

# DEL ARTISTA AL RESTAURADOR. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DE LA RESTAURACIÓN COMO DISCIPLINA

M<sup>a</sup> Teresa Vicente Rabanaque<sup>1</sup>, Virginia Santamarina Campos<sup>1</sup>, Beatriz Santamarina Campos<sup>2</sup> y Pilar Roig Picazo<sup>1</sup>  
 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

<sup>1</sup> Taller de Pintura Mural

<sup>2</sup> Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Valencia.

AUTOR DE CONTACTO: M<sup>a</sup> Teresa Vicente Rabanaque, tevira@crbc.upv.es

**RESUMEN:** *En este artículo se pretende ofrecer una visión del desarrollo que experimenta el perfil del restaurador en el ámbito institucional español, desde los inicios del siglo XIX hasta 1920. Para ello, se tomará como referente la correspondencia consultada en los archivos de los principales Museos y Reales Academias de Bellas Artes de las ciudades de Madrid y Sevilla. El motivo radica en la gran trascendencia histórica que ambas capitales han asumido, a escala nacional, en el proceso de gestación y consolidación de la restauración, así como en la difusión de las artes. Los resultados de este estudio permitirán comprender las relaciones profesionales existentes en diferentes contextos espaciales e institucionales. Éstas han impulsado la figura del restaurador y han determinado el avance progresivo hacia una consideración más científica y especializada del mismo.*

**PALABRAS CLAVE:** restaurador, perfil profesional, institucionalización, desarrollo, especialización

## INTRODUCCIÓN

En este artículo se analizarán las relaciones institucionales entre las Reales Academias de Bellas Artes y Museos más destacados de Madrid y Sevilla. Se tomará como hilo conductor el espacio que ocupa el restaurador en ellas desde el siglo XIX hasta las primeras décadas del XX.

Pero antes de adentrarnos en el tema, conviene atender a algunos aspectos socio-históricos que, por un lado, han determinado la creación de las mencionadas instituciones y, por otro, justifican que este estudio se centre en las dos ciudades indicadas. En cada una de ellas, como veremos más adelante, la presencia del restaurador está sujeta a diferencias significativas. No cabe duda que éstas responden, en gran medida, al devenir de los acontecimientos históricos y políticos, que concedieron a Madrid, como capital del territorio español, una mayor relevancia cultural. En este sentido, conviene recordar que en 1561 Felipe II traslada la corte a Madrid. Este hecho propicia la llegada progresiva de numerosos artistas de primera fila, que convierten la metrópolis en uno de los principales centros artísticos del momento. En paralelo, desde el siglo XVII la ciudad experimenta una creciente expansión urbanística y demográfica. Dicha expansión motiva también la acogida de nobles, artistas e intelectuales que acuden hasta aquí atraídos por la corte. De este modo, Madrid inicia un paulatino desarrollo, que terminará por arrebatar a Sevilla el protagonismo que ésta última había tenido durante el barroco. Uno de los ejemplos que mejor reflejan esta situación lo encontramos, quizás, en el artista hispalense Diego Velázquez, que realiza su primer viaje a la corte madrileña en 1621, estableciéndose en ella dos años después como pintor de cámara del rey Felipe IV. En definitiva, este proceso lleva a Madrid a suplantarse al mecenazgo artístico que había disfrutado Sevilla en épocas precedentes.

En el siglo XVIII, con la llegada de los Borbones a la Corona española, tiene lugar una profunda reforma, cuyas consecuencias

serán evidentes en el escenario castellano. Las ideas ilustradas introducidas en el país, principalmente, por el monarca Carlos III, impulsan la construcción de grandes obras públicas y la creación de nuevas instituciones, como las Academias. Así pues, a esta época corresponde la fundación de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en Madrid. Su antecedente inmediato se remonta a la Academia privada que solicitó abrir Domenico Olivieri al rey Felipe V, y que funcionó desde 1741 hasta 1744. Esta iniciativa alentó el deseo de constituir una Real Academia, razón por la que ese mismo año de 1744 se formó la denominada Junta Preparatoria. Por fin, en el reinado de Fernando VI se aprobaron los Estatutos que dieron paso a su fundación, según Real Decreto de 12 de abril de 1752. Con ello, se erige como la primera Real Academia de Nobles Artes en España, de la que dependerán todas las demás.

Por su parte, en la ciudad de Sevilla no será hasta mediados del siglo XIX cuando la Real Academia de Nobles Artes adquiera, propiamente, esta consideración. Conviene precisar, no obstante, que su origen se vincula con la insigne Academia del Arte de la Pintura, fundada en 1660 por Bartolomé Esteban Murillo junto a otros distinguidos artistas de su tiempo. Esta Academia, que se mantuvo hasta comienzos del siglo XVIII, fue restituida en 1775 como Real Escuela de Nobles Artes por disposición del monarca Carlos III. Hasta que, en 1842, la Reina Gobernadora M<sup>a</sup> Cristina de Nápoles la elevó al rango de Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel.

Estas dos instituciones que acabamos de señalar han tenido, en el tiempo, una gran repercusión en la salvaguarda y difusión del patrimonio. Desde 1777 se atribuyen a la Academia funciones relativas a la 'defensa de los valores artísticos' y, por la Real Cédula de 6 de junio de 1803, se establece como organismo real para la tutela de los 'Monumentos del Reino' (Ruiz de Lacanal, 1994:123). Como consecuencia, las Reales Academias gozaron de una indiscutible hegemonía en el consentimiento, control y supervisión, tanto de las restauraciones realizadas en obras de mayor envergadura, como de los diseños y proyectos presentados en cualquier ámbito artístico,

