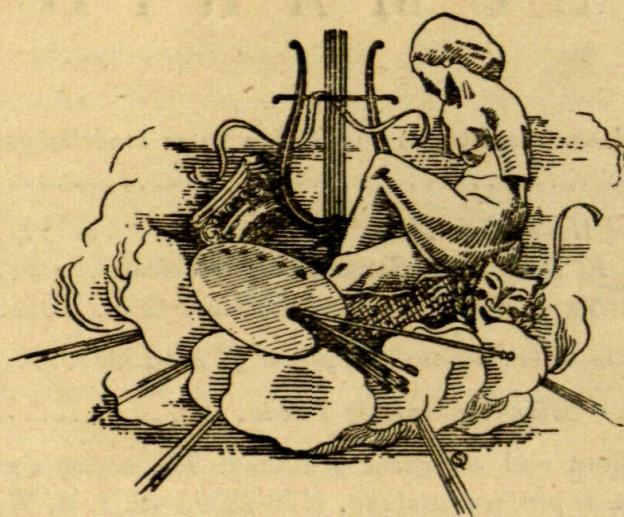


# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

**UAB**  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats



SEGUNDO CUATRIMESTRE

M A D R I D  
1952

# ARTE ESPAÑOL

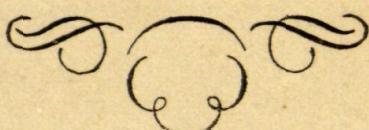
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXVI. XI DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA - TOMO XIX - 2.<sup>o</sup> CUATRIMESTRE DE 1952

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

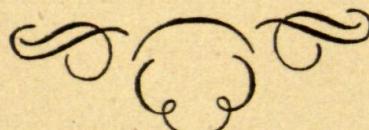
DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## S U M A R I O

Págs.

CONDE DE CASAL.— <i>Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución</i> .....	37
<i>Por la urgente restauración del Hospital de Santa Cruz</i> .....	41
JOSÉ PASTOR GÓMEZ.—I. <i>El Hospital de Santa Cruz, de Toledo</i> .....	43
GUILLERMO TÉLLEZ.—II. <i>Notas sobre el Hospital de Santa Cruz</i> .....	46
ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO.— <i>Alonso González, pintor (1564-1600)</i> .....	53
CARLOS FERNÁNDEZ CASADO.— <i>Sobre el puente de Toledo</i> .....	63
BIBLIOGRAFÍA.—Anthony Blunt and Margaret Whinney: <i>The nation's pictures</i> .—Juan Subías Galter: <i>Un siglo olvidado de pintura catalana. 1750-1850</i> .—F. J. B. Watson: <i>Master painters</i> . Canaletto.—Francisco Prieto Moreno: <i>Los jardines de Granada</i> . (F. H. R.).....	66



# Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución

Por EL CONDE DE CASAL

EL éxito de la Exposición del Antiguo Madrid, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, bajo la inteligente dirección del culto coleccionista y académico D. Félix Boix en 1926, movió al socio Conde de Polentinos y al que esto escribe, un año después, a planear la publicación de los muchos datos por ellos recogidos entonces y después en las clausuras conventuales de esta capital, para cuya finalidad obtuvieron cuantas facilidades podía proporcionarles el buen deseo del entonces como ahora prelado de la diócesis, el Reverendísimo Sr. Eijo y Garay.

Comprendía éste, y entendíamos nosotros, ser de gran utilidad artística esa especie de inventario de cuanto digno de estima encerraban los vetustos muros de aquellos recintos aun antes de poder sospechar que se avecindaban tiempos de destrucción salvaje sólo comparables a los de las invasiones de los Bárbaros del Norte en la civilización romana.

Iniciáronse los trabajos; visitamos templos y monasterios; hice reproducir fotográficamente amplia colección de cuadros, estatuas y orfebrería religiosa, que completó la ya editada en el catálogo ilustrado de la referida exposición, base valiosa para posteriores estudios; pero circunstancias a poco surgidas paralizaron el noble intento, cuya realización tiene en la época actual su mayor interés, cuando, restaurados iglesias y cenobios, se nota la falta de lo que los incendios destruyeron durante la pasada revolución, y lo que el paso de tantos años hizo variar de sitio. Por eso reanudamos individualmente la colectiva tarea, que dedicamos a la grata memoria del compañero desaparecido, Sr. Conde de Polentinos, asiduo e inteligente Secretario General de nuestra Sociedad, eligiendo para publicar nuestro trabajo la misma revista en la que tantas veces colaboró con su general cultura.

## I

### EL CONVENTO DE SANTA ISABEL

La restauración, felizmente dirigida recientemente por el arquitecto y académico de Bellas Artes D. José Yáñez Larrosa, nos mueve a empezar esta serie de artículos por el referente a la antigua fundación real que formó desde entonces parte del Real Patrimonio y por el mismo sostenido para educación de niñas.

Cuantos se han ocupado de describir la vida fastuosa del fatídico secretario del Rey Felipe II, Antonio Pérez, no han omitido narraciones más o menos fantaseadas de las fiestas celebradas por él en la célebre "Casilla", palacete situado en la hoy calle de Santa Isabel, rodeado por jardines y huertas que debían de abarcar

no poca extensión de esa parte descendente del antiguo Madrid. Confiscado todo ello por la Corona, representación entonces del Estado, pudo cederlo ésta, aunque sólo en parte, en 1610, a las religiosas Agustinas de la Visitación, que, instaladas desde 1589 en las proximidades de la calle del Príncipe, dieron su nombre a la travesía que une ésta a la hoy llamada de Echegaray.

El Sr. Fernández de los Ríos, en su *Guía de Madrid*, publicada en 1876, recoge, entre otras, una de las tradiciones explicativas de aquella fundación y de su traslado. Refiérese aquélla a los amores de la codiciada hija del banquero Grilo con un apuesto galán que, al decidirse a embarcar en la "Armada Invencible" y ser interrogado por la novia sobre la manera de poder adquirir noticias suyas, le respondió que por los damascos de su estrado, y "si muero", añadió, "moveré las gavetas de ese escritorio y descorreré las cortinas de vuestra cama". Tomóla a chanza la esperanzada amante, hasta que al llegar cierta noche, las señales proféticas se repitieron, coincidiendo con las noticias del desastre nacional; y como es término obligado de las leyendas de su clase, la rica heredera tomó la firme resolución de abandonar el mundo y fundar el primitivo convento de Santa Isabel, que en el mencionado lugar se encontraba cuando años después, al visitarlo la Reina Doña Margarita de Austria y oír la música de profanos violines, se cercioró de que no procedía del interior conventual, sino del próximo Corral de la Pacheca, por lo que, pareciendo mala vecindad para un beaterio, se dispuso su traslado a la parte antedicha de la finca confiscada.

El plano de Texeira de 1656 señala entre la ya denominada calle de San Cosme y San Damián y la que de tiempo moderno lleva el nombre del Doctor Fourquet, buen número de edificaciones, huertas y jardines rodeados de las correspondientes tapias, en profusa parcelación, según uso y costumbre en todas las manzanas de la Villa; pero cuyo perímetro albergaba, al decir de los cronistas, otras obras benéficas protegidas por la Corona. El maestro Tormo, en su interesante fascículo 2.º sobre *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, nos dice que los datos únicos registrados por él, en cuanto a la Real fundación, se refieren al acoplamiento de la "Casilla" en convento, en el año de 1611, por arquitecto desconocido, aunque la tradición asegura haberlo sido el por otras obras afamado carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, según diseños de Francisco de Mora, y que se utilizaron para la obra maderas y mármoles facilitados por el Rey.

La iglesia, bastante espaciosa, con pequeño crucero y cúpula octógona, respondía a la arquitectura de un barroquismo sencillo, alejado del churriguismo local, menos en lo que al decorado de sus altares se refiere; alguno, como el tabernáculo del mayor, profusamente recargado de esculturales tallas y complicados marcos.

Pero lo que constituía su principal riqueza era el conjunto de cuadros, en su mayor parte de paternidad conocida. Presidíalos sobre el altar principal el gran lienzo de Ribera, firmado por él en 1644, grande bajo todos conceptos, representando *La Asunción de la Virgen*, y sobre el cual versaba una interesante tradición religiosoprofana.

Sabido es que el *Españoleto* empleaba como modelo para sus vírgenes a su propia hija, angelical muchacha digna de inspirar el arte religioso, pero también pecaminosas pasiones, como lo fué para el segundo D. Juan de Austria, a la sazón Virrey de Nápoles, y como pintor de no escaso mérito, frequentador del estudio del maestro, lo que contribuyó a desarrollar en el príncipe una pasión tan vehe-

mente, que determinó el rapto, que no pudo evitarse constituyese por algún tiempo apetitoso tema de ociosos mentideros. Trascendió de éstos a las clausuras conventuales, por lo que no es de extrañar que, scandalizadas las Agustinas de Santa Isabel y queriendo ahuyentar de sus oraciones toda idea pecaminosa, encargaran a Claudio Coello cambiar por otra la cabeza de la venerada imagen. Encima, como remate, una Visitación. Cítala Ponz como de Mateo Cerezo, y también Tormo.

Bajo el referido cuadro estaban los que decoraban el grandioso tabernáculo entre doradas tallas barrocas, ángeles policromados de variados tamaños, coronado todo por una cúpula sobre la cual campeaba un San Juanito con su cordero y del mismo género. Los cuadros, que, como queda dicho, completaban el descrito tabernáculo, eran de las buenas obras de Palomino y representaban al Divino Pastor, a San Pedro y a San Pablo. Los cita Ceán, y, como la mayor parte de este templo, eran muy conocidos de la crítica artística y ponderados por ella.

Reproducimos aquí otros cuatro buenos cuadros con marcos barrocos que adornaban la iglesia: un *San Felipe*, de Claudio Coello; un *Santo Tomás de Tolentino auxiliando a las ánimas del Purgatorio*, debido a Mateo Cerezo; como otro representando a *Santo Tomás de Villanueva socorriendo a pobres inválidos*, y el de *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso*, obra de Benito Manuel de Agüero, pintor madrileño (1626-1670), discípulo de Juan Bautista Mazo, de quien, según Ceán Bermúdez, "tomó el gusto y estilo de los países en las vistas de plazas de armas y batallas con tanta habilidad, que logró ver colocadas sus obras en los palacios del Buen Retiro y Aranjuez", aunque, según el mismo crítico, no tuvo igual acierto en este del monasterio de Santa Isabel.

Respecto de los frescos, dice Tormo (obra citada) se referían los principales, menos el del coro alto, a la vida de San Agustín; los de las pechinias representaban pasajes de San Ambrosio. Según Ponz, estas pinturas de la época en que se renovó y consagró el templo, eran de Antonio González Velázquez (madrileño, 1729-1793). También las cita Ceán Bermúdez, haciendo elogios del autor, de quien dice "hubo pocos pintores españoles de tanta gracia y facilidad para trazar y componer una historia". Fué discípulo en Roma de Corrado Giaquinto. Desaparecidas ya por el criminal incendio que consumió el edificio, quedan en Madrid, como muestra de su arte, la cúpula y pechinias del convento de la Encarnación, las de la hoy parroquia de Santa Bárbara y alguna bóveda del Real Palacio, sin contar otras obras en que le acompañaron sus hermanos. Fué padre de los pintores Zácarías y Castor y del arquitecto don Isidro, todos de relevantes méritos.

### Interior conventual.

Reproducidos casi todos los cuadros que estaban en la iglesia, pasemos al interior conventual, comenzando por el patio sobrio y artístico, cuyo claustro cerraban amplios ventanales con esos vidrios verdosos entonces todavía profusos en los cierres de humildes alcobas, los que muy pocos sabíamos apreciar, y que, al decir de maestros de vidrierías artísticas de nuestro tiempo, eran difíciles de reproducir con exactitud.

Sigamos a la capilla interior, hacinamiento de esculturas, relicarios y demás objetos piadosos; al fondo y arriba, el cuadro de *Santa Mónica y San Agustín*, catalogado por Ponz como de Alonso Cano, opinión que no comparte D. Elías Tormo.

Pero antes de seguir tratando de los cuadros que vimos y reproducimos a continuación, hemos de advertir que muy pocos se conservan actualmente en el sagrado recinto, como el anónimo retrato de cuerpo entero del Cardenal Borja; un *Cristo muerto ante su dolorosa Madre*, que si es el citado por Ponz como de Ribera, aunque éste no está en los brazos de la Virgen, nos parece demasiado claro, y pocos más que no sean mediocres. Los demás, muchos desaparecieron en el incendio revolucionario y otros fueron enajenados por la Comunidad, mediante las debidas licencias, antes y después de la revolución. El San Isidro con vista del Alcázar al fondo y el milagro de los ángeles labradores, firmado por Bartolomé González en 1622, año de la canonización del Santo y tal vez pintado con tal motivo, fué adquirido por el Museo Municipal de segunda mano, y su autenticidad, no réplica, he podido comprobar por tener el lienzo la misma arruga vertical que acusa la fotografía que poseo, y la que muy atinadamente observó el inteligente Secretario del referido Centro, D. Miguel Molina.

