

Nº de inventario 0122

Nº de informe 39 / 122

Fecha 2012



Anónimo
Calvario con la Dolorosa y San Juan

Nº Inventario: 0122

Fecha: Comienzos del siglo XVI

Siglo: principios XVI

Medidas: 114 x 69 cm

Técnica: Óleo sobre tabla pasada a lienzo

Calvario de los denominados sintéticos, ya que el completo se compone de un gran número de personajes. Obra del siglo XVI, renacentista, de la época de Juan de Flandes, continúa con las formas góticas. Ángela Franco Museo Arqueológico Nacional.

En el reverso de la obra se encuentra manuscrito el nombre de Dionisio Calleja Torija. Esta obra es una de las que se utilizó como prueba práctica para el acceso de restaurador en 1935 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

su prueba consistía en efectuar un traspaso de un óleo sobre tabla a tela sobre bastidor.¹

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El bastidor de la obra presenta el nombre de Dionisio Calleja realizado en lápiz, restaurador que trabajó en la Real Academia en torno a la década de 1930, presumiblemente el traslado del soporte original madera a tela se produjo en esta época, en la actualidad en la capa pictórica se aprecian deterioros por falta de cohesión entre la capa pictórica y el soporte, así mismo detectamos levantamientos puntuales, craqueladuras y pequeños desprendimientos. De forma puntual se observan burbujas provocadas por un sobrecalentamiento durante el proceso de sentado de color.

2

Sobre la capa pictórica aparece depositada una capa de contaminación ambiental y un barniz oxidado que enmascara el cromatismo original de la obra.

Se observa una gran laguna en forma de ele que ocupa la parte superior horizontal y una franja situada en el tercio derecho. Otras pérdidas verticales coinciden presumiblemente con el despiece original.

La capa de preparación original y la madera en los exámenes preliminares parecen estables.

El lienzo que en la actualidad sirve de soporte presenta un estado estable, salvo manchas de humedad y acumulación de polvo.

El Bastidor con un travesaño también presenta estabilidad.

¹ El restaurador de obras de arte en España: los primeros concursos por oposición en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX | M^a Teresa Vicente Rabanaque
<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero11/gestion/estudios/articulo5.php>

Tras varias consultas profesionales sobre el tratamiento la intervención más conveniente para la obra, ICRBCM y Rafael Alonso MNP, se opta por conservar la misma en el soporte que presenta, una vez valorada la estabilidad de este.

TRATAMIENTO

- Documentación fotográfica del proceso de restauración.
- . Sentado de color.
- Eliminación de polvo y partículas de la superficie de la capa pictórica.
- Limpieza de la tela.
- Tratamiento preventivo para la eliminación xilófagos del bastidor y dotar al mismo de reserva fungicida.
- Tratamiento preventivo antixilófagos de la madera original.
- Limpieza químico-mecánica de la superficie pictórica, eliminación de barnices oxidados, ceras, estucos sobre el óleo.
- Protección de la película pictórica.
- Estucado de lagunas.
- Reintegración cromática.
- Barnizado final







