

Las estancias de formación de restauradores españoles en el Istituto Centrale del Restauro de Roma (1958-1960)

María Concepción García Cabarcos

Resumen: En este artículo damos a conocer las estancias de formación de tres restauradores españoles becados por la Fundación Juan March para viajar a Italia y formarse en el Istituto Centrale del Restauro de Roma (ICR). Gracias a estas becas cumplieron su deseo de conocer la práctica de las nuevas técnicas de conservación y restauración y la teoría y el funcionamiento de las aplicaciones científicas desarrolladas en uno de los centros pioneros en Europa. Tras estos viajes, realizados entre 1958 y 1960, Francisco Garrido Sánchez (1912-doc.1963), Gonzalo Perales Soriano (1920-2008) y Francisco Núñez de Celis (1919-1996), se convirtieron en apóstoles en nuestro país de las técnicas italianas más avanzadas y de la implantación de la metodología científica en la conservación y restauración de pinturas. En noviembre de 1961, el modelo italiano de instituto de restauración se instauró en Madrid con la creación del Instituto Central de Conservación y Restauración (ICCR).

Palabras clave: restauración, ciencia, historia de la conservación y restauración, Becas Fundación Juan March, junta de conservación de obras de arte, Francisco Garrido Sánchez, Gonzalo Perales Soriano, Francisco Núñez de Celis

Training stays for Spanish restorers at the Istituto Centrale del Restauro in Rome (1958-1960)

Abstract: In this article we provide information on the stays of three Spanish restorers who received training grants from the Juan March Foundation at the Istituto Centrale del Restauro in Rome. Thanks to these grants they were able to learn the practice of new conservation and restoration techniques and the operation of scientific applications developed in one of the pioneering centers in Europe. After these journeys, carried out between 1958 and 1960, the restorers Francisco Garrido Sánchez, Gonzalo Perales Soriano and Francisco Núñez de Celis apostles in our country of the most advanced Italian techniques and of the implementation of scientific methodology in conservation and restoration of paintings. In November 1961, the Italian model of restoration institute was introduced in Madrid with the creation of the Central Institute of Conservation and Restoration (ICCR).

Keywords: restoration, science, history of conservation and restoration, Juan March Foundation Grants, junta de conservación de obras de arte, Francisco Garrido Sánchez, Gonzalo Perales Soriano, Francisco Núñez de Celis

Estágios de formação de restauradores espanhóis no Istituto Centrale del Restauro de Roma(1958-1960)

Resumo: Neste artigo damos a conhecer os estágios de formação de três restauradores espanhóis, bolsistas pela Fundação Juan March para viajar à Itália e formarem-se no Istituto Centrale del Restauro de Roma (ICR). Graças a estas bolsas, cumpriram o seu desejo de conhecer a prática das novas técnicas de conservação e restauro, a teoria e o funcionamento das aplicações científicas desenvolvidas num dos centros pioneiros da Europa. Depois destas viagens, realizadas entre 1958 e 1960, Francisco Garrido Sánchez (1912-doc.1963), Gonzalo Perales Soriano (1920-2008) e Francisco Núñez de Celis (1919-1996) tornaram-se, no nosso país, apóstolos das técnicas italianas mais avançadas e da implantação da metodologia científica na conservação e restauro de pinturas. Em novembro de 1961, o modelo italiano do Instituto de Restauro iniciou-se em Madrid com a criação do Instituto Central de Conservação e Restauro (ICCR).

Palavras-chave: restauro, ciência, história da conservação e restauro, bolsas Fundación Juan March, Junta de Conservação de Obras de Arte, Francisco Garrido Sánchez, Gonzalo Perales Soriano, Francisco Núñez de Celis

Introducción

El viaje a Italia como complemento a la formación académica oficial de artistas e intelectuales fue pensionado por diversas instituciones españolas como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde el siglo XVIII, o la Academia de España en Roma desde su creación en 1873. A falta de bibliografía que aborde la formación en el extranjero de los profesionales españoles de la conservación y restauración^[1] (lo que sería una importante aportación para la historia de la disciplina en nuestro país), consideramos interesante dar a conocer aquí los viajes y experiencias de tres restauradores españoles que, entre 1958 y 1960 (antes de la creación y puesta en marcha en Madrid del Instituto Central de Conservación y Restauración (en adelante ICCR))^[2], viajaron a Italia para estudiar en el Istituto Centrale del Restauro de Roma^[3], gracias a las becas que convocaba por aquel entonces la Fundación Juan March (en adelante FJM)^[4]. Esta Fundación, creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas (1880-1962) tuvo como principal misión fomentar la cultura y la investigación en España. Desde 1956, y hasta finales de los años ochenta, ofreció diversas ayudas para estimular la investigación científica y la creación artística, musical y literaria (Sánchez Ron 2005).

Antes de dar paso a la información sobre los restauradores becados, es necesario contextualizar la situación de la restauración en España a finales de los años cincuenta. Si bien en los principales talleres oficiales la práctica de la restauración era prolifera, éstos adolecían de recursos técnicos y económicos para igualarse a los de los más adelantados museos e institutos europeos. Nos referimos a los talleres de restauración del Museo del Prado, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y Patrimonio Nacional. Estos importantes talleres seguían un criterio personalista mediante procedimientos empíricos, con “recetas” más o menos caseras y “soluciones tradicionales”. En cambio, en Europa se estaba desarrollando una nueva metodología, basada en el conocimiento de la naturaleza de los materiales, de su estructura y de su alteración para la práctica de la restauración, orientada a unificar los procedimientos empleados y que ya se estaba utilizando en diversos centros entre los que existía una estrecha colaboración. En ellos comenzaba a jugar un papel importante el estudio científico, la documentación y la investigación de nuevas técnicas y se exponía la necesidad de complementar la intuición y experiencia del restaurador (encargado del proceso de intervención de la obra de arte) mediante el uso de medios técnicos auxiliares que permitiesen tomar decisiones de una manera mucho más segura y objetiva^[5]. En España esta metodología se conocía únicamente por publicaciones y revistas especializadas y, sobre ella existían dos corrientes de pensamiento divergentes. Por un lado, había restauradores que consideraban innecesario el apoyo de la ciencia para restaurar, postura ésta defendida por ciertos profesionales bien posicionados laboralmente, como era el caso de la mayoría de restauradores de la plantilla del Museo del Prado y los más veteranos de la

Junta de Conservación de Obras de Arte^[6], como Manuel de Arpe y Retamino, que opinaba lo siguiente:

Examen espectrográfico - rayos infrarrojos - rayos ultravioletas - lámparas de cuarzo - rayos X - el colorímetro - examen microscópico - microfotografía [...] Nada de eso lo acepto como indispensable para la restauración de un cuadro. Se pueden hacer -se han hecho- restauraciones respetuosas e inmejorables sin pasar por los laboratorios de batas blancas. Puestos en esta época de moda, no sé por qué [...]. El que quiera hacerse un buen restaurador, es mi consejo que se deje de aparatos y estudie (Arpe y Retamino 1984: 10-11).

