

ENMARCACIÓN Y MUSEOGRAFÍA EN EL MUSEO DEL PRADO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX

Por Tomás Ladrero Caballero
(Amigos Museo del Prado)

Con la inauguración del Museo del Prado en 1819, el grueso de las pinturas que antaño habían formado parte de la colección real pasó a exhibirse en el edificio diseñado por Juan de Villanueva en el Paseo del Prado, para deleite y estudio de todo el público que se acercara a contemplarlas.

Al igual que había ocurrido desde los tiempos de Felipe II, las obras para ser exhibidas debían estar en buen estado de conservación y contar con un marco adecuado. A lo largo del siglo XIX, esta necesidad, el deseo de destacar algunas pinturas y modernizar los espacios expositivos por parte de la directiva del Museo supuso el inicio de distintas campañas de enmarcado, que constituyen un fiel reflejo de las inquietudes y avances museográficos de la época. Éstas son de gran interés para conocer el devenir que tuvo la exposición de las obras en el Museo, los cambios que sufrieron algunas de las piezas más representativas de la colección y la evolución que desde el punto de vista técnico y artístico experimentaron los procesos de enmarcado en España.

Aunque el Museo del Prado cuenta entre sus fondos con un importante conjunto de marcos, éstos solo han sido estudiados en el contexto de la colección real durante la Edad Moderna, o bien de una manera tipológico-evolutiva, ya más recientemente, durante el primer cuarto del siglo XX, relacionándolos con el mecenazgo artístico¹.

Este artículo se centra en la enmarcación de las obras del Museo del Prado a finales del siglo XIX, insistiendo en las reformas de la sala de la Reina Isabel de 1892, que supuso la creación de importantes modelos de marcos historicistas con los que se enmarcaron numerosas obras maestras, realizados por la casa de enmarcado Marquina bajo la dirección de Federico Madrazo y Luís Álvarez Català.

Agradezco a Leticia Ruíz, Miguel Falomir, Javier Docampo y Gabriele Finaldi las facilidades prestadas para la realización de este artículo. A Yolanda Cardito por el interés y continua ayuda durante los años de estudio en el Archivo del Museo del Prado. A Fátima Fernández y Anna Reuter por su paciente lectura y acertadas correcciones.

¹ M^a. P. Timón Tiemblo, *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo* (Madrid, 2002). D. Blanca Roba, "Los marcos de las pinturas de la Granja de San Ildefonso Inventarios reales", en A. Aterido, J. Martínez, J.J. Pérez; J. J. Peces, *Inventarios reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, vol. 1 (Madrid, 2004), 367-426. "El marco de la 'Última Cena' de Tiziano en El Escorial," *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, n^o especial (Madrid, 2013): 201, 211.. T. Ladrero, "El enmarcado de obras maestras del Museo del Prado por la familia Cano durante la primera mitad del siglo XX", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 31, n^o 49 (Madrid,2013): 152-174.

Desde su creación, el Real Museo de Pinturas y Esculturas (1819-1872) dedicó un especial interés al enmarcado de los cuadros. Es muy probable que existiera un taller de marcos dependiente de los talleres Reales que permitía la restauración y construcción de los marcos necesarios para una colección de esta envergadura. Cavestany indicó que los marcos se remitían sucesivamente desde Palacio al Museo². Doradores como Ramón Marquina y Vicente Gutiérrez presentaron presupuestos para la restauración del dorado de los marcos de la colección que lo necesitaran³. Probablemente el maestro dorador Ramón Marquina fuera el iniciador de una saga familiar dedicada a la enmarcación y al dorado ya que tenemos constancia de que emitió facturas para algunos de los marcos del recién creado Real Museo de Pintura y Escultura⁴ y hasta comienzos del siglo XX la casa Marquina continuará una gran labor de enmarcado de pinturas en el Museo. Su colaboración no se circunscribió al dorado y construcción de marcos ya que además realizó proyectos para las cartelas informativas de los cuadros que en época de José de Madrazo llegaron al Museo desde el Escorial⁵, así como otras intervenciones vinculadas a la reparación y la habilitación de nuevas salas.

El momento, extraordinariamente confuso y cambiante, por el que atravesó el Museo durante el siglo XIX no nos permite establecer en la actualidad el alcance de las intervenciones sobre los marcos que se pudieron realizar por entonces, pero intuimos que la importancia dada a éstos debió de ser considerable. Por tanto, la existencia desde sus orígenes de espacios de almacenamiento y de talleres destinados a la restauración de marcos constata su valoración y la voluntad de protección de los mismos.

En mayo de 1842, el por entonces director del Museo, José Madrazo, en una comunicación dirigida al Intendente General de la Real Casa y Patrimonio le informa de la insalubridad producida en el Museo por la construcción de un comun⁶ para la tropa del Cuartel de Artillería de San Jerónimo ubicada junto al Museo. En el documento indica su interés por proteger los marcos de la pinacoteca pidiendo la creación de «comunes buenos», pues al ser el único con el que cuentan

perjudica sobre manera no solo a la salud de los empleados del Real Museo de Pinturas sino en mayor grado a los marcos de los cuadros y demás adornos dorados existentes en el mismo [...]

Y añade,

² Según Cavestany los presupuestos presentados por el Director del Real Museo en años diferentes, nos indican los nombres de todos los artífices que fabricaron los marcos. J. Cavestany, *El marco en la pintura española* (Madrid, 1941), 28.

³ Presupuesto aprobado y presentado por Ramón Marquina para el dorado de marcos. Archivo del Museo Nacional del Prado, en adelante AMP Caja 350, legajo 18.02, expediente 4, documento 4. 5 de diciembre de 1838.

⁴ J. Cavestany, *op. cit.*, 28.

⁵ AMP. Caja 1365, leg. 11.279, exp. 2. Presupuesto a petición de José de Madrazo. 3 de abril de 1839. Asimismo José Marquina, continuador de la saga familiar, realizó el dorado de cincuenta y un tablitas –quizás cartelas informativas– para el Museo. AMP. Caja 994. Cuentas del Material. Tercer trimestre 1886-87. 15 enero de 1887.

⁶ Es decir, váteres o letrinas.

*[...] pues la mayor demora daría lugar a pérdidas y daños de mucho valor difíciles de reparar [...]*⁷.

La argumentación utilizada para la construcción de nuevos servicios revela el grado de consideración que se le concedía a los marcos ante las posibles pérdidas y reparaciones de las obras allí almacenadas. Actualmente desconocemos la ubicación de este depósito destinado a guardar los marcos sin pintura y otros adornos dorados de similar naturaleza; probablemente estuviera situado entre el monasterio vecino y la pinacoteca o dentro de ésta.

