

CLASIFICACION Y PERITAJE DE UNA OBRA DE ARTE

Romero Monago, Joaquín



INDICE

- Objetivos y metodología
- Análisis de autenticidad
- Análisis de originalidad
- Historia material
- Notas
- Bibliografía
- Fuentes
- Documentación gráfica
- Autor

Objetivos y metodología.

El principal objetivo de este trabajo es arrojar luz y desterrar la leyenda existente en torno al retablo mayor de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Guareña; para que su población y el resto del mundo valore y admire la enorme arquitectura lúnea que poseen, hasta ahora infravalorada por correrse el bulo de que era una obra actual, copia mimética de la anterior.

Poniendo como ejemplo uno de sus relieves, al que se ha estudiado a fondo, se ha demostrado el origen de la mayoría del retablo. Así como se han expuestos testimonios

de los acontecimientos históricos recientes que afectaron a la arquitectura leñosa. De esta forma no se perderán y no podrán alentar la fantasía ni la leyenda.

La metodología que se ha seguido ha sido una búsqueda intensiva de la escasa bibliografía que existe, en distintas bibliotecas públicas y privadas; y de fuentes documentales en los archivos parroquiales, que dieran algún indicio. Se han hecho comparaciones de distintos estilos para encajar el de Guareña en uno de ellos y de escultores de primer orden que pudieron influir en la técnica de ejecución de esta obra de arte. Se ha hablado con las personas que presenciaron la tirada del retablo y que trabajaron en su reconstrucción y con el artista que pintó el apostolado y calvario actual, para conseguir la información más fiable.

Análisis de autenticidad.



-Tipo de obra

-Localización

-Autoría

-Cronología

-Estilística

-Iconografía

-Técnica

Tipo de obra

Es un basorrelieve en madera que representa el anuncio a María por parte del Arcángel San Gabriel de que va a concebir al hijo de Dios (fotos 2 y 5). Mide 55 cm de alto por 84 cm de ancho por 6 cm de profundidad. Está dorado, estofado y policromado. Forma parte del retablo mayor dedicado a la Virgen María en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, vulgarmente llamada de Santa María, de la localidad pacense de Guareña.

El autor de esta arquitectura lúnea todavía hoy se desconoce. Despeja dudas sobre su cronología el historiador Román Hernández Nieves (1) y el análisis realizado por mi persona que lo enmarca en el siglo XVII y principios del siglo XVIII el manifestador.

Localización

El retablo donde se encuentra este relieve se organiza en banco, dos cuerpos semejantes, divididos en cinco calles, y ático (foto 12). En la parte más exterior del lateral izquierdo del banco se encuentra esta obra formando una serie de cuatro relieves, rodeados de ménsulas, que hacen alusión a la infancia de Cristo donde aparece la virgen. De izquierda a derecha: Anunciación, el que es objeto de nuestro estudio, Natividad, Adoración de los Reyes Magos y Visitación.

Esta gran arquitectura de madera preside y decora la capilla o altar mayor de la iglesia, dedicada a Nuestra Señora en la advocación de la Asunción, en la localidad extremeña de Guareña (fotos 1, 3, 4 y 6).

El templo es una gran planta de salón (foto 10) con bóvedas de cañón y nervaduras, el altar mayor esta alzado un metro o metro y medio del nivel de todo el edificio sobre él se despliega un sobrio cuarto de esfera de ocho metros de radio decorado con casetones. De los contrafuertes que sustentan la gran nave principal, y que tienen columnas adosadas de estilo jónico en los tres primeros tramos y pilastra en el cuarto, salen las seis capillas (2) y las dos entradas laterales, tres capillas y una portada a cada lado de la iglesia con bóvedas ojivales peraltada (foto 7). Al final está el coro alzado sobre un arco escarzano, y bajo él la portada principal y la capilla del bautismo (foto 8).

La edificación se empezó a construir en 1557 a las órdenes del maestro de canteras Sancho de Cabrera (3), bajo el pontificado y patrocinio del obispo de la diócesis de Plasencia, a la que pertenece la jurisprudencia de Guareña, Don Gutierre Vargas de Carvajal, durante el reinado de Felipe II. En 1559 muere este obispo y se despidió a Sancho Cabrera por retraso en las obras y problemas con sus oficiales (4). Sucede en la cátedra episcopal Don Pedro Ponce de León (5) que tenía como maestro de obras a Rodrigo Gil de Hontañón; el cual cogió las riendas de esta empresa en 1560 hasta su muerte en 1577(6). En 1580 se volvieron a tener noticias de la iglesia (7) donde se mandó parar las obras hasta que dictaminase sobre ellas Juan de Herrera, arquitecto de Su Majestad. Una vez acaecido esto, toma el mando de la edificación el maestro de canteras Pedro Gómez.