En cambio, los estudiantes de restauración y restauradores titulados por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid consideraban el apoyo científico como un beneficio para su trabajo. Desde la Academia se instaba a los alumnos a conocer las nuevas técnicas italianas de restauración y las aplicaciones científicas desarrolladas para el estudio de las obras de arte. Personalidades como E. Lafuente Ferrari, impulsaron y defendieron la necesidad de implementar en los talleres de restauración españoles la nueva metodología, abogando por “el cientifismo y la técnica de los aparatos”:

La innegable habilidad manual de los restauradores españoles no puede quedar desconectada de los avances en el conocimiento científico de la pintura y de los métodos auxiliares de la restauración empleados en los grandes Museos del mundo (E. Lafuente Ferrari 1960:16).

A los estudiantes de restauración de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando se les adoctrinaba bajo estas premisas, alejándoles de “la enredada hebra de los talleres de restauración, donde solo imperaba la rutina -repetida siglo tras siglo- y la cerrazón mental de quienes, colocados voluntariamente en un plano superior, seguían rodeados de un misterio y de un silencio que en nada beneficiaba la salud de los cuadros deteriorados” (Núñez 1960:17). El restaurador moderno debía conocer las técnicas más avanzadas de restauración y todas aquellas aplicaciones científicas para un exacto conocimiento e interpretación de los fenómenos físicos y químicos causantes del envejecimiento y alteraciones de las obras.

La FJM hizo posible que restauradores españoles pudieran conocer de primera mano esta nueva metodología y practicar los procedimientos de restauración más vanguardistas.

Francisco Garrido Sánchez, restaurador en el Monasterio de El Escorial

El primer restaurador becado por la Fundación fue Francisco Garrido Sánchez (1912-doc.1963)^[7]. Sus primeros

estudios de restauración los cursó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, bajo la dirección del catedrático Francisco Núñez Losada (1889-1973), donde restauró cuadros propiedad de particulares y de museos, como el Museo Provincial de Burgos, Museo Cerralbo, Museo Arqueológico Nacional y de colecciones como las del Ayuntamiento de El Escorial y del Pazo de Meirás. En 1953 entró a trabajar en Patrimonio Nacional en el taller del Real Monasterio de El Escorial ^[8] [Figura 1].



Figura 1.- Francisco Garrido Sánchez (sentado) durante la restauración del *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1953. © Museo Nacional del Prado.

En 1957 solicitó la pensión de la FJM con el propósito de conocer y formarse en el Istituto Centrale del Restauro de Roma y ayudar a establecer en Madrid un centro similar.

Mi propósito es estudiar en el Instituto [sic] del Restauro de Roma, hoy el más completo e importante del mundo, por sus instalaciones y métodos de análisis, de telas, preparaciones y pigmentos; traslados y engatillados modernos de tablas y conservación de pinturas de fresco. Todo ello encaminado a lograr con el tiempo y la ayuda oficial, a la creación de un

Instituto de Restauración en Madrid, donde la infinidad de cuadros que se pierden por Museos Provinciales, Catedrales e Iglesias de España, tengan su posibilidad de restaurarse^[9].

Respecto a lo referido por Garrido sobre la desprotección de las pinturas del patrimonio artístico español, debemos apuntar, que si bien en España no había un centro independiente dedicado a la conservación y restauración de obras de arte, sí contaba con un servicio oficial-creado en 1920, adscrito al Museo Nacional del Prado y perteneciente a la Dirección General de Bellas Artes y al entonces Ministerio de Educación Nacional- que se encargaba de las restauraciones de obras (pictóricas fundamentalmente) ubicadas en iglesias, catedrales o propiedad de particulares y museos provinciales de España. Este servicio, que acuñó desde 1924 el nombre de "Junta de Conservación de Obras de Arte", estaba constituido por una modesta plantilla de restauradores que trabajaba in situ o desde los talleres del Museo del Prado. Por tanto, de lo que carecía España era de un "instituto" especializado, con un número suficiente de empleados, destinado a la restauración del patrimonio artístico, a la vez que a la enseñanza y a la investigación en materia de conservación y restauración, similar al Istituto de Roma.

El Consejo del Patronato de la FJM, encargado de la adjudicación de las becas, aprobó la pretensión de Garrido y le concedió la pensión que le permitió viajar a Italia durante seis meses, de julio a diciembre de 1958. Durante este tiempo, permaneció en el Istituto Centrale del Restauro y en los Talleres Regionales de Restauración de Florencia y Nápoles. Además, aprovechó para visitar los museos y galerías de arte de las ciudades italianas más importantes^[10].

Una vez de regreso a España, dejó anotado en su Memoria^[11], una serie de impresiones sobre las restauraciones en Italia y el Istituto del Restauro que, por su importancia para la Historia de la conservación y la restauración en nuestro país, consideramos interesante incluir aquí parte del texto:

Es para mí una satisfacción constatar que en España practicamos los mismos métodos y técnica de la restauración sobre lienzos, tablas y frescos que Italia. La sola gran diferencia existente entre España e Italia en este campo es la variedad de medios empleados -económicos y técnicos- y la directa intervención de la Ciencia en estrecha colaboración con el Arte para analizar con toda minuciosidad la obra y conocer su radiografía. De esta fusión nace la perfección de los trabajos de restauración realizados en Italia^[12].

Detalló el funcionamiento y organización del Istituto Centrale del Restauro, siendo sus funciones principales la de formar técnicos de restauración, investigar acerca de los progresos de la misma técnica y realizar las restauraciones que le son encomendadas por la Dirección General de Bellas Artes. Es el órgano de enseñanza oficial

y sus cursos son de cuatro años (...). Posee Laboratorios de Física y Química, Fotográfico, Radiográfico, y las aulas necesarias para los diferentes cursos con una Escuela Especial. Depende administrativamente del Ministerio de Enseñanza, Dirección General de Bellas Artes.

España no contaba con un centro de estas características. Y describe la situación de esta manera:

En España actualmente sólo funcionan talleres de restauración en el Museo del Prado, Palacio Real y el volante de El Escorial. Así mismo, la labor que se realiza en la clase de Restauración de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. Pero esta labor queda circunscrita al patrimonio exclusivo de estas entidades, quedando del todo abandonadas las innumerables obras de arte dispersas en todo el territorio nacional^[13].

