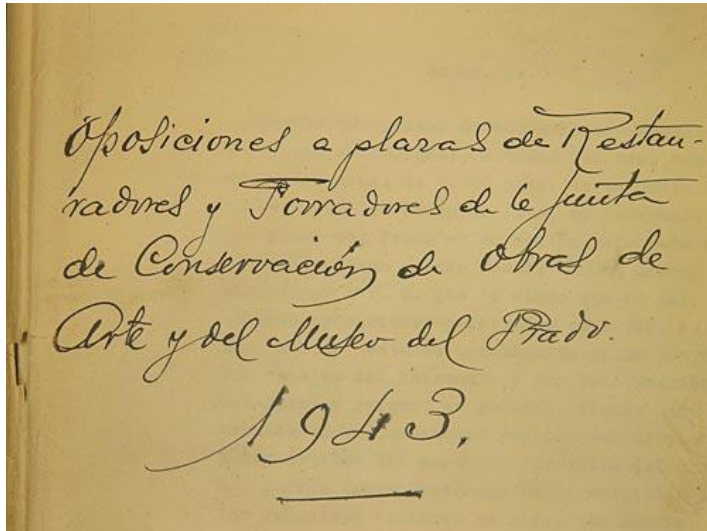


## El restaurador de obras de arte en España: los primeros concursos por oposición en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX

*Art work restorers in Spain: the first competitive exams in the nineteenth century and the first half of the twentieth century*



### **M<sup>a</sup> Teresa Vicente Rabanaque**

Doctora en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia

### **Resumen**

Los profesionales dedicados a la conservación y restauración de bienes culturales han desempeñado un papel esencial en la recuperación y transmisión del Patrimonio Cultural y, en esta medida, resulta innegable su relación y contribución a la Historia del Arte. De ahí que en este artículo queramos profundizar en el conocimiento de este colectivo profesional, cuya importante trayectoria y labor han sido, sin embargo, muy poco estudiadas por la historiografía.

**Palabras clave:** Restaurador. Perfil profesional. Concursos por oposición. Institucionalización. Especialización. Patrimonio Cultural.

### **Abstract**

Professionals involved in cultural properties conservation and restoration have played an essential role in the recovery and handing down of Cultural Heritage. In this regard, their relationship and contribution to Art History is undeniable. Therefore this paper aims to deepen into the knowledge of this professional group, whose important career path and work have nevertheless been under-studied in historiography.

**Keywords:** Restorer. Professional profile. Competitive exams. Institutionalization. Specialization. Cultural Heritage.



**Teresa Vicente Rabanaque**

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Doctorado Europeo en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad Politécnica de Valencia, habiendo recibido el Premio Extraordinario de Tesis Doctorales convocado por esta universidad en 2011. Becaria para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2006-2010). Colaboración en diversas publicaciones y proyectos de investigación sobre Patrimonio Cultural e Historia de la Conservación y Restauración. Diferentes contratos como Técnico Superior en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (UPV).

Contacto: [tevira@dmea.upv.es](mailto:tevira@dmea.upv.es)

## INTRODUCCIÓN:

La figura del restaurador de obras de arte ha tenido, en su trayectoria, una enorme trascendencia en la preservación y transmisión del Patrimonio Cultural. De hecho, no puede entenderse la tutela patrimonial sin la contribución de estos profesionales encargados, entre otras funciones, del análisis y la intervención física de los objetos a los que se les ha asignado un valor histórico-artístico. Es más, el proceso de configuración de este profesional corre en paralelo a la institucionalización del Patrimonio Histórico<sup>1</sup>, que desde el siglo XIX reclamó la labor del especialista en conservación y restauración para llevar a cabo la recuperación del legado histórico-artístico. No en vano, la propia terminología para definir a estos profesionales es un reflejo del desarrollo que, desde el siglo XIX hasta nuestros días, ha experimentado el Patrimonio Cultural y, con él, el concepto de objeto restaurable. Sólo desde esta perspectiva es posible comprender, en toda su magnitud, el alcance significativo que implica el paso “del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales” (Mirambell, 2002:6), con todas las transformaciones que incorpora esta última denominación, incorporada a mitad del siglo XX.

A pesar de la sinergia entre patrimonio, conservación y restauración, lo cierto es que la historiografía apenas ha reconocido a los profesionales encargados de la salvaguarda de bienes muebles. No debe sorprendernos entonces que las escasas investigaciones sobre historia de la restauración se hayan articulado, casi siempre, en torno a los objetos intervenidos, quedando relegada la actuación de los restauradores a un segundo plano de interés. Por tanto, el objetivo principal de este artículo es proporcionar nuevos datos que permitan profundizar en el conocimiento del proceso de normalización de los profesionales dedicados a la conservación y restauración de las obras de arte. El cambio de enfoque, del objeto al sujeto profesional, introduce la adopción de una perspectiva antropológica que sitúa a los restauradores como protagonistas de este estudio. En particular, la investigación se centra en el análisis de los concursos por oposición al cargo de ‘Restaurador’ en los talleres oficiales españoles, desde el siglo XIX hasta mediados del XX. En este sentido, veremos cómo las propias transformaciones que se sucederán en el programa de ejercicios, o en la constitución y valoración dictada por los miembros del tribunal, serán sintomáticas del paulatino proceso de transformación que experimentará el restaurador en la definición y el reconocimiento de su figura profesional.

A partir de estas premisas, el presente artículo se suma a la investigación emprendida por autores precedentes acerca de la repercusión de este colectivo profesional. En este contexto, resulta imprescindible la contribución de Ruiz de Lacanal *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación*<sup>2</sup>. Este libro, publicado en 1994, se erige como el primer trabajo monográfico sobre Historia de los Conservadores y Restauradores, y fue el resultado de la tesis doctoral que la autora desarrolló y defendió en la Universidad de Sevilla dos años antes. Por tanto, esta obra precursora marcó un punto de inflexión en España, dado que sentó las bases del estudio de esta profesión, convirtiéndose en adelante en un referente obligado para los investigadores que continuamos esta línea de análisis. En ella, la autora aborda un recorrido socio-histórico y

---

<sup>1</sup> El concepto de patrimonio nace en el siglo XIX impulsado, en gran medida, por la conformación de los Estados Nacionales, la Revolución Industrial, el Colonialismo y el Romanticismo (Santamarina, 2005).

<sup>2</sup> A este trabajo siguió unos años más tarde *El conservador – restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión* (1999), de la misma autora.

cronológico de las figuras del conservador y restaurador, al hilo de las principales transformaciones culturales que determinaron el curso de los mismos hasta nuestros días. Sin perder de vista que la consolidación de esta disciplina resulta indisociable de los avances que, en paralelo al desarrollo profesional, se dieron en el ámbito formativo. Además, y por lo que se refiere al tema tratado en este artículo, el libro referido fue el primero en valorar la importancia de los concursos por oposición como elementos representativos de la evolución de la profesión. En particular, la autora sitúa a comienzos del siglo XX el salto hacia una mayor especialización en las plazas a ‘Restaurador’ convocadas en los talleres institucionales.

Haciendo un breve repaso a la bibliografía específica publicada sobre el tema que nos ocupa, cabe resaltar que un año después de que viera la luz el mencionado libro de Ruiz de Lacanal, Ana María Macarrón publicó *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX* (1995) donde, entre otros contenidos, también recogió referencias a restauradores concretos por su destacada labor a lo largo de la historia. Frente a la escasez numérica de volúmenes centrados en la actividad laboral de los restauradores, sí resultan más abundantes los artículos que abordan el análisis de esta figura desde una perspectiva histórica, con especial incidencia en los cambios producidos en el plano formativo durante el transcurso del siglo XX. Entre ellos, conviene resaltar los escritos de Ruiz de Lacanal (1994b; 1996) o Mirambell (2001; 2002).

Una vez determinado el estado actual de la cuestión, en base a la bibliografía señalada, cabe precisar que la principal novedad de este artículo radica en el compendio y análisis realizado de numerosas fuentes documentales inéditas, recabadas en instituciones que no se habían abordado en trabajos anteriores sobre este tema. Los documentos recopilados en este texto aportan datos hasta el momento desconocidos sobre la convocatoria, programa de ejercicios o criterios que primaron en este tipo de concursos respecto a los primeros artistas que accedieron a plazas de restauración en los museos estatales. Al mismo tiempo, enfatiza la autoridad y competencia que asumió la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como organismo señero en la supervisión de todos aquellos asuntos que tuviesen que ver con la protección y restauración del Patrimonio Nacional —incluidos los requisitos y aptitudes que debía mostrar el restaurador como profesional cualificado—. En paralelo, atendiendo a la posición que ocupó el restaurador en el ámbito del Museo o de la Academia, se analiza el desarrollo que experimentaron los talleres de restauración institucionales madrileños que, en este tiempo, eran los más destacados a escala nacional. En última instancia, a partir de toda la documentación aportada y analizada, se profundiza en el conocimiento del restaurador de obras de arte, cuya actuación en la mayoría de casos ha pasado inadvertida, mientras que en otros ha sido disimulada de manera consciente.

Tal vez, este desconocimiento hacia su figura se explique, en parte, por la tendencia en épocas precedentes de ocultar el trabajo de estos especialistas, al considerarse que restaba valor y unidad estética a la obra ‘original’. De ahí el predominio de restauraciones miméticas en el pasado que trataron de ajustarse en lo posible a la factura del artista para pasar desapercibidas.

La simbiosis entre arte y restauración se justifica, a su vez, porque los inicios de la restauración estuvieron estrechamente vinculados al ámbito artístico. En este sentido, los propios artistas fueron los encargados de intervenir las obras de arte deterioradas con vistas a restablecer sus cualidades estéticas y formales. No fue hasta el siglo XVIII cuando se dio, por primera vez, la necesidad de una demanda sistemática de artistas dedicados en exclusiva a la

restauración de los lienzos del Real Alcázar de Madrid, tras el devastador incendio que sufrió el edificio en 1734 (Macarrón, 2002; Ruiz Gómez, 2006). El ingente volumen de pinturas<sup>3</sup> afectadas por las llamas reclamó que una serie de ‘artistas-restauradores’ trabajaran sin tregua en la recuperación del Patrimonio Real. Con ellos podemos decir que se configuró el Taller de Restauración español, con sede en el Palacio Real, donde se trasladaron las obras para su intervención. Desde entonces asistiremos a un progresivo proceso de desvinculación del restaurador respecto del artista, en el avance hacia su constitución como un profesional reconocido.

