

PUERTA DE TRÍPTICO DEL MAESTRO DE SOBRADO

Puerta de tríptico, con la escena de la Anunciación pintada en el anverso de la tabla. El interior se decora con un relieve de la Virgen que formaría parte de un Calvario, obra del Maestro de Sobrado, seguidor de Juan de Juni y máximo representante de la escultura orensana de mediados del siglo XVI

Durante buena parte del siglo XVI la producción escultórica orensana estuvo en manos de artistas extranjeros, junto los que irían formándose los maestros locales. La documentación conocida y algunas obras conservadas testimonian la continua presencia de artífices procedentes de los antiguos Países Bajos, de los que Cornielles de Holanda sería el principal exponente, marcando un antes y un después en la escultura gallega del Renacimiento, junto a los que se encuentran otros maestros de nacionalidad francesa, trabajando las veces en estrecha colaboración.

Después de recorrer un largo itinerario desde sus lugares de origen, con estadías que van enriqueciendo con nuevas propuestas su inicial estilo, llegan a Ourense pasando antes por Castilla, siguiendo las vías comerciales hacia el oeste. Las novedades de su arte y el dominio técnico, les hará responsables de las empresas artísticas más importantes del momento. Sin embargo, la amputación del patrimonio escultórico orensana fue de tal envergadura que a penas sí podemos hacer un croquis del arte escultórico de estos maestros y talleres, así como de las áreas de su irradiación, de modo que sólo disponemos de eslabones aislados en una cadena desgraciadamente rota.

Frente a la vigencia hispano-flamenca de los maestros nórdicos, las novedades de la arte del llamado Maestro de Sobrado, fuertemente vinculado a la escultura de Juan de Juni, serán bien recibidas por la clientela orensana, coincidiendo su llegada con el vacío de escultores que se percibe tras la muerte en 1546 del imaginero Gaspar Salgado, colaborador del entallador Juan Flamenco.

Pese a la importancia de las obras realizadas y la distinción de los comitentes para los que trabaja, la personalidad del Maestro de Sobrado sigue siendo una incógnita, dado el silencio de las fuentes documentales. Ya en 1966 el profesor J. J. Martín González sugiere algunos nombres

franceses, entre los que se encuentra el entallador Jacques Paris. Nuevos datos aportados por Hervella Vázquez acercan este nombre al del anónimo maestro, del que penas teníamos otra noticia que una colaboración con el entallador Pedro de la Valiña, según recuerda este en su testamento de 1546. Nuevas pesquisas documentales nos dan otras noticias que van jalando su biografía incluso hasta el año 1565 en que desaparece de la escena, figurando cómo vecino de la calle Corredoira.

La vinculación directa del Maestro de Sobrado con el núcleo principal de artistas integrantes de la escuela de Juan de Juni es algo unánimemente aceptado. Así pues, llegaría a España hacia 1533, formando parte del grupo de escultores franceses que se instalan en León en torno a esta fecha. Mientras algunos de estos artistas, como Juan de Angers el Viejo, fijan su residencia en León, la mayoría se dispersa en busca de nuevos encargos, sobre todo a partir de 1538 en que Juni se traslada a Medina de Rioseco y después a Salamanca y Valladolid. En las obras de estos artistas, como sucede con las del Maestro de Sobrado, están presentes los rasgos estilísticos y formales de Juni, así como los modelos iconográficos, con el que su estilo se difundirá por un amplio territorio peninsular.

Los primeros datos vinculan al Maestro de Sobrado con el convento de Sobrado de los Monjes (A Coruña), haciendo para la iglesia el retablo mayor entre los años 1545 y 1550. No obstante, la producción de este escultor en Ourense reclama a todas luces un largo establecimiento en la ciudad con un taller desde lo que hace frente a una copiosa demanda en la catedral y otros puntos de la diócesis, como Pazos de Arenteiro y Banga.

Esta pequeña tabla de tríptico, de la que ya dimos noticia en 1993, ingresada por la Comisión de Monumentos en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense, incrementa a pesar de su modestia la producción de este Maestro. Se desconoce el origen de la pieza, pero todo indica que sería hecha para algún oratorio doméstico al servicio de la devoción particular de alguna importante familia del momento. Aunque estas piezas personales no llegaron hasta nosotros, las fuentes del siglo XVI se hacen eco de su existencia en las más relevantes moradas orensanas de la época. De excepcional calidad debió ser, a modo de ejemplo, un retablo con historias de la Pasión que perteneció a Francisco Rodríguez de la Morera, patrón de la capilla de Alba de la catedral, para la que precisamente el Maestro de Sobrado realizó el retablo de la Quinta Angustia.

