

ESTUDIO ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS OLMOS

Ana Isabel Santos y Rosario Llamas Pacheco

Universidad Politécnica de Valencia

Autor de contacto: Rosario Llamas Pacheco, rllamas@crub.upv.es

RESUMEN: *El estudio histórico y artístico realizado sobre El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos, situado en la Torre de Juan Abad, ha revelado que se trata de una obra de arte única en la comarca del Campo de Montiel, en lo que a estilo y género se refiere, pues representa lo esencial del Manierismo o Renacimiento tardío en la zona. El presente artículo aporta una revisión de las fuentes documentales y bibliográficas referentes tanto a la obra como a su autor, a partir de la cual se obtienen conclusiones acerca de la historia constructiva del Retablo, de sus aspectos formales y de su contenido iconográfico. Por otro lado, se ha realizado una breve reseña biográfica de la vida y obra de su autor, Francisco Cano.*

PALABRAS CLAVE: Retablo, Francisco Cano, Nuestra Señora de los Olmos, estudio histórico - artístico

1. INTRODUCCIÓN

El “antiguo y conocido Campo de Montiel”, como así lo llamó Cervantes (2005:29) en su obra más relevante, nos remite a un territorio muy recorrido desde tiempos pretéritos, zona de paso entre la Meseta, Andalucía, y el Levante, no es de extrañar, por tanto, el gran influjo cultural y artístico recibido. Es necesario señalar la influencia ejercida en la región por la Iglesia, pero también, y en particular, por la Orden de Santiago, la cual promovió una rica evolución histórico-artística en el Campo de Montiel.

Lamentablemente, la Guerra Civil Española causó la destrucción y el expolio de gran parte del Patrimonio Cultural de esta región, lo que ha convertido al Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos en uno de los pocos testimonios artísticos conservados hasta la fecha en la región. Así, podemos considerar este retablo como un documento histórico único, reflejo de un momento de pujanza social y económica, y que fue realizado por un artista reconocido que estuvo influido por su contacto con los grandes maestros del Renacimiento Italiano.

Algunos han sido los autores que han citado a Francisco Cano y a su Retablo en sus obras. Pilar Medina, en su obra *De la Fortaleza al Templo II* (Molina, 2006), expone una detallada historia constructiva de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos, en la que incluye, asimismo, la evolución del Retablo Mayor, basándose en la documentación hallada, sobretudo, en el Archivo Parroquial y Municipal de la Torre de Juan Abad. Enrique Herrera Maldonado, en su estudio sobre el Monasterio del Escorial (Herrera, 2002) dedica un capítulo al influjo del estilo esculiense en la Mancha, en el que incluye una breve descripción bibliográfica de Francisco Cano, con mención a la formación e influencias artísticas que recibió, centrando su atención

en las obras, sobretudo arquitectónicas, realizadas por el artista. Por último, Ángela Madrid y Medina también estudia la figura de Cano en uno de sus artículos para los *Cuadernos de estudios manchegos* (Madrid, 2005).

Si bien estos autores se refieren en sus obras al estudio de aspectos parciales del Retablo, han servido de punto de partida del presente trabajo. Nuestro análisis pretende profundizar en el conocimiento de las particularidades históricas, formales e iconográficas específicas del Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos, realizando un análisis global del mismo.

Por otro lado, han sido los manuscritos hallados en el Archivo Municipal y en el Archivo Parroquial de la Torre de Juan Abad, y en el Archivo Municipal de Villanueva de los Infantes la verdadera base documental del presente estudio.

Según estos documentos, podemos situar cronológicamente nuestra obra, entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, nuestro retablo sería dorado posteriormente, en la primera mitad del siglo XVIII [FIG.1].



Figura 1. Vista general del retablo.

2. HISTORIO CONSTRUCTIVA

El 11 de abril de 1581 tuvo lugar la contratación de la obra durante una reunión del Concejo Municipal, recogida en el Libro de Actas y Decretos del Ayuntamiento de La Torre de Juan Abad, por el escribano Francisco de Figueroa (Amtja, 1578-1592:205). Este documento expone los deseos de los presentes en el mencionado Concejo, entre ellos el reverendo licenciado Aguado, cura de la villa; D. Juan de Abarca y D. Alonso Gómez, alcaldes honorarios de la misma; y sus regidores perpetuos, D. Juan Martín, D. Martín Muñoz, D. Pedro Díaz, y D. Martín García. Es su intención la de impulsar la construcción en su Iglesia de un Retablo Mayor, debiendo ser realizado el mismo por el maestro Francisco Cano, vecino de la villa. Este maestro, escultor y arquitecto, se considera uno de los artistas más significativos de la Mancha en el tránsito de los siglos XVI al XVII. Fue hijo de Juan Cano y Juana de Cuenca. Nacería hacia el año 1556, como se puede deducir de un testimonio del artista en el año 1600 en el que declara tener 44 años. En varios estudios sobre del artista, se le emparenta con el escultor Alonso Cano, natural de la villa Manchega de Almodóvar del Campo, cuyo padre, Miguel Cano, sería el hermano de nuestro artista (Molina, 2006:136).

El Concejo acordó con el artista la distribución formal del conjunto: tres cuerpos y tres calles, situando en el

primero el Sagrario, en el segundo la imagen de Nuestra Señora, y finalmente, en el ático, la escena de Cristo Crucificado, coronado por la figura de Dios Padre: de este modo quedó establecido en el contrato firmado por los miembros citados anteriormente. Asimismo, se fijaron bajo juramento las fechas de finalización de las diferentes partes del retablo, así como el pago del mismo, debiéndosele entregar al maestro Cano 1500 reales al comienzo de la obra, y 100 ducados más cada año, a lo que se le sumarían las donaciones de los vecinos de la villa.

