

PAISAJE DEL PUENTE DE OURENSE. ANTONIO CENDÓN

El Museo Arqueológico provincial de Ourense tiene una especial dedicación hacia los documentos relacionados con la propia historia del núcleo donde tiene su sede, hasta el punto de que en su proyecto museológico uno de los ejes de articulación es la historia de la ciudad, al lado de los de la historia del edificio y la del ámbito territorial de la Provincia a lo largo de los tiempos.

Esta pieza, el Puente Mayor de Ourense, se incardina en ese proyecto y forma parte de un conjunto de tres elementos característicos semejantes, paisajes urbanos, que en los otros casos son una vista general de la ciudad de Ourense vista desde Vista Hermosa (perspectiva que tiene su continuidad en imágenes fotográficas y postales de épocas diferentes, desde los años ochenta del siglo XIX hasta los sesenta del siglo XX, por ofrecer una panorámica general del núcleo urbano) y una de la Catedral, que parecen todos de la misma mano y, pensamos, de una misma época, mediados del siglo XIX, de los que la pieza que nos ocupa aparece firmada en el lateral izquierdo: A. Cendón.

Las obras, de las que se desconocen los datos referidos a fecha de ingreso en las colecciones y procedencia, pasaban bastante desapercibidas ya que en su estado, el anterior a los procesos de limpieza y tratamiento, apenas permitían adivinar el tema general de la composición y no las de la técnica ni del trabajo realizado. Su interés histórico parece evidente, tanto como documentos de una época concreta como por proporcionarnos una imagen que pensamos certera y representativa tanto del Puente como monumento como del paisaje urbano de Ourense del siglo XIX.

Al examinar con detalle la obra, vemos como el paisaje del fondo del Puente permite apreciar una línea de horizonte de las más definidas de la ciudad de Ourense, la de su ocaso, con el monte de las Nieves, la línea descendente de Santa Ladaña con su llanura y, ya próximo al río, el bancal de Reza, donde destaca la gran casa del palacio y su pombal.

Esa línea es aún hoy la perspectiva de fondo del Puente Mayor, aunque transformada totalmente por el crecimiento urbano que le sirve de telón de fondo, con un caserío denso y en continuo crecimiento vertical, con los nuevos puentes y con el río alterado en contraste con el que ofrece este nuestro paisaje, huérfano de construcciones excepto las señaladas, de la capilla de las Nieves y del Palacio de Reza, hoy casi que ilocalizable entre autovías y la densa trama urbana y periférica, que lo ahoga. En lo que atañe al paisaje del río que se define a través de los arcos del Puente, destacar el guijarral y las rocas que la separaban de la desembocadura del Barbaña y que fueron transformados por las obras de la fábrica de luz, los rellenos y las carreteras de la vera del río, pero que aún son visibles y nítidos en las fotos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, fotos en las que con puntos de toma diferentes, se aprecia una línea de horizonte semejante a la representada en el cuadro.

El Puente ofrece una figura que contrasta con la actual, como es la pendiente de su línea de cimera, pero que es representativa de su estado en el momento en que pensamos se ejecutó la obra, la década de 1850, y además es coincidente con las imágenes que

ofrecen otros grabados de la época como los reproducidos en el Recreo Compostelano, nº 16 del 26 de agosto de 1842, o la que, con orientación diferente, ilustra una postal coloreada de esas fechas, que se completa con una perspectiva de la capilla de los Remedios, y de la que pudiera derivar la vista que se representa en los grabados de la Crónica de la Provincia de Ourense de Fernando Fulgosio, de 1886, con pendientes semejantes y con el paisaje de fondo más idealizado. También están en ellas los hitos de la cumbre y los restos de una construcción sobre la pila de la derecha del arco central.

