

ENMARCANDO A VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO A COMIENZOS DEL SIGLO XX. EL TALLER DE DORADO Y RESTAURACIÓN DE MARCOS DE 1901.

Tomás Ladrero Caballero

Fundación Amigos del Museo del Prado

EL TERCER CENTENARIO DE VELÁZQUEZ

La conmemoración en 1899 del tercer aniversario del nacimiento de Velázquez supuso la transformación del proyecto de Villanueva de la gran Sala Basílica del Museo del Prado¹. Este espacio acogía desde la mitad del siglo XIX una selección de obras maestras de diferentes escuelas en el por entonces llamado Salón de la Reina Isabel de Braganza. La reforma consistió en crear un discurso monográfico y cronológico en el sentido moderno, es decir, que la reordenación del conjunto respondiera a criterios históricos mediante una revisión sistemática del catálogo, con una voluntad pedagógica que se apoyaba en imágenes fotográficas de otras obras de Velázquez fuera de la institución, enmarcadas para la ocasión por Marquina Hermanos².

Distintos estudios han indicado cómo esta actuación supuso un proceso de decantación del conjunto de pinturas atribuidas a Velázquez “acerca de cuya autenticidad

puede haber dudas”. Cabe señalar que la nueva disposición de las obras generó un fuerte contraste entre el espacio en el que colgaban las pinturas atribuidas al taller del maestro, donde la ejecución pictórica no era exclusiva de Velázquez, frente al de la nueva sala monográfica destinada a las obras consideradas por entonces del gran maestro. De esta manera se generaba un marcado contraste entre el abigarramiento expositivo del espacio previo o vestíbulo frente al de la sala monográfica. Quizás de manera involuntaria se cuestionaba el modelo expositivo consagrado por los Madrazo.

Con motivo de la conmemoración, en el discurso de inauguración Aureliano Beruete indicó lo que era un museo para la comisión creada al efecto: “es ante todo, un establecimiento docente, en el cual se debe atender con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encierran, agrupadas ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela”³. El concepto de orden se enfrentaba al discurso “decorativo” propiciado durante las últimas reformas bajo la dirección de Federico Madrazo. El nuevo recorrido comenzaba en el centro de la gran Galería que a modo de vestíbulo de entrada estaba separado por una puerta que diferenciaba ambos espacios. En el dintel de entrada se colocó una gran inscripción en letras azules sobre fondo dorado, imitando mosaico, con el texto “Velázquez” (Fig. 1) realizado por Marquina Hermanos⁴. Fue valorado así por la crítica: “Debajo del retrato de la mencionada Reina Isabel, segunda esposa de Fernando VII, se ha colocado un artístico rótulo sobre fondo imitando mosaico, la inscripción Velázquez [...]”⁵. Esta era una de las pocas concesiones que se hacía a lo decorativo, pues se pretendía ocultar todo aquello que pudiera distraer la vista del espectador. La inscripción marcaba un límite entre espacios, indicando claramente la frontera entre las obras que la comisión consideró de mano exclusiva de Velázquez y aquellas en las que su intervención era discutida.



Figura 1
Detalle de la entrada principal a la Sala de Velázquez con el cartel de la casa de enmarcado Marquina Hermanos. Hacia 1900

Los miembros del comité que dirigió este aniversario estuvieron vinculados a las artes decorativas⁶. Todos ellos tenían una consolidada formación en el ámbito artístico y habían realizado viajes de formación al extranjero. Aureliano de Beruete, Jacinto

Octavio Picón –que no estaba en la comisión pero cuya actuación en la celebración fue señalada por la prensa junto a la de Beruete⁷- y Luis Menéndez Pidal, que poseían un demostrado conocimiento de la obra de Velázquez; este último además obtuvo la cátedra de Arte Decorativo de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1901. También formó parte de la comisión Juan Facundo Riaño, reconocida autoridad en el estudio de las artes decorativas españolas⁸.

Aunque el discurso expositivo no proponía miradas cruzadas con otros artistas contemporáneos a Velázquez y se centraba en exclusividad en su pintura, el trabajo realizado por la comisión modernizó la instalación. Mejoró las condiciones de humedad y habitabilidad del espacio gracias a la intervención realizada en la techumbre renovando la ventilación del recinto al permitir la regulación de la temperatura en las distintas estaciones del año⁹. Un toldo de gasa blanco amortiguaba la excesiva luz cenital y medio ocultaba las pinturas murales realizadas por Mélida. El nuevo color de los muros, en un tono más en armonía con las obras “en nada perjudica a las pinturas”¹⁰. El acabado de las paredes corrió a cargo de Agustín Ruiz-Conejo, que desde finales del siglo XIX y hasta mediados del XX realizará gran parte de las intervenciones de recubrimiento mural del Museo.

La pintura española sufrió un proceso de revalorización que hizo que las obras maestras del pintor fueran pertrechadas con nuevos marcos

La nueva iluminación de la sala también afectó a algunos de los marcos dorados que, como indica la factura recientemente descubierta, tuvieron que ser matizados con veladuras en superficie¹¹. Hoy sabemos que fueron escasos los marcos construidos con motivo de la celebración de este centenario. Esto fue debido a la progresiva sustitución de los que enmarcaban algunas de sus más renombradas obras desde mediados de los años ochenta del siglo XIX¹².

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX la pintura española sufrió un proceso de revalorización que hizo que las obras maestras del pintor fueran pertrechadas con nuevos marcos en un clima que reivindicaba su pintura¹³. Por lo que actualmente conocemos, la elección de un nuevo modelo de marco supuso una desviación significativa de la tradicional forma de enmarcado establecida por los diferentes equipos directivos para la institución. La nueva tipología de marco tenía “adornos” de pasta en los centros y esquinas de los travesaños¹⁴. La relevancia de estas intervenciones realizadas durante la dirección de Federico Madrazo se puede percibir no solo en la fecundidad y versatilidad del modelo, sino en la pervivencia del mismo.

El primer cuadro de Velázquez al que se le sustituyó su moldura y que en la actualidad aún mantiene fue *La rendición de Breda* (P1172) (Fig.2), revestido en junio de 1885¹⁵. Un año después la prensa de la época afirmaba que esta obra “tenía un sitio de



Figura 2
Detalle del marco realizado por la casa de enmarcado Marquina para *La rendición de Breda* de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Figura 3
Detalle de la Sala de Velázquez con el marco de la casa de enmarcado Marquina guarneciendo la pintura de *Baltasar Carlos a caballo*. Hacia 1906-1910

