aún no lo habían acabado de dorar (Flores, 1988: 135). Para el retablo de Ciudad Real, la provisión inicial de fondos, donada por Juan de Villaseca, ascendió a diez mil ducados (Madrid, 1984: 162).

El tiempo de construcción se calculó en cuatro años, repartidos en dos años para la arquitectura y escultura, y el mismo tiempo para el dorado y estofado, pero la previsión no fue real, llegando a durar un total de diez. El retraso se acumuló en la construcción y montaje, en los que se tardaron ocho años, mientras que los pintores cumplieron sus plazos. Ese hecho debía ser algo normal, y sería debido a que los maestros trabajarían en varias localidades a la vez con el fin de no perder clientes, aunque ello repercutiera de forma negativa en los plazos de entrega. El de Manzanares que se acabó de montar en 1595, también con retraso sobre las previsiones, no se acabó de pintar y dorar hasta 1608, proceso en el que tardaron ocho años, desde la firma del contrato, mientras que en el de Torre de Juan Abad se tardaron veintiséis años. Por tanto, si lo comparamos con ellos, el retablo de La Solana fue uno de los que menos tiempo invirtió en su construcción, si exceptuamos el de la catedral de Ciudad Real, en el que solo se tardaron siete años.

Un hecho destacable, es que su precio se repartió a partes iguales, entre lo dedicado a la escultura y a la pintura, lo que nos muestra un equilibrio entre las dos artes que intervinieron en su construcción, siendo uno de los últimos en los que se observa dicha proporción, pues a partir de ese momento, hay un desequilibrio en favor de la pintura, que se puede observar tanto en la estética de los retablos, como el precio gastado en cada una. En Manzanares, el coste del pintado y dorado fue casi tres veces más alto que el de su arquitectura y escultura.

Los retablos de nuestras iglesias, son un claro ejemplo de obras de arte, en muchos casos verdaderas joyas que expresaban el sentir de la sociedad de su tiempo, en los que participaron los artistas más importantes y conocidos del momento. Aunque el retablo de La Solana fue destruido, al igual que muchos de nuestro entorno, este artículo tiene como objetivo que permanezca en la memoria y no sea un patrimonio olvidado.

Los conflictos entre los patrocinadores y los constructores, o entre los entalladores y doradores, sobre los precios y el pago de las mejoras realizadas, dio lugar a

largos y completos procesos, cuya documentación nos permite a los investigadores un conocimiento amplio y profundo de los contratos, precios, plazos de construcción e imágenes de los retablos.

Gracias al estudio de estas obras se puede observar la evolución sufrida por la retabística manchega, en el último tercio del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, abocada a unas posturas más clasicistas, al igual que sucedió en otras regiones o comunidades españolas. También se puede ver el ingente esfuerzo que tuvieron que realizar las autoridades civiles y religiosas del momento junto al pueblo llano, para recaudar las fuertes sumas necesarias para su construcción. Por eso siempre el patrimonio es de todos y todos lo debemos cuidar.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

Fuentes documentales

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN)

Sección Órdenes Militares.

- Santiago, libro 1078C, visita de 1515, La Solana.
- Santiago, libro 1085C, visita de 1549-50, La Solana.

Sección Archivo Histórico de Toledo.

- Santiago, legajo 59.630, autorización a la villa de La Solana para sembrar un cuarto de la dehesa por tres años para la obra de la iglesia, 1572.
- Santiago, legajo 37.169, Pedro y Pablo de Cisneros con Juan Ruiz Delvira, sobre un retablo que había de hacer, 1589-1593.
- Calatrava, legajo 36.420, Juan Ruiz Delvira contra el concejo de Manzanares por la tasación del retablo de la iglesia parroquial, 1613.

ARCHIVO MUNICIPAL DE LA SOLANA (AMLS)

- Libro 10, acuerdos del ayuntamiento de La Solana (1561-1575).
- Libro 16, acuerdos y decretos del ayuntamiento de La Solana (1581-1587).

