

RESTAURACIÓN DE UN ÓLEO SOBRE COBRE FLAMENCO INÉDITO. LA OBRA Y SU DONANTE: UNA DOBLE RESTITUCIÓN

Martín Izquierdo Verde

Conservador restaurador. Colaborador con IES Antonio Machado

RESUMEN

Este trabajo quiere recoger brevemente algunos aspectos de los estudios realizados entre 2016 y 2019 en torno a un óleo sobre cobre flamenco hallado fortuitamente en el Archivo del IES Antonio Machado. Se ha podido restituir su temática, parte de la vida de la obra, la historia de su donante, D. José Ceferino López, y proponer un entorno cultural y técnico plausible con la autografía de la pintura: el taller del pintor Frans Francken II (1581-1642).



Fig. 1. Las negaciones de San Pedro, tras la restauración

INTRODUCCIÓN

El descubrimiento de bienes culturales es un acto de reconocimiento. Hasta ese momento, el objeto, no tenido en cuenta por lo que *realmente* es, produce indiferencia. La investigación documental y la conservación-restauración son

capaces de poner en evidencia los valores que la hacen singular. Es el caso de *Las negaciones de San Pedro y Cristo llevado ante Caifás* conservada en el IES Antonio Machado de Soria, descubierta el 26 de octubre de 2016. Se investigó su manufactura, alteraciones, así como la personalidad de su donante, antes y durante la restauración.

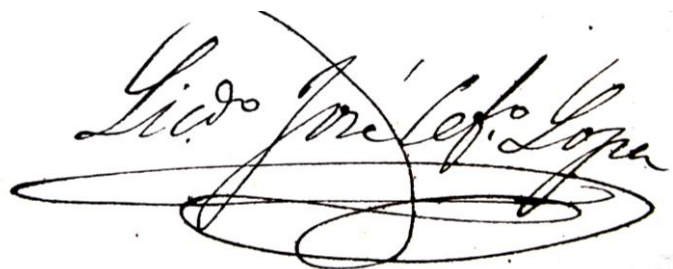
La falta de estudio crítico o sistematización previa a su hallazgo en el Archivo se explicaría por su aspecto fuertemente alterado por la fotoxidación de los barnices, aceites, depósitos, lagunas de la capa pictórica, repintes burdos y estucos coloreados antiguos, que dificultaban la lectura de la obra y, por tanto, la hacían incompatible con el acto de comunicación que supone la exposición. Los daños del soporte metálico y pérdida de capa pictórica, importante, explicarían su olvido. La Amberes barroca donde se creó, gran urbe de artistas y artesanos, se dejaba intuir muy lejanamente en esta pintura.

EL DONANTE Y LA OBRA

En el marco figura una placa de plata encastrada con la *inscripción* “Regalo de D. José Ceferino López Catedrático de este Instituto (Soria)”. Gracias a este testimonio se pudo iniciar una aproximación biográfica a la figura de esta personalidad, que hoy, sin reservas, podemos calificar como donante.

Una breve referencia a él como miembro del Casino de Numancia en la revista *Recuerdo de Soria* (Monge, 1892, pp. 21-31), lo sitúa (ya póstumamente) entre “*Reputados juriconsultos, distinguidos catedráticos, aventajados profesores de las ciencias médicas, respetables e ilustrados sacerdotes, acaudalados propietarios, probos e integérrimos comerciantes, prístinos y laboriosos industriales, apreciables funcionarios públicos que ocupaban más elevados puestos*”.

El hallazgo de su recordatorio en *El Avisador Numantino* del 15 de abril de 1883 (p. 3) permitió conocer aquellos datos biográficos tenidos por más prestigiosos para su recuerdo: “D. José Ceferino López abogado de los

Una firma manuscrita en tinta oscura, con una caligrafía fluida y entrelazada. El nombre 'José Ceferino López' es legible a pesar de la cursiva. Debajo del nombre hay una línea horizontal y un círculo decorativo que rodea la parte inferior de la firma.

tribunales nacionales, catedrático del instituto de 2ª enseñanza, condecorado con la cruz de 5 de marzo de 1838¹ y benemérito de la patria, falleció el 16 de abril de 1880. Su hijo D. Ricardo López y López, suplica á sus amigos

Fig. 2. Firma de D. José Ceferino, 1866

¹ Se refiere a la condecoración por la participación en la Cincomarzada, con la Cruz por R.O. del 16 de abril de 1838.

que le encomienden á dios."