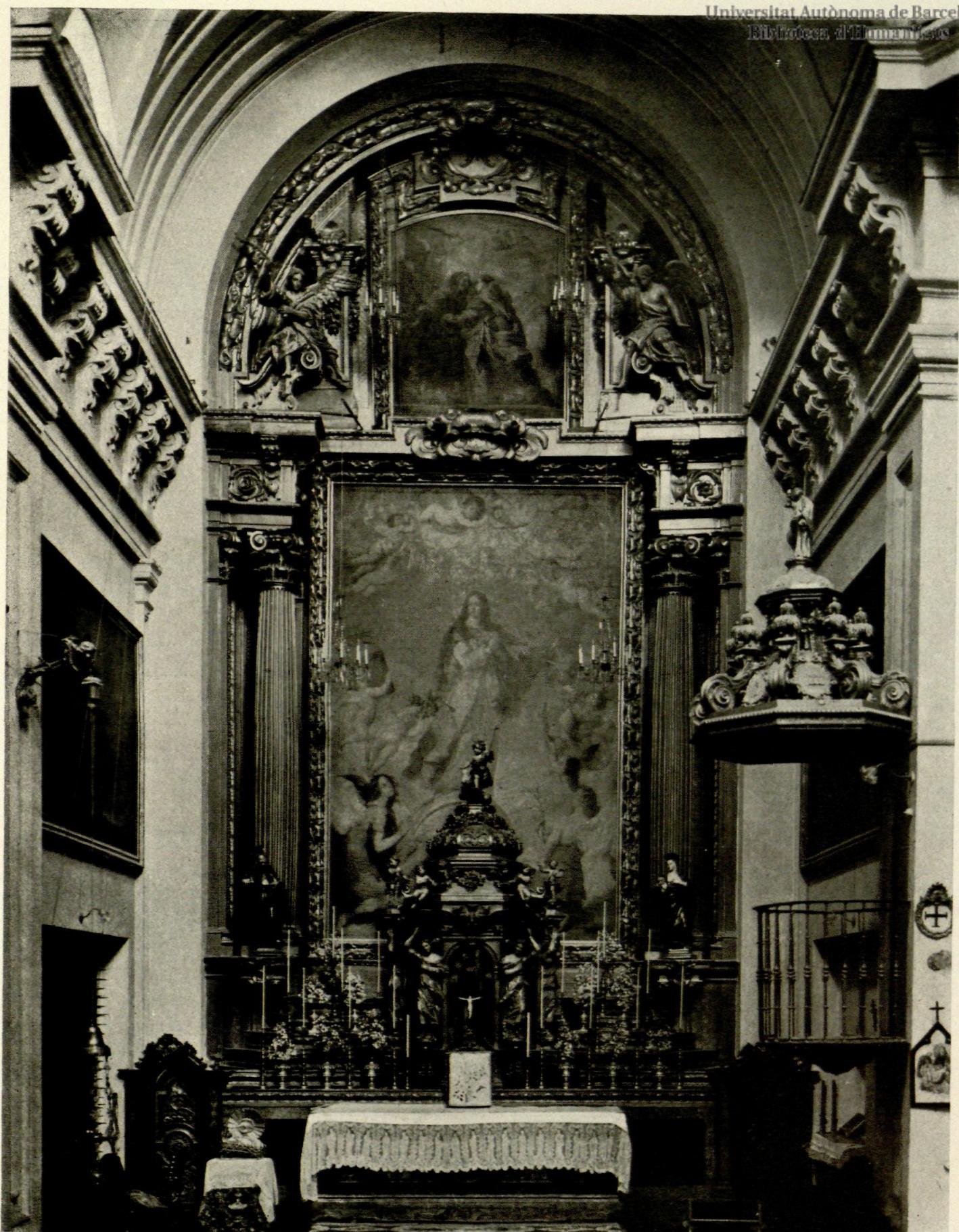
En el Instituto Valencia de Don Juan se encuentra ahora el retrato que ha pasado como de Doña Isabel de Borbón, y que aquí reproducimos, y cuyo parecido niega algún competente crítico. Los Floreros, firmados por Arellano, como el gru-  
pito de *La Sagrada Familia*, por la Roldana en 1701, están en colección particu-  
lar, y la preciosa urna en siete divisiones, con pequeñas esculturas representando  
pasajes de la vida de la Virgen, en el Museo de Artes Decorativas.

Del que se ignora su paradero es el retrato de la Infanta Doña María, Reina de Hungría, hija de Felipe III, firmado por Bartolomé González.

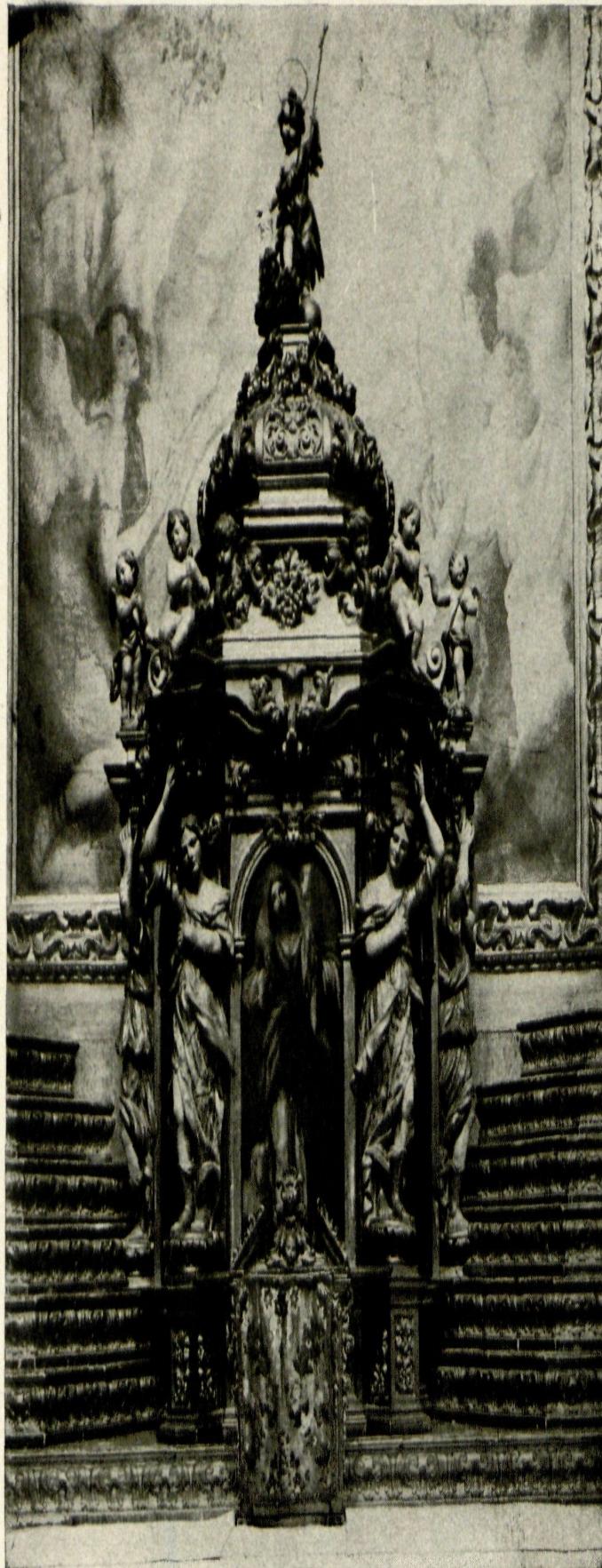
Volviendo a temas religiosos, catalogamos una Purísima, de Carreño, de la que conocemos dos réplicas, una de ellas firmada, en colecciones particulares; dos Lucas Giordano (*La Adoración de los Reyes* y *Cristo con la Samaritana*, de indiscutible mérito); otro en la sacristía, también con la misma firma; una *Anunciación* de la propia escuela, y una *Sagrada Familia*, que Tormo clasificaba como posiblemente del Bronzino.

Entre los objetos religiosos que vimos, aparte de los anotados, conserva el convento la cruz y la custodia de plata dorada, guarnecidas de corales, tan en boga en la época de Felipe III.

Como se comprenderá por los apuntes que anteceden y las láminas que los completan, el Real Monasterio de Agustinas de Santa Isabel era un verdadero museo de importancia, aunque inferior al de las Descalzas Reales, similar al de la Encarnación y superior a otros de los cuales nos proponemos seguir publicando interesantes apuntes y fotografías.



Altar mayor y retablo de Santa Isabel, de Madrid, con la *Inmaculada* de RIBERA, cuya cabeza fué  
repintada por CLAUDIO COELLO, a petición de las monjas.



Tabernáculo del Retablo de Santa Isabel.



El Divino Pastor de PALOMINO (?)



*San Pedro.*

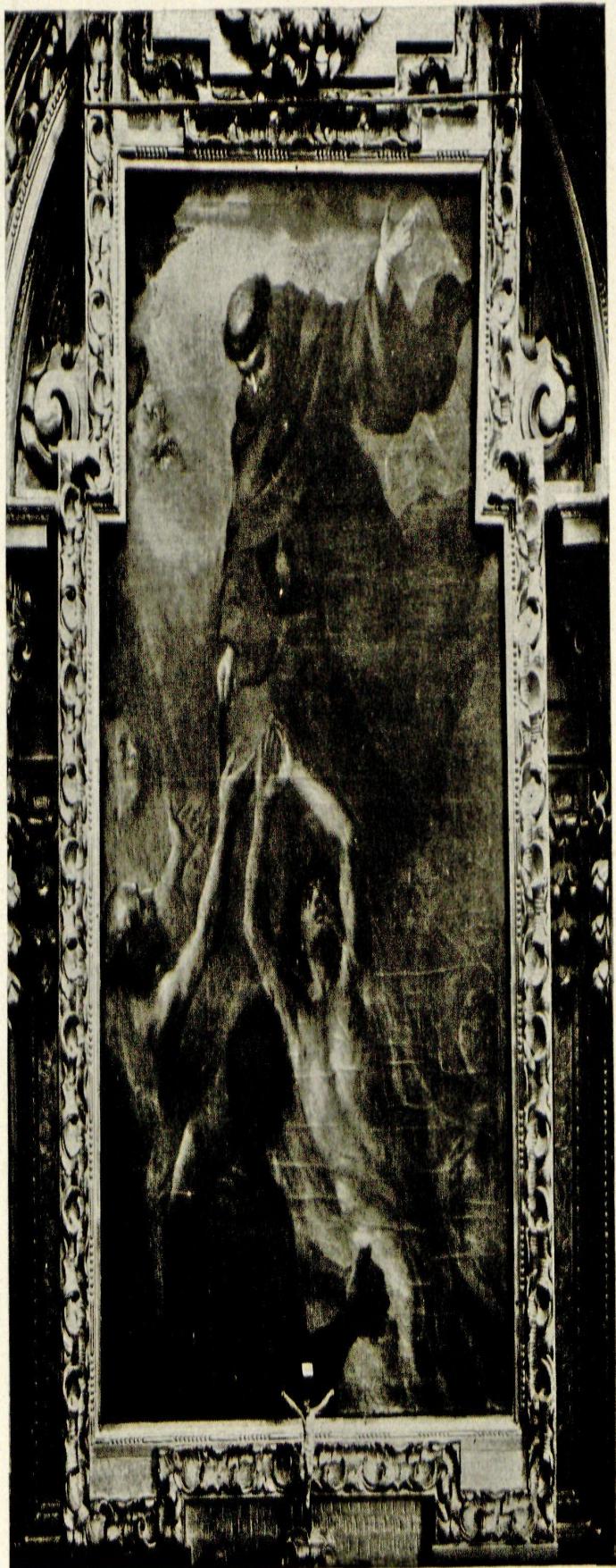
Iglesia de Santa Isabel.—Pinturas atribuïdas a PALOMINO, en el Tabernáculo.



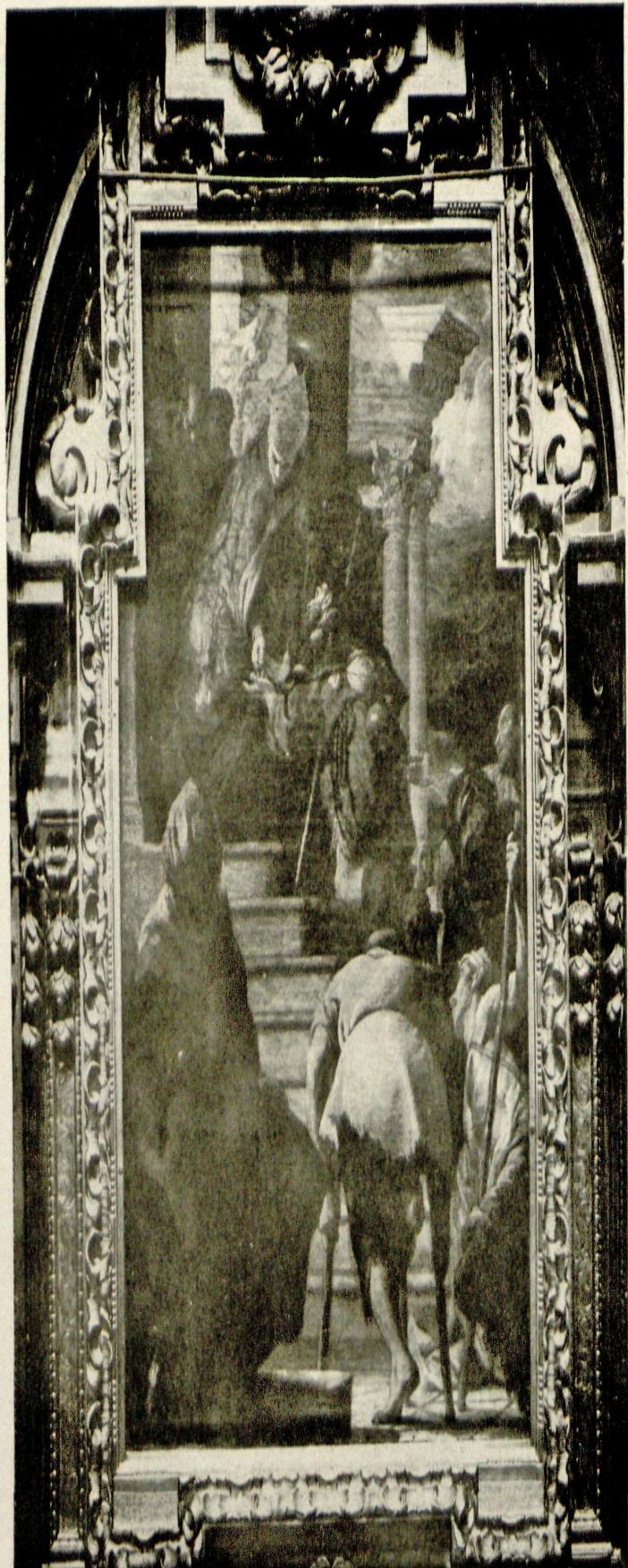
*San Pablo.*



San Felipe, por CLAUDIO COELLO.



Santo Tomás de Tolentino, por MATEO CEREZO.



Santo Tomás de Villanueva, por MATEO CEREZO.