El puente tiene una larga historia que no es el caso recoger aquí, tan sólo comentar en relación con la representación la apariencia de las rampas del puente hoy suavizadas para favorecer el paso de los vehículos con las reformas realizadas en los años 1868 y siguientes, que afectaron también a otros elementos que se perciben en el minucioso dibujo que comentamos y que nos ayuda a precisar la cronología de esta representación.

Desde un punto de vista material, llama la atención el tipo de soporte, metálico, fino, que parece hojalata, lejos de las piezas de cobre que con más frecuencia y tradición sirvieron de soporte a composiciones semejantes desde el siglo XV. En efecto, la tradición de pintar al óleo sobre metal se conoce desde hace muchos años, y tuvo especial arraigo en los Países Bajos y Flandes desde aquellas fechas y cuenta con una larga y fecunda tradición. El tipo de lámina se aproxima a la que utilizan los fotógrafos del siglo XIX para los llamados “ferrotipos”, y aquí el vínculo tiene una significación clarificadora, ya que sabemos del trabajo del autor, Antonio Cendón, como miniaturista y retocador en los estudios fotográficos más conocidos de Madrid de los mediados del siglo XIX, los de Jean Laurent y de Eusebio Juliá.

La obra está firmada, como ya indicamos, en el lado izquierdo: A Cendón, que creemos identificar con Antonio Cendón, uno de los precursores de los que traza la biografía Murguía en 1885 y del que apenas conservamos datos ni obras. Era la de Murguía la biografía más completa, a pesar de sus imprecisiones, ya que no señala el lugar ni la fecha de su nacimiento, tampoco apenas nada sobre su formación, pero también es cierto que señala: *“Demasiadas sombras cayeron sobre él: las de la muerte que hoy le cubren no son más densas que las que le envolvieron durante su breve carrera; en su mismo país es un misterio como tantos otros”*. Aporta unos datos sobre su estancia en Madrid y su obra pictórica, así como su éxito puntual: *“Ocupábase entonces nuestro amigo, en uno de esos trabajos penosos y tristes para el artista, pero que al fin le permitían librarse de las estrecheces y miseria de otros tiempos. Miniaba fotografías!. Una mañana, estando en el gabinete de Juliá, para quien trabajaba como el forzado en galeras, vió sobre una mesa el retrato de un hombre político, a la sazón muy nombrado, y entre burlón y desdeñoso, conociendo la insuficiencia del sugeto y lo grande de su fama, ocurriósele hacer su caricatura. Cogió su lápiz y al poco tiempo estaba hecho. Sobre un cuerpo liliputiense, se erguía la cabeza de triples dimensiones y que sin ser un retrato ni lo que se dice una caricatura, tenía de una y otra, pues conservaba, exagerándolos, los rasgos característicos de la fisonomía reproducida. Agradó mucho el ensayo y de un hombre político se pasó a otro, de éste a un escritor y del escritor al*

artista ¡Toda una galería de celebridades! Que una vez muerto Cendón ya no hubo quien lo prosiguiese con igual fortuna”.

Apenas lo gozó. La enfermedad lo minaba y decidió volver a Galicia para reponerse. Pero murió al poco. Hoy podemos añadir algunos datos sobre su biografía. Hijo, el primero, de Juan Cendón Carvallal –maestro de cantería y experto en fábricas de papel, bien documentado en la comarca del Carballiño– y Juana González, nació en Lousado, San Payo de Loeda, el 30 de enero de 1837. Estudió en Ourense y Santiago, pasando después a Madtid, donde vivió la bohemia y trabajó como miniador de fotos en los estudios de Juliá y Laurent, al tiempo que pintor de paisajes. Logró éxito con las caricaturas de celebridades de la política, de las letras y de las artes, con un modelo que tuvo larga continuidad en la segunda mitad del siglo y en la prensa satírica, aunque no se le reconozca su valor de precedente. Falleció en O Carballiño el 9 de marzo de 1863.