Todos estos temas de devoción basados en los episodios de la Pasión de Cristo, de los que participa la tabla de que tratamos, se caracterizan por el gusto por lo veraz y por un patetismo que las dota de una gran expresividad, conforme el nuevo espíritu de la *devotio* moderna, desarrollando temas iconográficos muy difundidos en los Países Bajos.

Aunque fragmentada, constituye el único ejemplo conservado de retablo en forma de tríptico. Es posible que la parte escultórica representara el Calvario, del que la Crucifixión constituiría la escena central de la composición, esculpiéndose en las puertas a Virgen y San Juan. Las pinturas de las puertas en el anverso completarían el programa iconográfico que Anunciación del arcángel San Gabriel a María.

La reciente restauración permite contemplar la escena de la Anunciación con todo detalle, mostrando la pintura el estilo de un anónimo artista aun refractario a las tendencias manieristas, lo que no ocurre con el relieve de la puerta.

María está arrodillada leyendo la Biblia abierta sobre lo reclinatorio. Como consecuencia del pequeño formato de la tabla, la técnica es minuciosa, prestando atención a la reproducción de los detalles, como muestra la indumentaria y la búsqueda de una belleza elegante en el atavío de la Virgen, con collar de cuentas y tocado de rollo, dejando la frente despejada. El detallismo de la pintura se detiene también en los objetos del íntimo dormitorio, escenario impuesto para el desarrollo de la escena desde finales de la Edad Media, reproduciendo el mobiliario común de las casas principales de la época, de la que dan referencia los inventarios particulares. Se da importancia al lecho con pilares de forma clásica y capitel tallado, sosteniendo el dosel coronado por crestería metálica. Colores y bordados describen la calidad de los almohadones, cobertores y colgaduras que lo recubren, completando el mobiliario el arca de madera, ricamente decorada a juego con la cama, y la alfombra de motivos vegetales. No en vano la ejecución del mobiliario corría a veces a cargo de los principales escultores y entalladores. El brillante colorido y la atrevida gama de los rojos, armonizan con el carácter intimista y cotidiano de la escena.

Diferente estilo muestra la Virgen del Calvario. La evidencia estilística del relieve con el magnífico conjunto de la Quinta Angustia, hecho para la capilla de Alba o de San Benito, fundada por el arcediano Alonso González

de la Morera en el brazo norte del cruceiro de la catedral, es tal que no cabe duda de que este tríptico salió del taller del Maestro de Sobrado. La tendencia corpórea en la concepción de la figura y el particular *pathos* que la alienta, acusando el expresionismo dramático, es fácil de reconocer en el tipo fisonómico de la Virgen, así como en su dominio de la puesta en escena.

La figura, pensada para suscitar la compasión, es una *imago pietatis*. Totalmente velada, María se representa de pe, con los pies sobre el montículo rocoso integrado en el marco arquitectónico de un nicho que contribuye a sugerir dos planos y por tanto profundidad. El drapado, ampuloso y de abundantes plegamientos quebrados, es muy característico del escultor, articulándose de forma rítmica siguiendo el movimiento de torsión de la rodilla, en un violento contrapuesto manierista. La *compassio Mariae* se plasma en la expresión de dolor del rostro, con los ojos entreabiertos, y en la tensión dramática del gesto.

RESTAURACIÓN DE UNA TABLA DE TRÍPTICO

Cristina Rodríguez Rodríguez. Restauradora de pintura.

La peculiaridad de esta tabla radica en que combina dos técnicas diferentes. Así, en su cara interior se utiliza la talla en bajorrelieve, mientras que en la exterior se emplea la pintura sobre tabla, y todo en una misma superficie de madera de apenas 2 cm. de espesor.

Antes de acometer el trabajo de restauración es necesario seguir una metodología específica, ya que cada obra requiere un estudio pormenorizado de sus componentes y de sus alteraciones. A partir de este conocimiento se puede realizar una propuesta de tratamiento y llevar a cabo las distintas intervenciones.

En este caso la ejecución responde a la siguiente secuencia estratigráfica:

El soporte realizado en madera de nogal, está constituido por un sólo panel, sus dimensiones 41,5 x 17,5 cm., dan cuenta del predominio de la verticalidad en la pieza.