6



Macrofotografía de lesiones

Silvia Viana



7



Silvia Viana







10



Silvia Viana



Fotografía inicial

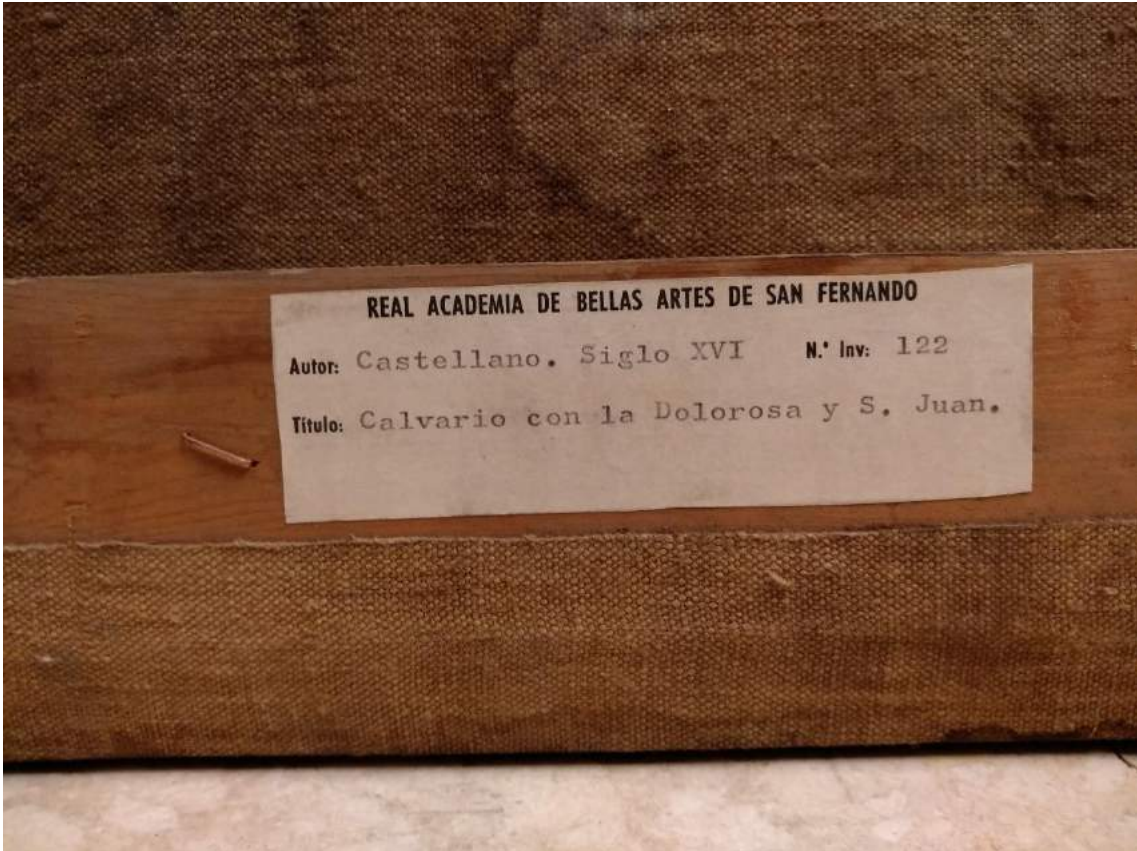
Silvia Viana



Silvia Viana



13











Detalle de la grafía del restaurador Dionisio Calleja, década 1935

17

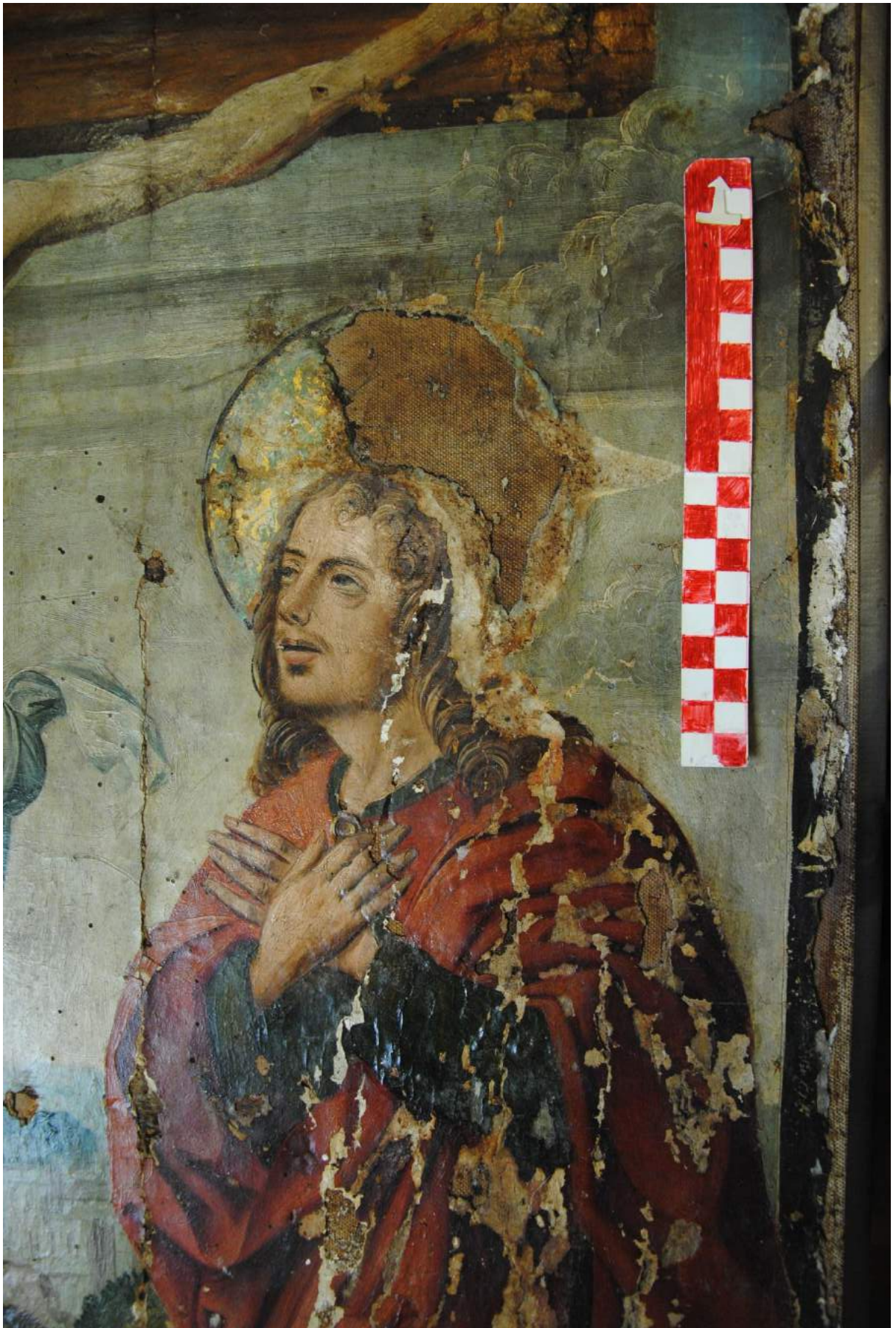


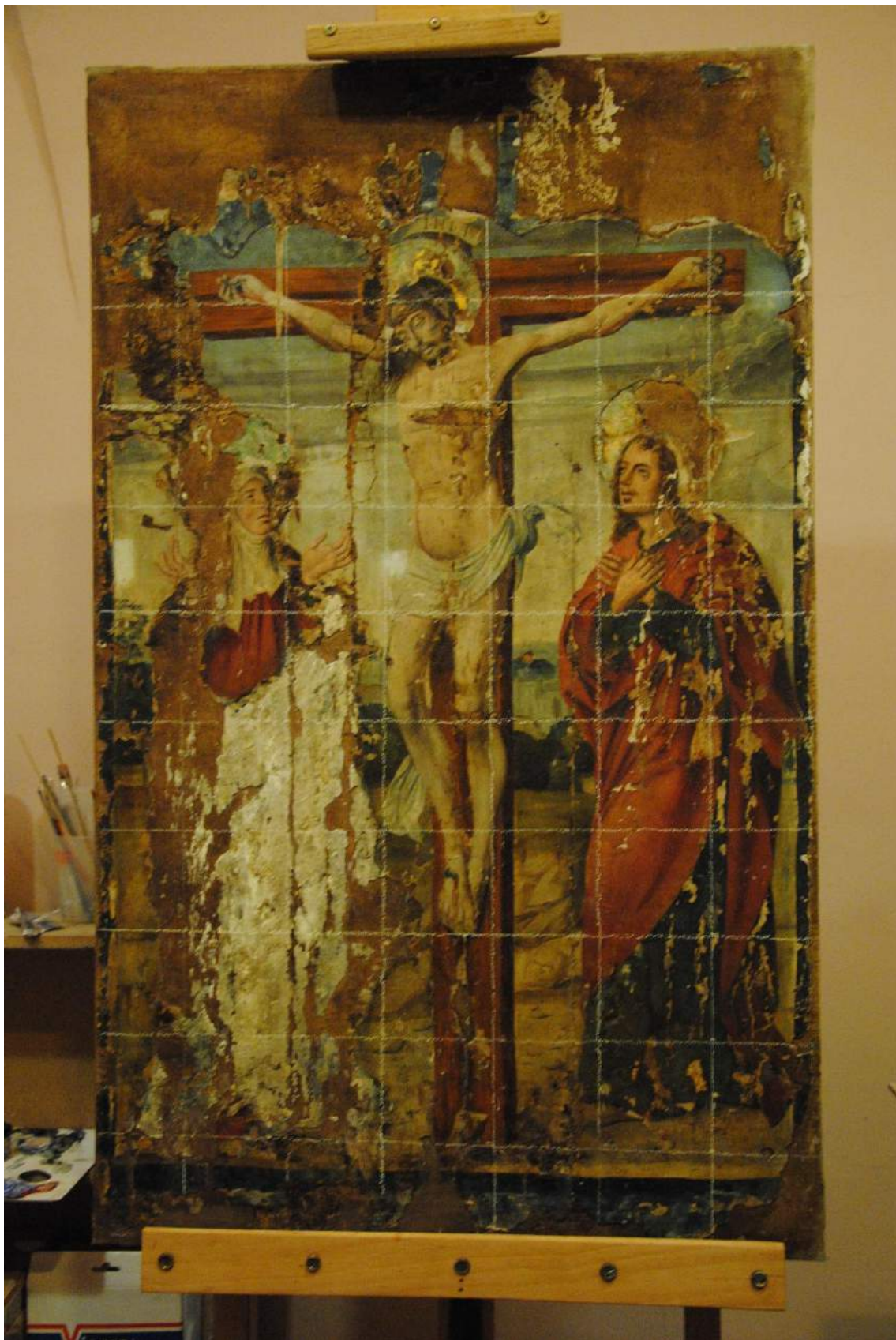
Silvia Viana











Cuadrícula para sentado de color

Silvia Viana



23



Silvia Viana



Estucado de lagunas en dos colores, perímetro azulado, interior ocre.

Silvia Viana



Fotografía final

Silvia Viana

Por todos los avances vistos hasta ahora podemos decir que el avance del perfil del restaurador decimonónico s siglo, adolecía todavía del grado de definición profesional que se merecía. No obstante, los grandes cambios o moderna de la restauración y permitieron explicar el despliegue de la disciplina en el siglo siguiente (Ruiz