Si bien la obra se comenzó en el mismo año que se realizó el contrato, no pudo ser terminada en el plazo dado. La mejora presentada por el maestro Juan Ruíz Delvira, y las dificultades para la obtención de fondos económicos retrasaron su finalización. No obstante, también se recogieron algunas ayudas. Varios vecinos de la Torre de Juan Abad aportaron diferentes sumas de dinero a su favor. El testamento de Don Miguel Sánchez Honcala, regidor perpetuo de la villa, dado el 10 de mayo de 1591, es un claro ejemplo:

“...ítem mandó que se le dé a la Iglesia de esta villa mil maravedies, y que con ellos se haga un santo que sea San Miguel, para que esté en el Retablo que hace la Iglesia y para dorado, y si sobra alguna cosa que se gaste en acabar el retablo...” (Aptja. XVI-XVIII: 90: 69).

En 1607, aunque la mayoría de las tallas estaban terminadas, no habían sido ubicadas en el retablo, sino que se encontraban amontonadas por diversas partes de la Iglesia, hallándolas así el señor vicario en su visita efectuada el 4 de diciembre de ese mismo año:

“...por tanto mandose (se) notifique a el mayordomo de la dicha iglesia a alcaldes y rregidores desta villa como patronos y oficiales a cuyo cargo está la administración de dicha iglesia y retablo, pongan las dichas imágenes en los tabernáculos y lugares donde (an) de estar, y lo cumplan dentro de quinze días que les dio de plazo, so pena de excomunió y de cada seis ducados para gastos de la iglesia en que les dio por condenados.” (Aptja, 1606-1607).

Antes de finalizar el año la obra estaba completamente acabada, solo a falta del dorado, cumpliendo con los requisitos estéticos y figurativos establecidos por el contrato, según refleja una descripción encontrada en el Inventario de Bienes efectuado con motivo de la visita general del año 1719. Finalmente, en 1751, el maestro pintor y dorador, Juan Antonio del Barco, vecino de Caravaca doró el Retablo Mayor, según otro acuerdo firmado con el Concejo, hallado en los Protocolos Notariales del Archivo Municipal de la Torre de Juan Abad correspondientes a la fecha. El contrato incluía los

trabajos de dorar, estofar y pintar el retablo, utilizando oro fino para cubrir toda la superficie, garantizando así su permanencia. No obstante, determinadas zonas no visibles podrían quedar si bruñir. Las vestimentas se estofarían sobre oro y plata, y los serafines desnudos serían dorados completamente. Por último, los zócalos se pintarían jaspeados con barniz (Molina, 2006:155).

3. ESTUDIO COMPOSITIVO Y ESTRUCTURAL DEL RETABLO

A nivel artístico, nos encontramos en clara transición entre el Renacimiento y el Barroco, haciéndose evidente la influencia Manierista que refleja la obra: continúa imitando a los grandes maestros del Renacimiento en la proporción y perfección formal, pero introduciendo ya una estética más depurada, dinámica y compleja, llena de contrastes, donde las formas se van abriendo y suavizando. En este punto, se estaba produciendo el cambio hacia una nueva corriente artística, el Barroco.

Francisco Cano realizó la obra según establecía el contrato inicial, si bien, ajustándose a la corriente artística de la época. Será su relación con Juan Bautista Perolli, arquitecto y pintor del Palacio del Viso del Marques, el factor determinante para el conocimiento, por un lado de los nuevos postulados arquitectónicos de la obra escurialense, y por otro, de los nuevos lenguajes renacentistas utilizados en Italia.

La Mazonería, en términos generales, está constituida por las partes principales del tradicional retablo gótico, aunque obviamente evolucionadas: el sotobanco, el banco, y el cuerpo central o núcleo del conjunto. Son las estructuras clásicas, y la aparición del ático como cuarta parte del retablo, claramente diferenciado del cuerpo, los elementos que marcan su evolución a lo largo del Renacimiento [FIG.2].

Los laterales se quiebran hacia delante, rompiendo la planta lineal configurando una planta ligeramente ochavada o quebrada, que se adapta a la forma semicircular del ábside de la Iglesia, y que recuerdan, en cierto sentido, a la *polsera* o guardapolvo góticos, pero en su evolución hacia una forma tridimensional, en un intento de crear más perspectiva visual (Coresal, 2003:160). Cano recupera elementos clásicos, como frontones, columnas, frisos, decoración vegetal, angelitos, *putis*, cabezas de animales..., que junto con las esculturas y relieves religiosos, se enmarcan en la estructura renacentista, todos serán distribuidos según unas proporciones armónicas y equilibradas.

Cada elemento está ubicado en relación con un eje de simetría central, que a la vez sirve para establecer otros ejes secundarios. La imaginería se ha extendido a todos los ámbitos del retablo, desprendiéndose del marco arquitectónico, y ocupando, además del centro, las

calles, y las entrecalles y remates, en una expresión mucho más emotiva.



Figura 2. Vista del ático.