Figura como propietario de varias parcelas en Medinaceli que le son expropiadas para la construcción de la vía ferroviaria (Boletín Oficial Provincia de Soria, 1860, nº 54 ,p.4) y como vecino de Velilla (BOP Soria, 1864, nº 40, p.2), si bien después será vecino de Soria (BOP Soria, 1874, nº 115, p.3).

En 1863, periodo marcado por la Unión Liberal, José Ceferino López ocupa la Cátedra de Francés en el *Instituto Provincial de Soria*, sustituyendo a Buenaventura Concha (Jimeno, 2010, p. 263). Su asignatura era de libre designación, es decir, voluntaria. En este momento se asentaría en Soria. El ambiente del centro, sin embargo, parece agitado por el miedo a los revolucionarios, como hace constar su Director, Dionisio López de Cerain en el *Discurso de clausura del curso 1864-1865*, a los que califica como "(...) seres degradados e hipócritas que sólo parece han nacido para servir de rémora a la marcha de todo lo que es grande y santo" (Jimeno, 2010, p. 278).

El año más reseñable de su biografía conocida fue 1866, cuando es confinado durante cinco meses por el Gobierno en la cárcel de Ceuta (López, 1866, caja legajo 49, Archivo IES A. Machado), de noviembre de 1866 a marzo de 1867 (Jimeno, 2010, p. 266). Debemos pensar en el contexto político de persecución de ideas "revolucionarias" y krausistas desde la *Cuestión Universitaria* (1864) y que toma forma con el *Plan de Estudios* de 1866 del Ministro de Fomento marqués de Orovio, y el *Reglamento de Segunda Enseñanza* de 1867. La legislación permitía a los Directores (y tal sería el caso de D. Dionisio López de Cerain) hacer las funciones de inspección de las clases que impartieran sus catedráticos una vez al mes, y hacerles jurar "*por Dios y por los Santos Evangelios*", en el momento de la toma de posesión, su fidelidad al "*Trono y al Altar*" (Jimeno, 2010, p. 325). No existen noticias de qué suceso llevó a D. José Ceferino López a estar privado de libertad ni qué mecanismos se dieron para su posterior restitución al puesto en marzo de 1867.

En septiembre de 1868 se le conceden 15 días de licencia por enfermedad².

Existen otros datos que ilustran de forma anecdótica su participación en la vida pública: en 1874 forma parte de un jurado popular en un caso de hurto y homicidio múltiple (BOP Soria, 1874, nº 115, p.3).

En 1875 suscribirá 2 pesetas para la construcción del monumento al Marqués del Duero, contrario al carlismo (BOP Soria, 1875, nº 96, p.2).

En una sesión de la Diputación el 7 de abril de 1877 (BOP Soria, 1877, nº 80, p.2), en la que se trataba de solucionar un malentendido sobre la propuesta de D. José Ceferino sobre la nivelación salarial de los catedráticos, el Secretario Peñalba (político republicano) deja constancia de que les unen "*particular y*

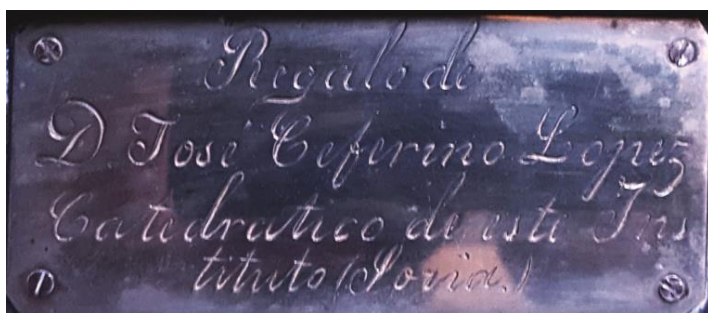
² 1873, documento sin numerar, caja-legajo 51, Archivo IES Machado.

políticamente (...) lazos de amistad". Quizás estos datos sirvan para atisbar su pensamiento político.