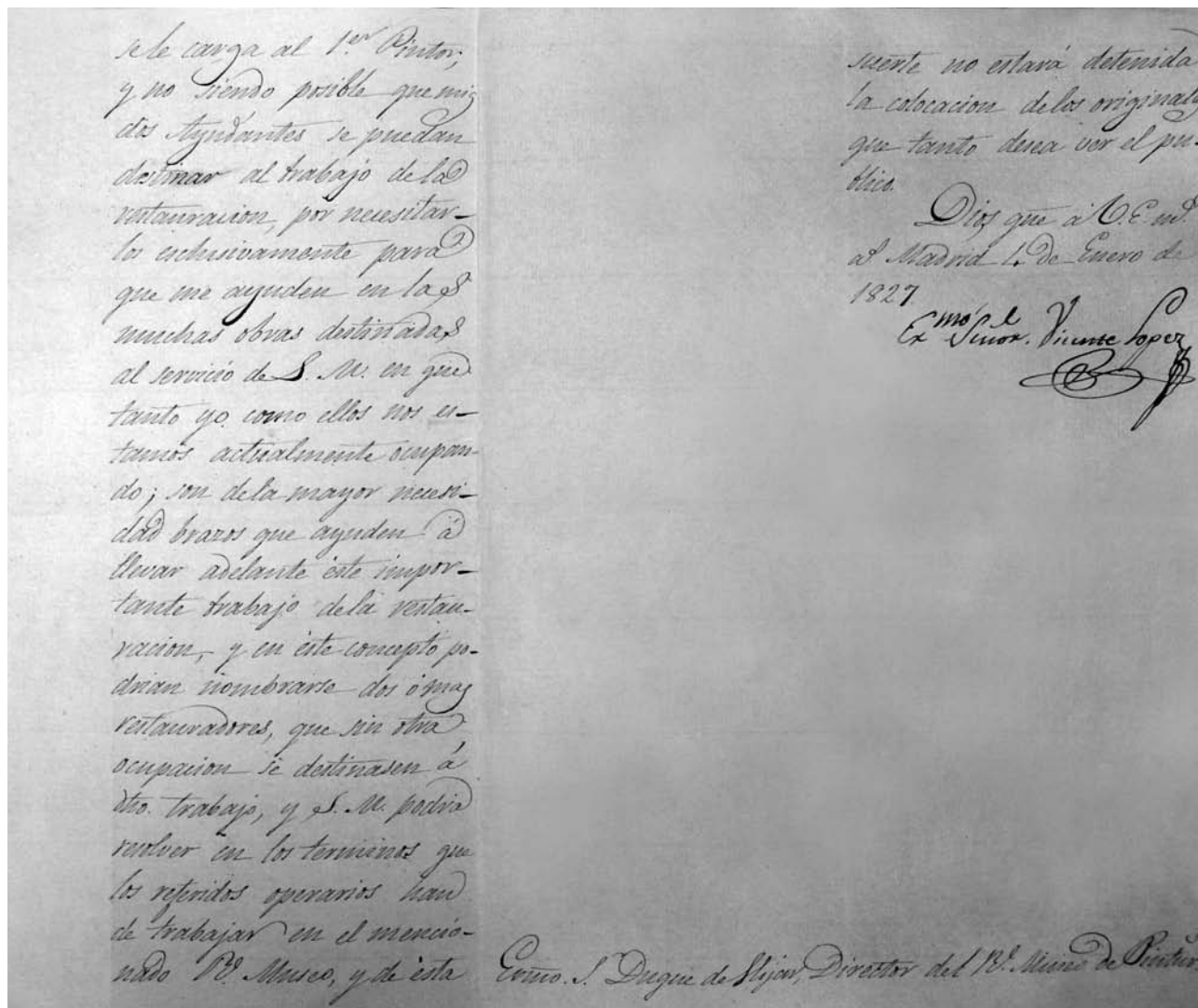


Figura 1. Solicitud del primer Pintor de Cámara Vicente López al Duque de Híjar, Director del Real Museo de Pintura y Escultura de Madrid, con objeto de crear una Sala de Restauración en esta institución. 1827.

especialmente arquitectónico y urbanístico. De tal modo, la Real Orden de 23 de julio de 1850, dictada por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, atribuye a las Reales Academias de Bellas Artes "la adopción de todas las disposiciones convenientes para que no se pase a ejecutar ningún edificio ni monumento público, ni a colocar en las fachadas de los que ya existen, como tampoco en el interior de las iglesias o capillas abiertas al culto, siquiera sean de propiedad particular, estatuas, esfigies ni bajo relieves, sin someter previamente sus diseños a las Academias de Bellas Artes" (Muro, 1961:115).

El dictamen de la Academia, por tanto, ha influido de manera decisiva en el panorama cultural de los dos últimos siglos. Su relevancia en el ámbito de la conservación y restauración permite entender, entre otros motivos, la estrecha vinculación que dichas instituciones mantuvieron con los principales museos españoles. En este punto cabe señalar que éstos, además de albergar en sus sedes colecciones de inestimable valor, contaban con salas de restauración para acometer las intervenciones oportunas. De ahí que las relaciones entre el Museo y la Academia fuesen continuas. Más aún desde que los museos son encomendados, por Real Decreto, a las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos y a las Reales Academias de Bellas Artes.

En particular, en este artículo destacaremos la relación entre la Real Academia de San Fernando con el Real Museo de Pintura

y Escultura de Madrid, creado en 1819 en el edificio que había diseñado Juan de Villanueva. Y la de Santa Isabel con el Museo de Pinturas hispálicas, fundado por Real Decreto de 16 de septiembre de 1835 con obras procedentes de la desamortización del gobierno liberal de Mendizábal, e inaugurado oficialmente en 1841. Asimismo, analizaremos los contactos entre las diferentes Reales Academias de Nobles Artes, tanto en materia de protección y tutela del patrimonio, como en el nombramiento de los profesionales más indicados para intervenir las obras de los centros oficiales. Como resultado, constataremos que la actividad del restaurador del siglo XIX y primeras décadas del XX, que desarrolla su trabajo en el ámbito institucional, está fuertemente imbuido por el dictado y los criterios académicos.

## EL RESTAURADOR Y LA INSTITUCIÓN. RELACIONES Y CONFLICTOS

La importancia socio-histórica y cultural que alcanzó Madrid, sobre todo, desde el siglo XVIII en adelante, contribuyó a que la Real Academia de San Fernando pronto tuviera que albergar un considerable volumen de obras de arte. Este hecho motivó la creación de un museo y de una sala de restauración dentro de la propia Academia. Tal vez, ésta sea una de las diferencias más significativas con respecto a la situación hispálica.

Así pues, sabemos que la Academia de Santa Isabel tuvo, en un principio, un pequeño museo con magníficas piezas ubicado en el templo del edificio de San Acasio (Muro, 1961:63). Sin embargo, éstas eran más reducidas en número y no precisaron de un restaurador para atenderlas de forma específica, como sí ocurrió en la de San Fernando. De modo que, en el caso sevillano, el taller de restauración se ubicó en el vecino Museo provincial, dando servicio desde allí a las obras depositadas en la Academia cuando fue necesario. Este apunte es significativo, pues explica que la sucesión constante de restauradores en sendas instituciones madrileñas diste tanto de las contadas plazas de las que tenemos constancia en Sevilla, dentro del tiempo referido. De hecho, en el taller del Museo de Pinturas, durante la segunda mitad del siglo XIX tan sólo aparecen documentados dos restauradores hispalenses.

Tras esta consideración, a continuación analizaremos las relaciones y conflictos entre las Reales Academias de Bellas Artes y los Museos más distinguidos en ambas ciudades. Por un lado, trataremos de comprender en qué medida estas instituciones han determinado el espacio que ocupa el restaurador en ellas. Y, por otro, veremos de qué manera han favorecido el avance progresivo hacia una mayor definición y regulación de su perfil profesional.

### 1. El caso madrileño

Atendamos primero, brevemente, a la situación que se desarrolló en Madrid, dado que fue pionera en el esbozo de la figura del restaurador dentro del ámbito institucional español.

Según consta en los legajos recogidos en el Archivo del Museo del Prado, en 1827 se crea la Sala de Restauración del entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura a petición del primer Pintor de Cámara de la época, Vicente López. Éste solicita el nombramiento de dos o más restauradores que le ayuden en los trabajos de intervención [IMAGEN 1]. Junto a él, destaca como principal responsable de la Sala el también Pintor de Cámara Juan Antonio Rivera. Ambos casos nos dan una idea del perfil que caracteriza a los restauradores de principios del siglo XIX, ya que éstos son, ante todo, artistas de prestigio vinculados a las colecciones reales.