El conjunto posee unas dimensiones generales de 13,70 metros de altura y 8,40 metros de ancho, ocupando una extensión total de 80 m², superficie a lo largo de la cual se unifican los diferentes elementos escénicos compuestos por pintura, arquitectura y escultura. Posee una estructura auto-portante, donde la propia construcción de la obra cumple una función estructural. Los pesos y fuerzas se reparten gracias a determinados elementos horizontales y verticales articulados entre sí mediante diferentes tipos de uniones, dando estabilidad y unidad al conjunto.

En primer lugar, el entablamento es el elemento estructural clave del nuevo retablo renacentista, ya que marca el cambio desde la concepción gótica basada en el predominio de la verticalidad, a otra donde lo que destaca son las líneas horizontales, marcando los diferentes niveles en que se divide el retablo. El entablamento se compone de tres partes. La cornisa se sitúa en la parte inferior y está dividida en tres franjas lisas. El friso, en la zona intermedia, varía su decoración en los diferentes cuerpos: en el primero, una interpretación de los clásicos triglifos y metopas, que se intercalan con cabezas de querubines, con molduras redondeadas, volutas y relieves con formas vegetales; en el segundo y tercer cuerpo, se convierte en un friso corrido decorado con elementos vegetales, entre los cuales puede aparecer el relieve de un angelito desnudo. Por último, el arquitrabe, en el primer cuerpo es

completamente liso; en el segundo, presenta dardos y ovos en la parte inferior, y tacos y denticulos en la franja superior, dejando el resto lisas; y en el tercer cuerpo, únicamente se decora con dardos y ovos. En las calles laterales, el entablamento se parte por unos marcos rectangulares que encierran relieves de figuras bíblicas, [FIG.3].



Figura 3. Detalle de un marco rectangular.

La horizontalidad del conjunto se ve acentuado por unos zócalos (entrecuerpos) que elevan el segundo y tercer cuerpo o ático, uniendo el entablamento del cuerpo inferior con los soportes del siguiente.

Por otro lado, en sentido vertical se elevan los elementos sustentantes, en este caso, únicamente en forma de columnas. La tipología y ornamentación que presentan en cada cuerpo reflejan una posible alusión a la evolución de los órdenes clásicos, no obstante en una interpretación personal del artista. Las columnas se levantan sobre una basa y poseen fustes acanalados (en el segundo y tercer cuerpo sólo los dos tercios superiores). Los capiteles varían según se asciende: en el primer cuerpo reproducen las tres partes características del orden dórico (ábaco, equino y collarino), pero decorado con relieves; en el segundo responden al orden compuesto, con hojas de acanto, de cuya parte superior salen las volutas características del orden jónico; y por último, en el tercer cuerpo, también de orden compuesto, presentan hojas de acanto mezcladas con otros motivos vegetales, lo que enlaza con el orden corintio.

Las casas, espacios para las escenas, son los huecos originados en la malla estructural designada por los elementos anteriores. En la calle central, poseen conjuntos escultóricos, lo que les obliga a rehundirse en el plano del retablo, cerrándose en cielo plano acasetonado y base cuadrangular. Las laterales, de menor tamaño, albergan las tablas a las que se adhieren las pinturas sobre lienzo. Están rematadas con frontones por su parte superior, curvo en el primer cuerpo, y triangular en el segundo.

“Si las casas son los espacios que albergan la imaginaria religiosa que transmite el discurso

conceptual sagrado del retablo, las superficies susceptibles de ornamentación quedan limitadas a basamentos, entablamentos, pilastras, enjutas de los huecos en las hornacinas..., siempre respetando el orden estructural que refleje el equilibrio clásico imperante en toda la obra (Coresal, 2003:155).

Merece prestar especial atención al tratamiento formal de la escultura de Francisco Cano, que como el resto del conjunto responde a la concepción clasicista de la imagen, no obstante, cargada de fuerte contenido emocional. El dramatismo de las figuras se consigue, no tanto por un concepto del patetismo de la figura en tensión, sino por su inserción en este programa arquitectónico y decorativo de fuerte contenido expresivo. La expresión resulta, por tanto, de la proporcionalidad de todas sus partes, la belleza serena y la perfección anatómica de sus figuras (Checa, 1988:221-223). Como artista manierista, queda patente en su obra la influencia del maestro Miguel Ángel tan característica en los escultores españoles de este periodo: encontramos esculturas voluminosas de cuerpos musculosos. La técnica del trépano, recurso del Helenismo clásico utilizado en cabellos y barbas, consigue un mayor contraste de luces y sombras, y por ende, un efecto más dramático y emotivo.

Por otro lado, la influencia del maestro Juan Martínez Montañés no pasa desapercibida, tanto en el tratamiento anatómico de las figuras, como en las expresiones de los rostros y posturas de los cuerpos. Por ejemplo, la imagen de Cristo crucificado tallada por Cano recuerda al “Cristo de la Clemencia o de los Cálices” de la Catedral de Sevilla. Asimismo, los rostros de las Vírgenes aluden a los tallados por Montañés, y la escultura de San Juan Evangelista a la representación del apóstol por el maestro sevillano en el Retablo Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla) (Hernández, Pita, Martín, 1999:42-86). [FIG.4]

Conviene realizar un análisis específico del sagrario o tabernáculo como unidad independiente, a la vez que parte intrínseca y fundamental del conjunto. Es un elemento litúrgico que tendrá un desarrollo singular en respuesta a la tendencia imperante de fervor y exaltación eucarística derivada del Concilio de Trento. El sagrario recibe atención considerada, no sólo en la perspectiva disposición central, sino también en su propia estructura: es un templo dentro del templo (Serrano, 1992:103-104). Concebido como una construcción exenta, está dividido en dos cuerpos superpuestos con remate cupulado. Las columnillas de orden compuesto, con su tercio inferior decorado, organizan este templete clásico, que ocupa la altura del primer cuerpo y del banco, cuya continuidad horizontal rompe. El tratamiento diferenciado se debe a que, en muchas ocasiones, los sagrarios se encargaban por separado del resto del retablo. En este caso concreto, la variación en la forma y tamaño respecto al espacio

destinado apunta la posibilidad de que se trate de una pieza no original.

