

PEZA DO MES

decembro

2004



PORTA DE TRÍPTICO, DO MESTRE DE SOBRADO

PORTA DE TRÍPTICO, COA ESCENA DA ANUNCIACIÓN PINTADA NO ANVERSO DA TÁBOA. Ó INTERIOR DECÓRASE CUN RELEVO DA VIRXE QUE FORMARÍA PARTE DUN CALVARIO, OBRA DO MESTRE DE SOBRADO, SEGUIDOR DE JUAN DE JUNI E MÁXIMO REPRESENTANTE DA ESCULTURA OURENSÁ DE MEDIADOS DO SÉCULO XVI





VIRXE DA ANUNCIACIÓN

PORTA DE TRÍPTICO, DO MESTRE DE SOBRADO

Durante boa parte do século XVI a produción escultórica ourensán estivo en mans de artistas estranxeiros, xunto os que irían formándose os mestres locais. A documentación coñecida e algunhas obras conservadas testemuñan a continuada presenza de artífices procedentes dos antigos Países Baixos, dos que Cornielles de Holanda sería o principal expoñente, marcando un antes e un despois na escultura galega do Renacemento, xunto os que se atopan outros mestres de nacionalidade francesa, traballando as veces en estreita colaboración.

Despois de percorrer un longo itinerario dende os seus lugares de orixe, con estadias que van enriquecendo con novas propostas o seu inicial estilo, chegan a Ourense pasando antes por Castela, seguindo as vías comerciais cara ó oeste. As novidades da súa arte e o dominio técnico, lles fará responsables das empresas artísticas máis importantes do momento. Sen embargo, a amputación do patrimonio escultórico ourensá foi de tal envergadura que a penas si pode facerse un esbozo do arte escultórico deste mestres e obradoiros, así coma das áreas da súa irradiación, de modo que solo dispoñe-

mos de esclavóns illados nunha cadea desgraciadamente rota.

Fronte á vixencia hispano-flamenca dos mestres nórdicos, as novidades da arte do chamado Mestre de Sobrado, fortemente vinculado á escultura de Juan de Juni, serán ben recibidas pola clientela ourensá, coincidindo a súa chegada co baleiro de escultores que se percibe trala morte en 1546 do imaxineiro Gaspar Salgado, colaborador do entallador Juan Flamenco.

Pese a importancia das obras acometidas e a distinción dos comitentes para os que traballa, a personalidade do Mestre de Sobrado sigue sendo unha incógnita, dado o silencio das fontes documentais. Xa en 1966 o profesor J. J. Martín González suxire algúns nomes franceses, entre os que se atopa o entallador Jacques Paris. Novos datos aportados por Hervella Vázquez acercan este nome a do anónimo mestre, do que a penas tiñamos outra noticia que unha colaboración co entallador Pedro da Valiña, segundo recorda este no seu testamento de 1546. Novas pescudas documentais dannos outras noticias que van galonando a súa biografía ata o ano 1565 en que desaparece da escena, figurando como veciño da rúa Corredoira.

A vinculación directa do Mestre de Sobrado co núcleo principal de artistas integrantes da escola de Juan de Juni é algo unanimemente aceptado. Así pois, chegaría a España cara a 1533, formando parte do grupo de escultores franceses que se instalan en León en torno a esta data. Mentres algúns destes artistas, como Juan de Angers “o Vello”, fixan a súa residencia en León, a maioría dispérsase en procura de novos encargos, sobre todo a partires de 1538 en que Juni se traslada a Medina de Rioseco e despois a Salamanca e Valladolid. Nas obras destes artistas, como sucede co Mestre de Sobrado, están presentes os trazos estilísticos e formais de Juni, así como os modelos iconográficos, co que o seu estilo se difundirá por un amplo territorio peninsular.

Os primeiros datos vinculan o Mestre de Sobrado co mosteiro de Sobrado dos Monxes (A Coruña), facendo para a igrexa o retablo maior entre os años 1545 e 1550. Non obstante, a produción deste escultor en Ourense reclama a todas luces un longo establecemento na cidade cun obradoiro dende o que fai fronte a unha copiosa demanda na catedral e outros puntos da diocese, como Pazos de Arenteiro e Banga.