En paralelo a la situación del Museo, también en las primeras décadas del XIX tenemos noticia de varios candidatos que aspiran al puesto de restaurador de la Real Academia de San Fernando, vacante tras el fallecimiento del profesor Mariano Rosi. Todos tienen en común su vinculación con la Corte y su dedicación a las artes, como en el caso del Profesor de Pintura Carlos Blanco y del Pintor de Cámara Ignacio de Uranga. Sin embargo, sólo nos detendremos en la trayectoria de un tercer aspirante, José Bueno, que más allá de sus méritos artísticos contaba con una avalada experiencia en restauración (Vicente *et al*, 2008). En 1818 había comenzado su andadura como restaurador en el Palacio Real, bajo la dirección del mencionado Vicente López. Unos años más tarde, obtiene el cargo de Ayudante del primer Pintor de Cámara en el Museo Nacional de Pintura y Escultura y, en 1828, el de primer Restaurador del mismo, con el sueldo de doce mil reales anuales. Con todo, su mayor reconocimiento llegaría en junio de 1831, fecha en que solicita ser nombrado Restaurador de Cámara *“sin sueldo, ni pensión alguna; y con el uso del uniforme que sea del R. agrado del Rey N.S.”* Como resultado, el 31 de julio de 1831 alcanza, por Real Orden, este cargo sin remuneración alguna. Pero con el uso del uniforme distintivo que había reclamado el Duque de Híjar, director del Museo Nacional, tal como sigue: *“La clase de restauradores no es ni corresponde a la de Pintores de Cámara, ni puede jamás confundirse con los individuos de esta; es enteramente separada y por ello el diseño presentado para el bordado del uniforme de los primeros es del todo diverso del que usan los segundos. Los restauradores del Museo son criados de S.M. con Real nombramiento, han jurado sus plazas, pertenecen a la R. Cámara, disfrutan de los auxilios de facultativos, medicinas y montepío y por lo mismo contemplan deben vestir un uniforme que los distinga y les sirva para presentarse en las R. habitaciones cuando son llamados con el decoro correspondiente”* (14 de julio de 1831).

Este dato es relevante, ya que implica el reconocimiento de la figura del Restaurador de Cámara con independencia del Pintor. Por tanto, si bien los primeros restauradores eran Pintores de Cámara vinculados a las colecciones reales, ya en el primer tercio del XIX tenemos constancia escrita de la existencia, propiamente, del Restaurador de Cámara, como confirma un bordado distintivo en el uniforme de éstos. Sin embargo, la posición privilegiada que Bueno había disfrutado hasta ahora, se vio interrumpida en 1834, pues con motivo de la enfermedad del rey Fernando VII se paralizaron las intervenciones. Es entonces cuando vuelve a solicitar su entrada como restaurador en la Academia: *“queriendo manifestar los deseos que le animan de perfeccionar el Ramo de Restauración de Pinturas que tan atrasado estaba en España, y para demostrar el agradecimiento a todos los Señores Profesores e individuos de esta Real Academia por las continuas distinciones que les há merecido, desea se le nombre Restaurador de esta Real Academia sin sueldo alguno, ofreciéndose a enseñar tres jóvenes que esta designe, los dos que tengan ya conocimiento de Pintura, como discípulos de cualquiera de los Señores Profesores para la Restauración, y otro para la preparación y forrado de los Cuadros á fin de que puedan ser útiles á la Real Academia por deberla este favor, como al exponente por su enseñanza. Al mismo tiempo y con el objeto de dejar otra memoria de mi gratitud á la Academia, desearía se me permitiese restaurar el famoso Cuadro del Santísimo Cristo de Alonso Cano por el honor que resultaría en ello al que expone”* (14 de Diciembre de 1834).

Esta situación evidencia la práctica, frecuente en la época, de que los restauradores pasen de desempeñar su trabajo en el Museo, de forma alternativa, a la Academia. Además, en este documento se denuncia el atraso de la Restauración en España, lo que permite suponer que en este momento la profesión está todavía muy lejos de alcanzar el grado de definición y regularización deseado. Por otra parte, Bueno se compromete a formar a varios jóvenes: dos para desarrollar las labores de restauración y un tercero como forrador, siendo significativo que tan sólo para los dos primeros establezca como condición un conocimiento previo de la Pintura. Esto nos da una idea de la diversidad de oficios próximos al restaurador en la época, así como de la diferente consideración social existente en la profesión. De este modo, los restauradores acometían principalmente las tareas de limpieza y retoque cromático, lo que justificaría la necesidad de que acreditaran su pericia como pintores y su consiguiente vinculación con la figura del artista. Pero, sobre todo, llama la atención la proposición de trabajar sin remuneración alguna, que ya habíamos advertido en su anterior solicitud como Restaurador de Cámara. En este sentido, al privilegio que debía suponer trabajar para el Rey, se suma ahora el reconocimiento de estar al servicio de la Academia, que no deja de ser una fundación regia.

De cualquier modo, este dato no resulta extraño en la época, a la luz de otros casos similares. Por ejemplo, Ceferino Araujo solicita en 1834, como muestra de su aptitud, restaurar cualquier cuadro para probar sus conocimientos, *“ofreciéndose a hacerlo sin otro interés que el que puede resultarle del buen desempeño”* (17 de enero de 1834). Algo parecido sucede dos décadas después con Manuel Brun, tal como se desprende de sus palabras: *“sirva nombrar un artista inteligente y celoso, con el sueldo o gratificación que tenga por conveniente seriarle. Para que se haga cargo de la conservación de los mismos, bajo la inmediata inspección de la Academia”* (1 de noviembre de 1853). No obstante, Brun era restaurador del Museo Nacional de Pintura y Escultura y, por Real Orden de 30 de Noviembre de 1853, se dispone que pase en igual concepto a la Real Academia de San Fernando, con el mismo sueldo de doce mil reales que ya disfrutaba. De nuevo, con él asistimos al traspaso o intercambio de restauradores entre ambas instituciones, bastante habitual en este tiempo.

Como curiosidad, en los dos casos anteriores la polémica se suscita ante la negativa de intervenir las obras fuera de la Academia; decisión que fue rebatida por ambos restauradores. Por ejemplo, Brun, encontrándose gravemente enfermo y en cama, pide permiso para acometer el trabajo desde su casa (25 de enero de 1854). En Junta de Gobierno de julio de 1854 se le deniega esta solicitud, *“estando*