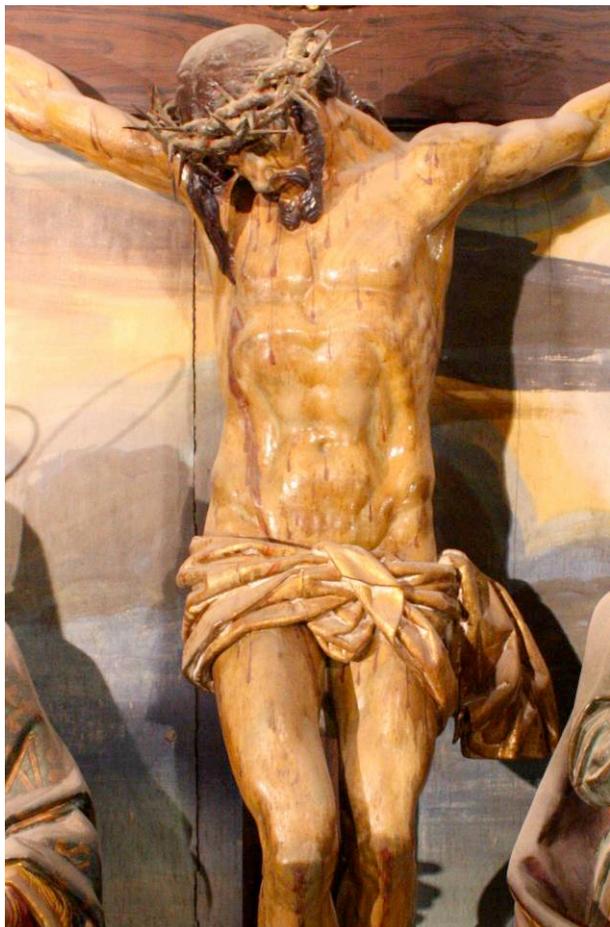


Figura 4. Cristo crucificado.

4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Según la propia condición de la obra como expresión gráfica de la *Palabra de Dios*, Francisco Cano recrea un amplio repertorio de imágenes y escenas religiosas destinadas al adoctrinamiento del pueblo cristiano, según quedó establecido en la reunión del Concejo de 1581, [nota 1]. [FIG.5].

La calle central, columna vertebral del conjunto, presenta los tres importantes dogmas de la Iglesia Católica. La escena de la Coronación de la Virgen por los Ángeles (3) pertenece al ciclo de la Glorificación, y sucede a su Asunción. Este tema, tan popular del arte cristiano, no es reconocido por las Sagradas Escrituras. Según Reau, su fuente es un relato apócrifo atribuido a Melitón, obispo de Sardes, más tarde popularizado, en el siglo XII por Santiago del la Vorágine en la *Leyenda Dorada* (Reau, 1996:643).

En la Crucifixión (2), la imagen de Cristo en la cruz se identifica como la figura del sacrificio del Dios Redentor, como emblema y garantía de su propia salvación [nota 2]. La cruz sigue el tipo más común, la

cruz escuadrada, cuyos brazos desiguales al pie le atribuyen la denominación de *Cruz Latina*. Cristo aparece en la cruz con los brazos extendidos, con forma humana y muerto, con los ojos cerrados. Lo acompañan, formando pareja, uno a cada lado de la cruz, la Virgen y San Juan, la madre y el discípulo preferido, a quien Cristo agonizante había confiado y encomendado uno al otro [nota 3]. Junto con estos, la escena se completa con la representación de un eclipse simbólico extraído de los Evangelios [nota 4]: el sol y la luna, que se corresponden respectivamente con los anteriores. Pero por otra parte, cabe señalar, que las representaciones de los dos astros tienen un carácter pagano muy marcado: la Antigüedad atribuía al Sol y a la Luna, considerados residencias de los muertos, un significado funerario, lo que explica que el arte cristiano pudiera haber aplicado este simbolismo a la muerte de Cristo. Además, el lugar que ocupan los dos astros simétricos bajo los brazos de la Cruz, está regido por una especie de ritual planetario: al sol siempre le corresponde el lugar de honor, a la derecha de Cristo, y la luna a su izquierda, formando pareja con la Tierra y el Mar, que aparecen al pie de la cruz (Reau, 1996:506).

La figura de Dios Padre (1) todopoderoso se presenta por encima de todo, con la esfera del mundo sobre su mano derecha, rematada por una cruz, y su mano izquierda con un dedo apuntando hacia la tierra, como creador y señor de todas las cosas. Su representación se asocia al tipo iconográfico de Dios como Papa o emperador celeste, encarnaciones terrestres de la omnipotencia espiritual y temporal, surgidas en el arte más realista de finales de la Edad Media, bajo la influencia de la puesta en escena de los autos sacramentales (Reau, 1995:30). El triángulo equilátero que aparece sobre su cabeza alude a la representación de la Santísima Trinidad, lo que justifica la presencia del Espíritu Santo en este conjunto iconográfico central, donde se funden las tres hipóstasis divinas y constituyen el Dios “uno y trino” del Cristianismo.