de Laca mitad del siglo XX se producirá un espectacular crecimiento normativo y legislativo, que propiciará el establecimie tendrá lugar un imparable desarrollo científico y técnico, que alentará la incorporación en los talleres institucionales cada vez más especializado, con el consiguiente impulso de la convocatoria de los primeros restauradores. Volviendo al siglo XIX podemos decir, en consecuencia, que la situación del restaurador decimonónico pres especificidad de su cometido, lo que derivó en perfiles cada vez más técnicos, en la convocatoria de los primeros formación reglamentada; de ahí que, para asumir la restauración de obras más emblemáticas, se recurriese al prof estaba supeditado al dictamen de personas de mérito y, esta misma consideración de prestigio, suplió a menudo su su función estaba sujeta todavía a cierta indefinición profesional y se consolidó en el transcurso del siglo XX (Ruiz

2.- LOS CONCURSOS POR OPOSICIÓN EN LA PRIMERA

En el siglo XX se sistematizó el acceso del restaurador a la Administración Pública mediante el sistema de oposi progresiva consolidación de su situación profesional. Para analizar el desarrollo de este tipo de concursos en la convocatoria de varias plazas por oposición en Madrid; concretamente, en la Real Academia de Bellas Artes de S

Así pues, el 6 de agosto de 1920 se publicó en *La Gaceta de Madrid* la provisión una plaza de 'Restaurador' para sueldo anual de tres mil pesetas, bajo las premisas de "ser español, mayor de 21 años y no estar ni haber esta aspirantes debían adjuntar un certificado firmado por el jefe del Registro Central de Penados y Rebeldes de la Dire



Ilustración 04. Certificado de Rafael de la Torre y Estefanía, firmado por el jefe del Registro Central de Penados y Rebeldes de la Dirección General de Prisiones.

