Dis
22

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL MARCO
EN LA PINTURA ESPAÑOLA

DISCURSO

LEIDO POR EL

EXCMO. SR. D. JULIO CAVESTANY
MARQUES DE MORET

EN EL ACTO DE SU RECEPCION PUBLICA
EL DIA 19 DE MAYO DE 1941

Y

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. F. J. SANCHEZ CANTON

MADRID
1941

complementarios. Su colorido es rico, claro y fino, sin tonos reflejos, ni ecos. Su pintura no es luminista, ni efectista, ni decorativa.

Su composición, sencilla y fragmentaria, es casi siempre frontal, como en friso, como un retablo; no obedece a grandes líneas constructivas, no está arquitecturada; carece de espacios libres, de lo que podíamos llamar *silencios*. Hermoso es un pintor de fragmentos más que de conjuntos.

Pintor *intimista*, sus personajes miran casi siempre al espectador, con ojos sonrientes, maliciosos o melancólicos, asomándose a ellos el alma de las figuras.

Cuando un pintor copia de cerca su modelo, con la mirada en la mirada, transmitiéndose esa corriente psíquica de espiritual sondeo, ahondando en el alma del retratado, entonces se crean obras del más alto valor espiritual, como la "Monna Lisa" de Leonardo, "La mujer y los hijos" de Holbein, el "Desconocido de la cadena de oro" y el "Papa Doria", de Velázquez.

A Eugenio Hermoso le ha enseñado a pintar el campo.

Su pintura es una égloga campesina y pastoril, que hace pensar en Virgilio y también en Fray Luis de León, en Góngora, en Gabriel y Galán.

Pinta con espontáneo lirismo. Podríamos decir que Hermoso siempre ha pintado en verso.

Volverá mañana Eugenio Hermoso a Fregenal de la Sierra, pintará otras "Jumas" y "Rifas", soñadoras muchachas como "Rosa", apuestos mozos como "Miguel", zagalas y zagales; y otra vez, en las poéticas y serenas noches estivales su alma sentirá:

"La música que tocan los dedos invisibles de las noches sin luna en las cuerdas sensibles", como el mismo canta, contemplando extasiado el cielo cuajado de estrellas, que no serán ya las Cabrillas, el Carro, ni el Camino de Santiago, como las llamaba el mozuelo, sino las Pléyades, la Osa Mayor, la Vía Láctea...

El humilde zagal que soñaba en la Gloria, la ha conquistado. Es Académico y Catedrático, enseñando a dibujar donde él aprendió; condecorado y premiado en las Exposiciones, su fama de pintor ha traspasado las patrias fronteras; Museos y colecciones atesoran sus cuadros, y él sigue creando obras cada vez más bellas.

HA DICHO.

Dis - 154

22

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL MARCO
EN LA PINTURA ESPAÑOLA

DISCURSO

LEIDO POR EL

EXCMO. SR. D. JULIO CAVESTANY
MARQUES DE MORET

EN EL ACTO DE SU RECEPCION PUBLICA
EL DIA 19 DE MAYO DE 1941

Y

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. F. J. SANCHEZ CANTON

MADRID
1941

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL MARCO
EN LA PINTURA ESPAÑOLA

DISCURSO

LEIDO POR EL

EXCMO. SR. D. JULIO CAVESTANY

MARQUES DE MORET

EN EL ACTO DE SU RECEPCION PUBLICA
EL DIA 19 DE MAYO DE 1941

Y

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. F. J. SANCHEZ CANTON

MADRID
1941

DISCURSO

DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON JULIO CAVESTANY

DISCURSO

DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON JULIO CAVESTANY

Señores Académicos:

Desde el momento en que vuestra generosidad y benevolencia me eligieron Académico, confundió mi ánimo pensar en el acto público de hoy. Si todo lo académico impone siempre por su obligada severidad, imaginad cuánto pesan sobre mí estos instantes, pues me hago cargo, ante vuestro saber, de la modestia de mi competencia en las cosas de Arte. Y siendo esto así, es mayor el favor recibido; nombramiento honroso que agradezco emocionado.

No tengo que insistir en ofrecimientos de colaboración y trabajo para contribuir a los fines de la Academia, dentro de mis facultades, claro está, porque, no realizarlos sería defraudar la vocación de toda mi vida, y no corresponder a vuestros deseos al llamarme; mas en Dios confío que con vuestro ejemplo esto no ocurrirá. Y cumplido con gusto el deber de expresar mi reconocimiento a la Real Academia, adelanto las gracias más rendidas a cuantos habéis tenido la bondad de venir a escucharme.

Ocupó el sitio que me designáis, D. Ricardo de Orueta y Duarte, a quien no tuve ocasión de tratar, pero cuya producción artística, crítica e histórica conozco bien, como todos vosotros; a ésta me corresponde referirme hoy. Por ella, de valores seguros, le elegisteis unánimemente Académico de número, el

día 26 de octubre de 1924. Como dijo Don Elías Tormo, contestándole en nombre de la Academia, "el primogénito de sus libros, el más denso y el heredero con más títulos —son palabras de este ilustre Académico aludiendo a los frutos legítimos del conocido amor de Orueta por la Escultura— se llama *Pedro de Mena; Berruguete*, el segundo, el más seductor; *La Escultura funeraria en España*, el tercero; *Gregorio Hernández*, el último, en nada indigno de sus hermanos". Publicados de 1914 a 1920, son todos estudios monográficos muy pensados y documentados, expuestos con serenidad de juicio y precisos en su forma. Fundamentales aportaciones a la Historia de la Escultura española. Cuatro años después leía su discurso de ingreso sobre "La expresión del dolor en la Escultura castellana". Es pieza eminente, de cuyo exacto concepto podéis juzgar por estas palabras de su autor: "... Cristo en la Cruz, el tema de dolor más hermoso que puede ofrecer nuestra Religión, y en el que los escultores de España precisamente, han sabido llegar hasta la inspiración más sublime... Pero no es el dolor lo que culmina en ella —se refiere a la imagen del Crucifijo— sino sentimientos de amor y de perdón, de dulzura y de bondad, llevada hasta el sacrificio..."

A estas obras hay que añadir, ya de su vida académica, *La Ermita de Quintanilla de las Viñas*, en tierras del Cid, monografía sobre su escultura, cuyo interés pude apreciar en mi visita a esta ermita, hace unos años. *La Escultura del siglo XI en el Monasterio de Silos*, que integra valiosamente la bibliografía silense, publicadas estas últimas obras en 1928 y 1930 —"Archivo Español de Arte y Arqueología"—. Y completando la relación biográfica de Orueta, Director de Bellas Artes en dos períodos distintos, recuerdo que fué el iniciador, con exaltado entusiasmo, del Museo Nacional de Escultura de Valladolid —creado por Decreto de 23 de junio de 1933, cuando ocupaba aquel cargo—, que realizaron con él, don Francisco Javier Sánchez Cantón, los arquitectos Moya y Candeira y el Director del Museo, don Francisco de Cossío, cuya importancia, por las obras que guarda y por su instalación, no se puede ponderar en pocas palabras, siendo el conjunto logrado, deleite exquisito para cuantos lo visitan. Enumerada queda así de modo concreto su intensa

obra, de tan relevantes méritos, que será perdurable en provecho de los cultivadores y tratadistas de la Escultura española. Falleció este Académico el día 10 de febrero de 1939.

Elegir un asunto que pudiese interesar por sí mismo, ya que mi intervención poco podría valerle, no me fué empresa fácil —perdonadme ésta que creo legítima disculpa—, perdidos íntegramente, durante el extraordinario, doloroso período por que pasó nuestra querida Patria, las notas que recogí durante años, los libros de frecuente consulta, y el ambiente formado con el amor que siempre sentí por las Artes plásticas españolas.

La importancia del marco en su relación con la Pintura, asunto de este ensayo, que expongo en cumplimiento del precepto reglamentario, es esencial y no casual o fortuita. Basta que finjais ante vuestra vista un cuadro, histórico o actual, sin marco, para afirmarlo rotundamente. En un cuadro sin marco no se concentra la visión, porque ésta pasa a distraerse con cuanto tiene la pintura en derredor. Dice del cuadro sin marco, Ortega y Gasset, en una de sus *Notas*: "Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera", y supone al marco el carácter de una exigencia fisiológica. Pero también éste, por su parte, "postula constantemente un cuadro para su interior"; no puede faltarle el uno al otro [1].

Es idea generalizada que el marco equivale al cerco de una ventana, balcón o puerta a través de las cuales se contempla un paisaje, el mar o una escena cualquiera. ¡Cuántas veces, en medio de un pintoresco paraje, eché de menos el marco de un gran balcón que lo limitase! La necesidad del marco la advertí alguna vez en la representación al aire libre de una obra dramática, no obstante toda la belleza natural del fondo elegido. La embocadura del telón, marco del cuadro que se representa en la escena, es precisa, sin duda. Su ausencia se nota siempre.

El pintor, clásico o coetáneo, concibe limitada su obra, que al tomar forma real reclama precisamente la plasticidad de aquellos límites, misión que se confía al marco.

Pero no basta con que las pinturas tengan un marco: reclaman, además, uno adecuado a su asunto, diseño, color y dimensiones.

Permitidme hacer un poco de historia del marco en la Pintura española, y ésta misma nos sugerirá algunos comentarios.

A la pintura exenta del muro, la que llamaremos portátil, la acompañó siempre el marco, palabra procedente de la germánica *marka*, que significa límite o frontera [2]. Pero también se decía guarnición u ornato, nombres que declaran otra finalidad del marco: la de guarnecer la tabla o el lienzo, con cualquier asunto religioso o profano. A esto último atendieron los escultores, ensambladores, entalladores y doradores de muchas épocas, sin que la idea de protesta pasase por la mente de los pintores, a quienes no preocuparon bastante las condiciones de la talla en lo que afectaba a sus obras.

Tiene el marco precedentes en nuestro Arte, que sólo debo apuntar para situarle concretamente, pues quedan al margen del asunto de estas notas.

Son precedente, en el diseño, aún sin relieve, las cenefas en los mosaicos, o *pintura mosaica*, según Pacheco, en su libro; y las orlas miniadas de los códices, hasta las neoclásicas de libros grabados en el siglo XVIII. Introdujo la dominación romana en nuestra Patria, con su musivaria, estas clásicas cenefas tomadas, sin duda, de cartones o modelos que dibujaron los pintores romanos, por los que se copió aquí su mismo ritmo lineal, recuadrando con una o varias fajas el emblema o asunto del mosaico. Presentan toda su policromía, brillantemente decorativa, en espirales, follajes estilizados, meandros, peltas, postas... Y en las clásicas trenzas continuas que guarnecen, unas veces, los maravillosos dibujos de peces y motivos acuáticos en el fondo del *impluvium* o estanque de la casa romana; y temas figurativos, otras, en las galerías del peristilo o en los aposentos.

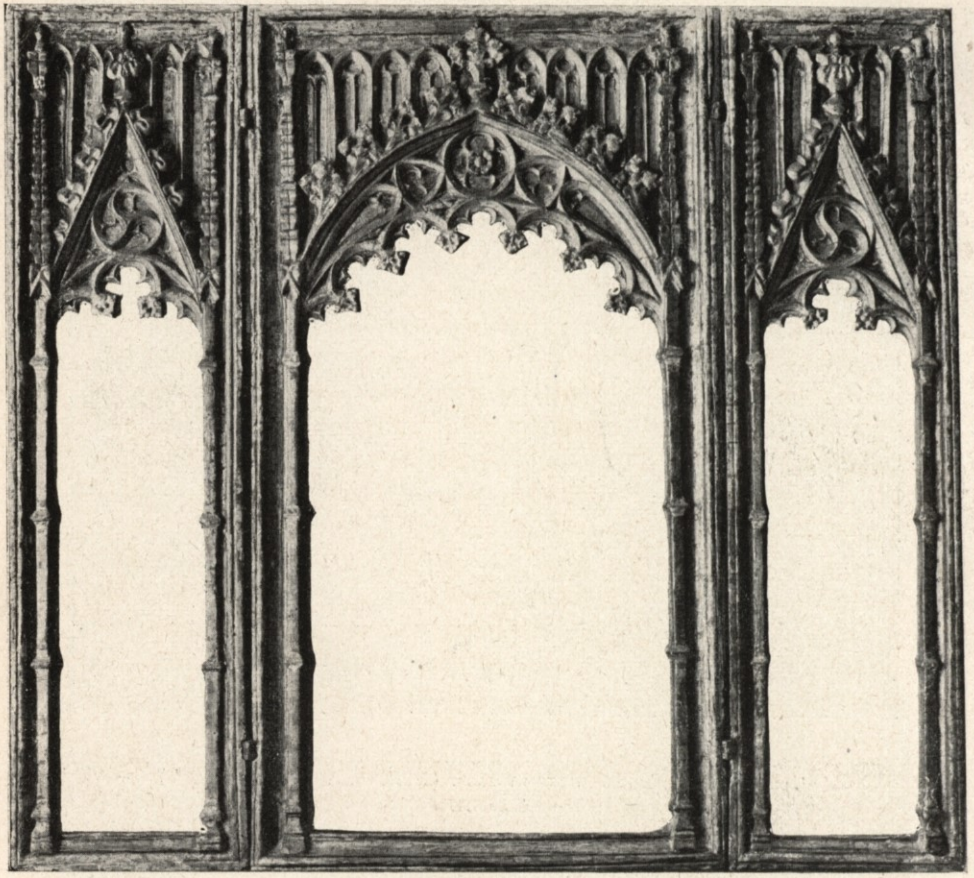
Vemos estas cenefas en tantos pavimentos de la colonización romana, existentes en España, desde los de técnica rudimentaria, como el *opus signium*, y en la más usada, el *opus tessel-*

1.—Libro de la Reina Felicia, esposa de Sancho Ramírez.
Siglo XI.

2.—Antipendio catalán del Salvador y vida de San Andrés, en Vich.
Siglos XII al XIII.

Evangeliario de Roncesvalles.
Siglo XII.

CANTIGAS DE SANTA MARIA.
Tienda de cuadros con sus marcos. (Biblioteca de El Escorial.)
Siglo XIII.