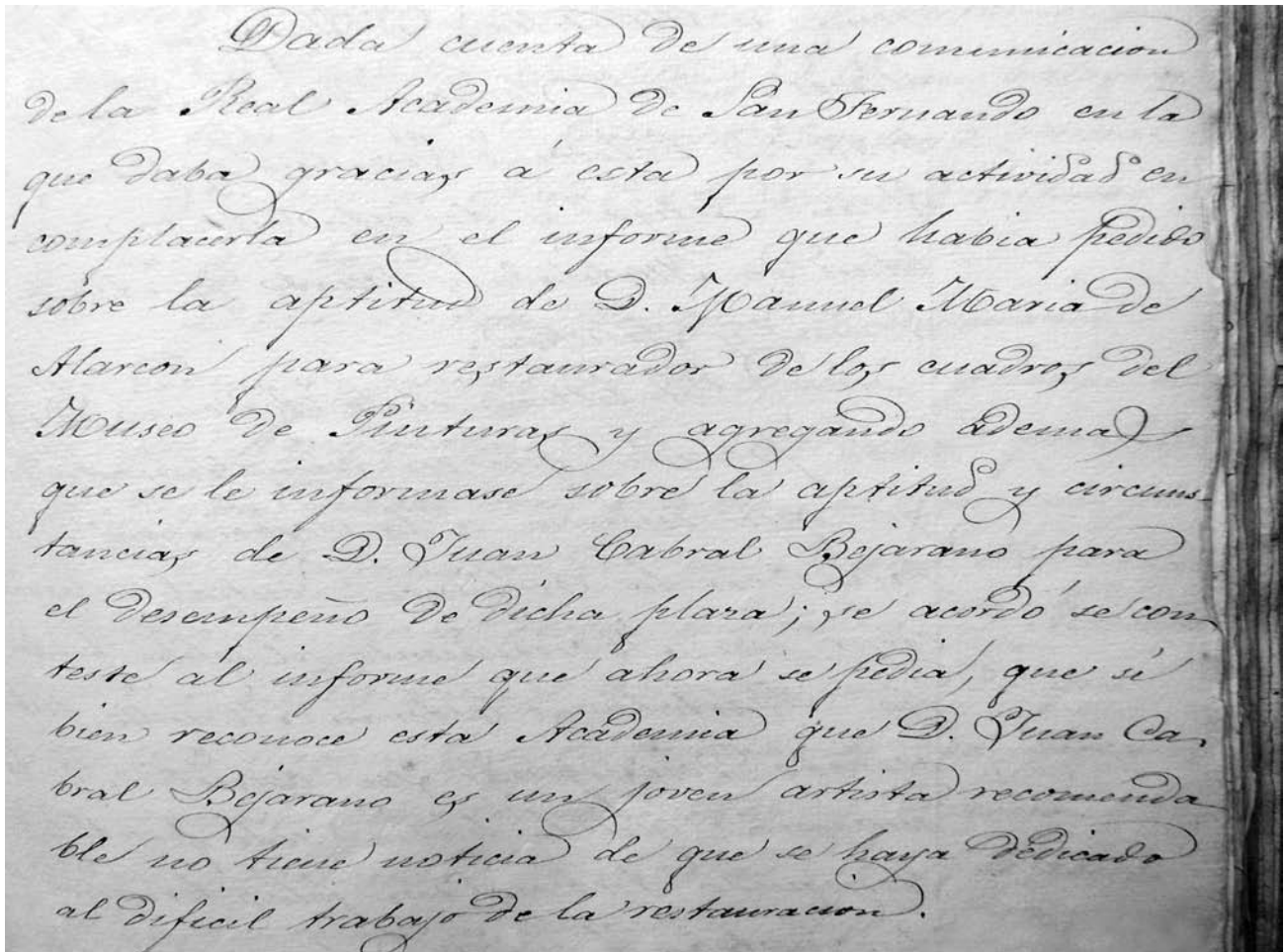


Figura 2. Detalle de un fragmento del Libro de Actas (1861-1870), en el que la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel elige a Manuel M<sup>a</sup> Alarcón restaurador del Museo de Pinturas, frente al candidato Juan Cabral Bejarano. 1864.

como está mandado que las restauraciones se hagan en la Academia y en lugar destinado al efecto, bajo la inspección del Excmo. Director de Pintura". Como consecuencia, en 1858 y tras conocer la supresión de su plaza, queda vacante su puesto.

En este punto, a mediados del XIX se cuestiona la posibilidad de crear una "plaza de Restaurador con sueldo fijo, ó si bastará que la Academia le ocupe cuando le necesite" (Lupán, 1 de mayo de 1855), determinándose la conveniencia de lo primero, por considerar que "la Academia efectivamente tiene una notable colección de cuadros que debe por todos los medios posibles conservarse y restaurarse" (Pedro de Madrazo, 8 de junio de 1858). De tal modo, en octubre de 1858 pasa a ser restaurador de la Academia Francisco Ibáñez, con el sueldo de doce mil reales anuales. Su nombramiento todavía se produce por Real Orden. Pero, a pesar de ello, la consideración de tener un restaurador con sueldo fijo para atender la colección puede considerarse ya una antesala de los posteriores concursos por oposición, que comienzan apenas unos años después. Así, desde la segunda mitad del XIX tenemos constancia de la convocatoria de varias plazas por oposición, tanto en el Museo Nacional de Pintura y Escultura como en el de la Real Academia de San Fernando. Ésta última, además, era la encargada de establecer el programa de ejercicios y de designar el Tribunal que debía evaluarlos. Uno de los primeros ejemplos lo hallamos en abril de 1861, cuando el Director general de Instrucción Pública solicita al Presidente de la Real Academia la convocatoria de una plaza de restaurador en el Museo Nacional de Pintura y Escultura, con el sueldo anual de nueve mil reales. A su vez, en diciembre de 1868 vuelve a quedar vacante una plaza de restaurador en el mencionado Museo. No obstante, en estos primeros concursos priman los

méritos que los aspirantes debían acreditar como artistas, antes que como restauradores. Siendo mayor, por tanto, el número de pruebas relacionadas con el dibujo y la pintura que las concernientes a la restauración.

Frente a estos avances, en 1869 tiene lugar un hecho significativo para la Academia, pues el Ministro de Fomento, considerando que no era absolutamente necesaria en ella la plaza de Restaurador, decide suprimirla. El Director General del Museo, Santiago Diego Madrazo, justifica esta resolución al Presidente de la Academia de Nobles Artes de San Fernando como sigue: "Teniendo en cuenta que el Estado tiene un taller de Restauración en el Museo Nacional de Pinturas al que pueden fácilmente trasladar los cuadros de esa Academia cuando fuese necesario hacer en ellos alguna reforma, esta Dirección general ha acordado denegar la instancia de Don Francisco García Ibáñez pidiendo que vuelva á establecerse la plaza de Restaurador" (10 de julio de 1869). Unos años antes a esta determinación, en 1864 se había nombrado restaurador de la Real Academia a Enrique Nieto. Pero de los doce mil reales que disfrutaron los anteriores, su salario se vio reducido a sólo siete mil; circunstancia que denota ya, dentro de la mencionada institución, una regresión en el oficio.

En consecuencia, en la segunda mitad del siglo XIX los principales cometidos de la Real Academia de San Fernando se centran en la supervisión, inspección y toma de decisiones para la protección del patrimonio. De ahí que resulten frecuentes los contactos con otras instituciones, como el Museo Nacional de Pintura y Escultura o el Palacio Real. Un ejemplo lo encontramos en la instancia suscrita por Pedro Kuntz, Jefe de Restauración del Museo Nacional, para

defenderse de las inculpaciones de la prensa, por la restauración iniciada en el cuadro de la *Adoración de los Reyes* atribuido a Tiziano. Con este objeto solicita a dicha Corporación que informe acerca de la autoría del cuadro y califique la restauración (Teodoro Ponte de la Hoz, 16 de enero de 1863). En los años 70 continúa la dinámica de que una Comisión de peritos examine determinadas intervenciones en sitios destacados. Pongamos por caso el proyecto de restauración pictórica llevado a cabo por Germán Hernández Amores en el Casón del Buen Retiro, o las acometidas por el restaurador Francisco Vicente en el Monasterio de El Escorial. Como resultado, en 1876 se nombra a dos Académicos de número, Carlos L. de Ribera y Nicolás Gato de Lema, miembros de la citada Comisión. De igual modo, en los últimos años del XIX vuelve a solicitarse desde el Museo Nacional la presencia de la misma, “para que las dos Secciones inspectoras de esa Real Academia hagan una visita a este Museo” (Álvarez, 19 de Mayo de 1897).