Según refiere Garrido, las obras del patrimonio artístico español estaban descuidadas por los poderes públicos, lo que nos podría hacer pensar que el servicio de la Junta de Conservación de Obras de Arte, anteriormente citado, estaba inactivo en los últimos años de la década de los cincuenta. En contra de esta afirmación, hemos podido comprobar, que la Junta llevó a cabo restauraciones en el Museo provincial de Granada en 1957^[14] y posterior a esa fecha, en el Parador Nacional de Gredos (Ávila) en 1959^[15], por tanto, el traslado de restauradores a las diferentes provincias aún continuaba activo, aunque de manera esporádica, si lo comparamos con décadas anteriores (García Cabarcos 2021: 253). La plantilla de la Junta siempre fue modesta para el gran número de obras de arte que poseía la nación, y cierto es, que sólo disponía de restauradores de pintura, escultura y mosaicos. Concluimos, por tanto, que el servicio de la Junta seguía restaurando obras de iglesias, catedrales, particulares y de museos provinciales dando preferencia al traslado de las obras a los talleres del Museo del Prado antes que al envío de los restauradores a los lugares de procedencia de las obras. Otra cosa es que estas intervenciones no tuvieran difusión o trascendencia fuera del Museo del Prado.

En su estancia en el Istituto de Roma Garrido aprendió nuevos tratamientos de restauración, y destacó de manera particular la forración y montaje de una pintura con "sistema elástico" [Figura 2], el cual dejó explicado y fotografiado en cuartillas anexas a su Memoria. El cuadro al que se le aplicó este sistema es la *Decapitación de San Juan Bautista* de Caravaggio que, procedente de la Catedral de Malta, fue trasladado al Istituto de Roma para su forración y limpieza. Las operaciones que se llevaron a cabo en el lienzo (550 x 700 cm) fueron supervisadas por el profesor Caritá, y a pesar de que se realizaron con anterioridad a la estancia de Garrido en Roma, este ingenioso tratamiento le suscitó gran interés debido a los buenos resultados que ofrecía para corregir deformaciones en lienzos de gran formato^[16].

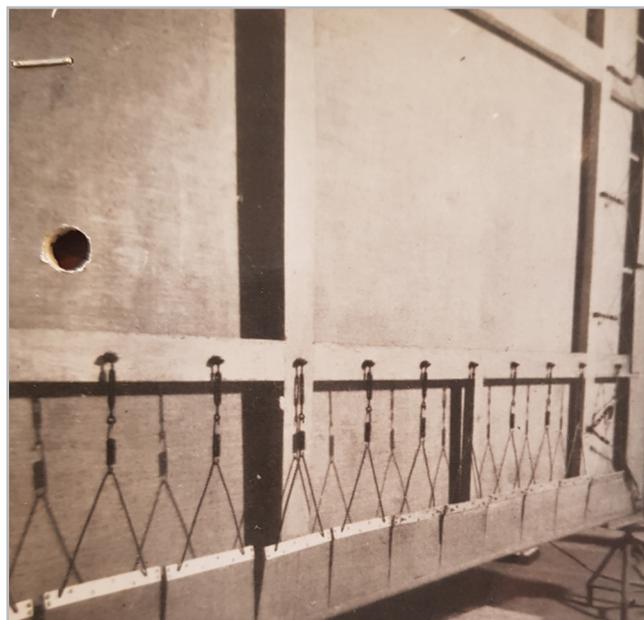


Figura 2.- "Vista de la forración y sistema de muelles". Trasera del lienzo de Caravaggio, procedente de la Catedral de Malta y restaurado en el Istituto Centrale del Restauro de Roma entre 1955 y 1956. (Fotografía adjunta en la *Memoria* de Francisco Garrido Sánchez) © Fundación Juan March.

Garrido termina su escrito dirigiéndose a los miembros del Consejo de la FJM, a los que solicita colaboración para poner en marcha un Instituto de Restauración en Madrid. Su idea era comenzar con la creación de una escuela-taller, en la que a la vez que se formarían nuevos Técnicos y Profesores de Restauración, se restaurarían las obras en peor estado de conservación del patrimonio artístico español. El Istituto del Restauro de Roma sería el modelo a seguir^[17]. Así planteaba lo que poco tiempo después se hizo realidad con la creación del ICCR de Madrid, de la mano de Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes^[18].

Francisco Garrido, después de este primer viaje a Italia, continuó con su deseo de seguir su formación en la "restauración de cuadros" en los institutos italianos de Florencia, Nápoles y Venecia. Para ello, en 1963, realizó los trámites para ser beneficiario de las ayudas que para estos fines concedía el Gobierno italiano^[19]. Como vemos, después de creado el ICCR de Madrid, Italia continuaría siendo referente en conservación y restauración para los restauradores españoles.

Gonzalo Perales Soriano, forrador de la Junta de Conservación de Obras de Arte, adscrito al Museo Nacional del Prado y restaurador del Museo de Arte Moderno.

El siguiente restaurador becado por la FJM fue Gonzalo Perales Soriano (1920-2008) [Figura 3]. Solicitó la beca para el extranjero en septiembre de 1958, con el objeto de viajar a Italia y estudiar las nuevas técnicas italianas de restauración^[20].

[Gonzalo Perales] considera el INSTITUTO DEL RESTAURO, de Roma, como una de las instituciones más adelantadas en los conocimientos, investigaciones y enseñanzas de los procedimientos de restauración de la pintura y que, por consiguiente, considera beneficioso para el desempeño de su profesión y de los servicios que presta a instituciones del Estado como el Museo del Prado y el de Arte Moderno; permanecer dos meses en la capital de Italia asistiendo a los cursos del referido centro docente^[21].

Perales fue alumno de las clases de restauración de la Escuela de Bellas de San Fernando y en el momento que solicita la beca ocupaba una plaza de forrador de la Junta de Conservación de Obras de Arte del Ministerio (García Cabarcos 2021:250) y era, a su vez, restaurador de pinturas del Museo de Arte Moderno^[22]. En su decisión de viajar a Roma y estudiar en el Istituto del Restauro, contó con el apoyo de Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Prado y vocal de la Junta a la que pertenecía, y de Ramón Stolz Viciano, subdirector del Museo de Arte Moderno y catedrático de procedimientos pictóricos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando^[23].

Según dejó anotado en su solicitud, su estancia iría destinada al estudio de las materias:

ignoradas en los gabinetes de restauración españoles, en los que los modernos métodos de conservación y restauración de pinturas son conocidos tan solo por referencias en revistas y publicaciones extranjeras. (...) Con ello, aumentaría el prestigio de nuestros talleres que desconocen en la actualidad las modernas herramientas; los modernos métodos y el empleo de los aparatos eléctricos de rayos, tan valiosos en la investigación de las pinturas^[24].

Su deseo era que los talleres de restauración españoles estuvieran a la altura del prestigio de sus museos y colecciones. Para mayor aprovechamiento de los dos meses que pasaría en Italia, planificó las materias en las que centraría su estudio, incluyendo, además de lo referente a los tratamientos de restauración de las obras, lo referente a la conservación en los museos.