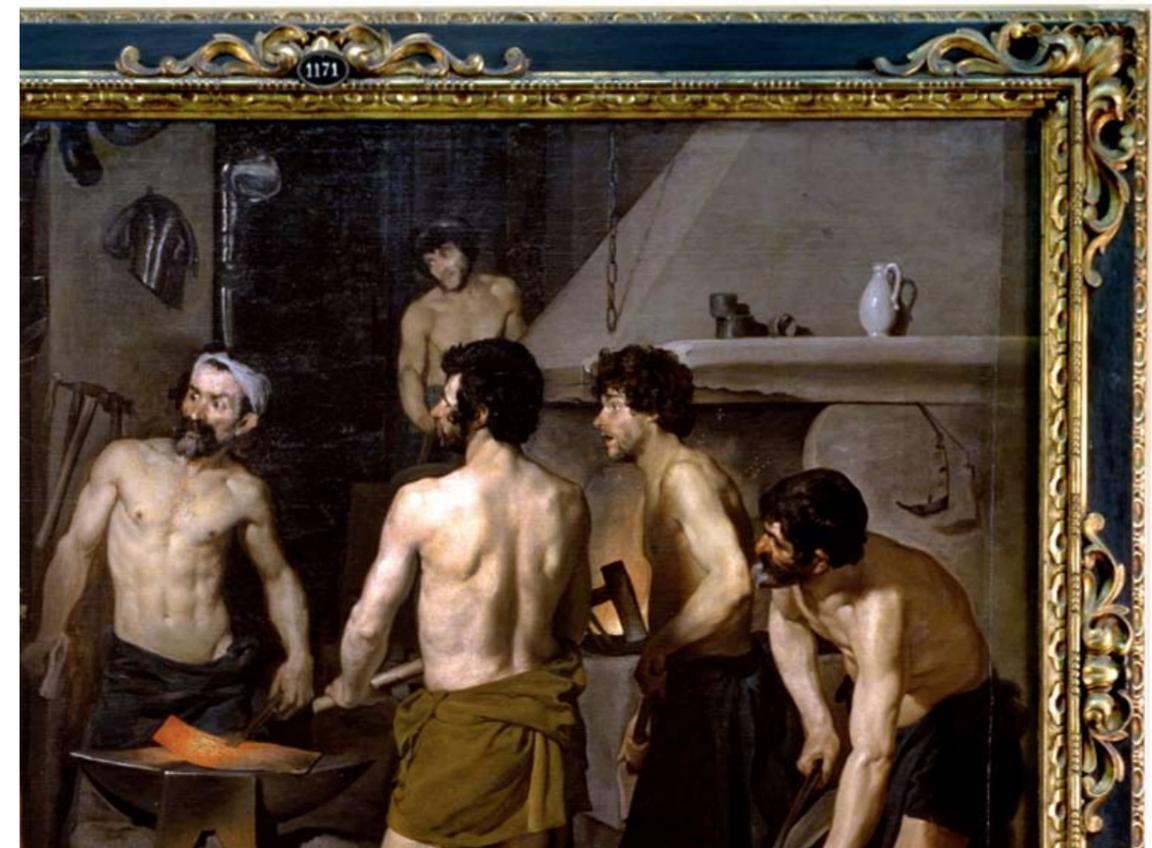


Figura 4
Detalle del marco realizado por la casa de enmarcado Marquina para *La fragua de Vulcano* de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

honor reservado”, indicando quizás una nueva posición dentro del tupido entramado de cuadros que colgaban en los muros de la galería central¹⁶. Tal vez gracias al éxito obtenido por el nuevo marco de *Las lanzas*, al año siguiente remplazaron los marcos de *Las hilanderas* (P1173)¹⁷ y el del *retrato del Príncipe Baltasar Carlos a caballo*¹⁸ (P1180) (Fig. 3), ambos enmarcados con el mismo modelo, pero con los fondos de la entrecalle pintados de negro. En enero de 1887 se construirá el marco para el *retrato de Alonso Cano* actualmente considerado de *Juan Martínez Montañés*¹⁹ (P1194) y cuatro años más tarde, en 1891, el de *Los borrachos* (P1170)²⁰. Es probable que la dirección del Museo buscara propiciar con estas intervenciones una concordancia y unificar el mayor conjunto existente de obras de Velázquez²¹. Esta relación entre la pintura del maestro y el nuevo modelo de marco repercutió en la forma en que la prensa presentaba algunas obras atribuidas al artista²².

Gracias a los nuevos documentos descubiertos sabemos que, en los meses previos a la celebración del tercer centenario del pintor, el presupuesto inicial destinado al enmarcado -realizado por Marquina Hermanos- sufrió una reducción en su coste. La factura final específica que se intervino en al menos tres marcos, que suponemos es-

taban depositados en los almacenes que para ese fin tenía el Museo²³. Hemos podido documentar que fueron cortados y su dorado restaurado. Uno se destinó al *Cristo Crucificado* (P1167)²⁴ y otro a un retrato de Velázquez aún sin determinar²⁵. Buscando la uniformidad también fueron dorados los fondos negros que decoraban las entrecalles de algunos de los marcos barrocos²⁶. Además restauraron un marco antiguo -en oro y negro- al que le incorporaron un espejo, que quizás fuera el utilizado por primera vez en la sala de *Las meninas*²⁷.

La mayor reducción en el importe de la factura final resultó de eliminar del presupuesto el marco de *La fragua de Vulcano*²⁸ (Fig. 4), aunque aparece en algunas imágenes contemporáneas a la inauguración de la sala²⁹. Desconocemos la opinión de la crítica, si es que la hubo, pero el nuevo modelo debió originarse por una coherente reflexión sobre las tipologías barrocas del marco español y el rechazo del modelo anterior, ya que sufrió algunas alteraciones. La búsqueda de un marco adecuado para *La fragua* pudo centrar la atención de la comisión en modelos ya existentes en el Museo. Los Marquina, a instancias del comité y no por casualidad, pudieron tomar la referencia tipológica del marco del *retrato de Jerónimo de Ceballos* (P812) pintado por el Greco. Este modelo, con sus variantes, tendrá continuidad en el Museo al utilizarse en pequeñas obras de Murillo (P965 y P977)³⁰ y en los retratos de la familia Beruete pintados por Sorolla (P464, P4655 y P7683).

Como hicieron notar algunos artículos de prensa, los gastos del centenario fueron escasos³¹. No se trató de la intervención realizada en 1923 de cuyo exceso de representación careció la reforma de este tercer centenario. La falta de tiempo -de la que en su discurso se lamentó Beruete-, las dificultades económicas que por entonces padecía España y los nuevos planteamientos museográficos de la comisión motivaron el exiguo presupuesto.

Como se ha señalado, este proyecto fue un hito en la historia de la museografía, al crear un espacio expositivo moderno que además propició una mayor coherencia en el enmarcado de las pinturas de Velázquez. A pesar de desconocer la influencia que pudo tener en los planes museográficos de los museos en España, su clásico itinerario cronológico generó un nivel de especialización museística de primer orden en la historia de la institución.

LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ: HISTORIA DE UNA ENMARCACIÓN

Las renovaciones del marco que sufre una pintura en su devenir histórico puede ser fruto de una casualidad pero también de una estrategia concreta o quizás como consecuencia de una tradición en particular. En el caso del enmarcado de las obras maestras, continuamente se plantea la cuestión de cuál es el marco adecuado para guarnecerlas o cuál es la mejor forma de exponerlas, generalmente en un lugar para el que no fueron creadas. La revisión de algunos de los hitos del enmarcado que se producen en una obra maestra como *Las meninas* puede ayudarnos a comprender la conexión entre la sustitución del marco y la evolución de los espacios que la acogen³².

Las intervenciones de pintores y aposentadores de palacio en el enmarcado de obras de arte es un tema recientemente estudiado en el caso de Velázquez³³. Se ha reconocido la elección de modelos de marcos por parte del maestro -de los que no existe ningún dibujo o traza-, y se ha revisado la labor como decorador de espacios por parte del aposentador real, adjudicando a Velázquez esta función por sus dotes como decorador y por el apoyo de Felipe IV. La preocupación por mostrar en El Escorial una nueva distribución de pinturas asimilando los nuevos métodos expositivos vistos en Italia o aprendidos en tratados, de forma más acorde con el nuevo gusto de los coleccionistas y de los intereses estéticos del rey, han formado parte de las últimas investigaciones sobre el maestro³⁴. En cambio no se ha mencionado la posibilidad de que Velázquez delegase en otros artistas la ejecución de las obras por él dictadas, o incluso permitiera, bajo supervisión, que otros artistas presentaran modelos de marcos. Quizás fue lo que ocurrió con el enmarcado del *Pasmo de Sicilia* (P298) pintado por Rafael. Sabemos que encargó al arquitecto José Rates un marco barroco con festones en los ángulos, adornado con escudos y águilas reales y que fue colocado por Velázquez -poco antes de fallecer- en la Sala Ochavada del antiguo Alcázar de Madrid, junto a obras suyas y otras de Tintoretto, para que durante unas semanas los cortesanos pudieran admirarlas³⁵. Este uso de marcos semánticos -con águilas- está vinculado a la heráldica de la dinastía Habsburgo y fue muy habitual, según consta en los inventarios palaciegos del siglo XVII, aunque su uso se circunscribe a espacios públicos³⁶.