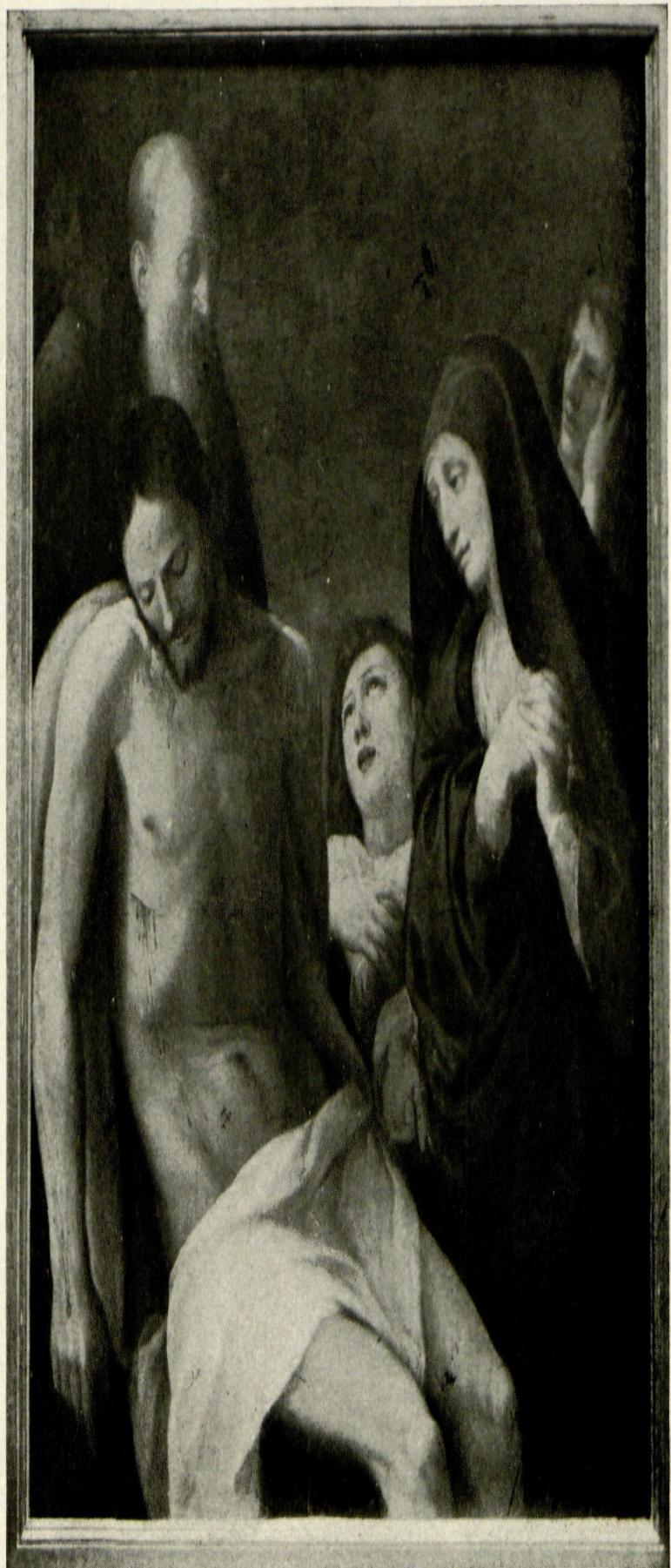


San Ildefonso, por BENITO MANUEL DE AGÜERO.

2002



Retrato anónimo del Cardenal Borja.



Descendimiento.



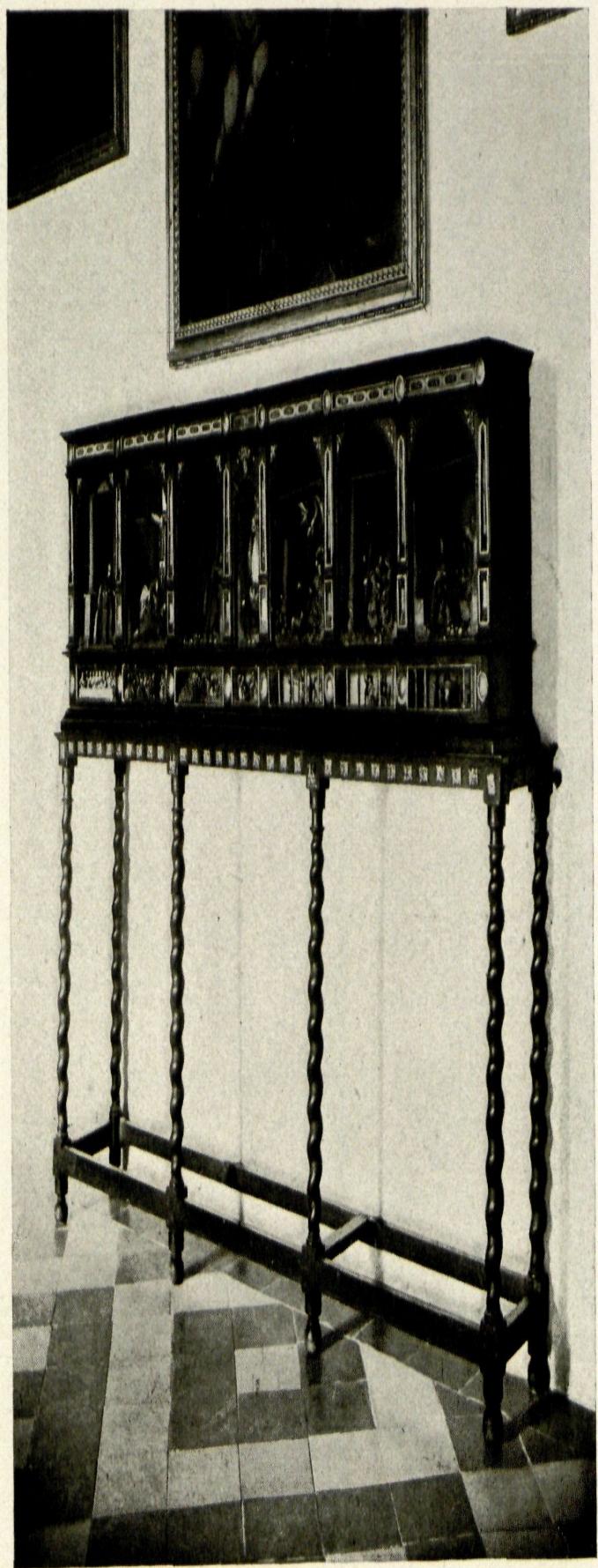
BARTOLOMÉ GONZÁLEZ: *San Isidro* (1622). (Museo Municipal.)



Retrato anónimo de Isabel de Borbón. (Hoy en el Instituto Valencia de Don Juan.)



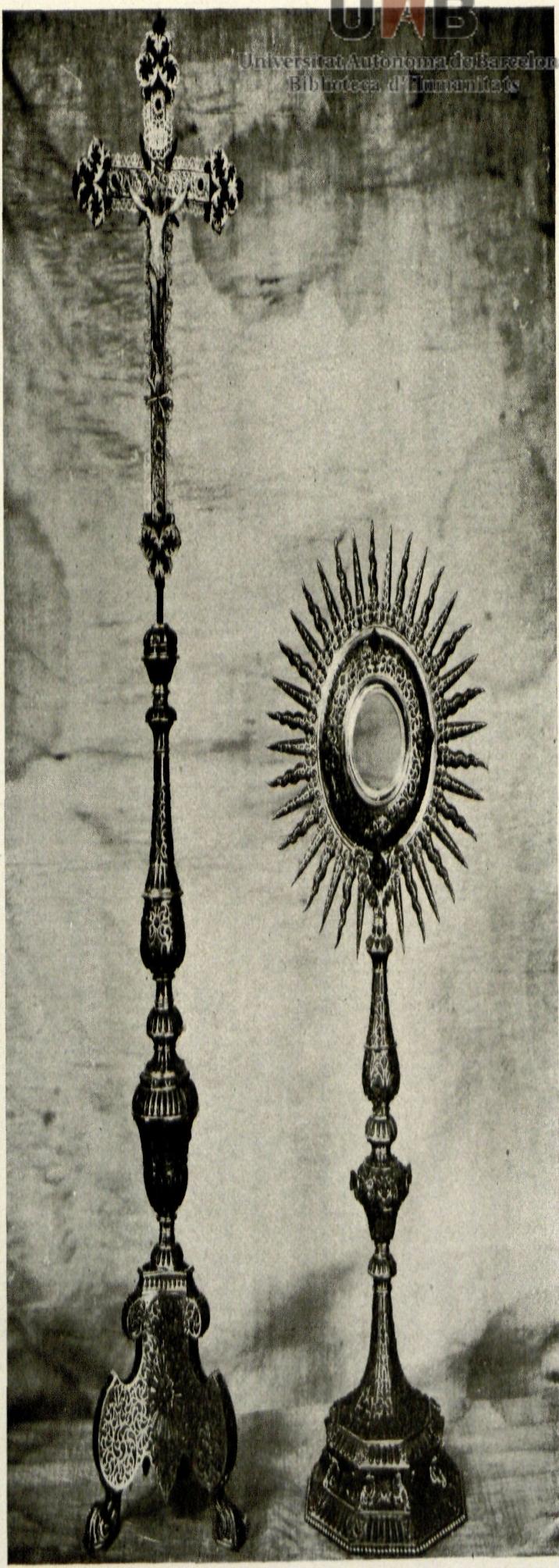
Florero de ARELLANO. (Colección particular.)



La vida de la Virgen en figuras de cera.  
(Hoy, Museo de Artes Decorativas.)



Retrato de la Infanta María, hija de Felipe III, por BARTOLOMÉ GONZÁLEZ.



Candelabro, cruz y custodia de plata y coral (siglo XVII).



El relicario del convento de Santa Isabel. Al fondo, el cuadro con *San Agustín y Santa Mónica*, atribuído por Ponz a ALONSO CANO.

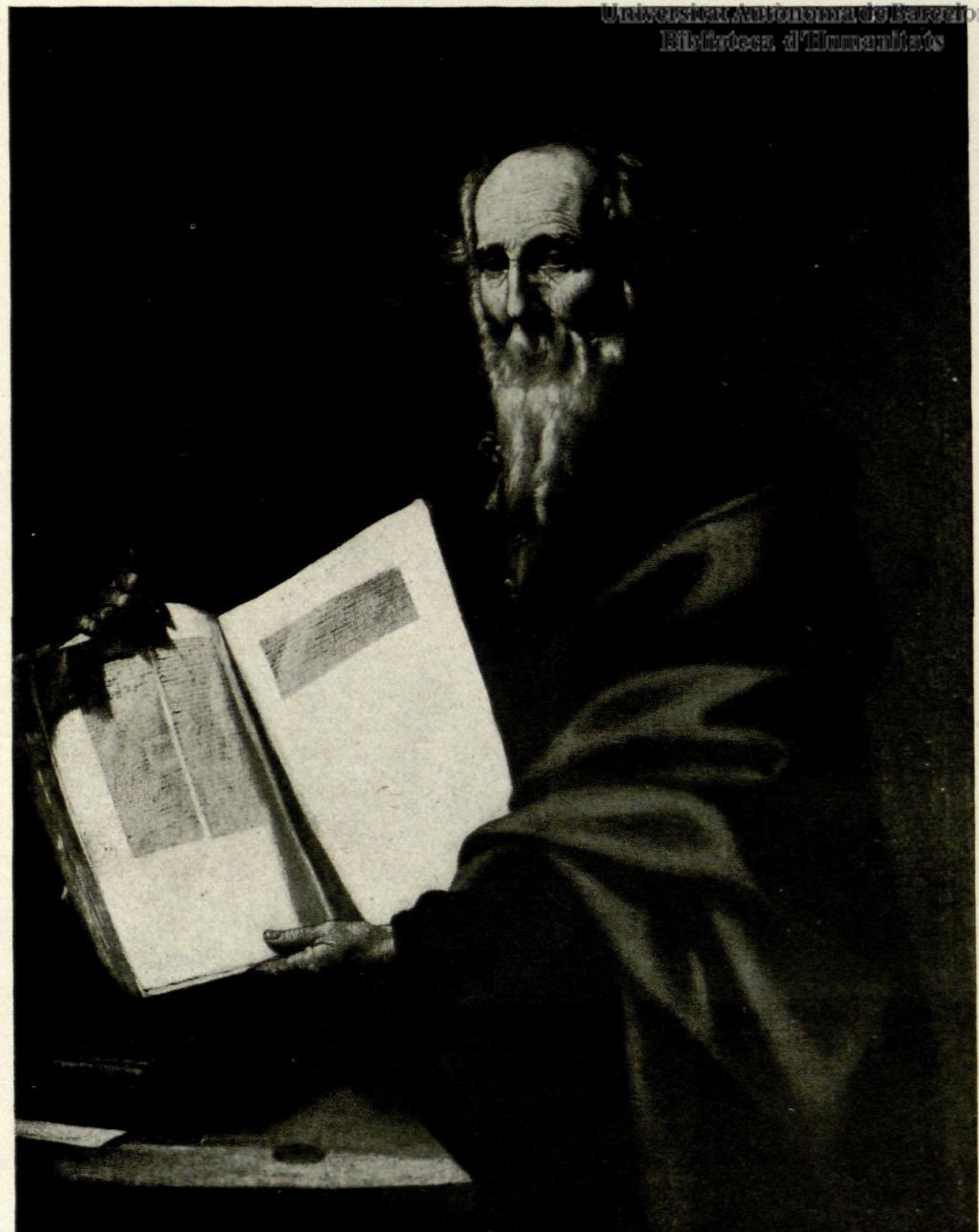


*Inmaculada* de CARREÑO.