En el siglo XIX se sucedieron toda una serie de transformaciones socio-históricas que tuvieron una honda repercusión en el desarrollo de la conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Con ello se sentaron las bases que marcarían el punto de partida hacia el perfil del restaurador institucional moderno (Ruiz de Lacanal, 1994). Al respecto ya hemos señalado que en el siglo XIX nació el concepto de Patrimonio. Su origen estuvo relacionado con la configuración de los Estados Nacionales, que impulsaron la construcción de una identidad cultural propia sustentada en la recreación del pasado común. De ahí que los grandes museos europeos, que desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de la identidad cultural nacional, fueran una fundación decimonónica (Prats, 1997; Santamarina, 2005). Todo ello justificó la importancia inigualable que asumió en este siglo Madrid como capital del Estado español. En realidad, el desarrollo imparable de esta ciudad se inició en 1561, cuando Felipe II decidió trasladar la Corte a Madrid. Desde entonces experimentó una gran expansión urbanística y demográfica, erigiéndose en el epicentro artístico de España. Como consecuencia, en el siglo XIX se concentraron en esta ciudad las principales instituciones encargadas de supervisar y gestionar la conservación y restauración nacional. Buena muestra de ello fue la creación en Madrid, en 1819, del Real Museo de Pintura y Escultura, que contó desde sus inicios con una Sala de Restauración para intervenir *in situ* la rica colección que albergaba. No obstante, el control y vigilancia de las restauraciones realizadas desde el ámbito museístico recayó en las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos y, sobre todo, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este sentido, el centralismo madrileño justificó que esta última institución tuviese una posición crucial en la protección y salvaguarda del Patrimonio Nacional, dado que asumió plena autoridad y competencia en cualquier asunto de índole artística o cultural.

La importancia de desarrollar una identidad cultural se sitúa, pues, en la base del interés social que despertaron en el siglo XIX los bienes de la Nación, ya que éstos fomentaban el reconocimiento y la identificación de cada sociedad con su pasado. Esto comportó la implantación de un nuevo criterio de valoración, el Monumento Nacional, que priorizó la consideración de bienes inmuebles y justificó, en gran medida, la tardía dedicación del restaurador hacia los bienes muebles en la Administración. Con todo, conviene aclarar que esta correlación indisoluble entre el concepto de ‘Monumento’ y los bienes inmuebles, que se sistematizó en el siglo XIX y se ha mantenido hasta nuestros días, difiere del sentido originario del término latino del cual procede, ‘*monumentum*’, sustantivo del verbo ‘*monere*’, que significa ‘recordar’. Por tanto, en las primeras experiencias tutelares, esta palabra se utilizó para evocar a determinados personajes y acontecimientos históricos que por su

---

<sup>3</sup> Aunque en este artículo nos centramos en la restauración pictórica, conviene destacar que algunos autores han profundizado en la importante y aún menos conocida labor de recuperación de piezas escultóricas que llevaron a cabo otros artistas por iniciativa del escultor de cámara Alfonso de Grana durante el reinado de Fernando VI (Tárraga, 2004).

importancia se consideraron ‘memorables’, y cuyo recuerdo quiso perpetuarse a través de las obras de arte sin que existiese esa especificación, añadida con posterioridad, entre bienes muebles e inmuebles (Quirosa, 2008). En definitiva, en el transcurso del siglo XIX se consolidó “la asociación del monumento como inmueble pero sin perder el carácter conmemorativo que subyace desde el comienzo del uso del término. Será en este siglo cuando se erijan como exaltadores de la cultura patria, portadores simbólicos de valores, de ideas que van más allá de la mera creación artística” (Quirosa, 2008:67). Dicho cambio de significación se concretó, en el nuevo mapa europeo de Estados Nación, en la configuración de una estructura de tutela patrimonial más compleja que trajo consigo el establecimiento de nuevos cargos (como fue el de Inspector de Monumentos) y organismos de protección (como las Comisiones de Monumentos). En el caso particular español, las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos se crearon por la Ley de 29 de julio de 1835 para la conservación y recuperación del Patrimonio, ante la necesidad del Estado de hacer frente al proceso de Desamortización del Gobierno de Mendizábal. No obstante, su organización se consolidó con la Real Orden de 12 de junio de 1844. Durante sus primeros años estuvieron coordinadas por una comisión central y, a partir de 1857, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Academia de la Historia<sup>4</sup>, instituciones todas ellas que desempeñaron un papel esencial en la salvaguarda y transmisión del Patrimonio Histórico durante este siglo.

A la luz de todos estos cambios, las disciplinas vinculadas a la defensa y conservación patrimonial experimentaron un fuerte impulso. Así, en el contexto internacional se iniciaron los debates sobre los criterios de restauración, valorándose por encima de cualquier otra cuestión el respeto hacia el original, que impulsó un sistema de reintegración discernible. Esto permite entender que, por primera vez, se valorase el fragmento de una obra de arte en sí mismo e, incluso, se justificase la no intervención en beneficio del respeto por el original. Aunque estos principios se enunciaron inicialmente dentro del ámbito de la arquitectura y la ingeniería<sup>5</sup>, las nuevas ideas tuvieron su repercusión en las normativas internacionales posteriores y terminarían por dejarse sentir en otras áreas, como la pintura y la escultura. En paralelo, el desarrollo industrial y tecnológico revirtió en la incorporación de importantes avances científicos en el campo de la restauración, lo que supuso el empleo de materiales nuevos y más estables.

Todo ello tuvo una consecuencia inmediata en los talleres de restauración de los diferentes museos, donde se dio un aumento en la demanda de un personal cualificado. La proliferación de nombramientos y la consiguiente diversificación de funciones motivaron que, en el transcurso del siglo XIX, el museo se consagrara como el principal centro de la restauración institucional. Buena muestra de ello fueron, por ejemplo, el taller de restauración del Real Museo de Pintura y Escultura o del Museo Nacional de Pintura y Escultura, ambos en Madrid, que hemos tomado como estudio de caso en este artículo. En este contexto, el protagonismo de los talleres de restauración madrileños resultará incuestionable dada su temprana configuración, su intensa actividad y el volumen de restauradores que trabajaron en plantilla.

---

<sup>4</sup> En su trayectoria sufrieron ciertas modificaciones introducidas por los diferentes reglamentos (1844, 1854, 1865 y 1918). Desaparecieron en 1970, al ser remplazadas por las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico-Artístico, dependientes del Ministerio.

<sup>5</sup> Italia fue el país europeo que tuvo un papel más destacado en la elaboración de estos criterios sobre restauración patrimonial inmueble, como constató Camilo Boito en el *Congreso de Ingenieros y Arquitectos italianos* (1883).

El propio crecimiento fue definiendo, de manera paulatina, las características de la profesión y derivó en la necesidad de convocar, desde mediados del XIX, las primeras plazas por oposición para el cargo de ‘Restaurador’ dentro de la Administración Pública. En estos concursos la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando volvió a tener un papel hegemónico a la hora de establecer el programa de ejercicios y de decidir el tribunal más competente, a su juicio, para evaluar a los candidatos. A través de estos programas de oposición podemos vislumbrar la evolución del oficio, pues de la predominancia de pruebas artísticas en los primeros tiempos se irá hacia otras que priorizarán los conocimientos teórico-prácticos en restauración. Esto se tradujo en un mayor grado de especialización en el taller. Así se advierte, por ejemplo, en el caso de Antonino de Manuel, que en 1881 solicitó en el Museo Nacional de Pintura y Escultura una plaza de ‘Restaurador especialista en transposiciones de tablas a lienzos’<sup>6</sup>, que hasta entonces realizaban los mismos forradores.

Este deseo incipiente de especialización repercutió, asimismo, en la necesidad latente de una formación reglamentada. Muestra de ello fueron los viajes de formación que algunos restauradores emprendieron al extranjero, con objeto de incorporar los avances técnicos de otros museos europeos. De este modo, José Rivero, restaurador cuarto del Museo Nacional de la Trinidad, en 1864 fue comisionado seis meses para completar sus conocimientos en otros talleres nacionales e internacionales<sup>7</sup>.

En suma, en el siglo XIX la profesión del restaurador experimentó un desarrollo sin precedentes, que se tradujo en un mayor grado de regulación, reconocimiento y especialización. Esto se evidencia en la diversificación y jerarquización de perfiles que encontramos en un mismo taller, dentro de unos patrones organizativos cada vez más complejos que reclaman el concurso por oposición para seleccionar al profesional más cualificado.

## 1.- LOS PRIMEROS CONCURSOS POR OPOSICIÓN EN EL SIGLO XIX

Desde la segunda mitad del XIX tenemos constancia de la convocatoria de plazas por oposición para desempeñar la restauración en las principales instituciones madrileñas. Entre ellas, sobre todo tres tuvieron un mayor protagonismo para nuestra investigación. En primer lugar, el Real Museo de Pintura y Escultura, fundado por Fernando VII en 1819 en la sede del edificio diseñado por Juan de Villanueva en 1785, bajo el reinado de Carlos III, como Gabinete de Ciencias Naturales. Pero en 1819 Fernando VII, impulsado por su esposa M<sup>a</sup> Isabel de Braganza, decidió adaptarlo como museo. En 1868 modificó su estatus de Museo Real para pasar a llamarse Museo Nacional -en la actualidad, Museo Nacional del Prado-. En segundo lugar, el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Este nuevo museo, que se denominó Nacional para diferenciarlo del Real, fue en realidad el primer Museo Nacional de Pintura y Escultura español, más conocido como Museo de la Trinidad por su emplazamiento en el desamortizado convento trinitario de la calle Atocha de Madrid. Se inauguró en 1838 para dar cabida a las numerosas obras requisadas en distintos conventos de Madrid, Toledo, Ávila y Segovia, en virtud de la Ley de Desamortización impulsada por el ministro de Hacienda, Juan Álvarez Mendizábal, entre 1835 y 1837, pero en 1872 el Gobierno de la

<sup>6</sup> AMNP (Archivo del Museo Nacional del Prado), Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.03, expdte. 4.

<sup>7</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.03 A-82, expdte. 20.