TRÍPTICO OJIVAL.
Siglo XV.

latum; y así, en los de Ampurias, de tradición griega, en los catalanes, "Cabeza de Medusa", de Tarragona, a la que sirve de marco el movido diseño de trenzas continuas; en los de Cuevas de Soria; en el de Liria, "Hazañas de Hércules"; en los de la Vega de Toledo, de singular interés pictórico; y entre los andaluces, en los recientemente descubiertos en una casa de Córdoba [3], y en los procedentes de Itálica, de gran sentido ornamental, en la colección Lebrija. Después, el encuadramiento de los mosaicos cristianos se distingue por el empleo de la *swástica* y del cáliz o *crátera*, que se ven en Mérida.

Antecedente más directo del marco, puesto que adquiere bulto, se halla en nuestras Artes menores, marfiles, esmaltes, orfebrería, con influencia bizantina. Las tapas de los evangeliarios, de plata repujada sobre armazón de madera, presentan un encuadramiento muy resaltado, formado por un plano, y bisel o chaflán al interior, decorado con filigrana y piedras finas de color, como el muy precioso de la Colegiata de Roncesvalles, del siglo XII, con el Cristo Majestad en su mandorla, rodeado del tetramorfo, y la Crucifixión, que son los asuntos encuadrados en las tapas. Si en éste y en otros evangeliarios, como los de la Reina Felicia, que fué de La Seo de Jaca —siglo XI— y los de Vich, Tortosa y catedral de Avila, posterior [4], nos imaginamos sus cubiertas independientes del libro, forman perfectos cuadritos en los que la relación armónica entre asunto y marco es absoluta, hecho todo con los mismos ricos materiales. Tales encuadramientos de nuestras obras esmaltadas y de orfebrería, de sumo valor decorativo siempre, se ven en el Arca de San Isidoro de León, la pieza príncipe, según don Manuel Gómez-Moreno, al estudiarla, cuando apenas era conocida [5], y el Arca Santa de Oviedo, en cuyas guarniciones de amplios roleos vegetales y encintados es motivo ornamental también, el perfil mozárabe de las letras, que ostenta la de Oviedo. Y encuadra un ejemplar de otro orden, el Ara de Celanova, en Galicia, preciosa cenefa con vegetales y aves de rapiña, combinándose elementos árabes y románicos [6].

Mas puede considerarse como marco exento, en el mismo período románico, el formado con tablas planas de bisel pronunciado, en los antipendios catalanes; verdadero marco que

sujeta y decora la tabla (o tablas ensambladas) en la que se representa el asunto sagrado. Relieves de estucos dorados imitan en estos frontales aquellas labores de orfebrería, repujada y dorada, enriquecida con cabujones. Aumenta, a fines del XII, este empleo del relieve, y forman la decoración medallas con figuras de animales, como en el frontal de Lérida, dedicado a San Vicente, procedente de Treserras, con el cerco o marco y el fondo dorados, y motivos de inspiración musulmana; otras veces, así en el frontal de Santa Cecilia —del Museo de Barcelona—, los estucos de los listones que forman el marco figuran discos cóncavos con ángeles y animales fantásticos, cuyo dorado y policromado recuerda especialmente los esmaltes bizantinos [7]. Son más ricos los relieves policromados en los marcos de dos antipendios de Vich, el de San Andrés, con follajes en forma de aspa y medallones, con los colores rojo, anaranjado, amarillo, negro y blanco; y el de San Lorenzo, decorado con ángeles y *swástica*, dibujo que recuerda el de orlas de códices del siglo IX [8]. Orlas todas —tal es el prestigio de su diseño— que valieron para proponer origen y fecha de las obras que guarnecen. Basten estos ejemplares, recogidos del vasto acervo nacional, para advertir que la pintura románica tuvo el marco propicio a sus cualidades: leve bulto sobre armadura plana, en la que, alternado el oro con los mismos colores de la tabla pintada, entonó absolutamente con ésta, obra todo, al fin, de una misma mano [9].

Desde estos simples encuadramientos de sentido horizontal de los frontales románicos de altar se llega al desarrollo vertical de la guarnición en el retablo gótico, progresivamente; se añade primero a la mesa del altar la *predella* o banco; después, colocada en alto, una tabla más o menos decorada, a modo de baldaquino, precedente de la polsera, batea o guardapolvo, que servirá de marco en el estilo ojival.

Pero en el siglo XIII se conoce ya el marco propiamente dicho, construído con independencia del cuadro. No existe, acaso, documento gráfico anterior en fecha al siguiente, que lo

confirma. Entre las miniaturas del códice de las *Cantigas de Santa María* —en la Biblioteca de El Escorial—, del mayor interés narrativo sobre la vida y costumbres de la época, en cuya ejecución intervinieron artistas españoles, se admira la que representa una tienda de cuadros con sus marcos, a cuya puerta un monje encapuchado, a caballo, coge con ambas manos, sin echar pie a tierra, el cuadro de la Virgen con su marco dorado, que le ofrece el mercader, acaso autor de los cuadros expuestos. Los marcos se aprecian claramente: el colocado más alto es rojo; el del Cristo, morado-rojo; y el de la derecha de éste, dorado, con el pormenor de la escarpia de que cuelgan en el muro de la tienda [10].

En el arte gótico, el oro, que más o menos pródigo cubre a lo largo de su historia, la talla ornamental, marco arquitectónico del retablo, invade el campo de la pintura, no solamente en los fondos, sino que llega a los nimbos y ropajes de las figuras. A través de los calados arcos se mira el paisaje de las tablas encuadradas por esbeltas columnillas o pilastras a modo de contrafuertes, rematados por airosos pináculos. Pero ¿qué relación guarda la labor de escultores, entalladores y doradores con la obra del pincel en estos retablos? Cierto es que sólo atendieron pintores y escultores al conjunto ornamental de la obra en que colaboraban. Al punto, que muchas veces el pintor llena con pequeñas figuras de santos las doradas tablas que separan unas de otras las pinturas principales del retablo; y entonces, es el pincel el que aborda el terreno del marco, advirtiéndose que la desproporción entre aquellas figuritas secundarias y las de las escenas capitales, desarmoniza en la visión del conjunto. Entre tantas obras importantes, se acusa aquella organización de talla y pintura, en el retablo de Pedro Serra —siglo XIV—, de la catedral de Manresa, y en otros de Ferrer Bassa, de estos hermanos Serra y de los Borrasá. También Pablo Vergós, en Cataluña, pintó retablos hacia 1495, con fondos dorados y apreciable relieve en las ropas de sus figuras. Las pinturas cuatrocentistas de Jacomart, como las del retablo de Catí, en Valencia, presentan el tipo clásico de estos ornamentos tallados, que todos conocéis: dos calles laterales de tablas separadas por pilastras o contrafuertes, de las del centro; arcos conopiales rematan

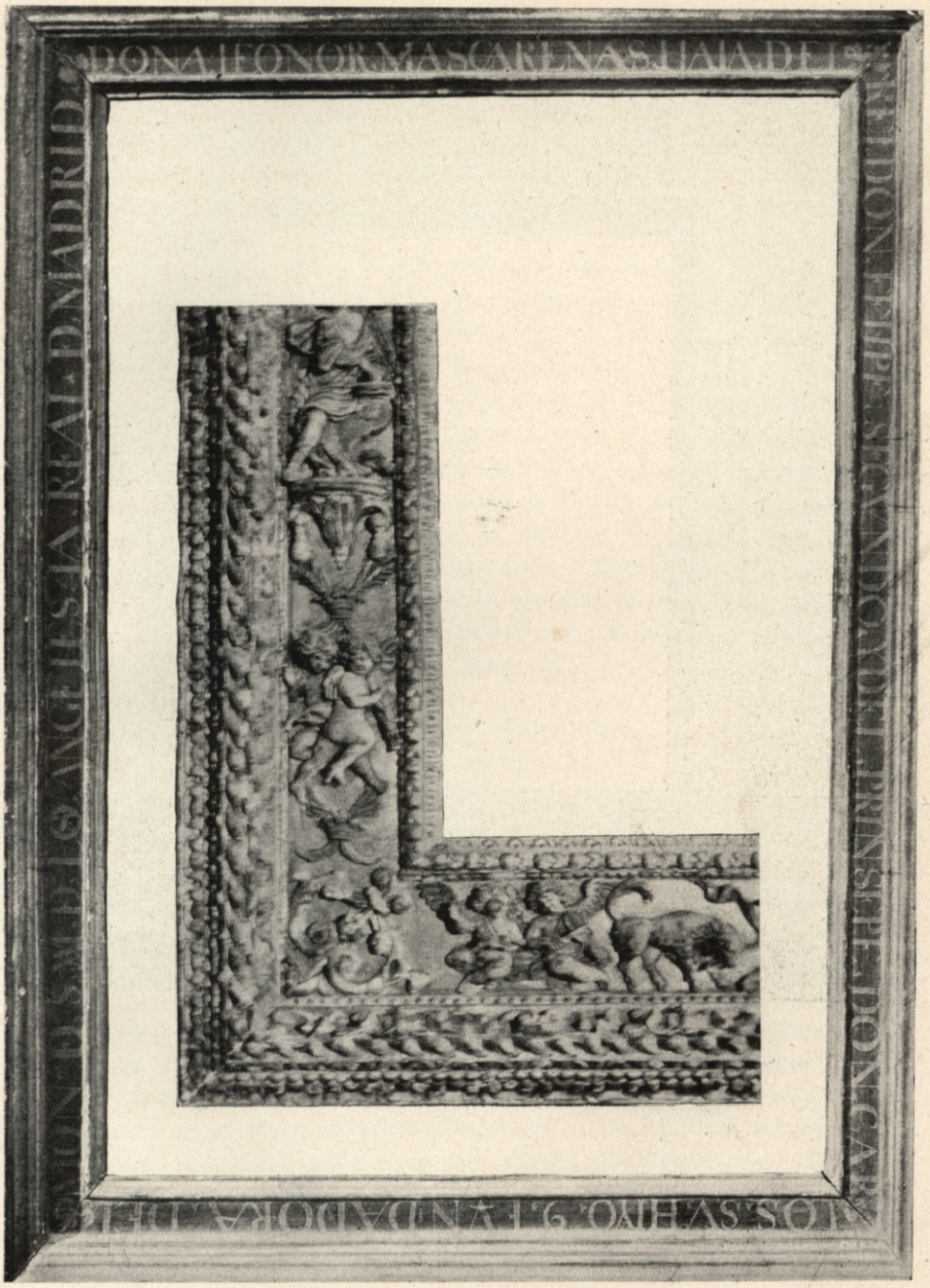
las tablas altas, y otros carpaneles, las inferiores, cuyos lóbulos montan sobre la pintura. Comparado con el citado de Serra, presenta el oro más realzado y talla más discreta, nuestro retablo de San Jorge, gala del Museo Victoria y Alberto, de Londres. En éste, figuras de la Pasión, entre otras sagradas, sirven de marco a la tabla central, en la que el santo, al lado del Rey Don Pedro I, mete su caballo entre los luchadores, venciendo en Alcoraz —1096— a los infieles. Es otro de los casos en que se buscó el efecto ornamental, policromo y dorado, en el que el guardapolvo de artesa sirve de marco total que lo limita. Conjunto ornamental que señala la continuada unidad del arte patrio, tal es su coordinación con el diseño alargado de las figuras pintadas del retablo, a cuya misma espiritualidad, manifestada como en protesta de lo románico, no obstante su virtual naturalismo, ayuda la traza vertical de doseletes y gabletes agudos, parte superior del marco, que la aligeran hasta reducirla a un punto.

Mas el oro deslumbrante en estas obras, ¿no dañó totalmente al efecto de la pintura? Considérese, en primer lugar, que el dorador se valió del recurso de apagar o desvirtuar excesivos reflejos del oro bruñido, con el oro mate; es viejo también el uso de las *corladuras* que velan tonos agrios, así como el empleo de diversos matices del oro, el verde, el bronceado, etc. Por otra parte, tengámoslo en cuenta, se hicieron estos retablos para iglesias o sus capillas, donde la luz se mantenía en una penumbra suavizadora.

En esta misma época, fuera del retablo, se encuadraron las tablas de pintura con criterio absolutamente opuesto: molduras negras de sencillos perfiles o listeles dorados que unas veces vienen de Flandes, protegiendo las tablas, y otras se engargolan aquí.

La transición al Renacimiento de la talla española, ornato o guarnición de la pintura, sigue lógicamente, aunque con influencia italiana, la evolución de nuestras Artes plásticas.

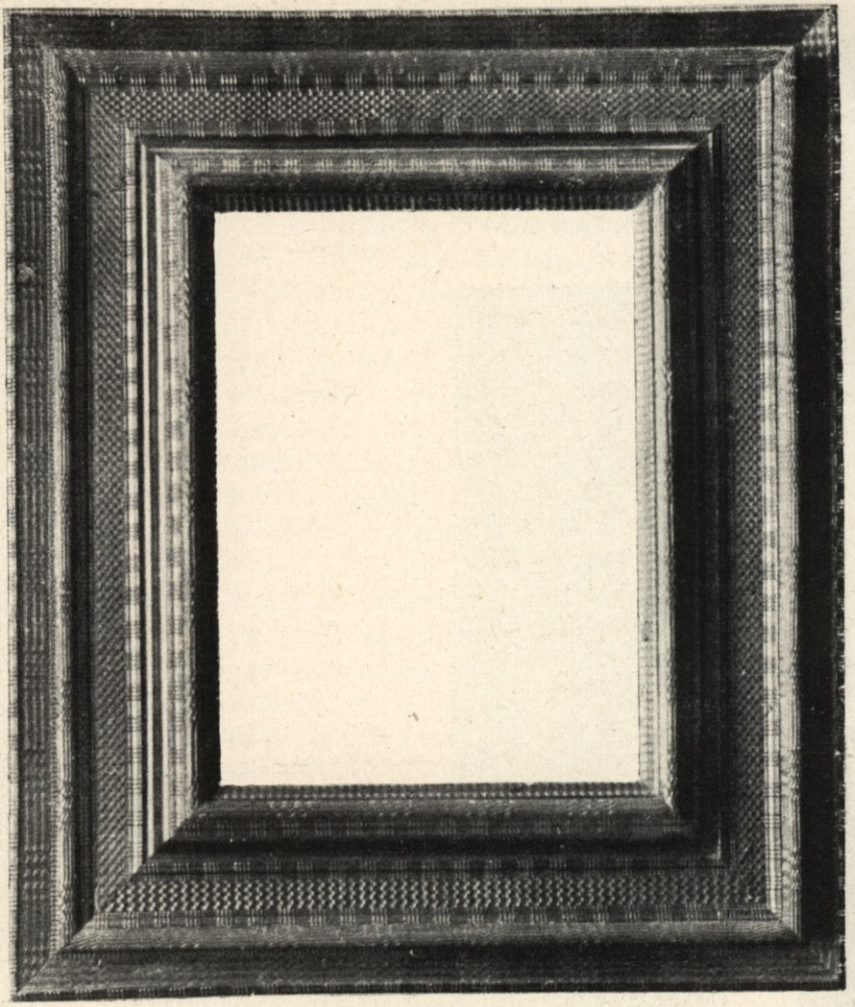
No alcanza el marco en España, en el siglo XVI, la impor-



Marco con letras.