En 1898 se convocan oposiciones para dos plazas de Restauradores-conservadores en la Sección de Pintura del Museo Nacional. Éstas marcan, posiblemente, un punto de inflexión, pues el temario introduce ciertas novedades, visibles en una orientación más práctica. En suma, aunque todavía se habla en términos de ‘arte de la restauración’, en ellas se concede mayor importancia a procesos de intervención específicos. Al mismo tiempo, se apuesta por una concepción cada vez más multidisciplinar de la profesión. Como contrapartida, y pese a estos avances, todavía no es posible encontrar a profesionales de la restauración entre los integrantes del Tribunal, que quedó constituido por tres académicos. Entre ellos, destacó la figura de Joaquín Sorolla, artista de indiscutible prestigio. Este ejemplo da buena idea del enorme reconocimiento y capacidad de supervisión que tenían los artistas, a la hora de evaluar los criterios que debían regir en un concurso de este tipo.

Sin embargo, en el siglo XX empiezan a ser más frecuentes los concursos por oposición, que impulsan el acceso del restaurador a la Administración pública. Esto contribuirá a la progresiva consolidación de su situación profesional, pese a que el número de restauradores especializados a comienzos de este nuevo siglo es aún muy escaso, sobre todo en lo referente a bienes no pictóricos. Con todo, durante el primer tercio del mismo es posible advertir que el principal escenario de trabajo de los que dependen de la Administración, son los museos. A través del *Reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado*, de 1901, se controlan las funciones de éste en el museo, de acuerdo a las dos categorías existentes en este momento: ‘Personal facultativo’ y ‘Personal administrativo’, quedando contemplado el trabajo del restaurador entre los segundos, junto a los conserjes. Esto determina su papel como técnico que trabaja bajo el control de la dirección facultativa (Ruiz de Lacanal, 1999). De modo que, en 1920, tenemos constancia de varias plazas de restaurador: una para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (6 de agosto de 1920), y otras tres de Forradores y de Restauradores-conservadores de las obras de arte del Ministerio, bajo la inspección técnica del Museo Nacional del Prado (30 de agosto de 1920).

## 2. El caso sevillano

Vista la actividad incesante desarrollada en el escenario madrileño, cabe decir que la situación en Sevilla es, en gran medida, diferente a la que nos acabamos de referir. Como hemos adelantado, en el siglo XIX sólo tenemos constancia de dos restauradores que ejercieran este cargo en el Museo de Pinturas, bajo la atenta mirada de la Comisión de Monumentos y los académicos de Santa Isabel elegidos para el caso. De hecho, el nombramiento del restaurador dependía del dictamen de estas dos corporaciones provinciales, previa conformidad de la de San Fernando. A partir de los dos restauradores decimonónicos que tomaremos como referente analizaremos, por un lado, la estructura institucional jerárquica que debía autorizar la creación de una plaza en el Museo sevillano. Y, por otro, cómo este sistema piramidal precisaba un intercambio

de comunicación constante entre la Academia central madrileña y las restantes, así como entre éstas otras y las correspondientes Comisiones de Monumentos en cada provincia.

Gracias a los detallados Libros de Actas de la Academia hispalense, conocemos la instancia que remite a San Fernando, en 1863, Manuel M<sup>a</sup> Alarcón, solicitando un puesto de restaurador en el Museo de Pinturas. Como resultado, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando dirige una comunicación a la de Sevilla, pidiendo que se le informe sobre la conveniencia de crear esta plaza y conferirla al mencionado candidato. En el informe indicado, la Academia de Santa Isabel considera de absoluta necesidad dicha plaza, pero con la siguiente advertencia: “que en ningún caso se proceda a la restauración de cuadro alguno de primera clase, sin que por una Comisión de Profesores del seno de la misma se inspeccionen los trabajos”. Y respecto a la posibilidad de asignarla al referido solicitante, manifiesta que “D. Manuel María Alarcón posee con ventaja muchas cualidades y que de ellas ha dado suficientes pruebas en cuantas restauraciones ha hecho en esta ciudad” (2 de octubre de 1863). No obstante, debido al retraso en la contestación de la Comisión Provincial de Monumentos, la resolución del asunto se demoró, dando lugar a que se presentara otro aspirante, Juan Cabral Bejarano. En consecuencia, la Academia de San Fernando, que desconocía las aptitudes de este nuevo candidato, tiene que “molestar otra vez la atención de ese cuerpo artístico a fin de que se sirva decirle las circunstancias del Sr. Cabral Bejarano, su práctica e inteligencia en el difícil arte de la restauración y, comparando entre sí las de los dos contrincantes, informar la de cual será el más apropiado para desempeñar aquella plaza” (23 de diciembre de 1863). Finalmente, la Academia de Santa Isabel concluye que Cabral Bejarano era un ‘joven artista recomendable’, pero no tiene noticia de que se haya dedicado al difícil trabajo de la restauración (9 de enero de 1864) [IMAGEN 2]. De tal modo que, por Real Orden de S.M. la Reina de 6 de febrero de 1864, se nombra a Manuel María Alarcón restaurador del Museo provincial, en el que tomó posesión de su cargo cuatro días después, “bajo condición de que solo se hagan las restauraciones mas precisas y siempre con conocimiento y direccion de la Academia de Bellas Artes (...) y que el Sr. Presidente designe los individuos de la Sección de Pinturas que hayan de asociarse a la Comisión de Monumentos con el objeto de señalar y dirigir las restauraciones que deban verificarse” (7 de marzo de 1864). Con él queda patente que la actividad del restaurador decimonónico está estrictamente supervisada y dirigida por un equipo de personas influyentes dentro del mapa cultural del momento. Este equipo estaba integrado por varios miembros, tanto de la Comisión Provincial de Monumentos, como de la Sección de Pintura de la Real Academia local. A su vez, cualquier asunto de mayor envergadura debía contar con el conocimiento y aprobación de la Real Academia de San Fernando.

La trayectoria de este primer restaurador, desde su comienzo, no está exenta de polémica. Así, a partir de 1867 se inicia una serie de informes por parte del conserje de la Academia, denunciando las continuas ausencias de Alarcón de su puesto de trabajo y el poco tiempo que, los días que asistía, dedicaba a sus tareas. Con ello, se plantea la necesidad de corregir “esta conducta tan en perjuicio de las muchas obras que reclaman pronto remedio del estado lastimero en que se hallan, como por el mal ejemplo que este manejo puede ejercer en los demas dependientes del Establecimiento”. Para valorar su asistencia, conducta y número de intervenciones realizadas desde el día en que fue nombrado, la Junta acordó que se redactara el oportuno expediente (26 de octubre de 1867). En consecuencia, el 2 de noviembre de 1867 se tomó declaración al conservador del Museo, José M<sup>a</sup> de Álava, quien después de constatar las acusaciones, añadió: “lo cual puede apreciar debidamente por mi mismo, siendo la consecuencia natural de esta falta de celo en el cumplimiento de su deber, que en toda aquella época no se hayan sentado mas que cuatro cuadros pequeños de Zurbarán, el Santo Tomás del mismo autor y el San Andrés de Roelas, y sentado y limpiado el San Antonio y el Nacimiento de Murillo”. A su vez, prestó declaración el conserje general del Museo, Francisco de Sales Reyna, a quien el conservador le ordenó anotar, diariamente, las faltas de asistencia del restaurador al trabajo, corroborando que “fueron frecuentes los días que dejaba de asistir a desempeñar sus tareas el expresado Alarcón, y



