

El marco en España: historia, conservación y restauración

EL MARCO EN ESPAÑA: HISTORIA, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN



El marco en España: historia, conservación y restauración

The frame in Spain: history, preservation and restoration

www.mcu.es
www.060.es

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA

- Alfonso Muñoz Cosme, Subdirector General del IPCE
- María Domingo Fominaya, Jefe del Área de Formación, Documentación y Difusión del IPCE
- Antonio Sánchez Luengo, Jefe del Servicio de Documentación del IPCE
- M^a Pía Timón y Mónica Redondo, Dirección y Coordinación del curso
- Javier Molero Lazo, diseño y maquetación. Fototeca Digital del IPCE



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

© de los textos y las fotografías, los autores

NIPO:551-10-082-2



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

ÍNDICE

	Pg.
Introducción	9
El Marco como fuente de información histórica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles. M ^a Pía Timón Tiemblo	11
Polseras, Encasamentos y Marcos en los retablos escultóricos. Olga Cantos Martínez	25
El Marco: de los fundamentos teóricos de la conservación a la práctica. Ana Carrassón López de Letona	31
Los marcos de la Colección Thyssen-Bornemisza. Adaptación a las nuevas exigencias expositivas. Criterios de intervención. Marta Palao y Susana Pérez	39
Los retratos de los Gobernadores de Cuba del Archivo General de Indias. Restauración de sus marcos. Rocío Bruquetas Galán	59
Enmarcado: Causas de alteración y soluciones de conservación en obras de arte sobre papel. Eulalio Pozo Rodríguez	67
La enmarcación de obras de arte en la actualidad. Carmen Rodríguez Rico.....	75

INTRODUCCIÓN

Los días 30 de noviembre, 1, 2, 3 y 4 de diciembre de 2009 se celebró en el I.P.C.E. un curso sobre *El marco en España: historia, conservación y restauración*, organizado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

El marco ejerce una función muy importante como es la de proteger y conservar la obra. Por medio del marco se manipula el cuadro lo que garantiza la protección y conservación de la pintura, así como la solidez del soporte pictórico. El marco a su vez es una extraordinaria fuente de información histórica tanto por el anverso como por el reverso, no solo en conexión con la pintura, sino por sí mismo.

La relevancia del marco es evidente y por ello ha sido puesta de manifiesto desde la antigüedad como condición *sine qua non* de la obra. Son muchos los textos históricos que recogen su importancia para que la obra pueda ser percibida y admirada de manera adecuada. Ahora bien, pese a la citada importancia del marco es un tema que, por desgracia en España, no ha sido tratado como se merece. Además el marco ha perdido en nuestro país paulatinamente su merecido valor, pasando a un segundo plano de interés. Es patente la falta de atención especializada desde las instituciones públicas, motivo por el cual se propuso el desarrollo de este curso.

Consciente del escaso tratamiento el Instituto de Patrimonio Cultural de España junto a otras instituciones, como el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Thyssen-Bornemisza, desarrollaron una serie de ponencias en este curso donde se puso de manifiesto no sólo el aspecto histórico y artístico del marco, con sus tipologías, sino el análisis, conservación y restauración del mismo. En esta segunda parte se analizaron las causas de alteración, los criterios de conservación y restauración, la enmarcación de diferentes soportes, las nuevas exigencias expositivas en la actualidad, etc.

Asistieron al curso representantes de las distintas instituciones museísticas, profesionales relacionados con el marco en España y un nutrido grupo de interesados y estudiosos del tema. Se consideró que dado el éxito alcanzado en el curso y la gran cantidad de personas que se quedaron fuera del mismo por problema de espacio, se hacía necesario publicar *on line* las mencionadas ponencias y así difundir a todos los interesados los contenidos del curso.

Esperamos que con esta publicación electrónica se contribuya a adquirir una visión más completa del marco, no solo por su importancia como fuente extraordinaria de información histórica, sino también por el establecimiento de criterios adecuados de conservación, restauración, enmarcación de diferentes soportes, así como la problemática y políticas actuales que se llevan a cabo con respecto al marco.

María Pía Timón Tiemblo

Coordinadora del curso

El Marco como fuente de información histórica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles

The Frame like source of historical information: Precisions it brings over of the authorship of two types of Spanish frames

María Pía Timón Tiemblo

Instituto del Patrimonio Cultural de España
mpia.timon@mcu.es

Currículum vitae

Etnóloga del IPCE. Ha publicado varios libros y artículos en revistas sobre Patrimonio Inmaterial. Otro de sus campos ha sido el estudio y documentación de los oficios tradicionales, donde se incluyen sus libros y publicaciones relacionadas con la historia y la investigación de los marcos.

Resumen

En primer lugar se hace una introducción donde se analiza la importancia y consideración de los marcos a través de la historia y los problemas con que nos encontramos en el estudio y documentación de los mismos. En este apartado se ponen de manifiesto las propiedades tan beneficiosas que los marcos aportan a las obras, como son principalmente la conservación y protección, y la escasa consideración que se les otorga en la actualidad.

En el segundo bloque se analizan dos estilos de marcos españoles para acercarse a la autoría de los mismos. Uno, que pertenece en la actualidad al Seminario de San Ildefonso de Toledo y que enmarca la obra *La Virgen con el Niño y San Juan*, al que se inscribe en este artículo en la Escuela Toledana con influencia Sansovina y de la Escuela de Fontainebleau. El otro se corresponde con un modelo gallonado y con aplica-

ción de puntas de diamantes perteneciente al conjunto de marcos de los cuadros de Zurbarán de la Sacristía del Monasterio de Guadalupe. En esta publicación se vincula el diseño de la traza de estos marcos con Gregorio Fernández y su círculo.

Palabras Clave: Sansovino, Gallonado, Punta de diamante, Festón, Sarta de perlas.

La importancia del marco y los problemas de su estudio

Es evidente la importancia que tiene el marco por su función de frontera, de “marka”, como indica su etimología germánica, al separar la realidad de la ficción y determinar el límite con el mundo irreal. El marco, es por tanto, una condición sine qua non para que la pintura pueda ser realmente percibida y admirada. Esta función está presente en muchos documentos antiguos, mencionamos al respecto la célebre carta de Poussin a Chantelou: “*es necesario adornéis la obra con un marco pues lo necesita, a fin de que contemplándolo desde cualquier ángulo los rayos del sol sean retenidos y no se esparzan para fuera recibiendo la influencia de otros objetos vecinos... que confundan la vista*” (Stoichita, 2000, p. 62). De la misma manera un tratado de Arte del siglo XVII nos dice “*aparte de que los marcos sirven de adorno a los cua-*

dros, contribuyen de antemano a su lucimiento. Por eso los marchantes y los coleccionistas prefieren no mostrar sus cuadros si no están enmarcados, a fin de que luzcan más”, (Stoichita, 2000, pg. 61).

Todas estas propiedades fueron muy valoradas desde el mundo antiguo hasta principios del siglo XX. Será a partir de esos momentos en los que al marco no se le concede el valor que se merece. No por ello, algunos autores de prestigio, como Ortega y Gasset, resaltaron la importancia del marco en relación con la pintura. Según palabras literales de Ortega en su ensayo *Meditación sobre el Marco*, (1921, pp. 201-202) “Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo (...) No puede faltarle el uno al otro (...) Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera”.

Además como ya hemos puesto de manifiesto en otras publicaciones, el marco ejerce una función muy importante como es la de proteger y conservar la obra. Esta es quizás una de las razones de su origen, pues nace como necesidad de un sustento físico de la pintura. Surge, así con la finalidad de hacer de listón para unir las distintas tablas que conforman el soporte pictórico y lo delimiten o separen del exterior. El listón o marco tenía, por tanto, una doble función la de juntar las tablas y la de proteger la pintura. Por medio del marco se manipula la obra lo que garantiza la protección y conservación de la pintura y además cohesiona la solidez de las tablas en cuanto a estructura se refiere.

El marco, por tanto, estuvo siempre al servicio de la pintura y en conexión directa con ella. No solo por su cualidad de protegerla sino de realzarla. Podemos mencionar a modo de ejemplo la importancia que tuvieron los marcos antiguos con decoraciones de talla y lo alto de su valor económico. En el año de 1587 se paga más por la confección del marco del *Expolio* del Greco que por la pintura. Este valió 200.600 maravedíes y la pintura 119.000. Este hecho nos confirma la consideración tan importante que se le concedía al marco en estos siglos.

Ahora bien, existe un tercer elemento de gran interés que es el de la importancia que tiene el marco como fuente de información histórica. El simple hecho de analizar el soporte nos dará los suficientes datos como para poder establecer conclusiones. Por ejemplo, el análisis de la especie de la madera nos está conectando con zonas de procedencia, de adscripción local o de fuera. Que duda cabe que la presencia de una madera de ébano nos habla, al menos en España, de importación. Si además en este caso, sabemos que se corresponde, por sus características físicas, con el ébano de Cuba, concretamente el que se conocía con el nombre de “ébano de Castilla”, pues estaremos obteniendo información de interés dado que éste no venía a través de Portugal, como lo hacía el denominado “ébano de la India”. Lo mismo pode-

mos decir del roble “Borne de Flandes” que se traía de Centro Europa a través de Flandes. Incluso, al igual que ha expresado el Profesor Klein, a través del análisis dendrocronológico, se puede saber la adscripción de un mismo árbol para varios marcos y tablas de un mismo taller o para los empleados por un determinado pintor.

Siguiendo con el análisis y observación exhaustiva del marco como fuente de información histórica, debemos fijarnos con detalle en el reverso donde se ven con mayor claridad los ensamblajes, pues éstos nos informan de técnicas de un determinado momento. Tiene distinta cronología un ensamblaje de caja y espiga, por lo general, que el de media madera. También el análisis de los tornillos y clavijas, así como los parches y demás refuerzos de sujeción nos revelarán información histórica. En ocasiones se ha podido averiguar que además del lienzo como reforzador de las esquinas se ha aplicado pergamino y también fibras vegetales entrecruzadas. Además, hay que analizar los sistemas y elementos de suspensión, referidos a la forma en que se cuelga y se sujeta el marco y en ocasiones, en el anverso, existen elementos que nos puedan hablar de aplicaciones para la sujeción de cortinillas o *velum*, etc., que nos conecta con la temática de la obra.

Las marcas e inscripciones son otros de los detalles del marco que nos generan gran información y que se sitúan tanto en el anverso como en el reverso. Muchas veces aparecen grabadas en el propio marco y se refieren al aserradero de la madera, al taller, al pintor etc. No hay que olvidar que en ocasiones, en el marco, el pintor ha firmado su obra, o ha incluido una fecha, una inscripción aclaratoria de los donantes, una identificación de un lugar o tema, etc. Muchos de estos datos han ayudado a ubicar e incluso a datar la obra que guarnece. España carece de un estudio serio y sistemático de este carácter.

Importancia capital como fuente documental tienen todas las técnicas de factura, las decorativas así como las materias primas que se emplean en el trabajo de los marcos. Por ejemplo, la presencia de un bol Armenio, o de Llanes, así como los aparejos y colas, las policromías con sus dorados, corlas, estofados grabados o a punta de pincel, tallas, marqueteterías etc., nos permiten obtener una gran información histórica y de detalles que muchas de las veces se han despreciado.

En conclusión, no sólo el análisis del marco contribuye a que obtengamos una mayor información histórica de sí mismo, sino que en algunos casos ha facilitado la adscripción artística de la obra pictórica que guarnece.

Es evidente por todo lo expuesto con anterioridad que lo lógico sería analizar el marco no sólo por el anverso sino teniendo en cuenta el reverso. Uno de los primeros problemas surge en este punto, puesto que los sistemas expositi-

vos tradicionales sólo muestran las caras de las obras. Hemos podido analizar las traseras gracias a que muchos de los marcos analizados se encontraban en procesos de restauración.

Pese a la citada importancia del marco, este es un tema que, por desgracia, en España, no ha sido tratado como se merece. Existe una gran escasez de estudios y de especialistas en este campo. Como trabajos de peso, podemos citar *El Marco en la Pintura Española*, de Julio Cavestany, publicado en el año de 1941, que fue realizado como discurso de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También son dignos de mención los estudios sobre marcos que incluye María Paz Aguiló Alonso en sus trabajos sobre los muebles españoles. A modo de ejemplo citaremos el realizado en 1993 sobre el *Mueble en España* y me cuesta incluir, por aquello de ser yo la autora, el reciente libro sobre: *El marco en España: del mundo romano al modernismo*. Trabajo que he tenido el gusto de realizar.

Sorprende bastante la diferencia de estudios con respecto a otros países como Italia, Francia o Nueva York, que no sólo tienen una amplia bibliografía sino que también han desarrollado una política de interés por el marco. Son varias las exposiciones que se han realizado con sus respectivos catálogos. Incluiremos, no sólo por su interés, sino también porque se expusieron algunos marcos españoles, la que se desarrolló en el año 1931 en Francia. Se celebró en París, patrocinada por la Dirección y las Bellas Artes de Francia. Fue organizada por Etienne Vignon y Serge Roche, en las Galerías Georges Petit, y se expusieron 619 marcos antiguos, desde el siglo XV al XVIII de distintos países de Europa. Este catálogo es una fuente importante de estudio. En España las exposiciones que se han hecho relacionadas con el marco, se deben mayoritariamente a iniciativas personales de estudiosos entusiastas.

Podemos citar la realizada en el año 1968, en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, por el pintor Francisco Alcaraz. Tenía una vertiente artesanal por lo que le cedieron varias pinturas de diferentes autores y estilos para que las enmarcase. La Sala de Arte P.E.A., también desarrolló una iniciativa con motivo de la inauguración de esta Sala (1999). Se llevó a cabo una exposición sobre *El marco español en la Historia del Arte* en la que tuve el honor de ser la comisaria y autora del catálogo. Realmente todo esto es anecdótico y no proporcional a la importancia del tema.

Incluso en los propios catálogos de pintura no se le ha dado al marco el tratamiento que merece. La mayoría de las veces el marco no es tenido en cuenta, ni siquiera se incluye en la fotografía de la obra general. En Registros Generales de los años setenta se describía la obra sin mencionar al marco. Esperemos que este trabajo sirva, al

menos, para advertir de la importancia del marco en la Historia del Arte.

La tercera dificultad estriba en saber si el marco es original, es decir coetáneo a la obra. La mayoría de las maderas, han sido bastante vulnerables a lo largo del tiempo debido a multitud de agentes nocivos como los xilófagos y diversos microorganismos, por lo que se han tenido que cambiar muchos marcos. Nos ha sorprendido, por tanto, comprobar que no son demasiadas las obras que cuentan con el marco original, puesto que por circunstancias diversas se han colocado otros con posterioridad a la ejecución de la pintura. Curiosamente en conventos, monasterios, iglesias y otros lugares de culto es donde mayor número de obras hemos encontrado que conserven el marco con el que fueron creadas.

Por otro lado son muchos los marcos reutilizados que se han aplicado procedentes de otras obras. Por ello recomendamos analizar el marco con mucho cuidado, observando los ensambles y demás elementos que nos puedan dar información sobre la identidad u originalidad del mismo.

Hay que mencionar como hechos importantes relacionados con la pérdida de marcos originales de obras de prestigio, los incendios y las modas. A modo de ejemplo citamos por su importancia el incendio del Alcázar en el año de 1734. Muchos se quemaron y otros, para salvar las pinturas, se retiraron de los lienzos. Incluiremos la declaración de los pintores de Cámara, Juan García de Miranda y Andrés de la Calleja (1747) por considerarla muy ilustrativa: *“Que las más de las pinturas están sin marco y algunas las tienen negros y otras por ser dorados y tallados y por estar todos maltratados, como por su antigua y no estilada calidad no se han señalado ni apreciado”* (Cavestany, 1941, pg. 26). Por otro lado sabemos que los pocos que se salvaron fueron destinados a cuadros distintos. Tenemos noticias, que en 1781, se colocaron en diferentes pinturas del Buen Retiro, marcos dorados y de nogal que se quitaron del Palacio de Madrid por haberse hecho otros nuevos para éste. Toda esta información nos revela tres de los problemas fundamentales que reflejan los marcos: la pérdida del marco original por circunstancias diversas, el cambio del marco en un momento dado por cuestión de moda y el reaprovechamiento de los mismos.

También ha sido frecuente quitar el marco en traslados de obras para facilitar el transporte. Sabemos por ejemplo que las pinturas de los retratos de Carlos I en su caballo, vendiendo a los luteranos y de Felipe II, de Tiziano, vinieron protegidas en cajas redondas forradas de terciopelo y cubiertas al exterior con cuero negro o lienzo. El marco lógicamente se realizaría en España con posterioridad a la pintura.

Otra de las circunstancias adversas en España fue la Guerra Civil. Fueron muchas las pinturas y sobre todo los marcos que se expoliaron dado que suponía un estorbo en la rapidez del tras-

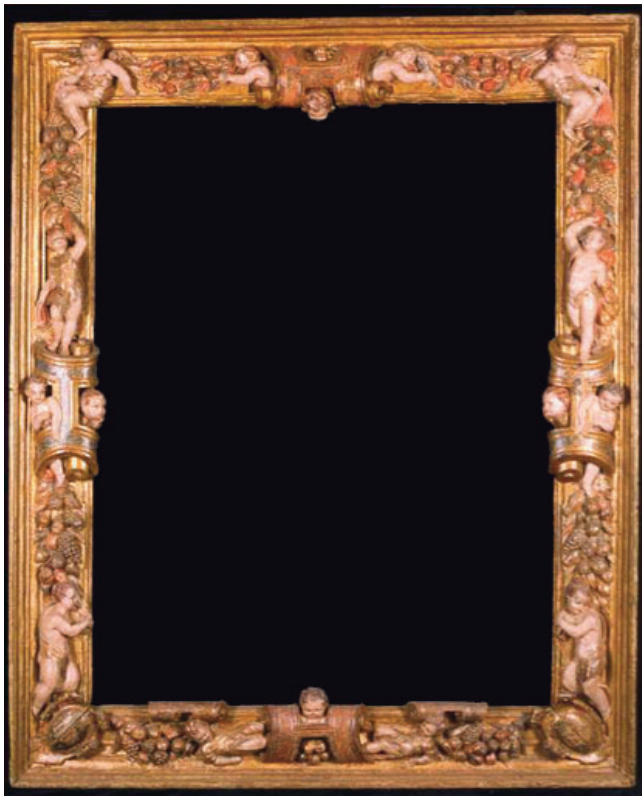


Fig. 1 Marco que guarnece La Virgen con el Niño y San Juan. Seminario de San Ildefonso, Toledo. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

lado o en el acopio de la pintura. Desgraciadamente en la posguerra sirvieron de combustible en demasiadas ocasiones.

Otra característica de los marcos que dificulta una cierta cronología es la permanencia del estilo en el tiempo, es decir el carácter inmovilista de determinados modelos. Hemos detectado algunos tipos que se han seguido haciendo, manteniendo las mismas decoraciones y técnicas durante varios siglos, lo que a veces dificulta la datación cronológica.

Todo esto nos pone de manifiesto la problemática tan variada con la que nos encontramos en los estudios relativos a los marcos

A) Un marco de Escuela Toledana con influencia Sansovina y de la Escuela de Fontainebleau

Descripción

El marco que analizamos pertenece en la actualidad al Seminario de San Ildefonso de Toledo y enmarca la obra *La Virgen con el Niño y San Juan*. Es de madera de pino español con una medida de luz de 1,35m. de largo, por 1m. de ancho. Los ensamblados están realizados a caja y espiga y el perfil está for-



Fig. 2 Detalle del marco anterior. Actitud manierista del "contraposto" de las figuras. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

mado por un pequeño filo, un canto relevante con acanaladuras y una llamativa entrecalle. Aquí se centra la decoración en la que sobresalen elementos de talla policromada de gran volumen con alternancia, a lo largo de todo el marco, de angelotes semidesnudos, ristras o festones de fruta y cartuchos.

En la parte central de los cuatro lados presenta cartuchos o cuerpos enrollados cuyos extremos acaban en acusada volutas entre las que salen *putti* que sostienen guirnaldas de frutas y en las aberturas o ventanas del centro del cartucho, se asoman cabezas de los mismos. Las esquinas del lado superior están adornadas también con *putti* colocados en diagonal, los cuales sostienen una ristra de frutas semejantes, en cuanto a frutos, a las del lado superior, aunque en éstos se identifican, además, carnosos racimos de uvas. Los finales de estos festones o ristras descansan sobre las cabezas de angelotes que adoptan una actitud portante con el brazo levantado hacia arriba en disposición de sujetar la ristra. En las esquinas del lado inferior hay sendos escudos con los contornos enrollados a modo de cartelas sobre los que se apoyan *putti* u angelotes que sostienen sobre sus espaldas los finales de las ristras de frutas de los largueros o montantes. En la parte inferior se repite el esquema descrito para el lado superior (fig. 1.).

Hay que resaltar que la disposición de los angelotes o *putti* a lo largo del marco no es en ningún caso igual, pues cada uno adopta una postura distinta, en actitudes manieristas de *contraposto*, por lo que se acentúa el movimiento



Fig. 3 Detalle del marco. Cartucho con angelotes. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

que hacen de este marco una obra maestra. Por otro lado hay que destacar el exquisito cromatismo de la obra en la que sobresalen el colorido de las frutas y los cartuchos donde se aprecian también estofados con la técnica del esgrafiado a base de rayitas paralelas y puntitos u ojetes. Los angelotes están tratados con veladuras y encarnaciones propias de las esculturas de este periodo. El resto del marco está dorado (fig. 2).

Influencias

Para entender este tipo de moldura debemos partir de los marcos denominados auriculares que se corresponden con un modelo de marco del siglo XVI en consonancia con el Manierismo que se le ha denominado, fundamentalmente en Italia, como marcos de estilo Sansovino. Es original del área veneciana pero se extendió por otras zonas de Europa y se caracterizó por la aplicación de motivos inspirados en la decoración de los grandes palacios e iglesias venecianas realizadas por el escultor y arquitecto Sansovino. También llegaron a España, lo mismo que en el resto de Europa, influencias de los grabados y ornamentos de la Escuela de Fontainebleau que unidas a las anteriores quedaron reflejadas en las decoraciones de determinados marcos (Berliner, 1928). Estos presentan ornamentos de tosca talla, de máscaras, rosetas y festones con frutas y flores, sostenidas por cintas. Son características las cariátides de voluminoso contorno así como los angelotes, volutas, flautas y *Rohwerk* o cuerpos enrollados. El acabado de los mismos solía realizarse bien barnizando solamente la madera, dorándola y ocasionalmente, con policromías (fig. 3).

Este tipo de marco debió generalizarse con la pintura veneciana por el resto de Europa. En las pinturas de gabinetes del pintor Teniers, concretamente en el cuadro de *La Galería de Pinturas del Archiduque Leopoldo Guillermo*, se representa una pintura de Tiziano con un tipo de marco al estilo Sansovino. Se desconoce si esta obra era una copia fiel de una del maestro veneciano o pudo ser una versión del propio Teniers, basada en la *Mujer ante el Espejo de Tiziano*.



Fig. 4 Puerta del Sagrario de Villarramiel, Palencia. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

Aunque en España no hemos encontrado modelos de marcos auténticamente Sansovinos si hemos podido detectar esta influencia, unida a la de la escuela Fontainebleau, en otras obras. A este respecto podemos mencionar los frontispicios de libros y algunas obras pictóricas como por ejemplo el *Sagrario de Villarramiel* (Palencia), que se encuentra en la Iglesia de Santa María. Está pintado por un seguidor de Juan Villaldo (1560-1570). Es una pintura sobre tabla que presenta un San Francisco inscrito en un óvalo guarnecido con cartuchos, flautas, volutas, caras, etc., muy en la línea de los marcos de estilo Sansovino y de los ornamentos de los grabados de la Escuela de Fontainebleau (fig. 4). Otro ejemplo con esta decoración sería el de la azulejería de Talavera correspondiente a un San Pedro y San Pablo de finales del XVI y principios del XVII que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional.

Esta influencia italiana y francesa está presente en España también en los marcos. Podemos citar a modo de ejemplo el descrito con anterioridad que enmarca la obra *La Virgen con el Niño y San Juan* y que pertenece en la actualidad al Seminario Conciliar de la ciudad de Toledo, Seminario de San Ildefonso. La procedencia según señala Nicolau Castro (1992)

es desconocida al igual que la pintura que es de pintor anónimo. Este marco es uno de los más importantes en cuanto a factura se refiere, debió realizarse por algún escultor de prestigio de la Ciudad Imperial.

Adscripción y paralelos

Las características de este marco, está claro nos recuerdan a los de estilo Sansovino (S.XVI), pero su decoración también nos acerca a los ornamentos empleados en los grabados de la Escuela de Fontainebleau. Hemos encontrado un gran parecido de este marco objeto de estudio con los grabados de Antonio Fantuzzi (1545) pintor y grabador de esta importante Escuela (Berliner, 1928: 115). En ellos son frecuentes las carnosas tallas de guirnaldas o festones de frutas, así como cariátides, angelotes y cartuchos que son los elementos representados en nuestro marco. Estos modelos se desarrollaron por toda Europa existiendo un flujo y reflujo de influencias, fundamentalmente de Francia a Italia y a la inversa. A modo de ejemplo podemos mencionar el marco Lombardo que guarnece la obra de *La virgen y el Niño con David en el Paraíso Terrenal* catalogado en la segunda mitad del siglo XVI. Se encuentra en la Pinacoteca Tosio-Martinengo (Sabatelli, Colle y Zambrano, 1992). También de características semejantes con angelotes, guirnaldas y cartelas es el que guarnece el *Ritratto di uomo* expuesto en el Museo Stibbert de Florencia (Baldi, Lisini y Martelli, 1992)

Tenemos que resaltar, que al margen de esta tendencia italiana y francesa en los marcos españoles de la segunda mitad del siglo XVI hacia lo manierista y Sansovino, este modelo español está muy en consonancia con las obras que se realizaban en esos momentos en la Escuela Toledana. Como apunta Nicolau Castro (1992, pg. 428), “este soberbio marco está en la línea de lo que hace Bautista Vázquez el Viejo”. Si analizamos la obra de Margarita Estella Marcos sobre *Juan Bautista Vázquez el Viejo*, publicado en 1990, comprobaremos que la sospecha de Nicolau Castro es evidente. Nosotros consideramos que el marco debe estar realizado por Vázquez o alguien muy cercano a su círculo. Nos atreveríamos a indicar que de los colaboradores de Juan Bautista Vázquez el Viejo es Vergara el Viejo el que mayor relación estilística guarda con esta obra. Esto lo hemos podido hacer gracias al trabajo de Margarita Estella (1990), que ha separado la obra de Vergara el Viejo contratadas con Vázquez y que hasta este momento se adjudicaban por completo a este último, y teniendo en cuenta el análisis e investigación de Nicolau Castro (1992) y el que nosotros hemos realizados con la obra *El Marco Español: del mundo romano al Modernismo* (Timón Tiemblo, 2002, pp. 198-200).

Si analizamos detalles del *Retablo de San Bartolomé* en la Catedral de Toledo (destruido) realizado por Vázquez vere-

mos como en el entablamento hay figuras en alto relieves de angelotes con guirnaldas y cartelas de bastante parecido con el mencionado marco. Lo mismo podemos decir del *Retablo del Crucifijo* también de la Catedral de Toledo (destruido), o de diversos elementos de talla de gran parte de las columnas de los retablos de las iglesias de Mondéjar y Fuentelaencina de Guadalajara, realizados por Vergara y Vázquez así como los de la Capilla de Santa Ana de la Catedral de Toledo. Parece ser que es a partir de 1555 cuando empiezan a contratar, ambos, obras en común en posible contrato de compañía.

La obra magna de los Vergara y que guarda un gran parecido con el marco, objeto de estudio, es el Atril del Coro de la Catedral de Toledo, principalmente nos referimos a los relieves realizados en hierro colado y bronce dorado que contornean las distintas escenas del Coro. *Los relieves de David bailando delante del Arca de la Alianza, o el Cántico de glorificación de los ancianos, la Asunción de la Virgen etc.*, están todo ellos delimitados por una decoración muy semejante a la de nuestro marco. Los cartuchos de gran relieve están enristrados con guirnaldas de frutos y angelotes en disposiciones variadas que recuerdan bastante a las del susodicho marco.

Solo nos queda comentar la vinculación o influencias con Italia de ambos artistas. Juan Bautista Vázquez el Viejo es uno de los más italianizados de nuestros escultores del siglo XVI, en la línea sansovinesca. Parece ser que tuvo contacto con la escuela de Parma cuyo influjo se advierte fundamentalmente en la obra escultórica. Vergara es más progresista marcando formas más miguelangelescas. Sabemos que en el año de 1567 se queda con el traspaso de las obras contratadas por Vázquez con el Arzobispado de Toledo cuando éste se va a vivir a Sevilla y hereda su taller. Vergara muere en 1574 y en el inventario de sus bienes aparecen una gran abundancia de objetos italianos como estampas, moldes italianos que nos acercan al igual que pasa con Vázquez con Italia (Nicolau Castro, 1992)

Para corroborar la adscripción del marco contamos también, a su favor, con la pintura que guarnece. Es un lienzo pegado sobre tabla, de gran influencia también italiana en la línea romanista, al estilo de Rafael, aunque evidencia cierto manierismo con respecto a la configuración y a los detalles de la pintura. Según Nicolau Castro (1992) el jarrón y las frutas del bodegón son de clara referencia a pinturas toledanas de la segunda mitad del siglo XVI. Por otro lado respecto a la iconografía hay que señalar que el grupo de *La Virgen, el Niño y San Juanito con el símbolo de la cruz*, se popularizó en España en el siglo XVI, después del Concilio de Trento (1546-1563). La interesante adscripción de la pintura junto con las características que nosotros observamos del



Fig. 5 Vista general de la Sacristía del Monasterio de Guadalupe con los cuadros de Zurbarán

marco, no hacen más que refrendarnos en el toledanismo del conjunto.