Primera República decidió anexionarlo con el anterior. Y en tercer y último lugar, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tras su constitución, por Real Decreto de 12 de abril de 1752, durante el reinado de Fernando VI, se erigió como la primera Real Academia de Bellas Artes en España, de la que dependerían todas las demás. Desde comienzos del XIX sabemos que este organismo contó con un taller de restauración para atender la magnífica colección de su Galería de Pinturas. Con todo, el cometido principal de esta última institución en materia de restauración fue la supervisión, tanto de las intervenciones realizadas en todo el ámbito institucional nacional, como de las plazas de ‘Restaurador’ convocadas por oposición en los diferentes talleres. En este tipo de concursos se encargó de establecer el programa de ejercicios y el tribunal más idóneo para evaluar a los opositores. Dicha función como máxima inspectora en la conservación y restauración del patrimonio quedó patente, por ejemplo, en el concurso convocado en 1861, tal como manifestó el director general de Instrucción Pública al presidente de la Real Academia:

*Habiendo de proveerse por oposición en el Museo nacional de pinturas una plaza de restaurador dotada con el sueldo anual de nueve mil reales, la Reina (q. D. g.) ha tenido á bien disponer se encargue á esa Real Academia la formación del correspondiente programa de ejercicios<sup>8</sup> (24 de abril de 1861)<sup>9</sup>.*

En paralelo a la convocatoria de plazas para restauradores también se convocaron otras para forradores, como la que obtuvo en este tiempo Antonino de Manuel en el Museo Nacional de la Trinidad. En este museo, siendo Santiago Diego Madrazo director general del mismo, en 1868 volvió a quedar vacante una plaza de ‘Restaurador’, convocándose oposiciones con el siguiente programa:

*1º Dibujar una figura del antiguo. 2º Pintar al aguarrás unos ropajes de diferentes telas y colores. 3º Copia de un cuadro antiguo. 4º Limpieza de un trozo de un cuadro antiguo y 5º Contestación de cinco preguntas relacionadas con la restauración (La Gaceta<sup>10</sup>, 20 de diciembre de 1868)<sup>11</sup>.*

A la luz de los ejercicios establecidos podemos constatar que, en estos primeros concursos, primaron los méritos que los aspirantes debían acreditar como artistas, antes que como restauradores. De ahí que fuera mayor el número de pruebas relacionadas con el dibujo y la pintura que las concernientes a la restauración -en este caso particular, sólo el cuarto ejercicio tenía que ver de forma directa con la práctica de la restauración-. El secretario del tribunal, convocado por los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, anunció a Santiago Diego Madrazo que para la ejecución de este ejercicio eran imprescindibles, “cuatro cuadros antiguos en tabla y otros cuatro en lienzo que se hallen en mal estado y de ningún mérito artístico” (10 de abril de 1869)<sup>12</sup>.

Conforme a esta petición, el director del Museo Nacional eligió las obras pictóricas que consideró más oportunas y las puso a disposición del tribunal. [Ilustración 01] [Ilustración 02]

<sup>8</sup> En este artículo se incluyen las transcripciones literales de la documentación de archivo consultada.

<sup>9</sup> RABASF. A-B (Archivo – Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid, sign. 1-45-6.

<sup>10</sup> *La Gaceta de Madrid* era el diario oficial de la capital en la época.

<sup>11</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 5-175-17.

<sup>12</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauraciones, caja 77, leg.23.04, expdte.13.



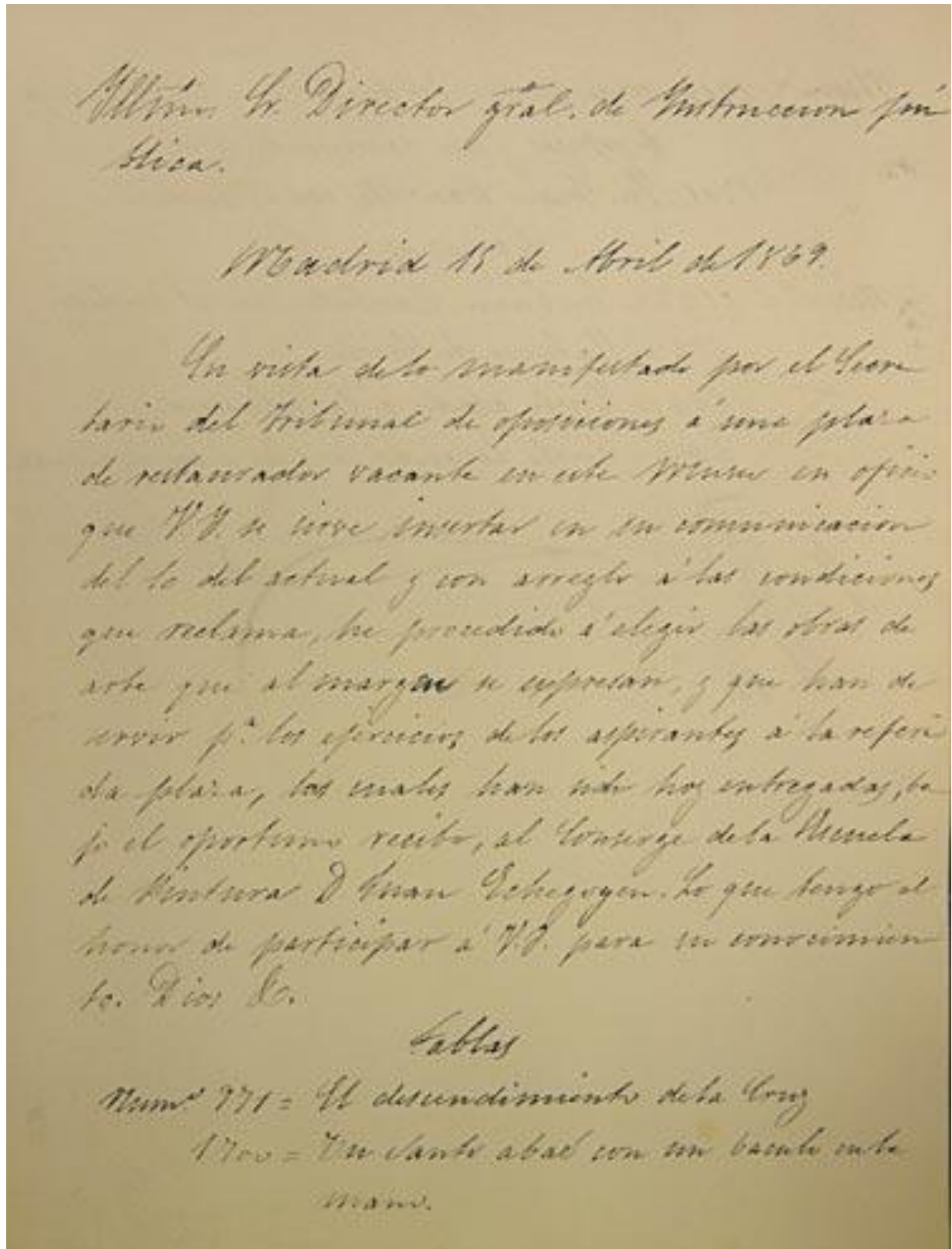


Ilustración 01. Relación de las pinturas seleccionadas para los ejercicios de las oposiciones (1869). AMNP, serie Restauraciones, caja 77, leg. 23.04, expdte. 13.

Núm.<sup>o</sup> 1119 = medio punto = Dos ángeles con un ramo  
de espigas y un racimo de uvas.  
1101 = Sr. Juan Bautista con el cordero.  
Lienzos  
Núm.<sup>o</sup> = 1127 = Sr. Juan Bautista con el cordero.  
436 = Entierro de Cristo.  
1116 = Cristo atado á la Columna.  
460 = Cristo lavando los pies á sus discípulos.

//  
G. 16.




Ilustración 02. Relación de las pinturas seleccionadas para los ejercicios de las oposiciones (1869). AMNP, serie Restauraciones, caja 77, leg. 23.04, expdte. 13.

Finalizado el concurso, el 7 de mayo de 1869, el director general de Instrucción Pública comunicó al director del Museo Nacional de Pintura y Escultura la resolución. De este modo se decidió, por unanimidad, asignar la plaza de ‘Primer Restaurador’ del museo, con el sueldo anual de mil doscientos escudos, al artista y restaurador Salvador Martínez Cubells. Éste había nacido en Valencia en 1845 y era hijo del también pintor, restaurador y académico de renombre Francisco Martínez Yago.

Asimismo, el alcance de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando trascendió los límites de la ciudad de Madrid, en tanto que esta institución supervisora tuvo competencia en todo el territorio nacional. Así lo evidencia el documento que remitió el secretario de la misma, Nicolás Gato de Lema, dando su conformidad al programa de oposición para una plaza de ‘Restaurador’ en el Museo Provincial de Sevilla. En este caso se estableció lo siguiente:

*1º Dibujar al lápiz una figura por el antiguo (...). 2º Pintar al óleo (...) una figura por el modelo vivo. 3º Sufrir un examen oral sobre los principios y práctica de la Restauración (...). 4º A cada alumno de los opositores se entregará un lienzo antiguo, tabla ó cobre, de iguales condiciones, el cual deberán resolver restaurando en todas sus partes en el plazo que fije el Jurado, compuesto de individuos de la Academia provincial (3 de abril de 1872)<sup>13</sup>.*

A diferencia del concurso de 1868, en éste se eliminó la copia de un cuadro antiguo, equiparándose el número de pruebas artísticas a las de restauración. No obstante, en él se confirma que el perfil del restaurador decimonónico aún se encontraba, en gran medida, determinado por el prestigio del artista. De ahí que tengamos que esperar aún varias décadas para que los ejercicios sobre restauración sean mayoritarios y permitan destacar al aspirante mejor cualificado en esta disciplina.

En este sentido, y volviendo al ámbito institucional madrileño, el verdadero punto de inflexión en el sistema de oposición llegó a finales del siglo XIX. Treinta años después de que esta fórmula se hubiese aplicado, como hemos visto, en el desaparecido Museo Nacional de la Trinidad, en el Reglamento del Museo del Prado de 1897 se anunció la provisión de dos plazas en propiedad de ‘Restauradores-Conservadores’ de la Sección de Pintura mediante concurso. La Dirección General de Instrucción Pública dispuso, como era habitual, que la Real Academia de San Fernando formulase el programa de oposición y el tribunal (formado con la Dirección, Subdirección y tres individuos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), con la siguiente puntualización:

*La academia de San Fernando, con su competencia y reconocido celo al hacer la designación del Tribunal, se inspirará en el mas elevado espíritu de equidad y nombrará individuos de reconocida influencia que juzguen los ejercicios de los opositores, así como también formará los programas en consonancia con las exigencias modernas (6 de septiembre de 1898)<sup>14</sup>.*

De ahí que el director general del Museo Nacional hiciera una serie de observaciones a primeros de enero de 1899, con vistas a que dicha Academia elaborase el temario de oposición en consonancia con ese espíritu de modernidad, que se tradujo en una orientación más práctica:

<sup>13</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 1-45-6.