Un nuevo espacio dedicado en exclusividad al almacenamiento de los marcos figura en un inventario de 1853; ubicado en el depósito alto frente al Botánico, en el ala Sur del Museo. Es probable que ante los problemas que se identificaban en el anterior almacén se decidiera trasladar la colección de marcos a un lugar más adecuado. Esta nueva ubicación, algo más de diez años después, supondría continuar con un espacio que permitía almacenar un número considerable de marcos —cercano a trescientos—. Este volumen explica no solo la importancia que se les concedía sino la necesidad de proveer a la pinacoteca⁸ de marcos reutilizables para el enmarcado de otras pinturas⁹.

Los esfuerzos por mejorar las instalaciones del Museo y facilitar la adecuada contemplación de las obras incluían atender las necesidades de los copistas. Probablemente al realizar las copias mediante el sistema de cuadrícula, en algunas ocasiones pegaban ésta al marco de la obra a copiar ocasionando alteraciones en la superficie del mismo. Bajo la dirección de José de Madrazo en el Museo, su hijo Federico durante su estancia en París en 1839 informó sobre el modo en el que los copistas trabajan en el Museo del Louvre¹⁰ indicando que no se les permitía colocar una cuadrícula ni calcar los cuadros, ni meterse dentro de la barandilla protectora para ver mejor las pinturas; tampoco se contemplaba la posibilidad de descolgar los cuadros y trasladarlos a otra sala para su copia. Pero en ambos Museos se realizaron algunas excepciones cuando la solicitud venía avalada por una personalidad relevante, un profesor o un artista consagrado. La dirección se mostraba reticente a los traslados de las obras para su copia, más aún cuando se

⁷ AMP, caja 350, leg. 18.03, exp. 28, doc. 1. Madrid a 13 de mayo de 1842.

⁸ Incluso se piden marcos desde fuera de la institución. «Algún marco sin destino que pueda servir para el cuadro de la Santa Forma que para S.M. el Rey ha pintado Calixto Ortega y Matamoros». 3 de diciembre de 1858. AMP, caja 353, leg. 18.09. Marco que no se le entrega por «no haber encontrado ningún marco ni moldura que se adecue a las medidas de la obra *La Santa Forma* de Calixto Ortega» AMP, caja 927, leg. 11.05, exp. 4. Del 7 de diciembre de 1859.

⁹ AMP, caja 1367, leg. 114.01, exp. 8. Pág.31. Benito Velasco, Conserje del Establecimiento. Números de los marcos inútiles que existen en el depósito alto frente al Botánico. Aparece doscientos marcos numerados —quizás con las clapas de latón de Platería Martínez— y otros setenta y seis marcos de diferentes tamaños y clases sin número. Desde principios de los años treinta del siglo XIX la Platería Martínez suministraba clapas de latón de forma ovalada con el correspondiente número de inventario de la pintura clavada en el marco. Fernando A. Martín, “La Platería Martínez en el Museo del Prado,” *Boletín del Museo del Prado* Vol I, nº 3 (1980): 163-164. J. M. Matilla y J. Portús, *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado 1819-1920* (Madrid, 2004), 20-21.

¹⁰ Carta privada enviada por Federico Madrazo a su padre José Madrazo desde París el 10 de agosto de 1839. AMP. A.P 4/ nº Exp. 121

trataba de una obra maestra de grandes dimensiones indicándolo en un informe y dejando la última decisión a instancias superiores¹¹. La petición en 1847, del sr. Schelesinger para copiar el cuadro del *Pasmo de Sicilia* de Rafael contempla el traslado de la pintura a un lugar reservado dentro del establecimiento “*donde cómodamente pueda copiarse*”¹². Quizás ya existiera un espacio independiente en el que en determinadas ocasiones realizasen su trabajo, pero la proliferación del número de copistas y los problemas que ello acarreó obligó al Museo en 1846 a facilitarles un espacio donde pudieran guardar caballetes, cajas de colores y sus copias¹³. Las peticiones de traslado de obras o las solicitudes para colocar una cuadrícula sobre la pintura original a copiar¹⁴ continuaron a sabiendas de que la dirección del museo no quería establecer precedentes¹⁵. Suponemos que en tales circunstancias el sistema de anclaje de los marcos a la pared tenía que facilitar su descolgado para el traslado de la obra. Ciertamente, aunque esto solo se permitía en muy pocos casos, resulta significativo que las necesidades de este grupo ocasionara que en la última década del siglo XIX el Museo instalara un nuevo sistema de anclaje. La luz procedente de ventanas laterales donde la iluminación no era cenital se reflejaba en la superficie de las pinturas lo que alteraba su contemplación. Este problema fue solucionado mediante la instalación entre el marco y la pared de unas bisagras laterales –a modo de batiente- con las que se mejoraba la visibilidad y copia de las pinturas. Este método ya había sido utilizado en la Gemäldegalerie de Dresde, en la Alte Pinakothek de Munich o en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti en Florencia¹⁶. Con este sistema, instalado durante la

¹¹ AMP Caja 915 Leg. 35.01 Exp. 30. Informe remitido por José Madrazo al intendente General de la Real Casa por el que da cuenta de la solicitud de Francisco Cerdá para copiar el cuadro de Rafael, el *Pasmo de Sicilia*, y su negativa –argumentada- a descolgar la citada obra de su ubicación. 8 de mayo de 1845. Sobre la alteración producida en los marcos y pinturas al adherir la cuadrícula mediante cera y las soluciones dadas a las peticiones de los copistas véase Navarrete Martínez, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. (Madrid, 1999), 398 - 402.

¹² AMP. Caja 351. Leg 1805 Exp 16, nº 8. Del 19 de abril de 1847. Aunque desconocemos si hubo algún dictamen en contra como ocurrió en otras ocasiones.

¹³ AMP Caja 915. Leg. 35.01. Exp. 34. Presupuesto para la construcción de tres cuartos para guardar el material y los caballetes de los copistas. 1 de diciembre de 1846.