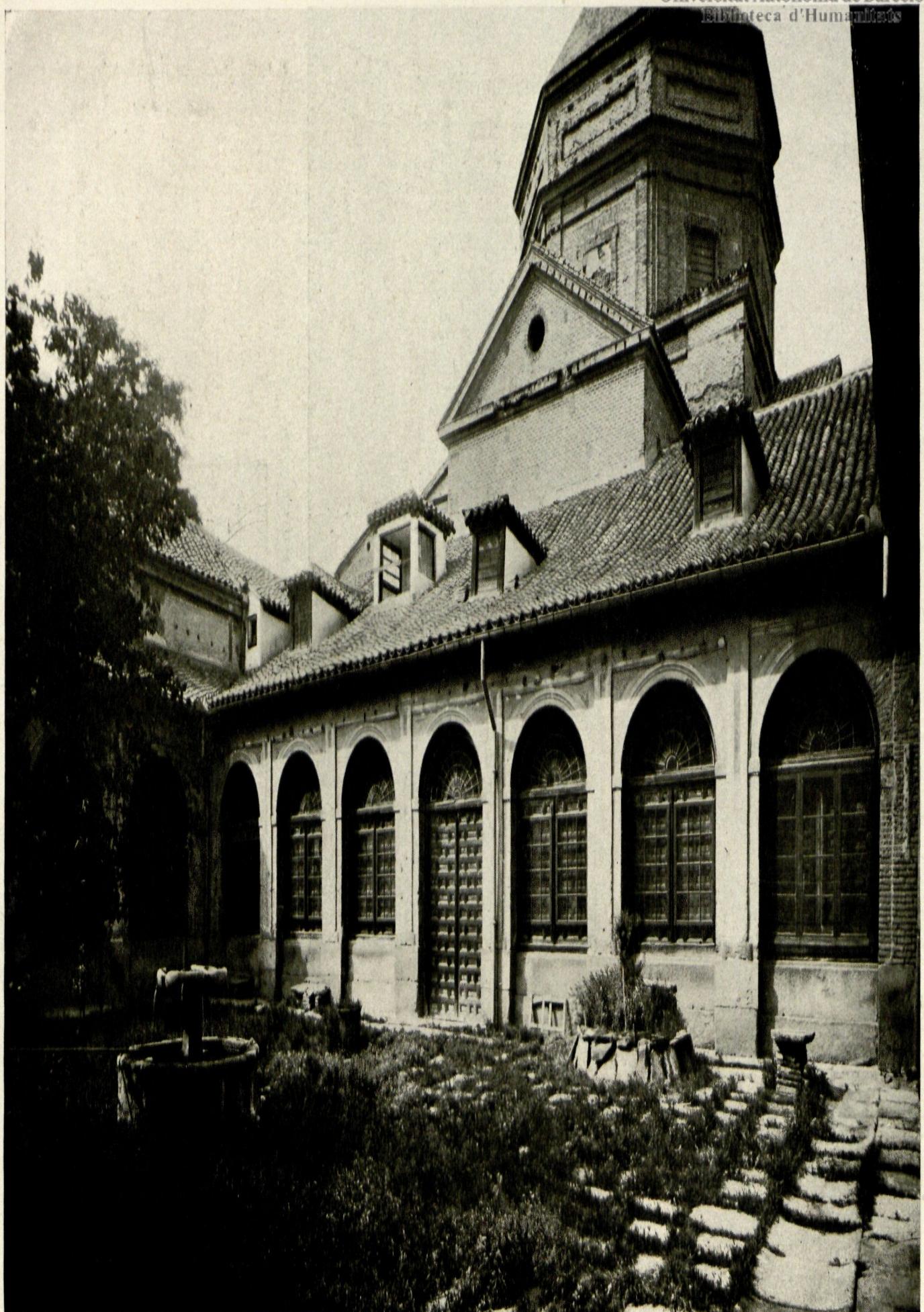


LUCAS JORDÁN: *Cristo y la Samaritana.*

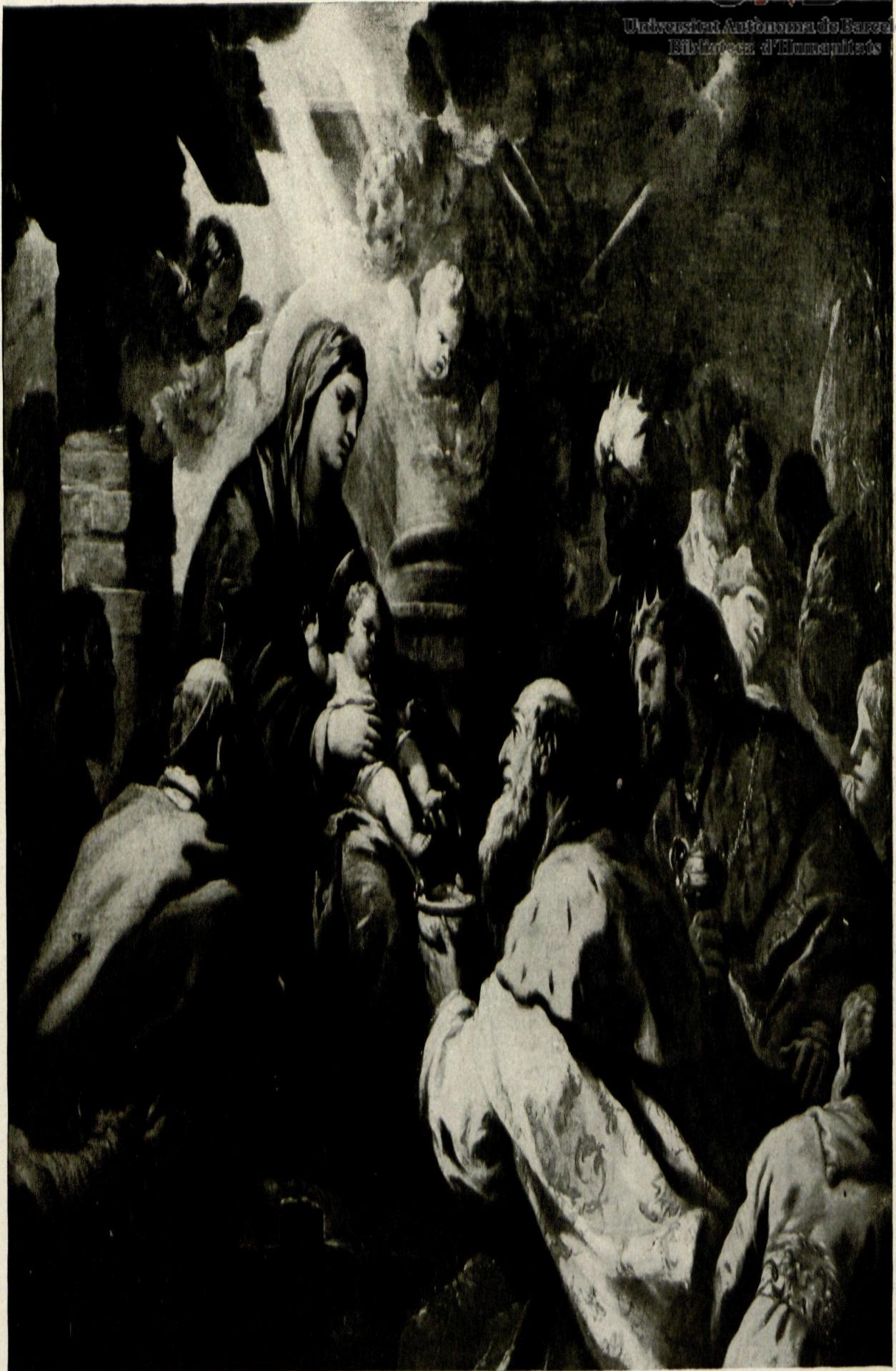
RIBERA (?):  
*San Pablo.*



*Anunciación.* (Siglo XVII.)



El patio del convento de Santa Isabel.



LUCAS JORDÁN: *Adoración de los Magos*.



LUCAS JORDÁN: *La Sagrada Familia.*



*Adoración de pastores.* Grupo firmado por la ROLDANA en 1701. (Colección particular.)

# Por la urgente restauración del Hospital de Santa Cruz

ENTRE los más urgentes deberes del Estado español en materia de monumentos históricos nacionales está el de la restauración y adecuada utilización para fines culturales del magno edificio que en Toledo hizo construir el Gran Cardenal Mendoza, para Hospital bajo la advocación de la Santa Cruz, que era su título cardenalicio. Gravemente dañado por la guerra este monumento, uno de los puntos de partida de la arquitectura renaciente española, no puede y no debe seguir más tiempo en el lamentable estado en que se halla esta insigne fábrica, levantada en el más glorioso momento de la historia española por uno de los más ilustres hombres de Estado y mecenas de nuestro pasado. Al Hospital dejaron ligado su nombre los artistas de varias generaciones que en Castilla trabajaron en aquel punto y por los años en que se operaba un cambio de estilo capital para la explicación del arte posterior. La tradición gótica, la artesanía morisca y los alegres y balbucientes ensayos de las formas renacentistas se dan la mano en esta obra de arquitectura, veredaderamente representativa de una de las etapas más afortunadas de síntesis del arte español. Su valor histórico y artístico, su capacidad y amplitud y su maravilloso emplazamiento hacen a este edificio especialmente apto para albergar instituciones culturales toledanas que hoy andan desperdigadas en otros locales insuficientes e incapaces. Además del Museo, hoy cobijado en aquellos muros, un tanto ruinosos, el Instituto, la Biblioteca y acaso una residencia para artistas, profesores o estudiosos de los muchos que van a Toledo atraídos por su historia y por su arte, podrían convivir en locales dignos y modernizados después de realizada la restauración del edificio, que así quedaría afectado a nobles servicios sin necesidad de pesar con peso muerto en la lista de los monumentos inútiles. El Ministerio de Educación y muy singularmente la Dirección de Bellas Artes, la Comisaría del Patrimonio Artístico, las Reales Academias

*mias de San Fernando y de la Historia deberían interesarse por obra tan urgente y necesaria, tan precisa por todos estos motivos, además de los de decoro nacional.*

*Hemos acogido con especial complacencia los trabajos que a continuación se insertan, redactados por los Sres. Pastor y Téllez, profesores toledanos cuyo interés por la ciudad imperial es bien conocido de los que conocen el Toledo de hoy. Sirvan estos escritos de llamada y toque de atención para todos los que deben y pueden interesarse por las justísimas exigencias que Toledo presenta y que merecen la máxima atención de los poderes públicos.*

## I

# El Hospital de Santa Cruz, de Toledo

Por JOSE PASTOR GOMEZ, Director del Instituto de Toledo.

## SIGNIFICACION HISTORICA Y ARTISTICA

El hospital de Santa Cruz, de Toledo, es uno de los monumentos capitales del Renacimiento español, y se halla íntimamente ligado a la ciudad imperial en uno de los momentos más gloriosos de su historia.

Mandado construir por el Cardenal Mendoza, por disposición testamentaria en 1494, se construyó bajo el pontificado del Cardenal Cisneros, entre 1505 y 1514, y parece que la misma Reina Católica se preocupó por el cumplimiento del legado testamentario del Gran Cardenal de España. A él, pues, van estrechamente unidas tres figuras señeras de nuestra historia: la del gran mecenas, impulsor en España del culto a las formas artísticas del Renacimiento italiano, juntamente con las de Isabel la Católica y del Cardenal Cisneros.

Representa el hospital de Santa Cruz para Toledo un eslabón brillantísimo en la cadena de arzobispos-mecenas que, desde Jiménez de Rada, Tenorio, Sancho de Rojas, pasando por Cisneros, Tavera, Siliceo hasta el Cardenal Lorenzana, han hecho a esta ciudad. Y para el arte español, uno de los ejemplares arquitectónicos más interesantes, pues él puede considerarse como el iniciador de un nuevo estilo: el plateresco, que tanta significación había de tener precisamente en la época de nuestra plenitud histórica.

Sin entrar a detallar su valor histórico y monumental, por ser sobradamente conocido, puede hacerse resaltar el valor artístico de lo que todavía conserva, para salvarlo de la posible ruina, si se llevara a efecto una rápida restauración total del edificio. Artistas geniales como Enrique de Egas, Alonso de Covarrubias y probablemente Vasco de la Zarza, Petit Juan, Sebastián de Almonacid y otros llevan asociado su nombre a este grandioso monumento, y su desaparición llevaría consigo una mutilación inconcebible en el arte de la raza.

La portada, obra de Enrique de Egas, es verdaderamente maravillosa por su elegancia y finura ornamental. En ella se funden lo renacentista, lo gótico y lo mudéjar; sentido ascendente del gótico, con cardinas y angrelados; regularidad y distribución clásica de sus elementos, con columnas abalastradas, dintel y

arcos de medio punto que lo sobremontan, y decoración de grutescos, elementos propios del Renacimiento, y repetición de un mismo motivo ornamental, carácter más acusado de lo mudéjar. Se la considera como uno de los ejemplares más típicos del plateresco, y en general es muy conocida, por ser modelo que se toma hasta en los más elementales manuales de historia o de arte.

El patio de honor, de dos pisos, con sus cuarenta y cuatro arcos escarzanos, con molduración plateresca en los intradoses y antepecho gótico de menuda tracería en el piso superior, forma un conjunto pleno de armonía, y constituye uno de los más bellos ejemplares de patios renacentistas.

La escalera principal, debida al genio artístico de Alonso de Covarrubias, forma un conjunto primoroso, en el que no se sabe qué admirar más, si la elegancia de sus tres arcos de entrada, el central de medio punto y rebajados los otros dos, apoyados en columnas y pilastras, o la riqueza y finura ornamental de los mismos y de los balaustres de la escalera. Forma con ella Covarrubias un estilo que habría de prosperar en otras edificaciones, como en la Casa de los Dueñas, de Medina del Campo.

El segundo patio, si no tan bello como el anterior a primera vista, quizá por su estado de abandono, es de mucho mayor valor arqueológico, pues sus cuarenta columnas, casi todas aprovechadas, soportan otros tantos capiteles visigodos; resultando por ello un patio único en su género.

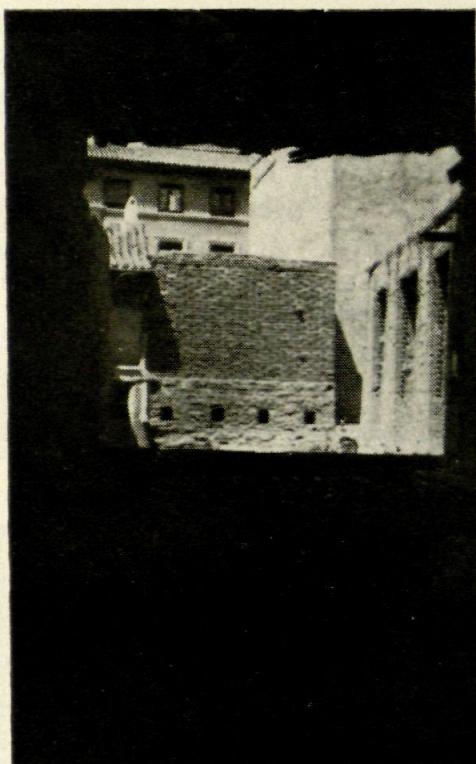
La cruz griega que forma la parte central del edificio estaba rematada en el crucero por un típico cimborrio mudéjar, actualmente hundido. Pero todavía conserva en el interior de las naves algunas puertas magníficas, decoradas al gusto plateresco, y los gigantescos arcos del crucero, en los que claramente se aprecia cómo se abrazan lo gótico y renacentista para formar el nuevo estilo. También se conservan los artesonados, tanto en las naves altas como en las bajas, artesonados que, unidos a los del resto del edificio, constituyen el grupo, si no el más rico, sí el más extenso que quizá exista en ningún otro monumento de España.

## ESTADO ACTUAL DE ESTE MONUMENTO

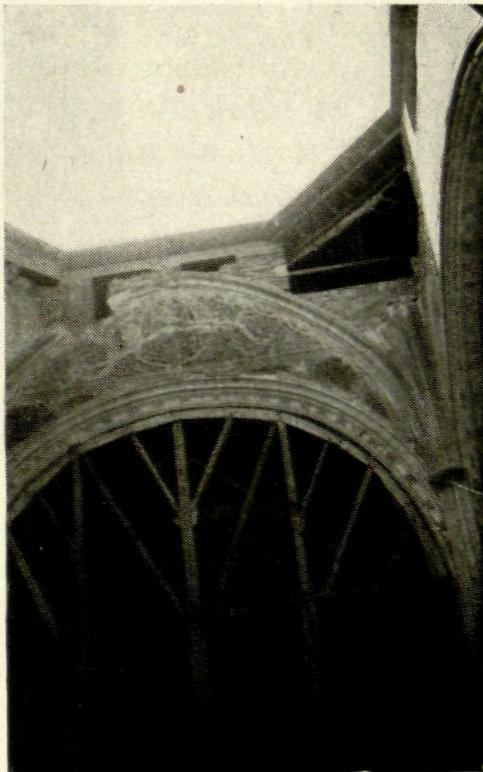
El estado en que se encuentra actualmente el Hospital de Santa Cruz es verdaderamente lamentable; está fatalmente llamado a desmoronarse casi en su totalidad si no se acomete rápidamente su restauración. Más que un monumento nacional, parece uno de los conventos que hubiera sufrido la consecuencia de las tristemente famosas leyes de desamortización del siglo pasado. Y en frase gráfica del cronista oficial de esta ciudad, "es un magnífico libro en que han saltado o están a punto de saltar sus letras capitales".