Por otro lado si hacemos un análisis de las obras que cuentan con angelotes y guirnaldas en la línea de nuestro marco, observaremos que es una constante como elemento decorativo característico de la escuela toledana. Podemos mencionar a modo de ejemplo el Retablo de *La Natividad de San Juan Bautista* del Convento de Santo Domingo el Real de Toledo, realizado por el Taller de Correa de Vivar en 1571 y presenta angelotes y guirnaldas parecidas a las del susodicho marco. Lo mismo ocurre con el de *La Virgen de la Encarnación* con setenta y dos angelotes y con el Retablo de la *Capilla de Santo Tomás o de los Silva*, de Diego Velasco de Ávila con ángeles y guirnaldas talladas y policromadas en la parte superior, localizados en este mismo convento. En el de Santo Domingo el Antiguo de Toledo los retablos laterales presentan columnas con guirnaldas de frutas y cartelas sobre las que reposan los angelotes en actitud semejante a las del marco de la Iglesia de San Ildefonso. De Escuela Toledana, también es el retablo de Colmenar Viejo de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, realizado entre 1560-1580 de mediados del siglo XVI. Trabajaron para los elementos arquitectónicos Juan de Tovar, y Francisco Giralde. También dentro de esta escuela estaría la Capilla del Obispo en San Andrés, Madrid.

Conclusiones

Como conclusión diremos que la ciudad Imperial era el centro de atracción de todos los grandes artistas españoles, que antes o después acuden a ella a la espera de conseguir obras de interés. La escuela toledana se convierte en la más progresista de las castellanas hacia mediados del siglo XVI, a partir de la gran empresa de la construcción del coro de su catedral. La adjudicación de la obra a los maestros más acreditados de la escultura española de esta centuria, como son: Felipe Vigarny, Alonso de Berruguete, Diego de Siloe etc., harán de esta ciudad un foco de interés y de influencias que ofrece oportunidades a otros escultores como Vergara el Viejo y Juan Bautista Vázquez que poco a poco dominarán el campo de la escultura toledana a partir del año de 1553 (Estella Marcos, 1990).

Nos atreveríamos a sostener que de los colaboradores de Juan Bautista Vázquez el Viejo es Vergara el Viejo el que mayor relación estilística guarda con esta obra, una vez analizadas con detalle el Atril del Coro de la Catedral de Toledo, concretamente los relieves realizados en hierro colado y bronce dorado que contornean las distintas escenas del Coro (Timón Tiemblo, 2002). Todo ello guarda un paralelismo tan fuerte que perfectamente podría haberse hecho en el mismo taller, incluso por el mismo artista.

17

B) Los marcos de los cuadros de Zurbarán en la Sacristía del Monasterio de Guadalupe

Descripción de los marcos

En la sacristía del Monasterio de Guadalupe existen ocho cuadros de los once pintados por Zurbarán con marcos tallados y policromados que guarnecen las siguientes obras: *Fray Diego de Orgaz*, *Fray Andrés de Salmerón* y *la Aparición de Jesús*, *Fray Gonzalo de Illescas*, *Padre Cabañuelas*, *Fray Fernando Yáñez*, *Fray Martín de Vizcaya dando limosna*, *Fray Juan de Carrión despidiéndose de la Comunidad antes de morir*, *Fray Pedro de Salamanca*. (fig. 5)

Estos marcos presentan el canto con moldura de perfil convexo y con tallas compuestas por la alternancia de gallo-nes pareados, y oblongos dorados sobre fondo rojo. La entrecalle de perfil plano va decorada con tallas doradas de bizcochos pareados que se alternan con puntas de diamantes. El filo es semejante a la moldura del canto, tanto por el perfil como por la decoración, pero de menor tamaño. Las esquinas tienen grandes abrazaderas, dos al final de cada lado, es decir, cuatro en cada esquina, que ejercieron probablemente además la función de facilitar el manejo del cuadro. La técnica de las tallas se realiza aplicando algunos de los motivos de la entrecalle como los bizcochos, y las puntas de diamantes.



Fig. 6 Marco gallonado y policromado de la obra Fray Andrés de Salmerón y la aparición de Jesús de Zurbarán. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

tes por medio de colas. Los gallones pareados del canto también se trabajan al margen, pero se acoplan en entalladuras con el fin de que queden más encajados. (fig. 6)

En cuanto a la policromía de los marcos, además de los dorados al agua de las tallas, el fondo del canto y del filo es de color rojizo, mientras que el de la entrecalle es en azul pizarroso. Destaca alrededor de los oblongos tanto del canto, como del filo, y con mayor intensidad en la entrecalle delimitando las puntas de diamantes, las decoraciones muy menudas a punta de pincel en color blanquecino que forman motivos de roleos y tornapuntas. (fig. 7)

El taller de los marcos

Algunos autores apuntaron que los marcos de Zurbarán de Guadalupe se habían realizado en Sevilla, donde se firmó el contrato de los lienzos. Sabemos (Palomero Páramo, 1998) que el pintor no se desplaza al Monasterio ni para la firma del convenio ni para el asiento de los cuadros. En dicho contrato se especifican las medidas que deben tener los lienzos

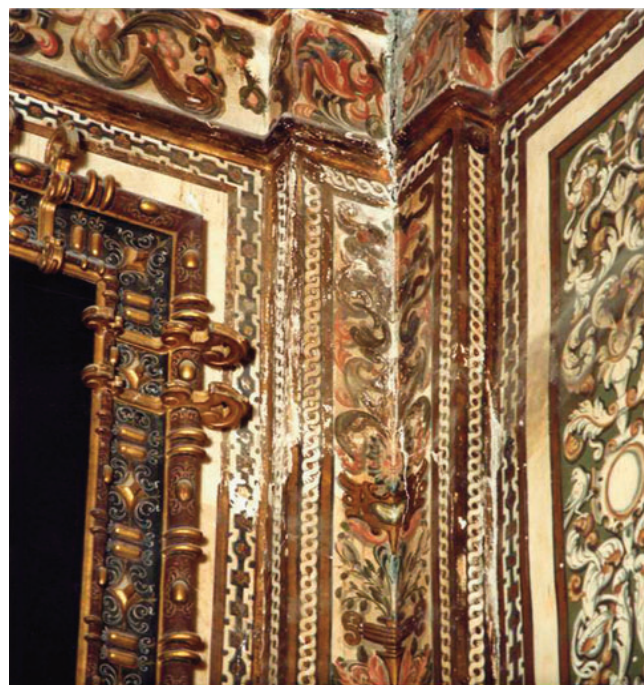


Fig. 7 Detalle de un marco de la Sacristía del Monasterio de Guadalupe. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

y la temática iconográfica que debe incluirse conforme a lo establecido por el Padre Montalvo. Es decir, se realizó la obra pictórica desde Sevilla.

Por el contrario, consideramos, de la misma manera que presupone Palomero Páramo, que la confección y ensamblaje de los marcos que encuadran los lienzos de Zurbarán, correría a cargo del propio taller de carpintería del Monasterio bajo la supervisión de Fray Gabriel. En la hoja de Mayordomía de 1639 del Monasterio, reza haber pagado 164.104 maravedíes *“A los entalladores y demás ofiziales que an hecho los marcos y bastidores para los cuadros y retablos de nuestro padre San Jerónimo”* (Palomero Páramo, 1998, pg.101). Sabemos el nombre del policromador: el pintor y dorador Manuel Ruiz, a quien en ese mismo ejercicio de 1639 se le abonaron 250.234 maravedíes *“A quenta de la obra de los quadros, retablos y sacristía”* (Palomero Páramo, 1998, pg. 101). Esta claro por todo ello que la carpintería de los marcos se realizó en el taller del Monasterio. Además debieron ejecutarse también los marcos de las cartelas que acompañan a cada uno de los cuadros de la Sacristía, pues presentan el mismo esquema decorativo y los que guarnecen los espejos. (fig. 8)

El diseño de la traza de los marcos

Al margen de las labores de carpintería, tenemos que decir que las características del ornato de los marcos están total-

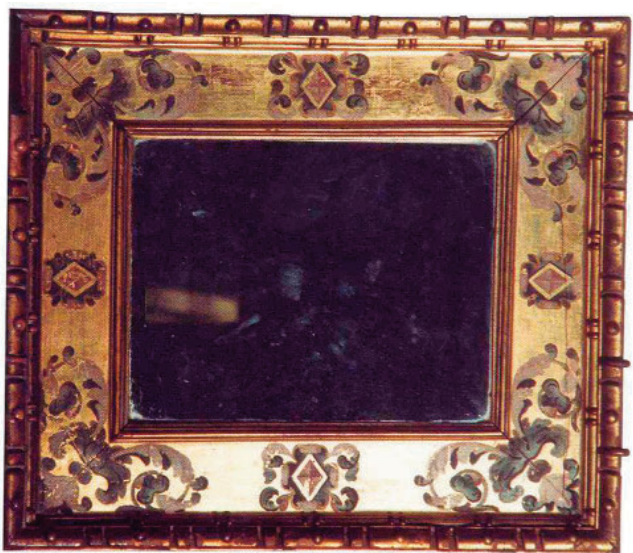


Fig. 8 Marco de un espejo de la Sacristía del Monasterio de Guadalupe. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.



Fig. 9 Encasamento de un retablo de Gregorio Fernández. Paredes de Nava, Palencia. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

mente en conexión con las tracerías que en aquellos momentos se estaban haciendo en la escuela castellana. Palomero Páramo atribuye el diseño de la traza de los marcos al círculo del maestro Francisco Bautista, conocedor de la escuela de Valladolid y del ambiente madrileño.

Por otro lado, nosotros consideramos de mayor interés el hecho de que el arquitecto de la Sacristía fuera probablemente Fray Alonso, pues nos acercaría de manera más directa a confirmar esta tesis. El fue el tracista y director de la obra del Convento de Ávila de Santa Teresa y ahí tenemos, precisamente, un retablo realizado por Gregorio Fernández con un esquema decorativo prácticamente igual al de los marcos de Guadalupe, con los gallones pareados, los oblongos, las puntas de diamantes etc. Además todos estos elementos están empleados por la Escuela de Gregorio Fernández no sólo en retablos y marcos sino en distintas peanas de esculturas.

Para apoyar el paralelismo que guardan los marcos con las obras de tracería del escultor Gregorio Fernández, hemos hecho un análisis de varios retablos y todos presentan un gran parecido a los marcos de la Sacristía. A modo de ejemplo citamos el relieve de un pequeño retablo dedicado a *San Juan Bautista* realizado en 1624, que va guarnecido también con un marco de gallones pareados, plintos y puntas de diamantes que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, procedente de la Iglesia del Convento del Carmen Calzado. También en esta provincia mencionamos el retablo mayor del Convento de Santa Isabel en Valladolid que presenta el conjunto escultórico central de *Santa Isabel de Hungría y el Mendigo*, dos piezas de gran belleza, obra de Gregorio Fernández. Ambas están enmarcadas en un marco de gallones decorados con cabujones, puntas de diamante, etc. El conjunto se sitúa sobre una peana decorada también con las mismas características que el marco. Otro ejemplo más sería el de la Iglesia de Tordesillas. En Ávila además del retablo mayor, anteriormente mencionado de Santa Teresa, el marco que guarnece la imagen de *El Carmen* es prácticamente igual. Siguiendo con los retablos del artista Gregorio Fernández y a modo de ejemplo para la provincia de Madrid, citamos el de *San Miguel* en Braojos de la Sierra. En Palencia incluimos el marco del encasamento de *Santa Catalina* en Paredes de Nava, dorado con tallas de puntas de diamantes y oblongos pareados característicos de este autor (fig. 9) Todos estos ejemplos colocan a la Escuela de Valladolid, presidida por Gregorio Fernández, como la más representativa de los retablos de gallones y puntas de diamantes. También hemos encontrado vinculación de este modelo de marco con los monasterios y conventos de Carmelitas y Jerónimos.

Lógicamente en ese momento los marcos de los cuadros portátiles también se harán de características semejantes a



Fig. 10 Marco que guarnece la obra de La Virgen con San Joaquín y Santa Ana. Convento de Santa Clara, Tordesillas, Valladolid. Fotografía del Archivo de Obras Restauradas del IPCE.



Fig. 11 Detalle del marco anterior.

las descritas en todo el ámbito de la Escuela Castellana. Es excepcional el que guarnece la obra de *La Virgen con San Joaquín y Santa Ana*, atribuida a Jerónimo de Calabria, que se encuentra en el Patio del Vergel del Convento de Santa Clara en Tordesillas. Está documentado que este pintor vallisoletano trabaja frecuentemente junto al escultor Gregorio Fernández como policromador de sus obras (figs. 10 y 11). Sabemos también de dos marcos similares al descrito que se encuentran en la Iglesia de San Miguel de Valladolid. Con bastante policromía y siguiendo el esquema anterior, aunque con alternancias de abrazaderas o calabrotes que se alternan con gallones, podemos mencionar dos ejemplos que se encuentran en el Museo de Valladolid enmarcando obras, catalogadas en el segundo cuarto del S. XVII, del pintor Diego Valentín Díaz (fig. 12).

En esta línea pero en Palencia, concretamente en la localidad de Fuentes de Nava, en la Iglesia de San Pedro, hay un marco que guarnece una pintura anónima de *Santo Domingo en Soriano*. También, por citar a Madrid, en las Comendadoras hay dos marcos de estas características que guarnecen una *Inmaculada* y un *San Antonio*.

Fuentes de inspiración

Como hemos podido comprobar este modelo está vinculado a la Escuela vallisoletana y curiosamente se les conoce a nivel popular, en todo el área de Valladolid con el nombre de marcos de “calabrotes”. Algún autor lo ha denominado como “Marcos de Estilo Herrerianos” (Mitchell y Roberts, 1996) e incluso en el catálogo *Cadres du XV au XVIII* de la Exposición celebrada en París en 1931, se les llama con este mismo nombre.

Es evidente que todos los ornamentos de estas figuras se recogen estrictamente en una red geométrica que encajaría sin dudas, con el concepto estético del Estilo Herreriano. Por ejemplo en las pinturas murales de la biblioteca de El Escorial se delatan elementos importantes de este estilo como son los paneles separados por bandas y cuadros resaltados a modo de cabujones, realizados por herreros. También los oblongos y cabujones están presentes en las cenefas superiores del zócalo de azulejos del propio Monasterio del Escorial (fig. 13). Sin embargo, consideramos (Timón Tiemblo, 2002) que al margen de esta influencia o foco específico del Monasterio, en el que para nada está probada la adscripción de estos modelos de marcos a Juan de Herrera, esta estética se encuentra inmersa en las diferentes artesanías de la época. No hay más que ver las labores de herreros y orfebres en general, para darnos cuenta del paralelismo que guardan.

Muchas de las coronas y de los halos de las imágenes de plata sobredorada del siglo XVII, presentan el aro con cris-

tales sobrepuestos, separados por tornapuntas y rombos incisos que recuerdan bastante a los tipos de marcos que estamos tratando. Está claro que las aplicaciones de gemas y garfios en altares y otros objetos artísticos como motivo ornamental, fueron una práctica frecuente en España. También en esta línea incluiríamos los marcos relicarios con sus reliquias sujetas con chapas de plata recortada de gran semejanza con los motivos pintados que contornean las puntas de diamantes y oblongos de los marcos citados. De la misma manera guardan paralelismo con las tallas de los plintos de imágenes y de custodias etc.

No cabe duda que otra fuente de inspiración podría ser las orlas de las cubiertas de los libros o evangeliarios, donde la incrustación de piedras es muy frecuente, así como el sistema de sujeción de los grandes libros por medio de abrazaderas y pernios que parecen tratar de imitar en estos marcos. Es evidente que esta estética se encuentra inmersa en las diferentes artesanías de la época.

Conclusión

Está claro, a tenor de la citada hoja de Mayordomía de 1639, que la confección y ensamblaje de los marcos que encuadran los lienzos de Zurbarán se realizarían en el propio taller de carpintería del Monasterio, bajo la supervisión de Fray Gabriel. También sabemos el nombre del pintor y dorador, Manuel Ruiz.

Por otro lado, la traza y decoración de los mismos están totalmente en conexión con los trabajos que en aquellos momentos se estaban haciendo en la escuela castellana. Palomero Páramo atribuye el diseño de los marcos al círculo del maestro Francisco Bautista, conocedor del ambiente madrileño y de la Escuela de Valladolid. Incluso el propio Zurbarán participó, cuatro años antes en el Salón de Reinos del Palacio de Buen Retiro de Madrid. Además, y nos parece de gran importancia, el hecho de que el arquitecto de la Sacristía de Guadalupe fuera probablemente Fray Alonso, nos acercaría también a esta tesis. El fue el tracista y director de la obra del Convento de Ávila de Santa Teresa y ahí tenemos, precisamente, un retablo realizado por Gregorio Fernández con un esquema decorativo prácticamente igual al de los marcos de Guadalupe, con los gallones pareados, los oblongos, las puntas de diamantes etc.

El diseño y decoración de los marcos de la Sacristía encaja plenamente con Gregorio Fernández y su Escuela, en la que se popularizaron los gallones y puntas de diamantes en los marcos y retablos. Motivos estos característicos de la estética que se desarrolló en las artes decorativas de la primera mitad del siglo XVII.



Fig. 12 Marco que guarnece un San Antonio de Padua. Museo de Valladolid



Fig. 13 Detalle de la azulejería del zócalo del Monasterio del Escorial.

Bibliografía

- AGUILÓ ALONSO, M. P. (1993): *El Mueble en España, Siglo XVI-XVII*. C.S.I.C., Ediciones Antiquaría, Madrid.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1978): *Documentos sobre Escultores, Entalladores y Ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid.

- AGULLÓ Y COBO, M. (1997): “Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, Arquitectos de Retablos”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XXXVII. C.S.I.C., Madrid, pp. 25-70
- de ANDRÉS, G. (1972): “Descripción de los Objetos Artísticos y Piadosos del Camerín de Santa Teresa del Escorial”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo VIII, Madrid, pp. 115-117.
- BALDI, LISINI y MARTELLI (1992): *La Cornici Fiorentina e Senese, Storia e Tecniche di Restauro*. Editorial Alinea, Florencia.
- BARRIO MOYA, J. L. (1994): “La Iglesia de las Descalzas Reales de Madrid según un Inventario de 1703”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, C.S.I.C., Madrid, pp. 43-47.
- BELDA NAVARRO, C. (1989): “El Retablo Español, Estado de la Cuestión”. *Imafronte*. Departamento de la Historia del Arte de la Universidad de Murcia, pp. 5-11.
- BERLINER, R. (1928). *Modelos ornamentales desde el siglo XIV al XVIII*. Libros raros.
- CARDIÑANOS BARDECI, I. (1987): “Los Maestros Doradores Madrileños y sus Ordenanzas”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXIV, C.S.I.C., Madrid, pp. 239-251.
- CAVESTANY, J. (1941): El Marco en la Pintura Española. (Discurso leído en el acto de su recepción pública). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- ECHEVARRÍA GOÑI, P. (2001): *Retablos*. Euskadi. Dos vols. Gobierno Vasco. Gasteiz.
- ESTELLA MARCOS, M. (1999): *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- DOMÉNECH, B. (1999): Catálogo. *La luz de las imágenes*. Comisario de la Exposición: Fernando Benito Doménech. Tomos I, II y III. Generalitat de Valencia. Valencia.
- DOMÉNECH, B. (2000): Catálogo. *Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Preparación y Textos: Fernando Benito Doménech. Museo de Bellas Artes de Valencia. Valencia.
- FERNÁNDEZ PARDO, F. (1999): Catálogo. *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*. Comisario de la Exposición: Francisco Fernández Pardo. Fundación BSCH. Madrid.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA (1999): Catálogo. *Convento de Santa Clara*. Tordesillas. Textos de García-Frías Checa. Patrimonio Nacional. Madrid.
- GARCÍA SANZ y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (1999): Catálogo. *Las Descalzas y la Encarnación (dos clausuras de Madrid)*. Textos de García Sanz y Sánchez Hernández. Patrimonio Nacional. Madrid.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1899): *Ensayo de un diccionario de los artífices sevillanos que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla.
- GRIMM, C. (1981): *The Book Of Picture Frames*. Abaris Books. Munich.
- HUYSMANS, A. (1999): Catálogo. *El esplendor de Flandes: arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los S. XV-XVI*. Comisaria: Antoinette Huysmans. Fundación La Caixa. Barcelona.
- LODI, R. (2000): La Collezione de Cornici: 6 Catálogos publicados en Módena desde la década de los noventa al 2000.
- LODI, R. y MONTANER, A. (2003): *Repertorio della Cornice Europea*. Módena.
- MARTÍN GONZALEZ, J. J. (1964): “Tipología e Iconografía del Retablo Español del Renacimiento”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, pp. 5-66.
- MARTÍN GONZALEZ, J. J. (1987-1989): “Avance de una Tipología del Retablo Barroco”. *Imafronte*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, pp. 111-115.
- MATILLA TASCÓN, A. (1990): “El Pintor Juan de Miranda y su Herencia”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXVIII. C.S.I.C. Madrid, pp. 115-127.
- MITCHELL, P. y ROBERTS L. (1996): *A History of European Picture Frames*. Londres.
- MORAN, M y CHECA, F. (1985): *El Coleccionismo en España*. Cátedra. Madrid.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1967): “Un Retablo Inédito de Gregorio Fernández”. *Archivo Español de Arte*, pp. 239-244.
- NEWBERY, BISACCA Y KANTER (1990): *Italian Renaissance Frames*. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- NICOLAU CASTRO, J. (1992): “Una obra firmada por el pintor madrileño Simón Leal y precisiones sobre otras pinturas existentes en Toledo” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo LVIII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Valladolid, pp. 425-430.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1921): “Meditación del Marco”. *El Espectador*. Tomo III. Editorial Calpe. Madrid, pp. 201-202.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1998): *La Sacristía de Guadalupe: Sala Digna de los Cielos*. Ediciones Guadalupe. Guadalupe.
- PESCADOR DEL HOYO, M. C. (1987): “La Colección de Cuadros de las Dominicas de Loeches”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXIV. Madrid, pp. 13-51.
- ROCHE, S. (1931): *Cadres Français et Etrangers du Xve siècle au XVIIIe siècle*. París.
- RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS: (1992) “El Retablo Barroco”. *Cuadernos de Arte Español*, N.º 73. Ed. Historia 16. Madrid.
- SABATELLI, F., COLLE, E. y AMBRANO, P. (1992): *La Cornice Italiana del Renacimiento al Neoclásico*. Electa. Milán
- SANCHEZ-MESA, M. (1971): *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*. Universidad de Granada. Granada.
- STOICHITA, V. L. (2000): *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal. Barcelona.

TIMÓN TIEMBLO, M. P. (1998): Catálogo. *Colección Cano de PEA. El Marco Español en la H.^a del Arte*. Edición PEA. Madrid.

TIMÓN TIEMBLO, M. P.(2002): *El marco en España: Del Mundo Romano al inicio del Modernismo*. PEA. Madrid.

VERDÚ RUÍZ, M. (1995): “La Colección de Pinturas, en Madrid, del Noveno Duque de Alba Don Antonio Martín Álvarez de Toledo”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XXXV. C.S.I.C., Madrid, pp. 197-225.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. et VAN CHOUTE, R. (1989) : *Cadres et Supports dans la Peinture Flamande aux 15e et 16e Siècles*. Belgique.

ZORRILLA, J. J. (1998): “Historia del Marco. De los Orígenes al Renacimiento”. *Revista Arte Cuadro*, N.º 19. Madrid, pp. 8-12.

ZORRILLA, J. J. (1999): “La Historia del Marco del Renacimiento al Barroco” (II). *Revista Arte Cuadro*, N.º 21, pp. 22-26. Madrid.

Polseras, Encasamientos y Marcos en los retablos escultóricos

Dust-guards, Compartments and Frames in the sculptural altarpieces

Olga Cantos Martínez

Restauradora de escultura del IPCE.
olga.cantos@mcu.es

Curriculum vitae

-Licenciada en Geografía e Historia (especialidad de Prehistoria y Arqueología) por la Universidad Autónoma de Madrid.

-Diplomada en Restauración por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.

-Máster en Conservación, Restauración y Exposición por la Universidad Complutense de Madrid.

Resumen del artículo

El presente artículo analiza las distintas categorías de encuadramiento presentes en los retablos escultóricos, las cuales, además de poseer una finalidad decorativa, desempeñan otras tantas funciones específicas de compartimentación espacial y protección frente al polvo.

Palabras Clave: Marco, polsera, encasamiento, compartimentación, protección.

El marco

La asociación del marco con la pintura ha sido una constante a lo largo de la historia. De hecho, Antonio Palomino de Cas-

tro define este reborde como la moldura o guarnición, que circunda, o guarnece una pintura; el cual suele ser liso o tallado; dorado, o negro¹. Así pues, en relación con las obras de pintura, el marco desempeña varias funciones específicas: concebido como un elemento decorativo realza las tablas y lienzos, mientras que las protege en su emplazamiento definitivo. Además, en aquellas pinturas integradas en conjuntos retablísticos, permite compartimentar los espacios y acotar los paneles figurativos.

En base a esta definición, el marco acota, delimita y define un perímetro, toda vez que cumple una función decorativa no menos importante. A ello debemos añadir la finalidad protectora que ejerce sobre los trabajos de pincel, permitiendo con ello asegurar la sujeción del bastidor donde se clava el lienzo, integrando además los elementos de suspensión necesarios para colgar la pintura y fijarlo a la pared, aspecto especialmente crítico y necesario de solucionar en el caso de los cuadros de gran formato².

En un principio el marco como un reborde decorativo pintado alrededor de la pintura se conocía desde la Antigüedad, en Egipto, Grecia y Roma (en los mosaicos y pinturas murales) así como también en las paredes de las iglesias Europeas, donde las imágenes religiosas eran bordeadas por bandas decorativas similares a las que podemos ver en los libros antiguos³.



Fig. 1 Pintura sobre sarga. Puertas del retablo mayor de la parroquial de Ildes, Zaragoza.

Al igual que en el caso de los grandes retablos, todas aquellas manifestaciones artísticas ligadas de un modo u otro a la arquitectura, caso de la pintura mural romana, requieren planificar y distribuir convenientemente los espacios compositivos disponibles de acuerdo a una secuencia determinada. El marco también actúa en estos casos como un elemento de compartimentación y distribución espacial. Según las épocas o estilos imperantes en cada período, los elementos de encuadre han ido variando desde sencillas cenefas pintadas, hasta elementos arquitectónicos fingidos pictóricamente, pasando por molduras en estuco y yeso. Un ejemplo muy ilustrativo lo constituyen los recuadramientos arquitectónicos pintados o los marcos tridimensionales realizados en estuco presentes entre los murales de la Domus Aurea de Nerón (Roma).

Del mismo modo sucede entre los ciclos religiosos de los mosaicos bizantinos o los frescos italianos a partir del Trecento, entre los cuales, diferentes elementos de separación pintados que incluyen columnas, frisos o molduras fingidas, van articulando los paneles decorativos, tal y como es posible advertir por ejemplo, en los frescos realizados entre 1328-1338 por Taddeo Gaddi (h. 1330-1366) para la

Capilla Baroncelli en la iglesia de Santa Cruz de Florencia. Igualmente, durante el Renacimiento, estos elementos pictóricos de enmarcación permiten establecer los distintos registros y separar en cada uno de los cuadros. Incluso en este caso es posible advertir entre los trabajos de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) llevados a cabo en la Capilla Tornabuoni de Santa María Novella (Florencia) durante los años 1485-1490, escenas con una arquitectura fingida de marco —pilastras— y de dentro de cada escena, que a veces coinciden.

Progresivamente y a lo largo del siglo XVI estos elementos de separación fueron cada vez más complejos, incluyendo grisallas que también representaban modelos figurativos — desnudos, etc- tal y como se observan entre las pinturas de la Capilla Sixtina. En el Barroco, además se incorporan molduras de yeso y madera.

El marco en los primeros retablos

La concentración del arte en el campo religioso justifica la abundancia de retablos existentes en nuestra geografía. En

un principio –siglo XII– se trataban de tablas policromadas, que inicialmente se colgaban con antipendio o frontales de altar. Como consecuencia de ciertos cambios, durante el siglo XIII las tablas se pusieron como retabulum o retablo tras la mesa de altar, entre los que se diferencian los palae o tablas simples y estructuras pluriarticuladas -como muchos retablos de campaña-. Estos paneles guardarían relación con los primeros marcos dimensionales, es decir, estructuras rígidas independientes fijadas alrededor de las pinturas. No obstante en el siglo XVI, en algunos trabajos de pincel sobre sarga destinados a cubrir puertas, órganos y retablos, es posible apreciar en el reborde de la pintura la reproducción de un marco fingido⁴ (fig. 1).