Bibliografía

- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (1999): *El arte del Renacimiento en Ciudad Real*. Biblioteca de Autores Manchegos (Diputación provincial de Ciudad Real). Ciudad Real.
- CASTAÑER LÓPEZ, S. (1994): "El funcionamiento de la imagen en el retablo alavés de 1500". En *Actas del X Congreso de la CEHA (Comité Español de Historia del Arte). Los clasicismos en el arte español*: 219-225. UNED. Madrid.
- CASTILLO, M. A. (1989): *Renacimiento y Manierismo en España*. Historia del Arte, 28. Historia 16. Madrid.
- FLORES GUERRERO, P. (1988): "Apuntes para el estudio de la iglesia parroquial de San Andrés de Villanueva de los Infantes". *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 18: 119-142. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real.

- GALIANO PUY, R. (2004): “Vida y obra de Sebastián de Solís: un artista toledano afincado en Jaén”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 188: 273-351. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén.
- GARCÍA CERVIGÓN, A. (2000): “El estudio del antiguo retablo de Santa Catalina revela su belleza”. En *Lanza*, 2 de febrero de 2000: 26. Ciudad Real.
- GONZÁLEZ ZYMLA, H. (2008): “El retablo mayor del convento de Santa Isabel de los Reyes de Toledo: nuevas aportaciones a la obra de Juan Bautista Monegro, Andrés Sánchez, Juan Sánchez Dávila y Pedro Cisneros el Mozo”. *Archivo Español del Arte*, 81 (323): 253-270. CSIC. Madrid.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R. (1994): “Evolución de los soportes y de los órdenes clásicos en el retablo bajoextremeño”. En *Actas del X Congreso de la CEHA (Comité Español de Historia del Arte). Los clasicismos en el arte español: 227-232*. Departamento de Historia del Arte de la UNED. Madrid.
- HERRERA MALDONADO, E. (2002): “El influjo de la arquitectura escurialense en La Mancha: La portada de la iglesia parroquial de San Andrés, en Villanueva de los Infantes”. En F. J. Campo y Fernández de Sevilla (coord.): *El Monasterio del Escorial y la arquitectura: 675-696*. Real Centro Universitario El Escorial-María Cristina. San Lorenzo de El Escorial.
- HERRERA MALDONADO, E. (2004): “El triunfo del retablo barroco en Almagro”. En J. A. Mancebo Roca (coord.). *El territorio de la memoria: homenaje a la profesora Rocío Rodríguez: 111-132*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.
- HERRERA MALDONADO, E. (2005): “El arte en La Mancha en tiempos de don Quijote”. En P. Sanz Camañes (coord.). *La Monarquía hispánica en tiempos del Quijote: 373-397*. Universidad de Castilla-La Mancha. Madrid.
- HERVAS Y BUENDÍA, I. (1914): *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real. Tomo I*. Imprenta de Ramón Clemente Rubisco. Ciudad Real.
- MADRID Y MEDINA, Á. (1984): “Juan de Villaseca y el retablo de la catedral de Ciudad Real”. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 15: 155-171. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real.
- MATEO GÓMEZ, I. (1985): “Cuatro tablas de Pedro de Cisneros en la iglesia de Valdemoro (Madrid). *Archivo Español del Arte*, Tomo 58, 229: 44-51. CSIC. Madrid.
- MATEO GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2003): *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. CSIC. Madrid.
- MOYA GARCÍA, C. y FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL, C. (2022): “El retablo renacentista de la Asunción de Nuestra Señora de Manzanares” en J. Romero Nieva y D. R. Gallego (coord.). *El templo de la Asunción de Manzanares. Su historia y evolución: 45-65*. El Zaque Asociación Cultural. Manzanares.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. (1914): *Al derredor de la Virgen del Prado, patrona de Ciudad Real*. Imprenta del Hospicio Provincial. Ciudad Real.
- ROMERO ESCRIBANO, R. (2024): *Miguel Barroso pintor: imágenes y encargos al servicio de la Contrarreforma*. Tesela, 91. Patronato de Cultura. Alcázar de San Juan.