En noviembre del mismo año comenzaron los ejercicios los candidatos presentados: Luis Emilio Olalde Anda, José Acosta, Víctor Orts Cortés, César Fernández Ardavin, Federico Peña Olivieri, Rafael de la Torre y Estefanía, Eduardo de la Torre y Estefanía, y de Eduardo de Larrocha y González —nombrado restaurador del Museo Arqueológico Nacional donde fue cesado en 1897—. Mención especial merece José Chacón quien, además de haber participado en numerosas exposiciones, donde enunciaba, por escrito, su particular modo de entender el oficio. El autor anticipó en este texto una reflexión sobre la modernidad, ha sido transcrito y analizado en profundidad (Vicente *et al*, 2008).

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

1º (...) Concepto de una sabia y prudente restauración de las obras de arte pictórico. 2º Principales daños accidentales que procedería hacer en una obra que tuviera partes importantes de una figura perdidas y otras barridas o defectuosas (1920)(20).

Para el segundo ejercicio, consistente en “forrar un lienzo, prepararlo para la restauración y terminar la parte de los cuadros, el tribunal solicitó a la Academia:

Auxilio pecuniario a los señores opositores para los gastos que se les originen con motivo de la oposición (...) para la restauración, teniendo en cuenta que los lienzos han de quedar en propiedad de este Cuerpo artístico (24 de noviembre de 1920)

Los opositores iban siendo clasificados en base a la puntuación obtenida, de modo que, tras superar esta prueba, el primer clasificado fue Rafael de la Torre y Estefanía. Su trabajo fue calificado como “Bien forrado y bien enmasillado, retoque tímido y justo pero veladuras perniciosas en el fondo” y Rafael de la Torre y Estefanía fue el más respetuoso al original: bien entonado” (25 de enero de 1921)(22). Mención aparte merece la estimación de Peña C

Me atrevo a manifestar, que en el cuadro que a mí me corresponde lo único que pudiera restaurarse es un trozo de una pierna y pié de la figura; y siendo en estos casos mi criterio –como ya manifesté en el primer ejercicio– no nada nuevo por parte del restaurador; quiero hacer constar, que si hago la reposición de dicho pié y pierna, es obvia mi suficiencia, pues el resto del cuadro apenas necesita restauración (25 de enero de 1921)(23).

Esta observación de Olivieri nos parece fundamental puesto que, con ella, manifestó su postura de máximo respeto por las faltantes de las que no se tenía constancia documental. Este cambio de actitud respecto a las reconstrucciones intermedias que valoraba por encima de todo el respeto hacia el original, con el consiguiente impulso de la reintegración discursiva de la pintura que le fue asignada en el concurso, lo hizo bajo esta advertencia que privilegiaba la conservación de las faltantes. Su postura nos resulta plenamente moderna dado que anticipa la corriente actual, tendente hacia una práctica llamada conservación preventiva y apuesta por la mínima intervención.

El tercer ejercicio implicó “copiar un trozo de cuadro siguiendo la ejecución y la técnica característica de su autor”(24) en la Galería de la Real Academia (21 de febrero de 1921). Finalmente, la cuarta y última prueba consistió en “pintar un trozo de un ordenanza del establecimiento (2 de junio de 1921). Concluidos los cuatro ejercicios, se procedió a la votación y resultó ganador Rafael de la Torre y Estefanía. También se designó como sustituto para reemplazarle, caso de que quedase vacante Dionisio Calleja y Torija (21 de junio de 1921)(26).