Retablos escultóricos

Los retablos, y en particular aquellos destinados a las cabezeras de los grandes templos, requerían de un dibujo previo (traza) que respondía a las necesidades proyectuales. Ello permitía no sólo planificar y distribuir convenientemente los distintos encasamientos, sino también definir la invocación icónica y los elementos decorativos. Estos vanos, una vez realizados, quedaban recorridos con distintas molduras que remataban los encuentros, obteniéndose de este modo un acabado decorativo deseado por el frente⁵.

El estudio del marco en los retablos escultóricos es susceptible de un análisis estructural conjunto, puesto que más allá de la finalidad protectora y estética que cumplen los marcos en relación con las obras de pintura, podemos encontrar varias categorías de encuadramiento que desempeñan otras tantas funciones específicas. Así pues, varios son los tipos de cercos existentes de acuerdo a la finalidad asignada alrededor del mueble o dentro del mismo, e integrados por tanto en su estructura arquitectónica. Entre estas categorías de encuadre se diferencian las polseras, los encasamientos y finalmente los marcos configurados como rebordes decorativos y de cierre dispuestos por el frente de los vanos.

Ya sea en un caso u otro, el marco acota y delimita en el retablo las superficies disponibles dentro de la estructura espacial arquitectónica, caso del presbiterio en los muelbes titulares. Debemos por tanto considerar el retablo como un gran marco principal compartimentado en una serie de vanos o encuadres secundarios distribuidos simétricamente entre cuerpos y calles, marcando un ritmo espacial en razón al orden establecido en el proyecto, entre los cuales se alojan las esculturas y quedan encajados los relieves que comprenden el discurso iconográfico del conjunto. A su vez, cada uno de estas unidades de encuadre puede decorarse por el frente y el intradós (fig. 2).

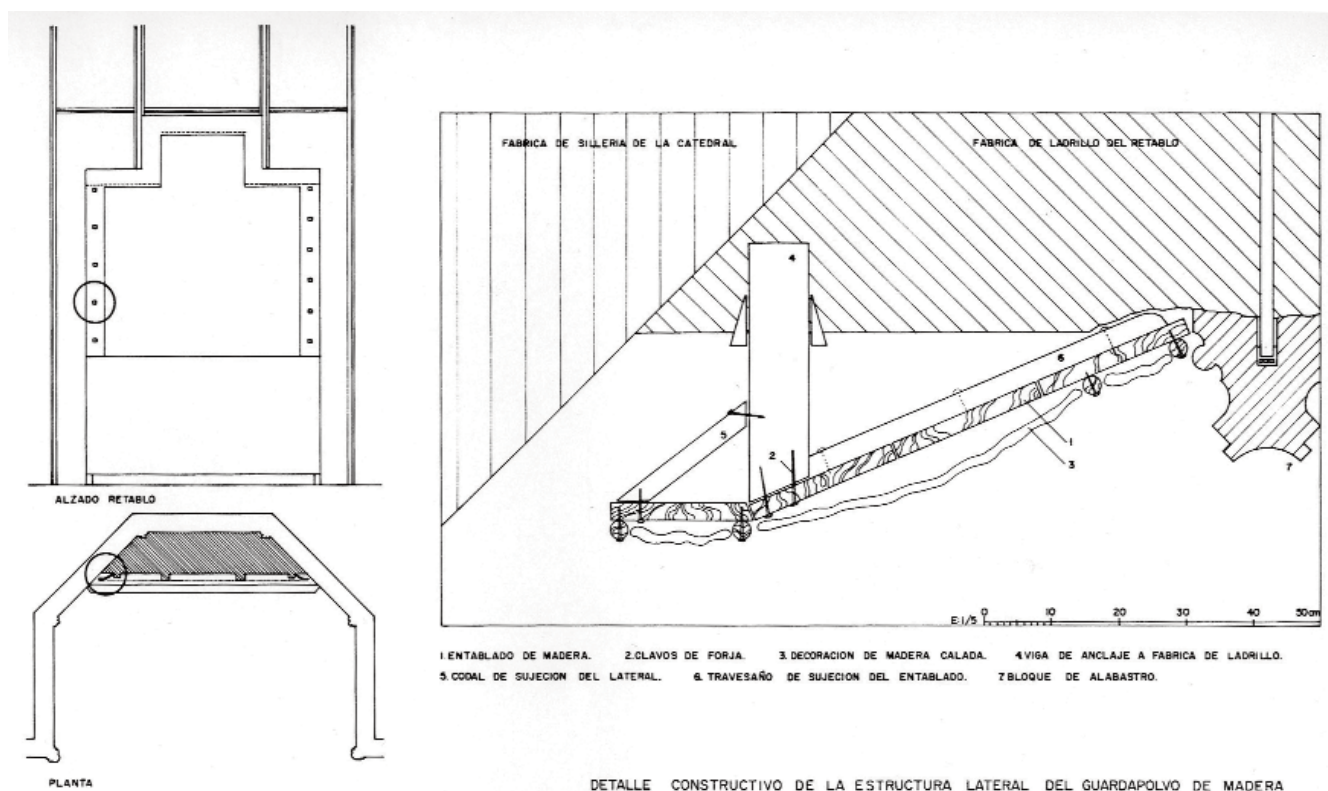


Fig. 2 Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo (Granada). Archivo IPCE.

Por tanto, en una entidad compleja como lo es un retablo, la incorporación del marco aporta orden y sistematización de las ideas, para que el conjunto resulte legible e inteligible, facilitando la lectura y comprensión de la obra al establecer distintos planos, escalas y órdenes de importancia. Existe pues una relación figura/fondo, donde el fondo de la arquitectura y mazonería circundantes marcan un orden y ritmo determinados.

Polseras

La documentación contractual durante el Renacimiento recoge una serie de acciones encaminadas a la conservación de los retablos con el fin de garantizar en las mejores condiciones posibles su perdurabilidad a lo largo del tiempo, justificado por la gran inversión económica que supone su construcción y para preservar a lo largo de los siglos el mensaje sagrado inherente al bien. Con este fin se realizaron las polseras, atques o guardapolvos, frecuentes en el siglo XVI. Se trataba de grandes marcos a modo de artesa instalados al-



28

Fig. 3 Detalle constructivo de la estructura lateral del guardapolvo del retablo mayor de la Catedral de Huesca. Foto de Carlos Jiménez.

rededor de los retablos para protegerlos del polvo. Varios son los efectos nocivos asociados a este factor de degradación. Su acumulación -mayor en los niveles superiores- supone la modificación de las propiedades ópticas de los pigmentos y consecuentemente de la percepción visual de la obra, tanto del volumen como de la imagen pictórica. Estas partículas de naturaleza higroscópica, propician además la condensación del agua, compactándose y fijándose aún más a las superficies. Como la composición de la suciedad es variada, puede albergar determinados compuestos químicos que degradan algunos pigmentos o favorecen el desarrollo de hongos al proporcionarles alimento. Todo ello contribuye finalmente a distorsionar el mensaje religioso⁶.

Al igual que los retablos de madera, en los de alabastro los guardapolvos cumplieron las mismas funciones preventivas. En el caso del retablo mayor de la Cartuja de Santa María del Pualar (Rascafría, Madrid) sus polseras fueron realizadas también en piedra. Sin embargo, en los titulares de la Seo y Nuestras Señora del Pilar, en Zaragoza, o de la catedral de Huesca, se ejecutaron en madera, dotándose de un sistema de fijación al retablo y muro en que apoya la fábrica del retablo.

La estructura del marco consiste básicamente en un entablado de madera (formado por tres tablas ensambladas entre sí) al cual se fijan mediante clavos de forja los paneles con decoración calada y una tabla lateral externa de refuerzo sujeta por un codal. En la parte posterior, éstas se engrosan con unos travesaños clavados equidistantes unos de otros. A todo ello se suma la estructura auxiliar secundaria que asegura este entramado a la fábrica de sillería de la catedral con vigas de madera⁷ (fig. 3).

Con el tiempo y a partir del último tercio del siglo XVI, la tipología de las polseras va evolucionando paralelamente a un cambio funcional: pierden su sentido protector en favor de una función sacra y decorativa; éste enmarque lateral se pierde en la coronación y pasa a constituir una prolongación de las calles externas, pudiendo incorporar representaciones de santos ampliando el repertorio iconográfico⁸ (fig. 4).

Encasamientos

Desde el punto de vista de la carpintería estructural, los distintos encasamientos que conforman los vanos del cuerpo



Fig. 4 Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Almuédvar, Huesca. Archivo IPCE.

del retablo se dividen en cajas y hornacinas, donde el sistema de ensamblaje más frecuente entre las tablas que los conforman corresponde a la ensambladura de caja y espiga, unión muy eficaz en armazones estructurales destinados a unir perpendicularmente una madera a otra.

Cada uno de estos compartimentos posee un bastidor o caja, el cerramiento del trasdós y la estructura frontal de cercamiento compuesta por diferentes elementos arquitectónicos y guarniciones decorativas talladas y/o policromadas.

El bastidor de la caja constituye el armazón que soporta los relieves y figuras del mueble. Consta de una serie de tablas encoladas por el canto, de acuerdo con las medidas establecidas. Las imágenes debían alojarse en las hornacinas y quedar convenientemente afianzadas por la base mediante cuñas de madera, o atirantadas por el reverso hacia la estructura del retablo con anclajes de hierro. Del mismo modo, en el caso de los relieves había que calcular el solapamiento necesario con respecto al bastidor (fig. 5).

El hueco se cerraba por el trasdós del retablo con la tablazón, cuyas maderas se encolaban por el canto en arista viva, estando clavadas perimetralmente al bastidor. Con frecuencia las uniones del entablado se cubrían con lienzo o estopa, reforzándose con travesaños ranurados y encolados; en algunos casos,



Fig. 5 Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Almuédvar, Huesca. Detalle. Archivo IPCE.

tal y como se hizo constar en el condicionado suscrito en 1613 con los pintores Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza para la realización de la policromía del retablo mayor de la Catedral de Tarazona (Zaragoza), se establecía que entre todas las tareas a realizar, debían aplicar dos manos de yeso grueso de alto avajo para prevenir el ataque de insectos xilófagos⁹.

El marco como carpintería decorativa

Como carpintería decorativa, las referencias documentales el marco alrededor de los vanos del retablo son más frecuentes a medida que avanza el siglo XVII. En un primer momento estos cercos sobrepuestos por el frente del retablo correspondían a simples molduras carentes de talla, restringiendo estas labores a la mazonería, básicamente para los frisos de separación entre los distintos cuerpos, tal y como se prescribe en el condicionado del retablo mayor de la Catedral de Sigüenza (Guadalajara) rubricado con el escultor Giraldo de Merlo en 1609¹⁰: *Yten que toda la arquitectura a de yr labrada lisamente con sus molduras y sin talla y solo los frisos que an de ser entallados a los romano como lo muestra la traza*.

Con el tiempo, el acabado de estas molduras va evolucionando; los marcos comienzan a incorporar en la entrecalle sendos motivos en relieve de tipo geométrico—gallones, puntas de diamante, etc.— además de labores esgrafiada. Durante el Barroco se añaden motivos florales, quizá por influencia de Bolonia, donde destacaron los marcos con tallas de hoja de acanto cubriendo toda la cara del marco, razón por la que encontramos en España a partir del siglo XVII marcos con tallas de hojas o molduras de follaje continuo a lo largo del marco, tal y como explica M^a Pía Timón¹¹.

Notas

¹Palomino, t. II, 1988, pg. 573.

²Timón, 2002, pg. 104.

³Ibidem: 23, pp. 104-107.

⁴En relación con el origen de los retablos consúltese: Suckale, Weniger, Wundram, 2006, pp 23-24.

⁵Un estudio sobre la importancia de las trazas en la construcción de un retablo en: Cantos, 2007, pp. 81-88.

⁶En relación con estas estructuras de protección puede consultarse: Cantos, Mainar, 2008, pp. 65-69.

⁷Jiménez, Cantos, Fernández de Córdoba, 1997: 115-130.

⁸Cantos, Mainar, 2008, pg. 69.

⁹La transcripción del contrato en Criado, 2006, pg. 448.

¹⁰La transcripción del texto contractual en: Martínez, 1993, pg. 20.

¹¹Timón, 2002, pg. 133.

Bibliografía

CANTOS MARTÍNEZ, O. (2007): “Los sistemas decorativos y las técnicas ornamentales de retablos renacentistas de madera policromada en Aragón. La figura de Juan Catalán”, en José Félix Méndez (coord.) *El Retablo Mayor de la Parroquia de la Asunción de la Virgen de Almudévar. Restauración*, 2006, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón, Caja Inmaculada, pp. 75-131.

30 CANTOS O.; MAINAR, J. (2008): *Conservación preventiva*. Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, Zaragoza.

CRIADO MAINAR, J. (2006): “El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614”, *Artigrama*, 21, pp. 517-451.

JIMÉNEZ, C.; CANTOS, O.; FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, M. (1997): “Structure and Constructive system of the main altarpiece on alabaster of the Huesca Cathedral. His influence on the deterioration process”, IVth International Symposium on the conservation of monuments in the Mediterranean Basin, Rodas, pp. 115-130

MARCO MARTÍNEZ, J. A. (1993): “El retablo mayor de la catedral de Sigüenza. Nuevas aportaciones documentales”, *Revista Abside*, pp. 17-21.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1988), *El museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid.

SUCKALE, R.; WENIGER, M.; WUNDRAM, M. (2006): *Gótico*, Taschen, Alemania.

TIMÓN TIEMBLO, M. P. (2002): *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*, P.E.A., Madrid.

El Marco: de los fundamentos teóricos de la conservación, a la práctica

The Frame: of the theoretical foundations of the conservation, to the practice

Ana Carrassón López de Letona

Restauradora de escultura del IPCE
ana.carrasson@mcu.es

Curriculum vitae

Conservadora–Restauradora. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) Ministerio de Cultura. Desarrolla su actividad en la dirección de proyectos de conservación y restauración de escultura, retablos y techumbres de madera policromada¹.

Resumen

Si hablamos de conservación y preservación de bienes patrimoniales o culturales, el marco estaría integrado en dicha categoría aún a pesar de ser considerado como un elemento fundamentalmente de uso y supeditado a la obra que enmarca. En el presente trabajo se exponen algunas consideraciones teóricas que orienten las actuaciones de conservación y restauración de los marcos en relación a su tipología, características, emplazamiento, función, estado y uso correspondiente. La idea es trasladar y adaptar al marco los criterios establecidos para otros bienes de madera policromada. Los principios de la conservación son básicamente los mismos para la mayoría de los bienes, pero no se aplican igual en todos los casos. Es necesario partir del conocimiento y la comprensión de la naturaleza y características de cada

obra concreta, así como estudiar y reconocer los valores históricos, artísticos y culturales que encierra, ya que una investigación completa y rigurosa aporta aspectos imprescindibles para abordar la tarea de su conservación.

Palabras Clave: conservación, criterios, estudio, marcos, restauración

Los principios de la conservación que deben aplicarse a los marcos son básicamente los mismos que los de cualquier otro bien, o por lo menos así tendría que ser. Sin embargo, el marco no ha contado con la necesaria consideración de bien patrimonial como para disponer de unas medidas de cuidado y respeto suficientes. Aunque su función utilitaria le ha alejado tradicionalmente de la categoría de obra de arte y le venía situando entre las denominadas artes menores, a partir de la segunda mitad del siglo XX la ampliación del concepto de Patrimonio Cultural a los objetos de uso está permitiendo su puesta en valor como pieza digna de aprecio y, por tanto, de estudio y preservación.

El marco, objeto subordinado y útil, está abocado a existir sólo en virtud de su propia función: servir de protección y resalte de una obra de arte. Curiosamente, y acaso más que ningún otro bien cultural, es un objeto que aún estando a la



Fig. 1 Convento de Las Bernardas, Alcalá de Henares, Madrid. Los cuadros y sus respectivos marcos se adaptan al espacio arquitectónico. Foto IPCE:

vista y en exposición permanente ha sido completamente invisible por su supeditación al cuadro. No obstante, hay marcos cuyo valor o valores intrínsecos superan al particular cometido que los caracteriza, trascendiendo su mera finalidad utilitaria.

A continuación se exponen algunos criterios y reflexiones por los que se regirán las intervenciones de conservación y restauración en los marcos considerados bienes. Además de los valores artísticos que encierran, también resultan significativos los materiales constitutivos y la tecnología utilizada en cada época y región, siendo importantes referentes de estudio para la investigación histórica y, sobre todo, aspectos imprescindibles para abordar la tarea de su conservación.

Por obvio que parezca, deberíamos empezar por hacernos algunas preguntas previas: ¿Qué es un marco? ¿Cuál es su función y uso? A priori, surgen varias respuestas:

1. Es un objeto que protege la pintura.
2. Complementa y completa el cuadro que enmarca.
3. Personaliza la creación artística.
4. Destaca la obra del paramento en el que se expone. H. Heydenryk, en el prólogo de la Historia de los marcos en América, consideraba el marco como la frontera protectora que aísla la pintura del resto del espacio, un “puente apacible” entre la pintura y el fondo (Heydenryk, 1983: v).

5. Focaliza la atención del espectador. “El uso del marco pervive en tanto que se considera necesario para separar la espacialidad de la pintura del espacio ambiente, del que el muro constituye únicamente un límite casual” (Brandi, 1988: 121)

6. Ayuda a distinguir un cuadro entre varios expuestos en el mismo lugar.

7. Puede encargarse de dar uniformidad a una exposición o a una estancia concreta.

8. Dota a la pintura de una tercera dimensión.

Tener en cuenta los enunciados anteriores ayuda a comprender mejor estos bienes, con el fin de disponer los medios y medidas que favorezcan su preservación. Desde la lógica de la disciplina de la conservación³, el marco debe ser abordado tomando en cuenta una serie de aspectos sobre los que se asentarán los criterios y métodos de las actuaciones, como por ejemplo son:

1. La relación que se establece entre marco y cuadro. Al cumplir la función para la que fue creado, es valorado por su relación con la obra que enmarca.

2. La relación de un marco dado con un retablo, mueble, etc., cuando éste forma parte integrante del programa formal, constructivo o decorativo, del bien que le acoge.

3. La relación del marco con el espacio concreto donde se integra. Situación por la que debe respetarse su ubicación, como bien in situ (figs. 1 y 2).



Fig. 2 Iglesia de santa Catalina, La Laguna. Cuadros y marcos relacionados con otros bienes de un mismo recinto. Foto Ana Carrassón.

4. El marco independiente, sin función, separado del cuadro, que podría ser conservado para un posible nuevo uso o por su intrínseco interés artístico o histórico. En este caso se valora la propia consideración artística, técnica o histórica, que pueden trascender su principal valor de uso.

Se trata de enfoques distintos, a valorar por el experto conservador-restaurador de forma previa a cualquier tipo de intervención.

El criterio de intervención, a cualquier nivel, tendrá que tener en cuenta cada caso y cada situación (Brandi, 1988, pg. 124)⁴. El caso es el propio objeto, mientras la situación será su función, su ubicación y cualquier otro aspecto que circunstancialmente tenga que ver con cada caso. El especialista optará por el enfoque preciso en cada estudio de caso, analizando la obra, sus circunstancias y condiciones en su conjunto para realizar el diagnóstico y tomar las decisiones convenientes. De acuerdo a estas premisas, consideramos que en las actuaciones:

1. No hay posturas únicas.
2. Habrá casos en que más de una solución puede estar justificada.



Fig. 3 Ejemplo de ejecución del zapeado realizado sobre el aparejo, previo al dorado. Técnica habitual en los marcos de los siglos XVII y XVIII. Foto Ana Ca-



Fig. 4 Iglesia de santa Catalina, La Laguna. Cuadros y marcos relacionados con otros bienes de un mismo recinto. Foto Ana Carrassón.

3. No deberían establecerse normas estrictas o criterios cerrados. Una misma solución en dos marcos iguales con usos distintos, por ejemplo, puede ser una intervención errónea.

La metodología de las actuaciones en los marcos, como sucede con los demás bienes, comprende las tres siguientes fases: el estudio, la intervención y la documentación o memoria. Las tres forman parte inseparable del proceso de conservación-restauración, pues de otro modo la intervención estaría incompleta y carente de lógica metodológica⁵.

Estudiar para preservar

Por su función de uso, el marco apenas cuenta con estudios en nuestro país y carece de una investigación enfocada a sus materiales y tecnología. Esta escasez de datos tiene también como consecuencia el desconocimiento de la terminología que identifica sus técnicas, una herramienta que facilitaría el intercambio de información entre profesionales y contribui-



Figs. 5 y 6 Retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid. La información que persentan las marcos debe ser registrada: características, medidas, tecnología, marcas, signos, etc. Estos ejemplos muestran los signos pintados en cada uno de los travesaños del marco; el encuentro de los maderos para su unión, así como el papel indicando la historia pintada a la que pertenece dicho marco. Foto IPCE

ría a conocer mejor los fenómenos históricos ligados a estas prácticas artesanales (figs. 3 y 4).

Un mayor conocimiento del marco redundará, por tanto, en una mejor comprensión de los mecanismos implicados en su conservación, por lo que resulta necesario profundizar todo lo posible, tanto si se aplican medidas de preservación como si se trata de una intervención directa. Decisiones, métodos de trabajo y tratamientos serán adecuados y eficientes si están formulados para cada obra.

Además, el estudio debe ser integral y tocar todos los aspectos que atañen al marco en cuestión, atendiendo por igual al soporte; los sistemas de unión, ensamblaje y, en su caso, los mecanismos integrados; los sistemas de fijación y cuelgue; las decoraciones, las policromías, los acabados, etc. (figs 5 y 6).

A continuación, se verificará el tipo y alcance de las alteraciones, en correspondencia con cada uno de los componentes y de las técnicas, así como del uso que se hace del marco, pasando a averiguar cuáles son las causas implicadas en su deterioro, tales como manipulación, accidentes, efectos ambientales.

Se debe promover el estudio tecnológico, para contar con el repertorio de sus materiales y técnicas, que lleven a entender su comportamiento y su respuesta a los fenómenos am-

bientales, a los cambios y traslados, y finalmente comprobar las pautas y soluciones más adecuadas.

Puesto que los estudios tienen carácter interdisciplinar y la expresa finalidad de preservar los bienes, se contará en todo momento con la activa participación del conservador-restaurador, con el cometido que le es propio, en las investigaciones que deban llevarse a cabo.

Criterios ante la intervención

Durante las intervenciones están en liza las distintas escuelas y los enfoques críticos del mundo de la conservación. Por su consideración de bien subordinado, donde su valoración se centra en el uso, prevalecen por lo general posturas inclinadas a la restauración estética del marco frente a la casi inexistente práctica de la mínima intervención —o mejor dicho, de la intervención necesaria en cada caso—, con la que se procura minimizar la manipulación, la incorporación de materiales, etc.

En este punto, quisiéramos llamar también la atención sobre las actuaciones de conservación preventiva, ya que éstas por lo general se aplican —y con fruición— a los cuadros, sin reparar apenas en la aplicación del mismo concepto de preservación al recuadro o guarnición que enmarca la pin-

tura. Como decimos, está claro que el marco es el objeto utilitario al servicio del cuadro y, siendo o no patrimonial, se adapta y acopla a la pintura, lo que al parecer justifica todo tipo de cambios y adaptaciones. Las atenciones de índole conservativa se centran principalmente en la mejora y conveniencia de la pintura, lo que supone remarcar aun más la condición de utilidad del objeto, priorizando cualquier tipo de aprovechamiento y acondicionamiento del marco respecto del cuadro⁶. De cualquier modo, habrá que hacerse las preguntas oportunas en cada caso: no es lo mismo que marco y pintura tengan relación desde su origen, o bien que se desconozca el tipo de marco que ha acompañado a una pintura dada (por lo general, las pinturas han mudado de marco constantemente).

Si en cierta medida y en ocasiones podría estar justificado el acondicionamiento de un marco, con el fin de favorecer la estabilidad de una pintura, no lo es en el caso de ciertas costumbres —muy habituales por otro lado— que conducen a reconstrucciones y restauraciones cuyo único fin es el aspecto estético de los marcos, interfiriendo en la materia original⁷. Un ejemplo bastante común e ilustrador sobre este aspecto lo tenemos en la eliminación de las corlas⁸. Por un lado la dificultad, y por otro el desconocimiento de la técnica, lleva a su erosión y/o arrastre durante procesos incorrectos de limpieza. El engorro que supone realizar la reintegración de este tipo de lagunas ha conducido a algunos restauradores a eliminarlas sistemáticamente, para luego hacerlas de nuevo. Una práctica que provoca la desaparición de una decoración o acabado del metal y, por tanto, de unas técnicas que hablan de una época y del estilo propio del marco.

Otra práctica común en restauración de marcos es el sobredorado⁹. Este sistema, en principio, no corresponde a un método de trabajo del campo de la conservación-restauración, sino a procedimientos propios del ámbito artesanal y artístico —y, por tanto, de índole creativa—, que nada tiene que ver con la preservación de los bienes patrimoniales y culturales. Se suele llevar a cabo bien cuando el marco presenta su dorado desgastado, o como sistema de sustitución de las corlas mencionadas más arriba. Tal actitud no responde en ningún caso a las premisas éticas de la profesión, entrando en completa contradicción con la filosofía de la restauración de bienes patrimoniales. Las intervenciones deben ser lo menos invasivas posibles también en los marcos: paremos en lo estrictamente necesario¹⁰.

Documentación y memoria

Informes finales o memorias son elementos consustanciales a la disciplina de la conservación-restauración. Los datos re-

sultantes de los estudios realizados con ocasión de una intervención están interrelacionados y son complementarios. En algunas intervenciones resulta llamativo observar cómo el restaurador se limita a describir patologías, alteraciones y tratamientos, sin apenas exponer y hacer el análisis de materiales y procedimientos, y su correspondencia con las alteraciones y daños presentes. El análisis del bien no es asunto exclusivo de los laboratorios. Es también competencia del restaurador, a quien corresponde tomar los datos directamente de la obra. El trabajo de campo, sistemático y con método, aportará indiscutible información material, tecnológica, de alteraciones, cambios, añadidos, etc., como referencia y testimonio del acontecer histórico del marco. A este apartado, consustancial al resto de estudios, apenas se le da carta de naturaleza y no debería obviarse en las memorias. Por lo común dicha información, de carácter empírico, acaba repartida entre las conclusiones de los laboratorios y el informe histórico, sin que prácticamente se manifieste su verdadero e insustituible valor documental.

Ninguna intervención o acción en patrimonio debe quedar tampoco sin el registro de la información resultado de las actuaciones. Por otro lado, si cambios y adaptaciones son tan comunes en estos bienes, es preciso documentar todas y cada una de las actuaciones¹¹. La documentación de los bienes es el punto culminante de la conservación, que sobrepasa la preservación de la propia materia. Así mismo, la necesaria difusión de esta información favorece su conocimiento, apreciación y puesta en valor. Y, por tanto, su mejor preservación futura.

Algunas pautas para la conservación de los marcos

Un planteamiento integral de intervención en el marco tomará en cuenta tanto la estructura y los elementos de sujeción del cuadro, como la cara del marco, la diversidad de materiales y técnicas que confluyen en el mismo. Dos puntos de vista distintos que piden también miradas distintas.

Los cambios de función a que están sometidos los marcos es un aspecto a considerar, al ser un tema recurrente por sus tantas veces mencionada función utilitaria. El cambio de uso y destino acaban afectando a los sistemas de fijación, de cuelgue, incluso a sus dimensiones, decoración, etc.

Si hablamos de conservación también para los marcos, resulta pertinente hacerse las siguientes preguntas: ¿Son correctas las adaptaciones? Y en su caso, ¿cómo deberían hacerse? ¿Qué supone preservar la propia identidad del marco? ¿En qué casos es correcto darle un nuevo uso? Como dice Brandi, “dejar o eliminar un marco no constituirá una ope-



Fig. 7 Marco del Retablo Mayor de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid. Roturas, pérdidas y daños ocasionados por el desmontaje de las tablas con ocasión de una exposición. Foto IPCE.

ración diferente de aquella que se basa en el respeto total o parcial de los añadidos en una obra de arte” (Brandi, 1988, pg. 124).

Pero es necesario ir más allá. Pongamos por caso una intervención en un cuadro enmarcado que pertenezca a un gran pintor y cuyo marco sea original. Caben las siguientes preguntas:

1. La utilización de sistemas de aislamiento entre el marco y el lienzo, las nuevas sujeciones de éste, etc., ¿son aptos para la conservación y preservación del marco?
2. ¿Debe priorizarse la conservación de la pintura frente a la del marco? En la práctica desde luego es así, prevaleciendo casi siempre su adaptación al cuadro en cuestión. Pero, ¿tiene que ser siempre así? ¿Las adaptaciones del marco al cuadro deben admitirse como un mal menor?

Plantear algunas cuestiones, habituales en otros bienes patrimoniales, puede ayudar a comprender determinadas particularidades del marco:

1. En la mayoría de los marcos no son aplicables reglas ni pautas de los bienes in situ.
2. El marco se concibe como objeto móvil.
3. El emplazamiento original se obvia. Aunque puedan existir ejemplos diseñados para un espacio, no es lo común.
4. Al marco no se le puede aplicar el principio de inseparabilidad del cuadro, pues no siempre ha sido realizado para un cuadro concreto. No obstante, cuando un marco forma parte de una obra determinada, esta asociación debería ser

respetada siempre y hablaríamos de un valor añadido a la obra.

Por lo común, la utilidad del marco prima sobre criterios de respeto al mismo.