Esta pequena táboa de tríptico, da que xa dimos noticia en 1993, ingresada pola Comisión de Monumentos no Museo Arqueolóxico Provincial



DETALLE DO RELEVO DA VIRXE

de Ourense, incrementa a pesares da súa modestia a produción deste Mestre. Descoñécese a procedencia da peza, pero todo indica que sería feita para algún oratorio doméstico ó servizo da devoción particular dalgunha importante familia do momento. Aínda que estas pezas privadas non chegaran ata nos, as fontes do século XVI fanse eco da súa existencia nas máis relevantes moradas ourensáns da época. De excepcional calidade debeu ser, a modo de exemplo, un retablo con historias da Paixón que pertenceu a Francisco Rodríguez da Morera, patrón da capela da Alba da catedral, para a que precisamente o Mestre de Sobrado fixo o retablo da Quinta Angustia.

Todas estes temas de devoción baseados nos episodios da Paixón de Cristo, dos que participa a táboa de que tratamos, caracterízanse polo gusto polo veraz e por un patetismo que as dota de gran expresividade, conforme o novo espírito da *devotio moderna*, desenvolvendo temas iconográficos moi difundidos nos Países Baixos.

Aínda que fragmentada, constitúe o único exemplo conservado de retablo en forma de tríptico. É posible que a parte escultórica representase o Calvario, do que a Crucifixión constituiría a escena central da composición, esculpíndose nas portas a Virxe e San Xoán. As pinturas das portas no anverso completarían o programa iconográfico ca Anunciación do arcanxo San Gabriel a María.

A recente restauración permite contemplar a escena da Anunciación con todo detalle, mostrando a pintura o estilo dun anónimo artista

aínda refractario ás tendencias manieristas, o que non ocorre co relevo da porta.

María está axoellada lendo a Biblia aberta sobre o reclinatorio. Como consecuencia do pequeno formato da táboa, a técnica é minuciosa, prestando atención á reprodución dos detalles, como mostra a indumentaria e a procura dunha beleza elegante no atavío da Virxe, con colar de contas e tocado de rolo, deixando a fronte despexada. O detallismo da pintura detense tamén nos obxectos do íntimo dormitorio, escenario imposto para o desenvolvemento da escena dende finais da Idade Media, reproducindo o mobiliario común das casas principais da época, da que dan referencia os inventarios particulares. Dáse importancia ó leito con piares de forma clásica e capitel tallado, sostendo o dosel coroado por crestería metálica. Cores e bordados describen a calidade dos almofadóns, cobertores e colgaduras que o recobren, completando o mobiliario a arca de madeira, ricamente decorada a xogo ca cama, e a alfombra de motivos vexetais. Non en van a execución do mobiliario corría a veces a cargo dos principios escultores e entalladores. O brillante colorido, e a atrevida gama dos vermellos, harmoniza co carácter intimista e cotián da escena.

Diferente estilo mostra a Virxe do Calvario. A evidencia estilística do relevo co magnífico conxunto da Quinta Angustia, feito para a capela de Alba o de San .Bieito, fundada polo arcediago Alonso González da Morera no brazo norte do cruceiro da catedral, é tal que non cabe dúbida de que este tríptico saíu do obradoiro do Mestre de Sobrado. A tendencia corpórea na concepción da figura e o particular *pathos* que a alenta, acusando o expresionismo dramático, é fácil de recoñecer no tipo fisionómico da Virxe, así como no seu dominio da posta en escena.

A figura, pensada para suscitar a compaixón, é unha *imago pietatis*. Totalmente velada, María represéntase de pe, cos pes sobre o montículo rochoso do Gólgota, integrada no marco arquitectónico dun nicho que contribúe a suxerir dous planos e por tanto profundidade. O drapeado, ampuloso e de abondosos pregamentos quebrados, é moi característico do escultor, articulándose de forma rítmica seguindo o movemento de torsión do xeonllo, nun violento *contraposto* manierista. La *compassio Mariae* plásmase na expresión de dolor do rostro, cos ollos entreabertos, e na tensión dramática do xesto.