aun aquellos que concurría, en muy pocos pasó su permanencia dentro del local de dos horas, exceptuando las ocasiones en que los trabajos del sentado de grandes cuadros le exigían emplear en ellos más de diez y ocho ó veinte no interrumpidas”. Por su parte, el vice-conserje general, Francisco Cabral y Aguado, declaró que “presenció varias reprensiones que, por esta causa, le dirigieron los Jefes, tanto D. Miguel de Carvajal como D. José M<sup>a</sup> de Alava”. Y a los anteriores se sumaron los testimonios del celador mayor, Isidoro Aguado, así como de los dos mozos de sala, Manuel Villoslada y José Fernández, a los que se encargó que llevaran una cuenta más precisa del parte de ausencias, “debiendo decir en fuerza de verdad que del tiempo que estaba en la casa, la mayor parte de él se le veía en los demás salones del Museo en conversacion con los pintores que a él concurren, ó fumando en los corredores” (2 de noviembre de 1867). Dicho expediente verificó las sospechas de sus reiteradas faltas injustificadas y descuido de sus obligaciones como restaurador del Museo de Pinturas. Esto le valió una amonestación “para ver de conseguir la reforma de su conducta en lo sucesivo” (4 de noviembre de 1867). Sin embargo, tres años más tarde, en febrero de 1870, éste remite una carta a la Academia comunicando su dimisión por problemas de salud. Y ofreciéndose a reincorporarse en su puesto, si la Academia estuviese conforme, cuando se hubiese recuperado.

A partir de aquí asistimos a un cambio significativo, ya que esta renuncia motiva la convocatoria del primer concurso por oposición en Sevilla, con objeto de cubrir la vacante de Alarcón. Así pues, la Academia notificó la baja al Ministro de Fomento, y pidió a la Diputación Provincial –a la que en estos momentos correspondía el nombramiento-, “que para el mejor acierto en su reemplazo, por ser tan delicado y trascendental este cargo, se sirva mandar se saque la plaza á oposicion ante un jurado compuesto de Profesores que esta Academia designará de entre los individuos de su Sección de Pintura, evitando así la contingencia de que una mano poco habil haga desmerecer los lienzos de este Museo Provincial” (1 de junio de 1870). El Secretario de la Real Academia de San Fernando, Nicolás Gato de Lema, envió un informe dando su conformidad al programa de oposición para la citada plaza de restaurador (14 de abril de 1872). Con ello, una vez más vemos que el alcance de San Fernando trasciende las fronteras de Madrid, encargándose de gestionar todo cuanto compete a las demás Academias provinciales. En este caso, el programa de ejercicios vuelve a evidenciar que el perfil del restaurador aún está fuertemente imbuido por el prestigio del artista de méritos, siendo el mismo número de pruebas las relacionadas con la restauración que las relativas a los distintos procedimientos pictóricos.

Al término del concurso, el Tribunal nombró a Francisco Solano Requena restaurador del Museo de Pinturas sevillano, con el haber de dos mil quinientas pesetas anuales. Dicho cargo lo ocupó desde el día 21 de noviembre de 1872 hasta su muerte, el 21 de enero de 1905. Sin embargo, Solano fue un personaje polifacético, pues más allá de sus obligaciones como restaurador, desde la década de 1880 prestó sus servicios como Ayudante interino en las clases de Dibujo de Figura, junto a Manuel Cabral Bejarano y Francisco de Paula Escribano.

Llegados a este punto, por orden circular de 9 de julio de 1880 se exige la suspensión de las restauraciones. Así se recoge, pocos meses después, en una Junta general de la Academia (12 de febrero de 1881). En ella se leyó una comunicación, enviada por la Dirección general de Instrucción Pública y de conformidad con la Real Academia de San Fernando, en la que se ordena suspender “en todos los Museos Provinciales las restauraciones de cuadros y demas obras de arte ya comenzadas, que se le remitiera una nota detallada de las que se encontrasen en la actualidad en esta situación y de que en lo sucesivo no se hiciera ninguna restauracion sin consultar previamente á la citada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. Miguel de Carvajal y Mendieta, Presidente de la Academia hispalense, hizo constar que “no existía en la actualidad cuadro alguno en tal situación, por estar el Restaurador ausente durante los meses de canícula” (12 de febrero de 1881). Pero nueve meses más tarde llega otra comunicación de la Dirección general de Instrucción pública, ante la noticia de que en ese Museo Provincial se estaban restaurando algunos lienzos de Valdés Leal incumpliendo aquel mandato, y pidiendo que “se le

manifestase con toda urgencia si era ó no cierto este hecho y caso afirmativo se suspendiesen las restauraciones, expresando los motivos por que no se habia dado cumplimiento á la disposicion citada”. El Presidente de Santa Isabel considera este cargo inmerecido, pues los dos cuadros de Valdés Leal, motivo de la denuncia, se habían restaurado hacia ya dos años. En su día no se habían expuesto por carecer de molduras, pero después se dispuso exponerlos al público en su estado actual; razón por la que un periódico local creyó que la restauración era reciente. Sin embargo el Presidente reprocha que, en el caso de esta Academia, fue completamente aplicada la orden circular, que no sólo se refería a “los lienzos de los pintores notables, sino que abrazaba las restauraciones de todas clases”. Hasta tal punto que el restaurador Francisco Solano, “nombrado por oposicion, con el sueldo anual de dos mil quinientas pesetas, lo habia dedicado desde entonces á la restauracion de diferentes copias antiguas y deterioradas de originales importantes, hoy en poder de extranjeros, cuyas copias son de la propiedad de esta Academia de Bellas Artes (12 de noviembre de 1881). Esto explicaría que Solano, además de ocuparse de estas tareas a las que se refiere Miguel de Carvajal y Mendieta, desde la década de los ochenta inicie su colaboración en la docencia, con su consiguiente gratificación económica.