<sup>14</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauraciones, caja 77, leg.23.04, expdte.23.

*Deben los restauradores tener un conocimiento profundo de las traslaciones de madera, pared etc. á lienzo, el modo de sujetar el color y de ajustar los barnices, color saltado por varias causas, las distintas maneras de engatillar las tablas encorvadas en uno ú otro sentido, puesto que si bien estos conocimientos son propios del forrador, deben dirigirlos y corregirlos los restauradores, los cuales, además, deberán conocer todos los sistemas de restauración para aplicarlos á los casos especiales que se presenten. Deben igualmente poseer todos los principios fundamentales de química relacionados con la restauración y las operaciones que deben hacerse en la limpieza de los cuadros, siendo este extremo de lo más importante en el arte de la restauración y un completo conocimiento de todos los procedimientos que en el arte de pintar se emplean (24 de enero de 1899)<sup>15</sup>.*

En suma, aunque todavía se producía una simbiosis entre arte y restauración (dado que el límite entre ambas disciplinas era aún muy difuso) y se buscaba al individuo más apto para “*esa rama importante de la pintura, ó sea, de la restauración*”, se reclamaba la necesidad de conceder mayor importancia al conocimiento práctico de procesos de intervención específicos, al tiempo que se apostaba por una concepción cada vez más multidisciplinar de la profesión. Por este motivo, aunque se tomó como referencia el programa de las oposiciones de 1868, se introdujo un importante matiz que denotaba ya este cambio:

*Suprimir la copia del cuadro, y en sustitución de este ejercicio aumentar las prácticas que especialmente se relacionan con la restauración de los cuadros antiguos (9 de febrero de 1899)<sup>16</sup>.*

Por tanto, este concurso marcó una diferencia sustancial respecto a los anteriores programas, al reducir el número de pruebas relacionadas con los procedimientos artísticos y elevar a tres los ejercicios en restauración, consistentes en:

*Limpiar un cuadro antiguo designado por el Tribunal; emplastecer y restaurar la misma parte del cuadro que sirvió para el anterior ejercicio (...); y responder á cinco preguntas sacadas á la suerte (...) las cuales versarán exclusivamente sobre los procedimientos conocidos en el Arte de la restauración (9 de febrero de 1899)<sup>17</sup>.*

Pese a estos avances, todavía no era posible encontrar a profesionales de la restauración entre los integrantes del tribunal, que quedó constituido por los académicos Dióscoro Teófilo Puebla -finalmente en su lugar estuvo Alejandro Ferrant-, Emilio Sala y Joaquín Sorolla. [Ilustración 03]

<sup>15</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 5-175-17.

<sup>16</sup> Ibidem, sign. 5-175-17.

<sup>17</sup> Ibid.

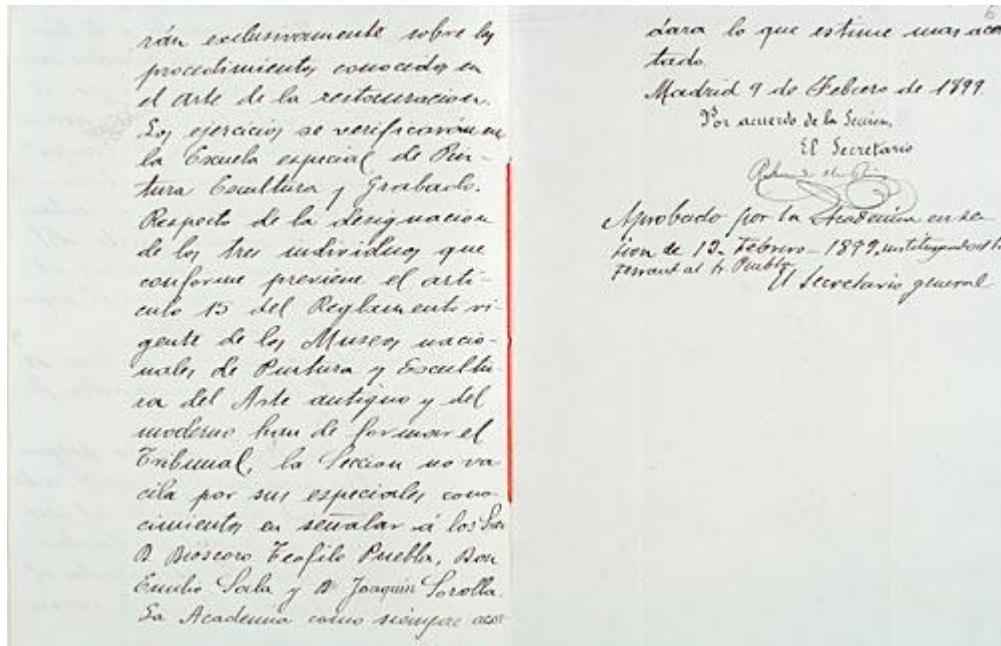


Ilustración 03. Tribunal de oposiciones a una plaza de Restaurador en el que participó el artista y académico Joaquín Sorolla (1899). ARABASF, Madrid, sign. 5-175-17.

Sobre todo éste último, artista ilustre de gran prestigio, da buena idea del enorme reconocimiento y capacidad de supervisión que tuvieron los pintores a la hora de evaluar los criterios sobre restauración en un concurso de este tipo.

Por todo lo que hemos señalado, en el transcurso del XIX queda de manifiesto, por un lado, la relevancia que adquirió la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como una de las principales instituciones nacionales veladoras y custodias del patrimonio. Durante su trayectoria mantuvo una estrecha vinculación, tanto con el pionero Museo Real como con el Museo Nacional de Pintura y Escultura. El contacto entre los talleres de restauración de todas estas instituciones fue frecuente hasta que se produjo la anexión de ambos museos en 1872, fusionándose sendas colecciones en un único Museo Nacional de Pintura y Escultura -en la sede del que años atrás había sido Museo Real y que en lo sucesivo se conocería como Museo Nacional del Prado-.

Fue tal el alcance que llegó a tener la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que encontramos no pocos casos de restauradores que solicitaron su entrada en ella sin remuneración, tan sólo por el privilegio que implicaba trabajar al servicio de esta institución regia. Sin embargo, conforme avanza el siglo XIX veremos cómo el taller académico irá remitiendo su importancia, concentrándose en los museos la mayor actividad de restauración. A pesar de este cambio, la revisión y el dictamen de la Academia sobre las intervenciones realizadas en cualquier institución nacional continuó siendo irremplazable, de modo que las decisiones más relevantes en conservación y restauración del patrimonio pasaron por su juicio y aprobación. Sin duda, su presencia determinó en estos años el devenir de la disciplina de la restauración y de los profesionales dedicados a ella.

Por otro lado, el crecimiento del museo en la segunda mitad del XIX fue el detonante clave para comprender el cambio de criterio que se produjo en la convocatoria y asignación de las plazas del restaurador respecto al siglo pasado. De esta forma, si bien en épocas precedentes

los restauradores institucionales fueron nombrados por Real Orden teniendo en cuenta sus aptitudes artísticas, durante el siglo XIX empezaron a ser seleccionados a partir de su experiencia práctica en restauración. Este impulso de los concursos por oposición trajo consigo la presencia de restauradores contratados por la Administración Pública, cuyo principal lugar de trabajo fue el museo y no los sitios reales. En definitiva, el paso del siglo XIX al XX estuvo presidido por un traslado del restaurador de la colección real al museo, que cobró un gran auge con la Desamortización (Ruiz de Lacanal, 1994). Este proceso de profesionalización se desarrolló en paralelo a la transición del patrimonio privado al público -fenómeno que ya se había iniciado en el siglo XVIII- y al propio auge que experimentó en estos momentos el museo<sup>18</sup> y, con él, los talleres de restauración que lo integraban. Al mismo tiempo, fue coetáneo al reconocimiento social que adquirió la valoración del Patrimonio Histórico, así como a la consolidación de la estructura administrativa formada por las Reales Academias de Bellas Artes y las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.

Por todos los avances vistos hasta ahora podemos decir que el avance del perfil del restaurador decimonónico se produjo de un modo lento e irregular y que, a finales de siglo, adolecía todavía del grado de definición profesional que se merecía. No obstante, los grandes cambios que hemos analizado sentaron la base de una concepción moderna de la restauración y permitieron explicar el despliegue de la disciplina en el siglo siguiente (Ruiz de Lacanal, 1994). En este sentido, a grandes rasgos, en la primera mitad del siglo XX se producirá un espectacular crecimiento normativo y legislativo, que propiciará el establecimiento de una compleja estructura docente reglada. Asimismo, tendrá lugar un imparable desarrollo científico y técnico, que alentará la incorporación en los talleres institucionales de laboratorios científicos y reclamará un perfil profesional cada vez más especializado, con el consiguiente impulso de la convocatoria sistemática de concursos por oposición.

Volviendo al siglo XIX podemos decir, en consecuencia, que la situación del restaurador decimonónico presentó enormes contrastes. Por una parte, se reconoció la especificidad de su cometido, lo que derivó en perfiles cada vez más técnicos, en la convocatoria de los primeros concursos por oposición y en la necesidad latente de una formación reglamentada; de ahí que, para asumir la restauración de obras más emblemáticas, se recurriese al profesional más cualificado. Pero, por otra parte, su trabajo aún estaba supeditado al dictamen de personas de mérito y, esta misma consideración de prestigio, suplió a menudo su situación irregular y su escasa retribución. En consecuencia, su función estaba sujeta todavía a cierta indefinición profesional y se consolidó en el transcurso del siglo XX (Ruiz de Lacanal, 1994).

## **2.- LOS CONCURSOS POR OPOSICIÓN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

En el siglo XX se sistematizó el acceso del restaurador a la Administración Pública mediante el sistema de oposición, iniciado en la centuria anterior, lo que contribuyó a la progresiva consolidación de su situación profesional. Para analizar el desarrollo de este tipo de concursos en la primera mitad del siglo XX tomaremos como referencia la convocatoria de varias plazas por oposición en Madrid; concretamente, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Museo Nacional del Prado.