El estudio de los cambios de marco efectuados en *Las meninas* desde su creación en 1656 quizás resuelva la cuestión sobre la adecuación de su enmarcado. La primera noticia que conocemos al respecto aparece en el Inventario Real de 1666, donde la obra es descrita en la Pieza de Despacho del rey Felipe IV del antiguo Alcázar de Madrid como “4 varas y media de alto y 3 y media de ancho con su marco de talla dorado retratando a la Señora Emperatriz con sus damas y una enana de mano de Diego Belázquez [sic] en mil y quinientos ducados de plata”. Se trata del primer contexto conocido en donde estuvo colgada, la abigarrada intimidad del despacho privado del monarca. Nunca se ha señalado que, aún ignorando cuál era la forma exacta del marco, otras cuatro pinturas acompañaban a *Las meninas* con idéntica descripción de guarnición, es decir, con un “marco de talla dorado”³⁷. La posibilidad de crear una “correspondencia” decorativa entre las veintisiete pinturas, siete espejos y seis bufetes que se inventarían en el Despacho real nos interroga sobre si fue Velázquez el promotor de esta decoración y el responsable de la elección, o del diseño del marco³⁸. Y en este aspecto por ahora solo podemos hacer conjeturas.

Más convincente resulta la razón que llevó a enmarcar esta pintura con otra moldura, si atendemos a la intervención realizada en la colección real durante el reinado de Carlos III. Durante el gobierno de los Habsburgo también se fomentaron actuaciones de redecoración pictórica con piezas de caballete, buscando en algunos casos la regularidad y unificando todos los cuadros mediante nuevos marcos dorados³⁹. Este hecho se repetirá en el contexto de las reformas decorativas en un nuevo discurso dinástico -el borbónico- y afectará igualmente a *Las meninas*⁴⁰.

La revisión de la colección de cuadros del Real Sitio del Buen Retiro realizada en 1768 por Anton Rafael Mengs, desencadenó una intervención que afectó a gran parte de la colección real. Previniendo que el monarca quisiera configurar una galería de pinturas en el Palacio Real Nuevo se redactó en 1771 un nuevo inventario de las obras conservadas en el Retiro. Se propuso que sus mejores pinturas “se pusieran en marcos iguales a los del Palacio Real, por si fuera necesario trasladar alguna pintura a la residencia oficial del monarca, es decir al Palacio Real Nuevo, y que se pudiera hacer sin dilación”⁴¹. Las razones del cambio de marco, del que conservamos algunas imágenes (Fig. 5),



Figura 5

Detalle de *Las meninas* de Velázquez con marco “mengs”.
Hacia 1882-1883. Juan Laurent y Minier.
Museo del Prado, Madrid. HF 826/5.



Figura 6
Detalle de *Las meninas*
de Velázquez con marco realizado
por la casa de enmarcado Marquina.
Hacia 1890.
IPCE. Fototeca. Archivo Ruiz Vernacci
(VN-20685).

se inscribe dentro de una política de unificación que promovía la interrelación de las pinturas, posibilitando ser integradas en cualquier lugar gracias a un mismo modelo de marco⁴². La aplicación de este principio sin excepción -un mismo marco para todas las obras, independientemente del autor, tema, tamaño, época o contexto de creación- surge al establecer una decoración que promovía la férrea unidad del ornato palaciego. Suponemos que Mengs conocía la tradición de enmarcado de las colecciones de los Electores de Sajonia -en la actualidad en la Gemäldegalerie de Dresde⁴³- y sabía de la popularidad que gozaba este modelo de marco en Italia, especialmente en Roma entre 1680 y 1750. Allí se convirtió en el marco más utilizado cuando las grandes colecciones papales fueron reenmarcadas en masa en el siglo XVIII⁴⁴. Se utilizó una variante del modelo italiano, en pino y con talla de hojas de acanto dispuestas en diagonal, entrecalle lisa de perfil cóncavo y delimitada por una decoración de haces de caña con ataduras y un filo liso, toda ella dorada. Se trata de una estructura de marco denominada “Salvator Rosa” o “Marati” en Inglaterra, y resultará un modelo prototípico de las colecciones Reales y por ello del Museo del Prado⁴⁵.

En esta línea espacio temporal que trazamos sobre los marcos que guarnecieron a *Las meninas* observamos cómo cada intervención corresponde a una estrategia concreta de representación, a una necesidad semántica que se genera y se destruye en una continua revisión de los espacios donde la obra es depositada.

La sustitución del marco “mengs” se produce durante la dirección de Federico Madrazo en los años ochenta del siglo XIX⁴⁶ (Fig. 6). Paralelamente y gracias al progresivo

reconocimiento internacional de la pintura española, se realiza el reenmarcado de las numerosas obras maestras, reforzando así algunas de las grandes personalidades artísticas expuestas⁴⁷. Esta revalorización de la pintura de Velázquez se ha relacionado con la construcción e institucionalización de lo español⁴⁸, en un proceso cuyo desarrollo comienza en el último cuarto del siglo XIX. Las nuevas molduras incorporadas participaban de la nueva industria del marco, que posibilitaba la producción masiva y la proliferación de técnicas de moldeo más baratas dominando sobre la técnica tradicional de talla. El nuevo modelo utilizado por su ductilidad para enmarcar obras de distintos autores y siglos permitió desarrollar las inquietudes decorativas de Federico de Madrazo. Este modelo unificó en 1901 muchos de los cuadros que componían la recién creada sala monográfica de Murillo, que pasó de ser una tétrica rotonda irregular donde figuraban los maestros franceses a un nuevo espacio dedicado a la contemplación de la obra del maestro con los nuevos marcos historicistas de estilo barroco español.

Aunque en el Museo *Las meninas* cambiaran de ubicación -en 1899 el cuadro se expuso en una habitación exclusiva y más tarde en el salón de Velázquez-, el marco construido por los Marquina no fue entonces sustituido, tal vez porque su forma se adecuaba a la descripción del primer inventario donde se la citaba. Será a finales de la segunda década del siglo XX cuando la búsqueda de una mejor comprensión de la obra propicie el desarrollo de un decorado que recreará el ambiente que dio lugar a *Las meninas* afectando igualmente a su marco⁴⁹.

Apoyándose en su dimensión temporal, es decir, el medio particular en el que la pintura se generó, se establecieron los elementos que definían y determinaban el contexto no solo histórico, sino social y cultural que ayudaban a entender mejor la pintura. Esta idea, que ya había sido utilizada a principios de siglo en numerosos museos extranjeros, estuvo reforzada por el pensamiento del filósofo Ortega y Gasset, que con su tesis sobre “la circunstancia” posibilitó el desarrollo de una tendencia museográfica que tuvo gran aceptación en museos españoles durante los años veinte⁵⁰. Argumentada por Ortega en la guía de la Casa-Museo Romántico⁵¹ y recuperada en la “Meditación del marco”, donde establecía la importancia de este elemento para contextualizar una pintura en su circunstancia, es decir, para mejorar su comprensión al circunscribirla en el tiempo y el espacio concretos que la vieron nacer. Probablemente estas ideas marcaron las reformas propuestas por la Dirección y el Patronato del Museo para la sala de *Las meninas* desde 1918⁵². Este fenómeno de repriminación pretendía evocar un tiempo pasado, un espacio primigenio y el que en esta pintura se representara en imagen una parte del contexto de su génesis, permitía al espectador experimentar sobre el límite con el mundo real⁵³. Ortega encontraba en el marco la separación entre realidad y ficción, delimitando el contacto entre el mensaje pictórico y el espacio de recepción de dicho mensaje⁵⁴. Por ello las reformas de 1925 en la sala de *Las meninas* buscaron un paramento mural más acorde con la época de la obra empleando un tapizado basado en un tejido brocatel de ojivas y jarrones de la colección del conde de Valencia de Don Juan⁵⁵, probablemente fabricado y donado por la casa Fortuny⁵⁶.

Figura 7
Instalación de *Las meninas* con el marco negro rizado de la Casa Cano y el paramento mural tapizado con tejido Fortuny en 1930.