Asimismo, cabe destacar, la asociación de la escena de la Coronación de la Virgen, muy frecuente en la Edad Media. A consecuencia del progreso invasor del culto a la Virgen, se tendió a ampliar la triada divina, y a introducir, en condiciones de igualdad, a una cuarta persona, una mujer: la madre de Cristo. La trinidad se convierte, por tanto, en Cuaternidad, concepción, sin duda, poco ortodoxa, pero hacia la cual se orientó claramente la iconografía de la Trinidad en el siglo XV (Reau, 1995:51).

La presencia de Cristo en la Eucaristía, ubicada en el Sagrario, cierra la calle central por su parte inferior. Como elemento independiente, posee un programa iconográfico propio: Cristo atado en la columna (4) y el *Ecce Homo* (5). Sobre ellos, en la hornacina central, el diácono San Esteban (6), representado joven e imberbe, en dalmática de diácono, con una estola.

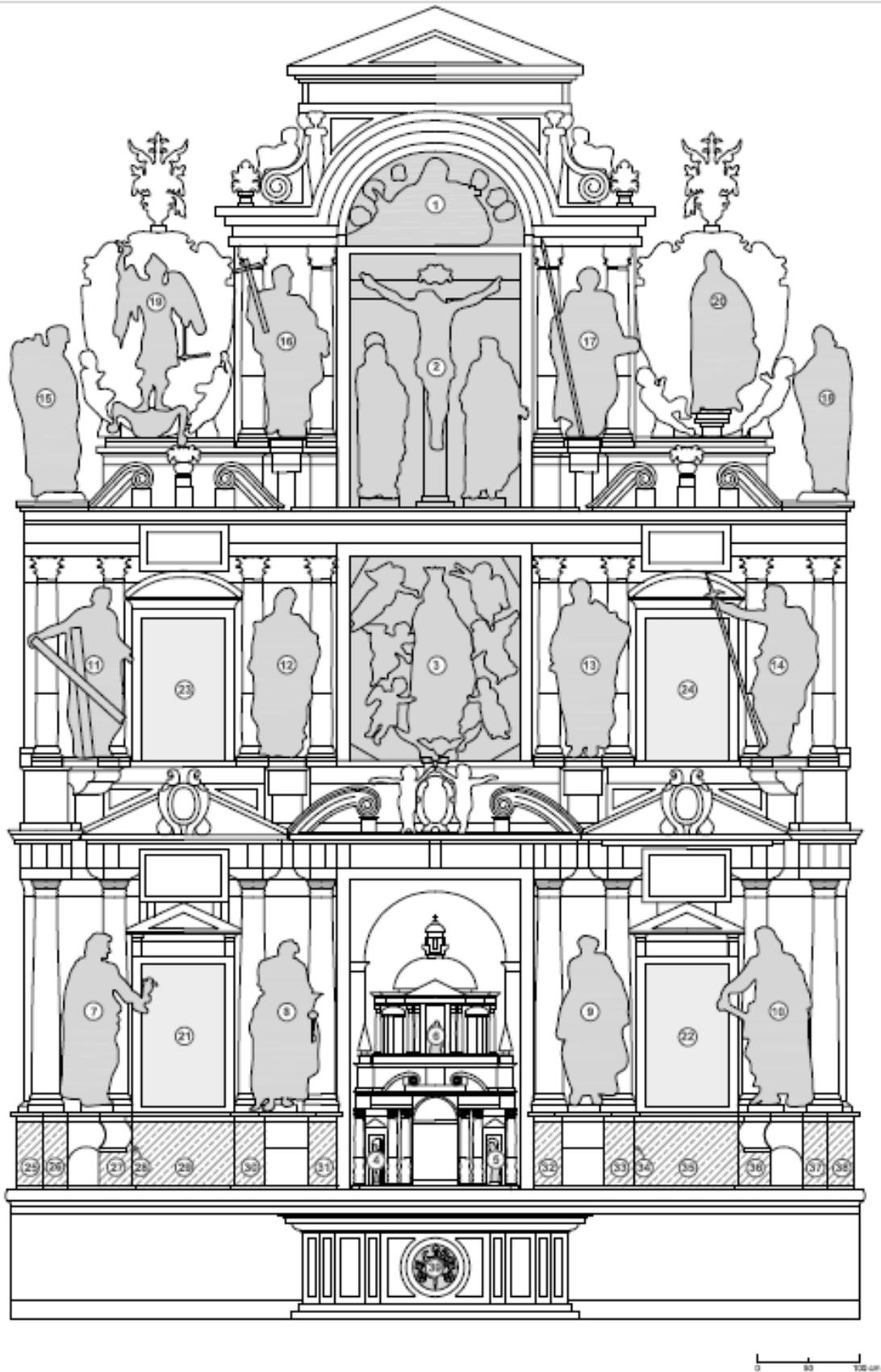


Figura 5. Distribución iconográfica.

Lleva un libro en la mano derecha, atributo característico en sus representaciones a partir del siglo XV.