---

<sup>18</sup> Aunque el museo experimentó un gran desarrollo en España tras la Desamortización que impulsó el ministro de Hacienda y primer ministro Mendizábal durante el Gobierno progresista de 1837, su origen se remonta a las ideas liberales surgidas con la Revolución Francesa (1789).

Así pues, el 6 de agosto de 1920 se publicó en *La Gaceta de Madrid* la provisión una plaza de ‘Restaurador’ para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el sueldo anual de tres mil pesetas, bajo las premisas de “ser español, mayor de 21 años y no estar ni haber estado procesado”<sup>19</sup>. Para acreditar su buena conducta, los aspirantes debían adjuntar un certificado firmado por el jefe del Registro Central de Penados y Rebeldes de la Dirección General de Prisiones. [Ilustración 04]



Ilustración 04. Certificado de Rafael de la Torre y Estefanía, firmado por el jefe del Registro Central de Penados y Rebeldes de la Dirección General de Prisiones (1920). ARABASF, Madrid, sign. 6-31-7.

En noviembre del mismo año comenzaron los ejercicios los candidatos presentados: Luis Emilio Olalde Anda, José Francés y Agramunt, Julio García Condoy, Luis del Águila y Acosta, Víctor Orts Cortés, César Fernández Ardavín, Federico Peña Olivieri, Rafael de la Torre y Estefanía, Eduardo de Larrocha y González y Dionisio Callejo Torija. En su mayoría, eran pintores y profesores de Bellas Artes, a excepción de Rafael de la Torre y Estefanía — pese a su condición de pintor, alegó estar dedicado desde hacía tiempo a la restauración— y de Eduardo de Larrocha y González —nombrado restaurador del Museo Arqueológico Nacional por Real Orden de 30 de septiembre de 1896, donde fue cesado en 1897—. Mención especial merece José Chacón quien, además de haber participado en numerosas

<sup>19</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 6-31-7.

intervenciones, adjuntó con su solicitud una carta donde enunciaba, por escrito, su particular modo de entender el oficio. El autor anticipó en este texto una reflexión sobre la restauración que, por su importancia y por su modernidad, ha sido transcrito y analizado en profundidad (Vicente *et al*, 2008).

El primer ejercicio de este concurso requería contestar a tres preguntas referentes al concepto y práctica de la restauración entre los siguientes temas:

*1º (...) Concepto de una sabia y prudente restauración de las obras de arte pictórico. 2º Principales daños accidentales o persistentes que padecen las obras de pintura. 3º Que procedería hacer en una obra que tuviera partes importantes de una figura perdidas y otras barridas o deformadas por anteriores restauraciones (10 de noviembre de 1920)<sup>20</sup>.*

Para el segundo ejercicio, consistente en “*forrar un lienzo, prepararlo para la restauración y terminar la parte de ella que le indique el Tribunal*”, además de seleccionar los cuadros, el tribunal solicitó a la Academia:

*Auxilio pecuniario a los señores opositores para los gastos que se les originen con motivo de la oposición (...) facilitarles los elementos que necesiten para verificar la restauración, teniendo en cuenta que los lienzos han de quedar en propiedad de este Cuerpo artístico (24 de noviembre de 1920)<sup>21</sup>.*

Los opositores iban siendo clasificados en base a la puntuación obtenida, de modo que, tras superar esta prueba, quedaron en la primera categoría Dionisio Callejo Torija: “Bien forrado y bien enmasillado, retoque tímido y justo pero veladuras perniciosas en el fondo” y Rafael de la Torre y Estefanía: “Limpieza irregular, bien forrado, trabajo respetuoso al original: bien entonado” (25 de enero de 1921)<sup>22</sup>. Mención aparte merece la estimación de Peña Olivieri antes de acometer su práctica:

*Me atrevo a manifestar, que en el cuadro que a mí me corresponde lo único que pudiera restaurarse es un trozo en el que falta por completo el lienzo y que corresponde a una pierna y pié de la figura; y siendo en estos casos mi criterio –como ya manifesté en el primer ejercicio– no restaurar más que aquello en lo que no es necesario poner nada nuevo por parte del restaurador; quiero hacer constar, que si hago la reposición de dicho pié y pierna, es obligado a ello, por ser el único trozo en que puedo manifestar mi suficiencia, pues el resto del cuadro apenas necesita restauración (25 de enero de 1921)<sup>23</sup>.*

Esta observación de Olivieri nos parece fundamental puesto que, con ella, manifestó su postura de máximo respeto al original, desechando la idea de reponer las partes faltantes de las que no se tenía constancia documental. Este cambio de actitud respecto a las reconstrucciones integrales del pasado tiene que ver con el criterio decimonónico que valoraba por encima de todo el respeto hacia el original, con el consiguiente impulso de la reintegración discernible. Por tanto, aunque Olivieri emprendió la restauración de la pintura que le fue asignada en el concurso, lo hizo bajo esta advertencia que privilegiaba la

<sup>20</sup> Ibidem, sign. 6-31-7.

<sup>21</sup> Ibidem, sign. 6-31-7.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 6-31-7.



conservación del original más allá de la restauración de los elementos faltantes. Su postura nos resulta plenamente moderna dado que anticipa la corriente actual, tendente hacia una posición más respetuosa que prioriza la consideración de la llamada conservación preventiva y apuesta por la mínima intervención.

El tercer ejercicio implicó “copiar un trozo de cuadro siguiendo la ejecución y la técnica característica de su autor”<sup>24</sup>, escogiéndose *El sueño del caballero* de Pereda existente en la Galería de la Real Academia (21 de febrero de 1921). Finalmente, la cuarta y última prueba consistió en “pintar media figura del natural y a su tamaño”<sup>25</sup> bajo vigilancia de un ordenanza del establecimiento (2 de junio de 1921). Concluidos los cuatro ejercicios, se procedió a la votación que estableció como ‘Restaurador’ de dicha corporación a Rafael de la Torre y Estefanía. También se designó como sustituto para reemplazarle, caso de que quedase vacante el cargo y con el fin de evitar nuevas oposiciones, a Dionisio Calleja y Torija (21 de junio de 1921)<sup>26</sup>.

Este mismo año, por Real Orden de 30 de agosto de 1920, se publicó la provisión de tres plazas de ‘Forradores’ y de ‘Restauradores-Conservadores de las Obras de Arte’ del Ministerio; adscritos estos últimos a Andalucía, Castilla y Antiguo Reino de Aragón, bajo la inspección técnica del Museo Nacional del Prado. Todas ellas estaban dotadas con mil quinientas pesetas anuales. Se fijó, además, la suma de nueve mil pesetas para dietas y billetes de ferrocarril durante el tiempo que trabajasen fuera de Madrid. Es importante señalar que estas plazas se convocaron con competencias muy concretas que establecían, en cada caso, las prioridades para salvaguardar el patrimonio más destacado en dichas regiones geográficas. Con este objeto, se nombró a Isidoro Marín Garés ‘Restaurador-Conservador’ para los referidos trabajos en Andalucía; a Elías de Segura y Zarbate en Castilla y a José Renau Montoro en el Antiguo Reino de Aragón (31 de agosto de 1920)<sup>27</sup>. Éste último renunció a su cargo por incompatibilidad con el que desempeña en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y su plaza vacante la cubrió Ricardo Verde-Rubio (21 de octubre de 1920). Por su parte, se acordó que los tres forradores trabajasen dos años en el Museo Nacional del Prado, siempre sujetos a la vigilancia e inspección de los técnicos del mismo.

Dos años después se convocó una plaza de ‘Restaurador-Conservador’ vacante en el Museo Nacional. De este concurso se conserva un borrador con las dos propuestas de programa planteadas. Ambas constaban de cinco ejercicios, los tres primeros vinculados a las aptitudes artísticas y los dos últimos a los conocimientos teórico-prácticos en materia de restauración. Según parece, en los dos casos hubo consenso a la hora de establecer las pruebas artísticas, consistentes en dibujar, pintar del natural y copiar al óleo una figura del antiguo. Por el contrario, las diferencias entre ambos documentos se ciñen a los dos últimos ejercicios: mientras uno planteaba una prueba de limpieza y un examen teórico, en el otro la parte práctica se sustituía por una disertación escrita sobre los conocimientos teóricos necesarios para ejercer la profesión (Ruiz de Lacanal, 1994). En este concurso observamos un giro, pues se potenciaron las cuestiones teóricas que competían no sólo a la formación en restauración, sino también a la reflexión de los principios y criterios que debían regir la profesión. Esta plaza la obtuvo Manuel Arpe y Retamino, que el 31 de julio de 1922 se incorporó como

---

<sup>24</sup> Ibidem, sign. 6-31-7.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 79, leg. 23.05, expdte.1-7.

‘Restaurador-Conservador’ del Ministerio -adscrito a la Junta de Conservación de Obras de Arte-, desempeñando su cometido en los talleres del Museo Nacional del Prado<sup>28</sup>.

Curiosamente, diez años después Arpe, continuando en su anterior plaza, se ofreció a desempeñar la misma labor, pero de forma gratuita, en las obras albergadas en el Palacio Real:

*Advirtiéndole previamente que como estoy en este caso lejos de la idea del lucro y solo me inspiran sentimientos de admiración por tan selecta pinacoteca, quiero decir que no aspiro a que se me retribuya en este cargo (...) pues quedaría muy compensado de ser la persona que cuidara de ellas, poniendo mis humildes facultades al servicio del Arte, de España y de la República (5 de marzo de 1932)<sup>29</sup>.*

Su propuesta nos remonta a la situación de numerosos restauradores decimonónicos que, en el siglo anterior, solicitaron trabajar al servicio de las instituciones reales -en especial, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-, sin más pretensión que el honor de dedicarse a la salvaguarda del Patrimonio Real. Sin embargo, desde la Administración General y la Comisión Artística se denegó su petición, alegando no creer conveniente que existiese funcionariado sin sueldo y estimando que, de accederse a lo solicitado,

*Se establecería un derecho que tarde o temprano podría invocar el interesado para la percepción de algún haber o gratificación que, de ser preciso el Patrimonio, tendría la libertad de concedérselo al que tuviera mayores méritos de entre los concursantes que pudieran concurrir a la provisión de Conservador-Restaurador en el caso de que llegara el momento (26 de febrero de 1936)<sup>30</sup>.*

Por tanto, en las primeras décadas del siglo XX advertimos ya una intención clara de frenar la tendencia, tan habitual durante el XIX, de que los restauradores se ofrecieran a trabajar en el seno de determinadas instituciones sin remuneración. Por el contrario, se impuso como principal sistema el concurso por oposición que permitiera la elección, por el tribunal designado al efecto, del candidato que diese muestras de una mayor cualificación. Esto no sólo es indicador del reconocimiento de la profesión como campo especializado sino, también, de la institucionalización de la disciplina -que en estos años estaba sujeta a reglamentaciones y normativas que regularan y legitimaran las intervenciones en el Patrimonio Histórico-Artístico-.