En el lado exterior, los listones laterales que hacen las veces de marco de la pintura están tallados en la propia tabla, lo que se denomina "*taille dans la masse*" mientras que el listón superior está unido a ésta con dos clavos y encolado. (El listón inferior esta perdido pero también iría clavado).

En ambas caras es posible observar las distintas piezas metálicas que servirían para unir este postigo con la tabla central.

En la preparación se empleó sulfato cálcico y cola animal. Se trata de una fina capa de color beige, presente en ambos lados.

En cuanto a la imprimación, está constituida por la aplicación de bol, una arcilla roja diluida en agua y combinada con cola donde se asientan las láminas de oro. Esta capa proporciona una superficie lisa y amortiguada sobre la que después se puede bruñir el pan de oro, y le aporta además un color rico y cálido. Por lo tanto, esta capa se localiza sólo en las zonas que posteriormente iban a ser doradas.

La técnica empleada en la película pictórica es el óleo, con textura lisa y sin empastes. También se emplea el **dorado al agua** en la decoración del marco.

Para realizar este tipo de dorado, después de pulir y bruñir el bol se procedía a dorar. Se humedecía con agua o con cola, la parte que iba a recibir el pan de oro y se aplicaba éste ayudándose con una polonesa (un tipo de pincel especial). Una vez seco se bruñía con una piedra de ágata.

En la cara interior de la tabla la técnica aplicada es el **estofado**, consistente en aplicar las láminas de oro sobre el bol y encima una capa de color que se retira con un instrumento punzante, realizando un esgrafiado en la pintura que deja ver el dorado del fondo. En la cara y manos de la Virgen se aplica, sin embargo, el **encarnado** de forma que sobre la preparación va directamente una capa de color. Si bien en este caso parece que el óleo se aplicó sobre el bol.

Por último, como capa de protección de todo el trabajo se aplicaron en las dos caras varias capas de barniz.

El mal estado de conservación de la obra evidenciaba la necesidad de la intervención, ya que se constataban las siguientes alteraciones:

El soporte presentaba un pequeño ataque de insectos xilófagos en la parte superior e inferior de la tabla y varios orificios producidos por clavos ahora inexistentes. El listón superior estaba descolado, además de concentrar en su unión con la tabla una gran cantidad de polvo y suciedad. Todas las piezas metálicas se encontraban oxidadas.

Los estratos de preparación, imprimación y película pictórica presentan una buena adhesión y cohesión interna. No obstante, en la cara interior el problema es el gran desgaste y abrasión de la policromía, que se manifiesta en lagunas que dejan la madera a la vista. Sin embargo, en la cara exterior no existe esta problemática siendo pocas las pérdidas.

Pero el principal problema era la gran oxidación del barniz, que apenas dejaba ver el tema representado en la pintura y desvirtuaba todos los colores.

El tratamiento del soporte ha consistido en la desinsectación con vapores de paradiclorobenceno, la retirada del listón superior procediendo a la limpieza de esta zona, la eliminación de los clavos y una hembrilla que no eran originales, la consolidación de la madera atacada mediante la aplicación de una resina acrílica al 8% en tolueno, el nuevo encolado del listón superior y la reintegración volumétrica de las faltas con madera de balsa.

Las piezas metálicas se mantuvieron porque eran originales y atestiguan la forma de construir estas piezas. Aunque fueron convenientemente tratadas: eliminando el óxido con un lápiz de fibra de vidrio, neutralizándolo con ácido tánico al 3% en etanol y protegiendo las piezas con una resina acrílica al 8% en tolueno.

El aligeramiento de las capas de barniz oxidadas se efectuó tras determinar con el test de disolventes cual era el más adecuado. En todo este proceso se siguió un método combinado de limpieza química y física.

Se estucaron y nivelaron las pérdidas de preparación con un estuco afín al original.

La reintegración cromática de las faltas se llevó a cabo con acuarela, aplicada con la técnica del puntillismo, pues era la que mejor se adaptaba al reducido formato de la obra.

En el barnizado de la cara interior y del marco dorado se empleó una mezcla a partes iguales de una resina acrílica al 5% en tolueno y una cera microcristalina también al 5% en tolueno, aplicada con brocha. En la cara exterior se aplicó una primera mano de barniz de resina damar y otra de barniz mate, de forma que se conseguía una capa final homogénea y semimate.

Fotografías:

Vista general de las catas efectuadas para aligerar el barniz.

Detalle de la pintura antes de la intervención.

El mismo detalle después de la intervención.

Imagen donde es posible observar las faltas de capa pictórica y orificios.