En la *Memoria leída en el Instituto Provincial de Soria, en el solemne acto de la apertura del curso académico de 1880 á 1881* (Rueda, 1882, pp. 6-7), D. Julián Enrique Rueda le rinde homenaje a D. José Ceferino tras su muerte. Por lo retórico, no podemos estar seguros de la verdadera consideración en que se le tenía, pero resulta de gran interés la referencia final a la donación de la obra al centro tras su fallecimiento:

"Tras larga y penosa enfermedad terminó su peregrinación por este mundo nuestro inolvidable compañero D. José Ceferino López, Catedrático de Lengua Francesa (...). Siempre constante en sus ideas, unía a la rectitud de su carácter enérgico la más fácil de las conversaciones (...). Si en su juventud con la pluma y con la espada fue baluarte seguro de las libertades patrias, en la edad en la que los cabellos blanquean o caen y con ellos amortiguan o desaparecen las ilusiones, cuando la experiencia enfrena la pasión (...); entonces, cultivado el idioma (...) de los Dumas y Victor Hugo, vino a propagarlo entre nosotros, y con tan feliz éxito que, a pesar de ser asignatura de aplicación, y por lo tanto no obligatoria, raro era el alumno que no deseaba ser su discípulo. Descanse en paz, y séame permitido hoy al recordar su pérdida hacer pública la honda pena que este claustro experimenta y nunca se borrará de su memoria la fecha del 16 de Abril de 1880: quiso hasta después de su muerte demostrar su cariño hacia esta escuela y con orgullo podremos enseñar un cuadro de raro mérito que por su expresa voluntad ha de adornar el local de la Secretaría. "

No se cuenta en la Hemeroteca Provincial con ningún ejemplar de *El Anunciador Soriano*, ni de *El Deber*, ni siquiera los ejemplares de 1880-1882 de *El Avisador Numantino* que pudieran aportarnos información sobre su fallecimiento (Gómez, 2006, p.36). Tampoco se conoce la fortuna del cuadro y qué avatares pasó tras su periodo en la Secretaría, ni su procedencia previa a



la propiedad de D. José. La investigación invita a descartar su procedencia de procesos de desamortización conocidos de la provincia recogidos en el Archivo Histórico Provincial.

Fig. 3. Placa de donación en el marco de la obra

PINTURA SOBRE COBRE: LA ESCUELA DE LOS FRANCKEN

La pintura sobre metal parece haber quedado como una técnica marginal en la Historia del Arte y de la que se habla como si fuera un recurso aislado y experimental, pero no fue así. Encontramos los primeros ejemplos de la concepción moderna de pintura sobre metal en Italia en la década de 1520 (Horovitz, 2017, p.17). Se empleó esta técnica en busca de una mayor durabilidad de la pintura, mejor conservación de los colores, nuevos efectos visuales y mayor ligereza para su transporte (Wadum, 1999, p.97). No fueron ajenos a esta vía los pintores flamencos, holandeses o alemanes residentes en Roma y Bolonia, apodados "Netherlanders", quienes estaban profundamente influidos por la estética manierista italiana y caravaggista y quienes no solo se acomodan a esta técnica, sino que la llevan a sus países de origen, con lo que la diseminación de la técnica del óleo sobre cobre se da en Europa. Como uno de los grandes núcleos artísticos y de la industria editorial era Amberes, se requería de planchas de cobre para producir grabados y, por tanto, era cuestión de tiempo que los artistas que habían visto la técnica desarrollada en Italia, comenzaran a encargar a los gremios de cobreros placas para pintar al óleo. En 1602 había veinticinco maestros cobreros en Amberes (Wadum, 1999, p.93). El negocio de la ciudad llegó a ser tan floreciente que si nos atenemos a las ventas del tratante amberino Forchondt, el 75% de sus ventas de pintura fueron de carácter internacional, recalando el 33% (4215 obras) en la Península Ibérica en 35 años de actividad comercial (Ginhoven, 2015, p.163).