Importa conocer hasta dónde podemos llegar en las intervenciones de los marcos, o si éstos son por sí mismos bienes patrimoniales. Y surgen enseguida nuevas preguntas: ¿Se plantean en algún caso actuaciones que minimicen la incorporación de materiales y productos en los marcos? ¿Cómo se realizan las limpiezas? ¿Se respetan las técnicas – corlas, bronceados, veladuras, etc...–? ¿El aspecto, las texturas, los acabados? ¿Las reintegraciones toman en cuenta los juegos de simetría del marco?¹²

Cuando materiales y técnicas son originales, se constituyen en documento de una época, un estilo o una escuela. Y, ante los añadidos sucesivos, cabe considerar respetarlos como documento de los avatares históricos por los que ha transitado la obra.

Por otro lado, debe plantearse también la conservación preventiva a largo plazo, aspecto que se trataría en conjunto con el cuadro que enmarca. En todo caso, el objetivo es reducir los requerimientos de actuaciones restauradoras recurrentes.

Para terminar, mencionaremos también los marcos integrados en retablos, muy numerosos en ciertas épocas y estilos. No puede olvidarse que forman parte de la arquitectura y de los elementos decorativos que los caracterizan. A menudo, se presentan encuadrando espejos, lienzos, pinturas sobre cobre o piedras duras, etc. Están integrados en el conjunto y tienen vínculos distintos de los marcos mudables y sometidos a traslados (fig. 7). Las propuestas y soluciones de conservación estarán, pues, supeditadas al tipo de marco, a su localización, función, estado y uso correspondiente.

Notas

¹Aunque mi principal especialidad es la intervención en retablos he trabajado con algunas colecciones de marcos, así como con los marcos que a menudo se encuentran en los retablos.

²Preguntas, por otro lado, indispensables a la hora de considerar nuestra intervención en cualquier bien.

³Entendiendo la conservación en el más amplio sentido de la palabra, en globando todo tipo de intervenciones en bienes patrimoniales y aún culturales con el objetivo de preservarlos y transmitirlos a las generaciones venideras. En ese sentido, se incluyen todas las acciones posibles: desde la conservación preventiva al mantenimiento y a la restauración también, pues aunque es considerada como una acción intervencionista, su propósito general es conservar y hacer perdurar en el tiempo imagen, color o formas.

⁴Los ejemplos pueden ser infinitos, pero hay que resolver en cada ocasión de forma individualizada y no de una manera preestablecida”.

⁵Así, los estudios deben formar parte integrante de los objetivos de la intervención. Los análisis de materiales están para buscar respuestas; los

estudios históricos, para contextualizar y confrontar los datos de la obra; las mediciones ambientales para ser relacionadas con el tipo y alcance de las alteraciones, etc. Por su parte, las conclusiones de la intervención se recogerán en la memoria y determinarán las medidas y pautas para el adecuado seguimiento y mantenimiento del bien, procurando su preservación.

⁶El acondicionamiento de los marcos es más evidente todavía cuando las pinturas forman parte de exposiciones temporales.

⁷Un tratamiento estético, una limpieza por ejemplo, es correcto si se pretenden eliminar capas que ocultan el original. Sin embargo, todavía muchas limpiezas no se limitan a retirar restos o materiales añadidos, sino que interfieren en el original desgastándolo o dejando aleatoriamente algunos restos, reinterpretando en una palabra las superficies, el color, y las texturas que les son propias a las técnicas presentes en el marco.

⁸Corla, corladura o corleadura. Los documentos recogen estos términos cuando se refieren a un baño de color (se trate o no de un barniz) que, aplicado sobre pan de plata o estaño, presta al metal bruñido un color dorado, que imita el oro.

⁹En conservación, un sobredorado es igual a un repinte. Otra cosa es que el dorado se ciña a los límites de la laguna o pérdida, realizado bajo los criterios propios del campo de la restauración.

¹⁰Artículo 8: El Conservador-Restaurador debe tener en cuenta todos los aspectos de la conservación preventiva antes de llevar a cabo una intervención directa sobre el patrimonio cultural y debe limitar el tratamiento solamente a lo que sea necesario. Directrices profesionales de E.C.C.O, documento promovido y aprobado en Bruselas, 1 marzo 2002.

¹¹Así lo recoge el artículo 15 del documento E.C.C.O: El Conservador-Restaurador no retirará ningún material del Patrimonio Cultural a menos que sea imprescindible para su preservación o que interfiera substancialmente con el valor histórico y estético del Patrimonio Cultural. Los materiales retirados deberán ser conservados, si es posible, y el procedimiento, documentado completamente. Directrices profesionales de E.C.C.O, promovido y aprobado en Bruselas, 1 marzo 2002.

¹²Por lo general, el grado de reconstrucción o reintegración entre los largueros o laterales del marco requiere mayor semejanza entre ellos, que entre éstos y la parte superior e inferior del mismo.

Bibliografía:

BRANDI, C. (1988): *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, Madrid.

Directrices profesionales de E.C.C.O. Documento promovido por la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores y aprobado por su Asamblea General. Bruselas, 1 de marzo de 2002.

HEYDENRYK, H. Jr. (1983) "A Short History of American Frames 1700–1900", The American Institute of Architects Foundation, Washington, D. C.

Los marcos de la colección Thyssen-Bornemisza. Adaptación a las nuevas exigencias expositivas. Criterios de intervención.

The frames of the collection Thyssen-Bornemisza. Adjustment to the new explanatory requirements. Criteria of intervention.

Marta Palao y Susana Pérez

Restauradoras del Museo Thyssen-Bornemisza
sperez@museothyssen.org
marta_palao@yahoo.es

Curriculum vitae

Susana Pérez

Restauradora. Departamento de Restauración del Museo Thyssen-Bornemisza. Diplomada por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid en la especialidad de escultura. Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de restauración de pintura.

Marta Palao

Restauradora. Colaboradora en el departamento de Restauración del Museo Thyssen-Bornemisza. Diplomada por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid en la especialidad de pintura. Licenciada en Historia del Arte.

Resumen

Recorrido histórico por la colección de marcos del Museo Thyssen-Bornemisza. Estudio de los sistemas de protección adaptados a los marcos debido a las nuevas necesidades de transporte de obras de arte y exposiciones. Criterios para la restauración de marcos: Trabajo de investigación vinculado a los marcos “Identificación de residuos de un tensioactivo (oléico-trietanolamina) utilizado para la limpieza de super-

ficies doradas”. Caso práctico: Marco del retrato de Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio-Plan de Intervención.

Palabras clave: marcos, Museo Thyssen-Bornemisza, sistemas de protección, criterios de restauración, Ghirlandaio.

1. La importancia de la colección de marcos del museo Thyssen-Bornemisza.

- La Colección Thyssen-Bornemisza, además de sus obras pictóricas posee una importante colección de marcos, siendo incluso admirada por otras grandes pinacotecas y museos, en los que la Modernidad dejó una nefasta huella, en cuanto a conservación de marcos se refiere. La ventaja que tuvo esta colección frente a otras, fue el expreso interés del Barón Thyssen por conservar los marcos que guarnecían sus obras.

- La colección pictórica del Museo hace un recorrido por la Historia de la pintura desde la Edad Media hasta el s. XX. Del mismo modo el marco que va acompañando a estas obras pictóricas. Por ello trazaremos un recorrido cronológico de los marcos, desde la Baja Edad media al s. XX.

- Su importancia radica en que hay numerosos marcos de época y algunos originales, que aportan muchos datos a nivel

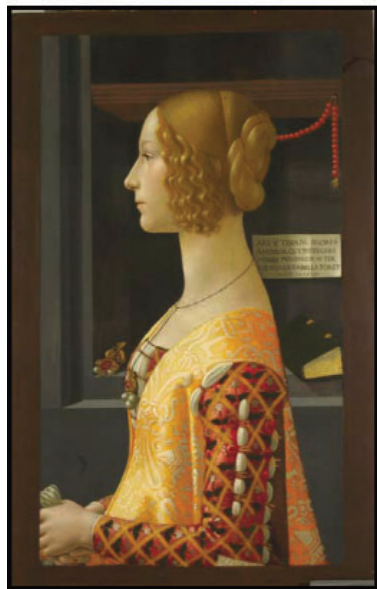


Fig. 1 Retrato de Giovanna Tornabuoni. Ghirlandaio

40

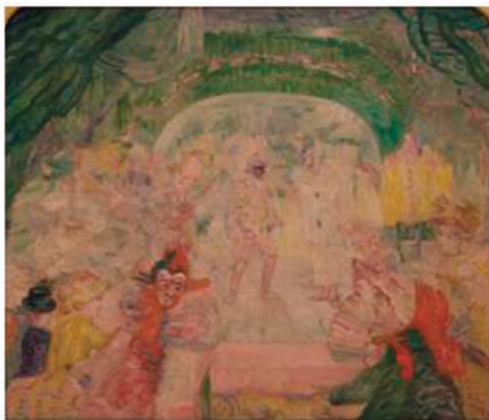


Fig. 2 Teatro de Máscaras. Ensor

historiográfico y estético a las obras que enmarcan. Por esta razón empiezan a ser objeto de estudio.

- Merece la pena fijarse en los marcos aunque sólo sea porque resaltan en importancia y belleza a las obras pictóricas que enmarcan: no sería lo mismo contemplar el *Retrato de Giovanna Tornabuoni* de Ghirlandaio o la obra de Ensor *Teatro de máscaras...* (figs. 1 y 2)

A continuación, un recorrido por algunos de los ejemplares de marcos de la colección:

1.1 Baja Edad Media

- En el gótico las obras pictóricas o forman parte de retablos o son para devoción privada.

- Muchos marcos forman parte de la obra pictórica.
- Marcos de estructura arquitectónica. Que dan un enmarque arquitectónico a la obra, con elementos arquitectónicos propios de la Baja Edad Media:

- Pilastras
- Columnillas
- Arcos apuntados, conopiales, etc.

Tenemos ejemplos como:

- **Lorenzo Veneciano**, *Tríptico portátil con la crucifixión* (s. XIII).

El marco original que forma parte de la obra pictórica y aporta enmarque arquitectónico a la pintura. (fig. 3)

- **Maestro de la Magdalena**, *La Virgen con el Niño en el trono con Santo Domingo...* (1290 s. XIII). Conserva el marco original a modo de remate decorativo, decorado con policromía y detalles en dorado. De fábrica florentina, guarda similitud estilística con los utilizados por Cimabue y Giotto para sus Madonnas. (fig. 4)

- **Anónimo Veneciano**, *Tríptico de la Virgen con el Niño* (principios del s. XIV). Marco que forma parte de la obra pictórica y también ofrece un enmarque arquitectónico. (fig. 5)

- **Bernardo Daddi**, *La Crucifixión* (primera mitad del XIV Italia). Marco original que forma parte de la obra. Es una sola pieza que adopta forma de arco conopial, dorado, con perfil de ondas. La obra pictórica pasa los límites del marco –ver nimbos en el lateral izquierdo–. (fig. 6)

1.2 Renacimiento

- En el Renacimiento los cuadros empiezan a ser un elemento decorativo.
- Encontramos marcos de estructura arquitectónica propia del arte clásico:
 - Arcos de medio punto
 - Frisos y cornisas
 - Columnas clásicas...
- Aparecen los marcos con perfil de cassetta.
- Los ornamentos están contenidos dentro de la estructura del marco.

- **Jan Van Eyck**, *Díptico de la Anunciación* (1435-1441). Marco en díptico, policromado en marmoleado rojizo por el propio artista. Forma parte de la obra pictórica –ver la base del pedestal, que está pintado sobre el marco–. (fig. 7)

- **Vivarini**, *San Juan Bautista*. Formó parte de un políptico desmembrado. Actualmente presenta marco de estructura arquitectónica. (fig. 8)

- **Fra Angelico**, *Virgen de la Humildad*. Marco de tabernáculo de marcado carácter clásico, en forma de templo de orden corintio. Es de nueva fábrica, pero resalta enormemente a la obra. (fig. 9)



Fig. 3 Tríptico portátil con la crucifixión. Lorenzo Veneciano



Fig. 4 La Virgen con el Niño en el trono con Sto. Domingo. Maestro de la Magdalena.



Fig. 5 Tríptico de la Virgen con el Niño. Anónimo Veneciano



Fig. 6 La crucifixión. Bernardo Daddi.



Fig. 7 Díptico de la Anunciación. Jan Van Eyck



Fig. 8 San Juan Bautista. Vivarini



Fig. 9 Virgen de la Humildad. Fra Angelico



Fig. 10 Retrato de caballero. Hans Memling



Fig. 11 Giovanna Tornabuoni. Ghirlandaio



Fig. 12 Retrato de Enrique VIII de Inglaterra. Holbein.



Fig. 13 Retrato de un hombre. Cossa.



Fig. 14 Retrato de un senador. Tintoretto.



Fig. 15 Bodegón con porcelanas y copa nautilo. Kalf.



Fig. 16 Interior con una mujer cosiendo y un niño. Pieter de Hooch.



Fig. 17 Escena de invierno con patinadores y trineos ante una ciudad. Ruysdael.



Fig. 18 Inmaculada Concepción. El Greco.



Fig. 19 La Piedad. Ribera.

44



Fig. 20 Bodegón con gato y raya. Bodegón con gato y pescado . Chardin.



Fig. 21 La toilette. Boucher.



Fig. 22 Retrato de Franz Karl von Soyer y pareja. Marées.



Fig. 23 La ceguera de Sansón. Rubens.

- **Hans Memling**, *Retrato de caballero*. Marco flamenco, ebonizado, que permite exponer la tabla pintada por ambas caras. (fig. 10)

- **Ghirlandaio**, *Giovanna Tornabuoni*. Marco tipo cassetta renacentista adaptado. De fines XV-principios del s. XVI del norte de Italia. Entrecalle decorada con hojas y racimos de vid talladas en madera sobre una base policromada. (fig. 11)

- **Holbein**, *Retrato de Enrique VIII de Inglaterra*. Pintura del s.XVI germánica. Con marco vinculado con el estilo renacentista británico. (fig. 12)

- **Cossa**, *Retrato de un hombre*. Marco español del s.XVI adaptado. Inspirado en modelos italianos utiliza molduras con decoración geométrica. Contiene una inscripción. (fig.13)

- **Tintoretto**, *Retrato de un senador*. Marco más vinculado con el manierismo, que nos puede recordar a los marcos estilo Sansovino. (fig. 14)

1.3 Barroco

- La estructura sigue siendo de cassetta en la mayoría de los casos. Los marcos de estructura arquitectónica prácticamente desaparecen.

- En la colección encontramos fundamentalmente:

- Marcos de origen francés, estilo Luis XIV.
- Marcos de ébano de origen flamenco.
- También, en menor número, italianos y españoles.

- Pueden ser de época o de nueva factura. Enmarcan indistintamente obras de las distintas escuelas, fundamentalmente los franceses.

- Los motivos decorativos cambian, los marcos introducen mayor movimiento.

- **Kalf**, *Bodegón con porcelanas y copa nautilo*. Con un marco tallado y dorado francés, estilo Luis XIV. (fig. 15)

- **Pieter de Hooch**, *Interior con una mujer cosiendo y un niño*. Está enmarcada con un marco barroco francés Luis XIV y sin embargo en su interior se representa un marco en madera ebonizada con filo dorado, más austero, propio del barroco flamenco. (fig. 16)

- **Ruysdael**, *Escena de invierno con patinadores y trineos ante una ciudad*. Marco flamenco que podría ser original, ya que el padre del pintor se especializó en la fábrica de este tipo de marcos. Con talla de ondas y rizos ajedrezados propios de este tipo de marcos. (fig. 17)

- **El Greco**, *Inmaculada Concepción*. Marco adaptado. Español, segunda mitad del s. XVII. Dorado y con talla de hojas carnosas en esquinas y centros. (fig. 18)

- **Ribera**, *La Piedad*. Marco barroco italiano, con decoración de marmoleado verdoso en la entrecalle. (Fig. 19)

1.4 Siglo XVIII. Del Rococó al Neoclásico

- El rococó parte de la corte francesa de Luis XV, y de ahí se extiende por las distintas escuelas con distintas variantes.

- Gusto por el lujo, lo refinado, divertido y sensual.

- El motivo decorativo más representativo es la rocalla, inspirada en rocas irregulares y conchas marinas. En general son motivos inspirados en la naturaleza.

- Estas decoraciones desbordan los límites de los marcos.

- El Neoclasicismo es también de cuna francesa y aparece como reacción a lo anterior, volviendo a las propuestas estéticas del clasicismo.

- **Chardín**, *Bodegón con gato y pescado* y *Bodegón con gato y raya*. Ambos marcos estilo rococó de mediados del s.XVIII, posiblemente suizos. Decorados con conchas y hojas, están organizados asimétricamente y trazados, por su juego, para hacer pareja. (fig. 20)

- **Boucher**, *La toilette*. Marco estilo rococó francés Luis XV. (fig. 21)

- **Marées**, *Retrato de Franz Karl von Soyer y pareja*. Que se podrían vincular al estilo rococó germano. (fig. 22)

- **Rubens**, *La ceguera de Sansón*. Marco estilo transición entre Luis XV y Luis XVI. (fig. 23)

De este mismo periodo tenemos dos modelos de marcos que se dan en Italia, en concreto en la zona de Venecia. Tal es el caso de:

- **Pietro Longhi**, *Las cosquillas*. Marco Longhi, marco veneciano que adoptó este nombre porque enmarcó muchas de las obras del autor, también de otros artistas venecianos como Guardi y Tiépolo. Por el contorno del filo del marco es como si asomara una versión reducida de talla de hojas de acanto. (fig. 24)

- **Piazzetta**, *Retrato de Giulia Lama*. Marco veneciano de la primera mitad del s.XVIII. Con decoración de hojas y flores y cartelas en los centros. Este tipo de esquema se utilizó con frecuencia en la elaboración de marcos y espejos. (fig. 25)

- **Crespi**, *Retrato del Conde Fulvio Grati*. Marco posiblemente romano de mediados del XVIII. (fig. 26)

1.5 Siglo XIX

- En la Colección encontramos varios marcos estilo neoclásico francés del II Imperio, enmarcando pintura americana del s. XIX:

- **Durand**, *Un arrollo en el bosque*. Marco de estilo neoclásico francés del II Imperio.

- **Cropsey**, *El lago Greenwood*. Marco de estilo neoclásico francés del II Imperio.

- El gran ejemplo de marco Imperio es:

- **Johan Zoffany**, *Retrato de Ann Brown en el papel de Miranda*. Marco de trofeo imperio. Con un enorme copete y guirnalda que cuelgan a ambos lados. (fig. 27)



Fig. 24 Las cosquillas. Pietro Longhi.



Fig. 25 Retrato de Giulia Lama. Piazzetta.



Fig. 26 Retrato del Conde Fulvio Grati. Crespi.



Fig. 27 Retrato de Ann Brown en el papel de Miranda. Johan Zoffany.



Fig. 28 Las Voces. Gustave Moreau.



Fig. 29 Retrato de George Dyer en un espejo. Bacon.

- Tenemos un ejemplo también de marco de autor en:
 - **Gustave Moreau**, *Las Voces*. Pintura simbolista del s. XIX con marco que es composición del propio artista. (fig. 28)
 - A pesar de la gran colección de pintura impresionista, no se conservan sus marcos, por un simple cambio de gusto. Los impresionistas solían enmarcar sus obras con marcos en colores claros o en blanco. Actualmente todos estos cuadros los tenemos enmarcados en dorado, con marcos repuestos de épocas anteriores, como barroco francés, o de nueva fábrica.
 - **Manet**, *Amazona de frente*. Marco barroco francés Luís XIV.

1.6 Siglo XX

- Gran variedad de maneras de enmarcar:
 - Algunos casos diseñados por el propio artista.
 - Otros adaptan marcos antiguos a obra moderna.
 - Ausencia de marco
- **Ensor**, *El teatro de máscaras*. Marco original en forma de escenario teatral. Que forma parte de la composición pictórica y le da sentido. (fig. 2)
- **Bacon**, *Retrato de George Dyer en un espejo*. Bacon enmarcaba y acristalaba sus obras. Tenía preferencia por este tipo de molduras doradas. (fig. 29)
- **Mondrian**, *Composición de colores/Composición nº1 con rojo y azul*. Mondrian diseñaba su obra hasta el montaje, daba órdenes expresas de cómo debían enmarcarse, aunque no los ejecutaba él. (fig. 30)
- **Leger**, *Composición. El disco*. Con marco tipo cassetta, con roleos vegetales dorados en esquinas y centros.
- **Picasso**, *Arlequín con espejo*. Con un marco cassetta italiano del final del XVII. Un marco clásico para una obra moderna, resaltando así el clasicismo de esta obra de Picasso. Restaurado en el año 2008. (fig. 31)
- Hay al mismo tiempo, cuadros sin marco o con marcos tipo bandeja, diseñados para poder manipular estos cuadros, que manifiestan la pérdida de interés en los límites del marco, pretenden exponer la obra sin añadidos. Tenemos ejemplos como:
 - **Mark Rothko**, *Verde sobre morado*. Sin marco (fig. 32)
 - **Clifford Still**, *Sin título*. Con marco tipo bandeja, que permite manipular la obra y no tiene el peso de un marco tradicional. (fig. 33)

2. Adaptación de los marcos a las nuevas necesidades para la conservación preventiva. Exposiciones temporales y transporte de obras.

Como la gran mayoría de los museos, la Colección Thyssen-Bornemisza debe satisfacer la demanda de exposiciones temporales, tan en auga a nivel mundial.

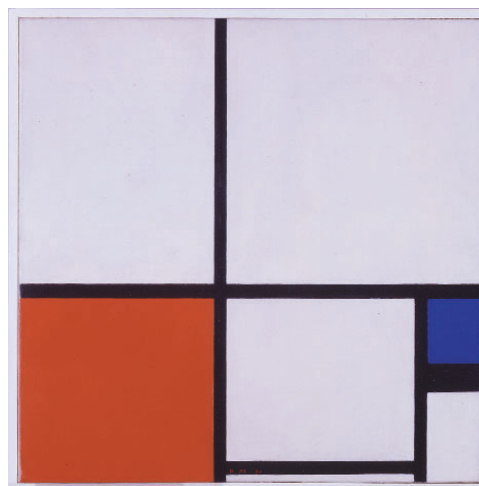


Fig. 30 Composición de colores/Composición nº 1 con rojo y azul. Mondrian



Fig. 31 Arlequín con espejo. Picasso



Fig. 32 Verde sobre morado. Mark Rothko



Fig. 33 Sin título. Clifford Still.



Fig. 34 Relieve en cuadro azul. Schwitters.



Fig. 35 La Crucifixión. Daddi Bernardo.

El flujo constante de público y el transporte de las obras, nos obliga a protegerlas de:

- Daños medioambientales (cambios de humedad, luz y temperatura)
- Cualquier tipo de accidente o acto vandálico, que pudiera perjudicar a las obras.

2.1 Sistemas de protección:

Sobre la efectividad de las protecciones hay un estudio realizado en el departamento de restauración del museo.

Este trabajo se publicó en las Actas del 3.º Congreso del GEIC del 2007 por lo que no nos vamos a alargar en este tema, simplemente mencionar las conclusiones para saber de la eficacia de estos sistemas como protectores de la luz y su repercusión en los marcos.

Ante la necesidad de proteger las obras, hay que intentar que afecten en la menor medida posible a los marcos y a la visión de las obras.

Dicho estudio, partía de la premisa de demostrar la efectividad de las protecciones empleadas de modo generalizado en el Museo Thyssen Bornemisza, a base bien de cristal mirogard, bien de plástico acrílico, antirreflejantes y con filtro UV.

Conclusiones del estudio:

- Ventajas e inconvenientes observados en el MTB en la instalación de sistemas de protección de las obras con cristal Mirogard® y Plástico acrílico TruVue®

· Cristal Mirogard® :

-Es más transparente que el acrílico TruVue®

-Es más pesado, más caro, más difícil de manejar y absorbe menos radiación UV.

· Plástico acrílico TruVue® :

-Es menos transparente, se raya fácilmente, es más susceptible a deformarse, puede dañarse el filtro UV con productos de limpieza inadecuados, atrae más el polvo.

-Más ligero, más barato, más fácil de manejar y absorbe más radiación UV.

• Por lo tanto, en lo que a conservación de marcos se refiere, conviene el uso de plástico acrílico antirreflejante, ya que se aligera considerablemente el peso añadido por la protección.

2.2. Protecciones empleadas en el Museo Thyssen-Bornemisza:

- Vitriñas:

Por ejemplo, Los **Schwitters**: *Merzbild 1ª (El Psiquiatra)*, *Merzbild Kijkduin* y *Relieve en cuadro azul* (fig. 34)

Son meras cajas protectoras en las que se incluye la obra con su marco original. No son herméticas, ni llevan reguladores de humedad. Tienen aún vidrio como protección. Fueron

concebidas así para exponerse dentro del museo, porque no se plantearon que estas obras viajarían en algún momento. Si así fuera, habría que cambiarles el montaje.

- Protecciones delanteras: que protegen la obra por el anverso
 - Incluidas en el montaje, que son las más frecuentes y tienen la desventaja de que añaden peso al marco.
 - Exentas en el caso en que no se pueda incluir la protección en el montaje, se pone esta barrera física. Las que tenemos en el museo son aún de metacrilato.

Ejemplo: **Daddi Bernardo**, *La Crucifixión* (fig. 35)

• Cajas climáticas:

Al marco no se le ha otorgado la importancia que tiene desde el momento en que forma parte de la obra. Por esta razón, a la hora de colocar estas protecciones, estos marcos han sufrido mutilaciones enormes. El marco se sacrifica en pro de la protección de la obra.

Algunas de las protecciones son previas a la creación del museo.

- Las cajas climáticas antiguas se instalaron en Lugano. Eran cajas muy aparatosas, que consistían en una estructura de madera por detrás o alrededor de la obra, según el caso, en forma de rejilla en la que se incluían unos saquitos de gel de sílice para controlar la humedad y una caja de cristal mirógard envolviendo a la obra y toda esta parafernalia. Os podéis imaginar el peso añadido a los marcos!

- Se han ido sustituyendo los saquitos de gel de sílice por Art sorb y esperan a poder ser sustituidas por cajas más actualizadas, ya que con el tiempo incluso las pequeñas variaciones que se les hicieron hoy nos parecen anticuadas.

Son todavía cajas muy pesadas y con elementos que, con el tiempo, se han ido convirtiendo en innecesarios.

Ej: **Beccafumi** (fig. 36 y 37), **Piero della Francesca**, *Retrato de niño* y **Ghirlandaio**, *Giovanna*.

- Las nuevas con plástico acrílico antirreflejante:

- Las estructuras son más finas porque incluyen artsorb, ya no saquitos de gel de sílice.
- Se puede aumentar el tamaño de las obras a proteger, y también el tamaño de las cajas climáticas.
- Lo más importante de estas cajas diseñadas para obras de pequeño formato es que tienden a incluir el marco como parte de la obra.

Todas las cajas climáticas que se han ido haciendo para las obras de la colección, han sido especialmente diseñadas por el departamento y ejecutadas por empresas externas.

Tenemos ejemplos de montajes de cajas climáticas:

- **Memling**, *Retrato de Caballero* (figs. 38 y 39)

- **Jan Van Eyck**, *El díptico de la Anunciación*

- **Van der Weyden**, *La Virgen entronizada* (figs. 40 y 41)

- **Mondrian**, *New York City, 3* (inacabado)

Otros ejemplos de cajas climáticas de la colección con resultados francamente estéticos:

- **Paolo Ucello**, “La Crucifixión con la Virgen, los Santos Juanes y San Francisco”(caja climática muy bonita, incluye el marco respetando la deformación del mismo y de la obra) (fig. 42)

- **Juan de Flandes**, *La Piedad*.

- **Dieric Bouts**, *La Virgen con el Niño*.

• También tenemos protecciones diseñadas por el departamento y ejecutadas por una empresa externa. Estarían entre una protección delantera y una caja climática. Se intenta que sean lo menos agresivo posibles con los marcos, pero sí añaden peso, aunque se añaden bastidores de refuerzo ya que el armazón es el propio marco. Cada vez tendemos más a este tipo de soluciones sobre todo en formatos grandes, por la imposibilidad de que se incluya el marco.

Ej: **Lucas Cranach**, *La Ninfa de la fuente* (figs. 43 y 44)

Tenemos imágenes del proceso:

1. Se apoya el plástico acrílico antirreflejante en el rebaje del marco.
2. Se colocan cuatro listones que separan la obra de la protección. En estos listones apoya la obra, ya no en la caja del marco original.
3. Bastidor de refuerzo por detrás, que es el que sostiene ahora el peso de la obra en vertical. También es de donde se cuelga la obra a partir de ahora, con lo que de este modo el marco original sufre menos.
4. Trasera de policarbonato atornillada al bastidor y sellada después con cinta especial.
5. Bastidor rematado en talud y teñido para embellecer su exposición en la sala y que no se pueda ver desde los laterales.

3. Cuestionamiento de los criterios para la restauración de los marcos. Trabajos de investigación vinculados al marco. El marco del *Retrato Giovanna Tornabuoni*. Plan de intervención.

3.1. Cuestionamiento de los criterios para la restauración de los marcos.

En principio como bienes culturales los marcos se intervendrán bajo la misma metodología que cualquier obra de arte y se emplearán los mismos materiales, cuidando siempre seguir el criterio de mínima intervención y respeto a la obra original.

No obstante en los marcos hay que contemplar otros factores tales como:



Fig. 36 La virgen con el Niño y San Juan. Beccafumi.