¹⁴ Permiso para colocar una cuadrícula sobre *Las meninas* de Velázquez a fin de sacar una copia exacta por el pintor francés llamado (Alfred) Destailleur, hijo del afamado arquitecto, decorador y coleccionista francés-. AMP, Caja 354, leg 18.09, exp. 5, doc. 1.15 de mayo de 1855. Al que se le da el visto bueno para realizar la copia. AMP Caja 415, leg. 18.08, exp. 5, doc. 1. Este mismo procedimiento pudo utilizarse para la copia de *Las meninas* de Kingston Lacy, considerada del siglo XVII -con cierta cautela- por los restauradores del Instituto Hamilton Kerr de la Universidad de Cambridge. M^a.C. de Carlos. “Velázquez y la Cultura Cortesana del siglo XVII. Sobre el supuesto boceto de las Meninas y otros Velázquez que poseyó el duque de Arcos 1729”, (Symposium internacional Velázquez. Sevilla, 2004), 334. Constan otras dos solicitudes –por petición del rey-, de los pintores Rafael Sáenz Santamaría para permitir «colocar con toda comodidad la cuadrícula» sobre *Las lanzas* de Velázquez y al pintor Matamoros para sacar la copia de la *Virgen del Rosario* de Murillo. 31 de diciembre de 1855». AMP. Caja 353, leg 18.09.

¹⁵ Dos documentos más nos sirven de ejemplo. Petición «para retirar de los Salones Públicos del Real Museo y copiar un pequeño cuadro de Rafael de Urbino» por don José Othon en 1856. AMP, Caja 353, leg 18.09. Y la petición para realizar una copia de *La perla*, «descolgarla del sitio y trasladarla al paraje conveniente»— para que don Francisco Cerdá pueda sacar una copia por encargo del Marqués de Casa Riera. 21 de enero de 1857. AMP, caja 353, leg. 18.09, exp. 25, doc. 2.

¹⁶ Sobre la crítica a la iluminación de las salas del Museo ver *El grafoscopio*, *op.cit*, 33. Este sistema de bisagra es utilizado en la actualidad en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti.

subdirección de Salvador Viniegra (1862-1915) entre 1890 y 1898, se evitaba el peligroso traslado de las pinturas y mejoraba la contemplación y copia de los originales del Museo¹⁷.

Las reformas iniciadas en 1868 durante la dirección de Federico Madrazo (1815-1894) no buscaban un rigor científico en la ordenación de las colecciones, sino un efecto decorativo general mediante rigurosos criterios de simetría en las agrupaciones de los cuadros que tenían en cuenta el formato y el tamaño de la obra. Las pinturas del siglo XIX que representan el interior de la Grande Galerie del Louvre, o de la Stallburg-Galerie en Viena nos muestran cómo se utilizaban numerosas molduras similares para las obras que estaban dispuestas en patrones simétricos sobre el muro¹⁸. Esta fórmula expositiva generó conjuntos decorativos que reflejaban los viejos usos palaciegos y que permitía un aprovechamiento al máximo de las posibilidades del espacio gracias a disposiciones geométricas¹⁹. Esta costumbre pervivió en el Museo a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, al igual que en muchas otras instituciones museísticas europeas, aunque este «rompecabezas de cuadros dispuestos según rigurosos criterios de simetría» fue cuestionado ya en 1888. Las voces críticas sobre este sistema expositivo se alzaban pidiendo un desarrollo cronológico, según escuelas y autores, para poder ser estudiados correctamente siguiendo los criterios de los historiadores del arte²⁰.

El interés por sustituir los marcos por otros de mayor tamaño y distinta forma fue un acontecimiento que afectó a otras instituciones museísticas durante el siglo XIX²¹. En este contexto de abigarramiento expositivo, atendiendo al criterio de la dirección del Museo se sustituyen los marcos de algunas de las obras más relevantes. Este proceso fue muy similar al que se desarrolló en las Exposiciones Nacionales e Internacionales de Pintura en las que participaron los directores y

¹⁷ En *La Ilustración española y americana* nº XLIII (22 noviembre, Madrid, 1901): 295. R. Balsa de la Vega en noviembre de 1901.

«Había que vencer la dificultad que ofrece la luz de costado que arrojan los balcones de estas salas y que ilumina de frente muchas pinturas haciéndolas brillar; para esto el Sr. Viniegra puso en práctica un sistema tan sencillo como lógico, y que he visto en uso en Dresde y Viena, sistema que consiste en adaptar a los cuadros unas charnelas sobre las que se giran aquellos, colocándolos el visitante o el copiante a la luz que mejor le convenga. Por medio de este mecanismo hoy puede verse con toda comodidad muchas obras cuya visión ofrecía hasta ahora dificultades grandes».

Otro recurso expositivo que utilizaban en el Museo y que aparecen según las fotografías conservadas del último cuarto del siglo XIX consistían en la forma de exponer las obras, lo que los técnicos franceses llamaban “dévers”, es decir, la leve inclinación en el colgadura de un cuadro, que facilitaba la visión de las pinturas ubicadas a mayor altura y evitaba los espejeos de la luz sobre el barniz que imposibilitaba la correcta visión. M. Bolaños, *Historia de los Museos en España* (Gijón, 2004), 192.

¹⁸ En Richard R. Brettell y Steven Starling, *The Art of the Edge: European Frames 1300-1900*. (Chicago, 1986), 16.

¹⁹ J. M. Matilla y J. Portús, *op. cit.*, 29-81.

²⁰ Veáanse las críticas de don Ceferino Araujo Sánchez al respecto. F. Checa Cremades, *El nuevo Museo del Prado* (Madrid, 2000), 18-19.

²¹ J. Simon, “The rise of the exhibition frame”, en *The Art of Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain* (Londres, 1996): 18-19.

subdirectores de esta institución en su faceta como artista²². Recordemos que en esos concursos el impacto visual era fundamental, en un espacio atestado por una multitud de cuadros que reclamaban la atención para captar la vista del espectador. Por tanto, las campañas de enmarcado seguramente, gracias a sus conocimientos, correspondieron al equipo directivo del museo, sin despreciar el asesoramiento técnico necesario de las casas de enmarcado y adornistas que podrían ofertar modelos, siguiendo las directrices de estos promotores.

El salón de la Reina Isabel en 1892

El salón de la Reina Isabel del Museo del Prado creado en 1853 por José Madrazo ha sido objeto un profundo estudio sobre la densidad expositiva existente en el mismo, quedando patente la tendencia a reducir el número de obras expuestas a finales del siglo XIX²³.

Este espacio quiso emular la Tribuna del Museo florentino de los Uffizi con la exposición de una selección de obras maestras tal vez como respuesta a las críticas que se vertían sobre el carácter incompleto de las colecciones del Museo. La intervención en 1892, durante la segunda dirección de Federico Madrazo (Fig 1), se centró en la transformación completa de un espacio elíptico en uno octogonal cerrando la parte central del pavimento, dotando a la sala de una nueva iluminación, renovando la decoración pictórica del paramento mural realizada por Arturo Mélida, introduciendo mobiliario histórico —mesas de piedras duras— y creando modelos de marcos historicistas para un elevado número de obras maestras²⁴. Esta reforma marca sin lugar a duda un hito en la historia de la museografía y de la enmarcación en el Museo.