Marco Renacimiento.

Siglo XVI.



MARCO NEGRO RIZADO.
Siglos XVI-XVII.

tancia que logra en Italia. Es éste, por excelencia, el siglo del marco italiano; como el XVII lo es del nuestro [11].

No obstante, del encuadramiento de la pintura religiosa, se conservan por fortuna, obras capitales en nuestras catedrales, monasterios e iglesias, presentes en vuestro recuerdo. Todos los grandes maestros firman contratos en los que se determinan punto por punto, los pormenores de la guarnición de la pintura que se les encomendaba. Y recordad que Alonso de Berruguete, cuya genial obra de imaginería en sus grandes retablos, queda fuera de estos comentarios, tuvo ocasión de hacer el ornato de su misma pintura: "las historias del pincel serán todas acabadas de su mano", según el contrato que firmó en Valladolid con el abad de San Benito, en el que se hace constar que "los acompañamientos entre historia e historia, así como los pilares, balaustres y cornisas necesarias al ornato, se dejan a la discreción del dicho maestro" [12]. Dentro de la suntuosidad obligada por el convenio, no dejó de atender aquél, a la relación de pintura y escultura; pues, como dice el académico a quien sucedo, "nada más subordinado (al conjunto) que sus oros", exquisita prudencia del genio, cuando la obra dorada de bulto colaboraba con la de pintura.

Sirva de ejemplo de la traza de los retablos de esta época, el que por encargo de Felipe II se hizo para el Monasterio de Yuste, dentro del orden clásico, "con cuatro columnas corintias y su pedestal... y en lo alto ha de ir su cornisamiento y un frontispicio roto, y en la rotura ha de haber un escudo con las armas del Emperador... dorado, estofado y pintado lo más bien acabado y con la mayor perfección"; y así lo hizo, muy a gusto del Monarca, el pintor y arquitecto Antonio de Segura, por el dibujo "que le ha dado formado de su mano Juan de Herrera". Traza herreriana del marco, que se repite durante algún tiempo dentro y fuera del Monasterio. Ejecutan estas obras en El Escorial, pintores como Rodrigo de Holanda, artista modesto a la cuenta, que unas veces pinta batallas y dora marcos, y en otras muchas ocasiones coge la brocha para dar manos de pintura de color *verde montaña* a los marcos de las ventanas del monasterio, o a los enrejados, estatuas y fuentes de La Fresneda, sitio deleitable para el reposo de los frailes, tan cercano al monasterio.

Entre los artistas dedicados a trabajos de estos órdenes, tallan y doran Juan Gómez, Alonso de Herrera, Diego López y Francisco de Viana, dorador éste durante muchos años en aquella Real Casa [13].

La severidad del marco mantiénese durante el siglo, encuadrando tablas y lienzos de asuntos religiosos o profanos. Un tipo de marco que viene de la centuria anterior, es el que sobre su plano central presenta una inscripción o leyenda con caracteres dorados, sobre fondo negro o azul muy oscuro. Inscripciones que llegan también con las pinturas del Norte, siguiendo todo el contorno de la guarnición, como por ejemplo, entre muchos, en el pequeño retablo de Santo Domingo de la Calzada, flamenco, cuya leyenda corresponde a los tres asuntos representados; se remata por sencillo coronamiento trilobulado, corriente por cierto en los retablitos con puertas — o trípticos, como hoy se llaman—, copiosos en la primera mitad del XVI. Participó así el marco de la boga que en el Renacimiento tuvieron los motes o divisas, alternados con escudos muy decorados de tipo gótico, aun en estas fechas, emplazados tanto en fachadas, como en los interiores.

De la importancia a fin del siglo de la obra de talla al servicio de la pintura, da fe el siguiente caso, que muchos conocéis, y que no resisto al estímulo de traer a colación: en el año de 1587 se paga más el marco que la pintura que guarnecía, al artista que contrató ambas obras. El marco, por tasación de Esteban Jordán, valió a su autor 200.600 maravedis, y quedó la pintura en 119.000. Pero ¿quiénes firmaron tal contrato? De una parte, el cabildo de la catedral de Toledo; de la otra, Domenico Teotocópuli; y la obra en cuestión, era *El Expolio*. Lástima grande que el *Expolio de Cristo* fuese expoliado de su marco, cuya importancia hizo exclamar a investigador tan prudente y sobrio en el comentario, como el canónigo Pérez Sedano: "bueno sería... cuando le tasaron en mayor precio que la pintura, que es tan excelente" [14]. Su traza se describe en el libro de Cossío [15], Porque *el Greco* cuando menos, dirigió el ornato de sus lienzos; así, el del convento de Santo Domingo, de poco resalte escultórico, que "parece hecho —dice el crítico antes citado— sólo para encuadrar las pinturas, valorizando su importancia";

y lo mismo puede decirse de las trazas de sus retablos del Hospital de Tavera y el de Titulcia, en los que se comprometía a que fuesen de "madera buena, limpia, seca y franca de Cuenca", madera que no viniese por el río, según se añade en otros convenios de este orden. Pero debo advertir que no fué aquella la sola vez en que se ajusta en más precio la guarnición que las pinturas mismas, aun siendo éstas de autores insignes [16].

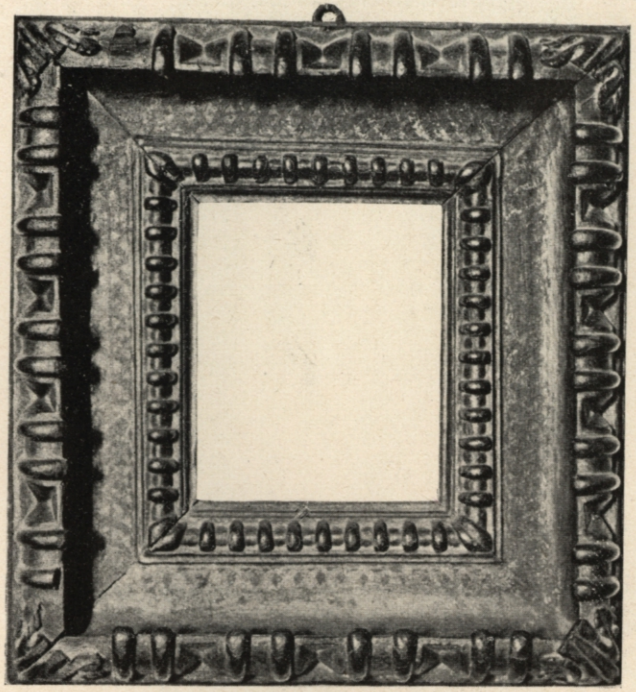
También los inventarios de bienes del 1500 dan noticias sobre los marcos de la época. En el de la Princesa Doña Juana, hija del Emperador —de 1573—, aparecen no sólo cuadros de devoción, sino retratos con los citados marcos de letras de oro; y otros, jaspeados de *pincel y colores;* y otros, con oro y azul, o de oro encerrados en otro negro; también los cuadros flamencos que se citan tienen estos marcos [17]. En el asiento de los bienes de Don Iñigo López de Mendoza, del año 1601, que por tanto se refiere a obras al menos del XVI —documento en que se usa la palabra *cuadro* por marco, acepción registrada en el *Diccionario de Autoridades*—, se incluyen "ciento y tres lienzos de pintura de diversas historias con sus *cuadros* de listas de molduras doradas que trajeron de Flandes"; en el mismo figuran después "un retrato de Doña Isabel de Mendoza, hija del Castellano de Castilnovo...", con su marco azul y oro, y un asunto religioso con "cuadro grande de madera para el oratorio de la casa de Buitrago". Por caso raro aparece en este inventario el nombre de un artista ignorado, que hace marcos, "lienzos de ciudades con sus marcos que dicen hizo —los marcos— Sebastián Díaz" [18].

En documentos análogos de la Casa de Benavente, de 1575, se anotan con los marcos dorados, y de ébano y de peral, algunos labrados; es decir, de talla, y otros menores de concha, tasándose separadamente algunos de éstos, quiero decir sin cuadros, prueba de que se estimaba su valor [19].

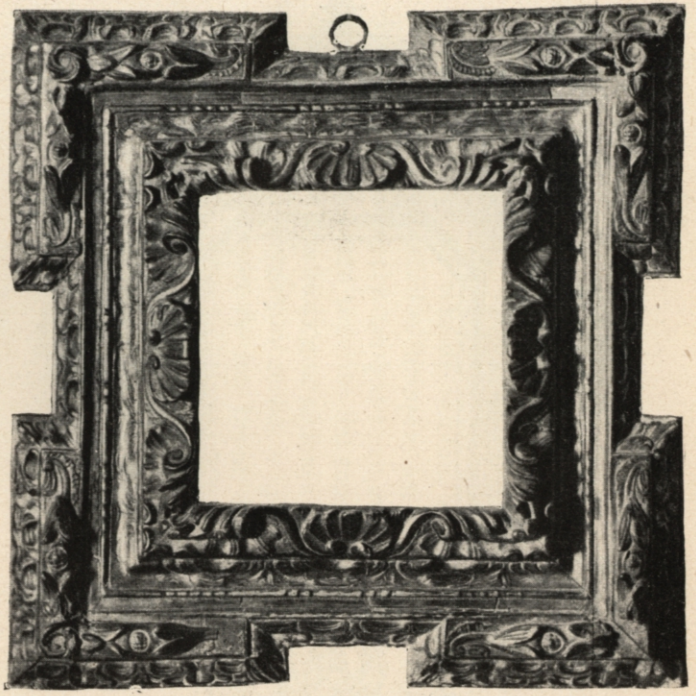
Los inventarios de pinturas de los Palacios Reales contienen otras noticias, de las que sólo cito algunas, seleccionadas por fechas; pero cuyos pormenores no omito en algún caso [20], pues si se pueden reputar de nimios, describen con puntualidad, de una manera íntima, sugeridora siempre. En la relación de cuadros de la Reina de Hungría, de 1555-56, aparte de las

molduras doradas, como en un retrato del infortunado Príncipe Don Carlos, hay otras "de por sí de madera blanca jaspeada de verde": así, en el lienzo anónimo de "cuando David (sic) cortaba la cabeza a Goliat", inventario en que figuran los retratos, por Tiziano, de Carlos I en su caballo español, venciendo a los luteranos en las orillas del Elba, y de Felipe II; pero nuestra curiosidad por saber de sus marcos queda insatisfecha, a cambio de conocer el cuidado en que se tuvieron tales obras de arte, ya en su tiempo, pues se citan guardados en sus "cajas redondas forradas de terciopelo", verde unas, amarillo o carmesí, otras, y cubiertas al exterior con cuero negro o lienzo; nos dicen también estos inventarios que los cuadros de Sánchez Coello tenían molduras doradas lisas, y los de Pantoja, doradas y negras. Los nombres de los entalladores de Palacio, del siglo XVI, a quienes correspondía intervenir en estos adornos, constan en las Cédulas Reales, entre ellos varios extranjeros: Gautier, Thirion, los Beuger, Giles de Bullon, Pedro Castello y Martín Giles.

Si el marco del cuadro historiado o de retrato, por lo que vemos, no tuvo la dicha importancia que en Italia, la adquirió indudable en la orfebrería, que guarneciendo reducidas pinturas de la devoción especial de reyes y señores, eran valiosas joyas, que se describen muy detenidamente. Pero su mismo valor intrínseco fué causa de su desaparición en épocas precarias de nuestra Historia, pues cuanto abunda su descripción en los viejos inventarios, falta, por fuerza, en nuestros recientes catálogos. A la par que estos joyeles, enriquecieron los oratorios y habitaciones privadas una serie de guarnecidos retablos portátiles, de los que sólo, como ejemplo, escojo alguno. El asiento de bienes hecho a la muerte de Felipe II, por Pantoja, contiene el *oratorio de camino* que tantas veces usó el Rey en sus viajes; lo componían "diez y ocho cuadros al olio, todos guarnecidos de plata, todo dorado y por las molduras sembradas hojas sobrepuestas y toda la clavazón dorada, el pedestal guarnecido de plata con serafines y escudos con las armas de Borgoña y Madama Margarita". Otros *retablicos*, en el de 1600, tenían, según se deduce de su minuciosa descripción, estructura italiana sin duda: unos, con friso, cornisa, arquitrabe y pie de ébano, o son de jaspe, y tienen compuertas de ébano guarnecidas de oro, y por dentro

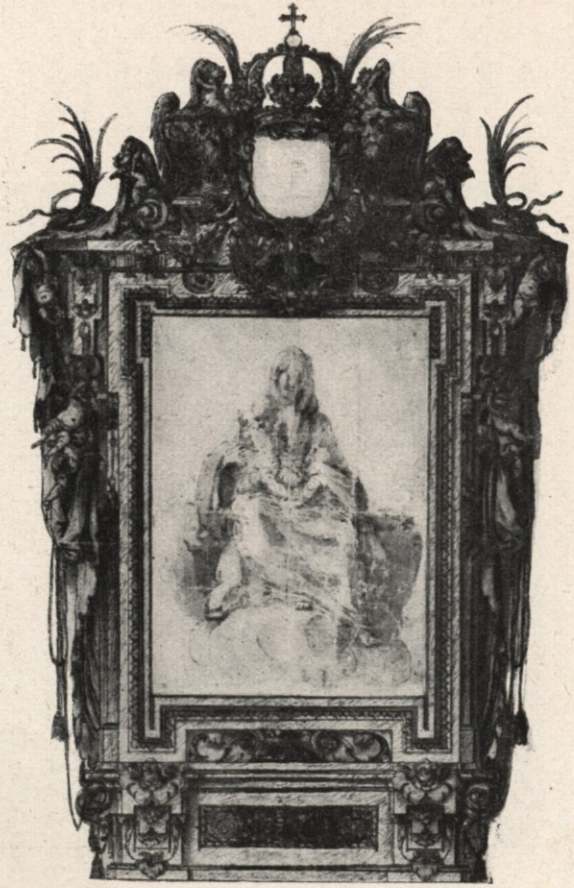


1.—Marco tallado y dorado.