En este contexto tuvo lugar la obra de Frans Francken II (Amberes, 1581- 6 de mayo de 1642) y de su importante taller familiar. Cultivó numerosos tipos de pintura (Härting,1989): de género (campesino, galante y escenas de brujas), pintura religiosa y mitológica (Díaz, 1975, p.136). Se le considera el "inventor" de pinturas que representaban galerías de pintura o gabinetes, así como el creador de pinturas de género representando monos o "singeries" y de burros iconoclastas. Aunque realiza pinturas de gran formato, su estilo más celebrado es la pintura de gabinete (Díaz, 1975, p.136). La saga Francken fue sinónimo de éxito comercial en la pintura de su época. Sus talleres estuvieron abiertos desde 1567 hasta 1715. El trabajo intelectual de crear modelos narrativos para escenas de pintura de Historia era especialmente considerado. La propagación por toda Europa de modelos de Frans Francken II, ejecutados por él completa, parcialmente, por su taller o por seguidores, pone de manifiesto su popularidad. Según Díaz Padrón (1975, p. 136), "*Su producción peca de cierto carácter industrial*". El éxito de las escenas religiosas, destacando en este caso aquellas de la Pasión de Cristo (Ginhoven, 2015, p. 170), no sólo de invención *franckeniana*, marcó el mercado internacional barroco y el actual: prueba de esto es el caso que nos ocupa y la aparición de otras versiones de *Las negaciones* en el mercado del arte. La existencia de un importante mercado católico post-reformista en España y Latinoamérica difundió sus modelos. Así,

la paternidad de sus obras es compleja, ya que el apellido "Francken" sirve como marca y esconde diversas manos, colaboraciones³, periodos cronológicos y adaptaciones al gusto dominante. No sería fácil distinguir el estilo de Francken II de Francken III (Díaz, 1975, pp. 136-137). Según Justo Forchondt, en carta desde Cádiz en 1672 a su padre Guiliam Forchondt (como cabeza de una familia de tratantes y pintores), la pintura que nos ocupa pertenecería al género de "las escenas devocionales en paisajes" que, además, se vendían bien en la Península (Ginhoven, 2015, p. 172).

FUENTES ICONOGRÁFICAS: LAS NEGACIONES DE SAN PEDRO

La pintura representa una escena nocturna. Narra, de izquierda a derecha, los diferentes momentos de las negaciones según distintos Evangelios. Las dos figuras de soldados extienden sus manos hacia la hoguera, como hizo San Pedro en el interior del patio del sacerdote Anás o Caifás tras el prendimiento de Cristo (Mateo 14,53). El segundo grupo contiene quince figuras: una soldadesca. Entre esta destaca la imagen de San Pedro y la criada, que porta una vela. La criada le dice a Pedro que él iba con Jesús (Marcos 14,68), pero él manifiesta no entender lo que dice (primera negación). A continuación, la criada le señala *"este es uno de ellos"* (Mc 14,69) y Pedro niega (segunda negación), para luego unírseles el grupo de los soldados que estaban en la hoguera: *"No hay duda. Tú eres uno de ellos, pues eres galileo"* (Mc 14,70). En la última negación Pedro sentencia *"Yo no conozco a este hombre del que me hablan"* (Mc 14,71). En el fondo se representa a Jesús llevado a presencia de Anás, que mira a Pedro, conocedor de la traición. La aparición de soldados en actitud lúdica con cartas y dados refuerza el mensaje moralizante de la obra.



Fig. 4 y 5. Estado previo con barniz alterado y durante la fase de limpieza

³ Con Rubens, Jan Brueghel, Neefs, Momper, sus hijos o Cornelis de Baellieur.

EL PROCESO DE RESTAURACIÓN: MATERIALES Y HALLAZGO

Las *Negaciones de San Pedro* se compone de la placa de cobre martilleada o batida, soporte pictórico de la obra ejecutada al óleo y de un marco. Las dimensiones del soporte de cobre son 55,5 x 72,5 cm y el grosor de la plancha de cobre entre 0,9 y 1 mm. El marco es también barroco flamenco con decoración de molduras ejecutadas mediante chapeado ebonizado, sobre estructura de pino, una suerte de bastidor a media madera. La placa de cobre se fijaba al marco mediante 14 clavos de forja.

Los procesos de restauración siguieron los principios de mínima intervención, retratabilidad de los procedimientos y materiales, compatibilidad de materiales empleados y respeto a la historicidad de la obra.