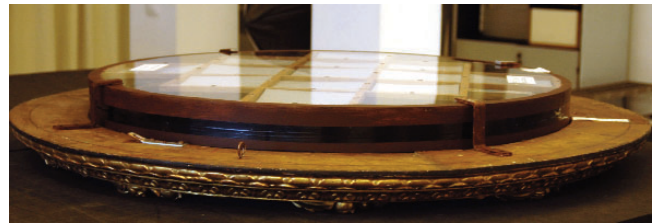


Fig. 37 La Virgen con el Niño y San Juan. Caja climática.



Fig. 38 Retrato de caballero. Memling. Nueva caja climática.

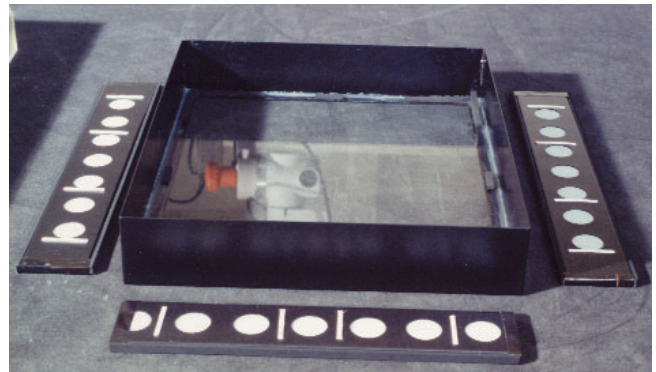


Fig. 39 Nueva caja climática. Vista posterior.



Fig. 40 La Virgen entronizada. Van der Weyden

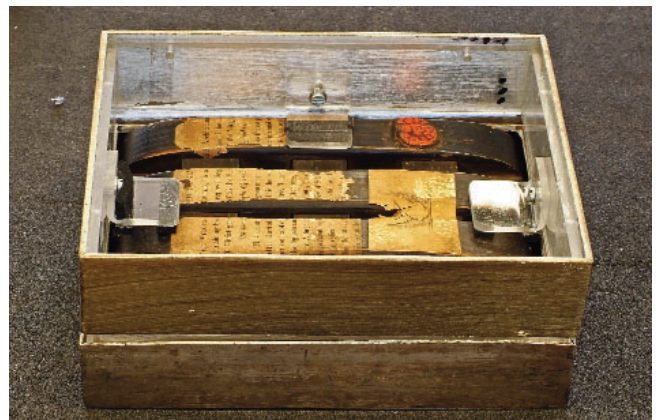


Fig. 41 Caja climática.



Fig. 42 La Crucifixión con la Virgen, los Santos Juanes y San Francisco. Paolo Ucello.

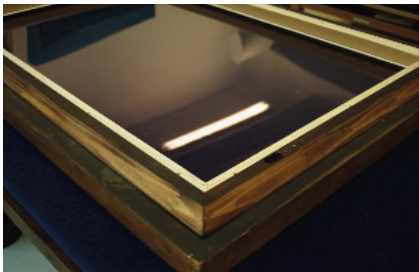


Fig. 43 Protecciones para el cuadro La Ninfa de la Fuente. Lucas Cranach.

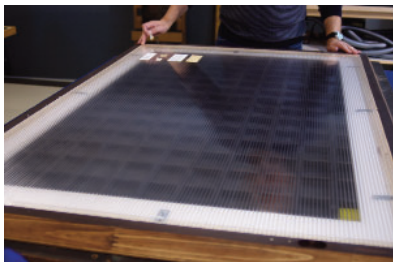


Fig. 44 Protecciones para el cuadro La Ninfa de la Fuente. Lucas Cranach.



Fig. 45 Marco del cuadro Retrato de Giovanna Tornabuoni. Ghirlandaio.

-La importancia de su funcionalidad, ya que el marco además de ser un objeto artístico que refuerza estéticamente a la obra, sirve de armazón protector, proporciona estabilidad y es también la estructura por la que se cuelga el cuadro, así como la asidera del mismo, por lo que nos tenemos que asegurar al intervenir de que conserva estas razones de su existencia.

-La finalidad estética del marco, que en sí es importante, pero también está supeditada a la de la obra que enmarca, incluso, al resto de los cuadros de la sala en la que se expone.

Por estas razones, nos damos cuenta de que a veces no podemos ser tan conservadores como con las obras pictóricas a la hora de restaurar un marco. Se han hecho consolidaciones, refuerzos etc. muchas veces muy agresivos para los marcos, porque además nos encontramos con el peso añadido de las protecciones.

Tenemos como ejemplo de intervención agresiva el marco del retrato de la Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio (fig.45). El marco lleva unas pletinas de refuerzo que no sabemos cuándo se colocaron, para evitar que se rompa el filo del marco a causa de los rebajes que se hicieron para adaptar al marco la caja climática. Tendemos a pensar que este tipo de soluciones se llevaron a cabo como solución a algo irremediable. Por supuesto ahora buscaríamos otra vía para solucionarlo, pero intervendríamos en cualquier caso, ya que hay que devolverle la funcionalidad al marco.

Para la limpieza de los marcos, llevamos inicialmente los conocimientos que tenemos sobre limpieza de obras pictóricas, pero en la mayoría de los casos no nos sirve el mismo protocolo, ya que en los marcos nos encontramos con materiales distintos:

- Oros aplicados con distintas técnicas.
- Platas.
- Corlas y estofados.
- Lacas.
- Maderas ebonizadas.
- Marqueterías e incrustaciones de otros materiales etc.

Aparece además el agravante de que en la mayoría de los casos nos encontramos con unas pátinas intencionadas que dan muchos problemas a la hora de hacer una limpieza.

Estas pátinas aplicadas de forma generalizada en la mayoría de los marcos de la Colección, se emplearon para apagar la importancia del marco y no desviar la atención de la obra expuesta. Por esta razón, a la hora de hacer una limpieza hay que valorar su futura exposición en el conjunto, ya que se puede romper el equilibrio de la sala, lo que obliga a hacer cambios en la iluminación, en la disposición de las obras etc. como solución temporal. Ej: *La Inmaculada Concepción* de El Greco. Marco restaurado y actualmente expuesto en las salas del museo.

Para este tipo de suciedades se han tendido a utilizar tradicionalmente, sin saber las consecuencias, disolventes con un alto poder decapante, jabones, etc. ya que este tipo de suciedad es muy difícil de tratar.

*Sobre jabones de limpieza aplicados a superficies doradas, hay un trabajo muy interesante llevado a cabo por Andrés Sánchez Ledesma y Susana Pérez desarrollado en el laboratorio del departamento de restauración del Museo.

3.2. Trabajo de investigación vinculado a los marcos. Identificación de residuos de un tensioactivo (oléico-trietanolamina) utilizado para la limpieza de superficies doradas

Debido a la creciente utilización indiscriminada de un producto de limpieza de superficies doradas a base de ácido oleico y trietanolamina, en el departamento de restauración del Museo Thyssen-Bornemisza decidimos realizar una investigación a fondo del mismo. Las premisas para el desarrollo del trabajo fueron:

-La necesidad de contar con sistemas no acuosos para la limpieza de superficies doradas.

-El empleo, bastante generalizado, de un sistema a base de ácido oleico y trietanolamina para este propósito.

-El desconocimiento de los posibles efectos de este sistema sobre superficies doradas con diferentes materiales.

Los objetivos del trabajo fueron:

-Evaluar la eficacia de un tensioactivo a base de ácido oleico – trietanolamina para la limpieza de superficies doradas con diferentes materiales.

-Determinar la posible presencia de residuos después de utilizar disolventes de diferente polaridad para el aclarado.

-Comprobar los posibles efectos adversos del tensioactivo o de los residuos que podían quedar sobre las superficies doradas.

Desarrollo experimental

Se prepararon las mezclas con diferentes proporciones de ácido oleico y trietanolamina:

- 1,0 (a. o.) : 0,5 (TEA)
- 1,0 (a. o.) : 1,0 (TEA)
- 1,0 (a. o.) : 2,0 (TEA) (la más comúnmente utilizada)
- Ácido oleico (puro)
- Trietanolamina (puro)

Las superficies sobre las que se aplicaron los sistemas con el tensioactivo fueron:

- Un marco dorado al agua con una lámina de pan de oro fino (0,12µm de espesor). La composición de la lámina era Au : Ag : Cu (con recubrimiento de un barniz sintético). (fig. a)
- Un marco dorado con purpurina cuya composición era Cu : Zn. (fig. b)
- Una probeta que preparamos en el departamento dorándola al agua con pan de oro fino (0,08 µm de espesor). La composición de la lámina era Au : Ag : Cu. (fig. c)

El estado de las superficies se podía observar en las imágenes:

- En el marco dorado al agua la suciedad se había acumulado en los relieves decorativos. (fig. d)
- En el marco con purpurina podíamos ver zonas oscuras debido también a la acumulación de suciedad. (fig. e)
- En la probeta con pan de oro al agua tuvimos que añadir la suciedad artificial a base de glicerina y hollín aplicándolos mediante una espátula. (figs. f y g).

Para la limpieza empleamos distintos sistemas de aclarado con un hisopo de algodón (fig. h):

- La proporción original (1 oleico : 2 TEA) fue aclarada mediante un hisopo de algodón con distintos disolventes (figs. i y j):
 - Etanol
 - Isopropanol

	Tensioactivo (oleico : TEA)			Controles	
Objeto	1 : 2	1 : 0,5	1 : 1	Oleico	TEA
Marco dorado	etanol	etanol	etanol	etanol	etanol
	isoprop.				
	W.S				
Marco decorado con purpurina	etanol	etanol	etanol	etanol	etanol
	isoprop.				
	W.S				
Probeta	etanol	etanol	etanol	etanol	etanol
	isoprop.				
	W.S				



Fig. a Marco dorado al agua con lámina de pan de oro fino.

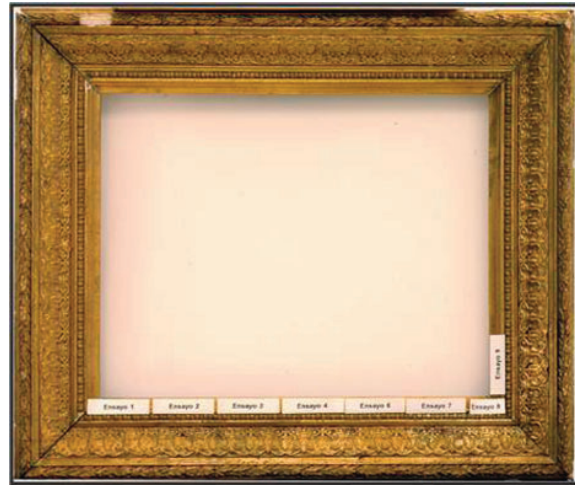


Fig. b Marco dorado con purpurina.

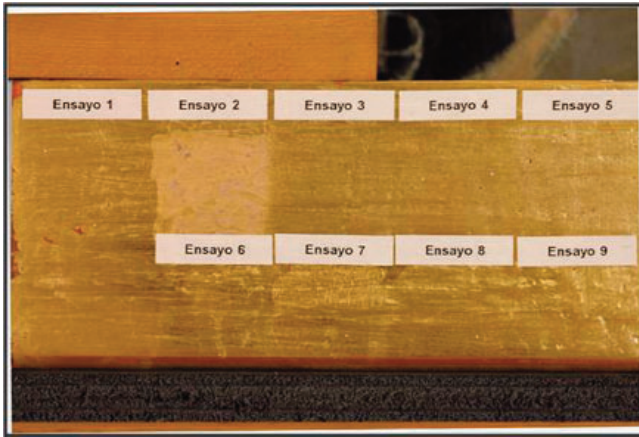


Fig. c Probeta dorada al agua con pan de oro fino.

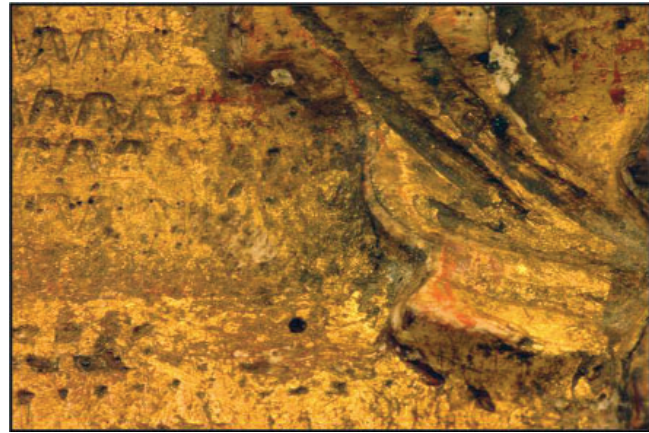


Fig. d Suciedad acumulada en los relieves decorativos



Fig. e Marco dorado con purpurina. Detalle con acumulación de suciedad

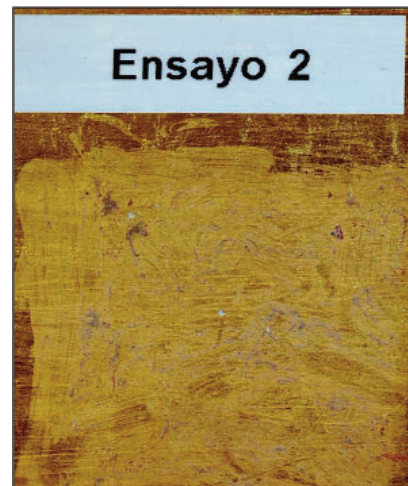


Fig. f Probeta con pan de oro al agua.



Fig. g Probeta con pan de oro al agua.

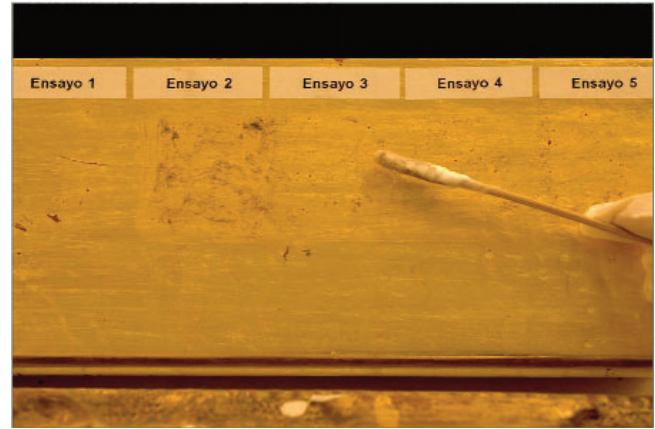


Fig. h Limpieza con un hisopo de algodón.

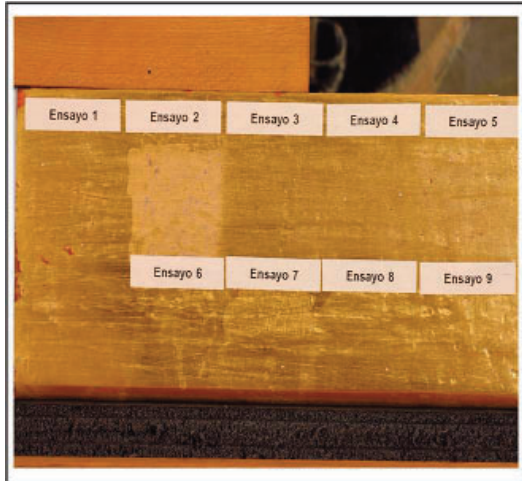


Fig. i Aplicación de hisopo de algodón con distintos disolventes.

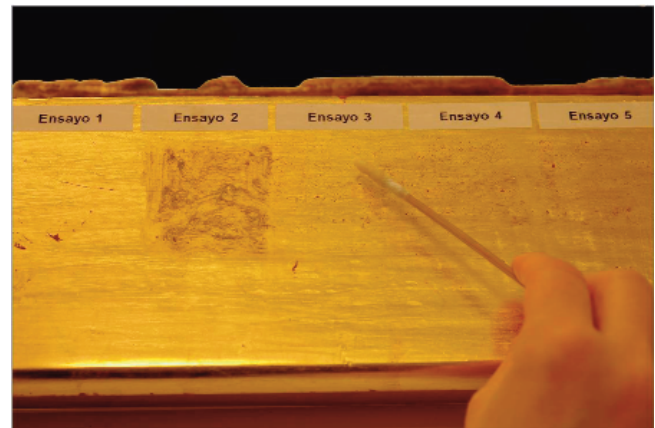


Fig. j Aplicación de hisopo de algodón con distintos disolventes.

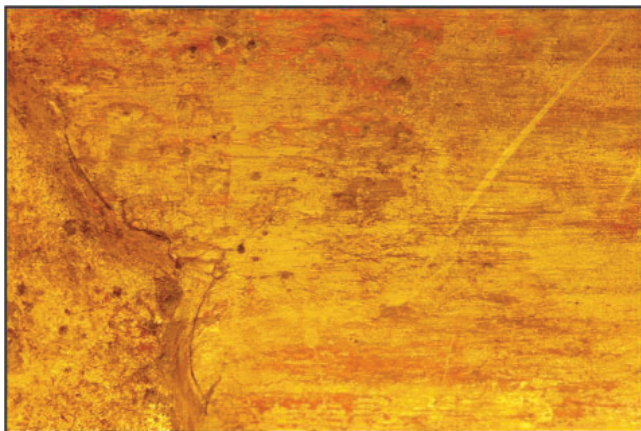


Fig. k Marco con pan de oro. Detalle.



Fig. l Marco con purpurina. Detalle.

· White Spirit

· Las restantes proporciones fueron aclaradas con etanol al comprobar que proporcionaba el mejor resultado.

Esta es una tabla resumen (p. 14) de la parte experimental donde observamos las aplicaciones de los distintos sistemas en las tres superficies y los disolventes para el aclarado.

Se realizaron tres tipos de controles después de haber sido aclarados los distintos ensayos:

- El primero, fue la observación de la superficie de las probetas al microscopio estereoscópico.
- El segundo, la separación de una micromuestra para la identificación de residuos (Cromatografía de gases – espectrometría de masas).
- El tercero, la separación de una muestra para el estudio de las superficies mediante microscopía electrónica de barrido

Resultados de la observación al microscopio estereoscópico:

-En el marco con pan de oro. (fig.k)

- Se observa un nivel de limpieza aceptable
- No hay alteraciones visibles del pan de oro
- No parece haber residuos de forma evidente

Estos resultados son aplicables a todos los sistemas ensayados con el tensioactivo.

-En el marco con purpurina. (fig. l)

- Se observa un nivel de limpieza excesivo (con todas las mezclas). Hay alteraciones evidentes de la película de purpurina de color verde debido a la oxidación de los materiales que la componían.

- Excepto con el aclarado con etanol, parece que quedan residuos sobre la superficie

Estos resultados son aplicables a todos los sistemas ensayados con el tensioactivo también.

-En la probeta. (fig. m)

- Se observa un buen nivel de limpieza
- Hay alteraciones evidentes de la superficie dorada
- No parece que queden residuos de forma evidente

Estos últimos resultados son también aplicables a todos los sistemas ensayados con el tensioactivo.

En cuanto a la observación al microscopio estereoscópico de la probeta en una zona no tratada con el producto de limpieza, (fig n) podemos destacar que existen irregularidades en la superficie. Pero si observamos al microscopio estereoscópico la probeta en una zona tratada con O-TEA (1 : 2), (fig. ñ) comprobamos que se han agrandado y profundizado las irregularidades y se han convertido en daños importantes tras la aplicación del producto de limpieza.

El resultado del estudio de los residuos mediante microscopía electrónica de barrido (SEM) podemos observarlo en las dos imágenes (figs. o y p). En la primera imagen podemos

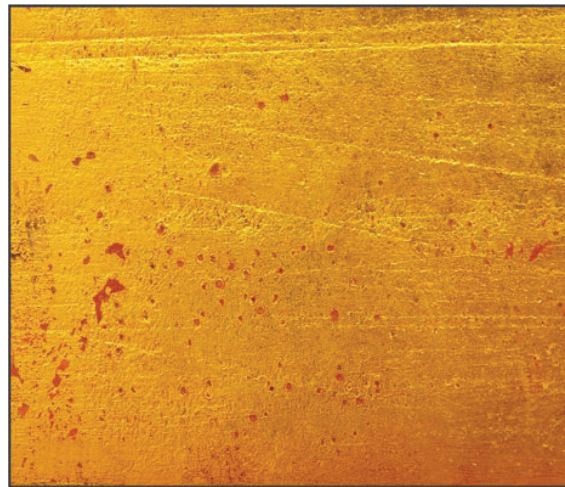


Fig. m Detalle de probeta.

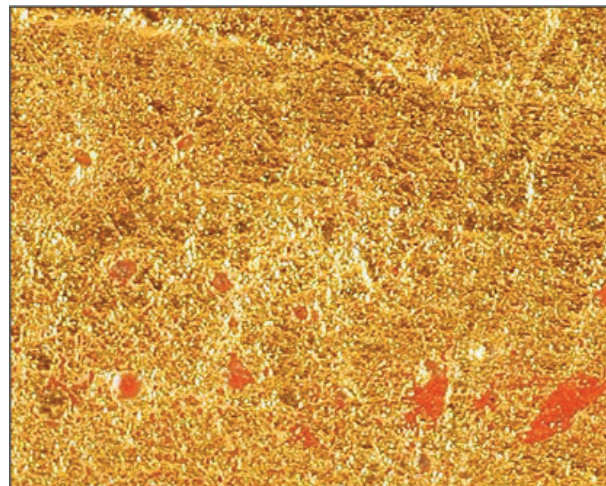


Fig. n Visión al microscopio de una zona no tratada con O-TEA (1:2).

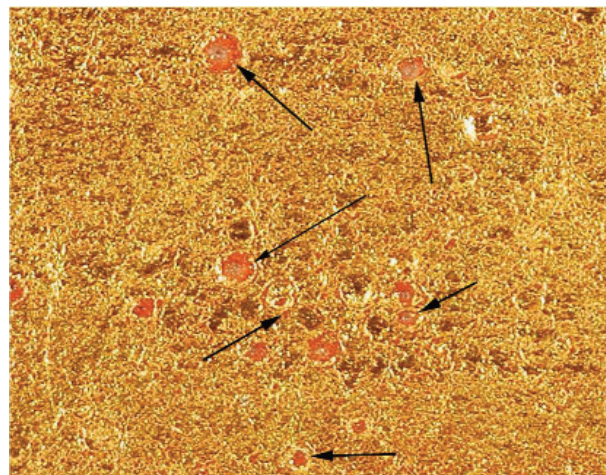


Fig. ñ Visión al microscopio de una zona tratada con O-TEA (1:2).

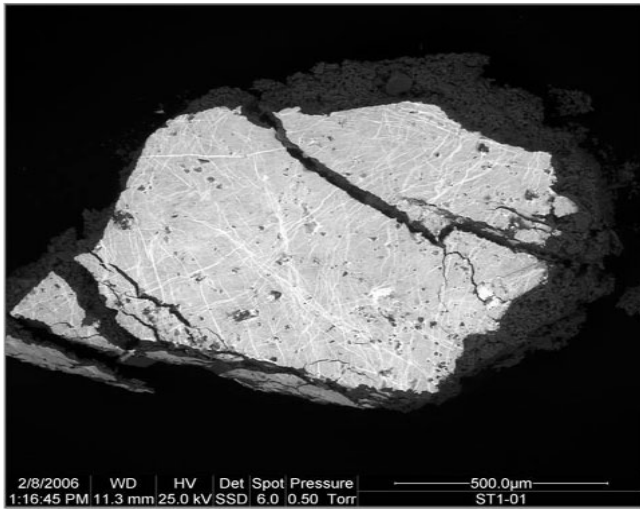


Fig. o Estudio de residuos mediante microscopía electrónica de barrido (SEM).

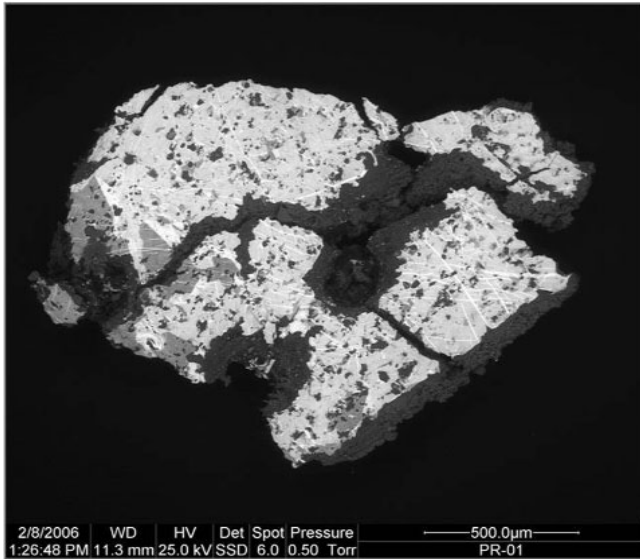


Fig. p Estudio de residuos mediante microscopía electrónica de barrido (SEM).

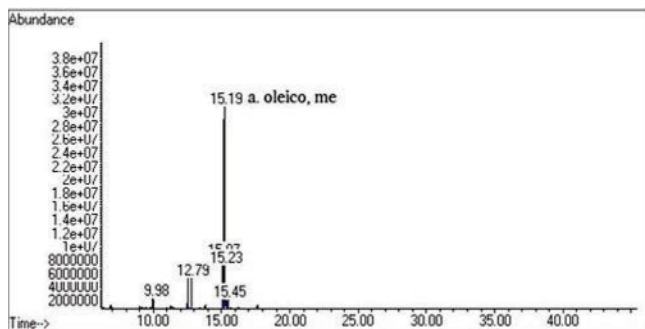


Fig. q Estudio de residuos mediante cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS).

ver una muestra antes de aplicarse el O-TEA. En la segunda los graves daños una vez aplicado el producto.

Por último el estudio de los residuos mediante cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS) (fig. q) nos ayuda a comprobar la presencia de residuos, ya que hay un pico muy claro de la presencia de ácido oleico.

Conclusiones a partir de los resultados de este estudio:

- Los sistemas de limpieza ensayados a partir del tensioactivo oleico-TEA son efectivos para la eliminación de la suciedad depositada en superficies doradas.
- El grosor, las irregularidades y la composición del pan de oro o de la purpurina, parecen influir significativamente en las alteraciones observadas con todas las mezclas ensayadas.
- En la probeta con una superficie lisa fueron efectivos todos los sistemas de aclarado, sin embargo, en los marcos con relieve, se detectaron residuos después del aclarado, excepto cuando se aclaró con etanol.

Sugerencias:

- El tensioactivo de oleico-TEA es un sistema no acuoso muy efectivo para la limpieza de suciedad de superficies doradas. Sin embargo, puede entrañar riesgos importantes cuando las superficies presentan relieves o el pan de oro es muy fino
- En caso de emplear cualquiera de las formulaciones estudiadas del tensioactivo sobre una superficie lisa, se debe tener en cuenta que el aclarado más efectivo es con etanol
- Ninguna de las mezclas probadas es recomendable para la limpieza de superficies decoradas con purpurinas que contengan cobre. Sigüientes estudios tendrán en cuenta purpurinas con otra composición
- Queda demostrada la necesidad de comprobar sistemáticamente, a través de ensayos preliminares y técnicas de análisis, la presencia y efectos de los residuos de los sistemas de limpieza no volátiles como son los tensioactivos. Estos resultados preliminares corroboran la necesidad de continuar con esta línea de investigación en el MTB.

3.3. Marco del retrato de la Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio. Plan de intervención. (fig.1)

Nos damos cuenta de que es fundamental analizar cada caso en particular y, como en el caso de la pintura, contar con la colaboración del laboratorio.

Nos encontramos con casos muy interesantes como el del marco de la Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio, en el que tenemos que acometer una intervención. Necesita consolidación del soporte por un antiguo ataque de xilófagos y limpieza. -Tras examen visual: (fig. 46)

Aparentemente, la policromía azul de la entrecalle, presenta una costra de suciedad y dos tipos de repintes más o menos generalizados.

Las hojas y racimos de vid, parecen de madera vista cubiertas de suciedad.

Las molduras del canto, filo y contrafilo están doradas, y presentan suciedad no sabemos de qué naturaleza.

-Necesidad de apoyo de análisis de laboratorio para:

- A. Diagnóstico

- Técnicas de análisis empleadas para identificación de materiales:

- Microscopía óptica con luz transmitida y luz incidente.

- Microscopía electrónica de barrido.

- Microanálisis por dispersión de energía de RX (SEM-EDX)

- Cromatografía de gases-espectrometría de masas(GC-MS)

Tras los análisis:

- Lo que podría ser una primera capa de pintura, la original, capa de policromía a base de azurita, amarillo de plomo y estaño y granos aislados de negro de huesos, seguramente en temple. (fig.47 y 48)

La costra, aparentemente de suciedad, se trata de azul esmalte deteriorado. Esta capa de esmalte podría ser la original. Es pintura al óleo y actualmente está de color marrón por la cantidad de aceite de lino que llevaba en la mezcla. Se pudo aplicar como veladura de la capa anterior.

En la hoja se han encontrado restos de pan de oro.

- Seguramente una 1ª intervención por encima del original que son los repintes en color azul más claro. Por el tipo de pigmentos utilizados: azul de prusia, verde esmeralda y tierra amarilla, en una matriz de blanco de cinc y yeso, se ha podido hacer a partir del s.XIX (azul prusia= 2ª mitad del XVIII ; verde esmeralda= s.XIX) (fig.49)

- Y una 2ª intervención más puntual en la que se identifican azul de prusia y azul de ftalocianina en una matriz de blanco de bario. Esta capa se pudo aplicar a partir de 1936 aproximadamente.

