

PEZA DO MES

setembro

2011



PAISAXE DA PONTE DE OURENSE
ANTONIO CENDÓN

Paisaxe da ponte de Ourense

Antonio Cendón

O Museo Arqueolóxico provincial de Ourense ten unha especial dedicación cara aos documentos relacionados coa propia historia do núcleo onde ten a súa sede, ata o punto de que no seu proxecto museolóxico un dos eixes de articulación é a historia da cidade, a carón dos da historia do edificio e a do ámbito territorial da Provincia ao longo dos tempos.

Esta peza, a Ponte Maior de Ourense, incardínase nese proxecto e forma parte dun conxunto de tres elementos de características semellantes, paisaxes urbanas, que nos outros casos son unha vista xeral da cidade de Ourense dende Vista Fermosa (perspectiva que ten a súa continuidade en imaxes fotográficas e postais de épocas diferentes, dende os anos oitenta do século XIX ata os sesenta do século XX, por ofrecer unha panorámica xeral do núcleo urbano) e unha da Catedral, que semellan todos da mesma man e, coidamos, dunha mesma época, mediados do século XIX, dos que a peza que nos ocupa aparece firmada no lateral esquerdo: A. Cendón.

As obras, das que se descoñecen os datos referidos a data de ingreso nas coleccións e procedencia, pasaban bastante desapercibidas xa que no seu estado, o anterior aos procesos de limpeza e tratamento, apenas permitían adiviñar o tema xeral da composición e non as da técnica nin do traballo realizado. O seu interese histórico parece evidente, tanto como documentos dunha época concreta como por proporcionarnos unha imaxe que coidamos circia e representativa tanto da Ponte como monumento coma da paisaxe urbana de Ourense do século XIX.

Ao examinar polo miúdo a obra, vemos como a paisaxe do fondo da Ponte permite apreciar unha liña de horizonte das máis definidas da cidade de Ourense, a do seu solpor, co monte das Neves, a liña descendente de Santa Ladaíña coa súa chaira e, xa próximo ao río, o socalco de Reza, onde destaca o a gran casa do pazo e mailo seu pombal.

Esa liña é aínda hoxe a perspectiva de fondo da Ponte Maior, aínda que transformada totalmente polo crecemento urbano que lle serve de pano de fondo, cun casarío denso e en continuo crecemento vertical, con novas pontes e co río alterado en contraste co que ofrece esta nosa paisaxe, orfa de construcións agás as sinaladas, da capela das Neves e do Pazo de Reza, hoxe ca seque ilocalizable entre autovías e a densa trama urbana e periférica, que o afoga. No que

atinxe á paisaxe do río que se define a traveso dos arcos da Ponte, destacar o coñal e as rochas que a separaban da desembocadura do Barbaña e que foron transformados polas obras da fábrica da luz, os recheos e as estradas da beira do río, pero que aínda son visibles e nidios nas fotos de finais do século XIX e comezos do XX, fotos nas que tamén, aínda que con puntos de toma diferentes, se aprecia unha liña de horizonte semellante a da representada no cadro.

A Ponte ofrece unha figura que contrasta coa actual, como é a pendente da súa liña de cimeira, pero que é representativa do seu estado no momento en que coidamos se executou a obra, a década de 1850, e ademais é coincidente coas imaxes que ofrecen outros gravados da época como os reproducidos no Recreo Compostelano, nº 16 do 26 de agosto de 1842, ou a que, con orientación diferente, ilustra unha postal coloreada desas datas, que se completa cunha perspectiva da capela dos Remedios, e da que puidera derivar a vista que se representa nos gravados da Crónica da Provincia de Ourense de Fernando Fulgosio, de 1866, con pendentes semellantes e coa paisaxe de fondo máis idealizada. Tamén están nelas os fitos do cumio e os restos dunha construción sobre a pila da dereita do arco central.

A ponte ten unha longa historia que non é o caso recoller aquí, tan só comentar en relación coa representación a aparencia das ramplas da ponte hoxe suavizadas para favorecer o paso de vehículos coas reformas realizadas nos anos 1868 e seguintes, que afectaron tamén a outros elementos que se perciben no minucioso debuxo que comentamos e que nos axuda a precisar a cronoloxía desta representación.