La FJM le concedió la beca y aprovechó al máximo su estancia en Italia. Salió de Madrid el 3 de octubre de 1959, y permaneció en el Istituto Centrale del Restauro desde el 10 de octubre al 10 de diciembre. Los días precedentes a comenzar en el Istituto, y ocho más posteriores a terminar en dicho centro, los empleó en conocer Milán, Venecia, Florencia, Orvieto, Nápoles y Pompeya, donde visitó la Galería Brera en Milán, los Museos florentinos de la Academia, del Setecientos, Ca d'Oro y el Palacio Ducal. En Florencia visitó la Galería de los Uffizi, el Palacio Pitti, la Academia, el Museo de San Marcos y el Museo dell'Opera del Duomo. En Orvieto los Museos de la Catedral y el Museo Arqueológico. En Nápoles los Museos de Capodimonte, de San Martino y el Museo Nacional, y el municipio de Pompeya. Este rápido recorrido

lo consideró necesario, para "familiarizarse con el ambiente y costumbres italianas y, de manera particular, para conocer algunas de las importantes restauraciones realizadas en Italia que se hallan en los referidos Museos"^[25].

Sobre su estancia en el Istituto Centrale del Restauro dejó anotado lo siguiente:

No es exagerada la afirmación de que el Istituto del Restauro posee los más adelantados medios de investigación y de trabajo dentro de las modernas técnicas de la restauración de la pintura. Sus laboratorios y talleres cuentan con todos los adelantos logrados hasta el momento. Por ello mi estancia durante dos meses en el referido Istituto ha tenido una verdadera trascendencia en mi carrera y formación profesional^[26].

Perales sabía que esta estancia en Italia trascendería de manera importante en su carrera profesional. Él mismo comprobó los beneficios de la ciencia aplicada a la Historia del arte y a la restauración de las obras. Una vez comenzado el curso y previo asesoramiento de los profesores del centro, escogió cursar las asignaturas de "Técnica de la restauración", "Física y Química", "Bacteriología", "Fotografía y Rayos especiales", "Técnicas de Traslado" y "Restauración de Frescos"^[27]. En los talleres presencié la restauración de importantes obras italianas y pudo conocer los tratamientos más avanzados que se empleaban para las forraciones, engatillados y restauración de la capa pictórica. Lo único que le quedó por aprender en profundidad, a pesar de su interés, fue la técnica de la forración a la cera. Esto fue debido a que, en el Istituto, "no son expertos "BRAVOS" (buenos) en esta operación, según palabras empleadas por los mismos profesores"^[28].

El tiempo libre y los intervalos entre la asistencia a las clases teóricas y talleres, lo empleó en ir a la Biblioteca del Istituto. También le permitieron asistir a las clases magistrales que los profesores daban fuera del centro, donde explicaban *in situ* los distintos trabajos de restauración realizados. Todas estas visitas contribuyeron a que Perales, conociese los diversos sistemas y tratamientos de arranque y transporte de pinturas al fresco que llevaba a cabo el Istituto de Roma, comprendiendo lo trascendental que era para Italia la existencia de este organismo^[29].

Este Istituto ejemplar ha acertado, a mi entender haciendo sus colaboradores a un equipo escogido de viejos maestros restauradores expertísimos en el oficio, al mismo tiempo que a un grupo de jóvenes llenos de entusiasmo e ideas renovadoras. Con ellos y con haber introducido una selecta plantilla de físicos y químicos, la restauración ha dado un gran paso hacia adelante tanto en lo que se refiere a la técnica como a la teoría que la sustenta. Junto con la búsqueda constante del concepto más justo que aplicar a cada caso son empleados la técnica más perfecta y los más apropiados y duraderos materiales. Día a día se renuevan allí los viejos procedimientos conservando solamente de ellos

aqueellos bien probados con la garantía y la experiencia de los años. Mientras nuevos ensayos se van haciendo a la par. De esta inquietud de perfección Italia ha hecho una de sus nuevas glorias que exponer ante el mundo, siendo hoy el Instituto del Restauro con toda razón, uno de los centros más prestigiosos en esta materia y a donde acuden, como he tenido ocasión de observar, estudiosos de todos los países para adquirir los más adelantados conocimientos de restauración^[30].

Tras su regreso a España, Perales transmitió sus impresiones sobre las modernas instalaciones del Istituto a la Dirección del Museo del Prado, y advierte que desde ese momento vieron la necesidad de poner a la institución a la altura de lo que se hacía en Italia. Apunta, además, que, en el Museo de Arte Moderno, gracias a su secretario Joaquín de la Puente^[31], ya se había comenzado la instalación de “un moderno estudio laboratorio y taller”^[32].

Su carrera profesional continuó dentro de los talleres del Museo del Prado hasta 1971, año en que fue nombrado director técnico del ICCR (García Cabarcos 2021: 286), denominado ya en esa fecha Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICCROA).



Figura 3.- Gonzalo Perales (izquierda) junto a Xavier de Salas (subdirector del Museo del Prado) y Manuel de Arpe (jefe técnico de restauración) delante de la *Familia de Carlos IV* de Francisco de Goya en proceso de limpieza, 1967. © Museo Nacional del Prado.

Francisco Núñez de Celis, profesor de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando

El siguiente restaurador becado por la FJM que disfrutó de una estancia en el Istituto Centrale del Restauro de Roma fue Francisco Núñez de Celis (1919-1996). Cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en la de Bellas Artes de San Fernando. De la mano de su padre, Francisco Núñez Losada (1889-1973), se formó como pintor paisajista y restaurador. En 1950 consiguió por oposición la plaza de profesor de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, donde ejerció hasta 1954, y a partir de ese año continuó en la de Madrid y en la de Bellas Artes de San Fernando. En su *curriculum vitae* figuran trabajos de restauración de pinturas propiedad de particulares y organismos oficiales^[33]. En octubre de 1959 solicita la beca

a la FJM para viajar a Italia con la pretensión de conocer las nuevas técnicas de restauración y trasposos de la pintura al fresco a nuevos soportes, y “el empleo de los nuevos aparatos de radioscopia, radiografía, rayos ultravioletas, [y] radiaciones Roenger infrarrojas” en el Istituto Centrale del Restauro de Roma. Además, visitaría el Museo Nacional de Nápoles y las ciudades de Pompeya y Florencia. Para ello pensó que sería necesario contar con dos o tres meses de pensión, siendo la temporada estival la más conveniente para trasladarse^[34].



Figura 4.- Francisco Núñez de Celis (de pie) con alumnos de la clase de restauración de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, hacia 1954. © Museo Nacional del Prado.

Recién llegado a Roma, el 25 de junio de 1960, contactó con el Istituto y se presentó como el actual profesor de restauración de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid [Figura 4]. Le acompañaron el director y el secretario de la Academia de Bellas Artes en Roma, Joaquín Valverde y Victorino Pardo Galindo, y mantuvieron una entrevista con Cesare Brandi, director del Istituto.