HISTORIA DO MUSEO

No ano 1895, a Comisión Provincial de Monumentos Históricos e Artísticos de Ourense decidiu crear un Museo Arqueolóxico Provincial no que se puidesen conservar tódolos testemuños do pasado histórico da provincia e onde se puidesen reunir os dispersos tesouros que formaron parte do Museo de Pinturas, que a propia Comisión establecera en 1845 e que funcionou como tal ata 1852. O Museo abriu ó público ó ano seguinte, en 1896. En pouco tempo as coleccións creceron considerablemente e fíxose necesario un espazo máis amplo, dando lugar ós primeiros traslados, que por sucesivas desgracias non remataron ata o ano 1951. Neste ano adquiriuse a súa actual sede, o edificio que desde o século XII fora Palacio Episcopal.

O EDIFICIO

O edificio onde ten a súa sede o Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, adquirido para este fin en 1951, foi con anterioridade Palacio Episcopal. Edificado no primeiro tercio do século XII polo bispo don Diego II (1100-1132), conserva parte do seu núcleo orixinal. A construción deste núcleo prolongouse ata o episcopado de D. Lorenzo (1218-1248), ó que se lle foron engadindo elementos góticos (torre de Santa María), renacentistas (soportais do xardín) e barrocos (portada, patio dianteiro), conformando un monumento singular, que mereceu a declaración de monumento histórico-artístico por Decreto do 3 de xuño de 1931. Durante toda a Idade Media desempeñou un papel destacado na organización urbana.

HORARIO DO MUSEO

Temporalmente permanecerá pechado, por obras de reforma e acondicionamento.

Visite a nosa páxina.

<http://www.xunta.es/conselle/cultura/mapo>

PEZA DO MES:

EDITA: Museo Arqueolóxico. TEXTO: Yolanda Barriocanal López . FOTOGRAFÍA: Fernando del Río.

MAQUETA: Araceli Gallego. IMPRIME:A.G. Vicus, S.A.L.

ISSN: 1579-9956 DEPÓSITO LEGAL: VG-97-2004



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO



XACOBEO 2004
Galicia





VISTA XERAL DAS CATAS EFECTUADAS PARA ALIXEIRA-LO VERNÍZ

A RESTARACIÓN DUNHA TÁBOA DE TRÍPTICO.

Cristina Rodríguez Rodríguez
restauradora de pintura

A peculiaridade desta táboa radica na mestura de dúas técnicas diferentes. Así, na súa cara interior utilízase a talla en baixorrelevo, mentres que na exterior emprégase a pintura sobre táboa, e todo nunha mesma superficie de madeira de apenas 2 cm. de grosor.

Antes de acometer o traballo de restauración é necesario seguir unha metodoloxía específica, xa que cada obra require un estudo polo miúdo dos seus compoñentes e das súas alteracións. A partir deste coñecemento pódese realizar unha proposta de tratamento e levar a cabo as distintas intervencións.

Neste caso a execución responde a seguinte secuencia estratigráfica:

O soporte realizado en madeira de nogueira, está constituído por un só panel, as súas dimensións 41,5 x 17,5 cm., dan conta do predominio da verticalidade na peza.

No lado exterior, os listóns laterais que fan as veces de marco da pintura están tallados na mesma táboa, o que se denomina “taille dans la masse”, mentres que o listón superior esta unido a ésta con dous cravos e encolado. (O listón inferior está perdido, pero tamén iría cravado).

En ámbalas caras é posible observar as distintas pezas metálicas que servirían para unir este postigo coa táboa central.

Na preparación empregóuse sulfato cálcico e cola animal. Trátase dunha fina capa de color beige, presente en ámbolos dous lados.