Figura 8
Marco realizado por Juan García guarneciendo la *Vista del jardín de la Villa Medici* de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Figura 9
Marco realizado por la Casa Cano para el *Retrato de Juan Francisco de Pimentel X conde-duque de Benavente* por Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Figura 10
Detalle del marco realizado por la Casa Cano para el *Retrato ecuestre de Felipe IV* por Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

Fruto del interés por mejorar la comprensión de *Las meninas* y mejorar su espacio expositivo se construyó una maqueta de la estancia⁵⁷. El resultado de la profunda reflexión y el trabajo multidisciplinar entre la Dirección y los artesanos supuso definir la identidad del marco que guarnece esta pintura desde la reforma de 1929 hasta la actualidad⁵⁸. Con el nuevo marco negro rizado (Fig. 7) realizado por la Casa Cano se daba continuidad al espacio interno de *Las meninas*⁵⁹. El fenómeno de repristinación, el discurso orteguiano, junto al mayor conocimiento de los inventarios reales y de las descripciones que se realizaron de los marcos que guarnecían las pinturas en el siglo XVII, sirvieron de argumento para el cambio de marco⁶⁰.

Este proceso de redefinición del marco barroco español se sirvió de las obras de Velázquez para la depuración formal de los modelos historicistas utilizados desde mediados del siglo XIX. Las nuevas guarniciones sirvieron para formar agrupaciones por tamaño y género con otras pinturas del maestro. Así en 1922 fueron sustituidos los marcos que tenían los *Paisajes de Villa Medici* (P1210 y P1211) por unos más adecuados que aparecieron unidos por un marco común (Fig. 8) realizados por Juan García⁶¹. Igualmente, en 1926 la Dirección del Museo promovió la enmarcación del *retrato de Juan Francisco Pimentel, decimo conde-duque de Benavente* (P1193) pintado por Velázquez. El marco, realizado por la Casa Cano, reprodujo con gran acierto un modelo del barroco español (Fig. 9)⁶². Gracias al éxito

del marco se originaron nuevas versiones de esta moldura para otros retratos de Velázquez, como el que guarnece *El Bufón don Juan de Austria* (P1200), el *Retrato de Pablo de Valladolid* (P1198) o el del *Retrato de Juan Martínez Montañés* (P1194) que fue donado por el duque de Veragua. Pero será en los meses previos a la enmarcación de *Las meninas* cuando documentamos la intervención en los *Retratos de cazadores de Felipe IV* (P1184), el del *Cardenal Infante don Fernando de Austria* (P1186) y el *Retrato ecuestre de Felipe IV* (P1178), este último con un modelo de orejetas en centros y esquinas, y entrecalle verde oscura casi negra (Fig. 10)⁶³. Asimismo el *Retrato ecuestre de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares* (P1181) de Velázquez donado por el duque de Alba quedó asociado expositivamente, no solo por formato y género sino por el nuevo marco, también de orejetas en centros y esquinas. El nuevo modelo para los marcos de los retratos ecuestres probablemente careció de la unidad discursiva y tal vez semántica que debieron tener los que los guarnecieron en origen, dentro del programa decorativo del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

El mecenazgo externo en la donación de marcos se había convertido en una costumbre que durará hasta nuestros días y que, según Álvarez de Sotomayor, en abril de 1929 llamó la atención a la comisión que desde la National Gallery de Londres visitó las instalaciones del Museo⁶⁴.

EL TALLER DE DORADO Y ENMARCACIÓN EN EL CAMBIO DE SIGLO⁶⁵

Al finalizar el siglo la actividad de enmarcado en el Museo se intensificó progresivamente, fruto de los cambios en la distribución de la colección. Artesanos como Félix María Equidazu, José Solís, Sebastián Pérez o Antonio Ruíz emitieron numerosas facturas por trabajos definidos con términos como compostura, restauración, repasado de dorado o realización de nuevos marcos, pero sin especificar tamaño, forma ni obra a guarnecer. Este interés por el enmarcado y la conciencia de proteger y valorar las molduras supuso que el entonces Director de la institución, Luis Álvarez Catalá, poco antes de retirarse de su cargo promoviera, en los últimos meses de 1900, la creación de un taller de enmarcado y dorado de cuadros en el Museo⁶⁶.

Con este taller se pretendía adecuar el importante número de marcos existente -algunos de ellos de un mérito artístico considerable y que se encontraban en mal estado- se adecuara a la categoría artística de las colecciones pictóricas del Prado. Álvarez Catalá adujo como ventaja para el Museo el importante ahorro que supondría la creación de este taller, ya que el gasto de los últimos dos años en marcos para importantes pinturas había sido muy elevado⁶⁷. Por entonces fueron construidos entre otros los marcos de *Las tres Gracias* de Rubens (P1670), dos para las obras de Watteau (P2353 y P2354), uno para el Mantegna (P248), otro para un Veronés (P502) y uno para un Sarto (P334)⁶⁸. Esta necesidad de abaratar costes se inscribe dentro de las dificultades económicas sufridas por la institución durante el cambio de siglo generadas por las obras de sustitución de las cubiertas, la reforma de la Sala de la reina Isabel y la redistribución de las obras que contenía⁶⁹.

La exigencia de molduras para los cerca de ochocientos cuadros que se encontraban amontonados en el almacén del Museo, hacía indispensable la creación de este taller de enmarcación y dorado.

Para que se autorizara la creación de este nuevo departamento, Álvarez Catalá argumentó que hacía algunos años existía en el Museo un taller como el que se proponía y que debió reducir el gasto económico que se hacía en molduras. Aunque aún no hemos documentado la existencia de éste taller, surgió probablemente ante la necesidad de suministrar marcos para un número considerable de obras expuestas⁷⁰. La exigencia de molduras para los cerca de ochocientos cuadros que se encontraban amontonados en el almacén del Museo -de donde fueron retirados- y el proyecto del subdirector Viniegra de colocarlos ocupando las salas por escuelas, diferenciando a los grandes maestros, hacía indispensable la creación de este taller de enmarcación y dorado. Además, es probable que los nuevos criterios de exposición de obras requirieran nuevos marcos⁷¹.

Estos acontecimientos provocaron la petición de un crédito extraordinario al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁷², propiciando numerosos libramientos con cargo a la restau-

ración de marcos⁷³, ya que en los presupuestos correspondientes a la restauración de los cuadros de la colección estaba incluida la restauración del marco, por lo que era necesario aumentar los ingresos para acometer este propósito⁷⁴. El ingente trabajo al que se enfrentaron queda reflejado en las numerosas órdenes de pago que se realizaron durante los siguientes años.

El taller empezó a funcionar en octubre de 1900, antes de que fuera aceptada la propuesta por el Ministerio. Aunque desconocemos la ubicación exacta dentro del Museo, sabemos cómo progresivamente se hicieron con las herramientas necesarias para comenzar a trabajar. Ricardo Marquina facturó por “una mesa de trabajo para la restauración de marcos dorados y fondos de tablas antiguas” y “dos paquetes de oro fino para uso de restauraciones” junto con “barnices y tinta de oro antiguo”⁷⁵. En un primer momento también se hicieron con herramientas para los trabajos de restauración incluyendo cedazos, brochas, pinceles, piedras de bruñir y hierros de dorador, así como colores y barnices para la restauración⁷⁶. En el cuarto trimestre de 1901 compraron un juego de gubias, formones y buriles de escultura, serruchos y sierras de distinto tamaño, y una máquina de calor para calentar la cola y el estuco⁷⁷. Consideramos que las labores del taller no consistieron en construir nuevos marcos, ya que algunos de los miembros del taller seguirán emitiendo facturas por la construcción de nuevas molduras. Probablemente solo restauraban y reutilizaban los marcos almacenados en el Museo e intervenían sobre el dorado de algunas pinturas sobre tabla⁷⁸. Sus actuaciones se ceñían a procedimientos denominados en los documentos como compostura de marcos, repasado y dorado y la adecuación de marcos antiguos —es decir ampliar o reducir la luz de un marco -, alteraciones habituales en el marco histórico.

La necesidad de especialistas en la restauración de molduras hizo que la Dirección del Museo decidiera que el taller estuviera formado por Federico Amutio y Amil (Fig.11) y Julio Almira y Vicent⁷⁹, que contratados en un principio como jornaleros, no formaban parte de la plantilla fija del Museo⁸⁰.



Figura 11

Retrato de Federico Amutio y Amil..

Vida Manchega nº87. Ciudad Real, 4 diciembre 1913.