A juzgar por diferentes documentos consultados en el archivo de la Real Academia de Santa Isabel, las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX se ven acusadas por una falta de presupuestos. Quizás en ello encuentra su justificación la anterior orden de supresión de las restauraciones, que mandaba interrumpir, incluso, los procesos de intervención no concluidos. De hecho, tras la muerte de Solano Requena, en 1905, la Junta de la Academia solicita a la Diputación Provincial la posibilidad de destinar “el haber que hasta su fallecimiento ha disfrutado dicho Sr. Requena á mejoras y servicios de este importante Establecimiento” (11 de Marzo de 1905). De nuevo esto deja entrever la situación poco holgada que atraviesa la Academia, y que se confirma en la Junta general del día 15 de febrero de 1908. En ella, el Presidente de la misma solicita permiso al Ministro de Instrucción Pública para que los visitantes del Museo hispalense paguen una módica cuota de entrada, como medio para que puedan atenderse las “necesidades perentorias e ineludibles” de esta institución. La adopción de dicha medida se entiende porque, dado el “deplorable estado de conservacion en que se encontraban el San Jeronimo de Torrigiano y la Concepcion grande de Murillo, no hallaba otro medio de arbitrar recursos para salvar de la destruccion tan insignes obras”. En relación con lo establecido por la Real Orden de 19 de noviembre de 1908, sabemos que la referida entrada fue de una peseta. Los ingresos obtenidos se destinaron a la reparación y conservación de las obras deterioradas, “yá que por la falta de recursos del presupuesto del Museo y por la imposibilidad de que la Excma. Diputación Provincial destine á ese fin nuevas cantidades, no ha sido posible atender hasta ahora con la intensidad debida á evitar el deterioro ó destruccion de las joyas artísticas que encierra este Museo” (1 de febrero de 1909). En vista de los resultados, poco después el Presidente de la Academia vuelve a solicitar autorización al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes para “invertir lo recaudado de las cuotas de entrada al Museo en la urgente restauracion que reclama la Concepcion grande de Murillo” (28 de enero de 1911).

En este contexto, desde 1908 aparece el nombre de un tercer restaurador, José Escacena. Junto a él, asistimos a casos de intervenciones realizadas por los propios académicos de la Sección de Pintura. Una de las muestras más evidentes las encontramos en diciembre de 1911, cuando se reúnen en el Salón principal del Museo provincial sevillano, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes, los Académicos de la Sección de Pintura Gonzalo Bilbao, José Muñoz, Esteve José Rico Cejudo y José García Ramos. Éstos formaban la Comisión encargada de valorar la limpieza del cuadro de Murillo, conocido popularmente como la *Concepción niña*, que había sido realizada por el también académico Virgilio Mattoni. Sirva de ejemplo el informe que dicha Comisión redactó en esta ocasión, en base a los siguientes puntos: “Primero. Que la única operación hecha en el cuadro por dicho Sr. Mattoni ha sido una ligera limpieza, de la que, á nuestro juicio, estaba muy necesitado y que sin destruir nada, ni dañar en absoluto la obra, ni

quitarle su patina, antes bien ha dado por resultado el despojo de toda suciedad que le perjudicaba, dejándonos ver en toda su brillantez la frescura de su primitivo color. Segundo. Al ser despojado el cuadro de la suciedad que lo encubría, nos revela en la ocasión presente torpes retoques producidos en otras épocas. Tercero. Por lo manifestado aseguramos que no se han producido en el cuadro retoque ni pincelada en la actual limpieza. Lo que tenemos el honor de certificar y hacer constar en cumplimiento del mandato recibido de la Real Academia". En consecuencia, la Real Academia de San Fernando autorizó que unos años después se procediera al "arreglo de la Concepción grande de Murillo", cuya restauración se había reclamado con urgencia tres años antes (27 de enero de 1914). En definitiva, estas circunstancias reflejan los continuos avatares concernientes al ejercicio de la restauración y las medidas que, en distintos periodos, debieron adoptarse para paliar los deterioros de las obras más singulares. Es de suponer que todas estas disposiciones acrecentaron la conciencia de salvaguardar el legado cultural existente en cada institución y, con ello, contribuyeron a desarrollar ciertas actitudes conservacionistas, en defensa del rescate y la preservación de los numerosos bienes que conformaban estas colecciones. Entre ellas, se incluye la propuesta de elaborar un inventario de los cuadros localizados en los almacenes de la Real Academia y el Museo de Pinturas sevillanos. Dicho inventario se realizó en 1920, a cargo de los académicos Bilbao, Mattoni, Rico Cejudo y Sánchez Pineda, auxiliados por Juan de la Vega y Sandoval y personal subalterno del museo. En función de la importancia de los 369 cuadros resultantes, se establecieron tres categorías, que priorizaron la restauración de aquellos más destacados "para atender á su composición, á medida que los escasos recursos de la Academia lo vayan permitiendo, y los demas pasen de nuevo al Almacén, pero todos inventariados y numerados donde se conserven como hasta aquí" (12 de marzo de 1920). Por tanto, a pesar de la falta de recursos financieros, advertimos que hay una necesidad de catalogar e inventariar los bienes culturales. Ésta responde a un interés por conservar el patrimonio y prevenir su deterioro. A su vez, conduce al establecimiento de una relación patrimonial jerárquica, que determine el orden de las restauraciones a acometer atendiendo a dos parámetros: el estado de conservación y la incidencia social de esos bienes dentro del legado cultural colectivo.

## CONCLUSIONES

En el transcurso del siglo XIX la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando asume una posición crucial en la protección y salvaguarda del patrimonio nacional. Durante su trayectoria mantuvo una estrecha vinculación con los principales museos y academias provinciales, siendo frecuente el traspaso de restauradores entre los distintos centros oficiales. Aunque resulta innegable el privilegio que implicaba ser restaurador de la Academia, lo cierto es que conforme avanza el siglo advertimos mayor actividad de restauración en otras instituciones, principalmente en los museos. No obstante, el dictado emitido por ésta acerca de las intervenciones realizadas será incuestionable; hasta el punto que las decisiones más relevantes en materia de conservación y restauración debían contar con su aprobación y supervisión. Incluso, desde finales del XIX se acudiría a ella para establecer los programas de oposición a la plaza de restaurador, así como el Tribunal que debía evaluar estos ejercicios. Con todo lo expuesto, cabe afirmar que la presencia de la Real Academia de Bellas Artes determinará, sin duda, la actividad del restaurador en estos años, así como el devenir de las obras de arte intervenidas por él.

Por otra parte, entre los siglos XIX y principios del XX se produce, en líneas generales, el paso del restaurador-artista hacia una posición cada vez más científica y especializada del mismo, coincidiendo con su presencia cada vez mayor en los museos. Pese a que su perfil adolece 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, que continuará consolidándose durante todo el siglo XX.

## AGRADECIMIENTOS

En la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría: a Francisco Arquillo Torres y a Juan Cordero Ruiz (Académicos numerarios de la Sección de Pintura), por sus conocimientos, testimonios y colaboración en este trabajo. A Margarita Toscano San Gil (Bibliotecaria), por sus ánimos, aclaraciones e inmensa amabilidad durante el tiempo que acudí a consultar el Archivo. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: a Mercedes González de Amezúa y del Pino (Conservadora del Museo de la Academia), a Adolfo Rodríguez (Restaurador del Museo de la Academia), a Judith Gasca Miramont y a Ángeles Solís Parra (Restauradoras de la colección de vaciados en yeso de la Academia), por compartir conmigo sus impresiones y su tiempo. A Laura Fernández Bastos (Ayudante de la Conservadora del Museo) por su atención y por facilitarme el contacto con todos ellos.

## NOTAS ACLARATORIAS

Al comenzar el siglo XVII, Felipe III, aconsejado por su valido el Duque de Lerma, decide trasladar la corte a Valladolid. Pero en 1606 este mismo monarca ubica su sede, de forma definitiva, en Madrid.

<sup>2</sup> Destacado artista italiano del momento, trabajaba al frente del taller de escultura del Palacio Real.

<sup>3</sup> Entre 1744 y 1752 se adoptó este nombre provisional, siendo el marqués de Villarias y Fernando Triviño, respectivamente, el primer Protector y Vice-Protector; y recayendo sobre Olivieri la Dirección General de la misma.