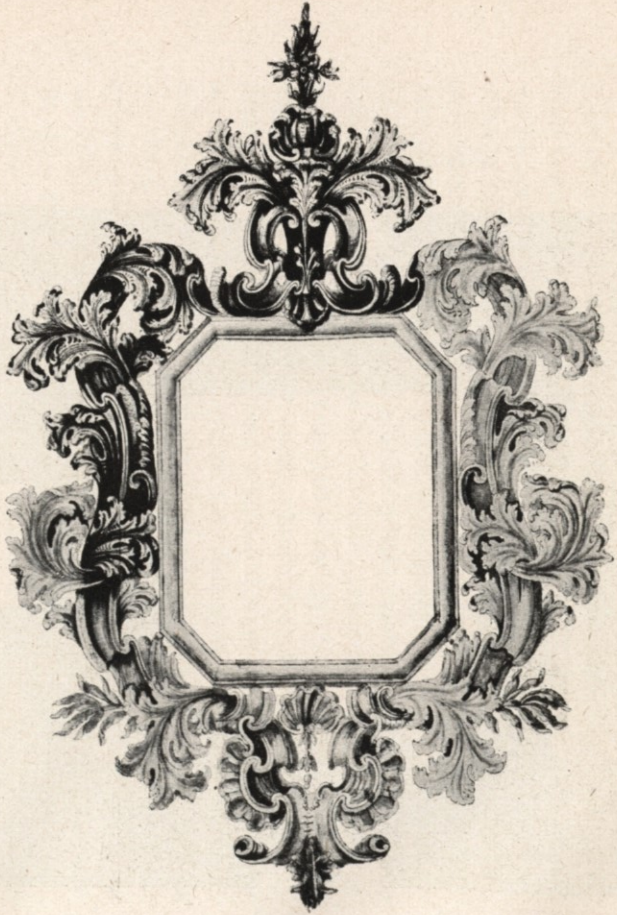


2.—Marco tallado y dorado.

Siglo XVII.



1.—Dibujo original de Herrera Barnuevo para un marco. Siglo XVII.



2.—Dibujo original de Churriguera para un marco. Siglos XVII-XVIII.

letras esmaltadas de negro...; otros, con dos columnas de ágata con bases y capiteles de plata dorada; uno, con pintura de Tiziano, de molduras doradas y azules. Retablitos todos que tienen sus puertas con bisagras, aldabillas, cadenilla y garabato para colgarse, todo de plata. Y, por lo general, se cubrían estas pinturas con una rica tela de tafetán, cuyo color carmesí, verde o morado, se determina siempre, así como sus flecos de plata y sortijas (anillas) con las que se sujetaban a una barra dorada, colocada en la parte superior del marco.

Aparte de estas ricas guarniciones, a las que más de una vez se dirigieron las leyes suntuarias, y en las que no es aventurado suponer intervención de los Leoni, Arfe, Reynalte o Trezzo, dominaron durante todo el siglo XVI las molduras con escasa talla, con más negro que oro, discretas por tanto, con ventaja sin duda, para el cuadro. Marcos negros ondulados, otras veces, cuya procedencia española o flamenca se discute [21].

Llegamos al siglo XVII, en el que muchas veces se encierran los lienzos en marcos muy tallados, de más ancha superficie, por lo general, que los hasta ahora referidos. La variedad es grande, porque aparte de la madera, se recurre a materiales diversos: placas de concha con embutidos de metal, hueso o marfil; trozos de espejo, sostenidos por la talla dorada, o pintados con lacas de primorosas flores.

Tienen asimismo estos marcos del XVII distintas características regionales. Corresponde una mención a los andaluces, y primeramente a los sevillanos.

Asombra el elenco de pintores, escultores, ensambladores, tallistas y doradores que se forman en Sevilla y arman los retablos de pintura que aun hoy son gala de sus iglesias. Debemos el conocimiento de autores y obras, y aun del pormenor con que los ejecutan, a la meritísima labor de los investigadores de la Universidad de Sevilla, que en aquellos archivos exploraron con el mayor éxito.

La talla sevillana, con caracteres generales a través del siglo, se distingue, en su primera y segunda mitad, siempre rica, muy

decorada, indicando —como otras artes menores— la prosperidad que por entonces disfrutaba la capital andaluza. En la primera mitad de la centuria abundan en el marco los filetes de oro, y tienen gallones y cantoneras, principalmente; se copian aún los que vienen de Flandes. Por esto, Juan de Uceda, en 1617, se obliga a hacer catorce marcos y guarnecerlos de madera negra y oro; y Sebastián Valera talla otros para un vecino de Sevilla, "negros con filetes de oro y cantoneras de agallones". En la segunda mitad se implanta el marco con ángulos o cantoneras talladas, cuando también abunda el policromado con el oro, en marcos y retablos. Desde entonces se distingue la talla sevillana por sus líneas movidas, por la gracia de su composición, así como por su buen dorado. Pacheco proclama en su libro que el aparejo y el bol son distintos que en Castilla, y aun que en Granada; pues en Castilla abusan de los grutescos y catalufas y arabescos, como en Madrid—dice el tratadista—, que no siguen la buena manera que en Granada, donde se mantiene la tradición árabe en la talla, y aun la concepción barroca de este arte, tiene sello especial. Debemos a Gestoso, el insigne investigador sevillano, otra noticia interesante dentro del asunto que nos ocupa: el magnífico marco que eligió Murillo para una de sus obras más excelsas, en la catedral, ante la que desfilaron tantas mujeres españolas en súplica determinada al Santo de Padua; en el libro de fábrica de esta iglesia figura el pago de aquel marco a Bernardo Simón de Pineda, acaso el artista más destacado en estas tallas, que trabajó con Valdés y Roldán por 1672, y trazaba los retablos y hacía toda su parte labrada, con las muy determinadas condiciones que constan en estos contratos, empleando madera de borne (roble), de cedro y de ciprés.

El dorado y estofado del marco de Murillo lo llevaron a cabo los pintores Alonso Pérez y Pedro de Medina. Aquel marco, tal vez el más grande de los marcos españoles, pues mide más de cinco metros y medio, está formado por grandes molduras estofadas y doradas, y adornado en sus lados con tallas barrocas. Con ocasión del robo de un fragmento del cuadro, en 1875, fué restaurado por Martínez Cubells, y entonces se hizo lo mismo con el gran marco.

Con los numerosos y famosos autores de retablos de pintura sevillanos, Roelas, Valdés, Cano... figuran entalladores y ensambladores, cuyas obras señalan todo el donaire y belleza de la talla sevillana [22].

Son marcos muy interesantes, con normas sevillanas, los de los cuadros de Zurbarán en la sacristía de Guadalupe, donde existen ocho con *riquísimas molduras policromadas*, de los once pintados por el maestro.

En Granada se hicieron, al mismo tiempo, marcos ricos, cuya ornamentación es peculiar, talla bien labrada de refinado gusto, obra de hábiles artistas. Muchas veces, los mismos pintores doraban sus marcos —al menos, dirigían de cerca este trabajo—; y así, el fraile pintor Sánchez Cotán doró los suyos, como lo prueba su testamento, hecho en 1603 [23]: "me debe fray Andrés de Mendoza... hermano del Marqués de Cañete, cuatrocientos reales de dos imágenes... con sus marcos dorados y acabados con toda perfección... y le hago gracia de un *retratico* y de dorarle un cuadro de la Magdalena"; añadiendo de otros cuadros, "aderecé y les doré los marcos." Otro tipo de marcos muy decorativos, que se hicieron en la región andaluza, es el decorado con trozos de espejos, que aligeran en extremo la talla, de los que existen hoy preciosos ejemplares.

Mas seguramente no preocupó a los artistas sevillanos y granadinos la coordinación del marco con la pintura. Lejos de subordinarse, se alzó el marco contra ésta, y puede decirse que sin premeditación, sin quererlo, se estableció una competencia entre la obra del escultor y la del pintor. Destaca el primero la suya, que atrayendo la mirada, no le permite concentrarse reposadamente sobre la pintura.

En Castilla, el ornato de la pintura religiosa tiene en el barroco las manifestaciones que sabéis, tampoco muy convenientes para la contemplación de la obra pictórica. Toda la plasticidad barroca, reflejada en estos marcos de altar, gravita sobre el plano del cuadro. Mas este barroquismo del retablo no alcanza tanto bulto en el marco portátil.

Gallones, rosetas, acantos, ondas y perlas; cantoneras y tarjetas doradas sobre fondos negros, dorados y de color, adornan los cuadros cortesanos. Fuera de España habíase iniciado la

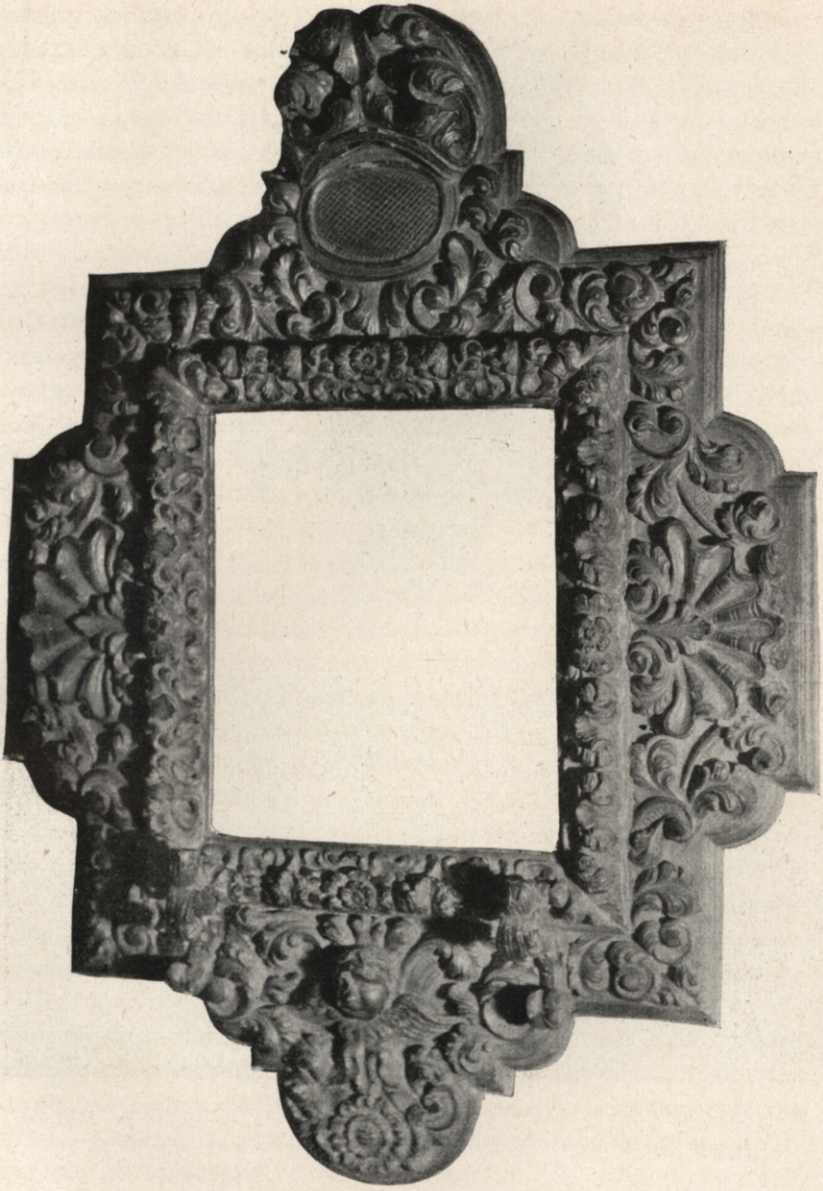
rápida decadencia del marco italiano, cuyo Renacimiento dejó bellísimos ejemplares, y comienza a notarse la preponderancia de la talla francesa, característica del reinado de Luis XIV. Del gusto de los encuadramientos de la pintura extranjera, nos informan precisamente aquellos cuadros de las escuelas del Norte, de interés iconográfico, en que se representan galerías, obradores o mercados de pinturas, tratados con primoroso pormenor. Se ven en ellos marcos lisos, no muy anchos, como en los de Van Haecht y Baelieur *el Viejo;* se advierten, en cambio, marcos tallados en el que Berckheide representa una *Bolsa de pinturas en Amsterdam*, y confirma la excelencia de los marcos italianos otro de Panini que reproduce una galería de pintura y escultura, distinguiéndose los dorados, con talla de perlas.

Si en nuestra Patria la mayor ostentación y riqueza de la talla continuaba reservándose para las iglesias, el marco cortesano durante el siglo pierde la austeridad anterior, animándose su traza y colorido.