Fotografía: Cesar Huerta

FEDERICO AMUTIO Y AMIL (1869-1942) PRIMER RESTAURADOR DEL MUSEO DEL PRADO

Nacido en Madrid el 18 de julio de 1869, Federico Amutio y Amil se formó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸¹. Durante su formación obtuvo gratificaciones en Dibujo del Antiguo y ropajes, una medalla en 1886 en Dibujo de Modelado del natural y el mismo año el premio de 500 pesetas en Escultura⁸². Los galardones se repitieron desde que presentó por primera vez una escultura a la Exposición Nacional de 1890 obteniendo una mención honorífica. En 1892 fue premiado con una medalla de tercera clase en la sección de escultura. Pero será en 1901 cuando defina claramente su vinculación con el mundo de las artes decorativas⁸³. Fue entonces cuando en octubre de 1900 comenzó a trabajar en el taller de marcos y dorado siendo nombrado restaurador-dorador el 25 de febrero de 1901 junto con Julio Almira⁸⁴.

La especialización de Amutio permitió al Museo reducir su dependencia de las casas de enmarcado y probablemente mejorar el criterio con el que se elegían los marcos.

La necesidad de especialistas en enmarcado de pinturas llevó a la Dirección a promover a Amutio en un viaje de dos meses de duración para visitar los museos de Italia y estudiar en ellos los marcos antiguos a fin de poder aplicar los procedimientos aprendidos en el Museo del Prado. Este viaje no supuso para Amutio ningún ingreso extraordinario ya que tan solo cobró el mismo sueldo que le correspondía por el cargo que desempeñaba⁸⁵. Pasó los meses de agosto y septiembre de 1902 visitando los museos y anticuarios de Roma, Florencia y probablemente Venecia, estudiando cómo eran expuestas las pinturas y qué marcos las guarnecían. La especialización de Amutio permitió al Museo reducir su dependencia de las casas de enmarcado y probablemente mejorar el criterio con el que se elegían los marcos.

Aunque a principios del siglo XX París había desbancado a Roma como ciudad de vanguardia y viaje formativo para un artista, gracias a los estudios en Bellas Artes y Arquitectura Federico Amutio pudo completar su instrucción y consolidar su formación. La atracción por la herencia clásica y el contacto directo con la cuna de la civilización occidental colmaron su conocimiento, permitiéndole conocer de primera mano el alto nivel de especialización en el ámbito de la enmarcación que se vivía en ciudades como Florencia o Roma (Fig. 12). El mercado del anticuariado conoció en Italia una fase de crecimiento con personalidades como Stefano Bardini, M. Guggenheim o Elia Volpi, junto con artesanos de muy alto nivel⁸⁶. La valoración del marco como manufactura artística autónoma, necesaria para la contemplación estética de un cuadro, era una rea-



Figura 12

Escaparate de marcos. Florencia

Fotografía: Stefano Bardini, 1890 ca.

lidad afianzada e impulsada desde publicaciones como *Arte Italiana e industriale* o *Le cornici italiane* de M. A. Guggenheim y que Amutio pudo conocer durante su *soggiorno* italiano. Aunque la cuestión financiera debió limitar probablemente sus intereses⁸⁷ y le impidió adquirir marcos y modelos para la institución, pudo visitar los museos italianos en cuyas ricas colecciones pictóricas podían contemplarse originales ejemplares de marco antiguo y formarse como decorador de salas de un museo o, como se les denominaba entonces, instalador. Que la dirección del Museo del Prado considerara la necesidad de contar con especialistas en el ámbito de la enmarcación y permitiera el desplazamiento de su personal para el estudio de los marcos de cuadros antiguos resulta un acontecimiento extraordinario que ejemplifica el continuo interés de la institución por los marcos.

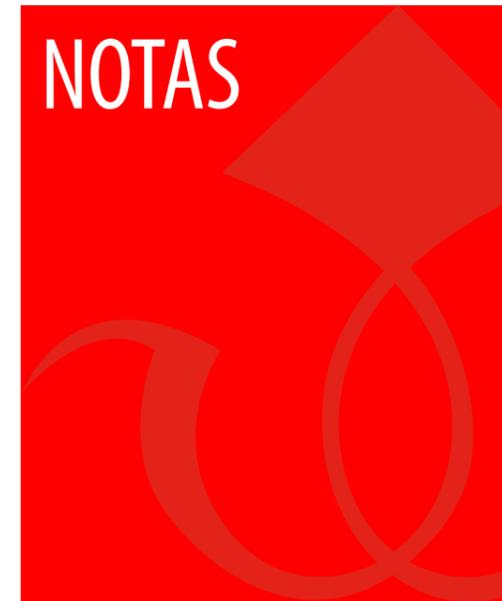
Por lo que hoy sabemos, la repercusión de este viaje no fue inmediata. El problema económico que atravesaba el Museo motivaba la compra de marcos realizados en pasta moldeada o colada, aunque con tipologías más adecuadas. El alcance de este viaje se materializará en los años veinte del siglo cuando Federico Amutio trabaje en

colaboración con la familia Cano en la remodelación de las salas del Museo y el diseño de nuevos marcos.

Entre las múltiples posibilidades de aprendizaje generadas en este viaje, a Federico Amutio debieron interesarle los nuevos procedimientos que se estaban realizando en el campo de la restauración de obras de arte, actividad que era una importante salida profesional para numerosos artistas como él. En Italia debió acentuar su conciencia profesional como restaurador. A su vuelta, gracias a una oposición obtuvo la plaza de restaurador-forrador e instalador en el Museo del Prado⁸⁸ y también colaboró en la puesta al día del catálogo del Museo en 1909 junto con Martínez Cubells y Ayala. Su antigua plaza de dorador-restaurador de marcos la ocupará Jerónimo Seisdedos con quién estableció una duradera amistad⁸⁹.

Tras un accidente de tráfico en 1922 y una vez recuperado en su puesto de trabajo, intervino en importantes obras recibiendo en muchos casos las efusivas felicitaciones de los patronos del Museo. En 1926 restauró el cuadro de Tiziano *Venus y Adonis* (P422)⁹⁰, *la Estigmatización de San Francisco de Asís* (P7096)⁹¹ pintada por Tiepolo y en 1931 la *Virgen del Pez* de Rafael (P297) firmando orgulloso la intervención “Gran restauración hecha por Federico Amutio y Amil” en la trasera de la obra. Sus conocimientos le permitieron, junto al también restaurador Vicente Jover, participar en el dictamen para autenticar obras del Greco, del que restauró alguna pintura⁹².

Fruto del trabajo y de sus extraordinarias relaciones personales que tenía⁹³, en julio de 1906 Amutio fue promovido para recibir la Orden de Isabel la Católica por el arreglo de algunas salas del Museo, si bien no obtuvo la distinción hasta 1921⁹⁴. También en 1911 fue nombrado Caballero de la Orden de Carlos III⁹⁵. Sus dotes como instalador o decorador de espacios expositivos fueron de nuevo recompensadas en 1931, cuando a petición del Patronato del Museo fue nombrado Comendador Ordinario de la Orden Civil de Alfonso XIII⁹⁶.



¹ PORTÚS, J., “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 45, 2009, pp. 100-128.

² *Catálogo ilustrado de la Sala de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid: sala de la Reina Isabel*. Madrid, 1899. La casa de enmarcación Marquina aparece documentada con establecimiento en la calle San Jerónimo, nº. 1 hasta 1913. *ABC*, 24-04-1913. Información General. Noticias Diversas, p.16. Además se construyó una pantalla “imitando a nogal con aplicaciones doradas” -también por Marquina- para la colocación de las fotografías enmarcadas que fueron expuestas en otra sala contigua.

³ *Tercer Centenario de Velázquez. Discurso Leído por Aureliano de Beruete. Inauguración de la Sala de Velázquez del Museo*. Madrid, 1899, p. 10.

⁴ Archivo del Museo del Prado (en adelante AMP), caja 998, leg. 31.02, exp. 1. “Marquina Hermanos, Trabajos hechos para el Centenario de Velázquez. 9 de junio de 1899”.

⁵ “La nueva sala de Velázquez en el Museo del Prado”, *La Época*, Madrid, 5 de junio de 1899, p. 2.

⁶ Real Orden de 13 de marzo de 1899.