Aunque conocemos pocas opiniones de los contemporáneos sobre dicha intervención, éstas calificaban de «adornista» el trabajo realizado por la directiva del Museo, criticando el «decorativismo acumulativo» que trataba de mejorar las condiciones de visión de los cuadros más notables; en definitiva, arremetían contra los que entendían que el Museo del Prado era un «lugar exclusivo para recrear la vista y pasar el tiempo». El término «Joyerero» utilizado para referirse a este espacio quizás podía entrever una intención de sátira de los coetáneos que insistían en la

²² Federico Madrazo fue en once ocasiones miembro del jurado de Exposiciones Nacionales, también lo hizo en jurados en el extranjero y pudo participar del comité de instalación de algunas de ellas. Conocía las fórmulas de enmarcado para mejorar o eclipsar una obra en las paredes de estas exposiciones. Asimismo durante su primer mandato como director del Museo propició reformas que afectaron a los marcos «se han arreglado todos los posibles en muchos cuadros (...) y se han puesto fijos en los marcos los tarjetones con el nombre de los autores bien escrito, lo que es bastante difícil de conseguir» M. de Madrazo. *Reformas en el Museo del Prado. 1818-1868*. (Madrid 1945), 233.

²³ P. Géral, «El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado 1853-1899», *Boletín del Museo del Prado*, vol 19, nº 37, (Madrid, 2001), 143-172.

²⁴ El proceso de enmarcado de las obras que albergaba la sala de la Reina fue un proceso progresivo según nos informan las fechas de facturación de los marcos de algunas de las obras allí expuestas y que comenzó en fechas anteriores a la reforma de 1892. Por ejemplo la casa Marquina construyó el marco de *Los niños de la Concha* de Murillo en 19 de enero de 1887, obra que se encontraba en 1892 en la Sala de la Reina. AMP. Caja 994. Cuentas de Material Año 1886-87. Factura 5. Precio 227,50 pesetas.

necesidad de dar paso a una disposición más pedagógica de las colecciones²⁵. Sin embargo otras opiniones vertían una valoración más positiva de la transformación de la sala de la Reina. El crítico Otazo introduce una importante explicación sobre la nueva enmarcación de las obras:

*[...] viendo también que así como antes casi se oscurecían unos cuadros, o mejor dicho, unos maestros a otros, ahora se favorecen mutuamente, a lo cual es seguro que contribuye no poco el haber cambiado a muchos de ellos los raquítricos marcos que tenían, sustituyéndolos por otras molduras más ricas y de carácter, en armonía con lo que corresponde a las épocas de las pinturas respectivas [...]*²⁶.

A finales del siglo XIX y principios del XX la preocupación por dotar de personalidad a los nuevos marcos «de carácter» fue un proceso que afectó a gran parte de los museos de pintura. Este fenómeno de repristinación se produjo en las obras más relevantes de las colecciones cuando se consideraba que estéticamente no se correspondía el marco con la época de la creación de la obra; de este modo, se seleccionaron otros marcos más acordes con la construcción visual de la historia del arte a la que la obra pertenecía²⁷. La creación de modelos historicistas pretendía mejorar la comprensión de la obra y educar a la ciudadanía en el «buen gusto», basado en criterios estéticos e históricos²⁸, apoyándose en un vocabulario artístico de corte historicista que se había desarrollado en los años treinta del siglo XIX²⁹.

El proceso continuado de sustitución de marcos originó un aumento de la capacidad para llamar la atención o para poner el acento sobre determinadas obras como respuesta a la monotonía a la que había dado lugar el hecho de que no existiera «una pulgada de pared sin cubrir». Esta fórmula generaba una compleja e interesada competencia entre obras. Los nuevos marcos reclamaban la atención del espectador aunque se mantuviera parcialmente la abigarrada disposición expositiva y se fuera abandonando la densidad anterior³⁰. Además la incorporación del mobiliario a este espacio generaba nuevas agrupaciones de obras de menor formato.

El reciente descubrimiento de un documento que data de 1899 escrito por Álvarez Catalá permite conocer las obras enmarcadas durante la segunda dirección (1881-84) de Federico Madrazo, y la dirección interina y dirección de Álvarez Catalá³¹. El documento consiste en un listado manuscrito de las pinturas con sus

²⁵ F. Balart, “Algo sobre el Museo de pintura”, *El Imparcial* (25 de septiembre, Madrid 1893): 3. “Algo sobre el Museo de Pintura II”. *El Imparcial* (30 de septiembre, Madrid 1893): 1.

²⁶ Otazo, “Las reformas del Museo”, *La Correspondencia de España* (14 de octubre de 1892): 1.

²⁷ S. Rodríguez Bernis, “Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo,” Además de. *Revista online de Artes Decorativas y Diseño* nº 1 (2015): 63-86.

²⁸ C. Blanc, “La Tribune de Florence,” *Gazette des Beaux-Arts* (Paris, 1879): 5-18.

²⁹ S. Rodríguez Bernis, *op. cit.*, 67.

³⁰ El Salón de la Reina pasará en 1873 de 114 obras expuestas a 90 obras en 1893. P. Géal, *op. cit.*, 162-163.

³¹ AMP, caja 1264, leg. 11.207.

antiguos números de inventario, el nombre de los artistas y el título de la obra, para las cuales se ha construido un marco nuevo³².

En el documento constan los marcos construidos siendo director Federico Madrazo durante su segundo mandato que afectaron a pintores como José de Ribera, *Escalera de Jacob* (P1117); Velázquez, *Los borrachos* (P1170), *Las lanzas* (P1172), *Las hilanderas* (P1173), *Las meninas* (P1174), *Baltasar Carlos a caballo* (P1180), *Retrato de Montañés* (P1194); Van Dyck, *Retrato de la Condesa de Oxford* (P1481), *Jardín del amor* (P1690), Tiziano, *La bacanal* (P418), *La ofrenda a Venus* (P419); Murillo, *Los niños de la concha* (P964), *La Concepción* (P973); Rafael (*Retrato de un Cardenal* (P299); Pordenone (Giorgione), *Asunto místico* (nº418); Antonio Moro; *La reina María de Inglaterra* (P2108); Rubens, *Retrato de María de Médicis* (P1685). Todas estas obras se encontraban en la sala de la Reina antes de la remodelación de 1892.