Este mismo año, por Real Orden de 30 de agosto de 1920, se publicó la provisión de tres plazas de ‘Fornadores’ del Ministerio; adscritos estos últimos a Andalucía, Castilla y Antiguo Reino de Aragón, bajo la inspección técnica de un jefe de taller con mil quinientas pesetas anuales. Se fijó, además, la suma de nueve mil pesetas para dietas y billetes de ferrocarril. Es importante señalar que estas plazas se convocaron con competencias muy concretas que establecían, en cada una, un destacado en dichas regiones geográficas. Con este objeto, se nombró a Isidoro Marín Garés ‘Restaurador-Conservador’ en Segura y Zorbate en Castilla y a José Renau Montoro en el Antiguo Reino de Aragón (31 de agosto de 1920)(27). Posteriormente, la plaza que desempeña en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y su plaza vacante la cubrió Ricardo Verde-Rubio (21 de agosto de 1920) y los forradores trabajasen dos años en el Museo Nacional del Prado, siempre sujetos a la vigilancia e inspección de los jefes de taller.

Dos años después se convocó una plaza de ‘Restaurador-Conservador’ vacante en el Museo Nacional. De este concurso se planteaban dos programas. Ambas constaban de cinco ejercicios, los tres primeros vinculados a las aptitudes artísticas y los dos últimos a materia de restauración. Según parece, en los dos casos hubo consenso a la hora de establecer las pruebas artísticas: en el primero óleo una figura del antiguo. Por el contrario, las diferencias entre ambos documentos se ciñen a los dos últimos ejercicios: un examen teórico, en el otro la parte práctica se sustituía por una disertación escrita sobre los conocimientos teóricos (1994). En este concurso observamos un giro, pues se potenciaron las cuestiones teóricas que competían no sólo a los conocimientos de los principios y criterios que debían regir la profesión. Esta plaza la obtuvo Manuel Arpe y Retamino, que el 31 de agosto de 1922 del Ministerio -adscrito a la Junta de Conservación de Obras de Arte-, desempeñando su cometido en los talleres de restauración del Palacio Real:

Curiosamente, diez años después Arpe, continuando en su anterior plaza, se ofreció a desempeñar la misma plaza en el Palacio Real:

Advirtiéndole previamente que como estoy en este caso lejos de la idea del lucro y solo me inspiran sentimientos de patriotismo no aspiro a que se me retribuya en este cargo (...) pues quedaría muy compensado de ser la persona que cuidara el arte, de España y de la República (5 de marzo de 1932)(29).

Su propuesta nos remonta a la situación de numerosos restauradores decimonónicos que, en el siglo anterior, se dedicaban, especialmente, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-, sin más pretensión que el honor de dedicarse a su profesión. La Administración General y la Comisión Artística se denegó su petición, alegando no creer conveniente que existiese un cargo como el solicitado,

Se establecería un derecho que tarde o temprano podría invocar el interesado para la percepción de algún haber por su libertad de concedérselo al que tuviera mayores méritos de entre los concursantes que pudieran concurrir a la provisión en el momento (26 de febrero de 1936)(30).

Por tanto, en las primeras décadas del siglo XX advertimos ya una intención clara de frenar la tendencia, tan habitual en el momento, de trabajar en el seno de determinadas instituciones sin remuneración. Por el contrario, se impuso como principal sistema de selección por el tribunal designado al efecto, del candidato que diese muestras de una mayor cualificación. Esto no sólo es una práctica especializada sino, también, de la institucionalización de la disciplina -que en estos años estaba sujeta a reglas estrictas de intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico-.

Los datos de atribución, fecha y otros aspectos técnicos de la obra, que puedan haber sido modificados en el curso de la continua investigación de las colecciones, son los que figuraban en los archivos de la Academia en el momento de la intervención, cuya fecha aparece en el informe. Las eventuales discrepancias entre los registros publicados y los informes de restauración se deben a la incorporación continua de nuevos datos como resultado de sucesivos estudios.



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com