9

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL

2025

ISSN: 2172-2633
ISSN-e: 1989-595X



Redacción, correspondencia y servicio de intercambio

Centro de Estudios del Campo de Montiel - CECM
Plaza Mayor, 1 (Ayuntamiento)
13328 - Almedina
Ciudad Real, España
recm@cecampomontiel.es
www.cecampomontiel.es/recm/

Maquetación

Pedro R. Moya Maleno

Indización



© De la edición: CECM

© De los contenidos: los autores.



El CECM no comparte necesariamente las opiniones expresadas por los autores de los contenidos.

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista de Estudios del Campo de Montiel /
Centro de Estudios del Campo de Montiel.- Vol. 9 (2025).-
Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2025.
Rev. estud. Campo Montiel // RECM
170 x 227 mm.
Bienal
ISSN electrónico: 1989-595X
ISSN papel: 2172-2633
ISSN-L:1989-595X
III. Centro de Estudios del Campo de Montiel
DOI Revista: 10.30823
Área de conocimiento: Miscelánea



Revista de Estudios del Campo de Montiel

Rev. estud. Campo Montiel // RECM

recm@cecampomontiel.es
www.cecampomontiel.es/recm

Dirección Científica

Dr. Pedro R. Moya Maleno

Coordinación Editorial

D. Fco. Javier Moya Maleno

Consejo Editorial

Dr. Álvaro Sánchez Climent, Arqueólogo, España
Dra. Carmen Pérez Peña, Universidad de Cádiz-INDESS, España
Dr. Daniel García Martínez, CECM / Universidad Complutense de Madrid, España
D. Esteban Jiménez González, CECM / Biblioteca Pública del Estado de Ciudad Real, España
Dr. Jesús Francisco Torres Martínez, Instituto Monte Bernorio de Estudios de la Antigüedad del Cantábrico (IMBEAC), España
Dr. José A. López Sánchez, Universidad de Cádiz-INDESS, España
Dr. Manuel Antonio Serrano de la Cruz Santos-Olmo, CECM / Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dra. Mercedes Jimenez García, Universidad de Cádiz-INDESS, España

Consejo Asesor

Dr. Alfredo Arcos Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dra. Ángela Madrid Medina, CECEL-CSIC, España
Dr. Benito Navarrete Prieto, Universidad Complutense de Madrid, España
Dra. Concepción Fidalgo Hijano, Universidad Autónoma de Madrid, España
Dra. Consolación González Casarrubios, Universidad Autónoma de Madrid (jubilada), España
Dr. Christian Aguilar Yáñez, Universidad Austral, Chile
Dr. Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, Universidad de Sevilla, España
Dr. Francisco Cebrián Abellán, Universidad de Castilla-La Mancha
Dr. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Estudios Superiores de El Escorial, España
Dr. Francisco Parra Luna, Universidad Complutense de Madrid (jubilado), España
Dr. Gonzalo Martínez García, Universidad de Córdoba, España
Dr. José Ignacio Ruiz Rodríguez, Universidad de Alcalá, España
Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé, Universidad de Alcalá de Henares (jubilado), España
Dr. Juan Antonio González Martín, Universidad Autónoma de Madrid, España
Dr. Manuel Luna Samperio, Universidad Católica San Antonio de Murcia, España
Dra. Marcela Cubillos Poblete, Universidad de Valparaíso, Chile
Dra. María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Universidad de Castilla-La Mancha-CECLM, España
Dra. Rosario García Huerta, Universidad de Castilla-La Mancha, España