- B. Debate previo al plan de intervención.

- Tras la analítica, nos encontramos con que la aparente **capa de suciedad de color pardo es parte de la técnica original**. Los **repintes** sin embargo, se ha corroborado que **no son originales**.

- La obra sufre un **grave problema estético** a causa de la degradación de la capa de esmalte y los numerosos repintes, que desvirtúan realmente su lectura. Además acompaña a la obra pictórica que se encuentra en mucho mejor estado de conservación.

- En la 2ª intervención hubo un **empleo masivo de cola**, por lo que resulta difícil hacer una distinción entre los distintos estratos, ya que el aglutinante general es el mismo, salvo en la veladura de azul esmalte, que todavía conserva aceite. **Esto complica mucho la limpieza**



Fig. 46 Tras examen visual

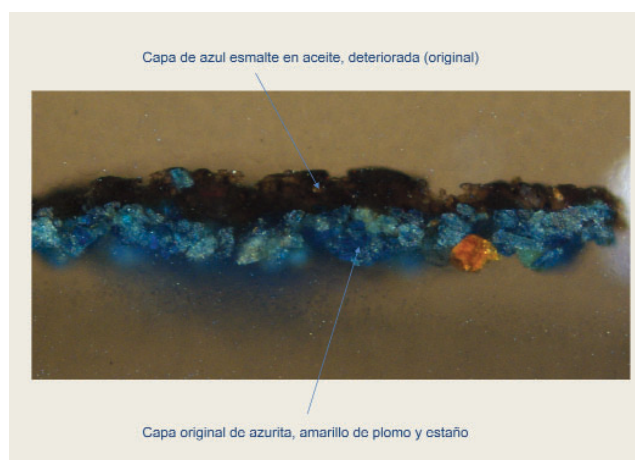


Fig. 47 Sección transversal de micromuestra de azul oscuro con pardo encima.

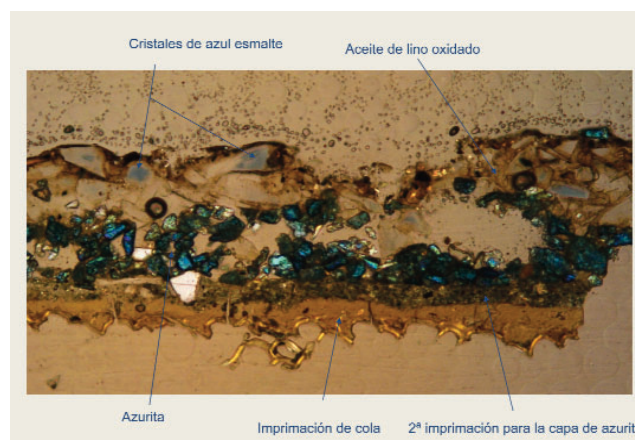


Fig. 48 Lámina delgada con luz incidente de capa original.



Fig. q Estudio de residuos mediante cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS).

Nos encontramos ante **dos alternativas**:

1. Seguir el criterio de mínima intervención, ya que no sabemos realmente cuál era el aspecto del original, e intervenir en lo estrictamente necesario para que la obra no sufra un deterioro acelerado. Consolidación y fijación básicamente. Dejando la obra en este estado de degradación estética.

2. Hacer, además, una limpieza muy cuidada, eliminando repintes y la veladura degradada, ya que por el aglutinante no es posible eliminar unas capas separadas de las otras.

El aspecto que tiene ahora está muy lejos del que tenía inicialmente y del que se pretendía que tuviera con el paso del tiempo, de eso sí tenemos certeza por las analíticas.

Limpiar los oros y las hojas y racimos de vid al mismo nivel. Reconstrucción selectiva de los volúmenes que son susceptibles de provocar mayores pérdidas posteriormente.

Equilibrar el resultado con reintegración cromática.

- Actualmente nos encontramos en esta tesitura. Es aquí donde hay que valorar si el criterio a seguir con los marcos es sistemáticamente el de mínima intervención como en otras obras de arte, o se deben intervenir bajo otros parámetros.

- Necesidad de elaborar un protocolo de actuación en marcos.

Bibliografía

MITCHELL, P. & ROBERTS, L.: *Frame Works, form, function & ornament in European portrait frames.*

MITCHELL, P. & ROBERTS, L.: *A history of european picture frames.*

TIMÓN TIEMBLO, M. P.: *El marco en España: del mundo romano al inicio del Modernismo.*

Catálogos de Obras Maestras del Museo Thyssen Bornemisza de Pintura Antigua y Pintura Moderna.

Los retratos de los Gobernadores de Cuba del Archivo General de Indias. Restauración de sus marcos.

The portraits of the Governors of Cuba of the General Archive of The Indies. Restoration of his frames.

Rocío Bruquetas Galán

Restauradora de pintura del IPCE
rocio.bruquetas@mcu.es

Curriculum vitae

Doctora en Historia del Arte y Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Desde 1986 trabaja como restauradora de pintura de caballete en el IPCE, en donde también realiza y dirige proyectos de restauración de retablos y conjuntos pictóricos y desarrolla labores de formación mediante cursos y tutorías de becarios.

Resumen

Entre abril de 2007 y marzo de 2009 el IPCE restauró la serie de retratos de los Capitanes Generales Gobernadores de Cuba, conservada íntegramente en el Archivo General de Indias de Sevilla. El proyecto incluyó también el conjunto de marcos originales. Su tratamiento de conservación y restauración constituyó una parte fundamental de aquel, no solo por la considerable extensión de sus daños, sino por las decisiones críticas que hubo que tomar sobre ellos durante el desarrollo del trabajo.

En este artículo expondré una breve descripción de los marcos restaurados, sus problemas de conservación y los tratamientos aplicados, para centrarme después en los procesos de reflexión que tuvieron lugar hasta la adopción de los criterios finales de recuperación de la imagen.

Palabras clave: Cuba, Gobernadores, Retratos, Archivo General de Indias, Marcos, Restauración.

Introducción

La serie, compuesta por treinta y ocho retratos de medio cuerpo, representa a los Capitanes Generales de Cuba que gobernaron la isla entre 1763 y 1893, último periodo de la soberanía española. Aunque la colección de retratados se mantiene íntegra, la lista completa de gobernadores no está representada al faltar los interinos y los que repitieron en el cargo. Por otro lado, la guerra impidió la inclusión de los cuatro últimos gobernadores, pues la serie se interrumpe en 1893 con el retrato de Alejandro Rodríguez Arias y Rodolfo.

La Cuba colonial constituía territorialmente una Capitanía General que, desde el siglo XVI, estaba bajo el mando del Gobernador y Capitán de Guerra de Santiago. Como máxima autoridad civil y militar, el gobernador poseía el control del Gobierno, la Justicia y la Hacienda, poder que se incrementó durante el siglo XVIII gracias al interés estratégico de la isla para la defensa del Caribe y de los intereses comerciales de la Corona. Solo en 1897, un año antes de la independencia, se dotó a Cuba de un parlamento bicameral separado de la Capitanía General.

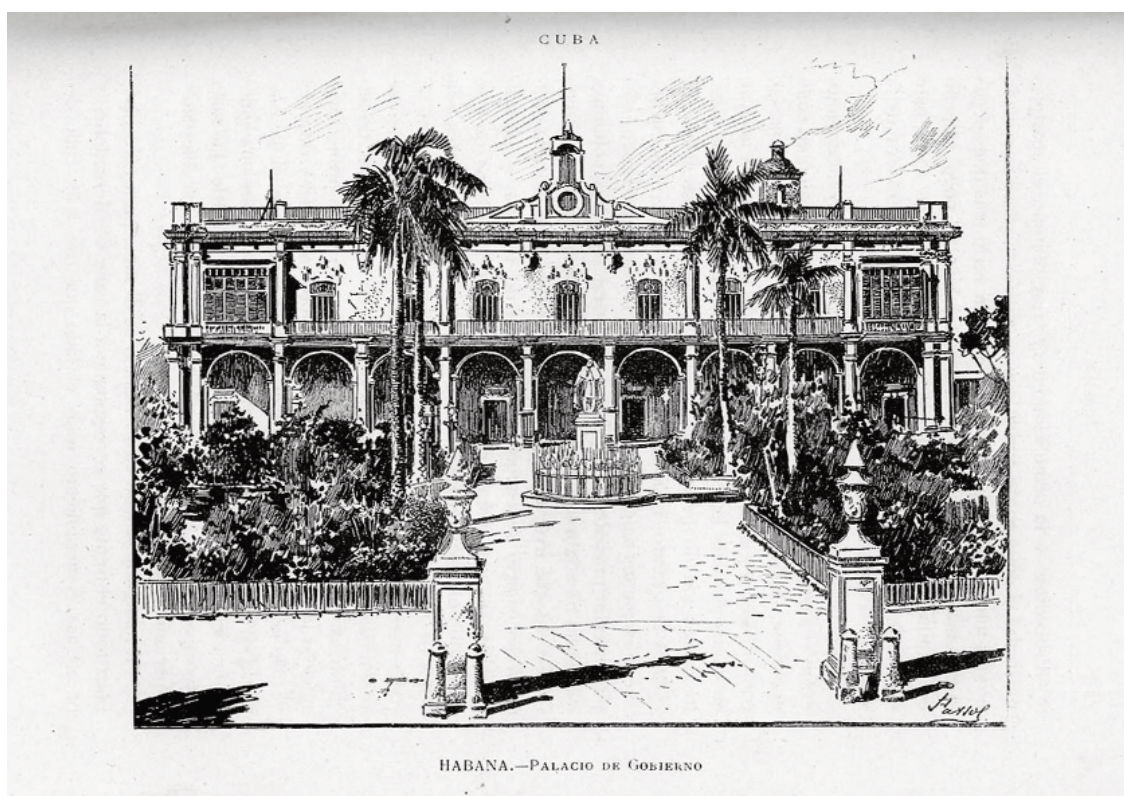


Fig. 1 “España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Cuba, Puerto Rico y Filipinas”, por D. Waldo Jiménez de la Romera, Barcelona, Ed. Daniel Cortezo y Cia., 1887, p.

El gobernador Dionisio Vives (1823-1832) inició la colección con el encargo al pintor criollo Vicente Escobar de su propio retrato y el de los ocho gobernadores que le antecedieron. Su destino era la decoración del Palacio de los Capitanes Generales, o de los Gobernadores, en la actualidad Museo de la Ciudad, situado en la Plaza de Armas. El Palacio había sido construido como residencia oficial de la Capitanes Generales entre 1776 y 1791, iniciado bajo el gobierno de Luis de las Casas Orígorri, Marqués de la Torre, y acabado con el de Felipe Fons de Viela. Los autores materiales fueron el ingeniero militar Antonio Fernández de Trebejos y Zaldívar y Pedro de Medina. Los retratos estaban distribuidos en las salas que daban a la Plaza de Armas, según describe la primera referencia historiográfica conocida de esta colección de retratos, el Diccionario geográfico estadístico histórico de la Isla de Cuba, publicado en Madrid por Jacobo de la Pezuela (1863-1867, p. 152). (fig. 1).

“Las habitaciones de la capitanía general que dan a la plaza de Armas son las piezas destinadas al despacho diario, a las audiencias, a la recepción pública en los días de gala y besamanos, y a la privada de los funcionarios y personas que tienen libre acceso cerca de la primera autoridad. Compónense de dos gabinetes, uno a cada lado del edificio, y tres

salas intermedias amuebladas muy sencillamente, y con pavimento de mármol. En la mayor de las tres no se advierte mas particularidad que los retratos de los capitanes generales, marqués de la Torre, conde de Santa Clara, Someruelos, Cajigal, Mahy, Vives, Ricafort, Tacón, Ezpeleta, Príncipe de Anglona, Valdés, O’Donnell, conde de Alcoy, y sus sucesores hasta el actual. Los cuatro primeros, que como todos los demás son de medio cuerpo, fueron obra de un pintor habanero llamado Escobar, más aventajado como retratista que como colorista y dibujante. Son superiores a esos, los tres que siguen, ejecutados por el pintor Vernay; y los demás hechos por Ferrán, Rosales y otros artistas, aunque no de un mérito cumplido, llenan el objeto principal, que es representar con exactitud la semejanza de los personajes”.

La relación de artistas que señala Jacobo de la Pezuela no es correcta porque no son los cuatro sino los nueve primeros retratos los que están firmados por Vicente Escobar, pintor criollo nacido en La Habana en 1757. En ninguno, sin embargo, aparece la firma del francés Juan Bautista Vermay, fundador en 1818 de la Real Academia de Bellas Artes de San Alejandro en La Habana. Cronológicamente la serie arranca con los retratos de los promotores de la construcción del Palacio hasta el de Francisco



Fig. 2 Teniente Coronel D. Nicolás Mahy (1821-1823). Estado inicial.



Fig. 3 Teniente Coronel D. Nicolás Mahy (1821-1823). Estado final.

Dionisio Vives, responsable del encargo a Vicente Escobar. La fama y prestigio de este retratista de la Cuba colonial, formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, le otorgó el nombramiento de pintor de la Real Cámara, cargo que mantuvo hasta su muerte en 1834.

Además de la de Vicente Escobar (figs. 2 y 3), durante la restauración se encontraron otras veintinueve firmas, algunas no visibles hasta ahora, que revelan una calidad artística muy variable. La mayoría pertenecen pintores españoles o autóctonos formados en Europa, muchos de los cuales fueron directores de la Real Academia de Bellas Artes de San Alejandro, como Augusto Ferrán, director en 1859, Juan Francisco Guerrero Cisneros, entre 1859 y 1878, o Miguel Melero Rodríguez, primer director de origen cubano que ocupó el cargo de 1878 a 1907. Otros retratos están firmados por pintores de procedencia francesa, como Santiago Lesseur, autor del retrato de Mariano Rocafort (1834).

Los cuadros se trasladaron a España como consecuencia de la guerra con Estados Unidos. Según lo dispuesto por la reina María Cristina (Orden del Ministerio de la Guerra del 7 de diciembre de 1898), ingresaron para su custodia en el Archivo General de Indias de Sevilla el 29 de diciembre de ese año (AGI, 2006), donde fueron distribuidos por las dis-

tintas dependencias. La restauración del edificio y la reorganización de los depósitos y salas de consulta, así como la apertura de las galerías altas al público, prevista para el año 2006, pusieron de manifiesto la necesidad de restaurar el deteriorado conjunto de retratos y marcos, proyecto que asumió el IPCE.

El conjunto representa una serie cronológica de 100 años de pintura cubana. La oportunidad que brindaba la restauración para estudiar los cuadros desde esta perspectiva, tanto en sus características y evolución técnica como histórica, hizo que el proyecto incluyera, no solo las acciones necesarias para su conservación, restauración y condiciones de exposición posteriores, sino también una investigación histórico-artística y tecnológica que ampliara el conocimiento sobre esta etapa artística de la Cuba colonial.(figs. 4, 5, 6 y 7).

Los marcos

Los marcos son todos originales. Por las características formales se han distinguido hasta nueve tipos, todos ellos dentro del estilo isabelino predominante en el siglo XIX, que muestran la evolución de las molduras propias de esta centuria. El



Fig. 4 Teniente General Conde de Alcoy (1848-1850). Estado inicial



Fig. 5 Teniente General Conde de Alcoy (1848-1850). Estado final.

62



Fig. 6 Teniente General D. Jerónimo Valdés (1841-1843). Estado inicial.



Fig. 7 Teniente General D. Jerónimo Valdés (1841-1843). Estado final.



Fig. 8 Tte. General D. Joaquín de Ezpeleta (1838-1840). Estado inicial.



Fig. 9 Teniente General D. Joaquín de Ezpeleta (1838-1840). Estado final

primer grupo, correspondiente a los diez primeros retratos, pertenecen a una tipología sencilla que se repite en algunos retratos posteriores: palos con los bordes internos decorados con perlas y lenguas esquemáticas. Estos motivos y los de hojas de agua o flor de agua, hechos en pasta prensada y escayola, fueron muy desarrollados en el siglo XIX. Se encuentran también en los otros tipos de marcos, combinados con aplicaciones de ramilletes y rosetas de escayola en las esquinas. Esta última modalidad la encontramos fundamentalmente en los retratos de los años centrales del siglo, con tres variantes en sus aplicaciones. Otro tipo que aparece solo en dos retratos fechados hacia 1841-43 y otro de 1879, es el de acantos y palmetas planas realizadas a molde, propias del segundo tercio del siglo XIX. Los retratos firmados por Miguel Melero, correspondientes a la última etapa a partir de 1879, son molduras sencillas sin decoración en relieve o entrecalles estriadas con borde de perlas, tres de ellos con las estrías perpendiculares a los palos (Timón 2002, pp. 133, 299 y 313-315).

Todos los marcos están contruidos con madera de pino y ensamblados a escuadra. Durante la investigación no hemos obtenido ningún dato sobre el origen de fabricación de estos marcos, aunque a juzgar por la única etiqueta encontrada, la del retrato de García de Polavieja (Miguel Melero, 1892), en la que se lee “M. Pola S. en C.(...) Taller de

cuadros, espejos y dorados (...)”, debieron participar talleres de marcos locales.

Con excepción de las cartelas, todos los marcos están dorados sin ningún tipo de policromía y aplicados sobre unos aparejos generalizados de calcita con resina de colofonia y cola animal. Para conseguir efectos contrastados de bruñido o mate combinan los dorados al agua y al mixtión. En los diez primeros está realizado con pan de oro de veintidós kilates sobre bol rojo, bruñido al agua en la caña exterior y en mate al mixtión en la parte interior. Sobre ambas hay un redorado también al mixtión pero con pan de oro más puro, de veintitrés kilates (Parra, 2008), aplicado sobre una base de amarillo de cromo al óleo. En los ramilletes, rocallas y otros motivos en relieve de los marcos que continúan la serie, encontramos aplicación de purpurina de latón sobre una doble base amarilla, la primera de ocre y la superior de amarillo de cromo. En mayor o menor extensión, todos los marcos están repintados localmente con purpurina de latón.

El nombre y títulos del gobernador y las fechas de su gobierno se inscriben en unas cartelas independientes en forma de filacteria acabada en volutas. Están pintadas con blanco de zinc al óleo sobre una base ligera de yeso y rematadas en su borde con filete dorado realizado al mixtión con oro de gran pureza. Se observan al menos dos capas de blanco y también un redorado sobre el filo. Los textos está reescritos,

probablemente con motivo de las circunstancias políticas y los breves y a veces repetidos gobiernos de algunos retratados, que obligó a rectificar fechas. Desconocemos en qué momento se incorporaron las cartelas, pues la utilización de blanco de zinc indica una fecha más tardía que la del comienzo de la serie. Podría corresponder a una actuación de mediados del siglo XIX encaminada a homogeneizar la galería de los gobernadores, pues la rotulación es bastante homogénea y los añadidos encontrados en algunos retratos establecen un límite cronológico en el tercer cuarto del siglo XIX (Memoria, 2009). (figs. 8 y 9).

La posición original de las cartelas no era la que presentaban al iniciarse los trabajos, es decir, clavadas en el centro del palo inferior y ocultando parte de la pintura, sino coronando los marcos. Se pudo averiguar por las huellas de otro anclaje anterior existentes en los palos superiores, que consistía en dos perforaciones para encajar las cartelas mediante espigas, aún conservadas en muchas de ellas. Desconocemos la fecha exacta de esta modificación del anclaje, aunque posiblemente se relacione con la llegada de las obras al Archivo de Indias.

No se han encontrado datos documentales que nos permitan al menos datar las diferentes intervenciones que se observan en los marcos y las pinturas. Sólo se pudo constatar la incidencia de un incendio ocurrido el día 10 de diciembre de 1924, causante de los cuarteados y ampollas que sufrían algunos cuadros y cartelas, que quizá promovió algunas intervenciones de restauración.

Problemas de conservación y soluciones aplicadas

El estado de conservación de los marcos se manifestaba en diversos grados. Por un lado mostraban algunos daños estructurales, como fracturas, grietas, alabeos, pequeños descuadros y ensamblajes abiertos, pero en general se reconocía su buena factura y solidez. A ello había que añadir la inevitable suciedad superficial, la acumulación de polvo y residuos de insectos y las manchas de enlucidos. Los efectos del incendio dejaron su huella en las pronunciadas ampollas que mostraban algunas cartelas.

Pero los daños más notorios eran las numerosas pérdidas de fragmentos de moldura y de aplicaciones en relieve, en gran parte quebradas y desprendidas; los desgastes del dorado, que dejaban visible las bases de bol rojo o el blanco del aparejo, y los repintes de purpurina totalmente oscurecida y verdosa, generales o locales. Este conjunto de alteraciones, unido a la también deficiente situación de las pinturas, cubiertas en su mayor parte por toscos repintes, parches muy marcados, quemaduras, deformaciones de las telas y barnices

irregulares, otorgaba un protagonismo excesivo al deterioro sobre la imagen pictórica.

Los tratamientos de conservación se redujeron a los necesarios para la estabilidad material de los distintos elementos: limpieza y protección de elementos metálicos del reverso, fijación de fragmentos de aparejo al soporte de madera, fijación de los estratos de policromía, consolidación y estabilización de la madera y estructuras. Pero se realizaron poniendo siempre especial cuidado en respetar y documentar cualquier testimonio sobre los elementos constructivos originales. La limpieza de los anversos resultó compleja por la dificultad de retirar los repintes de purpurina, cuyo fuerte oscurecimiento y tonalidad verdosa hacía necesaria su eliminación. La dificultad no estaba en la limpieza en sí, sino en la labor posterior de igualado, ya que, como era de esperar, el dorado original descubierto mostraba superficies desiguales y desgastadas. El problema se atenuó mediante retoques y veladuras puntuales en aquellos desgastes más visibles con el fin de rebajar el peso visual que producen estas alteraciones respecto al brillo continuo de la lámina de oro. La limpieza de las cartelas implicó menos problemas pues se consiguió una limpieza superficial uniforme con goma de borrar. (figs. 10, 11 y 12)

Problemas críticos. Reconstrucción de elementos en relieve y reubicación de cartelas.

La fase más complicada fue la de la reconstrucción de policromía y elementos en relieve. Una visión conservacionista limitaba la reconstrucción al mínimo, únicamente justificada por la necesidad de estabilizar estructuralmente los marcos, es decir, una reconstrucción casi nula. Sin embargo, el desequilibrio visual que imponía la acumulación de pérdidas y repintes inclinaba a reconstruir por razones estéticas, más allá de lo que sería necesario por motivos de conservación. La cuestión era determinar los límites de tal operación. ¿Reconstruirlo todo, o hacerlo selectivamente, guiados por las indicaciones de nuestra percepción óptica en búsqueda del equilibrio visual?. Al principio seguimos prudentemente esta segunda opción, guiados por un criterio casi “normalizado” en el que los daños forman parte del devenir histórico de la obra, y nuestra misión no es ocultar sino minimizar su impacto visual. Sin embargo, la abundancia de pérdidas de uno y otro tipo hacía inalcanzable ese equilibrio porque los daños no ocultos seguían destacando en primer plano.

Tras los ensayos experimentados en los primeros lotes de marcos consideramos que había que avanzar, pues, en la reconstrucción. En las pérdidas de zonas lisas consistió en



Figs. 10 y 11 Proceso de reintegración del dorado.

reponer el aparejo de yeso y cola animal y retocar puntualmente con pigmentos y barniz, o Iriodín disuelto en goma arábiga, y en las de mayor tamaño con pan de oro transferible al mixtión, sobre una preparación de pintura acrílica de color ocre o rojo. Sobre una capa de protección de Para-



Fig. 12 Proceso de reintegración del dorado.

loid B-72 se matizaron los brillos de las zonas reintegradas con una veladura.

Los fragmentos perdidos de los fillos en relieve se reconstruyeron mediante moldes de silicona (*Sylical 110*) positivados con sulfato cálcico mezclado con agua y cola de conejo, que luego se encolaban. Mucho más difícil fue el caso de las faltas de aplicaciones de rocalla y ramilletes de esquinas, de mayor volumen y con una presencia más destacada en la configuración del marco. Las soluciones intermedias –como integrar la laguna rebajando el blanco de la pérdida con un retoque a *trateggio* pero sin reconstruir el volumen– no devolvían una pretendida imagen neutra, sino que, al contrario, alteraban aún más la percepción de cerramiento y unidad propia del marco.

Ante este hecho, se optó por reproducir mediante moldes los fragmentos perdidos siguiendo los modelos repetitivos del mismo marco o de otros de similar tipología. Sólo un caso (José Gutiérrez de La Concha, 1854-1859), en el que se carecía de toda referencia respecto al modelo, se optó por no reconstruir las aplicaciones de esquina, pero tras comprobarse que tales faltas no entorpecían la percepción de unidad del marco.

Por último, como ya se ha explicado con anterioridad, las cartelas se restituyeron a su posición original en el palo superior de los marcos, pues los datos encontrados sobre su primer sistema de fijación permitían recuperarlo sin consecuencias negativas para la obra y con ello se recuperaba la visión completa de los retratos. Se realizó aprovechando los dos orificios que con anterioridad habían



Fig. 13 Colocación en la Sala del Archivo General de Indias

66

sustentado las cartelas y que coincidían con las perforaciones de las mismas. En algunos casos que las cartelas no presentaban los orificios, se sujetaron con tacos y espigas nuevas. (fig. 13)

Conclusiones

La propia función óptica de los marcos es esencial en los mecanismos de percepción de la imagen de una pintura porque contribuyen a “cerrar” el campo de visión y a focalizar la mirada hacia el tema representado. Las manchas de purpurina y los contrastes entre el dorado y el blanco de los fragmentos perdidos producen el efecto contrario al romper la unidad cromática y compositiva del marco, en la que el brillo y los matices del oro juegan un papel unificador fundamental; en definitiva, una ruptura de sus límites ópticos que provocaba el desvío de la atención del centro hacia fuera. Desde el punto de vista de la percepción estética, cada obra requiere su propio criterio de restauración. Este es el caso de los marcos, en los que la función que desempeñan para la pintura de caballete viene determinada por aspectos de forma y color que en esta intervención se tuvieron en cuenta para la decisión final de reconstrucción.

Bibliografía

- [A]RCHIVO [G]ENERAL DE [I]NDIAS: Informe sobre los cuadros de Gobernadores Capitanes Generales de Cuba. Sevilla, 25 de julio de 2006.
- ARTYCO, S.L., Memoria de la restauración de treinta y siete retratos de los Capitanes Generales Gobernadores de Cuba. Archivo General de Indias. Sevilla, Mayo de 2009. Archivo de Obras Restauradas, IPCE.
- PARRA CREGO, E., Análisis químico de los materiales de la colección de retratos de Gobernadores de Cuba del Archivo de Indias (Sevilla). Primera parte, 23 de junio de 2007; segunda parte, 19 de enero de 2008; tercera parte, 14 de abril de 2008. Informe integrado en la Memoria final, 2008.
- PEZUELA, J. de la, (1863-1867). *Diccionario geográfico estadístico histórico de la Isla de Cuba*, Imprenta del Banco Industrial y Mercantil, Madrid.
- TIMÓN TIEMBLO, M. P., *El marco en España, del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, 2002.

Enmarcado: Causas y soluciones de conservación en obras de arte sobre papel.

Framed: Reasons and solutions of conservation in works of art on paper.

Eulalio Pozo Rodríguez

Restaurador de libros y documentos del IPCE.

eulalio.pozo@mcu.es

Curriculum vitae

- Licenciado en Bellas Artes (Especialidades de Dibujo y Restauración de Pintura) por la Universidad Complutense de Madrid.
- Diplomado en Restauración de Documento Gráfico por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.
- Profesor numerario en la especialidad Restauración del Libro en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.
- Desde 1970 compaginando la docencia y la especialización en la restauración de Grabados y Dibujos antiguos y contemporáneos. Servicio de Libros y Documentos. Instituto Patrimonio Cultural de España. Madrid.
- Graduado en la especialidad Grabado Calcográfico. Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Madrid.

Resumen

En este artículo se pretende abordar, analizar y dar a conocer los problemas de conservación causados por los enmarcados –tanto en obras antiguas como modernas- no siempre realizados con los materiales más adecuados e idóneos, o bien por otras causas derivadas del montaje. Por otra parte, como

solución a estos problemas de conservación, se propone e indican las formas más adecuadas de montajes actuales, cómo materiales de comprobada inocuidad, estabilidad y durabilidad en el tiempo, que a su vez no condicionen la originalidad y autenticidad de las obras.

Palabras Clave: Soportes, acidez, luz, humedad y temperatura.

Introducción

En las ciento setenta y dos fotografías proyectadas en la comunicación, de las que en el presente artículo sólo se muestran una pequeña selección, se han analizado los motivos de deterioro más comunes ocasionados en cada una de las técnicas artísticas en obra sobre papel. Desde las técnicas de dibujo llamadas en seco: lápiz, carboncillo, sanguina y pastel; hasta las técnicas llamadas al agua: acuarela, gouache, aguada y tinta, pasando después a otro tipo de técnicas en que los aglutinantes son aceites y barnices, como ocurre en los óleos y en las técnicas de estampación, ya sean grabados o litografías.

Si bien la comunicación se centra en obras artísticas realizadas sobre soporte celulósico, se hace también una mención a otros materiales utilizados ocasionalmente como



Fig. 1 Montaje de Trasera con cartón corrugado. Fotografía: Eulalio Pozo.

soporte. Se trata del pergamino, un material de origen orgánico, sobre el que podemos encontrar obras realizadas con técnicas sobre todo al agua, como por ejemplo las miniaturas.