⁷ Entre 1922 y 1923 Octavio Picón, como miembro del Patronato del Museo, también será el responsable de la remodelación de las paredes en las salas dedicadas a Tiziano y a Velázquez.

⁸ Consejero desde 1870 del South Kensington, germen del Victoria and Albert de Londres para la adquisición de antigüedades españolas.

⁹ Balsa de la Vega, R., “Crónica de Arte”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de noviembre de 1901, núm. XLIII, p. 295. Gracias a un ingenioso sistema de aireación ideado por

el arquitecto Sr. Arbós que “logró hacer tolerable durante el verano la estancia en la sala”.

¹⁰ En un tono gris. “18 cuadros menos de Velázquez”. *La Época*, Madrid, 8 de junio de 1899, p. 1.

¹¹ *Op. cit.* AMP, caja 998. “Aumentar la cantidad de veladura en algunos marcos del Salón” y “rebajar el dorado” factura final del 9 de junio de 1899. “Compostura y entonación” en el presupuesto inicial del 18 de abril de 1899.

¹² Esto supondrá la progresiva sustitución de numerosos marcos del modelo denominado “mengs”.

¹³ LUXENBERG, A., “Regenerating Velázquez in Spain and France in the 1890s”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 35, 1999, pp. 125-151.

¹⁴ Para la descripción tipológica y el contexto véase LADRERO CABALLERO, T., “Enmarcación y museografía en el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX”, *Libros de la Corte*, núm. 10, 2015, nota 38.

¹⁵ El antiguo marco “mengs” fue sustituido por uno nuevo de la casa Marquina en junio de 1885.

¹⁶ *Ilustración Artística*, 31 de mayo de 1886, p. 2.

¹⁷ AMP, caja 994. Primer trimestre de 1886. Factura 3. “Por un marco adornado y dorado con los fondos negros para el cuadro de las Hilanderas. 914 ptas. Madrid 30 de marzo 1886”. José Marquina. Este marco será sustituido en 2007 con motivo de la exposición “Fábulas de Velázquez” en el Museo del Prado.

¹⁸ AMP, caja 994. Segundo trimestre de 1886. Factura 4. “Por un marco adornado y dorado y los fondos negros para el retrato del Príncipe Baltasar. 405 pesetas. Madrid a 30 de junio de 1886. José Marquina”.

¹⁹ AMP, caja 994. Primer trimestre. Factura 5. “Por un marco dorado y fondos negros para el retrato de Alonso Cano. 200 pesetas. Por otro marco del mismo estilo para los niños de la concha. 227,50 pesetas. Total 427,50. Madrid 19 de Enero de 1887. José Marquina”.

²⁰ AMP. Caja 993. Año económico 1891. Primer trimestre. Demás Gastos. Factura 6. “Por un marco adornado y dorado para el cuadro de los borrachos de Velázquez. 850 pesetas [...] Madrid 30 de Marzo de 1891”.

²¹ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015.

²² Al menos en una ocasión la asociación de este modelo a la pintura de Velázquez fue tal que incluso se utilizó en la prensa escrita enmarcando obras de dudosa atribución al maestro sevillano acompañado de poesías de enaltecimiento de la ciudad de Madrid. *ABC. Blanco y Negro*. “Tan solo Madrid es Corte”, 3 de junio de 1899, p. 15.

²³ Sobre la existencia de almacenes de marcos en el Museo del Prado véase LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015, pp. 2-3.

²⁴ Marco de tipología “mengs” que actualmente aún guarnece la obra.

²⁵ *Op. cit.* AMP Caja 998. “por cortar un marco, poner un suplemento a la luz y redorarlo todo” (sin especificar).

²⁶ Se refiere entre otros a las pinturas de *Las hilanderas* y *al retrato de Juan Martínez Montañés*. *Op. cit.* AMP Caja 998.

²⁷ AMP. Caja 1312. Cuarto trimestre de 1899. Factura 34. “Restaurar un marco antiguo, en oro y negro y ponerle una luna plateada. 30 ptas. Ricardo Marquina 19 diciembre de 1899. El que este marco no apareciera en el presupuesto inicial podría indicar una intervención de último momento.

²⁸ Aparece tachado en el presupuesto inicial y una nueva factura es emitida con posterioridad. AMP, caja 1312. factura 10. “Por un marco tallado en estilo barroco y dorado en tono antiguo para el cuadro de la fragua de Vulcano. Ricardo Marquina. Total 720 pesetas. Madrid, 12 de junio de 1899”.

²⁹ Consideramos que fue realizado por entonces aunque la factura fuera posterior.

³⁰ AMP, caja 1117. Cuarto trimestre de 1902. “Dos marcos estilo barroco adornados y dorados en tono viejo para dos Murillos, 150 ptas.”.

³¹ *El País*, Madrid, 6 de junio de 1899. Colorín- colorado. Tras la guerra contra Estados Unidos la situación económica y política del país era inestable.

³² Algunos proyectos de enmarcado de obras maestras como *la Gioconda* del Louvre o *la Madonna Sixtina* de Dresde igualmente podrían explicar procesos semejantes.

³³ BROWN, J., *Velázquez. Pintor y Cortesano*, Vitoria, Alianza forma, 1986; BASSEGODA, B., “La decoración pictórica del Escorial en el reinado de Felipe IV”, en BROWN, J. y ELLIOT, J. H., (dirs.), *La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña. 1604-1655*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 137. Un desarrollo sobre su vinculación directa con el enmarcado de obras en BLANCA ROBA, D., “Los marcos de las pinturas de la Granja de San Ildefonso Inventarios reales”, en ATERIDO, A., MARTÍNEZ CUESTA, J. y PÉREZ PRECIADO, J.J., *Inventarios reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2004, Vol. 1, pp. 367-426.

³⁴ Nos referimos a la inexistencia de trazas o dibujos ornamentales. Bassegoda reconoció los marcos elegidos por Velázquez en la redecoración de las zonas más importantes del Monasterio de El Escorial iniciada en la primavera-verano de 1656 y que en la actualidad guarnecen el cuadro de Doménico Tintoretto, *Magdalena penitente* (Inv. nº. 10014558) y *Cristo en la cruz de Tiziano* (Inv. nº 10014803) ambos de Patrimonio Nacional en el Real Monasterio de San Lorenzo. Para el estado de la cuestión MUÑOZ GONZÁLEZ, M. J., “Velázquez y la decoración del Escorial”, en PITA ANDRADE, J. M. (dir.), *Tras el Centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2006, pp. 387-413.

³⁵ POWELL, N., *Aventures extraordinaires des oeuvres d'art*, París, Les Belles Lettres, 1999, p. 79.

³⁶ BLANCA ROBA, D., *op. cit.*, pp. 367-426.

³⁷ Recordemos que una misma descripción de inventario puede ocultar tipologías de marcos distintos pero conjeturamos que quizás estos “marcos tallados y dorados” pudieron pertenecer a un mismo modelo de enmarcado generando una correspondencia decorativa.

³⁸ No todas las obras que se enumeran en el inventario de 1666 colgadas en la pieza del despacho del rey incluyen la descripción de sus marcos. La mayoría se describen como “marco tallado” o “marco de talla”. Además hay “siete espejos grandes [...] con molduras de ébano con fajas de espejos en los frisos guarnecidas de molduras ondeadas y divididas en listas de bronce dorado caladas de labor [...]”. Archivo General de Palacio, Administración General, leg. 38, exp. 2, fols. 13v-17.

³⁹ BASSEGODA, B., *op. cit.*, pp. 137-138.

⁴⁰ BLANCA ROBA, D., *op. cit.*, p. 376.

⁴¹ SIMAL LÓPEZ, M., “El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: Antecedentes y consecuencias”, en RINCÓN GARCÍA, W., CABAÑAS BRAVO, M., y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (coords.), *Arte en tiempos de guerra. XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte CSIC*, Madrid, 2009, pp. 446-447.

⁴² IGLESIAS, M. J., BISACCA, G., DE LA FUENTE, J., GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y RIESCO, L., “Restauración y estudio técnico de *La Adoración de los pastores de Mengs*”, *Boletín Museo del Prado*, núm. 37, 2001, pp. 89 -114. Existen diseños de molduras atribuidos a Mengs, pero la autoría de la tipología a la que nos referimos tradicionalmente considerada de este autor y sus derivaciones aún necesita de un estudio pormenorizado.