Índice

	<u>Págs.</u>
PEDRO R. MOYA-MALENO: <i>Un pondus y una moneda inéditos de Laminium (Alhambra, Ciudad Real): estudio y reflexiones patrimoniales.....</i>	15-36
JUAN CARLOS GÓMEZ MACÍAS: <i>Un puente de Vandelvira sobre el río Guadalmena en el Campo de Montiel.....</i>	37-67
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL y CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>Un ejemplo de retablistica romanista en el Campo de Montiel: El retablo de la iglesia de Santa Catalina en La Solana (1576-1586).....</i>	69-98
MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA: <i>Hidalguía y arte en el Campo de Montiel: la capilla de Santiago de la parroquia de Santa Catalina, de La Solana.....</i>	99-122
CARLOS SÁNCHEZ MOLINA: <i>Muerte barroca y religiosidad en el Campo de Montiel, siglos XVII-XVIII.....</i>	123-199
BERNARDO SEVILLANO MARTÍN: <i>Ruidera en las Descripciones del cardenal Lorenzana.....</i>	201-225
JAVIER CALAMARDO MURAT: <i>Semblanza de don Domingo Vázquez Andújar (1856-1917).....</i>	227-253
JOSÉ VICENTE RODRIGUEZ BELLÓN: <i>Las Cátedras Ambulantes y la educación femenina en San Carlos del Valle.....</i>	255-299
 CRÓNICAS Y RECENSIONES	
<i>Fuentes histórico-geográficas como estrategia de valor añadido para la internacionalización y el turismo. El caso de las Relaciones Topográficas del s. XVI según F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (ROGELIO JORGE-MARTÍN)....</i>	303-319
 NORMAS DE PUBLICACIÓN	321-323

Summary

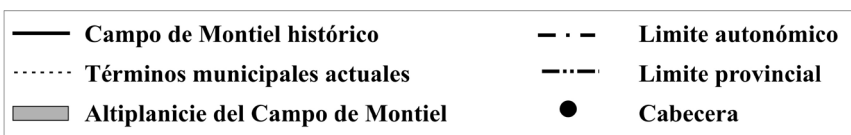
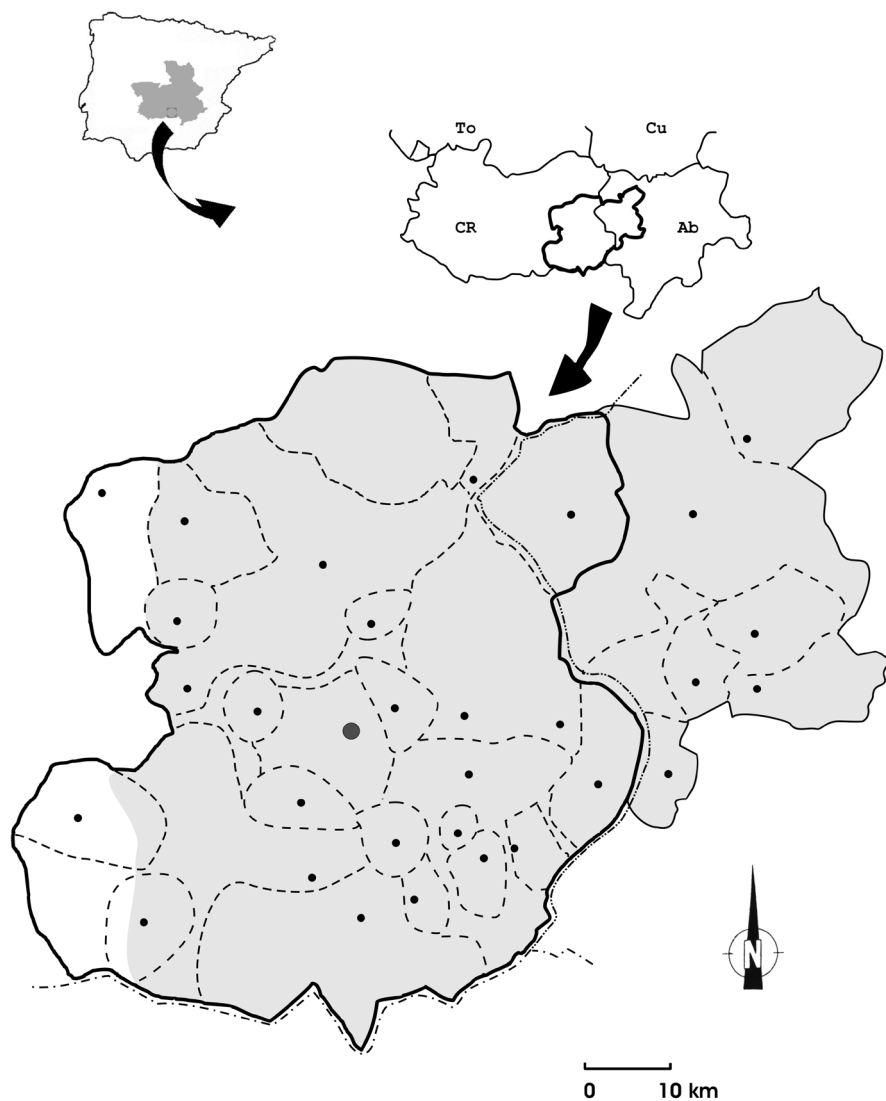
	<u>Pages</u>
PEDRO R. MOYA-MALENO: <i>An unpublished pondus and coin from Laminium (Alhambra, Ciudad Real): study and heritage considerations.....</i>	15-36
JUAN CARLOS GÓMEZ MACÍAS: <i>Vandelvira bridge over the Guadalmena river in Campo de Montiel.....</i>	37-67
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL & CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>An Example of Romanist Altarpiece design in Campo de Montiel: The Altarpiece of Santa Catalina's Church in La Solana (1576-1586).....</i>	69-98
MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA: <i>Nobility and Art in the Campo de Montiel: the Chapel of Santiago in the Church of Santa Catalina, La Solana.....</i>	99-122
CARLOS SÁNCHEZ MOLINA: <i>Baroque Death and Religiosity in the Campo de Montiel during the 17th and 18th Centuries.....</i>	123-199
BERNARDO SEVILLANO MARTÍN: <i>Ruidera in the Cardinal Lorenzana's Descriptions.....</i>	201-225
JAVIER CALAMARDO MURAT: <i>Biographical Sketch of Mr. Domingo Vázquez Andújar (1856-1917).....</i>	227-253
JOSÉ VICENTE RODRIGUEZ BELLÓN: <i>The Mobile Classrooms and Women's Education in San Carlos del Valle.....</i>	255-299