La prensa madrileña se hizo eco de la noticia, por ejemplo La Iberia publica el 30 de mayo una nota: *“Aclaración: En uno de nuestros anteriores números dimos cuenta del fallecimiento de un estimable artista cuyo nombre equivocamos, diciendo que se llamaba don Cendon Gallego, en vez de don Antonio Cendón, natural de Carballino, según se nos informa en carta con fecha 26 se nos dirige desde dicho pueblo. Este artista murió el 9 de marzo a la edad de 24 años en medio de una familia tan querida como desgraciada. Sus últimos trabajos fueron las caricaturas de Zabala, Lersundi, San Luis, Marqués de Molins, Trueba, Flores, García Gutierrez, Pinzón y Arderius”.*

Con todo, el registro del Libro de Difuntos de la parroquia de San Ciprián de O Carballiño no precisa, sorprendentemente, la fecha, ya que recoge después del encabezamiento habitual: *“...di sepultura a Antonio Cendón, soltero, mayor de veinticinco años, de oficio retratista, que falleció de calenturas, hijo de Juan Cendón y Juana González del mismo Carballino, a (sin fecha) de marzo de 1863”.*

RESTAURACIÓN DE UNA PINTURA SOBRE METAL

Cristina Rodríguez Rodríguez

Restauradora de pintura

Como ya se adelantó en el comentario histórico de la pieza, se trata de una pintura sobre metal. Pero no sobre lámina de cobre que es el soporte que cabría esperar. En este caso el estudio material de la obra reveló una plancha metálica con contenido en hierro, pues los productos de corrosión de la misma así lo demuestra. No obstante, la falta de un análisis metalográfico, nos impide definir más concretamente la composición de los materiales.

Para determinar el estado de conservación de la obra es necesario comenzar por la:

DESCRIPCIÓN MATERIAL

El **soporte** es una pequeña plancha metálica, realizada en una sola pieza y de grosor muy fino (entre 0,65 y 0,55 mm.), aunque un tanto irregular. El material contiene en su composición algún porcentaje de hierro, por lo que puede tratarse de un acero (aleación de hierro y carbono). También puede ser un material aprovechado, si como pensamos es una plancha ferrotípica (sin emulsionar), ya que el autor tenía relación con el mundo de la fotografía. El ferrotipo nace en el año 1856 y consiste en un positivo directo sobre una hoja de metal, generalmente de hierro o de acero que es ennegrecido por la pintura, lacado o esmaltado y usado como soporte para una emulsión fotográfica de colodión.

La **preparación** es fina de color beige y de carácter graso, pues para que sea posible su adherencia al metal es necesario que el aglutinante sea un aceite. En este sentido, en el siglo XVII la escuela holandesa tenía un modo de imprimación tradicional de sus planchas de cobre, consistente en la aplicación de varias capas muy fluídas de una mezcla de aceite de linaza y albayalde o blanco de plomo. Podría nuestra plancha tener una composición semejante: un pigmento o carga de color blanco y como aglutinante el aceite de linaza. De nuevo la falta de un análisis nos deja con la duda de la certeza de esta hipótesis.

En la **película pictórica** se emplea la pintura al óleo y como protección le aplicaron una capa de **barniz**.

ALTERACIONES

El **soporte** presenta en general un estado de conservación aceptable. Con todo, encontramos algunas alteraciones consistentes en: pequeñas deformaciones de la plancha; una pequeña fisura del metal en la esquina inferior derecha, y esta esquina también está doblada hacia el reverso y un pequeño agujero en el centro del borde superior. Pero la alteración más preocupante es la oxidación por picadura del metal. Aunque de forma puntual, los productos de corrosión del hierro afectan a las zonas con falta de pintura, en las esquinas inferiores, y sobre todo en el perímetro de la plancha. En el reverso presenta: una capa de minio (probablemente aplicada en una intervención anterior) y sobre esta, una inscripción hecha con lápiz ("Firma A Cendón"), una pequeña pegatina con el número de inventario, restos de distintos tipos de adhesivos, depósitos de polvo y suciedad. También abrasiones, rayaduras y marcas dejadas por las puntas en los bordes de la plancha.