Vuelven a dar en estas fechasn oticias pertinentes al caso, los documentos consultados de Palacio y grandes Casas. En la relación de pinturas de la Reina Margarita, de 1612, se dice, lo que es poco frecuente, quiénes hicieron buen número de marcos para pinturas famosas que se determinan: "molduras doradas y dadas de negro, que hizo Gabriel Benito, carpintero, y las doró Pedro de Guzmán, pintor": el que se conoció por *el Cojo*.

Del mismo modo siguen apareciendo los marcos negros y dorados, sin duda de anterior época; pero se incluyen otros con filetes de marfil, y por excepción, alguno con frontispicio de columnas y otros adornos; es decir, a la italiana. (Alcázar, 1623.)

Son más curiosos los citados en 1666, pues aparte de los tallados, figuran otros marcos de espejo, formados por fajas compuestas con pequeños espejitos como los ya citados, y guarnecidos con molduras onduladas, separadas por listas de bronce dorado y calado, y alguno blanco solamente [24]. Los del oratorio de Palacio, en 1686, son de mayor riqueza: tienen diferentes piedras y adornos de plata, que rematan en jarroncillos con flores, de plata también, y otros con columnas de cristal y ca-



MARCO BARROCO.
Siglo XVII.

1.—Marco con águilas.
Siglo XVII.

2.—Taller de marcos.
Siglo XVIII.

piteles de bronce dorado. Guarnece un cuadro de Barocci, "marco tallado de bronce dorado y el friso de plata, y follajes con unas mariposas a los cantos del mismo bronce". Y fuera del oratorio, los tradicionales negros rizados, otros blancos —acaso como algunos que hoy se hacen— y otros de ébano con vidrios pintados. Veremos en otras colecciones estos interesantes marcos, cuya decoración se aplicó también a la cajonería de algunos muebles escritorios.

Adornado de temperamento artístico, el Almirante de Castilla don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, muerto en 1691, supo reunir una numerosa colección de arte, en la que los marcos pasan de seiscientos, inventariados, caso raro, según su clase, y no por sus correspondientes pinturas [25]. Puede decirse que descubrimos en él a un coleccionista de pintura de flores, pues dejó también no pocos marcos sin cuadro, tasados aparte, y que se describen así: "con vidrios azogados y pintados con flores en ellos"; otros, con esta decoración floral, más cantoneras de bronce; con canastillos de frutas, con pájaros y flores; es decir, una serie interesante de marcos decorativos y de buen gusto, que no se ven ahora. De esta afición de don Juan Gaspar por la pintura de flores no deja resquicio a duda el inventario; sobre los dichos marcos aparecen muchos cuadros de flores, y todos, por cierto, colgados en su propia alcoba. De sus predilecciones por la *naturaleza muerta* son prueba también los cuadros que figuran con el epígrafe "Pieza de los bodegones" [26].

Don Gaspar de Borja, Cardenal y Primado de España, de la gloriosa Casa de Borja, bisnieto de San Francisco, cuya efigie conocemos aunque sólo sea por las copias del retrato que le hizo Velázquez, tuvo buen número de pinturas. En una relación de sus bienes (1686), donde se llaman cornisas a los marcos, como en Italia, donde representó a España, figuran los negros y a trozos dorados en madera de peral; y son especialmente ricos los de su oratorio particular, de ébano, con una flor de oro macizo, y otros con flor de plata, para colgarlos del muro; todos con sus cortinas de tafetán [27].

Nos dan las Cédulas Reales nombres de artífices al servicio de los Reyes, en este siglo, que hacían estas obras de talla y dorado: con los españoles trabajaban algunos extranjeros, como

ocurrió en reinados anteriores [28]. Con los primeros figuran Juan de Zuazo, que hace los marcos de ébano para el oratorio de la Reina (1672), y que sucede a Juan de Bimberg; a su vez, sucede a Zuazo, Manuel Fernández Carrillo, en 1697. Entre otros tallistas se citan Estacio Gutiérrez (1605), Alonso Callejano (1624) y su hijo Francisco, y Pedro de Villafranca (1654); son doradores, Lorenzo Viana (1617) Francisco Viana (1629) y Simón López (1639) [29].

Satisfacen otros documentos nuestra curiosidad por saber qué marcos prefirieron para sus cuadros algunos pintores de la Corte; y así, el testamento de Carreño (1685), añade el nombre de un artífice ignorado, "declaro que a Juan de Perales, maestro ensamblador, se le deben hasta cuatrocientos reales por diferentes marcos de pinturas, *unos tallados* y *otros llanos*, que ha hecho de mi orden", también le construyó los bastidores para sus lienzos [30]. Los cuadros de José Antolínez se enumeran con marcos negros y tarjetas doradas [31]; los de Loarte, vecino de Toledo, gran pintor de bodegones, son dorados sin talla, pues dice en su testamento, de 1626, que tiene hecha una pintura, que describe, con su *cuadro*, o sea marco, bruñido de oro; aclarando después que el lienzo lo tiene sólo empezado, "pero ya dorado el cuadro"; e incluye otros de media caña, dorados y estofados por él [32].

Sin referirme a otras noticias que alargarían estas notas, ¿cómo no recordar aquí dos marcos inmortalizados por el genio de un pintor? Aludo al marco pintado al fondo de *Las Meninas* y al de *La Venus del Espejo*. Por el recurso ingenioso de que se valió el genio por dos veces —cortesano y galante— encierran estos marcos efigies de reyes y el encanto de bellísimo rostro femenino. Velázquez pinta marcos negros, y deja otros, negros también, en su obrador al morir. Pero ¿cuál puso a su glorioso lienzo? El asiento del cuadro en el primer inventario en que aparece (1666), contesta a la pregunta: el marco fué *tallado y dorado*.

Son preciosa documentación gráfica sobre los marcos más adornados en esta época, la colección de dibujos de nuestra Biblioteca Nacional, algunos con bellísimos diseños, entre éstos el de Alonso Cano, muy barroco; graciosas figuras de niños, en

sus festones, proclaman que es obra suya; otro de Herrera Barnuevo, figurando un pabellón, también sostenido por niños entre guirnaldas, palmas, cordones..., y otro de Churriguera, octógono, con roleos y hojarasca [33].

En el siglo XVIII se extiende por Europa el marco francés, con el gusto de los Luises, y muy particularmente lo acoge Italia. El estilo rococó produjo en Francia bellos marcos tallados exquisitamente, que pudieron armonizar con brocados y bordados suntuosos, en los retratos, pero que perturban indudablemente la contemplación de otros muchos asuntos pictóricos, con sus movidas líneas. No ocurrió en España lo que en Italia, por ejemplo. Si afectó aquel estilo de la época a nuestros marcos, no fué copiado puntualmente. Ved, pues, el panorama internacional del encuadramiento de los cuadros al comenzar el siglo: Francia desborda la talla hacia el exterior del rectángulo; Alemania hace marcos extravagantes, bien construídos [34], e Italia, copia, entonces, a Francia [35]. España mantiene una independencia. Y, en general, el autor del marco no se aviene a sujetar su obra a la del pintor: campa por sus respetos.

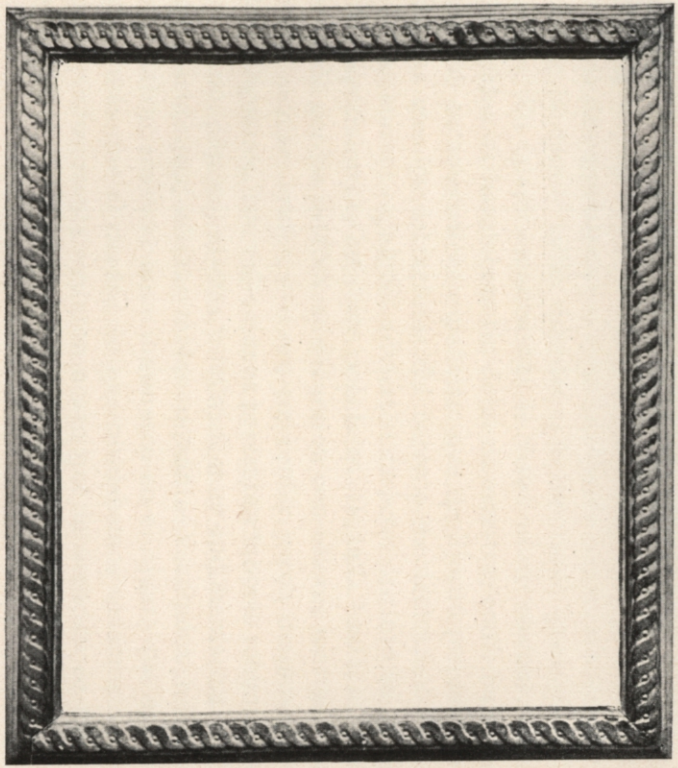
En nuestros marcos aumenta el empleo de colores, en detrimento del cuadro, policromía que viene del siglo anterior, pues figuran en los inventarios de Palacio de 1700, marcos verdes y encarnados, como en El Pardo; blancos y dorados, con óvalos en las esquinas, en la Torre de la Parada; negros rizados de peral, con embutidos de concha, en la Casa de Campo. En el Palacio de Madrid se citan algunos de madera tallada con festones *muy delicados*, según comenta el documento. Ya en esta época habían llegado a España los marcos producto del arte colonial. Son éstos: unos, de talla dorada con coral; otros, con embutidos de nácar, como uno de la Virgen de Guadalupe, de Méjico, "hechos en Indias", según hace constar la relación de Palacio.

Pero ocurrió el incendio del Alcázar en la Nochebuena del año 1734. Aciaga noche para los marcos de tantas obras maestras de la Pintura española. En tales momentos, por salvar la

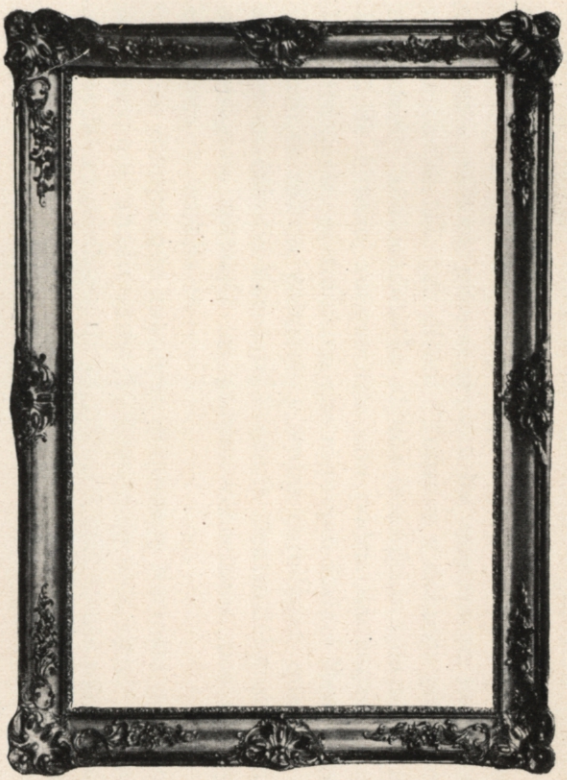
pintura, "se tomó en la mayor parte la providencia de quebrar los marcos y arrojar los lienzos arrollados y otros cortados de los bastidores, por los balcones a la Plazuela y al Parque". Por ello declaran Juan García de Miranda y Andrés de la Calleja (1747), como pintores de Cámara, "que las más de las pinturas están sin marco y algunas los tienen negros y otras por ser dorados y tallados y por estar todos maltratados, como por su *antigua y no estilada calidad* no se han señalado ni apreciado". Los que se hallaron en mejor estado pasaron al Real Palacio del Buen Retiro con las pinturas, donde se entregaron a Santiago Bonavia y Bartolomé Rusca [36]. Fué el sino de los marcos avivar la voracidad del incendio. Los pocos que se salvaron fueron destinados a cuadros distintos; en 1781 "se colocaron en diferentes pinturas del Buen Retiro, veinticuatro marcos dorados y treinta y nueve de nogal con filetes dorados que se quitaron del Palacio de Madrid por haber hecho nuevos para los de éste". Esta ocasión del cambio de marcos da a entender que los pintores del XVI, y aun del XVII, prefirieron los sencillos, con filetes dorados, sobre negro muchas veces, los cuales, a partir de esta fecha, se consideran *modestos e impropios de los Palacios Reales* [37].

Estaban en auge en el siglo, espejos y cornucopias de ostentosas tallas. Su exuberante barroquismo no cede hasta fines de la centuria. Los gustos neoclásicos afectan a estos adornos; pero entonces los marcos cortesanos siguen el estilo italiano, hechos en Madrid por diestros tallistas. Estos marcos de espejo, según su descripción, que coincide con los que hoy se conservan, tienen "copete, lazo, manojo de flores, colgantes y repisa con mechero de hierro dorado a fuego"; y las cornucopias del Palacio de El Escorial son "talladas y obradas con festones de flores; las molduras, doradas con talla a la italiana". Marcos que suceden a los de águilas, que decoraron el más bello de los salones del Alcazar, y se ven al fondo de algún retrato de Carreño.

Los hábiles ebanistas madrileños se distinguían en las labores de *marquetería* —de origen francés—, o taracea, dejando fama los que trabajaron en los obradores de Palacio durante los reinados de Carlos III y IV; hicieron exquisitos muebles con aquellas aplicaciones de maderas finas, coloreadas a veces —y empleando también otras materias—, y del mismo modo construyeron pre-



1.—Marco de trenzas (ochos).
Siglo XVIII.



2.—Marco «isabelino».
Siglo XIX.

ciosos marcos, que adornan hoy estampas o grabados, principalmente [38].

Pero otra noticia no deja lugar a duda sobre la aceptación del marco italiano, pues se repiten los asientos en los inventarios de Carlos III, que dicen: "Tallados y dorados por el estilo de Rafael", añadiendose en alguna inscripción que se trata de Rafael de Urbino, aunque esta cita podría dar lugar a dudas. Por otra parte, es tradición que el propio Rafael Mengs diseñó un perfil de marco, palmetas y cintas enrolladas, que aun hoy se ve en cuadros del Museo del Prado [39]. Dentro del gusto italiano se distinguen entonces los marcos venecianos, por su copete en forma de concha [40].