La hermosa y original portada y las primorosas ventanas de su fachada presentan dolorosas mutilaciones, producidas, muchas de ellas, en nuestra guerra de Liberación durante el glorioso asedio del Alcázar, mutilaciones que de día en día se van extendiendo de un modo peligroso, pues la blanda caliza en la que está tallada la primera ornamentación plateresca exige una rápida y delicada obra de restauración.

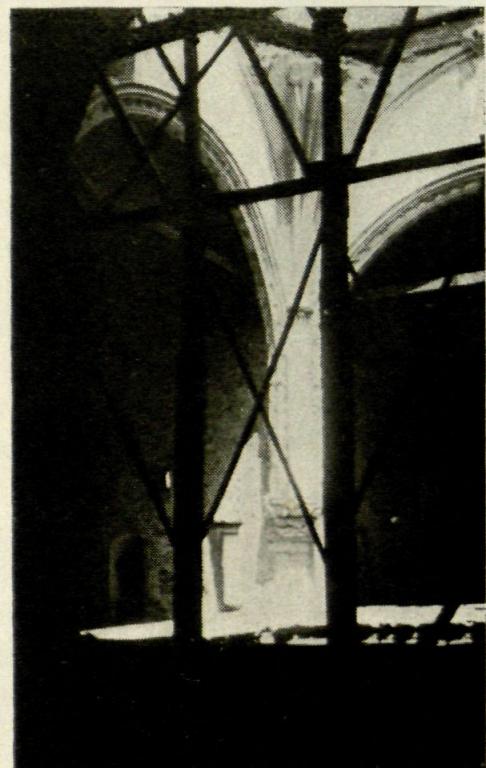
El patio de honor presenta aún mutilaciones más graves que la portada; el antepecho del claustro alto, en su mayor parte, se halla destruido, y la solería de



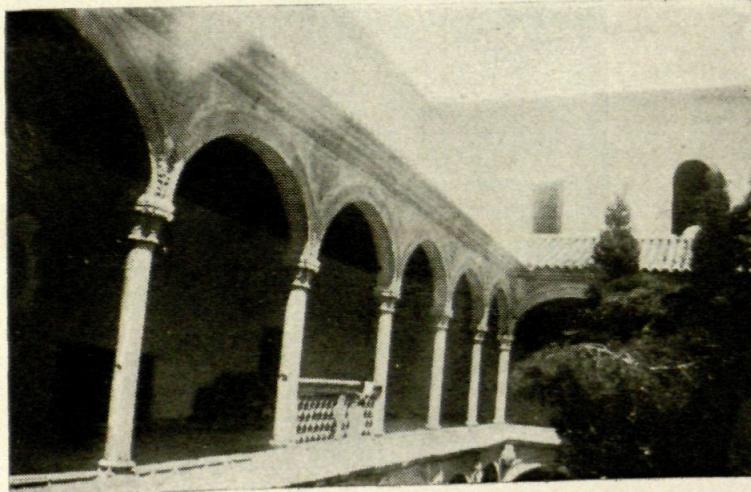
*Vestíbulo situado encima del zaguán de entrada. Al fondo se ve la fachada posterior del Gobierno Civil.*



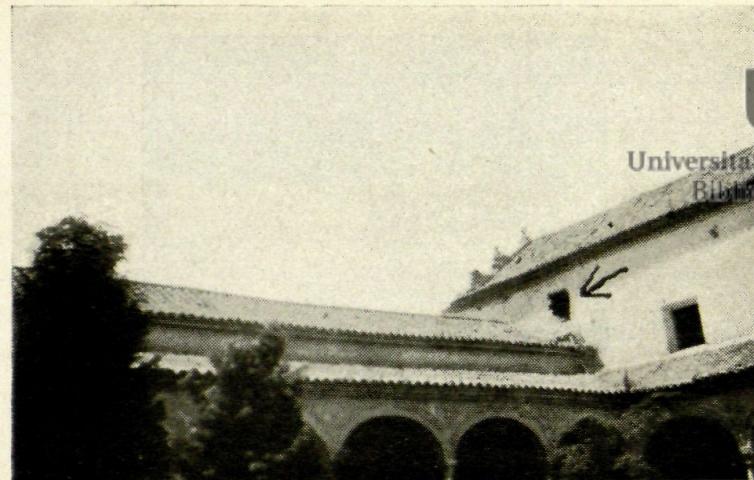
*Vista del crucero.*



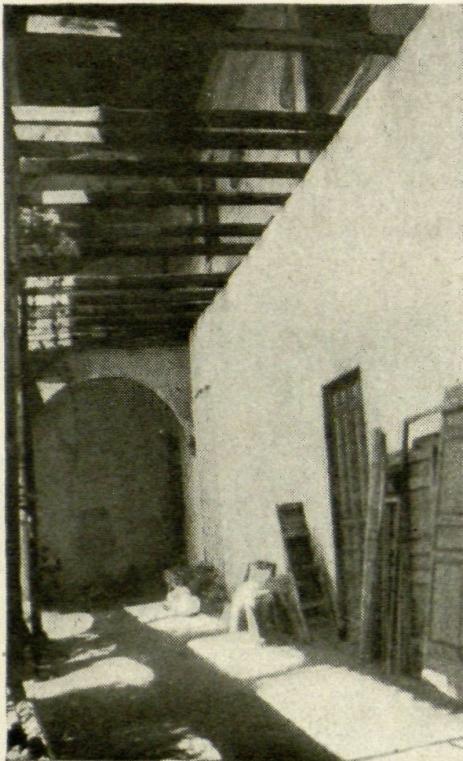
*Otra vista del crucero con sus arcos apuntalados, y destruida la balaustrada.*



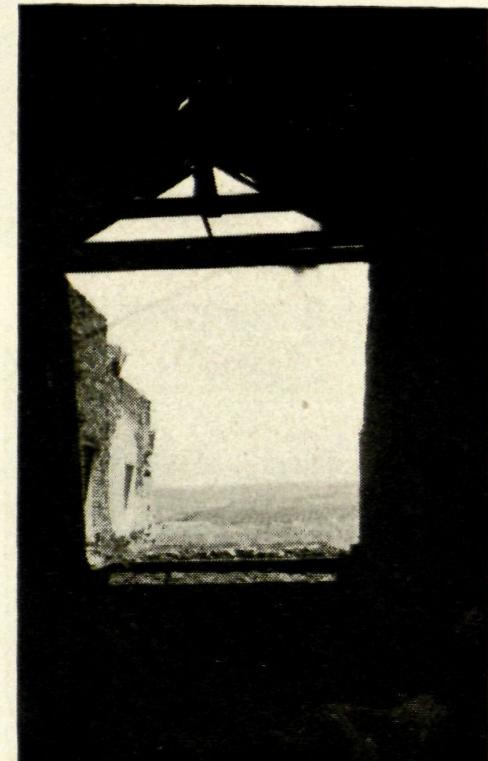
*Patio de honor, con un trozo de antepecho.*



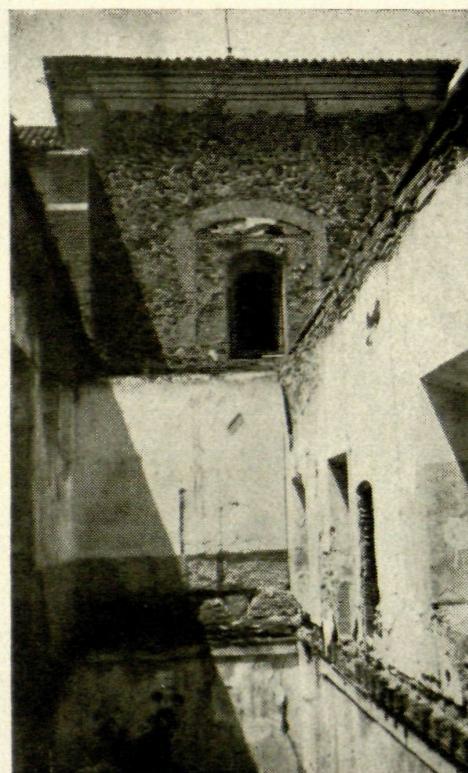
Boquete que se observa en una de las naves altas.



Estado ruinoso del segundo patio.



El paredón y la techumbre hundidos permiten ver ruinas, y al fondo el campo toledano.



Aspecto que ofrecen las edificaciones que enrasan con la cabecera de la Cruz.

tierra, además de presentar un aspecto feo, es una grave amenaza para el artesonado que lo sustenta; algunos arcos se encuentran apuntalados, y en otros, sus dovelas amenazan con estallar.

Pero todavía es peor el estado en que se encuentra el segundo patio, de tanto valor arqueológico; patio que bien reconstruido podría ser único en el mundo, pues situado en "el lugar más noble de Toledo (después de la Catedral) y quizás de España" (Prof. Téllez), con los fustes de sus columnas aprovechados y sus capiteles visigodos, lo rodean de un ambiente cargado de historia. Algunas partes ofrecen un lastimoso estado de ruina, y todo él da la sensación del abandono más completo.

El vestíbulo situado encima del zaguán de entrada, por donde se penetra en la nave axial alta de la cruz, presenta la pared y la techumbre hundidas, dejando al descubierto las edificaciones vecinas, según se demuestra con fotografía adjunta.

La gran cruz central, de brazos iguales, de este soberbio edificio, con sus cuatro alas de doble planta, dotadas de ricos artesonados, es quizás lo que más peligro corre de desmoronarse totalmente, pues así lo atestiguan algunos boquetes y grietas de los muros; al mismo tiempo, las malas condiciones en que se encuentran los tejados permiten las filtraciones de las aguas en épocas de lluvias, y poco a poco van destruyendo dichos artesonados. El cimborrio gótico-mudéjar que sobremontaba el crucero de esta gran cruz, rematado por una linterna barroca del XVII, todo se halla hoy día hundido; asimismo se encuentra completamente destruida la balaustrada que rodeaba el crucero en las naves altas y permitía el paso entre ellas. Los gigantescos arcos del crucero, típicamente platerescos, se hallan apuntalados y amenazados de inminente ruina.

Las construcciones de la parte posterior del edificio, que enrasaban con la cabecera de la cruz, se encuentran en la actualidad completamente destruidas.

Todo parece indicar que los cipreses que rodean una de las fachadas laterales de este monumento le están entonando su canto funerario.

## CONCLUSION

De lo expuesto se desprende el gran valor representativo que tiene este monumento dentro del arte español y de la necesidad que se acometa con urgencia su restauración para que esta joya arquitectónica deje de ser una vergüenza nacional, situada a dos pasos de Zocodover y frente a las gloriosas ruinas del Alcázar. Por otra parte, si Toledo es "síntesis de la Historia de España" y "relicario del arte", pues en ella se han fundido todas las civilizaciones y en ella está la clave de nuestra nacionalidad a partir del III Concilio de Toledo, que forjó nuestra indisoluble unidad espiritual, sus monumentos dejan de ser patrimonio exclusivo de una ciudad para convertirse en patrimonio nacional o, mejor aún, de nuestra estirpe. Y por ello no debemos olvidar la tremenda responsabilidad que se está contrayendo si se dejan perder monumentos tan representativos en nuestra historia y en nuestro arte.

## II

# Notas sobre el Hospital de Santa Cruz

Por GUILLERMO TELLEZ, de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

## HISTORIA DEL EDIFICIO

Fué ordenado hacer por el Cardenal D. Pedro González de Mendoza, por su testamento de 1494, instituyéndole como heredero, realizado entre 1505 y 1514 (pontificado de Cisneros). Es, pues, posterior a la fundación del colegio del mismo nombre de Valladolid, obra de Vázquez, hecha entre 1480 al 1493. Sirvió en su empleo originario de orfelinato hasta 1846, fecha en que pasaron los acogidos a San Pedro Mártir, quedando adscrito Santa Cruz al Colegio General Militar. En 1873 se establecieron en él los Huérfanos de Infantería, funcionando hasta 1887, en que volvió a formar parte de la Academia General Militar. Posteriormente pasó a Instrucción Pública, estableciéndose a partir de 1919 la Biblioteca Provincial, el Museo Arqueológico y el Archivo de Protocolos, fruto en su mayor parte del esfuerzo de D. Francisco San Román.

## EMPLAZAMIENTO Y PLANTA

Está en la bajada del Carmen, detrás de un amplio compás rectangular, sobre estructuras anteriores y sobre un amplio conjunto de sótanos. El solar fué el monasterio de San Pedro de Dueñas, de monjas. Con ocasión de haber dejado los franciscanos el suyo, que estaba vecino a éste, por ir a encargarse de San Juan de los Reyes, las monjas ocuparon el de los franciscanos, quedando el suyo de San Pedro abandonado. Mendoza prefirió este sitio a las casas del Deán, que le ofrecieron cerca de la Catedral, por ser más amplio e higiénico.

Fué trazado por Enrique Egas en planta de cruz griega, que se considera derivada de un modelo milanés; es, pues, uno de los grandes hospitales que realizó este arquitecto. Los tres restantes son los reales de Valencia, Granada y Santiago; el de Valencia se construyó en 1512, y está muy modificado; en el de Granada, como en

éste, sólo realizó dos patios, y en el de Santiago logró resolver los ~~cuatro~~ <sup>seis</sup> patios, pero, ~~pero~~ <sup>incrustando</sup> la iglesia en el centro, limitó la cabecera y los brazos del crucero; redujo, pues, la gran cruz para habilitar dependencias a los patios interiores. Hoy presenta una gran cruz de brazos iguales; está precedido de un amplio zaguán, y la cabecera está continuada por la capilla mayor. La idea de la planta era poner el altar mayor en el centro para que simultáneamente oyeran misa las ocho Salas, las cuatro de mujeres abajo y las cuatro de hombres arriba, creyendo que poco tiempo debió durar esta disposición, si llegó a funcionar, porque inmediatamente a la construcción de la planta se adicionó la cabecera. Indicamos la serie de las obras de Egas para sugerir la casi seguridad de que la cruz de la planta no se inspira exclusivamente en la advocación del fundador. Entre la fachada y el brazo de la epístola se aloja el gran patio rectangular, y entre la cabecera y este lado sigue un gran patio cuadrado, completando el ámbito arruinadas edificaciones que no llegan a enrasar con la cabecera. El patio que había de existir entre ésta y el lado del Evangelio nunca llegó a realizarse, y el cuarto patio que fachearía al exterior, sólo se realizó en parte con programa reducido, que aloja hoy la Biblioteca y sin fachear apenas. Se presenta como una cristalización incompleta incrustada en el complejo urbano.