El documento diferencia asimismo las obras enmarcadas durante la etapa como director interino y director de Álvarez Català. En la primera etapa se reenmarcaron los cuadros de Tiziano *Venus recreándose en la música* (P424), *Entierro de Cristo* (P440), *Danae* (P425), y se reformó el marco *del Carlos V a caballo* (P410); Giorgione (Tiziano) *Asunto místico* (P288); de El Greco, se cambió a cuatro retratos el marco, y de Velázquez se sustituyó el marco de *Mariana de Austria* (P1191). Durante su etapa como director Álvarez Català se construyeron los dos marcos para las obras de *Watteau* (P971) y (P991), sin indicar el título de las mismas.

Del conjunto de obras maestras intervenidas destacan artistas como Velázquez (8 pinturas), Tiziano (7 pinturas), El Greco (cambio de marco en 4 retratos), Ribera (1 pintura), Van Dyck (2 pinturas), Murillo (2 pinturas), Rafael (1 pintura), Giorgione (1 pintura), Moro (1 pintura) y Rubens (2 pinturas).

Para estas obras se construyen modelos historicistas de marcos creados por la casa Marquina siguiendo las indicaciones de la dirección del museo en la reforma de la sala de la Reina Isabel de 1892, aunque algunos también se colgaron con anterioridad a la reforma en otras salas. Desde el origen del Museo esta casa de enmarcado se vinculó a la institución y fue una de las empresas más activas en el tránsito del siglo XIX al XX³³. Estuvo dirigida por el pintor y dorador José Marquina a finales de siglo XIX y hacia 1891 por su hijo Ricardo, denominada entonces Marquina Hermanos³⁴ (Fig.2). El establecimiento estaba ubicado en la calle Floridablanca número 3, próxima al Museo, y en sus facturas figuraban como

³²El documento tiene el membrete estampado: Museo Nacional del Pintura y Escultura. Subdirección. La obra *Jardín del amor* (P1690), aparece atribuida a Van Dyck, actualmente atribuida a Rubens. Además este documento no recoge alguna obra con marco nuevo que también se encontraba en el salón de la Reina en 1899 como *La Judit* de Rembrandt. P. Géal, *op. cit.*

³³ J. Cavestany, *op. cit.*, 28. Ver notas 3 y 5 en este artículo.

³⁴ En 1890 aún emitía facturas José Marquina apareciendo a finales de año Ricardo Marquina; en 1892 los cargos económicos se hacen a «Hijos de Marquina» y en el 1895 a «Marquina Hermanos». Esto indicaría un periodo de transición desde el fallecimiento de José Marquina y la continuidad de la empresa con Ricardo Marquina que firmará las facturas de Marquina Hermanos. AMP. C.900. Leg. 37.3.08. Exp.4.

pintores decoradores, adornistas e imitadores de maderas, bronces y mármoles ofertando marcos dorados y negros, lisos y adornados, y destacaban en la creación de altares. En dos ocasiones hemos encontrado en la prensa alabanzas a José Marquina por su trabajo como dorador, restaurador y artista, pero no como entallador, tallista o escultor³⁵. Esto podría explicar su metodología de trabajo y el sistema que utilizaban en la construcción de marcos característicos de los procesos de mecanización de la época.

Uno de los modelos de la casa Marquina, historicista «de carácter» (Figs. 3.A, 3B y 3C) que podemos relacionar con el citado documento, sirvió para enmarcar obras de artistas como Antonio Moro *La reina María de Inglaterra* (P2108), Tiziano *La bacanal* (P418), *La ofrenda a Venus* (P419), o Rafael *Retrato de Cardenal*³⁶ (P299). Algunas facturas emitidas identifican este modelo con el de «marco del renacimiento»³⁷ y se utilizó en otras pinturas de artistas que no aparecen en el listado manuscrito como Juan de Juanes, *Retrato de caballero* (P855), Lorenzo Lotto, *Retrato de Micer Marsilio Cassotti y esposa* (P240) o Sebastiano dal Piombo, *Cristo con la cruz acuestas* (P345). Quizás estos marcos fueron construidos con anterioridad en la primera etapa de la dirección de Federico Madrazo o han sido reutilizados posteriormente en estas obras.

Otro de los modelos de esta casa de enmarcado «de carácter»³⁸ que se utilizó en algunas (Figs. 4A, 4B, 4C y 4D) de las pinturas del listado debido a su versatilidad, se adapta a pinturas de los siglos XVI y XVII, en obras de Velázquez, Rubens, Tiziano, Van Dyck o Murillo³⁹, permitiendo utilizar distintos acabados que afectaban a la entrecalle, dorada o pintada en verde oscuro casi negro. Se trata de una creación historicista que fusiona elementos neoclásicos en la talla a modo de festón y elementos barrocos en las formas vegetales en centros y esquinas de la entrecalle del marco. Este segundo modelo vinculaba a modo de *pendant* la obra de Van Dyck, *Retrato de la condesa de Oxford* (P1481) y el *Retrato de escultor* (P1194)

³⁵ La Época, n.º 11.033 (Madrid, 1883): 3; Diario oficial de avisos de Madrid, (Madrid, 1883): 3.

³⁶ «(...) Por un marco adornado y dorado para el retrato de un Cardenal. Precio 225 pesetas. José Marquina. 15 de enero de 1887». AMP. Caja 994. Cuentas del Material. Tercer trimestre 1886-87. Ver fotografía de J. Laurent... Archivo Ruiz Vernacci Inv. n.º. VN-02922. Madrid Instituto del Patrimonio Cultural Español. En la actualidad no tiene este marco.

³⁷ Un marco de madera dorado; formado por un filo interno liso a modo de marialuisa y con decoración moldeada de follaje de hojas de acanto, una entrecalle plana con alto relieve de formas vegetales simétricas a los centros, y un filo externo o canto con sarta de perlas, ovas bruñidas y puntas, con borde plano bruñido. La decoración modelada del filo interno es idéntica a la decoración exterior del modelo historicista barroco comentado más adelante.

³⁸ Tiene un perfil muy cóncavo, con un filo en saledizo. El filo esta dorado y formado por una pequeña moldura cóncava de la que surge un festón con carnosidad decorada moldeada con pasta colante dorada con frutas, flores y hojas. Una entrecalle lisa con motivos vegetales moldeados enfrentada en esquinas y centros. El contrafilo repite una decoración moldeada menuda, también dorada. En algunas ocasiones el inglete en su parte más saliente está cubierto por una decoración moldeada en forma de cinta. Ver descripción y modelo del barroco español en M^a. P. Timón Tiemblo, *op. cit.*, 243. Ver fig. 304 para reconocer la referencia tomada para la decoración moldeada de marcos neoclásicos españoles.