En 1700 se termina de construir el campanario y en 1793 la portada del Evangelio (foto 9). En 1900 se derrumba el tramo cuarto de la bóveda. Según el arquitecto Saldaña (8) “esto pudo ocurrir por no haber sacado bien los nervios de la bóveda y a la vez por ser la de mayor longitud de todas ellas, poniéndole también en la clave de la misma, muros de mamposterías para aguantar las cubiertas lo que produjo que la bóveda cediese”.

Los arquitectos de la reconstrucción fueron Ricardo G. Guereta y Eugenio F. Quintanilla.

En 1917 se abrió de nuevo al culto el edificio y para esa ocasión se limpió, entre otras cosas, el retablo mayor, se puso la instalación eléctrica y el púlpito actual.

En la guerra civil, el edificio y todo su patrimonio sufrió el ensañamiento del bando republicano. Se tiraron todos sus retablos, se quemaron y destruyeron casi todas las esculturas de bulto redondo. Solo se salvaron las que recogieron almas caritativas que después devolvieron, pasada la guerra o se quedaron como patronos de sus casas, sin tener en cuenta que el propietario original de esas obras era la Iglesia.

Se expoliaron muchos objetos litúrgicos y artísticos. Teniendo la suerte que tanto a los relieves y esculturas del altar mayor como a parte de su estructura no les pasó nada más que el daño de ser derrumbados.

Pero lo que la guerra no arrasó desapareció al llevar el retablo a Barcelona. Según el señor Valadés el apostolado no fue quemado y estaba en un estado aceptable después de tirarlo, "solo con una restauración podía haberse conservado". Viajó a la ciudad condal con el resto del retablo pero no regresó, solo lo hizo la estructura y los relieves del retablo, piezas originales conservadas todavía hoy (9) (foto 6).

Se pintó y limpió la iglesia, así como se compraron nuevas arquitecturas líneas y esculturas. En 1988 el edificio fue declarado Bien de Interés histórico y cultural con categoría de monumento.

Autoría

Es todavía una incógnita, cual es el artista o artistas que crearon esta obra. Ni José Ramón Mérida (10) ni otros estudiosos posteriores que han profundizado en el tema, han podido atribuir esta obra a alguien. Según Hernández Nieves "la documentación relativa al retablo, si se conserva, habrá de rastrearse en archivos placentinos, a cuya diócesis perteneció y aún pertenece la parroquia de Guareña..." (11). Lo que sí es seguro es que las manos que crearon este retablo no eran de primer orden por la talla tan dura que posee.

Cronología

No se conoce con exactitud la fecha de la realización de esta arquitectura línea. Hernández Nieves hace un estudio estilístico del retablo en rasgos generales datándolo en el siglo XVII y principios del siglo XVIII el manifestador, que puede no ser el original. Postulado que yo también comparto después de haberlo analizado detenidamente, aunque difiero con este autor en la historia material de la obra.

Estilística

En este punto nos vamos a extrapolar de las características específicas del relieve y realizaremos este análisis estilístico a todo el retablo. Este destaca por sus grandes dimensiones y la perfecta definición de espacios, propio de una traza clásica o renacentista romanista, sin mezclarse ni invadir unas zonas con otras, algo que será la nota dominante en el apogeo del barroco.

Las esculturas y relieves están puestos simétricamente con una claridad catequética. Estas tienen una talla estática donde al movimiento se le ha restado importancia pues predominan las líneas verticales y horizontales, y los contornos rectangulares y cuadrados; transmitiendo la idea de inmutabilidad, quietud y eternidad tanto ellas como el retablo en general.

Aparecen decoraciones clásicas como los roleos del ático y las cenefas de los banquillos y plintos. El tipo de columna que posee este retablo es corintio con fuste liso decorado con racimos y hojas de vid. Esta clase de columna se da en el primer barroco, es decir, en la primera mitad del siglo XVII hasta que después surge la columna salomónica a mediados de la centuria asentando el canon del soporte barroco.

Las ménsulas y las peanas de los apóstoles están talladas con gusto barroco por la carnosidad de las mismas y el juego de claroscuro. El manifestador está exento de la estética general de la arquitectura lígnea. Tiene una decoración más acusadas, emplea líneas más sinuosas en los contornos lo que le confiere un aspecto más dinámico que al resto del retablo. Posee columnas salomónicas que lo diferencia de lo demás. Esto puede llevar a la conclusión de que es posterior y por tanto no ser el original ya que responde al recargamiento de principios del XVIII. Pero puede ser que se terminara después por motivos desconocidos y por tanto no existiese un manifestador anterior por lo que respondería al apelativo de original.