En canto á imprimación, está constituída pola aplicación de bol, unha arxila vermella diluída en auga e mesturada con cola, onde se asentan as láminas de ouro. Esta capa proporciona unha superficie lisa e amolecida sobre a que despois se pode brunir o pan de ouro, e lle aporta ademais unha cor rica e cálida. Polo tanto, esta capa localízase só nas zonas que posteriormente se iban dourar.

A técnica empregada na película pictórica é o óleo, con textura lisa e sen empastes. Tamén emprégase o **dourado á auga** na decoración do marco.

Para realizar este tipo de dourado, despois de pulir e brunir o bol procedíase a dourar. Humedecíase con auga ou con cola, a parte que recibía o pan de ouro e aplicábase este axudándose cunha polonesa (un tipo de pincel especial). Unha vez seco bruníase cunha pedra de ágata.

Na cara interior da táboa a técnica aplicada é o **estufado**, consistente en aplicar as láminas de ouro sobre o bol e enriba unha capa de cor que se retira cun instrumento punzante, realizando un esgrafiado na pintura que deixa ve-lo dourado do fondo. Na cara e mans da Virxe aplícase, sen embargo, o **encarnado**, de forma que sobre a preparación vai directamente unha capa de cor. Se ben neste caso parece que o óleo aplícase sobre o bol.

Como derradeira capa de protección aplicarónse nas dúas caras varias capas de verniz.

O mal estado de conservación da obra evidenciaba a necesidade da intervención, xa que se constatában as seguintes alteracións:



DETALLE DA PINTURA ANTES DA INTERVENCIÓN

O soporte presentaba un pequeno ataque de insectos xilófagos na parte superior e inferior da táboa e varios orificios producidos por cravos agora inexistentes. O listón superior estaba descolgado, ademais de concentrar na súa unión coa táboa unha gran cantidade de po e suciedade. Tódalas pezas metálicas encontrábanse oxidadas.

Os estratos de preparación, imprimación e película pictórica presentan unha boa adhesión e cohesión interna. Non obstante, na cara interior o problema é o gran desgaste e abrasión da policromía, manifestándose en lagoas que deixan a madeira á vista. Sen embargo, na cara exterior non existe esta problemática sendo poucas as perdas.

Pero o principal problema era a gran oxidación do verniz, que apenas deixaba ve-lo tema representado na pintura e desvirtuaba tódalas cores.

O tratamento do soporte consistiu na desinsec-tación con vapores de paradiclorobenceno, a



O MESMO DETALLE DESPOIS DA INTERVENCIÓN

retirada do listón superior procedendo a limpeza desta zona, a eliminación dos cravos e unha armela que non eran orixinais, a consolidación da madeira atacada mediante a aplicación dunha resina acrílica ó 8% en tolueno, o novo encolado do listón superior e a reintegración volumétrica das faltas con madeira de balsa.

As pezas metálicas mantiverónse porque eran orixinais e testemuñan a súa forma de unión co tríptico. Aínda que foron convintemente tratadas: eliminando o óxido con lapis de fibra de vidro, neutralizándoo con ácido tánico ó 3% en etanol e protexendo as pezas cunha resina acrílica ó 8% en tolueno.

O alixeiramento das capas de verniz oxidadas efectuouse tras determinar co test de disolventes cal era o máis adecuado. En todo o proceso seguíuse un método combinado de limpeza química e física.

Estucáronse e niveláronse as perdas de preparación cun estuco afín ó orixinal.

A reintegración cromática das faltas levóuse a cabo con acuarela, aplicada coa técnica do puntillismo, pois era a que mellor se adaptaba o reducido formato da obra.

No vernizado da cara interior e do marco dourado empregouse unha mestura a partes iguais dunha resina acrílica ó 5% en tolueno e unha cera microcristalina tamén ó 5% en tolueno, aplicada a brocha. Na cara exterior aplicouse unha primeira man de verniz de resina damar e outra de verniz mate, conseguindo unha capa final homoxénea e semimate.



IMAXE ONDE É POSIBLE OBSERVAR LAS FALTAS DE CAPA PICTÓRICA E ORIFICIOS