## ALZADO

**Exterior.**—Realmente fachea sólo su lado principal, siendo la única que merece la pena estudiar, pues las demás no han intentado nunca urbanizarse. Presentó la puerta de ingreso y un grupo de nueve ventanas. Está realizada en cantería, siendo la primera que hemos registrado en Toledo. La que circunda la portada es más irregular y pequeña, que creemos aprovechada de obra anterior romana, y la correspondiente a las ventanas es más regular y de mayores dimensiones, debiéndose tallar para ella; por excepción hay ladrillo recubierto en los huecos, donde se abren las ventanas altas del ático.

**Portada.**—Es grande, imponente, persiste en ella el modelo general toledano adintelado. Tiene amplio tímpano semicircular ciego, cubierto de esculturas, en las que aparece Santa Elena en pie con la santa cruz y delante el cardenal Mendoza, figurando tras él San Pedro, y tras la santa, San Pablo con un paje arrodillado a cada lado. Centra la clave de la archivolta mayor la Caridad, y a los lados las otras dos virtudes teologales. El arco tiene molduraciones concéntricas hasta llegar a una plana con la cruz repetida; sigue un arco semicilíndrico con grutescos, que envía hacia el centro unos arcos angrelados. En las jambas, el arco y el bocel se continúan después del dintel hasta formar una semicolumna movida en candelabro, alojando las virtudes cardinales. Una pilastra por cada lado de perfil más continuo limita la puerta y zona decorada. Esta, al llegar al arco, se convierte en flamero y se dobla, siguiendo un bocelón, que después, recto ya, apoya un friso en retablo y dos candelabros que sujetan flameros. Sobremonta la portada un ático de cuatro paños rectangulares en ladrillo, que cercan los huecos limitados por laterales en cantería con dos pilastras a cada lado. Lo cubre un frontón plateresco algo pesado, que no sobremonta más que el hueco de dos ventanas. En el

frontón, el escudo del fundador con dos tenantes; a los lados, con solución de continuidad, dos veneras de poco ritmo; todo está limitado por flameros.

La decoración de la puerta debió de trabajarla Vasco de la Zarza, por el carácter funerario de los temas, análogos a los del sepulcro del Tostado en la catedral de Avila (Virtudes, etc.), y los propios de aquí, que pasan al de Mendoza. Acaso la cardina, las pulseras y los angrelados sean inspiración de Egas. También se barajan los nombres de Francisco Guillén, Sebastián de Almonacid, Petit Juan, Pierre y Francisco de Baeza; pero yo creo en la dirección de Covarrubias, cuyos sellos son las columnas de las ventanas, ya que en lo demás de la escueta pared sólo aparecen los cuatro altos escudos aislados, primera vez que se registra el tema aquí, no aceptándose hasta el barroco.

**Interior.**—A continuación, el zaguán; franqueada la puerta, en su frente hay otras tres, una central que accede al eje y dos laterales. La principal tiene a los lados dos columnas estriadas en dos zonas sobre pilastras, sosteniendo cornisamiento decorado con grutescos; el hueco es un gran arco de medio punto, quedando dos bustos en las enjutas; sobre el arco, la Invención y la Adoración de la Cruz; a los lados, San Juan y San Pedro, y encima, Jesucristo rematando el frontispicio.

**Puerta lateral del patio.**—Es más sobria; las jambas, pilastras con capitel; continúa el vano en un cuarto de círculo, que apoya un dintel algo levantado, única nota gótica; la moldura completa la cinta de las pilastras y sobre él un corto friso con conchas y florones; después otro friso mayor, y sobre él, entre volutas, un busto de mujer en tondo. Tres flameros limitan un frontón no trazado; a los laterales, dos medias columnas con capitel muy decorado; las columnas sobre pilas-tras llevan estrías y retículo y collarín.

**Puerta lateral de la izquierda.**—Barroca, con almohadillado, cornisa y la cruz y el escudo del fundador. Completan los huecos de la estancia, uno en el lateral izquierdo, de servicio, y a su frente una ventana con arrabá plano de lazo, que desde la escalera hace de vigía sobre el zaguán. Las puertas, en piedra fina azulada, y el arrabá, yesero.

**Cruz central.**—Es una interesante cruz, que forma un crucero que, perforando el piso central, se cubría con un típico cimborrio mudéjar, sobremontado en el XVII; todo hoy destruido completamente. Las cuatro alas tienen dos pisos, comunicándose el superior por corrida balaustrada, continuada por unas ménsulas en las esquinas; presentaba balaustres bien torneados en madera y no en piedra, como se registra. El paso entre las Salas lo facilitaba el quedar las nervaduras cortadas en los ángulos, apoyándose los trozos superiores en ménsulas. El cimborrio era de nervadura mudéjar, sobremontado el ojo por linterna barroca. Gran sobriedad de huecos ofrecen las naves inferiores; los altos tienen umbral en bisel para tomar luces de los patios superiores, escasos y sin ningún ritmo ni decoración, teniendo otros bajos que me parecen agregados. Las galerías altas tienen algo más de luces, especialmente las fachadas que dan a los patios, habiendo encontrado en algunos de ellos distribuciones rítmicas de tres dinteles entre dos medios puntos. La única nota decorada que nos recuerde el gótico puro en el crucero son las cardinas entre los baquetones, pero alternando entre grutescos; asimismo siguen los temas heráldicos en los enlaces de los arcos torales.

**Patio de honor.**—Desde la calle se entra a él por la puerta lateral derecha, con acceso asimétrico toledano; en él vemos un ámbito rectangular de cinco por seis

tramos y dos pisos. Tiene columnas no todas de mármol, unas de caliza, otras de granito y algunas de ellas aprovechadas en piezas. Voltean en total cuarenta y cuatro arcos escarzanos con molduración plateresca en los intradoses, que sobremontan capiteles sobrios del estilo; en las enjutas la cruz, y en los ángulos el Ave María con el cuerno de la abundancia. El piso superior tiene antepecho gótico, tracería menuda algo mudéjar; en los entrepaños, el escudo de Mendoza; en su mayoría está destruído. En el patio sólo se encuentra decorado el hueco que accede a la nave de la epístola; ofrece un arrabá con motivos de ataurique bastante árabe.

**Escalera principal.**—Concentra ésta el resto de la decoración del patio, ofreciendo estructura abierta, autónoma, excéntrica y envolvente al zaguán y dominante a la calle; se desarrolla al modo claustral en tres tramos, descansando los dos primeros sobre almohadillado y el tercero en semibóveda acasetonada, apoyada en arco que carga sobre una de las columnas; descarga la crujía del patio en tres arcos, el central en semipunto, sobre dos ricas columnas, y los dos laterales, rebajados, entre éstas y pilas laterales. En los sobrepaños de los arcos rebajados, lujo de grutescos y panoplias; en las paredes del hueco de la escalera, elegante puerta semicircular que accede a los sótanos, y a su lado, hueco insignificante que comunica con las dependencias. La balaustrada de la escalera se apoya en lujosas pilas labradas, sobremontada la primera por tema heráldico, y las restantes por jarrones muy decorados. Los balaustres, muy labrados en doble macollaje, trabados en su centro, que soportan moldurado pasamano. Al llegar al claustro alto se pasa bajo formidable arco escarzano acasetonado, que soporta el gran artesonado del techo. En el primer descanso de la escalera aparece un típico ajimez mudéjar con asientos laterales, y el tramo segundo tiene luces al exterior. Recibe a la escalera el claustro alto con un juego de arcos análogo al inferior, quedando, pues, esta parte autónoma y abierta también. A esta escalera, que ocupa un tramo o más, pero nunca un ala, la llamo ornamental, diferenciándola de las correspondientes al alto renacimiento, que suelen ocupar una crujía. Bevan recuerda que debieron de trabajar en esta escalera los franceses Guillén Coli y Martín de Beas; el tipo es francamente italiano y marca el estilo de Covarrubias, que trabajó aquí en 1524. Esta escalera, de tipo conventual, tiene la particularidad de que, a partir de aquí, crea la muy decorada civil palaciana; este magnífico ejemplar prolifera en el Palacio arzobispal y en el convento de la Imagen, ambas en Alcalá, en la que accede a la Sala Capitular de León, en la del castillo de Grajal de Campos (León), siendo el ejemplar de filiación más clara el de la Casa de los Dueñas, de Medina del Campo. En Toledo se reproduce en San Juan de los Reyes, pero con cuatro tramos y con accesos limitados por puertas, más parecido en esto a la del patio interior de este edificio.

**Claustro interior.**—Cruzando la nave que los separa se llega al patio interior, más sobrio pero más interesante en dos aspectos: en el arqueológico y en su toledanismo. Es cuadrado, de cinco arcos por crujía con dos pisos; sus cuarenta columnas variadas y aprovechadas soportan otros tantos capiteles, todos o casi todos visigodos; a mi juicio, el mayor conjunto de ellos en su función, después de los que ostenta la Mezquita de Córdoba. Los arcos rebajados, en ladrillo, con volteo mudéjar. La escalera es céntrica también y acodada en un ángulo; tiene acceso por hueco con arrabá, de traza renacentista pero con colgantes. Además de éste hay otro que comunica con una de las puertas que da al crucero, de Egas.

## EPOCAS Y AMPLIACIONES

Tal como aparece hoy en el estado más lamentable, reducido a los elementos más esquemáticos, no se perfilan grandes reformas, pero sí se ven varias épocas en la construcción del edificio.

I) Epoca de la gran cruz de Egas. Enlace de lo mudéjar con el Renacimiento, y algunos datos góticos, menos importantes de lo que se cree. A este período pertenecen puerta principal, zaguán y cruz.

II) Construcción de la cabecera. Franca persistencia gótica en el XVI en Toledo; tres escuetos paredones que soportan bóveda ojival. La creemos de Covarrubias.

III) Epoca de los claustros. Elementos del Renacimiento en la decoración y persistencia del mudéjar en los ritmos y usos de artesones, con sólo la nota gótica de los antepechos.

IV) Epoca barroca. Linterna, pintura de los altares y enjuta del crucero con heráldica y construcción reducida del tercer patio en la hoy biblioteca, y fachada de ésta en Santa Fe. Lo más ostensible del barroco era el exterior de la linterna, donde había placas de ladrillo recortadas como en San Ildefonso y la Trinidad.

## ARTESONADOS

El uso de grandes artesonados en este edificio es tan importante o más para lo toledano que su portada. Estos son:

a) Artesonados de las Salas bajas del crucero, en casetones cuadrados a tres vertientes, por lo que no son de un franco renacimiento.

b) Artesonados de las naves altas a tres vertientes, de par y nudillo, con grandes tirantas y amplio lazo.

c) Gran artesón de la escalera con gran lazo central y un marco de casetones, y en los ángulos veneras aplanadas.

d) Gran artesón en la habitación alta del zaguán con casetones en rombo a dos tamaños.

e) Nave baja del patio plateresco, en tabla a dos planos, recortada, rectangulares a dos anchos.

f) Artesonado alto del mismo, en casetones ochavados con rosetones que cobijan pequeños cuadrados.

g) Buen artesón de la escalera del patio segundo, de par y nudillo a ocho vertientes, oblongo, de esquinas triangulares.

También hemos registrado en las habitaciones en ruina que acceden al patio interior grandiosas vigas apoyadas en modillones de madera con rollos.

**Aspecto histórico.**—Juntamente con el ámbito de la Catedral le reputamos enculado en el área más noble de Toledo y acaso de España. Que el edificio aprovecha obra romana lo creemos porque así tenemos catalogado a los arcos ciegos del basamento del atrio, únicos restos tectónicos que persisten claros de esta civilización. El fallecido D. Pedro Román demostró, por lo bien urbanizado del trazado de este lugar, que este sector de Toledo corresponde al antiguo Arcem romano, fortificándose ya el hoy Alcázar, y urbanizándose hasta la muralla por el actual Miradero. También vimos que la primera parte de la fachada circundante a la puerta aprovecha materiales viejos, continuándose con cantería mejor; esta cantidad de obra romana, lo protegido por el castro alto y lo aislado de la población, y el hacer con el hoy San Servando de cabeza de puente del de Alcántara, tuvo que motivar su acoplamiento para palacio visigodo, y así nos lo apoyan los cuarenta capiteles que creemos están *in situ*. Tuvo que continuar de palacio árabe por los restos que quedan en las cercanías, como la capilla de Belén, y después en lo cristiano, quedando la pequeña ventana mudéjar al lado de la Concepción. Lo confirma el que por estos sitios estuviera el palacio donde nació Alfonso X, opinando que hasta Carlos V no se pensó unificar el Alcázar con el palacio, estando ambos unidos por la doble muralla paralela, cuyo cimiento hemos registrado entre Zocodover y la calle de Santa Fe.

**Valor local.**—Ofendería la cultura del lector el encarecer la importancia de la fundación del Gran Cardenal de España. Es uno de los más grandiosos eslabones de la gran cadena del mecenazgo que desde Rada, Tenorio hasta Tavera, Siliceo y Lorenzana han hecho a Toledo. Entre lo que arqueológicamente queda sólo le compite Tavera, de ambiente menos toledano, haciendo el de Santa Cruz de pórtico al renacimiento, cuna del plateresco. En la época actual acoge la gran obra de San Román, siendo, pues, edificio que desde su erección ha estado siempre en función benéfica o cultural.

**Valor artístico.**—Tiene un doble aspecto su importancia nacional como iniciación del plateresco en España, única modalidad artística en que más claramente Toledo exporta más que importa, y el arte que más acepta Toledo después del mudéjar. Sobre este tema no insistiremos, pues está bien estudiado. El otro es su mudejarismo.

## MUDEJARISMO DE SANTA CRUZ

En los datos que vamos a enumerar queremos demostrar que, si se admite el plateresco como el enlace del gótico con el Renacimiento, en cambio del gótico hay menos de lo que se cree, pues se limita al tema de cardinas y nervaduras góticas en el crucero y cabecera. De las bóvedas sólo es funcional la de la cabecera; el gran cimborrio era mudéjar, como el de San Juan de los Reyes; en cambio, los datos mudéjares son más abundantes, llevándole éstos más a lo Cisneros. Estos datos son: entrada acodada entre zaguán, patio y escalera, uso insistente y repetido de los temas, sobre todo los heráldicos de escudos y cruces; concentración de la decoración en zonas intensas, limitadas por otras escuetas; falta de limitación en

los paños de las paredes y fachadas, concentración del estilo en la portada, falta de ritmo en el ventanaje, acoplamiento a zonas abundantes de sótanos y parquedad en la cantería total.