Por tanto, aunque el retablo tiene un esquema clásico y la forma de la talla es arcaica; lo que da indicios de que los talladores del retablo no son escultores de primera fila; no se puede decir que pertenezca a este período ya que la decoración profusa que posee en algunas zonas corresponde al gusto de la pretenciosa sociedad española de los primeros años del XVII. Por ello se concluye que el retablo es de transición entre el manierismo y el barroco, es decir, es de estilo protobarroco o clasicista arcaizante.

Iconografía

En un primer nivel se puede apreciar la representación de una habitación con vistas al exterior donde se encuentran dos figuras arrodilladas y una paloma (foto 2 y 5).

La figura femenina que se encuentra en la izquierda, con sus dos rodillas en el suelo, posa su mano siniestra sobre un libro abierto que está encima de un reclinatorio, y su otra mano la tiene en el pecho. En sus vestiduras se emulan ricos brocados y su cabeza está desprovista de las mismas; su actitud es de recogimiento.

La escultura de la derecha representa a un joven alado arrodillado sobre su pierna derecha, con el pie izquierdo, que es el que se ve, descalzo. Con una túnica blanca muy decorada y ceñida por un cinto marrón. Tiene su mano diestra levantada con actitud de bendecir y en su otra mano lleva una vara de lirio con dos flores, que están abiertas.

La paloma, que aparece en el cuadrante derecho, encima de la cabeza del joven, vuela en picado hacia la imagen femenina y está rodeada de unos rayos que siguen esa misma dirección.

La estancia, que ocupa los dos tercios derechos, esta pavimentada con baldosas rojas y negras; el muro de la habitación tiene una especie de cornisa y posee una ventana circular con dos barrotes puestos en horizontal y otros tantos verticalmente. Aparece parte de una columna en el lado izquierdo, enmarcando el fondo exterior donde se muestra un edificio con dos pequeñas ventanas y una cornisa.

En un segundo nivel podemos decir que es la Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen María de la concepción de Cristo; y a la vez, la Encarnación del Redentor, pues aparece el Espíritu Santo representado por la paloma que vuela hacia la Purísima.

La fuente principal de donde surge esta iconografía es el evangelio de San Lucas en el que se dice: "... En el sexto mes fue enviado el ángel Gabriel por Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y presentándose a ella, le dijo: "Salve, llena

de gracia; el Señor es contigo (...) concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David, su padre (...)"

Dijo María: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel contestó: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra. María dijo: He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra".

Otras fuentes son los evangelios apócrifos como el Protoevangelio de Santiago y el Evangelio de la Natividad de la Virgen que tienen gran repercusión en Occidente y el Evangelio Armenio de la Infancia que lo tiene en la iconografía bizantina.

En la salutación angélica hay dos personajes que pertenecen a mundos diferentes, lo que hace diferir de otros temas semejantes como la Visitación. Uno es inmortal y libre de toda cuerda terrenal; y la Virgen es todo lo contrario, aunque infinitamente inmaculada. El ángel, al ser el mensajero, tiene una actitud activa y María, que es quien recibe el anuncio, la posee pasiva. El espacio se divide en dos mitades desiguales la más grande es la del ángel que irrumpe en la morada y la otra, la de la Virgen, es más pequeña pues la Madre de Dios está con actitud tímida y de recogimiento. Esta disposición es simétrica al paisaje que envuelve el acontecimiento; el anunciador, que representa la luz, está en la sombra de la estancia virginal que es la parte más grande del decorado, y la Pura está delante del fondo que representa el exterior, la luz diurna, es decir, es como sacada de la sombra, del anonimato.

Esto es producto del ascenso de la mariolatría. Es por este motivo por el cual San Gabriel aparece arrodillado delante de la futura Reina de los ángeles. Perdiendo protagonismo, porque también está el Espíritu Santo que dirige sus rayos hacia el vientre inmaculado.

En las anunciaciones occidentales, María es sorprendida por el ángel cuando está meditando sobre la Biblia, o, según los Padres de la Iglesia, sobre las predicciones de Isaías. Nuestra virgen parece que está en el momento de decir "aquí está la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra..." pues tiene una mano apoyada en el libro abierto depositado en el reclinatorio y la otra la tiene puesta en el pecho como si estuviera jurando un cargo. Además, es este el momento donde dice el evangelio que se encarna Jesucristo, por eso aparece también el tema de la Encarnación ya que estos dos momentos son una sola cosa pues el uno sigue al otro. Tiene la cabeza desprovista de todo velo porque es la manera de diferenciar las mujeres solteras vírgenes de la época de las casadas que sí lo poseían.