<sup>4</sup> Por Real Decreto de 5 de abril de 1751, antesala del que un año después determinaría su constitución.

<sup>5</sup> En nombre de su hija, la reina Isabel II. La denominación de Santa Isabel de Hungría se asignó a petición de Virgilio Mattoni (1896) y de José Sebastián Bandaran (1921), en atención a la santa titular de la reina Isabel II.

<sup>6</sup> Recordemos que el nacimiento del museo se vio impulsado por una serie de circunstancias socio-históricas en los comienzos del siglo XIX. Al tránsito de los objetos hasta entonces privados hacia las colecciones públicas, que había comenzado en el XVIII, se sumó la consolidación en Europa de la configuración de los estados nacionales y el espíritu del romanticismo, la creación de las Reales Academias y la consolidación de la arqueología y la historia del arte como disciplinas. Al mismo tiempo, y coincidiendo con el inicio del patrimonio, se desarrolló el proceso que definiría después la conservación y restauración modernas.

<sup>7</sup> Creadas 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 consolidará 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. En su trayectoria sufrieron ciertas modificaciones introducidas por los diferentes Reglamentos (1844, 1854, 1865 y 1918). Desaparecieron en 1970, al ser reemplazadas por las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico-Artístico, dependientes del Ministerio de Educación.

<sup>8</sup> Pronto pasó a llamarse Museo Nacional de Pintura y Escultura y, posteriormente, Museo Nacional del Prado. Desde su fundación ocupó el edificio proyectado por Villanueva en 1785, construido en tiempo de Carlos III como Gabinete de Ciencias Naturales. Fernando VII, impulsado por su esposa M<sup>a</sup> Isabel de Braganza, decidió adaptarlo como museo.

<sup>9</sup> Actual Museo de Bellas Artes de Sevilla.

<sup>10</sup> No será hasta las oposiciones de 1943 a una plaza de Restaurador-forrador y otra de Ayudante-restaurador en el Museo Nacional del Prado, cuando se constituya un Tribunal compuesto ya por varios restauradores de dicho museo. En particular, el restaurador-forrador Vicente Jover y Picóo, como vocal, y el restaurador Jerónimo Seisdedos, como vocal suplente (14 de mayo de 1943).

<sup>11</sup> Esta plaza la obtuvo Rafael de la Torre y Estefanía (21 de junio de 1921), con el sueldo anual de tres mil pesetas.

<sup>12</sup> Adscritos estos últimos a Andalucía, Castilla y antiguo reino de Aragón. Se nombró a Isidoro Marín Garés Restaurador-Conservador 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). Éste último renunció a su cargo por incompatibilidad con el que desempeñaba 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.

<sup>13</sup> En este caso, la Comisión que evaluó el expediente contó con los dos académicos, de la Sección de Pintura, Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano. Más adelante será frecuente encontrar, entre ellos, a Claudio Boutelou.

<sup>14</sup> Antes de su puesto como restaurador, en 1861 la Dirección General de Instrucción Pública lo designó Conservador del Museo Provincial de Córdoba, y en 1865 fue nombrado por S.M. la Reina Profesor interino de la Clase de Dibujo Lineal y de Adorno en los Estudios Elementales de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, que desempeñaba con carácter de encargado desde mayo de 1862. En 1868 la Reina lo trasladó a la plaza de Dibujo de Figura de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, con carácter de interino.

<sup>15</sup> Fruto de esta colaboración docente, y en vista del informe favorable de la Academia, llegó a obtener gratificaciones de quinientas pesetas anuales (18 de mayo de 1885).

<sup>16</sup> Estaban exentos de pagar esta cuota los visitantes que fuesen acompañados por Académicos, los Diputados provinciales y Concejales del Ayuntamiento, los Profesores de cualquier centro docente que acudieran con sus alumnos y los artistas que desearan estudiar las obras albergadas en el museo. Asimismo, se estableció que los jueves y domingos la entrada fuera gratuita.

#### ARCHIVOS

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

Archivo del Palacio Real. Palacio Real (Madrid).

Archivo del Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado (Madrid).

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla).

#### DOCUMENTOS CONSULTADOS

Signatura 1-45-6: Comisión del Museo. Restauración de pinturas (1824-1897). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Caja 16694. Exp. 1: Expediente sobre José Bueno. Archivo del Palacio Real.

Caja 77. Legajo 23.01. Exp. 2-4: Sobre la organización y Reglamento de la Sala de Restauración de este Museo. 1827 – 1828. Archivo del Museo Nacional del Prado.

Libro de Actas (1861-1870; 1885-1900; 1901-1920). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Legajo 82. Expedientes personales. Personal administrativo y subalterno. Expediente de D. Manuel M<sup>a</sup> Alarcón (Restaurador) y de D. Francisco Solano Requena (Restaurador).

#### BIBLIOGRAFÍA

Macarrón Miguel, A.M. y González Mozo, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Tecnos, Madrid.

Macarrón Miguel, A.M. (2002): *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Tecnos, Madrid.

Muro Orejón, A. (1961): *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Imprenta Provincial, Sevilla.

Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, M<sup>a</sup> D. (1994): '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, 29 Septiembre-2 Octubre 1994, ed. A. Escalera y M. C. Pérez, 113-120.

Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, M<sup>a</sup> D. (1994): '¿Qué ha de suceder cuando emprende la restauración el que carece de sólidos principios?', en *ICOM Committee for Conservation, X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, 29 Septiembre-2 Octubre 1994, ed. A. Escalera y M. C. Pérez, 121-126.

Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, M<sup>a</sup> D. (1999): *El conservador – restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*, Síntesis, Madrid.

Vicente Rabanaque, M<sup>a</sup> T., Santamarina Campos, B., Santamarina Campos, V. y Roig Picazo, P. (2008), 'De privilegios y méritos. La figura del restaurador a través de la correspondencia de la Real Academia de San Fernando en el XIX', en *17<sup>th</sup> International Meeting on Heritage Conservation*, Castellón y Villareal, 20-22 Noviembre 2008, ed. P. Roig, 361-366.

Vicente Rabanaque, M<sup>a</sup> T., Santamarina Campos, B., Santamarina Campos, V. y Roig Picazo, P. (2008), 'La consolidación y profesionalización del restaurador entre el siglo XIX y mediados del XX. Los ejercicios de las oposiciones como textos interpretativos', en *17<sup>th</sup> International Meeting on Heritage Conservation*, Castellón y Villareal, 20-22 Noviembre 2008, ed. P. Roig, 395-400.

English version

TITLE: *From Artist to Restorer. The Build-up of the Restoration Space as a Discipline.*

ABSTRACT: *This article tries to offer a vision of the development that shows the profile of the restorer in the institutional Spanish field from the beginning of 19th century until 1920. In order to do this, the consulted correspondence of the main Museums and Royal Academies of Fine Arts of the cities of Madrid and Seville are taken as reference. The reason lies in the high historical importance that both main cities have assumed on a national scale in the process of gestation and consolidation of the restoration and the dissemination of arts. The results of this study allow the understanding of the existing professional relations in different spatial and institutional contexts. These have promoted the figure of the restorer and have determined the progressive advance to a more scientific and specialised consideration.*

KEYWORDS: *restorer, personal profile, institutionalization, development, specialisation*