

SAN DIEGO DE ALCALÁ

Atribuible a JUAN DE ANGÉS, EL MOZO, o a su círculo

Últimas décadas del siglo XVI. Entre 1589 y 1597

Madera estofada y policromada

83 x 30 x 16 cm.

Antigua Iglesia de San Francisco de Ourense

Donación: José González Paz

Nº Inv. 3.631

Desde comienzos del siglo XVI, coincidiendo con la renovación general de la ciudad de Ourense y con una importante actividad artística en su Catedral, se advierte también como se realizan en la iglesia y convento de San Francisco nuevas obras y fundaciones gracias a substanciosas limosnas y donaciones que se prolongan durante todo el siglo. De esta época, una abundante e interesante documentación nos proporciona información referida a numerosas reformas en la claustra, así como sobre la fundación en la iglesia de diversas capillas y altares-retablo, concebidos en ocasiones como capillas funerarias con advocaciones concretas –entre otras, San Bernardino, San Antonio, Nuestra Señora de la Asunción, etc.-.

Este auge constructivo va a atraer a nuestra ciudad a un importante número de maestros de la escuela castellana que traerán con ellos un ambiente de novedad estética, que en el campo de la imaginería deriva fundamentalmente del lenguaje manierista de Juan de Juni y que logrará un extraordinario desarrollo con los artistas posteriores hasta bien entrado el siglo XVII.

Curiosamente, como recoge Fariña Busto, no existe una descripción pormenorizada del interior de la iglesia, ni de los altares laterales de la nave en los estudios publicados a finales del XIX y comienzos del XX, anteriores al traslado de la iglesia conventual a su actual emplazamiento en el Parque de San Lázaro, en 1927. Precisamente, las obras de reforma que se están a llevar a cabo actualmente en el edificio sacaron a la luz una serie de lucillos y capillas funerarias que vienen a confirmar que el traslado de la iglesia conventual no se realizó íntegramente, permaneciendo en su emplazamiento original parte de la nave y del crucero con alguna de las capillas y lucillos mencionados en la documentación y que se creían perdidos o transformados con el paso del tiempo.

Seguramente a alguna de las capillas o altares de la iglesia debió de pertenecer la imagen de San Diego de Alcalá que como procedente de San Francisco, sin más datos, ingresa en el museo en 1957, por donación de don José González. Podemos identificar esta talla con aquella a la que hace referencia un protocolo notarial de 1598 (publicado por Vila Jato), que recoge un contrato con el pintor Manuel de Abelar en el que se compromete a pintar la imagen de San Roque que realizara Francisco de Moure, “...estofado sobre oro por la traza y manera con la orden y tan costosamente como está la figura del Sr. San Diego del monasterio de San Francisco desta ciudad y de tan finas y buenas colores como las figuras del retablo de la capilla del Cardenal Febos Rodríguez...”.

La talla de San Diego fue en un primer momento atribuida al gran artista Francisco de Moure, y apuntada también la posibilidad de su autoría por parte del escultor leonés Juan de Angés el Mozo, aunque carecemos del contrato que nos proporcione una atribución precisa. Por ello, el citado documento parece avalar la posible autoría de Angés o de alguno de los colaboradores de su taller, ya que parece lógico pensar que las dos obras que se citan en el protocolo como modelo sean del mismo autor, estando una de ellas, -el retablo de la capilla del Cardenal Febos Rodríguez o Capilla de las Nieves, en la Catedral ourensana- perfectamente documentada como obra de Juan de Angés, y ambas rematadas antes de 1598. Las fechas, coinciden además con los años de plena actividad del maestro en la provincia de Ourense, donde se establece en 1587, cuando llega con el entallador Diego de Solís para acometer la realización de la magna obra que supone el coro de la Catedral.

El hecho de que el Cabildo catedralicio recurra a Angés para una empresa de tal envergadura nos indica que estamos hablando de un maestro ya reconocido, que cuando viene a Ourense lo hace como artista poseedor de un estilo maduro, forjado por una amplia experiencia profesional, tras haber realizado importantes obras en Castilla, apenas conocidas hasta que fueron recientemente estudiadas y documentadas por Yolanda Barriocanal, quien amplía notablemente la nómina de sus realizaciones anteriores a los diversos encargos en la provincia ourensana.

San Diego, lego franciscano, nacido a finales del siglo XIV en el lugar de San Nicolás del Puerto, en Sevilla, es conocido como San Diego de Alcalá por ser la ciudad complutense su última residencia y el lugar donde reposa

su sepulcro. Fue canonizado a instancias de Felipe II, bajo el pontificado de Sixto V, en julio de 1588 e inmediatamente las comunidades de monjes franciscanos promovieron la realización de imágenes con su efigie, fijando una iconografía que lo representa como joven, en actitud de recoger el hábito en el que llevaría el pan, milagrosamente convertido en flores, en clara alusión a su caridad para con los pobres. Las primeras obras de imaginería conocidas en España son las de los conventos franciscanos de Cádiz, probablemente de 1589, y la de Ayamonte, de 1590, de la autoría de Martínez Montañés. La presente talla supone también un modelo temprano de una iconografía que se consolidará y logrará notable difusión en la época de Felipe IV, momento en el que el culto al santo alcanza su punto álgido.

La imagen se dispone en un ligero *contraposto* que viene marcado por la disposición diagonal de los brazos y el avance de la pierna derecha a la que se ciñe el hábito, en consonancia con el lenguaje manierista de los últimos años del siglo XVI. La cabeza, elevada en actitud contemplativa, asienta sobre un cuello largo y grueso, ofreciendo un rostro ancho y con mandíbula prominente. El tipo de cabello, muy abundante, traza rizos simétricos y muestra el característico mechón sobre la frente, descubriendo las orejas como es habitual en otras esculturas de esta época. Destaca la espléndida labor de policromía original realizada a base de un fino estofado, mediante el recurso del rayado paralelo en oro que dibuja motivos vegetales y proporciona una vistosa luminosidad a las telas, enriquecidas con cenefas de coloristas grotescos y escenas de *putti* portando palmas.