El origen de que el ángel aparezca arrodillado es por la costumbre feudal de los caballeros y trovadores que doblaban la rodilla frente a su dama. El lugar por donde aparece el susodicho, el derecho, se puso de moda a partir del siglo XVI; antes se representaba en la izquierda. Esta apoyado en el suelo, esto lo diferencia de los preceptos de la Contrarreforma, que propondrá que esté volando o en una nube para diferenciarlo de lo terrenal. Su atributo es una vara de lirios en su mano izquierda. Los lirios son flores asexuadas y sin estambres por lo que se utilizan para referirse a la pureza o más puntualmente para destacar la virginidad de María. En la vara que porta el mensajero hay dos lirios abiertos que aluden a la limpieza de la Madre divina antes (anunciación) y durante (encarnación) la concepción de Cristo.

Como ya hemos dicho la paloma del Espíritu Santo, vuela en picado, rodeado de haces de luz, hacia el vientre puro para enfatizar la idea de la encarnación.

El paisaje no representa una estancia modesta, como podría ser en su origen, sino la fastuosidad de una estancia palaciega pavimentada con mármoles de colores, pues a la Inmaculada se la trata como una princesa y futura Reina del cielo, por el ascenso de la devoción mariana antes comentado. La columna que aparece en el relieve proviene de la tragedia clásica griega en la que se representaban asuntos heroicos o referentes a dioses, como es este caso.

En un tercer nivel llamado iconología, se podría hablar de las pretensiones propagandísticas que tiene el obispado placentino en esta época. Su empeño por mostrar su poder le lleva a mandar crear esta obra en el último pueblo sureño perteneciente a su jurisprudencia. La temática eucarística responde al afán de evangelizar y de someter a su yugo a todos, para que no vuelva a suceder nuevas revueltas religiosas. Expresándolo, en este caso, con la obra faraónica que se llevó a cabo en Guareña.

Técnica

El relieve que estamos estudiando, al igual que el resto del retablo, está fabricado con fibras leñosas, aunque no se ha podido determinar cuál o cuáles por falta de análisis.

El procedimiento seguido para hacer esta obra fue primeramente el ensamblaje de piezas lignas, unidas al hilo, pues es la única forma de pegar bien las maderas. El adhesivo que comúnmente se utilizaba era cola de totín.

Estas piezas, talladas para que naciese el relieve, eran preparadas para recibir posteriormente el dorado y la policromía. Para ello la superficie de la talla debía estar algo vasta para poder acoger con agrado una capa de agua caliente y las varias manos posteriores de agua-cola de piel de reses que se le daba. Estas servían para que agarrase mejor la preparación, que se depositaba a continuación en varias capas de menos a más finas y con menos proporción de cola en cada aplicación. El aparejo estaba formado por agua, cola de conejo y yeso (sulfato de cal). Estas capas no se lijaban para poder unirse mejor entre sí. Después se aplicaba la imprimación con agua-cola y sulfato de cal. Era esta la capa que se lijaba, pues era la última.

En las zonas que iban a ser doradas se depositaba una arcilla rojiza encima de la imprimación, que se mezclaba con cola de pescado y agua. A esto se le llama bol y se extendía en el relieve en varias capas, las cuales se bruñían para conseguir una superficie completamente lisa; pues el oro, que se pegaba con agua-cola de pescado, se amoldaba a todas las zonas y esto provocaba que, al bruñirlo con piedra de ágata, las zonas donde no llegaba esta, no quedaban pulimentadas, resultando un efecto no deseado entonces.

Una vez dorado el relieve se aplicaban pigmentos templados al huevo para dar color a las vestiduras y fondo. Eran tonos lisos que después se le estarciaban unas cenefas, ya diseñadas en un cartón, y se las rayaba con gamonita para desenterrar el oro que estaba debajo; creando los efectos de trajes ricamente bordados. A esta técnica se la denomina estofado verdadero.

Las encarnaduras, que no iban doradas, se policromaban con óleo. A la imprimación de esta zona se la protegía con goma laca o con clara de huevo y después se le aplicaba una base de óleo que se bruñía con vejiga de cordero. Cuando secaba se volvía a aplicar otra base de color y se le añadían los frescores; se pulimentaban otra vez y por último se pintaban los detalles por medio de veladuras o pequeños empastes.

Análisis de la originalidad de la obra.

Esta obra al responder al contexto histórico en la que fue creada es original. Su mensaje evangélico y eucarístico quiere educar a la Guareña del momento y mostrarle que la Iglesia es una institución muy poderosa.

No es tan novedoso temáticamente ya que versiona, como otras obras, anunciaciones de primera fila como la de Gaspar Becerra del retablo mayor de la catedral de Astorga. Hay cierta similitud con tallas anónimas de segundo orden de la escuela castellana de siglo XVI y principios del XVII. así como un cierto intento de imitar a Gregorio Fernández que por ese período había realizado el retablo de la catedral de la diócesis.

Historia material.