⁴³ SCHÖLZEL C., *Die blendenden Rahmen. Der Dresdener Galerierahmen*, Worms, 2005.

⁴⁴ GENE KARRAKER, D., *Looking at European frames. A guide to terms, styles and techniques*. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2009. El marco Salvatore Rosa data de finales del siglo XVII, pero se usó durante todo el siglo XIX. Fue el más popular utilizado para enmarcar obras de arte adquiridas por los británicos en el Grand Tour y fue reinterpretado en Gran Bretaña como marco de Carlo Maratta.

⁴⁵ BLANCA ROBA, D., *op. cit.*, p. 419. Catalogada acertadamente por Diego Blanca dentro de los órdenes de talla, fue un modelo que tuvo gran pervivencia y el más utilizado en los talleres reales durante la segunda mitad del siglo XVIII.

⁴⁶ Aún desconocemos la fecha exacta de la construcción de este marco realizado por la casa de enmarcado Marquina. Barajamos otras dos posibles fechas para su cambio: con motivo de la restauración de la pintura realizada en 1895; y en 1896 (AMP, caja 990, fact.6 “Por un marco moldura adornada y dorada en mate y bruñida estilo barroco. 1103,70 pesetas. 28 de octubre de 1896. Ricardo Marquina”). Este último dato indica que siguieron trabajando bajo la dirección de Palmaroli.

⁴⁷ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015.

⁴⁸ PORTÚS, J., *op. cit.*

⁴⁹ Balsa de la Vega, R., *op. cit.*

⁵⁰ La recreación de espacios en el Museo del Prado fue estudiada por el Patronato en junio de 1916 denominando “habitaciones de estilo” a las “reconstrucciones de lo que fue la habitación española en distintas épocas”. La Comisión Regia de Turismo y Cultura Artística dirigida por el marqués de la Vega-Inclán, patrono del Museo del Prado, será fundamental para comprender este proceso de transformación donde se pretendía recuperar un “pasado feliz”. Sobre este tema, LADRERO CABALLERO, T., “El enmarcado de obras maestras del Museo del Prado por la familia Cano durante la primera mitad del siglo XX”, *Boletín Museo del Prado*, núm. 49, 2013, p. 154.

⁵¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote: meditación preliminar, meditación primera*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1914. Será la primera vez que Ortega utiliza la tesis de la circunstancia. ORTEGA Y GASSET, J., *Para un Museo Romántico*, Madrid, Comisaría Regia de

Turismo y Cultura Artística, 1922, pp. 18-19. La tesis aquí presentada sobre “la circunstancia” es fruto del artículo LADRERO CABALLERO, T., *Op. cit.*, 2013, presentado el 11 de marzo de 2013. Posteriormente PÉREZ HITTA, H. trató este aspecto en su conferencia del 22 de abril de 2013, “Coleccionismo y marcos”, en *Curso monográfico Introducción a la Historia del marco y su conservación*, 8 de abril al 27 de mayo de 2013. Madrid, Museo del Prado. LADRERO CABALLERO, T., Conferencia “La importancia de la colección de marcos Cano en las enmarcaciones de pintura histórica española” en (direcc.) TIMON TIEMBLO, M^a P., *El marco en España: historia y criterios de conservación y restauración*. 15-17 de julio, 2014. IPCE Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera.

⁵² PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 110.

⁵³ STOICHITA, V. I., *La invención del Cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura Europea*. Barcelona 2000; ORTEGA Y GASSET, J., “Meditación sobre el Marco”. *El Espectador*, Madrid, 1921, T. III, pp. 197-210.

⁵⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, 1921. Así la relación entre marco y pintura garantizaba la unidad de lectura de la obra.

⁵⁵ ALCANTARA, F., “En el Museo del Prado”. *El Sol*, Madrid, 14 de diciembre de 1923, p. 4. “[...] Tejióse la tela por cartón especial tomado de un modelo toledano de hacia 1600, que se guarda en el Instituto Valencia de Don Juan. Con este fondo ganan casi todos los lienzos velazqueños [...]”. El modelo del tejido podría corresponder a los números de inventario I. 6879 o al nº T. D-33, ambos en las colecciones textiles del Valencia de Don Juan. Agradezco a Cristina Partearroyo los sugerentes comentarios y la identificación de los posibles modelos.

⁵⁶ AMP. Actas del Patronato. Acta 205, 19 de noviembre de 1925, pp. 82-84. “[...] el señor Fortuny que pretende regalar unas telas para decorar la sala de van Dyck y ha enviado otros para la sala de Las Meninas. Y en cuanto a la instalación de las Meninas que se decidirá en definitiva después de presentar al director un pequeño modelo de la forma en la que haya de quedar la expresada salita”. AMP. Actas del Patronato. Acta 208, 7 enero 1925. p.102. “[...] en relación con la tela que el señor Fortuny ofrece regalar para el tapizado de la sala de Van Dyck y los que ha presentado para decoración de la salita que ha de construirse con destino a la exposición aislada del cuadro de las Meninas que se le diga que el patronato estudia ahora el asunto y se le comunicará su acuerdo”. Los tejidos Fortuny también fueron utilizados en otras instituciones museísticas madrileñas.

⁵⁷ AMP, caja 1256, factura 17. “Por una maqueta- proyecto de Sala de las Meninas -en madera y cartón con fotografía iluminada del cuadro. 152 ptas. Jerónimo Seisdedos. Madrid a 19 de febrero de 1926”.

⁵⁸ PORTÚS, J., *op. cit.*, pp. 110-111. Sobre la fecha de creación y el nuevo marco ver LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2013, p. 159. Reforma dirigida por Álvarez de Sotomayor. AMP, caja 268, leg. 3412, exp. 2. “Presupuesto de marco negro rizado en madera 318 x 276 m. para el cuadro de Las meninas de Velázquez por 2900 pesetas. Pablo Cano”.

⁵⁹ Sobre la tipología del marco de ébano, uso y versatilidad del modelo véase TIMÓN TIEMBLO, M. P., *El marco en España. Del mundo Romano al inicio del Modernismo*, Madrid, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 257-263.

⁶⁰ Las sucintas descripciones de marcos que aparecen en los inventarios reales nos permiten

identificar un sin fin de modelos vinculados a la genérica descripción de “marco negro” que tuvo gran predicamento y adquirió carta de naturaleza en el ámbito español del siglo XVII.

⁶¹ AMP, caja 1253, 2º trimestre 1922, 24 de mayo de 1922. La producción de marcos de este artesano se encuentra en proceso de estudio por el autor.

⁶² AMP, caja 1240. Correspondencia. De la CH. “6 de Octubre de 1926. S.A. el Príncipe Max Hoenlohe. Mi ilustre amigo: el portador de esta carta, Don Pablo Cano es uno de los hermanos artistas a quienes encargamos en este Museo los marcos para los cuadros. Lleva para someterlo a consulta de V.d. un proyecto y el presupuesto para el que generosamente ha ofrecido donar a nuestra Pinacoteca. El cuadro para que se destina el 1193 del catálogo, pintado por Velázquez retrato de D. Juan Francisco Pimentel decimo conde de Benavente. V.d. le indicará si merece su aprobación para en caso afirmativo comenzar a hacerlo”. Esta carta solo confirma el contacto con un primer comitente pues el marco carece de la característica chapa metálica con el nombre del benefactor que tal vez por estar en desacuerdo con el modelo o el precio propuesto no propició la donación. Esta tipología es característica del marco español de mediados del siglo XVII con ornamentos carnosos de hoja canesca o carnosa en esquinas y centros, y en su estructura es similar al marco antiguo original de LODI, R. *La collezione di cornici, catalogo 7*, nº41. Módena, 2001. En nuestro caso con cartelas informativas talladas en los palos superior e inferior y la entrecalle mateada. SIMON, J., *The Art of Picture Frame*, Londres, 1997, p. 183. Tipología muy usada por pintores que admiraban a Velázquez y al arte español como Sargent, Whistler, Sorolla o Lavery para enmarcar sus obras.