En enero de 1935 la Academia de Bellas Artes de San Fernando volvió a convocar oposiciones para cubrir la plaza vacante por fallecimiento de Rafael de la Torre y Estefanía, con el sueldo anual de tres mil pesetas. En esta ocasión, advertimos un avance más en el grado de especificidad del programa, pues los ejercicios propuestos se subdividían en contenidos muy concretos, como podemos ver en el primer punto:

*1º Contestar a una pregunta de cada una de las materias siguientes: Concepto y práctica de la restauración; De las diversas Escuelas de Pintura; Nociones de los diferentes estilos arquitectónicos; Nociones de perspectiva; Nociones de indumentaria. 2º Forrar un lienzo,*

<sup>28</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

<sup>29</sup> AGP (Archivo General de Palacio), Madrid, sección: Personal, caja 1126, expdte.13.

<sup>30</sup> Ibidem, caja 1126, expdte.13.

*prepararlo para la restauración y terminar la parte que el Tribunal indique. 3º Copiar un trozo de cuadro siguiendo la ejecución y la técnica características de su autor. 4º Pintar con colores molidos al aguarrás, media figura del natural con ropajes a su tamaño. 5º Trasladar una tabla a lienzo (19 de enero de 1935)<sup>31</sup>.*

A excepción del aspirante José Nogué Masso que, además de pintor, acreditaba ser restaurador mediante la pertinente certificación y una treintena de fotografías de las obras intervenidas, una vez más los aspirantes -Antonio Bisquert, Francisco Núñez Losada, Manuel Rodríguez Beltrán, Francisco Sancha Lengó, Mariano Rodríguez Román, Manuel de Gumucio y Castro, Eduardo Vicente Pérez, Antonio Gutiérrez Fernández, Juan Almagro López, Mariano Millán Velasco, Rafael Aguado Arnal, José Nogué Masso, A. Callejo y Eugenio Lafuente- avalaron su profesión como artistas. Alguno de ellos tan conocido como Francisco Núñez Losada, del que consta la siguiente carta de recomendación enviada por el abogado Abril y Ochoa al conde de Romanones:

*Mi distinguido y querido amigo: Mucho le agradeceré que en las oposiciones para cubrir una vacante de restaurador del Museo de San Fernando, preste su apoyo en justicia a Don Francisco Núñez Losada, que con el número 9 ha actuado en las mismas con éxito por tratarse de un verdadero artista (30 de abril de 1935)<sup>32</sup>. [Ilustración 05]*

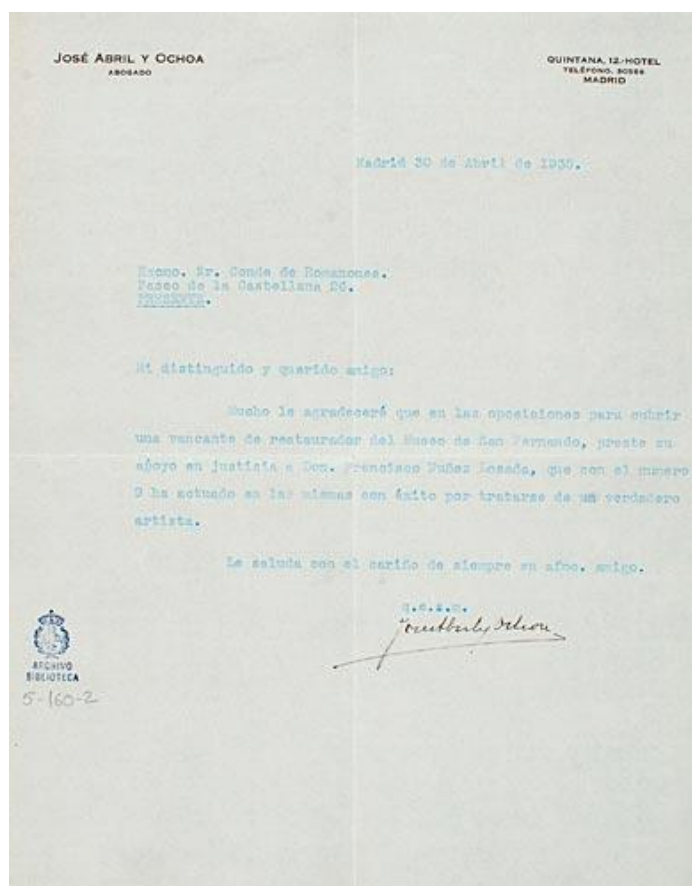


Ilustración 05. Carta de recomendación, enviada por el abogado Abril y Ochoa al conde de Romanones, a favor de Francisco Núñez Losada (1935). ARABASF, Madrid, sign. 6-31-7.

<sup>31</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 5-160-2.

<sup>32</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 5-160-2.

Y que obtuvo la siguiente respuesta:

*He recibido su afectuosa carta recomendándome al Sr. Núñez Losada (...) Tanto por tratarse de Vd. a quien tengo mucho interés en servir como por el artista a quien admiro sinceramente celebraré mucho que pudiera ser atendido dentro de la natural justicia que indudablemente procederá en la designación definitiva (9 de mayo de 1935)<sup>33</sup>.*

Tras este hecho volvemos a constatar el avance de la disciplina hacia un mayor grado de especialización, reglamentación y normalización para privilegiar al candidato que diese mejores muestras de su cualificación, y descartándose el apoyo a otro tipo de intereses.

En 1943 se hallaban vacantes dos plazas de ‘Restauradores-Conservadores’ y una de ‘Forrador’ -dotadas las tres con el sueldo anual de seis mil pesetas, más quinquenios de mil pesetas- en la Junta de Conservación de Obras de Arte, junto con una plaza de ‘Restaurador-Forrador’ y otra de ‘Ayudante-Restaurador’ en el Museo Nacional del Prado -con el sueldo anual de ocho mil y seis mil pesetas, respectivamente, y quinquenios de mil pesetas-. [Ilustración 06]

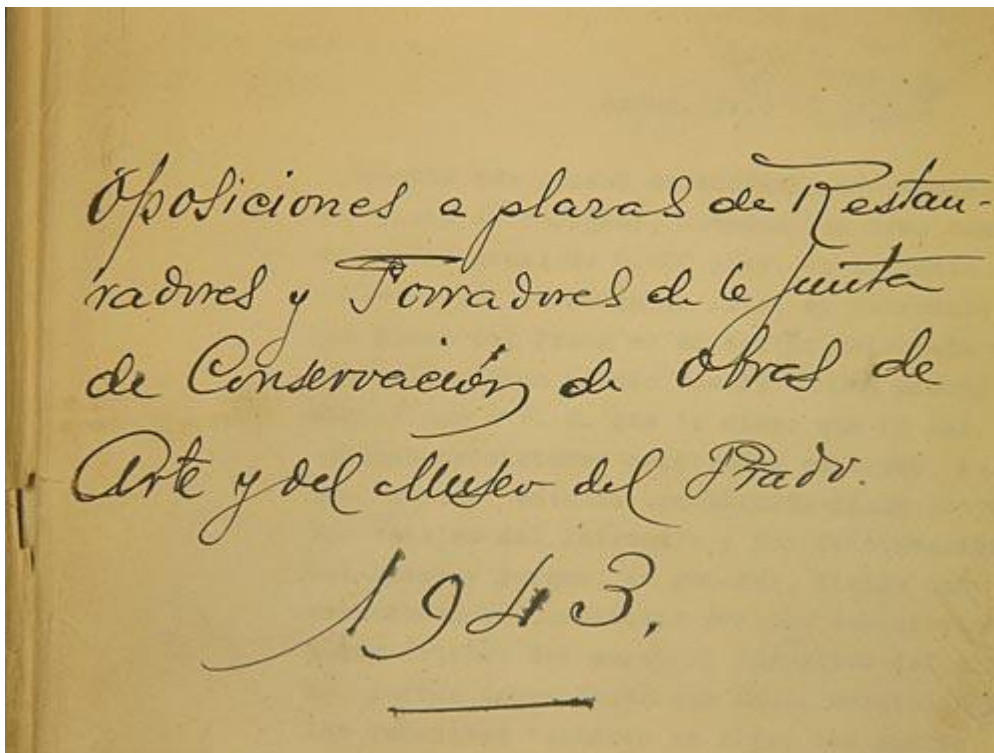


Ilustración 06. Portada de la carpeta con la documentación de las oposiciones de 1943. AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

En la oposición se requería:

*Ser español, haber cumplido veinticinco años en la fecha del comienzo de los ejercicios, no hallarse incapacitado para ejercer cargos públicos, acreditar su plena adhesión al Régimen*

<sup>33</sup> Ibidem, sign. 5-160-2.

y no padecer enfermedad crónica, contagiosa o defecto físico que le impida el ejercicio de la profesión (14 de mayo de 1943)<sup>34</sup>.

Para ello, se debía acompañar la partida de nacimiento expedida por el Registro Civil; [Ilustración 07] [Ilustración 08]

16 mayo

M. J. Nº 710728 O

**CERTIFICACION EN EXTRACTO DE ACTA DE NACIMIENTO**

Libro 93  
Folio 41  
Núm. 41  
Procedencia del documento en su caso:

Don. Manuel Espina Romero  
(Nombre y apellido)  
Juez Municipal de l. n.º 4 de Suilla  
provincia de, *isera*, y Encargado de su Registro civil,

**CERTIFICO:** Que según consta del acta reseñada al margen y correspondiente a la Sección 1 de este Registro civil  
D. *Manuel Arpe Petamino*  
nació en *Suilla*  
el día *veinte* de *Octubre*  
de *mil ochocientos noventa y siete*  
y es hijo de *Manuel* y de *Petra*

*Suilla*, a 27 de *Noviembre* de 1941.  
Firma del Encargado del Registro. Firma del Secretario.

(Continúese al dorso.)