De Santa Cruz proliferan principalmente tres temas: escalera que pasa a lo palaciano civil, patios renacimiento con arrabá y la portada, que, siguiendo una tradición de hueco dintelado con monolito transverso, da el gran ejemplar de BálSAMO, Correos, y con variantes y simplificaciones inunda a Toledo de ejemplares, trabajado siempre en planta baja.

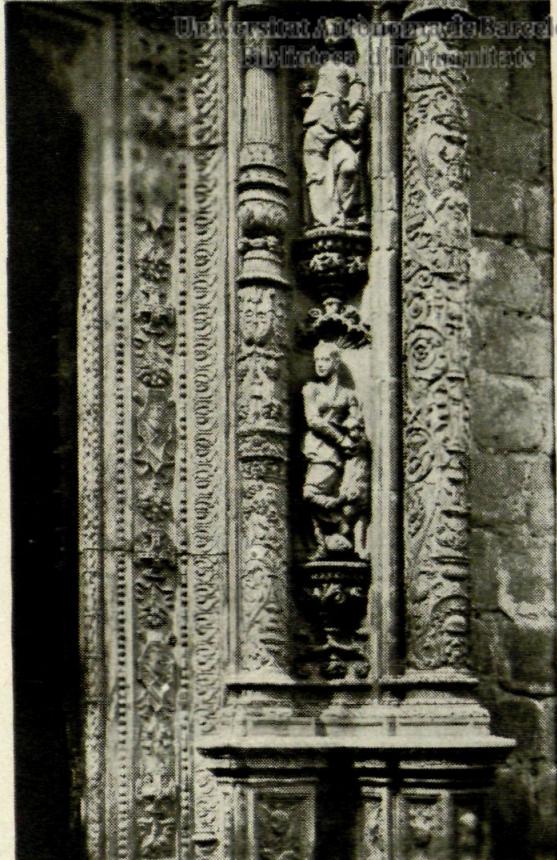
También informa el Renacimiento civil toledano y español abundancia de hierros, artesones, uso de ajimeces, e ignorándose si incluyó también la solería por no tener datos.

**Valor urbanístico.**—Este emplazamiento, además de completar el arco de conventos que bordean las murallas de la ciudad, cada vez será más el centro de Toledo, pues siempre ha de enlazar el casco antiguo con las zonas que proliferen en la Vega, Estación y nueva Academia, y con el Alcázar tiene que ser el centro material, moral y artístico de Toledo.

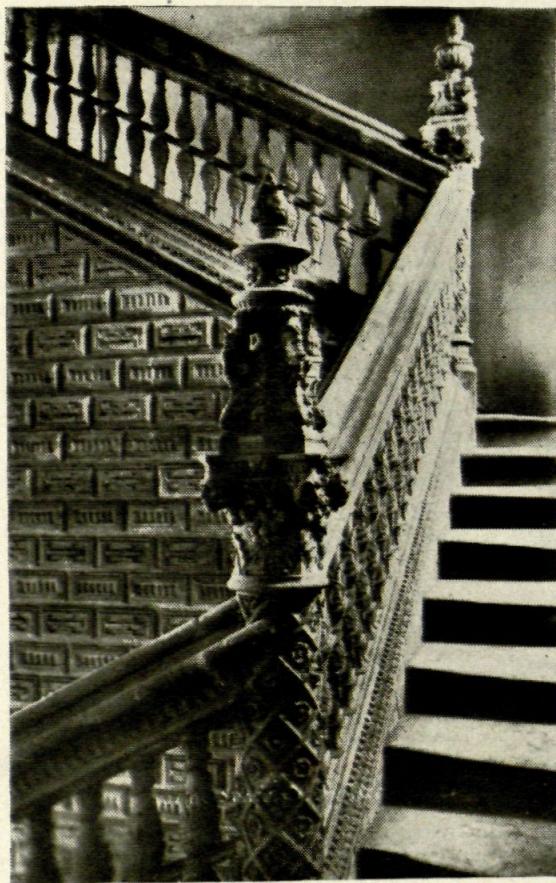
**Situación actual.**—El suelo de la casi totalidad aparece de tierra, roto parte del zaguán alto, destruído el antepecho del patio, grandes grietas en los paredones, en donde también se ven grandes agujeros; abierto plenamente el crucero, en ruina casi total el segundo patio, necesidad de un retejado rápido, vencidos algunos arcos del patio principal, mutilada toda la labra de la fachada, constituye un conjunto que hace que el estado de Santa Cruz sea la mayor vergüenza artística, arqueológica e histórica de España, sobre todo en esta época en que se ha reconstruido todo con gran cariño y cuidado como nunca el gran tesoro artístico de la raza, razón por la cual debe corregirse tal situación y estado de ruina en el sitio más céntrico de Toledo, a pocos pasos de Zocodover, en las inmediaciones del Alcázar. Es ejemplar único y grandioso del Arte español, que de no atenderse rápidamente se convertirá en informe montón de cascotes y ruinas.



1. Portada; en el tímpano, el Cardenal Mendoza ante Santa Elena.

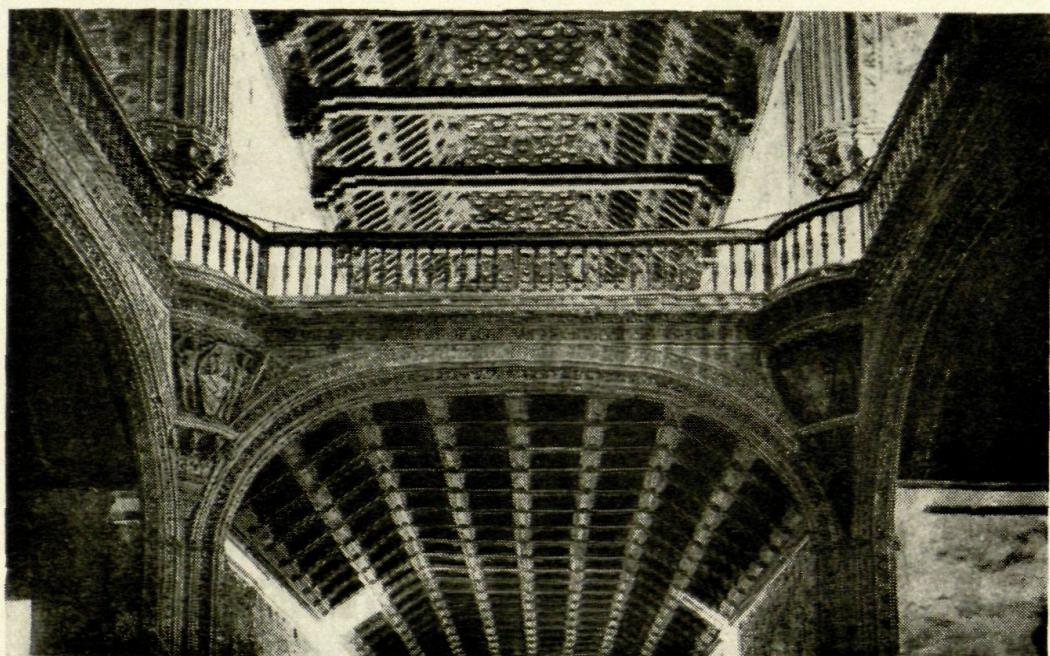
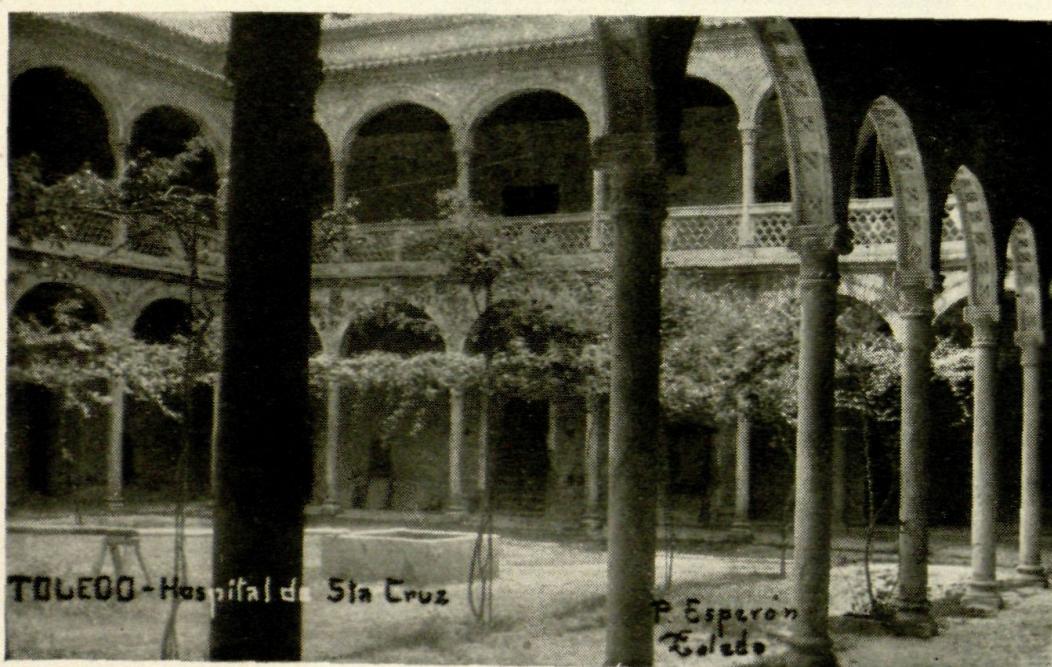


2. Un detalle de la decoración plateresca de la portada del Hospital.



3. La escalera.

El Hospital de Santa Cruz, en Toledo.

4. *El patio y la escalera.*5. *Vista interior de las naves en el crucero.*6. *El patio del Hospital.*

# Alonso González, pintor (1564-1600)

Por ANTONIO RODRIGUEZ-MOÑINO

C. M. of The Hispanic Society of America.

ENTRE los muchos apuntes de archivo que hemos logrado reunir referentes a artífices que trabajaron en Extremadura, sobre todo en Badajoz, durante el siglo XVI, vamos a destacar hoy los relativos a un pintor, oscuro y olvidado, pero cuya biografía presenta singular interés por las consecuencias que de ella pueden obtenerse para llevar un poco de luz a un punto difícil de la historia artística de la región.

No creemos que el nombre de Alonso González haya sido mencionado hasta ahora en ningún repertorio biográfico de pintores españoles. Ni siquiera en las monografías locales aparece, habiendo sido inútil una minuciosa revisión de los trabajos de Díaz Pérez (1) y Covarsi (2), que, con mejor o peor fortuna, son las más copiosas fuentes hasta hoy.

La obra de este pintor, como se verá más adelante, es escasísima, pues se limita a un retablo contratado en 1588. Afortunadamente se conserva, aunque nos ha sido de todo punto imposible obtener buenas fotografías de las tablas que lo integran. Los documentos en que se menciona a su autor son corrientes y, a primera vista, no ofrecen particular interés: contratos de compra o venta, testificaciones, toma de aprendiz, pago de obligaciones, etc.

Y, sin embargo, hemos afirmado anteriormente que la biografía de Alonso González puede contribuir a aclarar oscuridades tradicionales en la historia del arte regional. Intentaremos justificar esta indicación pasando revista a los documentos en que figura y extrayendo, con la máxima cautela posible, algunas conclusiones provisionales.

La mención más antigua que de él conocemos se contrae al 8 de febrero de 1564, día en que Pedro González, portugués, se obliga a pagar a Alonso González, pintor, cuatro ducados, en razón de una viña que le compró (3). Documento puramente administrativo, sólo nos sirve para fijar el nombre y la profesión en 1564.

Hasta ocho años después no vuelve a aparecer, incidentalmente, como testigo, en unión de los vecinos de Badajoz Gabriel Vázquez y Alonso Pérez Montero. Trátase de una carta de obligación otorgada por Luis de Morales, pintor, a favor de la abadesa y monjas del convento de Santa Lucía, de dicha ciudad, de trescientos ducados, en razón de que Gaspar Moto se los había prometido cuando entró su hija monja en dicho monasterio (4). Luis de Morales, en 25 de agosto de 1572,

(1) N. DÍAZ Y PÉREZ: *Pintores extremeños*; Badajoz, Imp. Arteaga, 1866; Idem: *Diccionario de Extremeños ilustres*; Madrid, 1884-1888 (2 vols. en folio).

(2) ADELARDO COVARSI ha publicado varios artículos sobre el tema en la *Revista del Centro de Estudios Extremeños* de Badajoz.

(3) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escrivanía de Marcos de Herrera*, Protocolo de 1564.

(4) Idem *íd.*, Protocolo de 1572, folio 202 vuelto. Véase el Documento I de los que publicamos.

hace suya esta deuda, comprometiéndose a abonar los dineros si, pasado el oportuno plazo, no hubiera podido entregarlos Gaspar Moto.

Que Alonso González tenía un cierto nombre, lo atestigua el hecho de que en 28 de diciembre de 1574 estipula un contrato (1), en virtud del cual Francisco García pone de aprendiz a su hijo Diego con el maestro, a fin de que le enseñe el oficio. En unión de su mujer, Beatriz García, vende al pintor Sebastián Sánchez unas casas en la calle de la Concepción (10 de noviembre de 1575) por precio de treinta y seis ducados en reales (2). Sebastián Sánchez escrituró un reconocimiento de censo sobre la finca objeto del anterior documento en 6 de diciembre de 1575, ante Marcos de Herrera, a favor de Francisco Hernández del Alamo (3).

En 21 de enero de 1576 nos lo encontramos de nuevo, mencionado como testigo, en una escritura (4) formalizada por Herrera "en las casas de morada del señor hernando bezerra de moscoso", en la cual este acaudalado propietario, junto con otros dos ilustres señores de la ciudad, llamados D. Sancho de Fonseca y Tomás de Monroy, salen por fiadores de que Luis de Morales, pintor, cumplirá el compromiso que tiene contraído de labrar el retablo "de la yglesia mayor de la ciudad de yelves del rreino de portugal".

Semejante retablo, para el que dieron fianza asimismo, en 23 de febrero siguiente, Juan Venegas y Santiago García, es la última obra documentada del Divino Morales y, por desgracia, no se conserva en la actualidad. En otro trabajo (5) nos hemos referido a ella con mayor extensión y a él remitimos al lector.