La obra, dedicada a la Virgen, presenta en sus casas laterales escenas de su vida, como es característico en la retablistica de la época:

La escena del Nacimiento del Niño Jesús (21) se representa en el pesebre: la Virgen María está arrodillada "*flexis genibus*", con las manos unidas frente al Niño desnudo, extendido sobre un montón de heno. A su otro lado está su padre, San José, sujetando el bastón florado. El buey y la mula, cuya presencia no se menciona en ninguna parte de los Evangelios canónicos, también aparecen arrodillados junto al Niño, con cuyo aliento cálido que escapa como humo de sus fosas nasales, se calienta la atmósfera glacial del establo. Completan la escena tres pastores situados en la parte posterior, que han acudido a adorar al Niño y a ofrecerle sus regalos: un cordero, un callado y un caramillo. El cordero, con las patas atadas, es símbolo del sacrificio de Jesús; el callado revela que será el pastor de las almas; y el caramillo indica que sus discípulos lo seguirán como a un nuevo Orfeo (Reau, 1996:643).

El Nacimiento de la Virgen María (22) se representa con Santa Ana acostada en su cama, asistida por dos mujeres que vierten agua con un aguamanil sobre sus manos, e incluye, en un primer plano, el motivo bizantino del "Baño de la Niña", en la que las comadronas bañan a la pequeña María en una cuba.

Como obra dedicada a la Virgen, no podía faltar el símbolo de su Inmaculada Concepción: el abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada (23). La madre de Dios no fue concebida *ex coitu* (de manera natural), sino *ex osculo concepta, sine semine viri* (por medio de un simple beso en los labios, sin semen de hombre). Asimismo, esta escena aparece como la redención del Pecado original, la reparación de la falta de Eva, episodio que, por tanto, adquiere una importancia capital en la escena de la Salvación. El ángel que planea sobre los esposos para acercar sus bocas, anuncia la buena nueva (Reau, 1995:167-169).

En el cuarto lienzo, la Presentación de María en el Templo (24), la Virgen niña, con tres años de edad, es conducida al templo por sus padres, con el objeto de consagrarla a Dios. La niña, en la parte alta de la escalinata en cuya cima la espera el sacerdote Zacarías, no se muestra de espaldas, sino que se vuelve hacia sus padres que la siguen con la mirada, recreando una situación más humana. Asimismo, por la época en la que se realiza la obra (tras el Renacimiento y la Contrarreforma), no aparecen plasmados los 15 peldaños rituales de la escalinata, reduciendo arbitrariamente su número. Aquí el artista también

introduce la ofrenda del ritual de las dos palomas, motivo tomado de la Presentación de Jesús.

Un claro valor simbólico encontramos también en otras imágenes: evangelistas, apóstoles, papas y cardenales dan cuenta de la presencia, en el mensaje iconográfico, de una iglesia militante, preocupada por la propagación de los dogmas católicos y que basaba su creencia en la obra de Dios, anunciada a través de los Evangelios.

El Apostolado, representado en esculturas de bulto redondo, se distribuye por las entrecalles, incluye al conjunto dentro de la tipología de "Retablo de Entrecalles", según la clasificación surgida en la primera mitad del siglo XVI (Coresal, 2003:160). Cada apóstol lleva un libro, asociado con los Evangelios, aunque no obstante, podría hacer referencia al Libro de los Apóstoles, también, en cada caso concreto, podría tomar valores iconográficos específicos. No se trata de una representación estricta del Colegio Apostólico, ya que, en esta ocasión, el artista sustituye a San Matías por el Apóstol de los Gentiles, San Pablo. Por otro lado, tampoco se basa en *Los Hechos de los Apóstoles*, como identifica el manuscrito firmado por Tomás Jiménez.

En el primer cuerpo se sitúan de izquierda a derecha: San Juan Evangelista (7), según el tipo iconográfico generalizado en occidente, *parthenios* (virginal), joven e imberbe, portando, en su mano derecha, la copa envenenada o cáliz, de la que escapa el veneno maligno, exorcizado por una señal de la cruz; San Pedro (8), Primer Apóstol, sujetando las *clavis*, "llaves del cielo y la tierra", una de oro y otra de plata, símbolo del poder de atar y desatar, de absolver y de excomulgar, que Cristo le concediera: "*Tibi dabo claves regni coelorum*", nombrándole clavijero o portero del reino de los cielos (*Petrus claviger o janitor Coeli*); San Pablo (9), "con todas las desgracias y desventajas físicas": calvo, legañoso, y con la nariz ganchuda (Reau, 1998:10-11), portando las Epístolas Paulinas y la espada de su martirio; y Santiago el Mayor (10), como santo peregrino, con el sombrero de ala ancha caído a la espalda, y en la mano derecha (hoy desaparecida) pudiera llevar, bien el bordón, bien otro de los dos atributos característicos: la cruz primacial, de doble travesaño, como primer arzobispo de España, o la espada con la cual fue decapitado.

La ubicación de los Apóstoles San Pedro y San Pablo, pilares de la Iglesia, no sería casual. El primero, está situado a la izquierda del Sagrario, en el lado del Evangelio, como heredero principal de la Palabra de Dios; el segundo, se sitúa a la derecha, en el lado de la Epístolas Paulinas. [FIG.6-7]

En el segundo cuerpo aparecen San Andrés (11), con la *crux decusata* (cruz aspada, en forma de X), supuesto instrumento de su martirio; Santiago el Menor (12), barbado, llevando el palo de batanero con el cual le

dieron muerte en Jerusalén; San Mateo (13), en su condición de Evangelista, sujetando el rollo de los Evangelios, ya que es considerado, tradicionalmente, como el autor del primero de estos textos; y San Judas Tadeo (14), con la alabarda de su martirio.



Figura 6. San Pablo.