Nos presentó a gran parte de los profesores de este centro, puso de manifiesto que las puertas de todas las secciones, talleres y clase[s] del Istituto estaban abiertas para mi, para toda clase de consultas y experiencias. Con este primer paso importantísimo, entré enseguida en comunicación directa con el Secretario y primer restaurador D. Paolo Mora que desde el primer momento se comportó como un amigo, acompañándome a las distintas clases y talleres en que se realizaban en aquellos días trabajos interesantes y proporcionándome todos aquellos datos técnicos que le solicité^[35].

Durante su estancia conoció la metodología instaurada en el Istituto de Roma, las técnicas de restauración más avanzadas y la importancia que se concedía a la documentación y a los estudios técnicos de las obras. Las restauraciones se documentaban de una forma ordenada y sistemática, y todo ello se archivaba para ser consultado después, bien para enseñanza de jóvenes restauradores o bien como registro de consulta para futuras intervenciones. Deja descrita la actividad de los laboratorios y sus aparatos, y describe el funcionamiento y componentes de alguno de ellos.

Las radiografías son tomadas por su pequeño tamaño en forma de cuadrícula, en número mayor o menor según el tamaño del cuadro. Basada en la penetración de la materia, de los rayos X, se obtienen transparencias [sic] (...) que precisan de la especialidad de un técnico especializado concretamente en la radiografía de obras de arte. Este aparato de rayos X tiene un tubo especial construido en Alemania (...) y montado sobre un juego de carriles en semicírculo sobre el que corre pudiendo tomar diferentes posturas, pero manteniendo el enfoque a un mismo punto con objeto de evitar la posible interferencia en la trayectoria de los rayos X de algún elemento como clavos, etc. Los cuadros se colocan sobre una plataforma horizontal bajo la cual se encuentra el carril en semicírculo con el aparato generador de rayos^[36].

Detalla otros aparatos existentes en el mismo laboratorio, máquinas fotográficas y tipos de focos (infrarrojos, ultravioletas, etc.). Los laboratorios de física y química, tenían un papel importante y estaban dotados de todo tipo de materiales y utensilios.

Son el complemento técnico de los restauradores, siendo estos laboratorios los encargados de investigar la composición de los soportes de los cuadros, los elementos que componen las preparaciones, pigmentos y aglutinantes de la capa de pintura, estado y composición de los barnices, etc. que ayudan grandemente al diagnóstico y trazado del plan a seguir en su restauración y posterior de su conservación^[37].

Núñez de Celis también recogió información sobre los nuevos materiales sintéticos que se estaban poniendo en práctica en diferentes tratamientos de restauración. Por ejemplo, para la consolidación de la madera se utilizaba el "Nylon" ("Calathon- AC de la Imperial chemical England") y como adhesivo para fijar los fragmentos de pintura mural a nuevos soportes empleaban resinas acrílicas, concretamente el PRIMAL- AC-33, o AC-55, de la Rohm [and] Haas, Filadelfia (USA)". Destacó de manera particular lo referente a los soportes de madera para las pinturas antiguas. Comprobó cómo se ideaban, con "tremenda e inquieta capacidad creadora", ingeniosos sistemas de engatillados. Como norma general estos debían ser simples y de fácil colocación, con piezas estándar, de materiales resistentes y duraderos. Los nuevos sistemas huían del uso de la madera y reducían en lo posible las partes encoladas a la tabla, prefiriendo múltiples y pequeñas piezas de acero y bronce repartidas por la superficie y colocadas estratégicamente. El sistema de engatillado se realizaba una vez estudiada la obra, es decir, se personalizaba para cada caso particular. En tablas gruesas, como por ejemplo la *Madonna in Maestà* de la Iglesia de Santa Chiara de Asís, del siglo XIII, se utilizó un sistema formado por pequeñas piezas de madera, encoladas y fijas a la tabla, colocadas en cuatro líneas paralelas y destinadas a alojar los ejes y los rodillos de acero -que metidos en las ranuras correspondientes de una pletina del mismo material- hacían posible los movimientos de dilatación de la tabla, fijándola por el contrario para cualquier otro [Figura 5]. En cambio, para tablas de espesor medio, utilizaban un sistema más ligero, como el que