Dende o punto de vista material, chama a atención o tipo de soporte, metálico, fino, que semella folla de lata, lonxe das pezas de cobre que con máis frecuencia e tradición serviron de soporte a composicións semellantes dende o século XV. En efecto, a tradición de pintar ao óleo sobre metal coñécese dende hai moitos anos, e tivo especial arraigo nos Países Baixos e Flandes dende aquelas datas e conta cunha longa e fecunda tradición. O tipo de lámina aproximase á que utilizan os fotógrafos do século XIX para os chamados “ferrotipos”, e aquí o vínculo ten unha significación clarificadora, xa que sabemos do traballo do autor, Antonio Cendón, como miniaturista e retocador nos estudos fotográficos máis coñecidos de Madrid dos mediados do século XIX, os de Jean Laurent e de Eusebio Juliá.

A obra está firmada, como xa indicamos, no lado esquerdo: A Cendón, que coidamos identificar con Antonio Cendón, un dos precursores dos que traza a



CARICATURA DE HARTZENBUSCH. FONDOS FOTOGRÁFICOS. MUSEO DEL ROMANTICISMO. MADRID

biografía Murguía en 1885 e do que apenas conservamos datos nin obras. Era a de Murguía a biografía máis completa, a pesar das súas imprecisións, xa que non sinala o lugar nin a data do seu nacemento, tampouco apenas nada sobre a súa formación, pero tamén é certo que sinala: *“Demasiadas sombras cayeron sobre el: 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 uns datos sobre a súa estancia en Madrid e a súa obra pictórica, así como sobre o seu 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, á 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 liliputien-*

se, 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”.

A penas o gozou. A enfermidade minábao e decidiu volver a Galicia para reporse. Pero morreu ao pouco.

Hoxe podemos engadir algúns datos sobre a súa biografía. Fillo, o primeiro, de Juan Cendón Carvallal –mestre de cantería e experto en fábricas de papel, ben documentado na comarca do Carballiño– e Juana González, naceu en Lousado, San Paio de Loeda, o 30 de xaneiro de 1837. Estudou en Ourense e Santiago, pasando logo a Madrid, onde viviu a bohemia e traballou como miniador de fotos nos estudos de Juliá e Laurent, ao tempo que pintor de paisaxes. Logrou éxito coas caricaturas de celebridades da política, das letras e das artes, cun modelo que tivo longa continuidade na segunda metade do século, sobre todo na segunda metade do século e na prensa satírica, aínda que non se lle recoñeza o seu valor de precedente. Finou no Carballiño o 9 de marzo de 1863.

A prensa madrileña fíxose eco da noticia, por exemplo La Iberia publica o 30 de maio unha 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 que 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 Zavala, Lersundi, San Luis, Marqués de Molins, Trueba, Flores, García Gutierrez, Pinzón y Arderius”*.

Con todo, o rexistro do Libro de Defuntos da parroquia de San Cibrán do Carballiño non precisa, sorprendentemente, a data, xa que recolle logo do encabezo 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 (sen data) de marzo de 1863”*.



FACHADA DO EDIFICIO Á PRAZA MAIOR



ESCOLMA DE ESCULTURA, SALA SAN FRANCISCO



MUSEO DE OURENSE

O edificio histórico que é a sede do Museo está pechado ao público por obras de reforma. Aínda así, cando é posible, facilítase a súa visita, libre e tamén con posibilidade de guía, para coñecer os restos conservados e descubertos como resultado da intervención arqueolóxica realizada. O soar foi ocupado dende época romana –da que quedan algúns testemuños fragmentarios, pero relevantes na historia da cidade de Ourense–, e seguidamente por unha necrópole altomedieval, para finalmente erguer nel o pazo do bispo de Ourense, construción civil románica do século XII, moi completa e que se definiu na súa totalidade espacial e volumétrica, aínda que foi obxecto de engadidos e modificacións ata configurar o actual conxunto, monumento histórico-artístico declarado en 1931.

Máis información e imaxes na **nova páxina web**:
<http://www.musarqourense.xunta.es>

ESCOLMA DE ESCULTURA

En canto se realizan as obras de remodelación ofrécese aos visitantes unha visión das coleccións do Museo a través dunha coidada selección de pezas de escultura, dende a proto-historia ao barroco, na sala San Francisco. Esta é a antiga igrexa da Venerable Orde Terceira (VOT) de San Francisco, que se sitúa ao lado do cemiterio e do ex-convento do mesmo nome, onde está o claustro gótico e a nave da igrexa cos seus monumentos funerarios góticos e renacentistas.