³⁹ Museos como la Gemäldegalerie de Dresde o la Alte Pinakothek de Munich utilizaron en el siglo XIX tipologías de marcos que unificaban sus colecciones al enmarcar obras de distintas épocas y autores propiciando una unidad expositiva. Como se ha señalado en multitud de ocasiones en el Prado, la tipología del marco 'Mengs' será la más utilizada en el Museo del Prado.

de Velázquez en la salón de la Reina⁴⁰ (Fig. 5). Esta comparación entre grandes pintores de la historia de la pintura europea con la escuela española constituyó una forma de reivindicar la pintura española⁴¹. La valoración que se hacía por entonces de los pintores Velázquez y Van Dyck fue en aumento, así lo demuestra una carta privada de José de Madrazo a su hijo Federico⁴².

Las agrupaciones de los años sesenta del siglo XIX en la Galería Central del Museo con la colección de pinturas de Murillo fueron mantenidas y reforzadas, como en *Las Concepciones*⁴³ (P2809) y (P0972) enmarcadas en 1888 (Fig. 6), al tiempo que la crítica artística se interesaba por su obra⁴⁴ (Fig. 7). El uso de este modelo en sus múltiples variantes no era exclusivo del Museo del Prado ya que tres años antes la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había encargado a José Marquina la enmarcación de los medios tondos de Murillo con este mismo marco⁴⁵.

Primeras enmarcaciones en tiempos de Luis Álvarez Catalá.

La actividad de enmarcado en el Museo se intensificó al finalizar el siglo XIX así lo demuestra la emisión de numerosas facturas durante las décadas de los ochenta y noventa por artesanos como Félix María Equidazu, Antonio García, Lorenzo Goya, Sebastián Pérez, Antonio Ruíz, José Solís o Luís Urquidi que cobraron por trabajos en concepto de compostura, achicado, restauración, repasado de dorado o realización de nuevos marcos, pero sin especificar tamaño, forma, ni obra a enmarcar.

Álvarez Catalá como director interino (1891-1898) impulsó este proceso de enmarcado afectando de nuevo a la Galería Central del Museo. Algunas obras de Tiziano incluidas en la lista manuscrita fueron enmarcadas con este versátil modelo

⁴⁰ AMP. Caja 994. Cuentas de Material año 1886-87. Factura 5 «Por un marco dorado y fondos negros para el retrato de Alonso Cano. Precio 200 pesetas. Madrid 15 de enero de 1887. José Marquina».

⁴¹ Esta reivindicación fue alentada por Federico Madrazo en la nueva disposición de las salas del museo. J. Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema* (Madrid, 2012), 142 -143.

⁴² En J. Portús, *op. cit.* (Madrid, 2012), 245. Carta de J. De Madrazo dirigida a su hijo Federico en 1841 y las publicaciones de historiadores y críticos del siglo XIX como W. B. Scott sobre Murillo, Lucien Solvay sobre arte español, Paul Lefort, Curtis sobre Murillo y Velázquez, Stirling-Maxwell, Justi, Armstrong o Stevenson.

⁴³ «Por un marco adornado y dorado para una de las Concepciones de Murillo que mide 221 centímetros de largo por 117 de ancho. 450 pesetas. Por otro marco igual para la otra concepción del mismo autor que mide 206 cm por 144 luces. 275 pesetas. Madrid 28 junio 1888. José Marquina. Firmado el director Federico Madrazo». AMP, caja 994. Trimestre Abril, mayo y junio 1888. Factura 11. La diferencia de precio se debe a que el acabado del segundo marco se realiza con pintura dorada en vez de lámina de oro, y el modelado de las zonas decoradas tiene un acabado más defectuoso.

⁴⁴ M. S. García Felguera, *La fortuna crítica de Murillo* (Sevilla, 1989).

⁴⁵ Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Registro de Contaduría 1878-1920.. 21 de junio de 1885. Libramiento 16. «D. José Marquina por dos marcos grandes dorados para los medios puntos de Murillo». Ver también Libro de Actas Sesión Ordinaria del sábado 27 de junio de 1885. 125. G. Finaldi, *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad* (Madrid, 2012), 108. «denominados de estilo español» aunque considerados anteriores a 1910-12. No hemos podido confirmar si en origen la entrecalle estaba policromada en negro – verde oscuro.

historicista barroco, lo que supuso enfatizar algunas de las obras expuestas. El marco del *Retrato de Carlos V a caballo* (P410) fue reformado, sin embargo se utilizó el modelo historicista barroco en dos desnudos de Tiziano situados a la izquierda (P420) y a la derecha (P425) del retrato ecuestre, y frente a ellos, *El entierro de Cristo* también de Tiziano (P440) con el mismo nuevo marco. Con la reforma y sustitución del enmarcado de estas pinturas Català consiguió unificar y romper cierta monotonía en la Galería Central del Museo a su paso por la colección de Tiziano.

La intervención en la colección de pintura francesa del XVIII con Álvarez Català (1891-1901) y el apoyo del trabajo de la casa Marquina Hermanos afectó a dos obras del pintor Antoine Watteau⁴⁶ (1684-1721). Este artista junto con François Boucher (1703-1770) diseñaron ornamentos cuya influencia afectó a los artesanos del marco rococó francés del XVIII⁴⁷. Probablemente los Marquina desconocían esta información y dirigidos por Català decidieron copiar un modelo preexistente en la colección del Prado. Se trataba del *Retrato del delfín Luis de Borbón* pintado por Hubert Drouvais hacia 1745 (P2377)⁴⁸ (Fig. 8) enmarcado con un modelo de época. Desconocemos si estas tres obras se encontraban en la misma sala y si con ello pretendían crear una unidad decorativa. Los marcos tallados de las obras de Watteau, *Capitulaciones de boda* y *Baile campestre* (P2353) y *Fiesta en un parque* (P2354)⁴⁹ se doraron en oro viejo (Figs. 9 y 10) -como indica la factura- sobre bol rojo, generando múltiples texturas en superficie con acabados en oro bruñido y mate que demuestran el esfuerzo de los artesanos y de la dirección del Museo por adecuar un modelo de estilo rococó a una pintura antigua⁵⁰. Afortunadamente los equipos directivos y el Patronato del museo nunca tuvieron la intención de enmarcar todas las obras con un estilo rococó francés denominado *pinkie frame*⁵¹ -muy utilizado en museos norteamericanos-, ni emplearon un único modelo que valiera para todas las obras del Museo como se hizo en muchas colecciones a finales del siglo XIX y a principios del XX⁵². Por ello, existió una conveniente intencionalidad estética al elegir modelos de época para estas dos obras francesas del siglo XVIII.