Fig. 2 Restos de cola orgánica con marcas de trama y urdimbre de tela. Fotografía: Eulalio Pozo..

Por último, se analizan los efectos de deterioro hallados sobre obras fotográficas, como consecuencia también de un enmarcado no idóneo.

Causas de alteraciones

Entrando de lleno a analizar las alteraciones más frecuentes, fruto de una manipulación, montaje y enmarcado inadecuado de este tipo de obras, nos encontramos con una serie de problemas comunes a la mayor parte de las técnicas antes mencionadas.

Las causas de alteración más comunes suelen ser:

- El uso de segundos soportes en materiales contraindicados, como madera y cartón con fuerte grado de acidez, utilizados con frecuencia en los passe-partout y en las traseras de las obras. Entre estos materiales, los llamados contrachapados en madera, el cartón de madera prensado o el cartón corrugado, entre otros, contienen por sí mis-



Fig. 3 Cinta de carrocerero. Fotografía: Eulalio Pozo.

mos un alto grado de inestabilidad debido a su composición ácida, que en unas condiciones no adecuadas pueden acelerar su propio proceso de deterioro, así como el de los materiales que están en contacto con ellos. Esta es la razón por la que frecuentemente encontramos piezas afectadas por esta migración ácida, como es el caso de las marcas dejadas por la ventana del passe-partout que enmarca la obra u otras marcas provocadas por el propio segundo soporte – que cuando es de madera puede dejar sobre el papel la impronta de los nudos y las vetas. En alguna ocasión hemos observado incluso cómo el uso de un segundo soporte de tela de lienzo ha dejado sobre la obra, en este caso concreto de pergamino, la impronta de la trama y la urdimbre (figs. 1 y 2).

- La utilización de adhesivos y cintas autoadhesivas de diversos tipos. Es también muy habitual encontrarnos en el montaje y enmarcado de las obras, para su sujeción al segundo soporte, cintas autoadhesivas inadecuadas, que siempre provocan, por su composición química, un alto

grado de deterioro. Dentro de estas cintas, las denominadas cintas cello tradicionales, dejan unas manchas grasientas que traspasan del reverso al anverso de la obra. Por



Fig. 4 Manchas por la adhesión con cinta cello. Fotografía: F. Suárez.

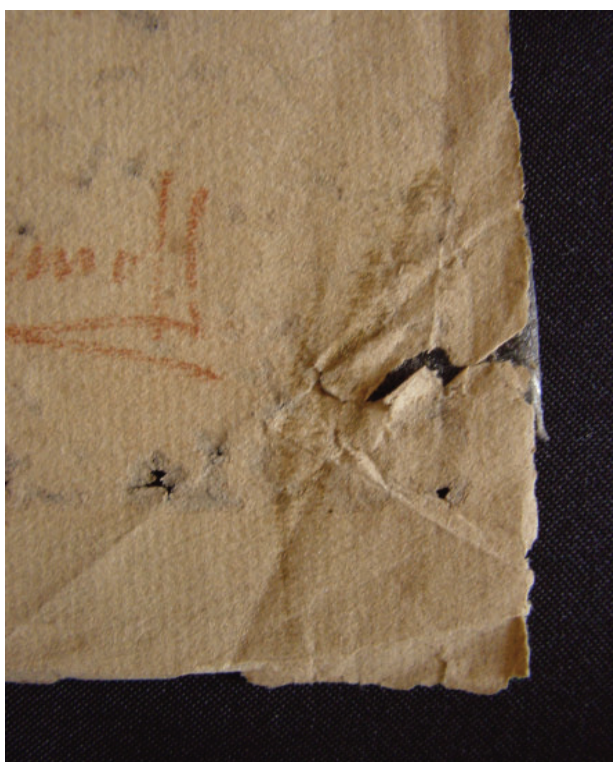


Fig. 5 Orificios, pliegues, cinta cello y biodeterioro. Fotografía: Eulalio Pozo.

70

otro lado, las cintas de contacto, como la denominada cinta de carroceros, no suelen traspasar el soporte pero sí dejan, una vez que han perdido adhesión, un cierto relieve de la materia adhesiva sobre la superficie de la obra. A su vez, la cinta de doble cara también ocasiona problemas semejantes a los vistos con los anteriores tipos de bandas de fijación (figs. 3 y 4).

Toda esta problemática resulta muy compleja de tratar, siempre en función de la técnica de ejecución de la obra. El tratamiento —previo análisis químico— deberá ser puntual y abordado con los productos que se estimen adecuados, a veces tóxicos, y por tanto llevándolo a cabo con el debido control.

Otro tipo común de adhesivo son los llamados papeles o cintas engomadas, a base de un papel de estraza con una cola orgánica. En este caso, los restos y las manchas que puedan dejar no presentan tanto problema, ya que el tratamiento para su eliminación es simplemente a base de agua o de humedad.

Por otro lado, las colas polivinílicas utilizadas para sujetar las obras a la trasera o segundo soporte, tienen una buena adherencia pero presentan otro problema adicional: una vez que polimerizan pierden solubilidad y por tanto su eliminación solamente puede hacerse de una forma mecánica.



Fig. 6 Marcas de acidez ocasionada por una ventana de passe-partout y restos de cola orgánica. Fotografía: Eulalio Pozo.

- El mal uso de elementos metálicos, clavos o chinchetas mayoritariamente, utilizados en algún momento bien para fijar las obras a su montaje, para exponerlos o simplemente colgarlos, provoca numerosos deterioros: manchas difusibles por oxidación, orificios, desgarros, pérdida de soporte, etc. (fig. 5).

- Otra de las causas de alteración, y una de las más importantes que encontramos en las obras sobre papel, es la decoloración del soporte por efecto de la luz. La fotooxidación, dependiendo de la técnica en la que está realizada la obra y de la composición de su soporte, del tipo y la calidad de papel ante el que nos hallemos, puede, además de decolorarlo, acelerar las alteraciones causadas por los motivos hasta ahora vistos. Por ejemplo, una acuarela realizada sobre un papel no adecuado para esta técnica y expuesta a un exceso de luz prolongada, puede dar lugar a alteraciones tanto del soporte como de los pigmentos.

En relación con esto, uno de los deterioros que más veces observamos en las obras enmarcadas con passe-partout, corresponde a la oxidación del papel en la zona de la ventana, que quedaría ligeramente oscurecida en toda su superficie, dejando más clara la parte del borde solapada por el cartón passe-partout (figs. 6 y 7).



Fig. 7 Marcas de acidez ocasionada por una ventana de passe-partout.
Fotografía: Eulalio Pozo.

Todas estas causas de deterioro, fruto de un inadecuado montaje o enmarcado pueden verse potenciadas por unas condiciones adversas de conservación. Es decir, la humedad, la temperatura y la luz son agentes determinantes a la hora de analizar las causas de alteración, el estado de conservación y las propuestas de intervención de las obras.

Los cambios bruscos de humedad y temperatura pueden dar lugar a deformaciones del soporte o acentuar las causadas por el montaje. En ocasiones la humedad provoca manchas dando lugar a la aparición de hongos en casos extremos (fig. 8).

Al mismo tiempo, aunque hemos analizado que los problemas se repiten en obras diversas, hay que tener en cuenta que va a ser la técnica y las características del soporte de cada una de éstas, las que van a determinar tanto las propias alteraciones como los tratamientos de restauración pertinentes en cada caso. De ahí la importancia de elegir en cada momento los materiales y montajes más adecuados.

A continuación, nos detendremos en varios tipos de montajes que pueden ser adecuados para diversas obras, según sus dimensiones. Para obras de tamaño pequeño o mediano, y en las que además se desee ver el reverso, se pueden utilizar unas bisagras de papel japonés adheridas a la obra y al soporte con un adhesivo al agua fácilmente reversible (me-



Fig. 8 Ataque de hongos. Fotografía: Eulalio Pozo.



Fig. 9 Montaje de un dibujo por ambas caras. Fotografía: Eulalio Pozo.



Fig. 9 Detalle de montaje. Fotografía: Eulalio Pozo.

tilcelulosa). En el caso contrario se puede adherir la obra al cartón neutro con unos leves puntos del mencionado adhesivo.

Si se prefiere que la obra no vaya adherida directamente, lo más adecuado es el uso de pequeñas pestañas o esquineras de tereftalato de polietileno (mylar) para sujetar la obra, lo que permite su fácil desmontaje.

Por último, describir dos tipos de montaje que tienen demostrada su eficacia para obras que poseen especiales características:¹

- Para obras de grandes dimensiones y aquellas de menor tamaño realizadas en papeles de escaso grosor y por ello tendentes a la deformación por causas ambientales, se procede a laminar la obra manualmente con un papel japonés fino, dejando un margen variable del mismo alrededor de los bordes de la obra. A continuación se coloca

sobre un soporte rígido neutro, adhiriendo solamente dichos márgenes. El adhesivo a emplear dependerá de las dimensiones de la obra y la capacidad de adhesión que requiera. El resultado radica en que la obra no quede en ningún momento adherida directamente al segundo soporte, permitiendo su fácil desmontaje.

- Para obras realizadas por anverso y reverso, como ocurre en algunos dibujos, e incluso con bordes irregulares, la propuesta se basa en hacer un montaje sobre el cual el dibujo queda suspendido, sujetándose los bordes por ambas caras, con una pestaña de papel japonés de 2-3 mm, dependiendo del grosor de la obra. El resultado se puede exponer entre dos ventanas de passe-partout, permaneciendo visible por ambas caras (figs 9 y 10).

Con el fin de evitar problemas como los expuestos a lo largo de esta comunicación, se propone el uso de montajes que garanticen una correcta conservación. Para ello es imprescindible:

- En primer lugar, usar cartones de máxima calidad, no ácidos (cartón museo), tanto para los passe-partout como para las traseras o segundos soportes que están en contacto con las obras.
- Emplear para su adhesión colas al agua fácilmente reversibles.
- Recurrir a cristales especiales que filtren los rayos ultravioletas.

Aconsejamos además, que en general, en los enmarcados, es importante que la obra se pueda ver en toda su dimensión, es decir mostrando los bordes del papel o del soporte, lo que consideramos es altamente recomendable tanto desde el punto de vista estético como de su conservación, evitando los problemas de huellas dejadas por las ventanas del enmarcado del passe-partout. Para ello habría que dejar una calle o pequeño margen entre los bordes de la obra y el passe-partout. Además, el empleo de éste es aconsejable para que la obra no esté en contacto directo con el cristal que se vaya a usar para su enmarcado, debiendo ser el cartón utilizado para el passe-partout de un grosor adecuado.

En los casos en que no sea recomendable montar ciertas obras con passe-partout, como por ejemplo dibujos a pastel u otro tipo de obras, para evitar el contacto con el cristal, se pondrá entre éste y la obra unas tiras de cartón neutro o cartón pluma de cierto grosor y de un ancho que no sobresalga del junquillo del marco, consiguiendo de este modo una visión completa de la obra.

Por último, tal como hemos indicado anteriormente, reviste una gran importancia para su conservación, que las obras, enmarcadas o no, se conserven en unas condiciones ambientales adecuadas de humedad, luz y temperatura.

Notas

¹ Ambos sistemas se han puesto en marcha desde hace años en el I.P.C.E. (Madrid), los cuales a su vez, se exponen actualmente en el Curso de Conservación de Documento Gráfico, celebrado anualmente en la Fundación Santa María de Albarracín (Teruel).

La enmarcación de obras de arte en la actualidad.

Modern framing in work of art

Carmen Rodríguez Rico

Colección Cano de PEA
carrirrom@hotmail.com

Curriculum vitae

Licenciada en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte, y Doctorada en Arte Moderno. Realiza tesis sobre el escultor Alfonso Giraldo Bergaz (1744-1812), que fue Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. - Le han sido otorgadas varias becas de Investigación en diversos museos y academias:

- Nacional del Prado (2000-2001) en el Departamento de Pintura Barroca Italiana, año en el que estudió sobre todo al pintor napolitano Luca Giordano

- Academia de España en Roma (2001-2002) en donde continuó profundizando sobre la figura de Luca Giordano tanto en Roma como Nápoles

- Fundación Lázaro Galdiano, por dos años (2003 y 2004) donde colaboró en la documentación de los fondos, proyecto museográfico para la apertura del Museo, y elaboración y publicación de los índices de la revista Goya

- Asimismo, ha publicado diversos trabajos fruto de sus investigaciones, incidiendo en las figuras del Escultor Alfonso Giraldo Bergaz y Luca Giordano, en revistas especializadas como son el Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando o Goya.

- Además ha llevado a cabo trabajos de documentación e investigación en proyectos de los que citamos los techos del

Casón del Buen Retiro, obra del pintor napolitano, en su primera fase de restauración, las obras de Palomino en los techos la Casa de la Villa, las pinturas de Juanes, Carducho o Conchillos del museo de Bellas Artes de Valencia, Carlos Luis de Ribera, esculturas-Cariátides de Sabino de Medina, en el hemicycle del Congreso de los Diputados en 2008 con motivo de su restauración, etc.

Actualmente, y desde diciembre de 2007, es conservadora-gerente de la Colección de marcos Cano.

Mi labor durante dos años a cargo de la Colección de marcos Cano como conservadora, coordinadora, y gestora de la misma, me ha permitido adentrarme en el descubrimiento de una parcela muy importante de la teoría y la práctica de la Historia del Arte, más allá de la obtenida con mi formación académica de Licenciada en Geografía e Historia, especialidad en Historia del Arte, mi doctorado en Arte Moderno y mis estancias en el Museo del Prado con una beca de nueve meses en el Departamento de Pintura Barroca Italiana, en la Academia de España en Roma por un periodo semejante, para el estudio de la figura del pintor Luca Giordano, así como en la Fundación Lázaro Galdiano durante dos años. Esta experiencia académica por supuesto, me ha resultado muy provechosa para llevar a cabo mi trabajo en la empresa de enmarcación Cano, que trataré de explicar en esta conferencia.

La enmarcación de una obra de arte implica aspectos muy complejos como es el conocimiento y dominio de los estilos histórico-artísticos de la arquitectura, pintura, escultura y demás artes, a través de todos los tiempos, la búsqueda e interpretación eficiente de documentación tanto antigua como moderna, ya sea manuscrita, impresa o fotográfica, ya sea en archivos, bibliotecas, hemerotecas u otras instituciones en donde se recopila y conserva documentación, la familiaridad y desenvolvimiento en los diversos museos, fundaciones, instituciones que se dedican al comercio del arte como anticuarios, galerías o salas de subastas, sobre todo aquellos que abundan en pintura, sin olvidarnos de conventos, monasterios o colecciones privadas, y tanto con las obras como con las personas encargadas de la conservación o gestión de las piezas. Así mismo, es necesario conocer todo aquello que está en relación con el concepto de lo que es un marco: su historia, sus estilos histórico-artísticos –desde el Románico a la actualidad–, su proceso de elaboración y decoración y la enmarcación final.

Resumen

La enmarcación de una obra de arte implica aspectos muy complejos como es el conocimiento y dominio de los estilos histórico-artísticos, la búsqueda e interpretación eficiente de documentación tanto antigua como moderna, ya sea manuscrita, impresa o fotográfica, la familiaridad con los diversos museos, sin olvidarnos de conventos, monasterios o colecciones privadas. Así mismo, es necesario conocer todo aquello que está en relación con el concepto de lo que es un marco: su historia, sus estilos histórico-artísticos –desde el románico a la actualidad–, su proceso de elaboración y decoración y la enmarcación final.

De inestimable valor en la búsqueda del marco adecuado para una pieza determinada es la Colección Cano, sin duda una de las colecciones más emblemáticas y reconocidas a nivel europeo.

El taller Cano se inauguró en Madrid en 1907 con el estímulo de Sorolla. En 1994, la firma P.E.A. adquirió el taller en su totalidad, con más de ochocientas muestras de marcos, producto de un trabajo de gran valía artesanal y artística.

Palabras Clave: Colección Cano, marco, investigación, documentación, enmarcado.

La importancia del marco

El marco en la Historia del Arte ha tenido y seguirá teniendo una gran relevancia, pues además de estar en estrecha con-

nivencia con la pintura en cuanto a estilo se refiere, nos aporta mucha información de carácter histórico, artístico, sociológico de un momento determinado, o de un gusto o moda imperante. Es decir tiene un doble significado, por un lado en relación con la obra que acompaña, nos puede orientar sobre su origen, o incluso ayudar a fecharla, y por otro, valor en sí mismo.

Centrándonos en su vinculación a la pintura, es frecuente leer en documentos antiguos la importancia de la elección del marco para la obra que va a guarnecer, pues además de servir de adorno, contribuye de antemano a su lucimiento; o ya en época contemporánea como apunta Alcaraz: “un cuadro posee una vida propia y reclama casi siempre su ventana, es decir su vestido apropiado”.¹

Sin embargo, hay que tener en cuenta, que el marco no sólo enriquece a la obra desde un punto de vista estético, sino que contribuye a su protección y su conservación. Lienzos y tablas se mantienen en mejor estado gracias al mismo, y favorecen la manipulación evitando su desgarrar. En los trípticos permiten la ventilación y evitan el roce al ser cerrados.

Según cuenta Juan José Zorrilla en un artículo de 1999 titulado Los marcos de los grandes artistas, Van Gogh llegó a decir: “sólo doy por concluidas mis obras cuando las veo enmarcadas”², y sabemos también que Paul Gauguin, Pissarro y Seurat diseñaban sus propios marcos.

Ortega y Gasset resaltó también la importancia del marco en relación con la pintura, y así en su ensayo Meditación sobre el marco, apuntó “un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo...No puede faltarle el uno al otro...su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera”.³

Asimismo, nos consta el alto valor económico de los marcos por algunos documentos ya que en 1587 se pagó más por la confección del marco de El Expolio de El Greco que por la propia pintura: costó 200.600 maravedíes y la pintura 119.250.⁴

Por otro lado, el marco es fuente de información por el anverso, pero también por el reverso: sirve a los entendidos para identificar la madera, materiales y procedimiento empleados en su confección, y además, y muy importante, es que en ocasiones el marco es donde el autor ha firmado su obra, ha añadido alguna fecha o incluido alguna nota aclaratoria sobre el asunto, lugar o donantes representados.

Tras el incendio del Alcázar se hizo un inventario de los bienes que se habían salvado y así tenemos el testimonio de los pintores de cámara Juan García de Miranda y Andrés de la Calleja: “que las más de las pinturas están sin marco y algunas los tienen negros y otras por ser dorados y tallados y por estar todos maltratados, como por su an-

tigua y no estilada calidad no se han señalado ni apreciados”.⁵

Sin embargo, sabemos que algunos de los que se salvaron fueron reaprovechados para pinturas del Palacio del Buen Retiro, elaborándose otros, para el Palacio Nuevo.

De todo lo comentado, se entiende que en la actualidad pocos cuadros de importante valor artístico, conserven sus marcos genuinos, eso justifica que sea necesario el encargo de una enmarcación acorde con la valía de la obra a enmarcar por parte de instituciones museísticas, fundaciones, coleccionistas privados, etc.

De inestimable valor en la búsqueda del marco adecuado para una pieza determinada es la colección Cano, sin duda una de las colecciones más emblemáticas y reconocidas a nivel europeo.

El taller Cano se inauguró en Madrid en 1907 con el estímulo de Sorolla para el que inicialmente se realizaron marcos. De hecho, en la reciente exposición celebrada en el Museo del Prado hemos podido observar algunos de esos primigenios marcos Cano que todavía hoy se conservan.

Progresivamente, la importancia del taller fue creciendo gracias a su buen hacer. Téngase en cuenta que durante un periodo lo suficientemente largo, el obrador de don José Cano Martínez, su fundador, fue el proveedor oficial del Museo del Prado. En su taller se aplicaban técnicas e instrumentos completamente artesanales para la elaboración de los marcos: se tallaba la madera, se doraba al agua con pan de oro fino, y se aplicaban estofados, cincelados, bruñidos, estarcidos y policromías tradicionales.

En 1994, la firma P.E.A. adquirió el taller en su totalidad, con más de ochocientas muestras de marcos, producto de un trabajo de gran valía artesanal y artística, fruto de tres generaciones de artífices de la propia familia Cano y de sus empleados.

Técnicas tradicionales y artesanos profesionales pasaron, de esta manera, a formar parte de la nueva empresa, renovándose el oficio de padres a hijos hasta la actualidad. En concreto, y para mi formación, aprendizaje, y valoración de todo aquello que implica la elaboración de un marco tradicional, ha sido de inestimable valor observar y escuchar las explicaciones siempre rigurosas y atentas del dorador de marcos Cano, heredero del buen hacer de su padre, trabajador desde antes de 1994, mientras le he visto dorar con pan de oro, estofar, cincelar complicadas decoraciones, bruñir, estarcir y policromar, siempre de forma artesanal, día a día, desde los comienzos de mi colaboración con la empresa.

Por otro lado, qué duda cabe, el contar con ochocientas muestras de marcos, réplicas exactas de los genuinos modelos antiguos, me ha resultado de gran utilidad para la documentación y estudio de los marcos antiguos a la hora de recibir un encargo de enmarcación para una obra artística.

Pasos a seguir

Una vez tenidos en cuenta todos estos aspectos que rodean el mundo del marco que acabo de comentar, mi labor no resulta demasiado compleja, aunque sí lo suficientemente científica, rigurosa y, en algunos casos, bastante duradera. Cuando una institución o coleccionista determinado quiere encargarme un marco para una obra de arte de su propiedad o confiada a su custodia, lo primero que hago es estudiar la obra. En ocasiones tenemos muchos datos como lugar de procedencia, época o fecha en la que fue producida la pieza, o incluso autoría. En este caso, si es lo suficientemente conocida, nos documentamos sobre cuál es el marco que pudiera corresponderle en cuanto a época, estilo, autor o asunto tratado, y lo valoramos con el cliente. El proceso de documentación ha podido ser muy exhaustivo pero corto, porque desde el inicio teníamos bastante claro cuál sería la enmarcación apropiada para la obra. No siempre es así de sencillo pues hay muchísimas pinturas, pongamos por caso, que pueden ser muy buenas desde el punto de vista artístico, pero no tenemos información de ningún tipo, no tenemos ni inscripciones ni firmas, ni pistas sobre su autoría, es entonces cuando nos puede resultar más complejo y duradero el proceso de documentación y contextualización para una posible enmarcación. Claro está que nuestros conocimientos en Historia del Arte, memoria y experiencia, pueden hacer mucho por nosotros en estos casos. Con bibliografía adecuada, documentación sobre la ubicación, origen, alguna fotografía antigua, consulta con especialistas, siempre nos pueden dar alguna pista importante que nos ayude a seguir buscando. No siempre es primordial encontrar el autor de la pieza. En ocasiones, con averiguar la época y la escuela en que fue elaborada la misma nos es lo suficientemente definitivo para poder proponer una enmarcación acorde a la misma.

Veámoslo con ejemplos para poder entender mejor lo que quiero decir. Seguiré un orden cronológico en la explicación.

A Continuación mostraremos una serie de ejemplos. Seguiremos un criterio cronológico para las piezas a modo de guión explicativo.

• *Tabla de la Crucifixión* (escuela catalana, último tercio del s. XV); 123 x 95 cm.

En este caso, nos fue presentada una tabla gótica, realizada a finales del siglo XV, aunque de autor desconocido. Contábamos con suficientes propuestas entre las muestras de la Colección Cano, que se podrían ajustar, pero el cliente contaba con documentación tanto fotográfica, sobre una obra de la misma escuela que fue enmarcada con marco de tabernáculo gótico y perteneciente a los talleres Cano, como ma-



Fig. 1 La Crucifixión (último tercio del siglo XV). Colección privada madrileña

nuscrita sobre la tabla a enmarcar, que comentaba que la pintura había poseído un marco con crestería gótica. Por otro lado, contábamos con un condicionante, la franja superior rojiza con caracteres anaranjados, que a la vez resultaba propicia para la enmarcación propuesta, pues queríamos al menos que se adivinara tras la cornisa. El modelo elegido no era muy lejano, por otra parte, al que guarnece La Visitación del Maestro de Perea de finales del siglo XV que se encuentra en el Museo del Prado (fig. 1).

·Tabla de la Crucifixión:

Presentamos de acuerdo con la tabla gótica a enmarcar, un marco de estilo gótico de tabernáculo en madera tallada, dorado al agua con pan de oro fino, policromado y cincelado. La enmarcación está dividida en tres partes bien definidas:

- El vierteaguas o base, está decorada con inscripción en letra gótica según el estilo medieval.
- Las jambas, o parte central, presentan en su parte interior pilastrillas con nudos o macollas, y en la exterior, pilastras entorchadas y cinceladas que rematan en pináculos góticos.
- La cornisa, dividida en cuatro paños, tiene arquillos góticos entrelazados que rematan en crestería adornada de lazos y florones. Su parte central va calada y decorada con arcos conopiales policromados en rojo, y ornamentados

con florones y pinjantes. Su través deja ver la franja decorada que la propia tabla posee.

Estilo: Gótico, influencia catalana, 2ª mitad siglo XV.

Inciso sobre el Museo del Prado:

Quisiéramos detenernos un momento para señalar que algunos de los mejores cuadros del Museo del Prado están enmarcados en los años veinte con marcos pertenecientes a la Colección Cano, dignos a su vez de la obra que engalanan. Estas enmarcaciones se llevaron a cabo gracias a la generosidad de donantes, hoy diríamos patrocinadores, amantes del arte. Aunque la relación es bastante extensa, solamente citaré cuatro de ellos:

-*Extracción de la Piedra de la locura* del Bosco (h.1490) con marco de tabernáculo gótico español de influencia alemana, con entrecalle dorada al agua con pan de oro fino, estofada y cincelada, formando motivos geométricos estilizados. El donante del espléndido marco fue don Carlos de Beistegui.

-*Retrato del Cardenal de Rafael* (h.1510) que representa seguramente a Bandinello Suari, Cardenal de Julio II, pero que en el inventario figura como Alidosi, en la actualidad desechado, con enmarcación donada por don José Quiñones de León.

-*Salomé con la cabeza del Bautista* de Tiziano (h.1550) con marco donado por el vizconde de Eza.

Estos dos últimos cuadros presentan marco de tipo edículo en madera tallada. Van dorados al agua con pan de oro fino y policromados. Presentan entablamento con cornisa y friso. Pilastras decoradas a candelieri. El friso y la base con motivos de zarcillos, roleos y grutescos con metopas en las esquinas. El estilo es renacentista del siglo XVI de influencia italiana.

-*Judith en el banquete de Holofernes* de Rembrandt (firmado en 1634) con marco barroco ebonizado rizado por don Luis Errazu.

Tras este paréntesis, continuamos con nuestra explicación cronológica.

•*Sansón destruyendo a los filisteos* (h. 1625); Giulio Cesare Procaccini; (Bologna 1574 - Milán 1625).

Pintor y escultor italiano, de familia de artistas e intensa religiosidad. Su arte, de extraordinario refinamiento sensual, heredero de Correggio, y con elegancias aún manieristas en la composición, supone, junto a la gravedad religiosa de Crespi, el Cerano, y al expresionismo dramático de Morazzone, el punto de menor sacralidad del tardío manierismo lombardo, con una acentuación del claroscuro y de la expresividad.

En Sansón destruyendo a los filisteos utiliza una composición muy intrincada: en el centro, Sansón, con la quijada de

asno a la derecha, golpea a varios filisteos que le rodean. Retorcidos por el suelo, se encuentran varios más.

Procede de las colecciones Reales y estuvo depositado en el Instituto de Badajoz desde 1882, volviendo al Museo del Prado en 1968, por lo que no entendemos por qué no figura en el Catálogo del Museo del Prado de 1996 si en la Guía del Prado de 1986 sí lo hace.⁶ La pintura fue restaurada para la exposición de Pintura Italiana celebrada en el Casón del Buen Retiro en 1970.

Es obra excelente y muy ilustrativa del manierismo del autor que se identifica en ocasiones, según el asunto tratado, con las composiciones violentas y con un cierto horror vacui, junto a detalles de gran naturalismo, cromatismo intenso y de gran riqueza. A este lienzo y a sus compañeros, se refiere sin duda Malvasía, el biógrafo de los artistas boloñeses, al afirmar por boca de Michelangelo Colonna, recién vuelto a Bolonia, que Procaccini gozaba de gran estima en la colección real española.

Tanto escuela, época de realización, en 1625, como características del estilo y técnica empleadas por el autor en esta pintura, son los motivos que nos llevaron a elegir este modelo de moldura tallada con grueso cordón entorchado en negro, tan efectista, combinando con brillantes hojas doradas a tortiglioni, es decir de cordón entorchado. Emplear laca negra para resaltar el oro que se aplica en los relieves más prominentes es también frecuente en los marcos lombardos.

Asimismo, consultamos diferentes catálogos y analizamos las molduras de pinturas boloñesas y milanesas de época semejante a la de Sansón, y en el libro de La Cornice Italiana de Colle y Zambrano se incluyen modelos lombardos de finales del siglo XVI con características similares a las propuestas, concretamente en la pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia. De la misma manera, en Repertorio della Cornice Europea de Lodi y Montanari, se muestran modelos lombardos del siglo XVII, pertenecientes a colecciones privadas, donde también el modelo de grueso cordón negro, alternando con hojas doradas está presente.

Sin duda, fue también el asunto representado en el cuadro, junto con los violentos contrapostos y los efectos claroscuros, lo que nos decidió a elegir esta moldura.