El desmontaje de la obra del marco facilitó la extracción de los clavos que fijaban la placa de cobre al marco. Se localizó una inscripción en el reverso. En la limpieza mecánica general del reverso y del anverso, así como en la limpieza química del reverso se emplearon métodos no acuosos. Se eliminaron las concreciones (depósitos de polvo y escorrentías) y los cloruros de cobre en la zona inferior izquierda del reverso que habían dañado el anverso formando pérdidas sobre la capa pictórica.



Fig. 6 y 7. Faltas de la capa pictórica y , a la derecha, la reintegración

Las pruebas de solubilidad realizadas sobre la capa pictórica permitieron la remoción, por fases y de manera controlada, de los barnices alterados sobre la pintura. Mediante test de Cremonesi se comprobó el rango idóneo de solubilidad de los distintos materiales alterados, así como de los repintes de naturaleza química distinta a la superficie original. Los rangos de solubilidad eran compatibles con aquellos de la goma laca, la almáciga oxidada, resina oxidada y aceite de lino polimerizado. La pérdida de capa pictórica (de aproximadamente un 30% de la superficie) se debió a la presencia de cloruro

de cobre activo en el pasado, consecuencia de inadecuados valores de Humedad Relativa.

La remoción de materiales alterados no originales, repintes antiguos desajustados y estucos con métodos químicos se complementó con una limpieza a bisturí puntual de concreciones no solubles (depósitos de cera, repintes, estuco superpuesto). Este proceso liberó parte de la pintura original: su color vibrante y saturado, la arquitectura manierista del fondo (baldaquino verde, templete, la ciudad en el fondo a la izquierda) y fragmentos de la posible firma de Frans Francken II.

Tras el barnizado de la obra se realizó la fase de estucado y la reintegración cromática. La escala de las figuras, de factura miniaturística, llevó al estudio de la metodología de reintegración más adecuada para su correcta lectura. La reintegración discernible mediante rigatino o puntillismo produciría confusión en la relación figura-fondo, hecho que aconsejó una aproximación más ilusionista. El conocimiento de otras versiones de esta composición permitió la reconstrucción puntual de las faltas, a modo de *anastilosis*, siendo estas, salvo excepciones puntuales, de escasa relevancia dentro de la composición. A fin de proteger la obra de daños por fotooxidación de los materiales, se empleó barniz acrílico mate antiultravioleta. El reverso de la pintura fue protegido y el marco reforzado en su estructura y reintegrado. Las deformaciones del soporte metálico de la obra se subsanaron de forma orgánica empleando pletinas. El reverso queda accesible, sin traseras, para no ocultar la inscripción.

Entre muchas obras consultadas en lo referido al óleo sobre cobre, sus alteraciones y restauración, cabe señalar, por su carácter monográfico, *La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas* (Fuster et al., 2017) y *De cobres, colores y valores* (Cox et al., 2016).

LA OBRA RESTAURADA: UNA PINTURA FLAMENCA RESTITUIDA



Fig. 8. Detalle del grupo central, con San Pedro

El batido de la plancha de cobre (Petcu, 2017, p.146), el rayado de su superficie (Horovitz, 2017, p.20) y la tipología del marco, así como la técnica pictórica, son coherentes con la pintura amberina de su periodo (c.1630-40). Apoyando esta vinculación geográfica, la inscripción que se encontró en el reverso de la pintura ,“Haye”, se podría relacionar con esa importante localidad y puerto comercial no lejano de Amberes.

La composición, con cuarenta figuras, tiene parangón con modelos creados por Francken II, aunque el cromatismo y el angustioso *pathos* del nocturno recogen la nueva sensibilidad pictórica, más holandesa. La técnica pictórica, con pinceladas pequeñas y seguras, con distinto nivel de carga de pigmento, hace uso de pintura directa y de falsa grisalla que, tras su secado, se vela con pigmentos, en busca de mayor efecto. Se construye sobre preparación terrosa. La obra aúna influencias diversas: la composición nocturna, caravaggista; la arquitectura manierista; el influjo *rubensiano*, palpable en la figura de San Pedro y en los soldados junto a la hoguera, o el cromatismo saturado, herencia del manierismo del norte.

La huella del taller de Francken II se aprecia en los característicos ojos negros (Díaz, 1975, p. 61) o en los toques más claros en frente, punta de la nariz y labio inferior. La obra se aleja de la ligereza galante de los modelos *franckenianos* hacia una mayor rotundidad de volumen. Los modelos físicos dispares, entre el idealismo, el naturalismo o la caricatura, evidencian el cambio de gusto del periodo hacia un naturalismo más anecdótico.