⁴⁶ AMP, caja 1312. Cuentas octubre, noviembre y diciembre 1899 «Por dos marcos tallados en estilo Luis XV y dorados en tono antiguo para las pinturas de Watteau. Precio de 700 ptas». Ricardo Marquina.

⁴⁷ D. Gene Karraker, *Looking at European Frames. A Guide to terms, styles and Techniques* (Los Angeles, 2009), 53.

⁴⁸ En el catálogo del Museo del Prado de 1900 aparece expuesto como anónimo francés con nº inventario 2108.

⁴⁹ Las tipologías denominadas de los Luises (Luis XIV, Regencia y Luis XV) fueron muy demandados por la burguesía inglesa, norteamericana y francesa a finales del siglo XIX y durante el primer cuarto del siglo XX. Las versiones rococó con sus prominentes curvas y en el caso del Luis XIV con las proyecciones de las esquinas, resultaron muy vulnerables. J. Simon, op. cit. (Londres, 1996), 24.

⁵⁰ AMP, caja 362, leg. 11.209, nº expediente 6. 1898-08-11. En el Acta de la reunión celebrada en la Secretaría del Museo para satisfacer la cuenta que se le adeuda al sastre José Grilo, se cita el pago de los marcos de los dos cuadros de Watteau, con los fondos procedentes de la Testamentaria de Carlos Martínez.

⁵¹ En Inglaterra Thomas Lawrence utilizó este modelo para retratos y posteriormente fue utilizado por algunos pintores impresionistas. Su nombre surgió en los correos enviados en el primer cuarto del siglo XX entre las oficinas de Londres, París y Nueva York de la casa de enmarcado Duveen cuando se referían de forma general a un marco francés del estilo de los Luises. J. Simon, op. cit. (Londres, 1996), 24.

⁵² Jr. Henry Heydenryk, *The art and history of Frames* (Londres, 1963), 86.

Pero dieciséis años más tarde en una reunión de los miembros del Patronato del Museo estos marcos fueron criticados por el patrono José Lázaro Galdiano que propició su cambio, aunque éste finalmente nunca se llevó a cabo por no encontrar los marcos anteriores que guarnecían las obras de Watteau⁵³.

Pero el empeño de Català en el proceso de reenmarcado de nuevas obras supuso la utilización de otro modelo característico (Fig. 11). Éste se empleó para enmarcar algunas obras de autores del Renacimiento italiano como Andrea del Sarto, *Virgen con el niño entre San Mateo y un ángel* (P334) –marco que aún mantiene⁵⁴, de Mantegna (Fig.12), *El tránsito de la Virgen* (P248) o de Veronés, *Moisés salvado del río* (P502)⁵⁵. La utilización de un modelo diferente al escogido en una etapa anterior por Federico Madrazo pone de manifiesto el interés por adecuar nuevas tipologías de marco historicista para obras del siglo XV y XVI, al mismo tiempo que se estaba produciendo la transformación del salón de la Reina en una sala monográfica de Velázquez. Por eso estas obras de Mantegna y del Veronés al salir del salón de la Reina y quizás al exponerse emparejadas, lo harán con un mismo modelo de marco historicista⁵⁶.

Álvarez Catalá continuó proponiendo cambios en el enmarcado de las obras del Museo, recurriendo a modelos historicistas ya conocidos como en el caso de *Las tres Gracias* de Rubens (P1670)⁵⁷, promoviendo en 1901 -como una de sus últimas actuaciones en el cargo- la creación de un taller de dorado y restauración de marcos con el que se hizo posible un control más directo de este trabajo en el Museo⁵⁸

⁵³ AMP, Actas del Patronato, 7 de enero de 1915 pp. 33, verso:

«el Sr. Lázaro pregunta la razón de no ponerse a los Watteaus, los que antes tuvieron, retirando los actuales. El director del Museo responde que como eso no ocurrió en su tiempo, sólo puede contestar que se aprovecharían para otros lienzos porque en el almacén no están».

Creemos que se refiere a los marcos actuales ya que no hemos encontrado otro dato posterior que indique una enmarcación de estas dos obras.

⁵⁴ AMP, caja 1312, leg. 37.2.22, fact. 1. «(...) Un marco modelo renacimiento adornado y dorado en fino, para el cuadro nº 385 (La Virgen y el Niño) de A. del Sarto. Precio 800 pesetas. Ricardo Marquina. Madrid 20 de diciembre de 1899».

⁵⁵ AMP, caja 1312, leg. 37.2.22, exp.1. Demás gastos 1º y 2º trimestre. 1899-1900. 19 diciembre de 1899. Factura 49. Ricardo Marquina «(...) Un marco para el Cuadro de Mantegna de 54x42, otro para el cuadro de P. Verones de 57x42, los dos marcos son 500 pesetas. Ricardo Marquina. Madrid 20 de diciembre de 1899». Estos marcos de Mantegna y del Veronés serán sustituidas en el proyecto de enmarcado que comienza en el Museo en 1922 por la Casa Cano. T. Ladrero, *op.cit.*

⁵⁶ Marco dorado sobre bol rojo, y bruñido. Filo plano con ángulo a modo de *passepartout* y fina moldura cóncava con sarta de cuentas ovaladas y dos fusayolas modeladas; una entrecalle con decoración simétrica de formas vegetales en relieve plano y bruñido sobre fondo mate; otra moldura cóncava que une una tira de ovas y puntas de flecha bruñidas, con pequeñas hojas en las esquinas; y un filo externo o canto con repetición modelada de *bacellatura* externamente bruñida.

⁵⁷ AMP, Caja 1312, leg. 37.2.22, exp.1. Factura 1. «Un marco modelo barroco adornado y dorado en fino para el cuadro (Las 3 gracias) de P. Rubens. Precio 1065 pesetas (...) Ricardo Marquina. Madrid 20 de diciembre de 1899». Marco sustituido tras la restauración de la obra en 1998 por no pertenecer ni a la época ni a la escuela de la pintura. El marco actual sigue el modelo del marco de la obra *Cristo con la cruz a cuestas* de Pierre Claeissens el Joven, de 1616; T.Newbery. “En Proceso de selección del marco”. En F. Calvo. *Las Tres Gracias de Rubens. Estudio Técnico y Restauración*. (Madrid 1998), 77-78.

⁵⁸ Los cambios más relevantes de este proceso se tratan en: T. Ladrero, “La enmarcación en el Museo del Prado a comienzos del siglo XX: el taller de doración y marcos de 1901”. En prensa.