A los dibujos que guarda la Biblioteca Nacional, antes citados, hay que añadir otros bellísimos de este siglo, revelando algunos las exquisiteces de Luis Paret, con forma oval, y adornados con laureles, coronas y otros atributos civiles o guerreros, que constituyen una importante serie.

Aunque no tuvo en España la importancia que en Francia la talla en madera adosada al muro, las *rocailles* que prodigó en Francia el arte rococó, decorando con recuadros las habitaciones de palacios, aparte de las que se hicieron para lugares sagrados, no deja de emplearse aquí esta decoración con las normas barrocas de la época; tallas doradas que son como grandes marcos vacíos. En iglesias madrileñas se veían estos adornos, algunas destruídas bárbaramente sin dejar ni muestra, como San Isidro, con sus características españolas, que de fijo no merecieron las críticas que los detractores del barroco les dedicaron.

Los marcos españoles advierten carácter distinto en lo regional, especialmente los tipos populares. De talla basta, estos últimos, de gordos perfiles, se decoraron con colores fuertes, fondos rojos, verdes, azules, con oro sin bruñir y con diseños florales muy ingenuos. Los valencianos presentan labores rehundidas en su plano, pájaros, rosetas y follajes, muy rudimentarios. Aplicados a estampas, cobres o tablas con santos venerados en la región respectiva, son una nota pintoresca en el ajuar, que atraen la vista más que el cuadro, lo que no debemos censurar siempre, pues piadosamente evitaron acaso que la atención se fijase en la pintura.

Merece mención en Valencia, en el último tercio del siglo, un especialista que talló los marcos con rara pericia. José Cotanda es figura realzada en este arte, y aun se dice que sin par en la región valenciana, premiado muchas veces por la Academia de San Carlos, que le eligió académico de mérito. Aparte de su obra de talla, en los retablos de la capital y otros lugares de la provincia labró exquisitos marcos, sin abandonar concepciones genuinamente barrocas, en las que juntó bellamente guirnaldas, flores, cintas, pájaros, o decoró con diseño continuo de trenzas (llamado vulgarmente de ochos), obras que lograron extenderse por la comarca [41].

Llegamos al siglo XIX, del que no tengo que decir que es de absoluta decadencia para el marco. El gusto *Imperio* francés invade el mobiliario y el marco por tanto, en todas las naciones. El Romanticismo español adopta un tipo de marco dorado, en el que, sobre la moldura, se superponen relieves hechos con pasta formando cantoneras y centros con óvalos, roleos o follajes. Los marcos de caoba con clavos de latón y con filete de lo mismo, fueron empleados en particular para estampas; otras veces se embuten maderas claras en la caoba.

La formación del Museo Real de Pintura y Escultura en este siglo, nos facilita algunas noticias [42]. (Archivo de Palacio.) Los marcos se remitían sucesivamente desde Palacio al Museo. Eusebi, el primer conserje de éste, y meritorio autor de los primeros catálogos, acusa recibo en 1819, de "unos cuadros con marcos buenos, tallados y dorados". Y Mariani, que le sucede en el cargo, recibe después "once *líos* (sic) de molduras doradas para marcos". Los presupuestos presentados por el Director del Real Museo en años diferentes, nos dan los nombres de todos los artífices que los hacen, muchos de cuyos marcos se conservan hoy; Ramón Marquina y Vicente Gutiérrez, doradores, puntualizan el perfil de las molduras que se comprometen a entregar, que tienen "doradas las mochetas y taloncitos, con la escocia y cantos de color amarillo". Las armaduras de estos últimos las hacen Julián Zabaleta y Juan Osorio.

Pero don José Madrazo, Director del Museo, vese obligado a solicitar la urgencia de que le aprueben estos presupuestos para marcos, enviando a Palacio nota de los cuadros que más los necesitan. En 1840 se aprueba un presupuesto de marcos para ciento noventa y nueve cuadros que no los tenían, y son los carpinteros Bernardo Barrera y Juan Osorio los encargados de la obra [43].

Trabajaban en estas molduras ebanistas y carpinteros; pero el Gremio de Ebanistas, que hacía los trabajos en ébano y caoba, pide (1826) —amor propio o temor a la competencia— que los carpinteros no puedan usar estas maderas finas [44]. En Barcelona se distinguen varios tallistas haciendo obra de esmerada labor, aunque con el gusto de entonces: los tallistas Castell y Serra presentan marcos en la Exposición de 1860, de los que dice el catálogo "son inmejorables, como no creemos se hayan hecho otros en España", de diferentes estilos, alguno con "árboles frutales con sus hojas y frutas", muy recargados sin duda.

Pero con el marco se ensañó el mal gusto durante el XIX. Si es aventurado fallar sobre gustos, al recordar algunos ejemplares todos estaríamos de acuerdo. Porque el marco fué víctima de muchos artífices, hábiles sin duda, pero que quisieron lucir con exceso su técnica dentro de sus respectivas industrias, sin acordarse del cuadro. Acudían a las Exposiciones públicas de nuestras primeras capitales, con marcos de hierro, acero, cobre, de estos metales combinados; y emplearon la madera, con incrustaciones complicadísimas o con tallas abigarradas que aludían al asunto que esperaban encuadrar. Y acaso penséis ahora en aquellos marquitos, producto de confección casera, o de la muy paciente de nuestras clausuras monjiles, que agobian con sus conchas y caracoles marinos, pajas trenzadas, lentejuelas, variadas plumas de ave, espejitos y cien fantasías más, de cierta curiosidad, pero que no alcanzan categoría suficiente para incluirlos con los que aquí se citan.

A este propósito, no olvido, por la impresión que me hizo, en un viaje hace años por Alemania, la visita a un museo de Stuttgart, porque en él se dedicaron unas salas a exhibir objetos de adorno, muebles especialmente, que se consideraron de mal gusto. Se llamaban así "Salas del mal gusto". Osado parece

proceder a una selección y catalogación, bajo este epígrafe; pero estoy seguro que ninguno de vosotros protestaría de que estuviesen allí todas y cada una de las piezas expuestas. Pues bien: imagino yo una visión parecida, si nosotros, por ejemplaridad, y en favor de la pintura, reuniésemos no diré en salas, sino en una pequeña saleta, marcos de profesionales o aficionados de la época y condiciones que acabo de referir.

En cambio, se celebró en París, en mayo de 1931, una Exposición de marcos, patrocinada por la Dirección de Bellas Artes [45], que por los ejemplares que se presentaron, y según la crítica del académico Regnier, fué en extremo interesante para el estudio del marco por épocas y escuelas. Alude el crítico al encanto de estos marcos vacíos y *desdorados* que esperan el cuadro soñado, y los compara con una bella encuadernación respecto al libro.

La conmoción que estremeció a nuestra Patria en los últimos años fué otra circunstancia adversa por la que atravesó el marco; se destruyeron con fines distintos, por apoderarse mejor del cuadro, o para servir de combustible, otras veces. Sin embargo, el tesoro patrio, en todos los órdenes del Arte, cuenta hoy con ejemplares importantes, muy solicitados por los poseedores de viejas pinturas, y por los artistas del día, que a ellos adaptan sus lienzos.

¿Y no sería, a más de muy interesante por el valor artístico de su talla, útil al mismo tiempo, teniéndolos por modelos, cuando se trate de reproducciones adecuadas para pinturas antiguas, formar como un archivo de marcos —presentándolos en su estado, sin restauraciones modernas— en un museo de pintura, o de artes decorativas, que en cualquiera de ambos, por su doble interés, pueden tener cabida?

Pero acaso hayáis formulado ya otra pregunta, ante el hecho histórico del predominio del marco dorado. ¿Por qué fué éste preferido siempre? Se ha dicho que los múltiples reflejos del oro aíslan la pintura de cuanto la circunda; que es el reflejo, "puro color informe" que separa el cuadro de la realidad inmediata... Por otra parte, se suponen estas preferencias por su materia rica, considerando al oro digno ornato de la obra de arte que guarda. Pues bien: respecto a la primera opinión, pienso que aquellos re-

flejos áureos antes deslumbran que separan; atraen violentamente la visión, en vez de servirla de zona de reposo, al ejercer el acto de ver, sobre la policroma composición del cuadro. Y es un signo significativo que los pintores del día lo adoptan menos para sus obras, o velan absolutamente sus reflejos. En cuanto a su condición ostentosa, le hizo, sin duda, más apetecido.

Si consideramos al marco por su propia importancia, como obra de la escultura ornamental, de seguro valor también, en las artes decorativas, cumplirá su finalidad armonizando en una estancia, con su mobiliario, con las telas, aun a riesgo de la pintura; pero la condición de estos marcos no les permitirá llenar las galerías de un museo, por el desconcertante y abigarrado conjunto que supondrían. Se recordarían demasiado al terminar la visita.

Después de haber oído, con vuestra bondad, estas leves notas sobre la historia del marco, comprenderéis que no sería discreto ni acertado proponer soluciones con carácter general. Porque, como he dicho, y lo concreto al terminar, cada cuadro necesita su marco; para ningún pintor puede ser por tanto, su elección, cosa baladí.

Es evidente que cuentan hoy con más partidarios los de sencilla talla, aquellos cuyo claroscuro lo forman diferentes planos de superficie estrecha, perfiles de líneas continuas que no distraen la mirada, como las curvas que se cortan y la confunden. Respecto a calidades y color, escógense los matices claros, la plata o calidades aceradas, que sustituyen muchas veces a las doradas. Y cuando el colorido del cuadro lo permite, recúrrese a dejar la madera en su tono natural, preferible sin duda, a las molduras pintadas de blanco, que es gusto que hoy viene de fuera. A procedimientos industriales se debe la mayor parte de los marcos del día; tiras de distintos perfiles, hechas mecánicamente, se acoplan a la armadura, sustituyendo a la talla de meandros, palmetas, óvalos o acantos.

El marco cumple pues, una noble misión espiritual, que le enaltece siempre, por mucha que fuese su humildad, al servir leal a la pintura; pero también cobra a veces brillante personalidad y penetra con fuero propio en la esfera del Arte. Por ello merece de la crítica artística una consideración siquiera, que en España no ha tenido.

Dije al comenzar que sólo pensé al elegir el tema en que pudiera interesaros algo por sí mismo, y a éste me decidió pensar que ni uno solo de cuantos me habéis escuchado habrá dejado en su vida de verse en el trance de escoger un marco, al menos para el cuadro de su devoción o para la efigie de la persona querida. Pero si se dice vulgarmente, ponderando la apariencia de realidad de una pintura, que ésta "se sale del marco", supondría en mi caso no tener idea de la realidad salirme del marco de estos ligeros comentarios, abusando de vuestra atención, que en tanto os agradezco.

NOTAS

[1] BIBLIOGRAFÍA. — *Bilder-und Spiegelrahmen von Albrecht Dürer bis zum Rokoko*, Leipzig, 1897, A. Roeper y H. Bosch; 30 láminas y un prólogo.—*Le cornice italiane della metà del sec. XV allo scorcio del XVI*, ed. Hoepli, Milán, 1897: 100 láminas y 7 páginas de texto, por M. Guggeheim.—H. HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, París, 1890.

Otras publicaciones que no he tenido ocasión de consultar: W. BODE: *Bilderrahmen in alter und neuers Zeit in "Pan"*, 1898. — G. LEHNERT: *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlín, s. a. — E. BOCK, *Florentinische und venezianiscbe Bilderrahmen aus ger Gotik und Renai sance*, Mónaco, 1902. — W. ODOM: *A History of Italiab Furniture*, Nueva York, 1920. — L. DAMI: *Cornici di specchio del 500. "Dédalo"*, 1920-21.—*Cadres et bordures de tableaux de la fin du XVI^e siècle au premier Empire*, París, s. a. En España no conozco publicación dedicada a este asunto exclusivamente.

[2] Por extensión, se llama también *marca* la "región fronteriza"; y de aquí se deriva, entre otras, la palabra *comarca* (de *con* y *marca*). Del significado de límite se pasa al de "cosa que delimita un espacio"; y así, las acepciones marco de cuadro, de ventana, etc. Debo estos datos a D. Julio Casares, Secretario de la Real Academia Española.

[3] Hallado en la finca propiedad de D. Rafael Cruz Conde. El Sr. D. Blas Taracena, Director del Museo Arqueológico, ha estudiado recientemente este mosaico: *El mosaico de Baco descubierto en la bodega cordobesa de Cruz Conde*, "Cuadernos de Arte", Granada, 1937. Citado en "Floreros y Bodegones", cat. de la Sdad. de A. del Arte, M. 1936-1940, por J. C.

[4] Se expuso en la Sociedad de Amigos del Arte, "Orfebrería Civil Española", Madrid, 1925.

[5] M. GÓMEZ-MORENO: *El Arca de las reliquias de San Isidoro*, "Arch. Esp. de Arte y Arq.", 1932.

[6] M. GÓMEZ MORENO: *El Arte Románico Español*, Madrid, 1934.

[7] Ch. R. POST: *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, pág. 285.

[8] Walter COOK: *The Earliest Painted Panels of Catalonia* (III), "The Art Bulletin", vol. VIII, -2-, pág. 83. Se describe con pormenor la orla o marco de estos frontales.

[9] Otros frontales tienen distintos dibujos en cada uno de los lados de la cenefa, caso que altera la unidad y armonía entre encuadramiento y pintura que se advierte en los citados.

[10] El texto explica la miniatura, que figura en el folio 17 a; es la segunda de las seis que contiene este folio y tiene encima escrito: *C. o̅ moge c prou (comprou) a omagen de S^ta M^a quelle rogou a boa dona*. La poesía de la cantiga corresponde al n.° 9 de la edición de la Real Academia Española de 1889. Debajo de las miniaturas se refiere su argumento: un monje que iba a Tierra Santa fué rogado por una buena mujer que daba hospitalidad a los peregrinos, le trajese

de allá una imagen de la Virgen. El monje se olvida; pero cuando va a salir de Jerusalén, una voz del cielo se lo advierte y compra el cuadro, que después hace varios milagros en favor del monje. (Nota del Sr. Sánchez Cantón y del R. P. L. Rubio.)