Como ya se ha comentado anteriormente, el retablo se le data aproximadamente en el siglo XVII y principios del XVIII. Desde entonces no se vuelve a saber nada del mismo hasta la limpieza que se efectúa en la iglesia en 1917 con motivo de la consagración de la misma, después del derrumbe de 1900 de la bóveda del coro; donde se dice que es limpiado (foto 1 y 2). En la guerra civil esta arquitectura lígnea, que contiene el relieve estudiado, es tirada y parte quemada (12).

Después de la guerra se reconstruye el retablo con las partes que habían quedado, desapareciendo las calles exteriores, los roleos del ático y los ángeles con una corona de la hornacina de la titular. Se hacen nuevas piezas para reconstruir pequeñas molduras y cenefas. Se manda a dorar y a reconstruir a Barcelona todo el retablo, relieves e imágenes de bulto redondo pero estas últimas no volverán nunca a Guareña (13).

Durante este tiempo en su lugar cubre el altar mayor un enorme dosel granate o morado con las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y María que se salvaron del fuego de la guerra pero que no lo pudieron hacer del que se provocó por un corto circuito la noche de un Sábado de Gloria, y por el que se anuló la gira de la Pascua del día venidero.

El retablo regresa de su viaje de Barcelona para ser montado, pero sin imágenes y achicado. Se compró la imagen titular, y en los lugares donde estaba el apostolado y el calvario se pusieron provisionalmente (14) las obras del pintor local Julián Palencia Cortés realizadas entre 1956 y 1957, donándolas al pueblo cobrando solamente los materiales. Algunas de estas pinturas son copias de estampas que le deja el sacerdote del momento, Don Recaredo Gómez García, y otras son pinturas del natural para las que posan seminaristas y personas desconocidas por él que le son proporcionados como modelos por el párroco, además posan también dos amigas del artista (15). Pero nuestro relieve vuelve a su lugar original del retablo al igual que los once restantes.

Desde su creación hasta ahora, ha sufrido con más agravio las atrocidades de que puede ser objeto una obra artística, por estar en el banco del retablo; lo más cercano a las manos inexpertas que lo custodian. Por eso tiene gran cantidad de repintes y malas reconstrucciones de zonas que faltaban, así como limpiezas severas, hechas por la obcecación de las limpiadoras del templo por dejar todo reluciente, utilizado lejía para limpiar las zonas del retablo donde llegaban.

Aún hoy sigue sufriendo esas ejecuciones, lo que está acelerando el proceso de degradación de la obra pues los repintes están falsificando el original y las limpiezas están provocando el desprendimiento de la policromía y el dorado, que está levantado de por sí por el alto índice de humedad que hay en el edificio y por la antigüedad del relieve.

NOTAS

(1) Hernández Nieves, Román: Retablística de la baja Extremadura (siglos XVI-XVIII), Mérida, 1991, pág. 218.

(2) Algunas de las capillas, antes de la guerra civil, estaban dedicadas a otro titular distinto al de ahora. Se llamaban: Capilla del Carmen, del Nazareno, de la Aurora, de la Soledad, del Cristo de las Aguas, del Rosario. Hoy día solo conservan el mismo nombre la del Carmen, el Cristo de las Aguas y la Soledad; las otras han sido sustituidas por la del Sagrado Corazón de Jesús, la Piedad Reina de los Mártires y la Inmaculada.

(3) En 1558 el entallador de Villanueva, Francisco de Escobal talla la portada principal. Libro de fábrica de la iglesia de Santa María de Guareña, años 1547-1559, Archivo parroquial de Guareña, página 186.

(4) García-Murga Alcántara, Juan: La iglesia de Santa María de Guareña, Don Benito, 1981, pág. 19.

(5) Idem, pág. 68.

(6) Idem, pág. 21.

(7) Idem, pág. 21.

(8) AAVV: “Guareña” Restauración y consagración del templo de Santa María, Plasencia, 1917.

(9) El retablo fue achicado después de la guerra civil y el manifestador neoclásico que hoy luce se puso después de esta trágica desgracia en contra de lo que comenta Hernández Nieves en su libro Retablística en la baja Extremadura que es todo lo contrario. Es ilógico que se quitaran las esculturas, roleos y las partes extremas del retablo antes de este acontecimiento pues no hay motivos aparentes para cambiarlo entre los años de 1917 que es cuando se vuelve abrir el templo al culto y se comenta que esta el retablo original y 1936 que es cuando empieza la guerra y es tirado. Apoyando mi postura están las personas que presenciaron el momento en que fue tirada esta arquitectura leñosa, comentándome que el retablo era el que aparece en la fotografía con todas las esculturas, todas las columnas y roleos e incluso me expusieron como fue ese momento: “...muchos hombres entraron en la iglesia abierta por el sacristán a regañadientes y echaron unas sogas muy