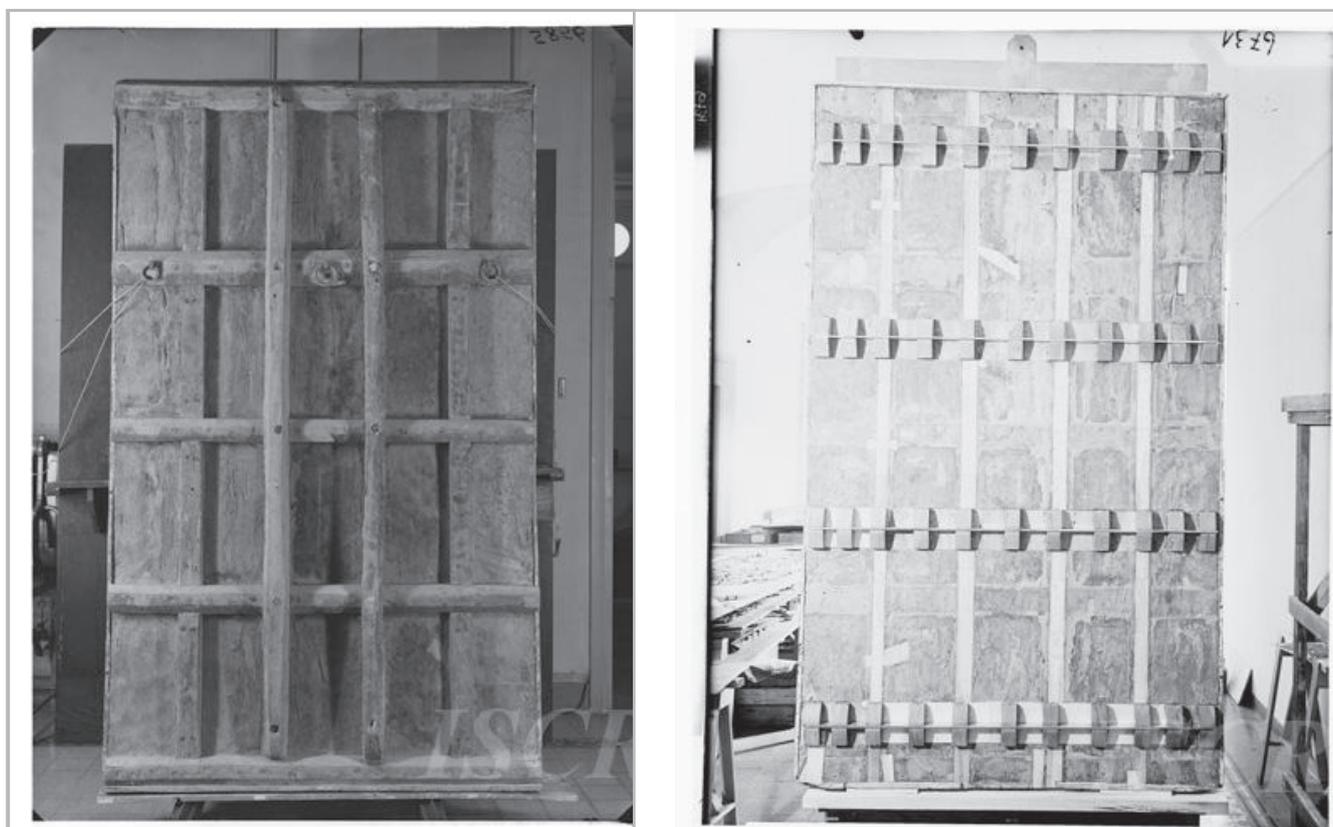


Figura 5.- Reverso de la *Madonna in Maestà* del Maestro de Santa Chiara, de la iglesia de Santa Chiara d'Assisi (Asís). Antes y después de la intervención en los talleres del Istituto Centrale del Restauro de Roma, hacia 1960. © Istituto Centrale per il Restauro.

emplearon para la *Maestá* de Duccio, del Museo dell'Opera de Siena. Y para los engatillados de tablas muy finas o de pequeñas dimensiones reducían aún más la superficie de los elementos fijos y la de los elementos transversales^[38].

A lo que dedicó más tiempo fue al estudio de la pintura mural al fresco. Para ampliar su conocimiento en esta técnica visitó el Museo de las Termas y estudió con detenimiento las pinturas conservadas de las catacumbas de Santa Priscila en la Via Salaria, las de San Calixto y Santa Domitila en la Via Appia y los frescos de Santa Maria la Antiqua en el Foro Romano. Obtuvo los permisos necesarios para entrar en el taller de restauración de los Museos Vaticanos, cosa al parecer no fácil, y conoció a Dalla Torre y Comendatore Carlotti, el director y el secretario, y al restaurador Cav Palombari. Allí comprobó que los procedimientos de restauración seguidos no diferían en lo fundamental de lo que se realizaba en el Istituto, y mantenían el uso de sistemas no tan avanzados, en particular en lo que a las pinturas murales se refiere. Entre las muchas pinturas que vio, destacó la colección de *Ángeles Músicos* de Melozzo da Forli, que, a pesar de haber sido trasladados a nuevos soportes, mantenían las superficies cóncavas originales.

Tras estudiar muchas intervenciones en pintura mural, concluyó que los procedimientos de arranque utilizados eran los tradicionales y que las novedades, con respecto a lo que él conocía, radicaba en el traslado a los nuevos soportes. La pintura una vez arrancada del muro la fijaban con caseinato cálcico a dos o tres capas de tela de lino, y se colocaba en bastidores de madera o metal, con un "sistema de muelles palancas o contrapesos" para mantener la tela en tensión. El adhesivo para pegar los fragmentos de pintura era "una especie de estuco a base de un plástico (Primal-AC.33, o AC. 35) mezclado con arena muy fina". Y para las faltas de pintura dejaban "un tono neutro o bien las reconstruyen pero sin imitar la técnica del original sino con líneas paralelas que mantienen a distancia la unidad del conjunto, mientras que de cerca revelan claramente su lugar"^[39].

El 20 de julio Núñez de Celis se trasladó a Nápoles y Pompeya, donde presenció el arranque de pinturas por técnicos del Istituto y visitó el Museo Nacional de Nápoles. El día 28 regresó a Roma para trasladarse a Siena, Florencia y Pisa. En Siena permaneció hasta el 1 de agosto y visitó los lugares donde se ubicaban las obras de arte más importantes y destacadas con relación a su estudio. A Florencia llegó el 2 de agosto, y con el mismo objetivo contempló un gran número de pinturas murales, analizando en todas ellas su estado de conservación y tratamientos de restauración. El 10 y 11 de agosto hizo lo mismo en Pisa. Una vez de regreso a Roma, y antes de volver a España, aún visitó Tarquinia y varios lugares donde se conservan tumbas etruscas^[40].

Tras dos meses en Italia, y de nuevo en Madrid, "con un gran cansancio del esfuerzo hecho, pero contento por el resultado obtenido"^[41] continuó en la Escuela de Bellas

Artes de San Fernando y su carrera sobresalió al ser nombrado Director del departamento de Restauración y Conservación en la Facultad de Bellas Artes de Madrid^[42]. También tuvo un papel relevante como impulsor y asesor, tanto del ICCR de Madrid como de la Escuela de Restauración (que acuñó el nombre de Escuela de Procedimientos y Arte de la Restauración y Museología)^[43].

Conclusiones

En primer lugar, queremos resaltar y celebrar el importante papel que jugó la Fundación Juan March cumpliendo uno de sus principales fines, a través de un ambicioso programa de becas, para que jóvenes investigadores y profesores ya establecidos pudieran acceder a las tendencias artísticas, científicas y literarias desarrolladas en otros países.

En el campo de la restauración, gracias a estas pensiones que facilitaban la formación en el extranjero y al interés demostrado por profesionales como Francisco Garrido Sánchez, Gonzalo Perales Soriano y Francisco Núñez de Celis, se trajo de Italia un valioso conocimiento teórico y práctico sobre la moderna metodología de conservación-restauración implantada en Europa. Una vez estudiadas sus Memorias, que han quedado presentadas en este artículo, es indudable que los tres formaron parte de la corriente que impulsó a los poderes públicos españoles a crear un centro especializado, capacitado y autorizado para hacerse cargo de la conservación y restauración del patrimonio artístico del país "con las garantías científicas y técnicas necesarias". A partir de su fundación en 1961, el ICCR cogió las riendas para que la conservación y restauración en España se acometiera bajo la metodología científica europea -una vez instalados los talleres y laboratorios gracias a la ayuda de la Unesco y las directrices de Paul Coremans-

Por otro lado, hemos visto cómo la disposición de los restauradores españoles becados era un reflejo de la inquietud, para no descolgarse de los avances en Europa, que tenían los principales talleres de restauración españoles desde los que procedían. Se les proporcionó apoyo para facilitar que estos viajes pudiesen llevarse a cabo y es muy probable que, una vez de vuelta a sus centros de trabajo, pusieran en práctica las técnicas italianas aprendidas, empleando materiales y procedimientos vistos en Italia para la restauración de pinturas. El tratar de corroborar de qué modo esas nuevas técnicas se fueron incorporando en los talleres del Museo del Prado, de Patrimonio Nacional y los integrados entonces en las enseñanzas artísticas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante el periodo de tiempo previo a la creación del ICCR, consideramos que es una muy interesante línea de investigación a abordar de cara a la historia de estos talleres, y para completar la historia material de las obras pictóricas que integran esas importantes colecciones, lo que incorporaría a su vez nuevos capítulos a la historia de la conservación y restauración del patrimonio artístico de nuestro país.