En el tercer cuerpo o ático, San Bartolomé (15), sujetando el cuchillo grande de degollar, con el cual lo degollaron; San Felipe (16), representado según la tradición occidental, como un anciano barbudo, portando su atributo más característico empleado desde la Edad Media, la cruz latina, instrumento derivado de su martirio; Santo Tomás (17), imberbe, con la lanza de su martirio, y el cingulo entregado por la Virgen, tema continuación de su incredulidad: *“como dudará también de la resurrección de María, esta deja caer su cinturón desde el cielo”*; y San Simón (18), con pelo y barba espesa, ojeando el libro sagrado (actitud característica en las representaciones del Apóstol), y en su otra mano llevaría el atributo característico de su martirio, la sierra (hoy desaparecida). Dos medallones situados sobre las calles laterales completan este último cuerpo, cada uno de los cuales contiene la figura de un santo: el Arcángel San Miguel (19), con cota de malla y casco, representado como caballero de las milicias celestiales, pisa un ángel negro, y sujeta la espada flamígera (actualmente solo se conserva su mango) en una mano, y la balanza que simboliza su función de pesador de

almas en el Juicio Final[FIG.8]; y San Nicasio (20), con túnica y mitra, como obispo de Reims.



Figura 7. San Pedro.



Figura 8 El Arcángel San Miguel.

Figuras en relieve, de menor tamaño, que representan a santos, papas y cardenales, así como escenas bíblicas, completan el conjunto figurativo, ocupando el banco o *predella*. De izquierda a derecha: Santa Clara (25), con el hábito de la orden religiosa de las Clarisas, portando una lámpara de arcilla como patrona de los ciegos; Santa Lucía (26), protectora de la vista, con los ojos sobre la palma de su mano; Santa Bárbara (27), con la palma del martirio, la corona, y la torre con tres ventanas, atributo más constante, símbolo de su adoración a la Santísima Trinidad; el Rey David (28), con la cabeza de Goliath a sus pies, sujetando el libro de los Salmos, del cual es considerado autor; la escena de la Santa Cena (29), en la que destacan dos figuras: Judas Iscariote, de espaldas al espectador, mostrando la bolsa con las monedas con las que iba a vender a su señor, al cual señala con el dedo, y San Juan, el Apóstol preferido, situado a la derecha de Cristo, en cuyo pecho apoya con ternura su cabeza, con los ojos cerrados, símbolo, según los místicos, del alma refugiándose en Dios (Reau, 1996:429); a la izquierda, un criado perteneciente a la misma, que lleva la comida. A continuación, San Dámaso (30), con la mitra y báculo de Papa; San Agustín de Hipona (31), con el báculo y mitra de obispo, sujetando el corazón inflamado, atributo habitual que le incluye en la categoría de los santos cardíacos; San Ambrosio de Milán (32), asimismo con el báculo y mitra de obispo, sujetando un libro, símbolo de los textos sagrados a cuyo estudio dedicó su vida; Santo Tomás de Villanueva (33), con la vestimenta y atributos característicos de obispo ya citados; Santa Leocadia (34), vestida de dama romana; la escena del Lavatorio de pies (35), y a su izquierda, igual que en la anterior, un criado que lleva un ánfora con el agua. Culminan el banco Santo Domingo de Guzmán (36), vestido con el hábito bicolor de la orden de los Dominicos, fundador de la cual, como indica la Cruz patriarcal de dos brazos que lleva, presenta el emblema de la misma, la cabeza del perro blanco y negro o perro del señor, *Domini Cani* (Reau, 1997: 544-549) ; San Francisco de Asís (35), con el sayal de la orden de los franciscanos, ajustado a la cintura con un rústico cíngulo, el cordón de tres nudos que representan los votos de pobreza, castidad y obediencia, virtudes de la orden, sujetando el látigo, instrumento de castigo propio en su labor predicativa; y finalmente, San Sebastián (36), representado según el tipo iconográfico juvenil que se impuso a partir de finales del siglo XV, como un efebo imberbe, atado a un árbol, cuyo cuerpo desnudo presenta las llagas fruto de su martirio.

En el altar adosado al sotabanco, aparece el emblema de la Orden de Santiago, incluido en el escudo católico (37), reflejo de la autoridad papal sobre toda la cristiandad, uno de los dogmas establecidos por la Contrarreforma. Como sucesor de San Pedro (según indican las llaves), posee tres poderes: el orden sagrado, la jurisdicción y el magisterio del Romano Pontífice, simbolizados por las tres coronas que forman la mitra, el emblema papal. La Cruz de Santiago también aparecerá

incluida en el retablo, dentro del escudo que portan dos ángeles sobre el sagrario. Se trata del emblema de la orden religiosa a la que los Reyes Católicos habían cedido los territorios de la Comarca del Campo de Montiel reconquistados. La Cruz de Santiago debía representarse en los edificios públicos y religiosos, de manera que se ensalzara el carácter sagrado y religioso de la orden militar.

“Todo este catálogo iconográfico, junto con el rico repertorio decorativo, presente ya en los personales retablos de Juan de Juni, y consagrado por Becerra, forma parte del concepto tectónico de la nueva retablistica, que va restando progresivamente espacio a cualquier distracción a favor del rigor del mensaje”. (Arias, Soto, 2007:26).