[11] En la interesante publicación *Cornici italiane*, Guggenheim, Milán, 1897, se admiran en copiosas ilustraciones, bellísimos y variados ejemplares de marcos italianos renacentistas.

Asimismo GÓMEZ-MORENO reproduce en su *Catálogo Monumental de España: Zamora* (lámina 256), un marco de madera dorada y laqueada, cenefa de grutescos primorosos con escudos episcopales, que se conserva en la sacristía de la iglesia de Santa María la Mayor, de Toro, cuyo origen italiano marco (como el relieve de alabastro que encierra) es evidente.

[12] Isidoro BOSARTE: *Viaje artístico*, 1804. MARTÍ Y MONSÓ: *"Ests. Hits. Arts."*

[13] R. P. Fr. Julián ZARCO CUEVAS: *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial*, 1931.

[14] *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, por PÉREZ SEDANO. Prólogo de E. Tormo.— II. *Documentos de la Catedral de Toledo*, por ZARCO DEL VALLE. Prólogo de E. Tormo y notas de F. J. Sánchez Cantón. (Consejo Sup. de Invest. Cient.)

[15] Manuel B. Cossío: *El Greco*, Madrid, 1908.

[16] En su mismo obrador debieron hacerse y se doraron las molduras para sus cuadros, dirigidas por él, por cuanto según el inventario de 1914 —F. de B. SAN ROMÁN: *El Greco en Toledo*, Madrid, 1910—, figuran en aquél, con otros escasos enseres, "veintiocho cornisas para la pintura"; y nótese que dice cornisas en vez de marcos, como se llaman éstos en Italia.

[17] PÉREZ PASTOR: *Memorias de la Real Academia Española*, pág. 215.

[18] Archivo Histórico Nacional (Osuna - Leg. 1948).

[19] Arch. Hist. Nac. (Osuna - Leg. 427-8).

[20] Me ha facilitado la consulta de los Inventarios de Pintura de Palacio, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, a quien quedo agradecido.

[21] Se duda, en efecto, sobre la procedencia de estos marcos negros rizados, En algún cuadro que representa un interior flamenco (s. XV-XVI) se ven éstos (no recuerdo el Museo), antes de localizarlos aquí. Pero a su origen hispánico aluden, por otra parte, en lo portugués principalmente, las mismas negras molduras rizadas que sirven de decoración a los muebles lusitanos. En todo caso, lograron aquí carta de naturaleza, adaptándose al severo ambiente de la época. Supongo se trata de coincidencias, y se caracterizan los nuestros por la abundancia de sus perfiles con ondas. Los de los Países Bajos se distinguen por el empleo del ébano y palosanto combinados, y menos ondas; fué ésta, por cierto, la especialidad del padre del pintor Ruysdael, fabricante de marcos en Harlem, que los puso muy en boga.

[22] En el libro de actas de la Hermandad de la Caridad figura el pago por Valdés Leal del coste de la moldura del lienzo *Exaltación de la Santa Fe*, que se hizo para el coro de su iglesia, "por mano de José Camacho [artista poco conocido], al cual se le hicieron buenos 2.800 rs. en cuenta de los que debía de la casa" (1688). El retablo de la misma iglesia, obra de Roldán, fué dorado y estofado por Valdés, así como otros de la misma Hermandad, quien declara cuál es su oficio en cuanto a lo que aquí interesa: "Yo Juan de Valdés maestro pintor de imaginería *dorador* y *estofador*..." (José GESTOSO: *Biografía de Juan Valdés*, Sevilla, 1916.)

[23] *Testamento de Juan Sánchez Cotán*, pág. 134 de *Floreros y Bodegones en la Pintura española*, Madrid, 1936-40. Por el autor.

[24] Algún pintor tuvo la idea de fingir el marco pintándolo en el mismo lienzo de su cuadro, alarde que vemos, por ejemplo, en el *Retrato del Conde de Arundel*, legado del Conde de Niebla, n.° 2.526 del Museo del Prado.

[25] Arch. Hist. Nac. (Osuna - Leg. 498-2).

[26] Pero estos marcos se conocían antes, pues aparecen, en menor número,

con los bienes del Duque del Infantado, en 1633. (Arch. Hist. Nac. Osuna-Legajo 288-4.)

[27] Arch. Hist. Nac. (Osuna - Leg. 1.040.) Los Sres. G. del Campillo y R. Paz me dan facilidad, que agradezco, en la consulta de este Archivo.

[28] Se distinguió Francisco Spaño, que tallaba en marfil por 1615-21.

[29] Los pintores Francisco Carvajal, Fabricio Castello y Julio César Semín restauraron las pinturas de la colección del Conde de Mansfeld, enviada de Flandes e instalada en El Pardo. Por llegar los marcos medio deshechos, se encarga a escultores (sic), más bien tallistas, y a los doradores Juan Muñoz y Lorenzo de Bianca, que hagan otros nuevos. (Pedro de MADRAZO: *Viaje Artístico*, pág. 89.)

[30] D. BERJANO ESCOBAR: *Biblioteca de Arte. El pintor Don Juan Carreño de Miranda*, s. a.

[31] Juan ALLENDE SALAZAR: *José Antolínez, pintor madrileño*, "Bolet. de la Sdad. Esp. de Excursiones", t. XXIII, 1915.

[32] Antonio MÉNDEZ CASAL: *El pintor Alejandro de Loarte*, Madrid, 1934.

[33] En la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional se guardan, además de numerosos dibujos de retablos de varias épocas, otros primorosos a lápiz o pluma, manchados de sepia o tinta de china, para marcos u orlas de grabados, del XVIII especialmente, como los que se hicieron para los retratos de poetas que había de grabar M. S. Carmona en el *Parnaso Español*, de Sedano. También otros diversos, de marcos tallados con figuras, atributos, cuerno de la Abundancia, flores, etc. (*Cat. de Dibujos originales*, por A. M. BARCIA, M., 1906.)

[34] El mismo Alberto Durero puso su arte, en alguna ocasión, al servicio de la escultura ornamental, e hizo dibujos para marcos: así, en 1508 diseñó el muy rico de talla, y bellísimo, de medio punto, para el cuadro *Adoración de la Trinidad* (Museo Condé, Chantilly), reproducido en *Historia del Arte*, "Labor", tomo X, e hizo el original para otro que se conserva en el Museo de Nuremberg, lámina I de la obra *Bilder und Spiegelrahmen*...

[35] Entre los escultores italianos que tallaron riquísimos marcos, sobresalieron los Caffieri, Felipe y Jaime, trabajando en Francia durante los reinados de Luis XIV y Luis XV, respectivamente, distinguiéndose en los marcos de talla con bronces dorados; y Brustolone, en quien, por cierto, piensa E. Tormo al citar el sagrario barroco del convento de Santa Isabel, de Madrid. Antes, Stéfano Lamberti (1511-12) trazaba el retablo de Brescia, digno de mención en el orden que se trata.

[36] Arch. de Palacio. Invent. de 1747, Madrid. A pesar de las obras que actualmente se realizan en este Archivo, me facilita celosamente la consulta el Sr. Conde de Doña Marina y Srta. Plaza.

[37] En las grandes casas, como la de Arcos, hallamos citadas molduras más decoradas; así, un retrato de *El Hechizado*, cuyo marco dorado tiene diferentes conchas y lazos de bronce dorado en medio de aquéllas; también había en aquel palacio *espejos de Inglaterra* con su copete dorado y tallado, con un espejo pequeño en el centro; otros con trofeos, otros con pájaros, y aun se determina en el asiento de estos cuadros que tenían cordones azules con sus borlas para colgarlos. (Arch. Hist. Nac. (Osuna - Leg. 1614.)

[38] BALZAC, en su obra *Le cousin Pons*, se refiere repetidamente a los marcos sin cuadro. Dibuja perfectamente la figura de un coleccionista que tiene predilección por éstos, como sin duda la muestra el mismo autor; y así cita en poder de aquél, marcos españoles, romanos, venecianos, flamencos y alemanes, distinguiendo sus estilos y materia; y habla de Brustolone, nombrado en nota anterior, al que llama el Miguel Angel de la talla ornamental; y del dorador Servais, que doraba los marcos "con oro inglés, muy superior al francés".

[39] Debe advertirse que se trata de marcos de espejo, decorados con grutescos y con brazos de hierro para velas.

[40] Entre los marcos citados en los Inventarios de Carlos III (Tomo I, folios 5-1, ad. 512), aparece uno, sin duda interesante, en el que se representan tallados los doce meses del año. A la muerte de Carlos IV, figura como tallista

de la Casa Real, J. Leoncio Pérez, y es dorador de la misma Andrés del Peral, (Madrozo, *Viaje Artistico)*.

[41] A fines del pasado siglo se distinguen otros artistas que mantienen la tradición de la talla valenciana, como Sanmartín, cuyos marcos señalan la influencia de las *rocailles* francesas, y sus cornucopias, con motivos de fauna, flora y otros, advierten un conjunto movido y abundante; otro artista, Castrillo, comparte con aquél estas labores. En el día, continúa algún buen tallista la actividad artística de sus predecesores. Don Felipe Garín, Catedrático de Historia de Arte de la Academia de San Carlos, me envía noticias, que le agradezco, sobre la talla decorativa valenciana.

[42] Arch. de Palacio. Museo de Pintura y Escultura. (Cuentas.)

[43] Idem, ídem, ídem.

[44] Arch. Municipal. (Corregimiento I-211-23.)

El cap. VIII de las Ordenanzas del Gremio de Ebanistas, de 1819, dice: "Los aprendices deberán asistir a la Real Academia de San Fernando por espacio de dos años, para que se instruyan en los principios de aritmética, geometría y dibujo, cuyas ciencias perfeccionan la solidez y hermosura de las obras peculiares del Gremio. (Secretaría 2-243-3.)

[45] *L'Illustration*, "Une exposition de cadres" —2 mayo 1931—. Fué organizada por Mr. M. Etienne Bignon y Serge Roche, en las Galerías Georges Petit, patrocinada por la Dirección de Bellas Artes, Sociedad de Amigos de Versalles y Unión Central de Artes Decorativas. Se expusieron 619 marcos antiguos, desde el siglo XV al XVIII. Hablando de esta Exposición, dice Henri Regnier, de la Academia Francesa: "España adopta una técnica amplia y caliente —se refiere al marco—, avalorada por su movimiento, su equilibrio, su fuerte contextura. Sus mismas divagaciones ornamentales conservan dignidad."

LAMINAS

I. Perteneció a la Catedral de Jaca, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York.—IV. Colección Lázaro.—V. 1. Colección Beruete. 2. Colección Byne.—VI y VII. Colección Byne.—VIII. Sección de estampas de la Biblioteca Nacional.—IX. Colección Byne.—X. 1. Colección Byne. 2. Obrador de dorado de marcos, publicado por H. Havard, en su *Dictionnaire de l'ameublement*, París 1890, tomado de *l'Encyclopédie* (1751 a 72) dirigida por Diderot y D'Alembert.—XI. 1. Propiedad de D. Alvaro Cavestany. 2. Propiedad de D. Luis Triana.

Me complazco en manifestar mi agradecimiento, por la información y pruebas fotográficas que amablemente me prestan, a la señora V. Arthur Byne; a D. Enrique Lafuente, D. J. Ferrandis y D. Miguel Durán; así como a los Sres. D. Ricardo Martín Mayobre y D. Gelasio Oña Iribarren, mis competentes compañeros de la Sociedad de Amigos del Arte.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

LAMINAS

I. Perteneció a la Catedral de Jaca, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York.—II. Colección Lázaro.—V. 1. Colección Beruete. 2. Colección Byne.—VI y VII. Colección Byne.—VIII. Sección de estampas de la Biblioteca Nacional.—IX. Colección Byne.—X. 1. Colección Byne. 2. Obrador de dorado de marcos, publicado por H. Havard, en su *Dictionnaire de l'ameublement*, París 1890, tomado de *l'Encyclopédie* (1751 á 72) dirigida por Diderot y D'Alembert.—XI. 1. Propiedad de D. Alvaro Cavestany. 2. Propiedad de D. Luis Triana.

Me complazco en manifestar mi agradecimiento, por la información y pruebas fotográficas que amablemente me prestan, a la señora V. Arthur Byne; a D. Enrique Lafuente, D. J. Ferrandis y D. Miguel Durán; así como a los Sres. D. Ricardo Martín Mayobre y D. Gelasio Oña Iribarren, mis competentes compañeros de la Sociedad de Amigos del Arte.

Señores Académicos:

Quizá no todos sepan, o no recuerden al menos, la ocasión en que nació la costumbre de las recepciones públicas: transcurría la vida de la hermana más vieja —quiero decir, la Academia francesa— y sus miembros eran recibidos en las sesiones ordinarias, hasta que en 1671 el delicioso narrador Charles Perrault leyó su discurso[1] tan aplaudido, que deplorando no lo hubiesen disfrutado más que sus colegas, propuso, y se aceptó, que, en adelante, las recepciones se celebrasen con lucida concurrencia. Por lo que a mí toca, no sé si éste fué un acuerdo discreto; siempre, al tener parte en actos académicos, me cohibe el temor de defraudar y la seguridad de fatigar. Hoy, sin embargo, me conforta la idea de que si no se hubiese establecido esta práctica, me vería privado del gusto de dar la pública y cordial bienvenida en su entrada en nuestra Casa, a don Julio Cavestany, Marqués de Moret.