grandes a la parte de arriba del retablo, pues se subieron por detrás del mismo para colocárselas, después todos los hombres tiraron con fuerza, fue un ruido ensordecedor, una pena...” Esto me lo dijo el ebanista Don Adolfo Valadés que no se le olvidará nunca pues él vivía en frente de la iglesia y era un niño cuando vio esto. Con los años sería este señor, por trabajar con Caro, (un empresario dedicado a hacer muebles en Guareña), quien haría los marcos exteriores del ático para colocar dos de las pinturas de Palencia que sustituirían a los dos apóstoles que no tenían peana en el original y que se las pusieron al arreglarlo. Don Adolfo me explicó cómo se reconstruyó el retablo en el suelo de la iglesia con las piezas que quedaron después de las continuas barbaries de las que fue objeto el templo. Me habló de que se mandó a Barcelona y de la mala forma que lo pusieron de nuevo en el altar mayor, al poner torcido el primer cuerpo y en vez de desmontarlo lo doblaron en el segundo cuerpo para ponerle recto; esto aún hoy se ve. Se notan las distintas tonalidades del oro y algunas columnas están quemadas por detrás; e incluso se ven maderas que son más antiguas y otras más nuevas lo que demuestra que hay piezas viejas. Es muy descabellada la idea de Hernández Nieves de decir que después de la guerra se hizo un retablo nuevo parecido al original pues solo con una simple vista se observa que los relieves, las columnas y las cenefas son iguales que las antiguas y yo digo, desde el punto de vista de artista, que es imposible copiar con tanta exactitud una cosa pues al ser otra mano la que tallase lo nuevo se notaría; además solo existen unas malas fotografías que dan testimonio de cómo era el retablo y con esa información no se puede hacer una copia tan fiel como la que existe. Solo habría una forma de sacarla igual y es sacando un molde, pero según este autor desapareció todo; entonces es imposible practicar este procedimiento. Y desde un punto de vista más social ¿cómo una Guareña hambrienta y arruinada puede costear los enormes gastos que supone tallar un retablo nuevo y dorarlo? ¿de dónde sacaron el dinero si no lo tenían? Por lo tanto, es descartada la idea de que se hiciese nuevo, aparte de que los que presenciaron todos los acontecimientos y la propia estructura físico-química de la arquitectura lúnea respaldan mi postura. En conclusión, el retablo que a fecha de hoy existe es en su mayoría la estructura original del siglo XVII.

(10) Mérida y Alinari, José Ramón: Catálogo monumental de la provincia de Badajoz, Madrid, 1925.

(11) Hernández Nieves, Román: Retablística de la baja Extremadura (siglos XVI-XVIII), Mérida, 1991, pág. 215.

(12) Como ya he comentado en la nota nueve Don Adolfo Valadés es el que me contó todo esto, pero también la observación detenida de las piezas le dan toda la razón.

(13) En conversaciones con el señor Valadés me dijo “...y echaron unas sogas muy grandes a la parte de arriba del retablo, pues se subieron por detrás del mismo para colocárselas, después todos los hombres tiraron con fuerza, fue un ruido ensordecedor, una pena...”

(14) Según dice la gente del pueblo próxima a la iglesia, el párroco Don Recaredo Gómez García dijo que se ponían las pinturas de Julián Palencia hasta conseguir dinero para poder comprar de nuevo las esculturas del apostolado. Por eso se quedan las peanas y por eso aparecen en el retablo, en una fotografía anterior a que estuviesen las pinturas puestas,

los damascos que poseían las esculturas de fondo después de haberse reconstruido pasada la guerra.

(15) Carta del pintor a su hermana como mediadora de mis preguntas, esta carta la posee mi persona (foto 11).

BIBLIOGRAFIA

Andrés Ordax, Salvador. Inventario artístico de Badajoz y su provincia. Madrid: Ed. Instituto de conservación y restauración de bienes culturales, 1990.

Azcárate Ristori, José María y otros. Historia del Arte. Madrid: Grupo Anaya SA, 1993.

AAVV. Guareña. Restauración y consagración del templo de Santa María. Plasencia: Obispado de Plasencia, 1917.

Barberán, Cecilio. Museo nacional de escultura de Valladolid. Madrid: Afrodisio Aguado, 1948.

Callejo Serrano, Carlos. Badajoz y su provincia. Barcelona: Aries, 1964.

Cennini, Cennino. El libro del Arte. Madrid: Akal, 1988.

Elvira, Luis. Exposición de estatuaria española renacentista. Oropesa del Mar: Luis Elvira Anticuario, 1990.

Enciclopedia de la religión católica, Tomo I. Barcelona: Dalman y Jover, 1950, págs. 771-774.

Escultura castellana. Madrid: Ed. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

Ferrando Roig, Juan. Iconografía de los Santos. Barcelona: Omega, 1950.