“Muchas de estas imágenes y signos proceden de la cultura pagana, pero se instalan con relativa comodidad en el espacio sacro cristiano, ya que son utilizadas sin esta connotación. El artista sabía cuál era la decoración apta en cada caso y género. El ornamento renaciente se caracteriza por su falta de simbolismo, en todo caso, sirve para apoyar, como en un continuado telón de fondo, el mensaje místico y devocional de las imágenes religiosas (Serrano, 1992:105)”.

5. CONCLUSIONES

Para concluir, habríamos de destacar el papel de Castilla, que durante el siglo XV será la precursora de grandes y complejos retablos de pintura y escultura, obras novedosas que marcarán la evolución de las formas artísticas hispanas. Contemporáneamente al Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos, muchos otros son los retablos que se construyeron con un estilo y estructura similar. Cabría citar, el Retablo Mayor de San Lorenzo del Escorial, por Juan Herrera y Pompeyo Leoni; el Retablo Mayor de Santa María Magdalena de Getafe, de Alonso Carbonell; el Retablo Mayor de la Catedral de Burgos, de los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya; el Retablo Mayor de la Catedral de Astorga y el de las Descalzas Reales de Madrid (hoy destruido), de Gaspar Becerra...

Atendiendo a la provincia de Ciudad Real, podríamos también destacar el Retablo Mayor de la Iglesia de la Asunción de Miguelturra, datado a mediados del siglo XVI cuyo estilo Renacentista tardío, se acerca a los postulados del Manierismo. De autor desconocido hasta la fecha, aunque sí se tiene referencia del artista que pintó los lienzos, Esteban Pérolí, el cual estaría en contacto con Francisco Cano durante su estancia en la Mancha.

De esta época y estilo, será el Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Olmos, el máximo representante en la Comarca del Campo de Montiel. En el retablo, además de ser el único superviviente a las barbaries y desastres de la Guerra Civil española, destaca su valor artístico y técnico. Se trata de una obra de gran belleza y calidad técnica que sin deformar ni alterar la correcta regularidad de las líneas manieristas, conserva la nobleza de sus volúmenes.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se enmarca dentro del proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, con referencia: HAR2013-41010-P.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archivo Municipal de la Torre de Juan Abad. Libro de actas y decretos del Ayuntamiento. Años 1578-1592.

Archivo Parroquial de la Torre de Juan Abad. Libro de testamentos fundacionales de memorias y obras pías, siglos XVI-XVIII.

Archivo Parroquial de la Torre de Juan Abad. Cuenta que se toma a Lázaro de Lorca, mayordomo de la Iglesia Mayor. Años 1606-1607.

Archivo Parroquial de la Torre de Juan Abad. Inventario de bienes efectuado con motivo de la visita general del año 1719.

Arias, M., Soto, M. F., (2007) “Retablo Mayor de San Miguel de Mahamud, Burgos”, en Cuadernos de Restauración, vol. 2, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

Bernal, J. C., (2010) Análisis iconográfico del Colegio Apostólico. Representación del Apostolado del Credo en la Valencia Foral durante la época postrentina, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Camón, J., (1995) La escultura y la rejería españolas del siglo XVI, Madrid, Espasa – Calpe.

Cervantes, M., (2005) Don Quijote de la Mancha, Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real, Ciudad Real.

NOTAS ACLARATORIAS

1. La descripción iconográfica se ha basado en un manuscrito hallado en el Archivo Parroquial de la Torre de Juan Abad, realizado en el año 1986 por Tomás Jiménez (según refleja la firma), *Descripción y Conocimiento de las Imágenes del Retablo y Cuadros del mismo*, el cual ha sido revisado y corregido.

Checa, F., (1988) Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450 – 1600. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A.

Coresal S.L. (2003) “Mazonería, ensambles y nueva estructura”, en Retablo de Carbonero el Mayor: restauración e investigación, Madrid, Secretaría General Técnica e Instituto del Patrimonio Histórico Español.

Duchet- Suchaux, G., Patoureau, M., (2003) La Biblia y los Santos. Guía Iconográfica. Madrid, Alianza Editorial.

Hernández, J., Pita, J. M., Martín, J. J., (1999) La arquitectura y la arquitectura españolas del siglo XVI, Madrid, Espasa – Calpe.

Herrera, E., (2002) “Influjo de la Arquitectura Esculiarensis en la Mancha: la portada de la Iglesia Parroquial de San Andrés”, en: El Monasterio del Escorial y la Arquitectura.

Madrid, A., (2005) “Villanueva de los Infantes en tiempos de Miguel de Cervantes”, en: Cuadernos de estudios Manchegos, Ciudad Real, Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos II época, nº 25.

Reau, L., (1995) Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Reau, L., (1996) Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona, Ediciones del Serbal.

Reau, L., (1997): Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F, Barcelona, Editorial del Serbal.

Reau, L., (1997) Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O., Barcelona, Editorial del Serbal.

Reau, L., (1998) Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la P a la Z., Barcelona, Editorial del Serbal.

Serrano, R., [et al.] (1992) El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías, Departamento de Cultura y Educación Zaragoza: Diputación General de Aragón.

2. Véanse los Textos Neotestamentarios: Mt. 27, 32-56; Mc. 15, 21-41; Lu. 23, 26-49; Ju. 19, 16-37.
3. Juan, 19: 26: “Jesús, viendo a su Madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la Madre: Mujer, he ahí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He ahí tu Madre”
4. Mateo, 27: 45; Marcos, 15: 33; Lucas, 23: 44): entre la sexta y la novena hora, es decir, desde el mediodía hasta las tres de la tarde, el momento en el que Cristo expiró, el sol se oscureció y las tinieblas cubrieron la tierra.