Derechos	2,40 ptas.
Impuesto (Art. 3.º, Arancel 28-V-402)	-
Replicados	-
TOTAL	2,40 ptas.

MODELO OFICIAL aprobado por Orden de 24 de enero de 1944, para la expedición de las certificaciones de todos los Registros civiles.  
No tendrán eficacia legal las que desde 15 de abril de 1944 se sean en otros impresos u otro papel.  
PRECIO DE ESTE IMPRESO: 2,00 Ptas.

Ilustración 07. Certificado de nacimiento de Manuel Arpe presentado a las oposiciones de 1943. AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

<sup>34</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

N.º A 250615

**CERTIFICACIÓN LITERAL DEL ACTA DE NACIMIENTO**

Libro 5º  
Folio 380  
Núm. 380  
Procedencia del documento en su caso:

Don Don el Carlos Juez Municipal de Villavieja de Baños provincia de Alfaro, y Encargado de su Registro civil,

**CERTIFICO:** Que el acta al margen reseñada, literalmente dice así:  
*Corresponde a la Sección I de este Registro civil de Villavieja de Baños, en la ciudad de Baños, nació en Villavieja de Baños el día diez y nueve del Mes de Marzo de mil ochocientos treinta y nueve y es hijo de Miguel y de Gregoria*

*Nota: Se habilita este impreso para certificación en el registro por encima de los mil quinientos pesetas.*

(Cada una al dorso)

Ilustración 08. Certificado de nacimiento de Jerónimo Seisdedos presentado a las oposiciones de 1943. AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

certificación negativa de antecedentes penales; certificación facultativa de no tener defecto físico ni padecer enfermedad contagiosa que inhabilitase al opositor para el servicio; certificación acreditativa de su plena adhesión al Movimiento Nacional expedida por la Jefatura Provincial de F.E.T. y de las J.O.N.S., así como un certificado del alcalde del Ayuntamiento haciendo constar su buena conducta. Sirva de ejemplo la instancia presentada por Manuel Arpe y Retamino, ‘Restaurador-Conservador’ perteneciente a la Junta de Conservación de Obras de Arte, solicitando su admisión para:

*Realizar los ejercicios de la Oposición a la plaza de Restaurador-Forrador mencionada del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado dotada con el sueldo de ocho mil pesetas anuales y quinquienos de mil (11 de agosto de 1943)<sup>35</sup>.*

El tribunal estuvo constituido por relevantes miembros de ambas instituciones, siendo su presidente el Excmo. Sr. Manuel Gómez Moreno, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero, como novedad, ya encontramos en él a varios restauradores del Museo Nacional del Prado: en particular, al ‘Restaurador-forrador’ Vicente Jover y Picó, como vocal, y al ‘Restaurador-dorador’ Jerónimo Seisdedos, como vocal suplente (14 de mayo de

<sup>35</sup> Ibidem, caja 373, leg. 35.21-A81.

1943)<sup>36</sup>. También actuaron como vocales los Excmos. Sres. Fernando Labrada (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y Francisco Javier Sánchez Cantón (subdirector y conservador de pintura del Museo del Prado), siendo el secretario del tribunal el mismo del museo, Enrique L. de Tamayo y García. Entre los suplentes, junto a Seisdedos encontramos los nombres de los vocales del Patronato, el Excmo. Sr. conde de Casal y el Ilmo. Sr. Pedro Beroqui Martínez. En suma, la presencia de estos dos restauradores entre los vocales y suplentes del tribunal refleja la transformación significativa, antes señalada, hacia el reconocimiento del restaurador como profesional especializado que cada vez asumía mayores competencias. En este caso, para el primer ejercicio teórico se repitió el temario de 1935, pero cada uno de los apartados ya referidos, a su vez se subdividió en temas más precisos. Sirva de ejemplo el primer punto: *Concepto y práctica de la restauración*, que incluía:

*1º Historia de la Restauración y su importancia. 2º Materiales e instrumentos necesarios para la forración de un cuadro. 3º Engrudos: preparación de las telas y forración. Estucos. 4º Limpieza de cuadros: diversas maneras de efectuarla. 5º Cáusticos empleados para la limpieza de cuadros y sus peligros. 6º Barnices; su enumeración; modo de hacerlos; sus cualidades y defectos. 7º Colores, pinceles, paletas de restauración. 8º Pasmos; causas que los producen y procedimientos para quitarlos. 9º Procedimiento para trasladar una pintura sobre tabla a lienzo. 10º Métodos para que desaparezca la polilla que ha atacado a una pintura sobre tabla (14 de mayo de 1943)<sup>37</sup>.*

Este avance hacia una mayor especificidad también se advirtió en los ejercicios prácticos, que se adaptaron a los diferentes perfiles profesionales requeridos en favor de una diversificación de funciones. Así, la segunda prueba constaba de dos partes: “Limpieza y sentado del color de una tabla o parte de ella” y “forrar un lienzo, prepararlo para la restauración y terminar la parte que el Tribunal designe”. Para el tercero se exigía “poner parche o parches a un lienzo sin forrar. Hacer igual operación con un lienzo forrado” -los aspirantes a la plaza vacante de ‘Forrador’ en lugar de la parte B, del segundo ejercicio, debían “forrar por procedimientos distintos dos lienzos antiguos”-. Y en lugar del cuarto ejercicio, se les mandó “acondicionar una pintura para que pueda ser trasladada a otro lugar con garantía de seguridad” -no obstante, esta plaza quedó vacante por falta de aspirantes-. Por lo que respecta al cuarto ejercicio del concurso, se propuso “copiar un trozo de cuadro siguiendo la técnica característica de su autor”; para el quinto “trasladar una tabla a lienzo” y el sexto se dedica a los “procedimientos de pintura” (14 de mayo de 1943)<sup>38</sup>. En este concurso se presentaron los candidatos Ricardo Camino Calvo, José Fernández Segura, Cristobal Gonzalez Quesada, Manuel de Arpe y Retamino, Jesús Martín Benito, Cruz José Calderón García, Julio Fuentes Alonso, César Prieto Martínez y Manuel Pérez Tormo. Finalizados los ejercicios, el 20 de abril de 1944 el tribunal propuso para la vacante de ‘Restaurador-Forrador’ del Museo Nacional del Prado al opositor Manuel de Arpe y Retamino; para la de ‘Ayudante-Restaurador’ del mismo, a Jesús Martín Benito; y para las dos plazas de ‘Restauradores-Conservadores’ de la Junta de Conservación de Obras de Arte a César Prieto Martínez y Manuel Pérez Tormo (20 de abril de 1944)<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

<sup>37</sup> Ibidem, caja 373, leg. 35.21-A81.

<sup>38</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

<sup>39</sup> AMNP, Madrid, serie: Restauradores, caja 373, leg. 35.21-A81.

Pero la obtención de una plaza por oposición no siempre garantizó una situación laboral equitativa y acorde a las competencias del cargo, lo que muestra los desajustes propios de esa transformación en la concepción del restaurador. Buena prueba de ello fue el caso de Martín Benito, nombrado el 9 de mayo de 1944 ‘Ayudante-Restaurador’ con el sueldo anual de seis mil pesetas, más quinquenios de mil pesetas. Pese a la estructura jerárquica existente en cuanto a cometidos y categorías profesionales, a Martín Benito se le confiaban las mismas tareas que al restaurador-forrador y los restauradores de la Junta de Conservación de Obras de Arte. Dada la poca definición entre perfiles y funciones, suplicó ser equiparado en sueldo a los restauradores del mismo museo, solicitando en octubre de 1945 un aumento de dos mil pesetas. Según la negativa que recibió, no era posible acceder a su petición en el actual proyecto de presupuestos, por lo que volvió a requerirlo en 1946. Seis años después, por Orden Ministerial de 20 de octubre de 1952 se le ascendió al cargo de ‘Restaurador’ de la plantilla. No obstante, este ascenso no llevaba parejo un aumento salarial, manteniéndole la dotación anual de siete mil doscientas pesetas anuales que ya disfrutaba:

*Se ha remediado en parte, solamente, la situación administrativa de este competente y técnico funcionario que ingresó en el Museo, después de reñida oposición y con idénticos ejercicios exigidos a los Restauradores, y que viene prestando servicios como tal Restaurador, desde su ingreso, en trabajos meritísimos y valiosos. La Orden de 20 de octubre de 1952, solo ha resuelto el cambio en la denominación de la plaza que venía desempeñando el Sr. Martín Benito, pero en cambio la dotación presupuestaria en cuanto al sueldo sigue siendo la misma, de modo que el expresado Sr. continúa percibiendo 7.200 pts. anuales, en lugar de 9.600 pts. que perciben actualmente los Restauradores; lo que no resulta justo ni equitativo, máxime que en el año 1950 ingresó en el Museo, sin oposición, pero con competencia probada, D. José María Alcacer Guzmán como Restaurador-dorador, y en la actualidad con sueldo anual de 9.600 pts. (10 de marzo de 1952)<sup>40</sup>.*

Para corregir esta situación discriminatoria y aprovechando la vacante de ‘Restaurador-Forrador’ de la plantilla, por jubilación de Vicente Jover Picó, se propuso que la plaza de éste último la ocupase Martín Benito. De tal modo, el 16 de abril de 1953 fue nombrado ‘Restaurador-Forrador’ del taller de restauración, por orden ministerial, con el sueldo anual de nueve mil seiscientas pesetas más una paga extraordinaria en diciembre.

Siguiendo con los concursos por oposición, el 16 de febrero de 1949 se convocó una plaza de ‘Restaurador-Conservador’ de Escultura de la Junta de Conservación de Obras de Arte, para cubrir la vacante por jubilación del restaurador del Museo del Prado, Federico Abrial Alba. El restaurador José Pérez y Pérez había solicitado con anterioridad la adjudicación provisional de dicha plaza, con carácter interino, hasta que tuviese lugar el referido concurso<sup>41</sup>. Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo Nacional del Prado y vocal de la Junta de Conservación de Obras de Arte, apoyó el nombramiento interino del citado candidato, que tomó posesión de su cargo el 1 de junio de 1949 con el sueldo de ocho mil pesetas anuales. Al término del concurso, el 20 de junio de 1950 Pérez fue nombrado en propiedad para el puesto tras quedar primero en la oposición, manteniendo la misma retribución anual<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Ibidem, caja 373, leg. 35.21-A81.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.