CHRONICLES AND BOOK REVIEWS

<i>Fuentes histórico-geográficas como estrategia de valor añadido para la inter- nacionalización y el turismo. El caso de las Relaciones Topográficas del s. XVI según F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (ROGELIO JORGE-MARTÍN)....</i>	303-319
---	---------

PUBLICATION GUIDELINES

321-323



Índice

	Págs.
PEDRO R. MOYA-MALENO: <i>Un pondus y una moneda inéditos de Laminium (Alhambra, Ciudad Real): estudio y reflexiones patrimoniales</i>	15
JUAN CARLOS GÓMEZ MACÍAS: <i>Un puente de Vandelvira sobre el río Guadalmena en el Campo de Montiel</i>	37
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL y CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>Un ejemplo de retablistica romanista en el Campo de Montiel: El retablo de la iglesia de Santa Catalina en La Solana (1576-1586)</i>	69
MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA: <i>Hidalguía y arte en el Campo de Montiel: la capilla de Santiago de la parroquia de Santa Catalina, de La Solana</i>	99
CARLOS SÁNCHEZ MOLINA: <i>Muerte barroca y religiosidad en el Campo de Montiel, siglos XVII-XVIII</i>	123
BERNARDO SEVILLANO MARTÍN: <i>Ruidera en las Descripciones del cardenal Lorenzana</i>	201
JAVIER CALAMARDO MURAT: <i>Semblanza de don Domingo Vázquez Andújar (1856-1917)</i>	227
JOSÉ VICENTE RODRIGUEZ BELLÓN: <i>Las Cátedras Ambulantes y la educación femenina en San Carlos del Valle</i>	255
CRÓNICAS Y RECENSIONES	
<i>Fuentes histórico-geográficas como estrategia de valor añadido para la internacionalización y el turismo. El caso de las Relaciones Topográficas del s. XVI según F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (ROGELIO JORGE-MARTÍN)</i>	303
NORMAS DE PUBLICACIÓN	

ISSN 1989-595X



9 772172 263002

2025

ISSN: 2172-2633
ISSN-e: 1989-595X