Además, me es grato sobremanera el intervenir en esta solemnidad, porque si el nuevo académico no trató a su predecesor, yo, en cambio, pese a la diferencia de edad y a la mayor en las opiniones, fuí amigo suyo invariable desde 1913, y pude apreciar de cerca sus cualidades relevantes. La musa de la Inconsecuen-

[1] R. Peter: *La vie secrète de l'Académie française. Première période.* París, 1934, p. 214.

cia, que con tantos ha jugado; la que hacía que Menéndez y Pelayo, prototipo de ortodoxos, saltase de alegría —al decir de *Clarín*— cuando tropezaba en sus búsquedas con un heterodoxo español de talento; llevó a Orueta, que en la juventud había perdido la gracia de la Fe, a dedicar su vida y, desde luego, lo mejor de su espíritu, a la escultura cristiana, y de ella a la forma más expresiva de la devoción nacional: la imaginería policromada. Y no ya la mera belleza plástica, y su calidad táctil, y su vibración colorista, sino la traducción del sentimiento y de los misterios de la Religión encendían su entusiasmo y animaban su palabra, o su pluma, inspirándole efusiones y juicios tan acendrados, que con ser esclavo del fanatismo político, no desdoran sus escritos conceptos inconvenientes. La misma tornátil musa le infligió la amargura de que él, revelador de Pedro de Mena, hubiese de presenciar, maniatado absurdamente por la disciplina de un partido, desde un cargo de gobierno, la quema de las obras de *su* escultor, y en su Málaga natal, por "la barbarie dirigida". Mas debo aducir, para su memoria, que en el empeño esforzado, tenaz y, al fin, triunfante, por fundar e instalar el Museo de San Gregorio, de Valladolid, empresa en la que con toda decisión y actividad estuve a su lado, me pareció advertir cómo en el designio fervoroso latía algo que era afán de reparación. Y cuando, en su agonía, ademanes claros abrieron la esperanza en deudos y amigos de un retorno a las creencias en que se educara, hube de confiar en que Dios misericordioso premiaba cuanto había trabajado en pro y en loor de la genialidad artística de España, quiérase o no, católica.

En la prisa de la vida actual, que a todos acucia y que no da vagar para el recuerdo ni para el trato humano, son remansos actos como el presente, en que se precisa con rasgos justos, sin mengua de la piedad, la silueta de quien se fué de entre nosotros; y se diseña con trazos amables, sin mengua de la justicia, la del que viene a ocupar su puesto.

La sabiduría —concepto que no es puro sinónimo de ciencia— de las Corporaciones académicas, suele buscar en el contraste la determinante para elegir; que actúa, quizá, como fermento renovador. No se estila, ni sería adecuado poner de resalte, las diferencias que separan la personalidad de nuestro

nuevo compañero, de la de quien le antecedió; cumple sólo afirmarlas y presentar, en resumen, los méritos que motivaron la elección que hoy termina felizmente su trámite.

En el caso, ello es más necesario que en otros, puesto que don Julio Cavestany ha preferido el callado hacer al vocinglero y resonante actuar; y aunque, por honrosa herencia y por dotes propias, sabe el oficio de escritor, no ha fatigado las prensas, ni menos las rotativas: de tarde en tarde publica estudios breves, condensados y con novedades documentales o de puntos de vista; y con ser incansable rebuscador, encuentra más complacencia en el hallazgo comunicado a varios amigos, que en la conferencia gárrula o espectacular, o en el artículo amplificador o divagante. Un escrúpulo, que me atreveré a calificar de excesivo, le ha hecho esquivar hasta ahora, con una sola excepción, el libro de largo aliento. Si bien es el último en fecha entre los estudios del Sr. Cavestany, por él debo empezar la reseña de sus publicaciones, pues a todas aventaja.

Floreros y Bodegones en la Pintura española (1936-1940), es mucho más que el Catálogo ilustrado de la Exposición que la Sociedad Española de Amigos del Arte celebró en 1935, pues el catálogo propiamente dicho va precedido de una verdadera monografía que ocupa 61 páginas, a la que sigue una relación cronológica de pintores de la especialidad, con muchos datos desconocidos y facsímiles de sus firmas, y todavía acompaña un apéndice documental que llena 14 páginas. ¿Qué tema de nuestra Pintura ha logrado atención más despierta y fructífera?

La cita de la Sociedad de Amigos del Arte, de ocasional pasa a ser obligada y repetida cuando se trate de don Julio Cavestany; no cabe separarle de aquella entidad; él, como nuestro llorado compañero don Félix Boix y como los Sres. Conde de Casal y Ezquerra —para no salir de los muros de esta Casa—, fueron, en cierto modo, a la vez, sus padres y sus hijos: que entre obra y autor el vínculo es tan estrecho, que acaba por no saberse quién forma a quién.

En otros dos de los Catálogos de los Amigos del Arte se publicaron estudios del Sr. Cavestany: en el de *Retratos de Niño* (1925), el capítulo titulado *La figura del niño en el Arte español;* y en el notabilísimo del *Antiguo Madrid* (1926), el muy abundante

en novedades, *Industrias artísticas madrileñas*, que le consagró entre los conocedores de las Artes decorativas. Contribuyó, además, a la organización e instalación de las Exposiciones de "Orfebrería civil", "La obra grabada de Goya", "Influencias de Goya en la Pintura española", "Alfombras" y "Encuadernaciones"; y es sabido lo que significó cada una de ellas para el conocimiento profundo, revelador en casos, de nuestro pasado, y cuánto para el logro supuso la acertada instalación de los objetos. La deuda que España tiene con los Amigos del Arte y, concretamente, con los instaladores de sus Exposiciones, debe ser proclamada. Si me lo consentís, diría que esta deuda, para mí, se cifra más que en haber dado al general disfrute obras de arte y de curiosidad ignoradas, o nunca relacionadas, el haberlas presentado organizadas, dentro de un ambiente propicio; de tal modo, que sea hacedero comprenderlas, valorarlas y que, sin presumir del intento, evoquen, sugieran y eduquen el gusto. La Sociedad de Amigos del Arte —y lo afirma quien nunca intervino en sus Juntas ni en la organización de ninguna de sus Exposiciones— ha tenido y tiene influencia decisiva, que alcanza desde la instalación de las superiores dependencias oficiales hasta el atuendo de hogares acomodados; y desde la creación de talleres y manufacturas, hasta el desarrollo del coleccionismo y del comercio de antigüedades; que si bien para algunos es vitando, vale por signo inequívoco de prosperidad y para índice de la cultura artística, cuando el Estado dispone de leyes ágiles y quiere hacerlas cumplir.

En "Arte Español", Revista de la Sociedad benemérita, publicó en 1922 el Sr. Cavestany su primer estudio artístico, *Pintores españoles de flores*, lejano antecedente del libro de madurez; y en años siguientes, varios a los que distingue lo poco trivial de los temas y la riqueza en peregrinas noticias: así, los titulados: *Adornos femeninos: Peinetas y diademas (1775-1850)*, ciertamente, primoroso como los frágiles y evocadores objetos de que trata; *Platería española: Chofetas o braserillos de sobremesa*, donde se descubre al coleccionista que sabe lo que busca y lo que guarda— o guardaba, ya que el pretérito se impone en muchos casos, incluso en el del nuevo académico, después de la convulsión tremenda del "trienio inverosímil"—; *La Grafidia*,

o el dibujo aplicado al Arte industrial, abundante en precisiones acerca de tan pacienzuda como inútil afición, y *Exvotos marineros*, todos ellos aparecidos en el tomo VIII, correspondiente a 1926-1927. En los años sucesivos, salieron: *La "Anunciación", de Goya*, por haber descubierto el cuadro que se pintó en 1785, por encargo de los Duques de Osuna, para los Capuchinos del Prado (1928); *Una obra inédita firmada por el escultor castellano Pedro de Arbulo*, versa sobre un interesante Crucifijo de madera, que le da ocasión para recapitular lo conocido sobre el artista, y añadir la atribución del Tabernáculo del Convento de franciscanos, en Santo Domingo de la Calzada; y, por fin, *Industrias artísticas: El coral; su talla en España*, páginas nutridas de cosas por todos ignoradas (1930-1931).

En el veterano "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" ha dado el Sr. Cavestany repetidas pruebas de su vocación y aptitudes; léanse los artículos *Una obra interesante de Churriguera, Excursión al Nuevo Baztán* (1922), *La Real Fábrica de Platería* (1923), *Un retrato de Fray Alonso de San Vítores* (1930) y, sobre todo, la serie de tres primorosos trabajos que, bajo el título *De los viajes retrospectivos*, y con los enunciados especiales *El equipaje, Las posadas* y *Los vehículos*, encierra el más completo y ameno informe del modo como viajaban nuestros abuelos.

Si a lo enumerado añadimos la colaboración en "La Epoca", [1] y la poco frecuente, en "A B C", [2] y entre sus conferencias citamos *La Platería de Martínez*, en la Exposición de Orfebrería Civil, en 1923, y la última acerca de *Los pintores españoles de batallas*, leída en San Sebastián en 1938, y recordamos parte de la propaganda del Patronato Nacional del Turismo, tendremos recogido casi todo cuanto ha escrito el señor Cavestany.

Pero quedaría trunca esta presentación de no insistir en uno de los aspectos de su actividad (el que llamaría "instalador de conjuntos artísticos", o de "realizador", si ambas denominacio-

[1] Además de haber ejercido la crítica activa en los años de 1922 a 1925, publicó los estudios: *La Duquesa de Chevreusse retratada por Velázquez* (18 nov. 1922) y *Felipe Roos, pintor animalista* (9 dic. 1922).

[2] Deben mencionarse: *El facistol de la Cartuja de Miraflores* (22 jun. 1930) y *La Anunciación de la Cartuja de Miraflores* (4 enero 1931).

nes no suscitasen paralelos poco satisfactorios) y en el que ha demostrado su práctica del diseño. Como Delegado del Patronato del Turismo dirigió la reorganización del Museo Arqueológico de Burgos, la instalación "Historia del Equipaje", en la Exposición de Sevilla, y entre otros paradores y albergues, la "Hostería del Estudiante", en Alcalá de Henares. En todas probó el Sr. Cavestany, a más de conciencia y competencia, clara concepción de los diversos "cuadros", que no otras cosas son las instalaciones históricas y artísticas, que han de componerse, han de tener su luz, han de armonizar sus colores y ha de dárseles ambiente; y el cuidado del pormenor, imprescindible para el goce y para la información, ha de subordinarse al efecto total. Cuando, en 1935, la Real Academia Española quiso poner casa a Lope, encargó a Don Pedro Muguruza y a mí los estudios y trabajos conducentes a tal fin; pocos meses después tuvimos el inapreciable refuerzo del Sr. Cavestany, y nunca olvidaré aquella tarea, a veces apasionante, a veces descorazonadora, difícil siempre y llena de sorpresas y enseñanzas. En el continuo trato de la colaboración que, por serlo de veras, no estuvo exento de discrepancias, creció nuestra amistad y comprobé el valer y la capacidad del nuevo académico.

Hoy, para nadie son incógnitas; y así, es Vocal de los Patronatos de los Museos Municipal, del Pueblo Español y de Artes Decorativas; pertenece a la Junta Diocesana de Arte Sacro, a la Organizadora de la Obra Nacional de Artesanía y al Patronato de Industrias Artísticas Madrileñas, empeño del Caudillo, que Dios quiera veamos realizado. A estos y otros cargos, mejor dicho, cargas (como la de Conservador de la Casa de Lope de Vega), responde y responderá con labor perseverante don Julio Cavestany. Prenda segura de cómo acude a nuestra llamada, dispuesto a trabajar, es el discurso documentado, preciso y sobre tema no usadero, que acabáis de oír.

Si cuanto queda expuesto quisiésemos reducirlo a cifra, podría decirse que "primor y buen gusto" reza el denominador común de las actividades en la esfera artística de nuestro compañero más reciente. Y, en verdad, que no son cualidades ni baladíes ni vulgares, al menos por estas tierras.

Siempre fuimos más ricos en invención, más desenfadados y

rápidos en ejecutar, que cuidadosos de la factura y dados al pormenor. Hace siglos ya, el gentilhombre de Carlos V, don Felipe de Guevara, escribía en sus *Comentarios de la Pintura:* "Nos admiramos tanto de un bufete embarnizado... criando como cría esta provincia materias mejores que otra ninguna para podellos hacer... si la bellaca ociosidad nuestra y holgazanería no lo estorbase", [1] que la desgana por trabajar y el rehuir dificultades motivan las más de las imperfecciones.

Por lo que atañe al buen gusto, mucho cabría decir, empezando por señalar que es concepto con honda raigambre española. El desarrollo de punto tan sugestivo nos llevaría lejos: habríamos de reseñar nuestros tratadistas del Buen Gusto, retrocediendo desde el *Discurso* que en la Academia Española leyó para su recepción don Francisco Silvela, en 1893, y *La Filocalia*, del mismo ático ingenio, en colaboración con Santiago Liniers (1868), hasta el ensayo del P. Feijóo, *Razón del Gusto*, que figura en su *Teatro Crítico;* recordaríamos aquella madrileña "Academia del Buen Gusto", que por los años de 1749 a 1751 reunía en la calle del Turco la Condesa de Lemos, y aquel dictamen de Fray Manuel Bernardo de Ribera, que sobre *La Academia universal que con el titulo del Buen Gusto i para reforma de todas las ciencias i artes solicitan fundar algunos caballeros i literatos de Zaragoza* (Salamanca, 1756); subiendo por los autores de los siglos XVII en especial, Gracián [2] y XVI veríamos cómo se había impregnado de sustancia estética el concepto, y llegaríamos al párrafo final del diálogo *De Vita beata*, de Juan de Lucena, dedicado a Enrique IV, donde ya se juega con su doble acepción. Al buscar precedentes para este estudio, que no podría resultar desabrido, tropezaríamos con una agudísima frase de Isabel la Católica; la recogió Melchor de Santa Cruz [3] en su *Floresta española*, con estas palabras: "Decía la Reina que el que tenía buen gusto llevaba carta de recomendación."

Patente está que nuestro nuevo compañero trae no ya esta

---

[1] Pgs. 130 de la edición de Ponz (1788) y 171 del tomo I de mis *Fuentes literarias para la historia del Arte Español* (1923).

[2] En muchos pasajes, por ejemplo: en la crisi I de la 2.ª parte de *El Criticón*.

[3] *Bibliófilos madrileños*. Tomo I (1910), p. 17, número 73.

carta, sino su cartera repleta de credenciales, en sentido diplomático sea dicho.

Por cuanto ha hecho, por la competencia y por el primor con que lo ha realizado, y por todo lo que de él esperamos, me complazco en recibir, en nombre de esta Real Academia, a don Julio Cavestany, Marqués de Moret.