García-Murga Alcántara, Juan. La iglesia de Santa María de Guareña. Don Benito (Badajoz): Ayuntamiento de Guareña, 1981.

Gómez Moreno, María Elena. Gregorio Fernández. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1953.

Hernández Nieves, Román. Retablística de la baja Extremadura (siglos XVI- XVIII). Mérida: UNED, 1991.

Jiménez Díaz, Pablo. El coleccionismo manierista de los Austrias: entre Felipe II y Rodolfo II. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, D.L. 2001.

Martín González, Juan José. El retablo barroco en España. Madrid: Alpuerto, 1993.

Martín González, J. J. Hablan las esculturas. Valladolid: Universidad de Valladolid I.C.E., 1990.

Mayer, Ralph. Materiales y técnicas del arte. Madrid: Tursen Hermann Blume, 1993.

Monografías de arte 2005-2006

Joaquín Romero Monago. Clasificación y peritaje de una obra de arte

Mélida Alinari, José Ramón. Catálogo monumental de la provincia de Badajoz. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.

Palomero Páramo, Jesús Miguel. El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629). Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1983.

“Patrimonio”, Guía informativa municipal. Guareña, el sabor de la tierra. Guareña: Ayuntamiento de Guareña, 2002.

Reau, Louis. Iconografía del arte cristiano, Nuevo Testamento. Barcelona: Serval, 1996.

Retablos de la Comunidad de Madrid (XV- XVIII). Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, 1995.

Sarthon Carreres, C. Iconografía Mariana y patronatos de la Virgen. Valencia: Semana Gráfica, 1957.

Tejada Vizuete, Francisco. Retablos barrocos de la baja Extremadura (siglos XVII- XVIII). Mérida: Regional de Extremadura, 1988.

Trens, M. María, iconografía de la Virgen. Madrid: Plus Ultra, sin fecha.

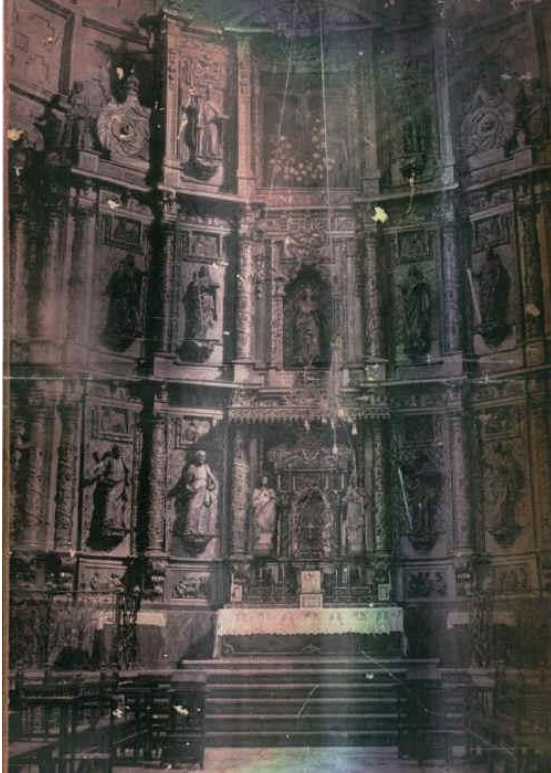
FUENTES

Legajos sin clasificar, Archivo parroquial de Guareña.

Libro de Cuentas de Fábrica de la iglesia de Santa María, años 1547- 1559, Archivo parroquial de Guareña.