⁶³ AMP, caja 1057, 2º trimestre 1929, factura 31. “Por una chapa de metal grabada para el marco que para el cuadro del Cardenal Infante donado por el Conde de Peñarramiro. Pablo Cano”. El conde de Peñarramiro era por entonces miembro del Patronato del Museo del Prado. Para conocer con exactitud en qué consistía esta fórmula de mecenazgo ver LADRERO CABALLERO, T. *op. cit.*, 2013.

⁶⁴ AMP. Actas del Patronato. Acta 260, 18 abril de 1929, p. 68. “llamó favorablemente su atención la costumbre de regalar marcos para los cuadros y de ella tomaron nota para introducirla en Londres”.

⁶⁵ AMP, caja 1117. Taller de Doración 1901.

⁶⁶ Archivo General de la Administración (en adelante AGA), caja 31/6798. 1901. Expediente relativo a la instalación en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de un taller de doración y restauración de marcos. Provincia de Madrid, 29 de diciembre de 1900 a enero de 1901.

⁶⁷ AGA, *idem*, 1901.

⁶⁸ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015. Es significativo de la falta de presupuesto del Museo el que los marcos para las obras de Watteau y Rubens fueran sufragados mediante los fondos procedentes de la testamentaría de Carlos Martínez.

⁶⁹ AMP, caja 998, leg. 31.02, exp.1.

⁷⁰ Quizás se inscriba dentro de las actuaciones que en los años cuarenta del siglo XIX realizó el duque de Híjar, pero desconocemos si el supuesto taller estaba desligado de los talleres existentes en Palacio.

⁷¹ Balsa de la Vega, R., *op. cit.*

⁷² AMP, caja 268, leg. 34.03, exp. 2.

⁷³ AMP. Libro de Salidas, 16 de abril de 1901. Órdenes para ingresar el 1% sobre pagos de restauración de marcos; AMP. Libro de Salidas. 20 de abril de 1901. Libramiento de 1000 pesetas con cargo a la restauración de marcos.

⁷⁴ El Presupuesto General tenía una cantidad fija de 4.500 pesetas destinada a la restauración de cuadros. Dentro del capítulo 14 de los presupuestos dedicados a la restauración de cuadros se entendía que esa cantidad también incluía a los marcos.

⁷⁵ La Casa Marquina, además de dedicarse al dorado de marcos y altares, suministraba en su establecimiento algunos materiales necesarios para su trabajo tales como oro fino en hojas para el dorado, oro imitación en hojas, cola en hoja marca Tottin y yeso mate en polvo.

⁷⁶ AMP, caja 1117. Taller de Doración, 1901.

⁷⁷ DIDEROT, D., d’ALEMBERT, J., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, 1751-1765. Gran parte de los materiales solicitados son similares a los que aparecen descritos en las láminas sobre *Doreur sur Bois*. Lo que indica que su trabajo era artesanal y no estaba vinculado a las transformaciones técnicas ocasionadas por la revolución industrial.

⁷⁸ Seguramente algunas de sus primeras actuaciones estuvieron relacionadas con las obras expuestas en la recién inaugurada Sala Germánica.

⁷⁹ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2013. Una lectura errónea de los documentos nos hizo creer que Ricardo Marquina y M. C. Presselet integraban la plantilla de este taller. Puntualmente también colaboraron Lorenzo Herranz, Rafael Arnaiz y Juan Rodríguez. Federico Amutio y Julio Almira ya se conocían desde que comenzaron sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en donde compartían aula.

⁸⁰ AMP, caja 1117. Taller de Doración, 1901 “artistas capaces de llevar a cabo estas restauraciones no pueden tener el carácter de temporeros a cuyo nombramiento se opone las disposiciones vigentes en tanto que los presupuestos no se destinen especialmente a tal fin, sino que deben ser considerados como jornaleros a los que ha de remunerarse por días hábiles su trabajo. Madrid 17 de febrero de 1901”.

⁸¹ Archivo de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, caja 173-4. Curso académico 1884-1885. Primer curso con el número de matrícula nº 8.

⁸² Archivo de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, caja 177-1. Estudios Superiores. Libro de toma de razón de alumnos elegidos para el premio.

⁸³ Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1890, nº1056, *Los hijos de Caín* (grupo en yeso). Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid 1892, nº 1310, *Por la Patria* (grupo en yeso). Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid 1901, sección cuarta. Arte Decorativo. Decoraciones murales.- Bocetos y proyectos de decoración.- Carteles.- Imitaciones de mármoles, maderas y tapices.- Heráldica.- Pintura sobre vitela y raso, nº 1460 y 1461.

⁸⁴ AMP, caja 423, leg. 1816.

⁸⁵ AMP, caja 368, leg. 35.31.

⁸⁶ PENNY, N., “*The study and imitation of old picture-frames*”, *The Burlington Magazine*, nº 1265, 2008, pp. 375-382. SERAFINI, F., “La cornice come opera d’arte”, en NESI, A., *Museo Stefano Bardini*. Florencia 2011, p. 78.

⁸⁷ AMP, caja 368, leg. 35.31. “[...] entendiéndose que por este servicio no devengará otro haber que el que disfruta (Amutio) por el cargo que actualmente desempeña”.

⁸⁸ AMP. Actas del patronato, nº 87. 6 de junio de 1918. “A continuación el sr. Villegas usa de la palabra y manifiesta al patronato que como éste según el artículo 7º del Reglamento ha de indicar la persona que haya de sustituir al Sr. Amutio en el cargo de restaurador-dorador de marcos que ahora desempeña, le ha dirigido una instancia al alumno del taller de restauración don Jerónimo Seisdedos pidiendo ser propuesto al Ministerio para el desempeño de esa plaza. El Sr. Beruete objeta que tal vez por las circunstancias que concurren en el señor Ortiz de Urbina debiera ser él el favorecido pero en vista de las indicaciones del sr. Director se acuerda proponer al sr. Seisdedos, una vez que este declarada la vacante a que aspira, por ser nombrado el señor Amutio restaurador-forrador; y también se acuerda que éste (Amutio) continúe disfrutando la gratificación que tiene señalada por el Patronato pues si se le suprimiere saldría perjudicado; y que el alumno o alumnos que ingresen en el taller de restauración hasta que se decida lo contrario, no se les señale emolumento alguno”.

⁸⁹ AMP, caja 373, expedientes personales, Federico Amutio. Amutio se jubiló el 28 de diciembre de 1939. Seisdedos acudió a las ceremonias matrimoniales de los hijos de Amutio.

⁹⁰ AMP. Actas del Patronato, acta 212, 4 de marzo del 1926, p. 125. “5º punto. A propuesta del Sr. Director que se felicite efusivamente al restaurador Sr. Amutio por la habilidad extraordinaria con que ha realizado la delicada operación de limpieza el hermoso cuadro de Tiziano, Venus y Adonis”. AMP. Acta 263, 6 de junio 1926. “[...] retrato del pintor Marten Ryckaert de van Dyck que está limpiando el Sr. Amutio”.

⁹¹ AMP, caja 1239, leg.12.03. Correspondencia Dirección 1927-28. Recibió las alabanzas del Patronato del Museo en especial del marqués de Vega-Inclán.

⁹² AMP. Libro de Salidas, nº 68. del 15 de mayo de 1933. Designados F. Amutio y D. Vicente Jover a dictaminar sobre la autenticidad de un cuadro de El Greco.

⁹³ Federico Amutio fue yerno de Luis Álvarez Catalá al contraer matrimonio con Beatriz Álvarez. Enviudó en 1927.

⁹⁴ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 306. Real Orden de Isabel la Católica. Expediente de Federico Amutio. 26 de diciembre de 1921.

⁹⁵ AHN, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 225(2). Real Orden de Carlos III. Expediente de Federico Amutio. 2 de enero de 1911. En el apartado destinado a la profesión del candidato Amutio aparece como “Pintor de Historia”.

⁹⁶ AMP. Libro de Salidas. nº 64. 15 de julio de 1930. Propuesta de ingreso de D. Federico Amutio en la Orden de Alfonso XIII.