La **preparación** tiene una buena adherencia y cohesión interna, con tan solo pequeñas faltas muy localizadas, que coinciden con las faltas de película pictórica. Estas se deben, en la mayor parte de los casos, a la oxidación del metal, que hace saltar las capas.

La **película pictórica** posee un buen estado de conservación. La técnica de ejecución combina partes un poco texturadas con otras más finas. Al igual que la preparación presenta una buena adherencia y cohesión interna, tan solo perdida en zonas puntuales.

La capa de **barniz** está oxidada.

Además encontramos una **capa superficial** sobre el barniz, consistente en el depósito de polvo y suciedad, que unido a la oxidación del barniz, impiden una correcta visión de los colores y del motivo representado. En esta capa también incluimos los repintes que buscaban ocultar las faltas de pintura.

TRATAMIENTOS

Después de efectuar una primera limpieza superficial de la obra con brocha y pincel, se retiró el marco que estaba sujeto con 6 puntas de hierro y que no era original. Después se procedió a la limpieza de la suciedad y de los restos de adhesivos presentes en el reverso de la plancha con acetona. También se retiró la pegatina.

El siguiente proceso fue la eliminación del barniz oxidado y de la suciedad acumulada sobre la pintura en el anverso de la plancha, después de hacer las pertinentes pruebas de solubilidad. Se empleó una mezcla de xileno y etanol al 50% aplicado mediante hisopos y ayuda mecánica muy puntual de aguja. A medida que se va haciendo esta limpieza, también se remueven los repintes con esta misma mezcla.

Entonces fue posible ver con claridad los productos de corrosión del hierro, que se eliminaron con bisturí y aguja. También se aplicaron hisopos con etanol para eliminar los restos de esta limpieza mecánica. Se continúa con el tratamiento de inhibición aplicado puntualmente. En primer lugar, se aplica ácido tánico al 5% en etanol con un pincel pequeño, en las zonas con metal a la vista. Este tratamiento persigue transformar el óxido de hierro en un producto más estable. En segundo lugar, se aplica benzotriazol al 3% en etanol. La protección del metal continúa de forma puntual en el anverso y generalizada en el reverso de la plancha. En el anverso, se aplicó una capa de Paraloid B-48N al 10% en tolueno con un pincel pequeño en las lagunas con soporte a la vista. Una vez seca esta capa, se aplicó una segunda mano.

Además de la función de protección, con esta segunda capa se pretende constituir un nivel de preparación, que sustente la posterior reintegración cromática. También con esta resina se reintegró el pequeño agujero del borde superior y se emplea para la consolidación de la fisura de la esquina inferior derecha. En el reverso, también se aplicó esta misma resina acrílica, pero de forma generalizada. En cuanto a la protección final del reverso de la plancha, se completa con la aplicación de Cosmolloid H-80 al 3% en White spirit, en caliente y con un pincel. Cuando esta capa está seca, se pule un poco esta cera con un paño de lana.

Después se aplicó una capa de barniz de retoque en spray en el anverso de la plancha, con la intención de que cumpla la función de capa intermedia entre la pintura y la reintegración cromática posterior. En cuanto a la reintegración cromática de las faltas. En primer lugar, se aplica una capa de Maimeri de color beige. Una vez seca esta capa, se reintegra el color también con Maimeri y la técnica del punteado. En ambos casos,

los colores se diluyen con White spirit, de modo que no solubilizan, en ningún caso, los tratamientos aplicados anteriormente. En el barnizado final de la obra se aplicó una primera capa de barniz de retoque y una segunda de barniz mate, ambas en spray.

La última operación de restauración fue el montaje de la plancha en un nuevo marco, mediante la colocación de flejes y protegiendo el reverso con un panel de coroplast.