DOCUMENTACION GRAFICA

Retablo mayor antes de la Guerra Civil española



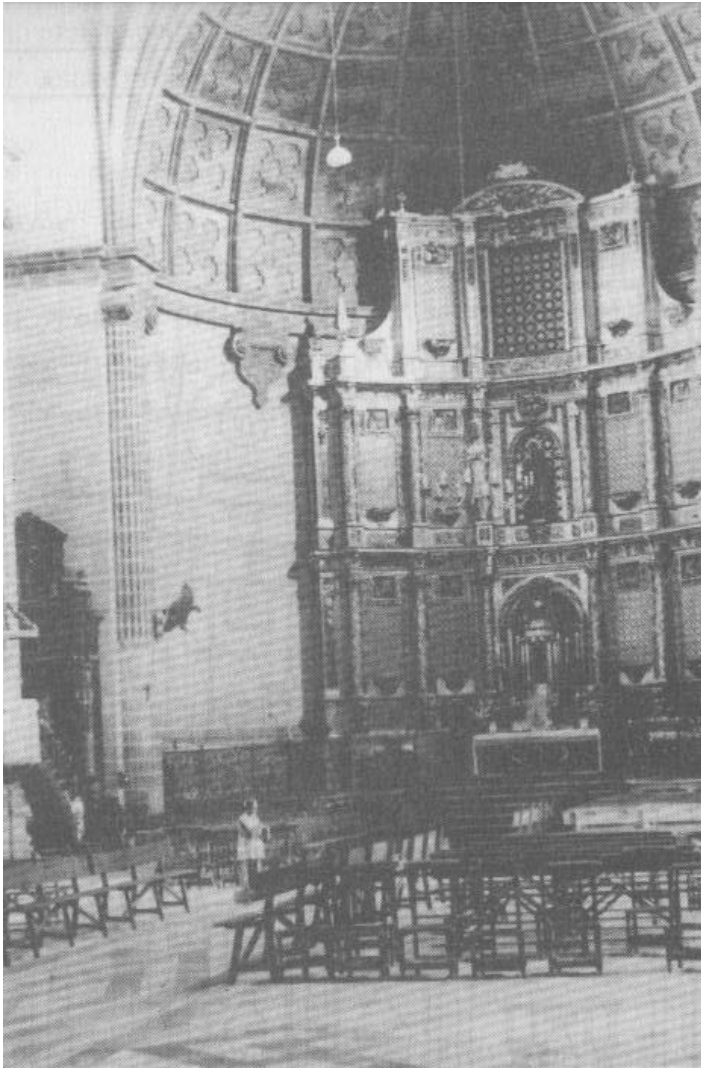
Detalle del retablo donde aparece el relieve estudiado antes de 1936



Retablo reconstruido y restaurado después de la guerra

Monografías de arte 2005-2006

Joaquín Romero Monago. Clasificación y peritaje de una obra de arte



Relieve de la Anunciación en la actualidad



Retablo mayor en la actualidad

Monografías de arte 2005-2006

Joaquín Romero Monago. Clasificación y peritaje de una obra de arte



Vista interior de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Guareña



Parte trasera de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción en la actualidad

Monografías de arte 2005-2006

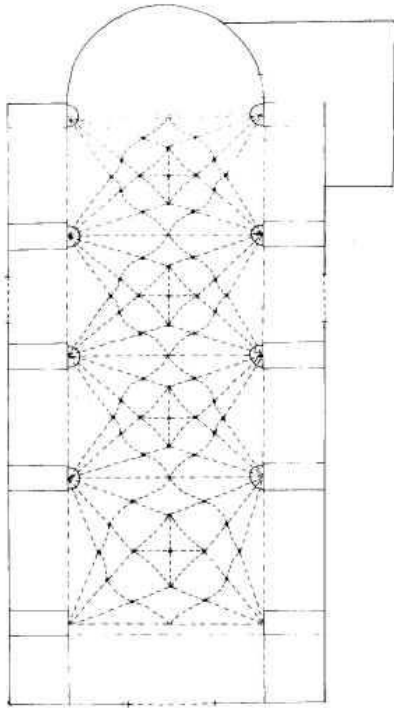
Joaquín Romero Monago. Clasificación y peritaje de una obra de arte



Vista exterior del templo de Guareña



Planta de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Guareña



Carta de Julián Palencia

3.01.02

Queridísima hermana:

Te contesto por escrito como tú me pides en tu carta sobre el asunto del retablo.

Los cuadros se pintaron unos en Sevilla y otros en Guareña, sirviendo de estudio la planta alta de la casa parroquial.

El material es óleo sobre lienzo.

Fechas: 1956-1957.

No sé quién los colocó en el retablo pues de ello se encargó el párroco y yo no estaba.

Los modelos fueron, en algunos casos, proporcionados por el párroco entre seminaristas y otras personas que yo no conocía.

Los modelos para la Virgen y Magdalena fueron Juana Pérez y Tomasa García. El modelo de Cristo fue el crucificado de la iglesia. Este cuadro por sus dimensiones 3 X 2 m. fue pintado en la propia iglesia.

No recuerdo el fondo que tenía el retablo antes de colocar los cuadros.

Espero haber contestado a todas tus preguntas. Para Maruja un abrazo y otro para ti con todo cariño de tu hermano

Croquis del retablo mayor antes de ser derrumbado

Monografías de arte 2005-2006

Joaquín Romero Monago. Clasificación y peritaje de una obra de arte

(Tomado del libro La retablistica de la Baja Extremadura, de Fernández Nieves)



El retablo de San Juan de los Rios, en Badajoz, obra de Juan de Berruguete. En el libro "La retablistica de la Baja Extremadura" de Fernández Nieves. Ed. de la Universidad de Sevilla. 1998.

AUTOR

El autor de este trabajo ha sido:



Joaquín Romero Monago

Joaquín Romero Monago nace en Guareña, Badajoz, el dos de noviembre de mil novecientos setenta y siete. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en las especialidades de Pintura y Conservación-Restauración de Bienes Culturales. Actualmente es doctorando en dicha Universidad y profesor de enseñanzas no universitarias.