Notas

[1] Es posible que este vacío historiográfico sea debido a que el perfil profesional del restaurador de obras de arte no se definió en las Academias de Bellas Artes hasta 1940, una vez creadas las cátedras en restauración de cuadros y esculturas. Actualmente tenemos pocos datos, y todos relativos a estancias de restauradores españoles en Italia a partir de la década de 1950. Pero estamos convencidos de que nuestros antecesores restauradores viajaron a Italia, Francia o Alemania a formarse en talleres de restauración consolidados y de prestigio para conocer otras técnicas desconocidas en España o perfeccionar tratamientos menos utilizados en nuestro país.

[2] El ICCR tuvo su primera sede en el Casón del Buen Retiro, creado en 1961 por la Dirección General de Bellas Artes (Decreto 2915/1961 de 16 de noviembre por el que se crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología, (BOE de 7 de diciembre de 1961, nº 292, pp. 17273-75), entonces dependiente del Ministerio de Educación Nacional, tomando como referentes principales dos instituciones pioneras en Europa en esta materia, el Istituto Centrale per il Restauro de Roma, y el Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas. Posteriormente se invertirá el orden de los términos de "Restauración" y "Conservación" en su denominación, de ahí las siglas ICCR con las que figura en los documentos durante sus primeros años, más tarde ICCROA (observación anotada en Bruquetas 2021: 48).

[3] Fue creado en 1938 por Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan, y pronto se convirtió en la institución italiana de referencia en materia de conservación y restauración de obras de arte.

[4] Acerca de la fundación véase <https://www.march.es/informacion/?l=1>

[5] El origen de la concepción moderna de la conservación y restauración en España la situamos en la década de los años sesenta, y de acuerdo con otros autores (Ruiz de Lacanal, Vicente Rabanaque y Macarrón Miguel), debido fundamentalmente a los cambios en la formación de los restauradores y a la incorporación de la ciencia en el estudio de las obras de arte. Esta nueva manera de entender la intervención del patrimonio artístico conllevó un cambio en la metodología y se fue actualizando la terminología relacionada con esta disciplina, actualmente entendida como "conservación-restauración de bienes culturales". Para la historia de la conservación y la restauración y sobre el desarrollo del perfil profesional del conservador-restaurador véase Vicente Rabanaque 2013, Ruiz de Lacanal 2018 y Macarrón Miguel 2021.

[6] Servicio de conservación y restauración de obras de arte creado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1920. Sobre este tema véase Vicente Rabanaque 2013: 48, García Cabarcos 2017: 406-8 y García Cabarcos 2021: 172-174.

[7] Anteriores a Garrido, Isabel Pernas Bujados, Irene Gracia Ara y Aureliano Moret García-Mauriño (la formación de restauradores durante el siglo XX en España es parte de una investigación más amplia en preparación) y el restaurador valenciano Luis Roig

d'Alós (1904-1968) viajaron desde España a Italia para realizar prácticas en el Istituto Centrale del Restauro de Roma, gracias a las pensiones que el Estado italiano concedía y que los interesados solicitaron a través del Ministerio de Asuntos Exteriores. Sobre Luis Roig d'Alós véase Bosch Roig 2012: 261.

[8] Madrid, Archivo Fundación Juan March (en adelante AFJM), Expediente administrativo de Francisco Garrido Sánchez. Beca concedida por la FJM, Sección Artes Plásticas, 1958, Copia digitalizada por Archivo FJM. La solicitud fue presentada el 30 de diciembre de 1957.

[9] *Ibidem*.

[10] *Ibidem*.

[11] Los becados entregaron a la FJM una Memoria escrita en la que reflejan los conocimientos adquiridos o trabajos realizados durante el tiempo que fueron becados.

[12] Madrid, AFJM, Expediente administrativo de Francisco Garrido Sánchez, *op. cit. Memoria*, pp. 1-3.

[13] *Ibidem*, pp. 6-9.

[14] Madrid, Archivo Museo del Prado, caja 428, leg. 23.06 (7 de junio de 1957).

[15] *Ibidem*, (23 de mayo de 1958 y 28 de enero de 1959).

[16] La obra permaneció en el Istituto Centrale del Restauro en Roma desde el 6 de agosto de 1955 al 20 de noviembre de 1956. Véase Caritá 1957.

[17] Madrid, AFJM, Expediente administrativo de Francisco Garrido Sánchez, *op. cit., Memoria*, p. 9.

[18] Para la creación del ICCR véase Díaz Martos 1964 y 1968, Ruiz de Lacanal 1994: 222-25, Ruiz de Lacanal 1995: 38-45, Viñas Torner 2001: 162-168, Vicente Rabanaque 2013: 130-1, García Cabarcos 2021: 277-285 y Bruquetas 2021: 47-73.

[19] Madrid, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, 82/19155 (26 de abril de 1963). No nos consta que se le concediera esta ayuda.

[20] Madrid, AFJM, Expediente administrativo de Gonzalo Perales Soriano. Beca concedida por la FJM, Sección Artes Plásticas, 1959, Copia digitalizada por Archivo FJM.

[21] *Ibidem*.

[22] En el año 1956 fue "nombrado restaurador primero de la pintura del Museo Nacional de Arte Moderno (siglo XIX)", véase AFJM, Expediente administrativo de Gonzalo Perales Soriano, *op. cit.*

[23] Se conserva una carta de recomendación de F.J. Sánchez Cantón para su llegada al Istituto (Archivo familiar) y Perales le

mantuvo informado durante su estancia en Italia, véase García Cabarcos 2021: 267. En la solicitud a la beca aclaró que "su tarea [durante su estancia en Italia] sería examinada y dirigida por el Excmo. Sr. Dn. Stolz Viciano (...)", véase Madrid, AFJM, Expediente administrativo de Gonzalo Perales Soriano, *op. cit.*

[24] Madrid, AFJM, Expediente administrativo de Gonzalo Perales Soriano, *op. cit.* La solicitud fue entregada el 4 de septiembre de 1958.

[25] *Ibidem*, Memoria, p. 1.

[26] *Ibidem*.

[27] *Ibidem*, p. 4.

[28] *Ibidem*.

[29] *Ibidem*, pp.5-6.

[30] *Ibidem*, pp.8-9.

[31] En 1958 la FJM le otorgó una pensión para realizar un viaje de formación al extranjero.

[32] Madrid, AFJM, Expediente administrativo de Gonzalo Perales Soriano, *op. cit. Memoria*, p. 9.