•*Florero de tulipanes*; Philippe de Marlier-Frans Francken; (1640); 55,6 x 40,4 cm.

La obra que nos ocupa fue realizada hacia 1640 por Philippe de Marlier, maestro que reproduce con primor flores e insectos recreados de forma preciosista y gran realismo. Junto a él participó en la elaboración del jarrón Frans Francken II, pintor flamenco que destaca por su buen hacer en paisajes y naturalezas muertas, tal como puede verse en el transparente



Fig. 2 Philippe de Marlier y Frans Francken: Florero de tulipanes, 1640. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

recipiente donde se representa a una divinidad relacionada con las aguas (fig. 2).

El marco fue elegido de forma concienzuda por el jefe de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el propio Director, tras sopesar su elección en el mismo museo, entre diversas muestras. Se trata de una enmarcación flamenca del siglo XVII en madera ebonizada rizada y con decoración de cordón, con entrecalle en ajedrezado. El filo, dorado de 8 mm, proporciona mayor riqueza y luz a la pintura.

•*Virgen con el Niño y retratos* (h.1686), Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689).

Pintor granadino, fue un evidente seguidor de Alonso Cano, en quien se inspira, la mayoría de las veces, con gran delicadeza. Parece ser, según Pérez Sánchez, que fue un hombre vanidoso y poseído de sí mismo.⁷

Viajó a Sevilla y posteriormente a Madrid en 1686. Sabemos también que fue protegido del marqués de Mancera y pintor del rey, en ese momento, Carlos II.

Su arte, con una impronta indudable de Alonso Cano, insiste en lo menudo y delicado, con innegable encanto en las Vírgenes con Niño y las Inmaculadas. Realizó también composiciones más complejas como es la Alegoría de la Justicia



Fig. 3 Pedro Atanasio Bocanegra: Virgen con personajes, 1686. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

80

de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, que le valió el título de pintor del Rey.

Esta obra de la Virgen con retratos, realizada posiblemente en su estancia madrileña, es de una delicadeza extrema, mayor incluso que la reflejada por su antecesor en composiciones marianas. El rostro de la Virgen destaca por su delicadeza y fragilidad. La composición, sin ser demasiado compleja, sí resulta bastante estudiada aunque no novedosa. En un primer plano, y dejando ver hasta la mitad de su cuerpo, sitúa a los personajes niños. En el centro, y en un plano superior se encuentra la Virgen con el Niño sobre sus piernas en una graciosa postura de desequilibrio. Las cortinas de un rojo aterciopelado flanquean a María y cierran la escena a derecha e izquierda.

Aunque es quizá el dibujo lo más débil de la pintura, sí que en cambio destaca por el cromatismo vivo y contrastado, en carmines y azules, que demuestra también su interés por lo flamenco, también por Tiziano, y con ciertas reminiscencias, en su elegancia, del arte de Van Dyck.

Sabemos por Pérez Sánchez que la pintura se encontraba en 1992 en colección particular madrileña, pero en la actualidad se conserva en el museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 3).

Para la propuesta de enmarcación visitamos la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y otros museos en los que



Fig. 4 Inmaculada (último tercio del siglo XVII). Escuela madrileña. Comunidad de Madrid.

se encuentra obra de Bocanegra. Es en el museo de Granada donde estudiamos un marco barroco con entrecalle oscura de estilo barroco andaluz que engalanaba una Inmaculada del autor. Como contábamos con una muestra semejante en la colección Cano, y con otras más acordes al estilo y época de la Virgen con retratos del artista granadino, trasladamos las muestras más adecuadas de la Colección al Museo de Bilbao, y probamos las más propicias a modo de marco ficticio, in situ y la moldura idónea era la que íbamos a proponer sin todavía haberla visto acoplada. Se trata de un marco barroco español de la segunda mitad del siglo XVII. Es de madera tallada y dorada al agua con pan de oro fino. Una orejeta sobresaliente con talla de hojas de cardo rizadas de gran efecto plástico le aporta un carácter grandioso. La entrecalle se encuentra cincelada con motivos geométricos, el canto tallado con hojas y flores esquemáticas, y el filo muy desarrollado con exuberante fronda voluminosa le aporta una potencia inigualable (fig. 4).

• *Inmaculada* (último tercio del siglo XVII), Escuela madrileña. El procedimiento para la enmarcación de esta pintura fue semejante al anterior. Diferencia fundamental era que no contábamos con fecha de ejecución, ni autoría siquiera aproximada que nos pudiera orientar sobre la época o la escuela



Fig. 5 Paret y Alcázar: Vista de Fuenterrabía y Escena de aldeanos, 1786. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

en que fue realizada. Tras un somero estudio de la pintura llegamos a la conclusión de que se trataba de una pieza realizada en el último tercio del siglo XVII y de escuela madrileña.

La Virgen vestida con túnica blanca y manto azul, sigue esquemas tradicionales en su representación. Un doble halo con haz de rayos circunda su rostro de mejillas encarnadas. La Paloma del Espíritu Santo sobrevuela su cabeza. La composición es muy compensada: tres cabezas de ángeles flanquean la imagen a derecha y a izquierda en los ángulos superiores; María ocupa una posición muy centralizada, sin movimiento alguno, sólo sugerido por un ligero contrapuesto, con cara y pies hacia la izquierda, mientras que torso, manos y piernas hasta las rodillas lo hacen hacia la derecha.

Ya en la parte inferior de sus pies, y en sombra, emerge otra cabecita de ángel. En el lado izquierdo se sitúan, en dos planos diferentes, dos ángeles más de cuerpo entero: el más cercano porta una azucena; al lado derecho uno gordinflón en forzado escorzo, sostiene una palma.

La pintura, no exenta de ingenuidad, recuerda por su estatismo modelos renacentistas.

La elección del marco, fue bastante sencilla en esta ocasión; probamos solamente dos marcos sobre la Inmaculada,

recientemente restaurada y sin enmarcar: uno barroco de orejetas con entrecalle ancha y oscura que resultaba algo sobrio, y el que acabamos de estudiar en relación a la Virgen con personajes de Pedro Atanasio Bocanegra. Como en el caso anterior el marco de orejeta sobresaliente con hojas de cardo rizadas, era su complemento ideal.

Se trata de un marco barroco español de la segunda mitad del siglo XVII. Es de madera tallada y dorada al agua con pan de oro fino. La entrecalle, en este caso, no va cincelada con motivos geométricos sino pintada en tono oscuro y sobre ella destacan trazos también pintados, en ocre y verdes; el canto tallado con hojas y flores esquemáticas, y el filo muy desarrollado con exuberante fronda voluminosa, le aporta gran potencia.

En la actualidad la Inmaculada se encuentra en una de las estancias del Palacio de Manzanares del Real de Madrid.

• *Vista de Fuenterrabía y Escena de Aldeanos* (1786); Paret y Alcázar (1746-1799)

El ejemplo más paradigmático de lo que es el rococó tardío en nuestro país lo encontramos en este autor. Su primera formación fue con el diamantista Agustín Duflós. Por otro lado los años que permaneció junto a La Traverse (delicado dibujante), terminarían por afinar ciertas fórmulas resolutivas

de su casticismo frente a los artistas de la fábrica de Santa Bárbara.

Hombre de profunda cultura y políglota, poseía una extensa biblioteca de autores franceses. Fue gran conocedor de las técnicas y procedimientos artísticos y esto se plasmaría en sus obras. Llegó incluso a diseñar marcos, que plasmó en dibujos, para retratos grabados. Presentan forma oval y están adornados con laureles, coronas, y otros atributos civiles o guerreros, que constituyen una importante fuente de inspiración para motivos en los marcos del siglo XIX.⁸

La estimación del arte de este pintor ha ido aumentando considerablemente en los últimos años. Sus obras dan vida a una pintura insinuante y sugerente, donde todo tiende a desvanecerse en modelados de texturas esmaltadas como si de miniaturas ampliadas se tratase, otorgándole a la vez, protagonismo a lo ornamental, sin acentuar los contornos.

En la capilla de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Viana (Navarra) llevó a cabo la empresa más ambiciosa de su carrera, decorando la media naranja al temple, así como los muros a base de grandes lienzos. Sin embargo, sus cuadros más representativos son aquellos que recogen instantáneas de la vida cortesana o burguesa, del que es magnífica muestra *La tienda del anticuario*, posiblemente su cuadro de más brillante, donde la espontaneidad de la pincelada no le impide mostrar el “ambiente” y la atmósfera particularísimas de su producción. *Ensayo de una comedia*, *Baile de máscaras* y *El jardín Botánico* son otras ricas muestras de su arte.

La enmarcación de la *Vista de Fuenterrabía* y *Escena de aldeanos*, dos lienzos en realidad, pintados en 1786, es un reto pues supone reunirlos en una única composición, recreando el paisaje de la parte que falta para hacer de él un gran lienzo con forma rectangular. También en esta ocasión probamos la moldura elegida in situ (fig. 5).

Se trata de un modelo rococó, óptimo para la ocasión, y de filiación francesa, muy en consonancia con la formación francesa del artista. Se caracteriza por la tendencia a la asimetría y su sensación de inestabilidad, así como por la presencia de curvas sinuosas de libre trazo a modo de grandes “ces” avolutadas y tornapuntas. A lo largo de los palos, los junquillos marcan un ritmo contrapeado que forma un contorno mixtilíneo de ligeras asimetrías. En las esquinas rocalla sobresaliente con mandorla inscrita confiere al marco cierto exotismo.

•*La reina María Cristina pasando revista a las tropas* (h.1865-66); Mariano Fortuny.

Mariano Fortuny recibió el encargo de la pintura por parte del duque de Riánsares, segundo marido de la reina María Cristina de Borbón, hacia 1865. El formato que recibiría la tela había de ser un gran óvalo (300x460cm) para ser encas-

trado en el techo de uno de los salones de la residencia de los duques en los Campos Elíseos de París.

El lienzo evoca una de las visitas que la reina gobernadora, acompañada de la futura reina Isabel II, niña, realizó a sus regimientos situados en los alrededores de Madrid para infundirles valor durante el asedio al que sometieron a la capital los ejércitos partidarios de la legitimidad sucesora del infante Carlos María Isidro durante la primera guerra carlista (1833-1840). Aunque la historiografía se ha esforzado por identificar el episodio concreto evocado por Fortuny en el lienzo, resulta muy difícil precisar la cronología de la revista militar que representa. Parece probable que el episodio se refiera a los inicios de la contienda, ya que cuando el cuadro ingresó en el museo del Prado en 1894 el episodio representado se cita en la documentación como en 1833. De hecho, la prensa del momento recoge los episodios de varias visitas reales a las filas que defendían Madrid en esta época.

Sin duda, Fortuny a la hora de documentarse para su composición debió contar con alguna de estas crónicas de la época, aunque solamente para orientarse, ya que planteó la narración como una recreación evocadora más que como una rigurosa crónica histórica. Algo, por otra parte, más conveniente a su destino decorativo como plafón de un techo.

Debido a la escena narrada y a su emplazamiento, éste es uno de los cuadros más singulares pintados por Fortuny a lo largo de toda su vida, viéndose obligado a forzar su perspectiva en picado para ocupar toda la superficie del lienzo, distribuyendo claramente dos planos narrativos: la visita real en un primer plano, y el fuego cruzado que está teniendo lugar en el cercano campo de batalla, en un plano más alejado.

En clara consonancia con la representación utiliza una doble técnica pictórica, por un lado una precisa, paciente y minuciosa en los retratos de las reinas, realizados con gran virtuosismo como si de un miniaturista se tratara, y por otro, se vuelve mucho más libre y abocetada en el campo de batalla. El pintor se muestra además atento a matices como el humo de los fusiles, sin descuidar detalles de ambientación. Con todo, es una pintura en la que la visión poderosa del paisaje se impone sobre la propia carga narrativa de la escena para dar una visión realista y creíble de la representación.

El encargo de este gran cuadro por parte de Riánsares para ser acoplado al techo de la residencia parisina formaba parte de un proyecto ambicioso, no sólo decorativo, ya que pretendía reforzar la vinculación de su esposa a la Corona y la legitimidad al trono por parte de su hija ante todos aquellos que los visitaran en su mansión de la capital francesa, en un momento de desprestigio de ambas figuras en la España de la época.



Fig. 6 Mariano Fortuny: La reina María Cristina pasando revista a las tropas, 1865-1866. Museo Nacional del Prado

En este programa, además de Fortuny, Raimundo de Madrazo también tendría un papel relevante, ya que pintó otro de los plafones para el palacio.

Charles Davillier pudo ver el lienzo instalado en la estancia palaciega de los Campos Elíseos, lamentándose entonces de su colocación, al horadarse el centro de la pintura para colgar del techo la lámpara de la sala; perforación cuya huella es aún visible en la tela.

Posteriormente, el cuadro fue comprado por Raimundo de Madrazo en 1893, siendo vendido por éste al museo del Prado un año más tarde.

La comisión del marco para esta obra, por parte del Museo del Prado se hizo en 2007, al igual que la enmarcación para la Conversión del Duque de Gandía con ocasión de la celebración de la exposición del siglo XIX en la Pinacoteca.

A la hora de documentarnos sintetizamos algunos de los pasos más relevantes para nuestra documentación: consultamos los periódicos de la época como *El Demócrata* o la *Gaceta de Madrid*, diversos catálogos de exposiciones, bibliografía específica sobre la época y el autor, así como diversos archivos, entre los que se encuentran los fotográficos del IPCE. La pintura estuvo expuesta en el Casón del Buen Retiro entre 1971 y 1981, en la sala Fortuny, según puede observarse en una fotografía que figura en el catálogo de la exposición *El Siglo XIX* en el Prado, pero con un marco

soporte liso que era necesario cambiar para la inauguración de la exposición de 2007 citada. Es en el Archivo Moreno, sito en el IPCE, donde nuevamente encontramos la fotografía del lienzo de Fortuny enmarcado, correspondiente al Museo de Arte Moderno de 1899 (fig. 6).

La enmarcación que realizamos es réplica exacta de la que el lienzo presentaba a finales del siglo XIX, se ajusta al formato oval de la pintura, adaptación que resultó muy compleja dada la magnitud del tamaño y su forma. Un collar formado de perlas y carretes enmarca la luz del cuadro, pero toda la decoración del marco se centra en las enjutas, repletas de esquemática fronda de flores, hojas y guirnaldas en roleos de gruesa y espinosa talla. Los intersticios de la talla se decoran con oro granulado.

• *Conversión del Duque de Gandía* (1884); José Moreno Carbonero. La obra fue pintada por el artista como segundo envío de la pensión que disfrutaba en Roma, narra la renuncia al mundo de Francisco de Borja y Aragón (1510-1572) marqués de Lombay y después IV duque de Gandía, tras contemplar el cadáver putrefacto de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, muerta el 1 de mayo de 1539 en Toledo, y trasladada a Granada.

El cuadro consiguió la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884.



Fig. 7 José Moreno Carbonero: La Conversión del Duque de Gandía, 1884. Museo Nacional del Prado.

Aunque los tradicionales recursos temáticos del amor, la belleza y la muerte están reunidos en la obra, el momento elegido para la representación no es el momento exacto de la conversión que ya había pasado. La tensión de la escena está lograda por la presencia de la muerte junto al amor y la sentida devoción que el marqués sentía por su reina.

En cuanto a la técnica pictórica, observamos que junto al completo dominio del dibujo y la reproducción fidedigna, y muy plástica, de las diferentes superficies, algunas de indudable belleza como son el sudario de la emperatriz, la alfombra arrugada o las botas de los personajes centrales, se encuentra también la aplicación de la materia pictórica, suelta, deudora de los maestros barrocos.

Tras triunfar en Madrid, el cuadro fue presentado en varias exposiciones internacionales celebradas en Munich y Viena, en las que obtuvo sendas medallas de oro, Chicago, galardonado con medalla única, París, donde fue visto por Emilia Pardo Bazán, Budapest en 1890, etc.

El cuadro fue comprado por el Museo del Prado en 1884, para ser expuesto en el entonces llamado museo de Arte Moderno, y después fue depositado en el museo de Bellas Artes de Granada en 1957. En 1993 fue devuelto al Museo del Prado.

Nosotros, a la hora de elaborar el marco que nos fue encargado con ocasión de la celebración de la exposición de pintura y escultura del siglo XIX, debido a la apertura del nuevo edificio del museo del Prado en 2007, realizamos una exhaustiva búsqueda entre la documentación existente con vistas a una posible identificación del marco que en origen tenía la pintura: revisamos catálogos de exposiciones Nacionales, del Museo de Arte Moderno de 1890, entre otros, y también acudimos a los distintos archivos fotográficos, sitos en el entonces IPHE- Laurent y Moreno. En el primero encontramos una foto de la Conversión del Duque de Gandía correspondiente a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, pero no figuraba el marco. La pintura estuvo expuesta en el Casón del Buen Retiro entre 1992 y 1997, en el salón central del Casón del Buen Retiro, según puede observarse en una fotografía que figura en el catálogo de la exposición de El Siglo XIX en el Prado, pero con un marco que no hacía justicia a la calidad de la obra, y que era necesario cambiar para la inauguración de la exposición de 2007 citada. Sí en cambio figuraba en esta fotografía que encontramos en el archivo Moreno, aunque el marco no podía observarse en su totalidad, lo que era moldura y cartela, donde reza: “no más, nunca más, servir a señor que se me pueda morir”, que se reprodujo con total fidelidad, pero no los escudos existentes en las esquinas.

Para su interpretación recurrimos al experto en heráldica Faustino Menéndez Pidal, quien nos confirmó que los escudos se correspondían con los imperiales y con los de la casa de Isabel de Portugal. Aún así, como resultaba dificultoso su reproducción fidedigna, en el Museo se optó por dejar el marco sin escudos hasta que en un posible futuro puedan ser plasmados con mayor exactitud (fig. 7).

• *Plaza en Segovia* (1882) y *Toros en Pasajes* (1898); Darío de Regoyos (1857-1913)

Darío de Regoyos es una figura clave para entender el proceso de modernización de la pintura española. Formado en Bruselas y buen conocedor de la pintura que se hacía en París, fue el pintor español que mejor conoció los secretos técnicos del impresionismo, buscando una evolución de este medio pictórico en los primeros años del siglo XX. Se vinculó claramente al postimpresionismo por su trabajo personal y novedoso, yendo desde la aceptación de la técnica puntillista, hasta definir un lenguaje en el que descubre el valor del tema, para llegar a valoraciones cercanas al expresionismo.

En octubre de 1883 participó en la fundación del grupo los XX, que promovía la renovación del arte belga y que organizaría anualmente un salón. Gracias a las actividades de este grupo, y al contacto con artistas como Pissarro, Whistler, Seurat o Signac, entre otros, su estilo fue completándose.

Puede decirse que hasta el momento en que se encuentra con el paisaje del País Vasco, hacia 1890, transcurre la primera etapa artística de Regoyos, una etapa que podríamos definir como expresionista; vinculado a las orientaciones de vanguardia centroeuropea del momento. La situación geográfica de Bruselas hacía de la ciudad un punto de encuentro de las corrientes artísticas europeas, teniendo como punto fuerte el expresionismo, que defendía la concepción de la obra de arte como vehículo de emociones, un concepto que contrasta con muchas de las tendencias que partían del impresionismo, como el puntillismo, que se interesaba en problemas más técnicos. El valor de Regoyos reside en la síntesis que elabora entre estas dos tendencias.

En la obra de *Plaza en Segovia*, Regoyos situó el punto de observación muy alto para tener una perspectiva mejor de la plaza. El fuerte sol del momento queda patente por las sombras de las dos únicas personas que en ese instante se encuentran en la plaza, y toda la escena transmite una sensación de tranquilidad. La obra fue mostrada por primera vez, un año después de su ejecución en una exposición organizada por L'Essor, el grupo al que estuvo vinculado durante su estancia en Bruselas. Probablemente, el pintor quisiera mostrar con este cuadro en los ambientes artísticos belgas la vida serena y tranquila de los pueblos españoles. Los colores utilizados son los que corresponden a su primer periodo belga,



Fig. 8 Darío de Regoyos: *Toros en Pasajes*, 1898. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

entre los que destaca el azul, no muy intenso, del cielo, o las gamas de ocre del suelo y de las casas. La firma, en el ángulo inferior derecho, a base de caracteres triangulares, es también característica de este primer período.

Toros en Pasajes, realizada en 1898, pertenece al periodo impresionista maduro del pintor, y en ella el artista demuestra su conocimiento de la técnica puntillista. La elección de los vivos colores y la brillante luz reflejada sobre ellos, transmite con precisión el efecto de un día soleado, al atardecer, con múltiples efectos lumínicos.

En estos dos últimos casos, se trata de una propuesta de enmarcación que estamos llevando a cabo en el museo de Bellas Artes de Bilbao. El marco que actualmente adorna las pinturas es un marco estilo Luis XVI de corte francés que se encuentra en muy buen estado, pero resulta a nuestro modo de ver retardatario para un pintor tan preocupado por la renovación pictórica de principios de siglo XX (fig. 8)

Por ello, hemos propuesto un marco de sección estriada, en un dorado no demasiado intenso, que estuvo muy de moda en los círculos centroeuropeos y parisinos más vanguardistas. Ocasión más que propicia para vestir la amplia producción de la obra que el museo vasco custodia del pintor asturiano. Esta enmarcación es quizá de las más internacionales de principios de siglo XX, pues ha sido tanto utilizada por Sorolla,



Fig. 9 Anselmo Guinea Ugalde. Personajes vascos, 1899. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

como por Klimt, Gauguin, Pissarro, Seurat o Signac, con los que tanto se relacionó Regoyos. Por citar algún ejemplo, el artista vienés lo utilizó en 1898 en el Cartel-litografía para la I Exposición de la Secesión, actualmente en colección privada, y Gauguin en los más diversos soportes tanto en dibujos, como en grabados o pinturas, de los más diversos asuntos.

• *Personajes vascos* (1899); Anselmo Guinea Ugalde (1854-1906). Pintor de transición bebe de la tradición del siglo XIX, bien sea pintura costumbrista o de historia, aunque va más allá. Deceoso por conocer las innovaciones artísticas parisinas, viajó a esta capital a finales de 1891 con la ilusión de dar un giro a su pintura. Esta estancia y otra posterior en 1895 dio como resultado un Guinea más luminoso, de dibujo fluido, por influencia del impresionismo, el puntillismo y la estampa japonesa, que supo manejar con acierto en sus paisajes y cuadros de costumbres. Igualmente, sus viajes y estancias en Roma en diversas ocasiones, influyeron en el crecimiento de su arte: las de 1902 y 1905, ya en un momento de madurez pictórica, le llevaron a diversificar los temas de sus cuadros, iniciando un breve recorrido por el realismo social y recuperando asuntos históricos y de costumbres italianas olvidadas, reinterpretadas con una nueva estética. Fue un artista inquieto, capaz de asimilar en poco tiempo las más diversas tendencias, aunque el dibujo predomina y condiciona sus obras, un dibujo de perfiles netos, que en sus últimos y más progresistas proyectos se siluetea, recreándose en síntesis planas o en arabescos, más propios del modernismo que del impresionismo (fig 9)

Del artista vizcaíno enmarcamos dos obras, procedentes de distintas instituciones, la primera del Ministerio de Economía y Hacienda, y la segunda para el museo de Bellas Artes pero curiosamente, pertenecientes a la misma obra, ya que ambas son fragmentos de bocetos para una vidriera. Con lo cual, se trata de piezas muy especiales en la producción del artista. Realizadas hacia 1898, en la etapa más modernista del

autor, es evidente la línea sinuosa y serpenteante, las formas orgánicas y de la naturaleza. Los contornos de figuras son evidentemente remarcados, como era costumbre en la obra del artista, y los personajes, rotundos, y potentes de innegable presencia vasca, y de marcado acento naturalista, definen la escena. El colorido, con predominio de verdes y ocre, fue elegido en consonancia y como parte integrante de la composición y del soporte para el que iban a formar parte, la vidriera.

El fragmento perteneciente al Ministerio, fue el primer encargo que recibimos (fig. 10).

Las características comentadas del boceto, nos dieron las pautas en la elección del marco. Escogimos un marco, sobrio, pero a la vez muy elegante, propio de paisajes u otras composiciones impresionistas o modernistas: se trata de una moldura que presenta estrias o acanaladuras paralelas a los palos y que se entrecruzan en las esquinas. El acabado es dorado al agua con pan de oro fino. Muchos fueron los artistas que a principio de siglo XX engalanaron sus lienzos con esta enmarcación: podemos mencionar por ejemplo a Aureliano de Beruete en la Vista de Madrid desde la pradera de San Isidro de 1909, o diversas composiciones iluministas llevadas a cabo por Sorolla.

No obstante, presentamos otras opciones para que el cliente pudiera seleccionar la más adecuada, siempre guiado por nuestro criterio, siendo elegido por unanimidad el marco modernista, pues sin lugar a dudas era el que se ceñía de forma más ortodoxa a los Personajes vascos.

Una vez enmarcado el cuadro fue trasladado a la escuela de Patrimonio de Nájera, antes de volver a su emplazamiento habitual del Ministerio.

El hecho de que en el Museo de Bellas Artes de Bilbao contaran con otro fragmento del proyecto para vidriera, recientemente comprado, el conocimiento del proyecto de la enmarcación del Ministerio, y el estudio del ya enmarcado en Nájera por parte de la pinacoteca, favoreció el encargo de la enmarcación para el nuevo boceto.

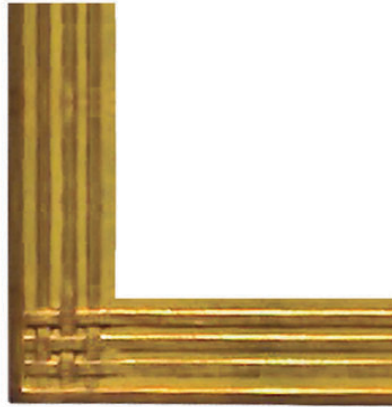


Fig. 10 Anselmo Guínea Ugalde. Personajes vascos, 1899. MEH.

Notas

- ¹Alcaraz, 1968, pp. 24-26.
²Zorrilla, 1999, pp. 48-52
³Ortega y Gasset, 1921, pp. 201-202.
⁴Zarco Del Valle, 1870, pp. 591-613.
⁵Cavestany, 1941, p. 26
⁶Luca de Tena, Mena, 1986, p. 235.
⁷Pérez Sánchez, 1992, p. 384.
⁸Timón, 2002, p. 301

Bibliografía

AGULLÓ Y COBO, M. (1961-71): *Madrid en sus diarios*, 5 vols., Madrid.
 ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1954): *Arte y Artistas. Juan de Borgoña, Diego Velázquez*, CSIC, Madrid.
 AGUILÓ ALONSO, M. P. (1990): *El Mueble en España, Siglos XVI-XVII*. CSIC, Ediciones Antiquaria, Madrid.

ALCARAZ, F: “El marco nació con la pintura” en *Arte y Hogar*, septiembre, 1968, pp. 24-26.

CAVESTANY, J. (1941): *El Marco en la Pintura Española*. (Discurso leído en el acto de su recepción pública). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

COLLE, E. y ZAMBRANO, P. (1992): *La cornice italiana: dal Rinascimento al Neoclassico*, Electa, Milán.

CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1980): “Retablos inéditos de Juan de Borgoña: Camarena y Pastrana”, *A.E.A.*, pp. 162-183.

LODI, R. y MONTANARI, A. (2003): *Repertorio della Cornice Europea*, Galleria Roberto Lodi, Módena, LUCA DE TENA, C. y MENA, M. (1986): *Guía del Prado*, Edit. Silex, Madrid.

MALVASIA, C.C. (1678): *Felsina Pittrice*, Bolonia. Se cita por la edición de Bolonia de 1841.

OSSORIO Y BERNARD, M. (1869): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.

ORTEGA Y GASSET, J. (1921): “Meditación sobre el marco”, en *El Espectador*. Tomo III., Edit. Espasa Calpe, Madrid, pp. 201-202.

- PARDO CANALÍS, E. (1972): “En los comienzos de la primera guerra carlista. Una evocación de Fortuny”, *A.I.E.M.*, t. VIII, pp. 395-400.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1970): *Pintura Italiana del siglo XVII*, Casón del Buen Retiro, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1994): *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, Fundación Valdecilla, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992): *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid.
- TIMÓN TIEMBLO, M.P. (2002): *El marco en España: del mundo romano al inicio del Modernismo*, P.E.A., Madrid.
- REYERO, C. (1989): *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1989.
- REYERO, C. y FREIXA, M. (1995): *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid
- REYERO, C. (ed.) (1999): *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de Historia del siglo XIX*, catálogo de exposición, Barcelona.
- ROETGEN, S.: *Anton Raphael Mengs (1728-1779)*. Das Malerische und Zeichnerische Werk. n°19, Munich.
- V.V.A.A. (1994): *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Edit. Forum Artis, Madrid.
- V.V.A.A. (1996): Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- V.V.A.A. (2006): Catálogo de exposición *De Goya a Gauguin*. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.
- V.V.A.A. (2007): *El siglo XIX en el Prado*. Catálogo de exposición, Madrid.
- ZARCO DEL VALLE, M. (1870): *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Colección de documentos inéditos para la Historia de España. Tomo XLV, pp. 591-613, Madrid.
- ZORRILLA, J.J. (1999): “Los marcos de los grandes artistas” *Arte Cuadro*, n°23, pp. 48-52.
- Catálogos Antiguos:
- Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno, Madrid, 1899
- Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno, Madrid, 1900