El éxito del modelo de esta obra, invención que Härting atribuye a Hieronymus Francken III⁴, recoge, sin embargo, los lugares comunes pictóricos que ya había asentado Francken II: el modo de ejecutar las manos, las figuras tocadas con turbantes, sombreros y bonetes emplumados o soldadescas. Esta "invención" compositiva y sus motivos dependen inequívocamente de Francken II, como creador de motivos y técnicas que, adaptadas a su sensibilidad, continuarán Frans Francken III y Hieronymus Francken III.

La aparición durante la restauración de la inscripción “D[o] F (...)” (fragmento de la firma de Francken II) en la parte inferior izquierda, una de las más dañadas por los cloruros de cobre y la abrasión, atestigua el periodo de producción de la misma, cuando al unirse al estudio Frans Francken III, empieza a firmar como “De ouden”, “el viejo”. Esta firma no significa que la ejecutara el propio Francken II, sino que es el sello de calidad de un importante taller y el visto bueno a la obra, sobre la que podría haber intervenido (Ginhoven, 2015, p. 167).

⁴ Véase la versión subastada en Bonhams el 4/12/2013, tenida antes como de Cornelis de Baellieur.

Härting no la recoge en su corpus de Francken II y considera, en base a las distintas atribuciones y certificaciones de versiones análogas, que su diseño se debería a Hieronymus Francken III, hijo del artista y continuador de su taller.

Se han podido localizar nueve obras que precedían, variaban o copiaban el modelo que nos ocupa. Que los soportes de las distintas versiones, en madera y sobre todo en cobre, guarden las mismas proporciones (con variaciones explicables por los procesos de manufactura preindustriales), 55x72 cm, nos habla un modelo común y un sistema de transferencia de la composición.

En base a lo expuesto, parece prudente conectar nuestra obra con el taller de Frans Francken II, y, en caso de seguir las tesis de Härting, se podría relacionar con la figura de Hieronymus Francken III (1611- antes de 1661).

Para concluir, aquel encuentro fortuito, intuición o reconocimiento, cristaliza hoy en una obra recuperada, que vuelve así, como "*cuadro de raro mérito*", a honrar a su donante, D. José Ceferino López, hoy en el Salón Rojo de este Instituto. Y podemos decir que, gracias a este óleo sobre cobre, su figura ha sobrevivido a nuestro olvido.

BIBLIOGRAFÍA

Cox et al. (2016). *De cobres, colores y valores. Resignificación de cinco pinturas sobre lámina de metal*. Andras Impresores.

Díaz, M. (1975). *Museo del Prado: catálogo de pinturas: escuela flamenca: siglo XVII*. 2 v. Edita Museo del Prado.

Fuster et al. (2017). *La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas. Producción, degradación y conservación*. Comunica CC.

Ginhoven, S. (2015). Guiliam Forchondt and the role of the Greater Neatherlands in the dissemination of Flemish art in Latin America. En *De Zeventiende Eeuw*, nº 31. (pp. 159-178).

Gómez, J.A. (2006). *El Ateneo de Soria. Medio siglo de cultura y reivindicación social (1883-1936)*. Soria Edita.

Härting, U. (1989). *Frans Francken der Jüngere (1581-1642) Die Gemälde mit Kritischem Oeuvre Katalog*. Luca Verl.

Horovitz, I. (2017). Paintings on copper: A brief overview of their conception, creation and conservation. En *Paintings on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues*. (pp.17-26). Comunica CC.

Jimeno, C. (2010). *El Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Soria 1841-1874*. Exma. Diputación Provincial de Soria.

Monge, B. (1892). El Casino de Numancia (Reseña histórica). *Recuerdo de Soria de 1892, segunda época, 2 octubre*, pp. 21-31.

Rueda, J.E. (1882) *Memoria leída en el Instituto Provincial de Soria, en el solemne acto de la apertura del curso académico de 1880 á 1881* (pp. 6-7). Imprenta Provincial.

Wadum, J. (1999). Antwerp cooper plates. En *Copper as canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper* (pp. 93-116) Oxford University Press.