Finalmente, entre 1961 y 1963 se convocó una oposición para una plaza de ‘Pintor-Restaurador’ en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dotada con el sueldo anual de siete mil seiscientos ochenta pesetas más dos mensualidades extraordinarias. En ella vuelve a evidenciarse, pese a los avances reseñados, la vinculación que se establece entre la profesión del restaurador y la del pintor. Los ejercicios prácticos en este caso se redujeron a dos: “1º Forración de un cuadro en lienzo. Limpieza y restauración de una parte del mismo” y “2º Sentado del color y limpieza de una pintura en tabla” (2 de agosto de 1963)<sup>43</sup>. El 29 de junio de 1961 constan presentadas las siguientes instancias: Jesús Martín Benito, Francisco Torrón Durán, Manuel Calderón Martínez, Julio Barriobeña Echevarria, José Antonio Menéndez-Morán Sampli, Antonio Fernández Sevilla, Pablo Rodríguez Mostacero y Carlos Roberto Saiz Serrano. Dichos opositores fueron convocados en agosto de 1963 en la Secretaría de la Real Academia para proceder al sorteo de los cuadros. Además, debían entregar al tribunal “una Memoria sobre uno o varios temas de restauración a la cual darán lectura después de haber realizado los ejercicios prácticos” (2 de agosto de 1963)<sup>44</sup>. Al término del concurso, se nombró a Pablo Rodríguez Mostacero ‘Pintor Restaurador’ de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el sueldo anual de siete mil seiscientos ochenta pesetas, más dos mensualidades extraordinarias (29 de noviembre de 1963)<sup>45</sup>. Esto evidencia que la trayectoria del taller de la Real Academia, cada vez estaba más alejada del crecimiento, diversificación y especialización de los talleres de restauración del museo.

### 3.- CONCLUSIONES

Durante el siglo XIX, los recién fundados talleres de restauración institucionales experimentaron un gran desarrollo que dio como resultado un incremento espectacular del personal que componía su plantilla. Dicho crecimiento revirtió en la proliferación progresiva de perfiles profesionales, cada vez mejor delimitados y diferenciados. Esto trajo consigo dos consecuencias inmediatas. Por una parte, se alentó la consolidación del sistema de concurso por oposición con objeto de seleccionar al candidato más cualificado para desarrollar su trabajo en el ámbito institucional. Y, por otra parte, esto a su vez impulsó la necesidad de implementar una formación reglada en restauración que asegurase la oportuna capacitación dentro de esta disciplina.

Con ello, como hemos visto, en el transcurso de este siglo se produjo un salto cualitativo en el procedimiento de selección de los candidatos destinados a desempeñar la restauración en centros oficiales. Si bien en los primeros tiempos prevaleció el nombramiento por Real Orden, los cambios advertidos justificaron la progresiva sustitución de aquel sistema por la convocatoria pública, mediante concurso por oposición, de las primeras plazas al cargo de ‘Restaurador’. No obstante, a pesar de la intencionalidad que subyace bajo esta alusión explícita al profesional de la restauración en la misma convocatoria, ciertos hechos vienen a cuestionar la pretendida especificidad del cargo. Así pues, la superioridad numérica de pruebas artísticas denota que el perfil predominante en estos primeros tiempos estuvo determinado por la presencia de artistas que fueron contratados para ejercer la restauración. Así lo avalan las trayectorias académicas y profesionales que acreditaron la mayoría de aspirantes al puesto.

---

<sup>43</sup> RABASF. A-B, Madrid, sign. 7-64-2.

<sup>44</sup> Ibidem, sign. 7-64-2.

<sup>45</sup> Ibid.

Sin embargo, de forma ininterrumpida se avanzó hacia un mayor grado de cualificación y reconocimiento en la labor acometida por los restauradores. Varios datos dan buena muestra de ello. En primer lugar, la propia evolución de los programas de oposición, que concedieron mayor peso a las pruebas teórico-prácticas relativas a la restauración en detrimento de las concernientes a procedimientos artísticos. En segundo lugar, la presencia de restauradores consolidados entre los componentes del tribunal evaluador que tiempo atrás estuvo constituido, sin excepción, por académicos de renombre dentro del ámbito artístico (más concretamente, pictórico). En este sentido, tras el protagonismo concedido a determinados restauradores cualificados para valorar las aptitudes de los candidatos presentados, podemos comprobar el creciente reconocimiento de este perfil profesional que, de forma paulatina, vio consolidada su posición en el taller. En tercer lugar, los cambios que acabamos de referir en pro de la consolidación de esta profesión influyeron en el establecimiento de un modelo de retribución regulado y acorde con las diferentes funciones y responsabilidades asignadas a los operarios del taller. De este modo se fue superando la práctica, tan habitual en los comienzos de este siglo, de que la restauración quedara sin remunerar y la falta de sueldo se compensara con el honor de trabajar al servicio de las instituciones reales. Por tanto, el reconocimiento salarial resulta fundamental en la medida en que es un claro indicador del reconocimiento laboral.

Todos estos avances se produjeron de forma simultánea al creciente despliegue que abanderó el taller de restauración del Museo, frente al protagonismo cada vez más reducido que caracterizaría en lo sucesivo al de la Real Academia de San Fernando. De tal manera que en transcurso del tiempo estudiado asistimos a un traspaso y delimitación de funciones, en lo que a protección patrimonial se refiere, entre la Academia y el Museo. Así, mientras que el Museo asumió la praxis de las intervenciones, la Academia concentró su principal cometido en la supervisión, tanto de las restauraciones como del personal seleccionado para acometerlas en base a los criterios imperantes en la época.

Llegados a este punto, podemos decir que en el siglo XIX empezó a gestarse en España, en sintonía con la situación europea, la figura del restaurador profesional contratado por la Administración para atender la restauración institucional de bienes muebles. Y esto coincidió con su presencia cada vez mayor en los museos, tal como reconoce también la doctora Ruiz de Lacanal al referirse en su trabajo a “la transformación del perfil del Restaurador por su paso de la colección al Museo” (Ruiz de Lacanal, 1994:124). Este hecho marcó el punto de partida de un lento pero imparable proceso de transformación en lo que se refiere al ámbito de restauración pictórica. Este matiz es relevante, dado que no encontramos documentados casos de plazas de restaurador en otras especialidades (Ruiz de Lacanal, 1994). Así, de la demanda de un perfil profesional artístico en el campo pictórico se avanzó hacia una posición cada vez más científica de la restauración, que terminaría de consolidarse en el siglo siguiente. Por tanto, coincidimos con Ruiz de Lacanal cuando afirma: “el siglo XIX se constituye así en la puerta de las transformaciones propias del siglo XX y en el nuevo signo de los profesionales de la conservación y restauración” (Ruiz de Lacanal, 1994:159).

En la primera mitad del siglo XX, y pese a que su perfil adolecía todavía de cierta indefinición profesional, la diversificación de funciones y el establecimiento de categorías dentro de la profesión reflejan el avance hacia un mayor grado de cualificación. Dichos avances fueron paralelos al proceso de institucionalización del propio concepto de Patrimonio y a la consolidación de determinados axiomas que siguen gozando de plena vigencia en

nuestros días, tales como el criterio de respeto al original, el reconocimiento de las intervenciones ejecutadas, o la mínima intervención.

En conclusión, como resultado del proceso de desarrollo analizado, la disciplina de la restauración inició su recorrido hacia una concepción moderna, que sería reafirmada en la segunda mitad del siglo XX. De facto, desde mediados del siglo XX contaremos con el ejemplo de destacados profesionales, en su mayoría formados ya en las Escuelas Superiores de Bellas Artes o en las Escuelas de Artes y Oficios, que comenzaron a trabajar como restauradores dentro de la Administración Pública. Su formación específica en el ámbito del arte y la restauración constituyó un hecho de enorme relevancia, pues respaldó la intención de alcanzar una titulación específica como requisito para acceder a un puesto de restaurador por oposición en los museos estatales. Con ello, se avanzó hacia una consideración cada vez más científica y especializada de la disciplina, que abrió el camino hacia el campo normativizado de la restauración actual.

#### 4.- BIBLIOGRAFÍA

MACARRÓN MIGUEL, Ana María (2002, 2ª ed). *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos.

MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel (2001). “La formación del conservador-restaurador de bienes culturales en España. Perspectivas ante el nuevo siglo”, en *I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*. Madrid: 2001. Madrid: Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural, pp. 483-487.

MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. “Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. Breve recorrido por la historia de la profesión”. *Unicum* (Barcelona), 1 (2002), pp. 6-11.

PRATS CANALS, Llorenç (1997). *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.

MORENO RIBELLES, Enrique; ROIG PICAZO, Pilar; CARABAL MONTAGUD, María Ángeles y LÓPEZ-CANO AUSEJO, Jacob. “José Renau Montoro y la plaza de restaurador artístico-pictórico municipal (1926)”, *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV* (Valencia), 2 (2006), pp. 63-70.

QUIROSA GARCÍA, María Victoria (2008). *Evolución de la tutela de los bienes culturales muebles en España: s. XVIII - s. XXI*. Granada: Universidad.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores (1994). *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación*. Madrid: Gráficas Olimpia.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores (1994b). “El conservador-restaurador: el eje de la historia de la profesión”, en *ICOM Committee for Conservation. X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Cuenca: 1994. Cuenca:

Ministerio de Cultura-Secretaría del Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 113-120.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores (1996). “Conocimientos, práctica y suficiencia acreditada. Restauradores competentes: pasado y presente”, en *ICOM Committee for Conservation. XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: 1996. Castellón: Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, pp. 567-575.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores (1999): *El conservador – restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Síntesis.

RUIZ GÓMEZ, Leticia. “Restauración en el Museo del Prado”. *Enciclopedia del Museo del Prado* (Madrid), 5 (2006), pp. 1836-1843.

SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz (2005). “Una aproximación al patrimonio cultural”. En *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*; G. Hernández, B. Santamarina, A. Moncusí y M. Albert. Valencia: Tirant Lo Blanch, pp. 21-51.

TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa. “Alfonso de Grana y la restauración de la Colección Real de Escultura en el siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXVII, 305 (2004), pp. 21-33.

VICENTE RABANAQUE, M<sup>a</sup> Teresa; SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz; SANTAMARINA CAMPOS, Virginia y ROIG PICAZO, Pilar. “Las primeras transgresiones en los criterios decimonónicos. Una aproximación interpretativa hacia la institucionalización de la restauración”, *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia* (Valencia), 3 (2008), pp. 51-56.