Teléfono : 988 230 430

O horario de visita é o seguinte:

martes a sábado: 9.30 a 14.30h

16.00 a 21.00h

domingo: 9.30 a 14.30h

luns pechado

Outros servizos do Museo

Os servizos de información xeral, biblioteca e consulta de investigadores están dispoñibles na situación provisional do Museo, na rúa Xílgaros s/n (Centro Santa María de Europa, A Carballeira), 32002. Ourense.

Teléfono: 988 223 884

Horario de atención ao público: de luns a venres, das 9.30h ás 14.30h e das 16.00h ás 20.30h

PEZA DO MES:

Museo Arqueolóxico

EDITA: Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense.

TEXTO: Francisco Fariña Busto e Cristina Rodríguez Rodríguez.

FOTOGRAFÍA: Fernando del Río.

MAQUETA: Araceli Gallego.

ISSN: 1579-9956

Depósito legal: VG 97-2004

galicia



XUNTA
DE GALICIA



RESTAURACIÓN DUNHA PINTURA SOBRE METAL.

Cristina Rodríguez Rodríguez
restauradora de pintura

Como xa se adiantou no comentario histórico da peza, trátase dunha pintura sobre metal. Pero non sobre lámina de cobre que é o soporte que cabería esperar. Neste caso o estudo material da obra revelou unha prancha metálica con contido en ferro, pois os produtos de corrosión da mesma así o demostra. Non obstante, a falta dunha análise metalográfica, impídenos definir máis concretamente a composición de materiais.

Para determinar o estado de conservación da obra e necesario comezar pola :

DESCRIPCION MATERIAL

O **soporte** é unha pequena prancha metálica, realizada nunha soa peza e de grosor moi fino (entre 0,65 e 0,55 mm), aínda que un tanto irregular. O material contén na súa composición algunha porcentaxe de ferro, polo que pode tratarse dun aceiro (alíaxe de ferro e carbono). Tamén pode ser un material reaproveitado, se como pensamos é unha prancha ferrotípica (sen emulsionar), xa que o autor tiña relación co mundo da fotografía. O ferrotipo nace no ano 1856 e consiste nun positivo directo sobre unha folla de metal, xeralmente de ferro ou de aceiro que é ennegrecido pola pintura, lacado ou esmaltado e usado como soporte para unha emulsión fotográfica de colodión.

A **preparación** é fina, de cor beixe e de carácter graxo, pois para que sexa posible a súa adherencia ao metal cómpre que o aglutinante sexa un aceite. Neste senso, no século XVII a escola holandesa tiña un xeito de imprimación tradicional das súas pranchas de cobre, consistente na aplicación de varias capas moi fluídas dunha mestura de aceite de liñaza e albaialde ou branco de chumbo. Podería a nosa prancha ter unha composición semellante: un pigmento ou carga de cor branca e como aglutinante o aceite de liñaza. De novo a falta dunha análise déixanos coa dúbida da certeza desta hipótese.

Na **película pictórica** emprégase a pintura ao óleo e como protección aplicáronlle unha capa de **verniz**.

ALTERACIÓNS

O **soporte** presenta en xeral un estado de conservación aceptable. Con todo, atopamos algunhas alteracións consistentes en: pequenas deformacións da prancha; unha pequena fisura do metal na esquina inferior dereita, e esta esquina tamén está dobrada cara ao reverso e un pequeno burato no centro do bordo superior. Pero a alteración máis preocupante é a oxidación por picadura do metal. Aínda

que de forma puntual, os produtos de corrosión do ferro afectan ás zonas con falta de pintura, nas esquinas inferiores, e sobre todo no perímetro da prancha. No reverso presenta: unha capa de minio (probablemente aplicada nunha intervención anterior) e sobre esta, unha inscrición feita con lapis (“Firma A Cendón”), unha pequena etiqueta adhesiva co número de inventario, restos de distintos tipos de adhesivos, depósitos de po e sucidade. Tamén abrasións, risca duras e marcas deixadas polas puntas nos bordos da prancha.

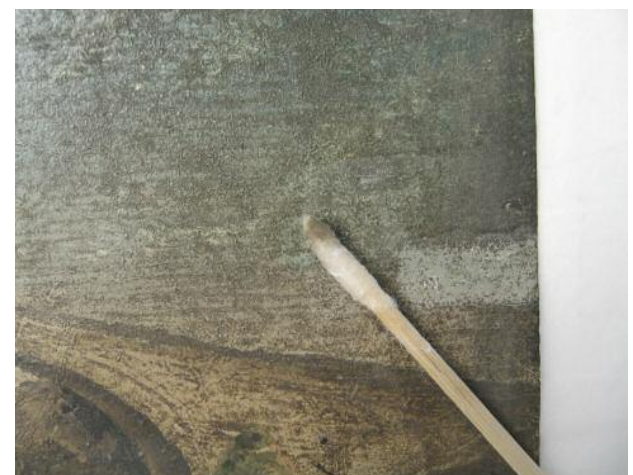
A **preparación** ten unha boa adherencia e cohesión interna, con tan só pequenas faltas moi localizadas, que coinciden coas faltas de película pictórica. Estas débense, na maior parte dos casos, á oxidación do metal, que fai salta-las capas.