RESTAURACIÓN DE LA IMAGEN DE SAN DIEGO DE ALCALÁ

Llarina González Solar. Restauradora de pintura

Cuando un restaurador se encuentra frente a una pieza como esta, erguida, mirando a lo alto contemplativamente, no puede dejar de pensar en el momento de su realización, en los hombres que la esculpieron con tan buen acierto y en los que acometieron su iluminación con oros y colores.

Llega a nosotros este San Diego de Alcalá con las heridas de los siglos y de las devociones pero en el fondo sin envejecer más de lo necesario.

Lejos de las consideraciones sobre su autoría vemos un trabajo de talla en madera noble, apenas atacada por los insectos xilófagos, que tan sólo podemos ver al descubierto en aquellos puntos en que la policromía está perdida, en la superficie baja de la base y en el corte que presenta en la cara posterior.

Una gruesa capa de barniz la recubre por completo, falseando los colores del encarnado y de un magnífico estofado en óleo sobre pan de oro.

En la parte inferior, el humo y el fuego de las velas oscurece o mutila la policromía pero deja ver la superposición de capas: la preparación de color beige, el bol rojo como preparación para el dorado, el propio pan de oro, el óleo y el oscuro barniz.

La base está dividida en dos piezas unidas en precario con clavos que, con la oxidación, continúan degradándola. La intuición nos dice que la inestabilidad de esta base es la causa de las pérdidas que la escultura presenta en los salientes de la parte frontal como son la nariz o las flores.

Sobre estas observaciones parte el proceso restaurador. La primera **limpieza superficial**, con una brocha de cerdas suaves, descubre los volúmenes ocultos por el polvo en las flores y en las manos.

También dentro de esta primera limpieza superficial se eliminaron las concreciones de cera, fruto de la proximidad de las velas, con una espátula de calor y papel absorbente.

Como ya dijimos no era destacable la presencia de ataque xilófago pero, de modo preventivo, se aplicó un **producto desinfectante** por medio de inyecciones sucesivas en grietas y agujeros, dejando actuar también sus vapores por medio del embolsamiento de la pieza.

Una vez concluido este proceso se pasó a **la fijación puntual de la película pictórica**. La presencia de cazoletas y abolsamientos junto con la de lagunas en la policromía indicaba una falta de adherencia de esta al soporte. Estas alteraciones coincidían mayoritariamente en áreas oscurecidas por el humo por lo que deducimos que el calor es el causante

último de estas alteraciones. Para su tratamiento se hicieron diversas pruebas con productos naturales, como la cola de conejo, y sintéticos, optando por una emulsión acuosa de tipo acrílico combinada en la actuación con pequeños pesos.

Una vez que el estado de la pieza podía considerarse estable y no había riesgo de nuevas pérdidas de policromía comenzó una limpieza en mayor profundidad en la que se eliminó la suciedad grasa, más adherida que la ya retirada.

Con toda seguridad el proceso de restauración más evidente que se realizó sobre la pieza fue el aligeramiento del barniz. Podemos afirmar que esta capa no era original de la pieza a pesar de su avanzado estado de oxidación; bajo él aparecieron pequeñas reintegraciones que en algunos casos fueron respetadas al no desvirtuar la visión de la obra y no superponerse a la pintura original.

Para el aligeramiento hubo que realizar un test de disolventes buscando el respeto a la pátina y a la policromía. Finalmente se optó por una mezcla de dimetilformamida y WhiteSpirit en baja proporción. La limpieza química se complementó siempre con la limpieza física o mecánica a través de hisopos y bisturí.

El aligeramiento del barniz no sólo mostró un San Diego más claro en sus carnes, con rubor en las mejillas y sombra del barbeado, como es costumbre en las esculturas de la época, sino que avivó los tonos del estofado que cubre toda la zona de la casulla. La técnica del estofado, típica del siglo XVI, consiste en la aplicación de una capa de pan de oro bruñida, sobre la que se pintaba con colores lisos para luego retirarse con un objeto punzante a modo de esgrafiado más o menos complejo pero siempre muy decorativo. En esta pieza el estofado se completa ornamentalmente con una cenefa de motivos vegetales y escenas de *putti*.

Al final de este proceso se comenzó con la **reintegración formal** en dos fases. La primera supuso el sellado de pequeñas grietas con una resina epoxídica. La segunda, más compleja, implicó el tratamiento de la deteriorada base.

En ella hubo que eliminar por completo los clavos que la mantenían unida y sustituirlos por espigos de madera adaptados a los huecos dejados por

ellos. En este proceso se encontraron restos de un pequeño ataque xilófago por lo que se consolidó la zona.

Se sellaron las grietas de modo semejante a las anteriores y se procedió a añadir una nueva plataforma de madera que mantuviese el conjunto estable y de pie. Para esto se calzó la pieza en un molde de resina epoxídica y ambas piezas se unieron con un espigo de madera reforzado en el interior con un tornillo de acero, siendo todo este sistema perfectamente desmontable.

Tras la aplicación y nivelado del estuco en las pérdidas de policromía se realizó una reintegración cromática con acuarela aplicada por la técnica del *rigattino*.

Finalmente se aplicó un barniz satinado en spray formando una capa homogénea y estable capaz de proteger la película pictórica sin falsear su color.