Los marcos de la era industrial y la pasta moldeada

La mayoría de los marcos del siglo XIX no tenían un tratamiento individualizado y su diseño dependía más que nunca de una de las mayores revoluciones en la historia del marco: la mecanización de los procesos de enmarcado⁵⁹. En la búsqueda de abaratar el coste de la producción utilizando los modelos estéticos tradicionales del marco, se sustituirá el trabajo en talla sobre madera por el empleo de una pasta colante o moldeada⁶⁰; un ejemplo además de cómo los oficios tradicionales se adaptan a los sistemas de producción que se desarrollan durante la segunda industrialización entre 1840 y 1860⁶¹.

Esta pasta comienza a ser muy utilizada a finales del siglo XVIII en Inglaterra para la construcción de marcos. Se trata de una pasta compuesta de adhesivos, resina y aceites que se vertía sobre unos moldes y todavía caliente permitía su modelado. Una vez que se había enfriado la superficie podía ser dorada por procedimientos tradicionales. Su bajo coste permitió aumentar el ornamento de los marcos con múltiples detalles. Estos dependían de las habilidades de los tallistas al realizar los moldes, generalmente realizados en madera de boj, que se suministraban a las fábricas. Como contrapartida al abaratamiento del proceso de producción, el empleo de la pasta colada aumentaba la fragilidad del marco, ya que con el tiempo su modelado podía quebrarse y romperse, incluso con una fuente de calor adicional sus piezas se separaban. Estos marcos son extremadamente delicados si sufren demasiados traslados. En algunas ocasiones al secarse la pasta, cuando existía una fuerte contracción, podían aparecer algunas grietas, aunque los marcos de pasta bien fabricados —como estos modelos «de carácter» del Prado— demuestran ser muy resistentes. Desconocemos si la casa Marquina utilizó una patente extranjera para su pasta moldeada como por ejemplo la tuvieron algunas casas de enmarcado en Gran Bretaña.

Los daños colaterales del abaratamiento del enmarcado supondrá el empobrecimiento moral y material del obrero y la sensación de decadencia que se produjo al desaparecer los procedimientos de los antiguos maestros⁶². Muchos de los que se hacían llamar enmarcadores o doradores probablemente no habían visto una herramienta de talla en su vida⁶³. La desaparición de la Casa Marquina de enmarcado probablemente se vincula a este hecho y a la gran cantidad de establecimientos del ramo que debieron existir por entonces en Madrid. Este proceso de abaratamiento, la alta competitividad y los menores beneficios económicos derivados de su actividad, tal vez pueda explicar el origen de su

⁵⁹ Gran parte de los marcos de los que se ha tratado en este artículo forman parte de la era industrial y utilizan en muchos de sus elementos decorativos *compo* —término anglosajón— o pasta colante. El trabajo con pasta moldeada también se podría realizar en yeso.

⁶⁰ “Colante o moldeada” son los términos tradicionalmente usados en la época. Para un estudio del proceso industrial ver E. Herranz, *El marco en la historia del arte* (Madrid, 1969), 59-80. Ver el uso de la pasta moldeada en *Exposición Universal 1888 Barcelona*. Clase 36 D y Clase 77C. (Barcelona 1887), 32 y 60.

⁶¹ S. Rodríguez Bernis, *op. cit.*, 68.

⁶² P. De Burty, “Le mobilier moderne”, *Gazette des Beaux-arts*, 24 (Paris, 1868): 44.

⁶³ Thomas Martin, “Carving and Gilding”. *The circle of the Mechanical Arts* (Londres, 1813): 211-213.

desaparición. Por ello las casas de enmarcado que potenciaron el trabajo de talla artesanal tradicional como la Casa Cano obtendrán un gran éxito ante la ausencia de artesanos especializados en el marco durante el primer cuarto del siglo XX.

ANEXO



Fig. 1- Vista de la Sala de la Reina Isabel. Fotografía de época, 1893-1899 Madrid, J, Laurent y Cía. Archivo fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 2- Membrete de una factura de la casa de enmarcado Marquina Hermanos, Madrid, Archivo Museo del Prado.

Fig. 3. A y B



3.A- Casa de enmarcado Marquina, marco estilo Renacimiento. Antonio Moro, detalle del *Retrato de María Tudor*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



3.B- Casa de enmarcado Marquina, detalle del marco estilo Renacimiento. Lorenzo Lotto, detalle del *Retrato de Marcillio Cassotti y esposa*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 4. A, B, C y D.



4.A- Casa de enmarcado Marquina, detalle del marco historicista barroco. Tiziano, detalle del *Entierro de Cristo*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



4.B- Casa de enmarcado Marquina, detalle del marco historicista barroco. Diego Velázquez, detalle de *Los borrachos*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



4.C- Casa de enmarcado Marquina, detalle del marco historicista barroco, Rubens, detalle del *Retrato de María de Medici*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



4.D- Casa de enmarcado Marquina, detalle del marco historicista barroco, 1885. Bartolomé Esteban Murillo, detalle de *El sueño del Patricio*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 5- Sala de la Reina. Fotografía de época. Detalle donde aparecen distintas obras enmarcadas con un modelo semejante utilizado para la *Condesa de Oxford* pintada por Van Dyck, el *Retrato de escultor* y *Las hilanderas* de Velázquez y *El dueño de Jacob* de José de Ribera, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 6- Casa de enmarcado Marquina, marco historicista barroco, 1888. Murillo, *La Inmaculada de Aranjuez* de Murillo, Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 7- Galería central del Museo del Prado con copistas frente a las Inmaculadas de Murillo. Hacia 1900 Una de las dos vistas estereoscópicas. Colección madridantiguo. Museo del Prado.



Fig. 8- Hubert Drovais, *Retrato del delfín Luis de Borbón*. Hacia 1745. Marco tallado y dorado, con la flor de lis en las esquinas. Siglo XVIII. Madrid, Museo del Prado.





Figs. 9 y 10 – Casa de enmarcado Marquina, marcos tallados. 1899. Antonie Watteau, *Capitulaciones de boda y baile campestre* y *Fiesta en un parque*. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig.11- Marquina Hermanos, marco historicista de estilo renacimiento realizado para la obra *Virgen con el niño entre San Mateo y un ángel* de Andrea del Sarto, 1899, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig.12- Casa de enmarcado Marquina, marco historicista de estilo Renacimiento, 1899. Mategna, *Tránsito de la Virgen de Mantegna*. 1899. Se aprecian las alteraciones características de los marcos con decoración obtenida mediante moldes. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Recibido: 8 de mayo de 2015
Aceptado: 8 de junio de 2015