A **película pictórica** posúe un bo estado de conservación. A técnica de execución combina partes un pouco texturadas con outras máis finas. O igual que a preparación presenta unha boa adherencia e cohesión interna, tan só perdida en zonas puntuais.

A capa de **verniz** está oxidada.



PROCESO DE ELIMINACIÓN DO VERNIZ OXIDADO E DA SUCIDADE



PROCESO DE ELIMINACIÓN DO VERNIZ OXIDADO E DA SUCIDADE. DETALLE

Ademais atopamos unha **capa superficial** sobre o verniz, consistente no depósito de po e sucidade, que unido a oxidación do verniz, impiden unha correcta visión das cores e do motivo representado. Nesta capa tamén incluímos os repintes que buscaban ocultar as faltas de pintura.

TRATAMENTOS

Despois de efectuar unha primeira limpeza superficial da obra con brocha e pincel, retirouse o marco que estaba suxeito con 6 puntas de ferro e que non era orixinal. Logo procedeuse a limpeza da sucidade e dos restos de adhesivos presentes no reverso da prancha con acetona. Tamén se retirou a etiqueta adhesiva.

O seguinte proceso foi a eliminación do verniz oxidado e da sucidade acumulada sobre a pintura no anverso da prancha, despois de facer as pertinentes probas de solubilidade. Empregouse unha mestura de xileno e etanol ao 50% aplicado mediante hisopos e axuda mecánica moi puntual de agulla. A medida que se vai facendo esta limpeza, tamén se removen os repintes con esta mesma mestura.

Entón foi posible ver con claridade os produtos de corrosión do ferro, que se eliminaron con bisturí e agulla. Tamén se aplicaron hisopos con etanol para eliminar os restos desta limpeza mecánica. Continúase có tratamento de inhibición aplicado puntualmente. En primeiro lugar, aplícase ácido tánico ao 5% en etanol cun pincel pequeno, nas zonas con metal á vista. Este tratamento persegue transformar o óxido de ferro nun produto máis estable. En segundo lugar, aplícase benzotriazol ao 3% en etanol. A protección do metal continua de forma puntual no anverso e xeneralizada no reverso da prancha. No anverso, aplícase unha capa de Paraloid B-48N ao 10% en tolueno cun pincel pequeno nas lagoas con soporte á vista. Unha vez seca esta capa, aplícase unha segunda man.

Ademais da función de protección, con esta segunda capa preténdese constituír un nivel de preparación, que sustente a posterior reintegración cromática. Tamén con esta resina reintégrese o pequeno burato do bordo superior e emprégase para a consolidación da fisura da esquina inferior dereita. No reverso, tamén se aplicou esta mesma resina acrílica, pero de xeito xeneralizado. En canto a protección final do reverso da prancha, complétase coa aplicación de Cosmolloid H-80 ao 3% en White spirit, en quente e cun pincel. Cando esta capa está seca, púlese un pouco esta cera cun pano de la.

Logo aplícase unha capa de verniz de retoque en spray ao anverso da prancha, coa intención de que cumpra a función de capa intermedia entre a pintura e a reintegración cromática posterior. En canto a reintegración cromática das faltas. En primeiro



ELIMINACIÓN DOS PRODUTOS DA CORROSIÓN DO FERRO. DETALLE



O METAL LIMPO. DETALLE



REINTEGRACIÓN CROMÁTICA. DETALLE

lugar, aplícase unha capa de Maimeri de cor beixe. Unha vez seca esta capa, reintégrase a cor tamén con Maimeri e a técnica do punteado. En ámbolos dous casos, os cores dilúense con White spirit, de modo que non solubilizan, en ningún caso, os tratamentos aplicados anteriormente. No vernizado final da obra aplícase unha primeira capa de verniz de retoque e unha segunda de verniz mate, ambas en spray.

A derradeira operación de restauración foi a montaxe da prancha nun novo marco, mediante a colocación de lamelas e protexendo o reverso cun panel de coroplast.