[33] Madrid, AFJM, Expediente administrativo de Francisco Núñez de Celis. Beca concedida por la FJM, Sección Artes Plásticas, 1959. Copia digitalizada por Archivo FJM. La solicitud fue presentada el 31 de octubre de 1959.

[34] *Ibidem*.

[35] *Ibidem. Memoria* (entregada el 26 de octubre de 1960), p. 1.

[36] *Ibidem*, pp. 2-3.

[37] *Ibidem*, p. 4.

[38] *Ibidem*, p-5-6.

[39] *Ibidem*, p.11.

[40] *Ibidem*, pp. 12-17.

[41] *Ibidem*, p.17.

[42] Los estudios de la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Fernando se trasladan a la Ciudad Universitaria en 1967. En 1978 se inaugura el proceso de transformación para convertirlos en universitarios, produciéndose en 1979 la plena integración de los mismos en la oferta universitaria complutense. Agradezco a Javier Pérez Iglesias esta información.

[43] Sobre la Escuela de Restauración del ICCR véase art.º tercero del Decreto 2915/1961 de 16 de noviembre por el que se crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y

Objetos de Arte, Arqueología y Etnología, (BOE de 7 de diciembre de 1961, n.º 292, pp. 17273-75), Díaz Martos 1968: 29, Ruiz de Lacanal 1994: 225-27, Cabrera Garrido 2021: 103-10, Morán Cabré 2021: 111-26, Melchor Rodríguez 2021: 163-66. Sobre Francisco Núñez de Celis <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/nuez-de-celis-francisco/b9698e26-2759-4591-99b4-fce010ca4321>. y Vicente Rabanaque 2013: 151-2.

Agradecimientos

Agradezco a Paz Fernández, Luis Martínez Uribe y, en especial, a Almudena Knecht, la atención recibida en mis visitas a la biblioteca de la Fundación Juan March, y la cesión de imágenes. A los archivos fotográficos del Museo Nacional del Prado y del Istituto Centrale per il Restauro.

Referencias

ARPE Y RETAMINO, M. (1984). *Manual de restauración*. Madrid, archivo particular, manuscrito inédito, (citado por la copia conservada en la biblioteca del Taller de Restauración del Museo del Prado, sign. Fot. /24/ Biblioteca TR).

BOSCH ROIG, L. (2012). *Archivo histórico de conservadores y restauradores españoles: la actuación del restaurador Luis Roig d'Alós (1904-1968)*. Universitat Politècnica de València, Tesis doctoral.

BRUQUETAS GALÁN, R. (2021). "Paul Coremans y el Instituto Central de Conservación y Restauración. Informe de la Unesco 1963", *Revista Pátina* (especial cincuentenario), 22: 47-73.

CABRERA GARRIDO, J. M.^a (2021). "La creación del ICCROA y su escuela, un gran reto para la conservación del Patrimonio español", *Revista Pátina* (especial cincuentenario) 22: 103-10.

CARITÁ, R. (1957). "Il restauro dei dipinti caravaggeschi della cattedrale di Malta", *Bollettino dell' Istituto Centrale del Restauro*, 29-30: 41-82.

DÍAZ MARTOS, A. (1964). "Presentación", *Instituto Central de restauración y conservación de obras y objetos de arte, arqueología y etnología. Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico de España, 2 vols.; I: Exposición, Casón del Buen Retiro, II: Trabajos realizados, 1963-1964*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes.

DÍAZ MARTOS, A (1968). *Restauración de obras de arte*. Madrid: Publicaciones españolas (Temas españoles n.º 487).

GARCÍA CABARCOS, M.^a C. (2017). "Las copias de pinturas murales de Elías de Segura como restaurador-conservador de obras de arte del Ministerio (1920-1927)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36: 405-18.

GARCÍA CABARCOS, M.^a C. (2021). *La historia de la restauración en el Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

LAFUENTE FERRARI, E. (1960). "Prefacio". En *Restauración y conservación de pinturas*, Stout, G. L., Madrid: Tecnos, 7-16.

MACARRÓN MIGUEL, A. M.^a. (2018). *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. (4^a ed.) Madrid: Tecnos.

MELCHOR RODRÍGUEZ, L. (2021) "Dos palabras sobre la creación de la Escuela de Restauración y algunos recuerdos de sus primeros tiempos", *Revista Pátina* (especial cincuentenario) 22: 163-66.

MORÁN CABRÉ, J.A. (2021). "La etapa inicial de la Escuela de Restauración", *Revista Pátina* (especial cincuentenario), 22: 111-26.

NÚÑEZ J. PEÑASCO, E. (1960). "Prólogo para la edición española". En *Restauración y conservación de pinturas*, Stout, G. L., Madrid: Tecnos, 17-20.

RUIZ DE LACANAL, M.^a D. (1995). "El Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y la formación del Conservador-Restaurador", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 10: 38-45.

RUIZ DE LACANAL, M.^a D. (1999). *El conservador-restaurador de bienes culturales: historia de la profesión*. Sevilla: Síntesis.

RUIZ DE LACANAL, M.^a D. (2018). *Conservadores y Restauradores. La historia de la conservación y restauración de bienes culturales*. Editorial Universidad de Sevilla.

SÁNCHEZ RON, J.M. (2005). *Cincuenta años de cultura e investigación en España. La Fundación Juan March (1955-2005)*. Barcelona: Crítica.

VICENTE RABANAQUE, T. (2013). *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. La consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX-XXI)*. Valencia: Diversia.

VIÑAS TORNER, V. (2001). "El Instituto del Patrimonio Histórico Español", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 37: 162-68.

Ha trabajado de restauradora en diferentes provincias españolas y desde 2012 a 2019 formó parte del departamento de restauración del Museo Nacional del Prado, trabajando en tareas relacionadas con la sistematización de la documentación generada por los diferentes talleres, y en la organización e investigación del archivo histórico de restauración. Ha impartido seminarios en la Escuela del Prado (2017): "Los trasposos de tabla a lienzo en la historia y documentación de los talleres de restauración del Real Museo y Museo Nacional", y en la Cátedra 2017: "El Taller de restauración de pintura del Museo del Prado (1819-1920): historia y documentación". Es autora de varios artículos sobre historia de la restauración en España (s. XIX y XX) y del libro *Historia de la restauración en el Museo del Prado* (2021), de reciente publicación. Actualmente, se encuentra finalizando el doctorado en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid.

Artículo enviado el 16/09/2021
Artículo aceptado el 11/02/2022



<https://doi.org/10.37558/gec.v21i1.1050>

Author/s



Maria Concepción Garcia Cabarcos
cabarcos3@hotmail.com
Doctoranda UCM y Restauradora autónoma
<https://orcid.org/0000-0001-9108-6564>

Licenciada en Historia del Arte (UCM) y restauradora titulada con la especialidad de pintura (ESCRBCM). Master en Gestión de Patrimonio Histórico y Cultural (UCM) y Master en Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio Histórico y Artístico (UCM).