Vimos antes que un Francisco García contrataba los servicios de nuestro pintor para que enseñara a su hijo Diego el arte en diciembre de 1574. Inexplicable resulta casi, pero no por ello menos cierto, que en 17 de febrero del 78, sin aludir para nada al anterior documento, se firme uno nuevo (6) entre los mismos actuantes y para el mismo fin. En igual día, Alonso González, pintor, y su fiador, Juan González Lobo, se obligan (7) a pagar a Francisco García, zapatero, vecino de la Morera (el padre del aprendiz), diez ducados que aquél le debía de plazo pasado.

Pero no eran sólo modestos artistas, como tal se nos va apareciendo González, los que tenía atrasos y deudas, sino que hasta el más singular artífice de los que figuraron en Badajoz precisaba acudir a bolsa ajena en demanda de dineros. En efecto, el 5 de noviembre de 1578, Luis de Morales, pintor, comparece ante el escribano Herrera declarando "que devo y me obligo a dar y pagar a vos el Ilustre señor don sancho de fonseca, vecino desta ciudad o a quien vuestro poder oviere o por vos oviere de aver conviene a saber trecientos rreales de plata los quales son por razon de que me los presto por me hazer plazer y buena obra, de que soy entregado a my voluntad".

Escrituróse el compromiso (8) en casa del escribano y acudieron como testigos Juan de Miranda, Ambrosio de Herrera y Alonso González. De los seis testimonios

(1) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Marcos de Herrera*, Protocolo de 1574, folio 32.

(2) *Idem id.*, Protocolo de 1575, folio 656.

(3) *Idem, id.*, folio 694.

(4) *Idem id.*, Protocolo de 1576, folio 75.

(5) A. RODRÍGUEZ-MOÑINO: *El Divino Morales en Portugal (1565-1576)*; Lisboa, Editorial Imperio, 1944; fol. 20 páginas con láminas.

(6) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Diego Sánchez*, Protocolo de 1578, fol. 26.

(7) *Idem, id.*, fol. 39.

(8) *Idem, Escribanía de Marcos de Herrera*, Protocolo de 1578, folio 419 de la segunda numeración. Véase el Documento II de los que publicamos.

hasta aquí examinados, observamos ya que se desprende una *consecuencia curiosa*: tres veces figura como testigo y la tres en documentos otorgados por Luis de Morales, "el Divino". ¿No nos autorizan tales textos a concluir que el modesto pintor Alonso González era persona del círculo del pintor de las *Dolorosas*?

El examen de las firmas de Morales que aparecen en dos de las escrituras aludidas, y que reproducimos aquí con la mayor fidelidad, muestra bien a las claras que el pulso firme de 1572 se ha trocado seis años más tarde en inseguro y temblón. Esto, grave en todo hombre, adquiere fatales consecuencias en un pintor tan delicado, tan detallista y minucioso como el Divino Morales. ¿Le venció una enfermedad nerviosa?

La vida documentada de Alonso González se prolonga veintidós años más, pero ya no vuelve a haber entre las escrituras que otorga ninguna relativa a Morales. En cambio, se nos aparece algún encargo de obra que examinaremos detenidamente. En 8 de junio de 1588, Juan Andrés Sevillano, Regidor de Talavera la Real, en su calidad de mayordomo de la iglesia parroquial de dicho lugar, de una parte, y de otra, los pintores y doradores Alonso González y Marcos de Trejo, comparecen ante el escribano badajozero Pedro Vázquez y contratan la hechura del retablo mayor de la iglesia referida (1).

Se estipula que ellos han de hacer la obra de pintura, dorado y estofado del retablo sobre las maderas que les den preparadas los entalladores Antonio de Auñón y Vasco Martín, en un plazo de cuatro meses, "y que para el dicho efecto avemos destar y asistir en el dicho lugar de Talavera el tiempo que tuvieremos que trabajar en el dicho retablo sin hacer falta ni ausencia del dicho lugar y obraje la qual dicha pintura estofo e dorado avemos de hacer e haremos en todo arte e perfección de muy buenas y finas colores y de muy buen horo e pintura a vista e contento de oficiales peritos en las dichas artes por el precio e quantia de maravellis que los dichos oficiales tasaron y declararen valer".

Caso de que no hubiese conformidad entre los dos tasadores, uno nombrado por los artistas y otro por la iglesia, procedería la elección, por el Provisor de la diócesis, de un tercero. A cuenta, el dinero necesario para compra de materiales, más cuatro reales diarios a cada pintor, descontable todo del monto final.

Antonio de Auñón y Vasco Martín hicieron escritura, por su parte, para lo relativo a carpintería del retablo, la cual puede verse impresa en otro estudio nuestro (2).

Por fortuna, el retablo se conserva actualmente en el mismo emplazamiento para el que fué construído. No conocemos de él más que una fotografía de conjunto y el detalle de uno de los cuadros bajos, obtenidas a costa de grandes dificultades, por el Sr. Cura párroco, D. Santiago Polo Gutiérrez, en 1942. La carencia en el pueblo de un fotógrafo profesional ha impedido hasta ahora que podamos tener clichés aceptables, pues los que han llegado a nuestras manos son totalmente inútiles para la reproducción.

Este retablo plantea el problema a que aludimos en líneas anteriores, porque es exactamente del tipo que venimos llamando *moralesco*, del que muchos confunden con la obra genuina de Luis de Morales, atribuyendo al maestro enorme

(1) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escrivánía de Pedro Vázquez*, Protocolo de 1588, folio 398. Véase el Documento III de los que publicamos.

(2) A. RODRÍGUEZ-MOÑINO: *La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)*; Valladolid, 1948, 36 págs. Cfr. páginas 29-30.

cantidad de piezas que se parecen a lo suyo. Esas *Dolorosas* de cabeza piniforme, esos *Ecce-Homo* que inundan las colecciones públicas y privadas, pueden perfectamente adscribirse a la lista de lo realizado por los autores del retablo de Talavera.

Hay entre toda la obra atribuída erróneamente a Luis de Morales, y que podemos pensar desde ahora en catalogar—en parte—como de Alonso González, diferencias de mano muy notables. Mientras una serie se caracteriza por acentuar los rasgos estilizados de un modelo común, otros, como la *Piedad* del Museo Lázaro, se evaden de esta dirección y ensanchan los rostros de las figuras componiendo los cuadros con tipos del maestro; pero sin armonía distributiva alguna, sin casi sentido de la perspectiva.

Existe entre ellos una evidente maestría de copia, perceptible con claridad en los efectismos: exacta imitación de las maderas de la cruz, detallada miniatura de una mosca sobre el brazo de Cristo, etc.; pero falta ese toque genial que hace de los auténticos cuadros de Morales (*Sagrada Familia*, de la Hispanic Society; *Dolorosa*, de Polan; algunas tablas de Arroyo del Puerco, etc.) obras maestras de la pintura.

Por tanto, no hay más remedio que aceptar la existencia de varias manos en lo que llamaremos los seudo-Morales. Labor previa para cualquier trabajo serio sobre el maestro habría de ser la catalogación y fotografía de esas innumerables tablas (y lienzos) que ostentan su atribución, y procurar diferenciarlas por estilos y por técnicas pictóricas.

Siempre quedaría, claro está, el problema de las adjudicaciones. Con seguridad plena sólo sabemos que colaboraron con Morales sus hijos Cristóbal y Jerónimo. Aunque se conocen bastantes nombres de pintores badajozanos coetáneos, nada nos permite las adscripciones, y, en el estado actual del problema, apenas saldrían las que pudieran formularse del vago campo de las conjeturas.

He aquí una relación de pintores de Badajoz en la segunda mitad del siglo XVI, con las fechas límites documentadas:

Alonso Bejarano (1594).	Antonio Morgado (1570).
Francisco Flóres (1543-1594).	Manuel Rodríguez (1600).
Jusepe García (1578).	Sebastián Salguero (1595-1607).
Manuel González (1599).	Francisco Sánchez (1582).
Juan González (1572-1589).	Jerónimo Sánchez.
Francisco de Hermosa (1553-1554).	Pedro Sánchez (1581).
Francisco Hernández (1563-1576).	Sebastián Sánchez (1575-1591).
Juan Labrador.	Benito Sánchez Azuaga (1565-1576).
Manuel Maesso de Vallehermoso (1590-1612).	Pedro Sánchez de Vera (1563-1574).
Francisco Martín (1582).	Diego Solano (1554-1555).
Cristóbal de Morales (nace en 1554).	Pedro Suárez (1564).
Jerónimo de Morales (nace en 1551).	Marcos de Trexo (1577-1608).

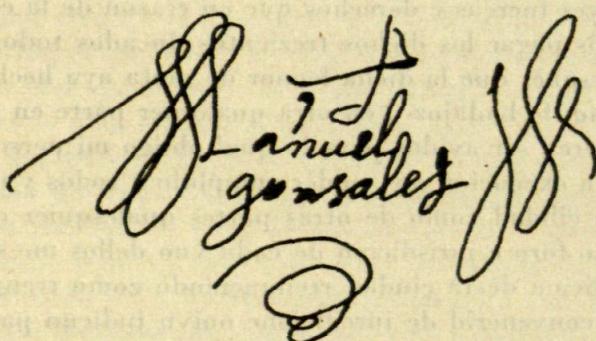
Entre estos veinticuatro nombres están, casi con seguridad completa, los autores de los seudo-Morales. Es lástima que la falta de buenas fotografías del retablo de Talavera impida a los lectores meditar sobre esta cuestión, para nosotros casi resuelta. Intentemos, partiendo de Alonso González, Marcos de Trexo, Manuel Maesso, precisar algo más. González, que hemos visto que era persona del círculo de Morales; Marcos de Trexo colabora con aquél en un retablo; la relación de Maesso nos la va a dar otro documento inédito que veremos luego.

Ante el escribano de Badajoz Marcos de Herrera contrae González, el 14 de

diciembre de 1588, juntamente con su hermano el entallador Rodrigo Mexia, obligación a favor de Niculas Díaz, mercader, por ciento cuarenta y tres reales, en razón de cinco varas y dos tercios de veintidóseno salmonado, a 24 reales la vara, y una sesma de terciopelo negro a veinte reales, que le compraron (1).

El documento a que nos hemos referido al hablar de Maesso dice que el 27 de febrero de 1599 comparecen ante el escribano de Badajoz Manuel Xuarez los pintores Alonso González y Manuel Maesso, vecinos de la ciudad, y "dixeron que por bien de la paz y concordia y porque en las obras que se hizieren de sus oficios de pintores y doradores aya buen despíidente y se haga cumplidamente como es razon se an convenido que por tiempo y espacio de seis años cumplidos que corren desde oy dicho dia todas las obras que se hizieren dentro del dicho tiempo por qualquiera dellos las haran entranbos a dos por iguales partes y no el uno sin el otro y se manifestaran el uno a el otro y el otro a el otro las obras que vinieren para se hazer de cualquier parte que sean para que las hagan en la dicha conformidad y el precio que por ellas se dieren se ha de partir sacada la costa por parte iguales y en las obras que hizieren a de entrar en la dicha conformidad Manuel Gonzalez pintor hixo del dicho Alonso Gonzales para que con ellos pueda hacer las dichas obras y llevar su tercia parte como uno de tres y todas las obras que a los unos o a los otros salieren las manifestaran como dicho tienen los unos a los otros para que todos tres de conformidad las labren y obren y conçierten el precio e sepan lo que se da por ella y si alguno hiziere alguna obra sin la manifestar a los demas que pueda llevar su parte de lo que por ella se diere como si por su parte huviese trabaxado en ella y porque se ofreçeran algunas obras en que el dicho Alonso Gonzalez como oficial mas antiguo aya de trabaxar mas en la pintura a de ser y sean obligados los dichos Manuel Maeso y Manuel Gonzales a satisfazer demas de su parte a el dicho Alonso Gonzalez lo que mereçiere mas por la dicha pintura lo qual se declara entre ellos como oficiales que lo entienden y ambos a dos cada uno por lo que le toca obligaron sus personas y bienes de guardar y cumplir el dicho contrato [etc.]" (2).

Una verdadera fábrica de pinturas en serie, que presupone, si no similitud de estilo, sujeción a unas directrices comunes, a algo así como un arquetipo pictórico



que bien pudiera ser el derivado de los modelos moralescos. Manuel González ratiifica este contrato ante el mismo escribano, el día 6 de marzo de 1599 (3).

(1) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Marcos de Herrera*, Protocolo de 1588, folio 1603.

(2) Idem, *Escribanía de Manuel Xuárez*, Protocolo de 1599, folio 102. Véase el Documento IV de los que publicamos.

(3) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Manuel Xuárez*, Protocolo de 1599, folio 103.

Concluiremos las presentes notas indicando que la última mención de Alonso González que ha podido recogerse es la que figura en la documentación relativa a la tutela de los hijos del hortelano Lorenzo Pérez, en la cual aparece como testigo en marzo de 1600 (1).

De Manuel Maesso hemos reunido algunos documentos (2), poco importantes, pero que le sitúan en Badajoz desde 1590; en 13 de agosto de dicho año otorga una escritura (3) a favor del arriero Juan Alonso para que cobre en Plasencia, de Gregorio de Córdoba, seiscientos y tantos reales de un compromiso de dote que le hizo; el 17 de noviembre de 1605 es testigo de una escritura (4) otorgada por Diego Alonso, y en el Apéndice documental que publicamos al fin pueden verse referencias a él durante los años 1605 y 1608.

Estos son los datos que hemos logrado reunir y las hipótesis que a su vista parece lógico formular. Un detenido examen de las pinturas del retablo de Talavera la Real, en relación con las de Elvas, Medellín, etc., contribuirán al esclarecimiento del problema de los imitadores y continuadores del Divino Morales.

#### DOCUMENTOS INEDITOS

##### I

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo luys de morales pintor vecino desta ciudad de badajoz otorgo e conosco que deseo y me obligo a dar y pagar a vos la abadesa monjas e convento del monesterio de santa luzia desta ciudad de badajoz o a quien vuestro poder viniere o por vos le ouiere de auer conuiene a saber trezientos ducados los quales son por razon que gaspar de moto e su muger vecinos desta ciudad os los deven del docte de leonor de mota su hija monja del dicho monesterio los quales se prometieron en dote quando entro por monja en el dicho monesterio e las escripturas que sobre ello estan hechas en favor del dicho monesterio se queden en su fuerça e vigor y para mas seguridad yo quedo de pagar los dichos trezientos ducados al plazo abaxo expresados [sic] en lo cual de deuda agena hago mia propia de que soy entregado a mi voluntad en cuya razon renuncio las leyes de la ynumerata pecunia y del dolo y engaño y de la auer non uisto no contado ni rrescibido y todas las otras leyes fuerças e derechos que en razon de la entrega hablan como en ellas se contiene y me obligo de uos pagar los dichos trezientos ducados todos juntos en vna paga dende a vn mes primero siguiente despues que la dicha leonor de mota aya hecho profesion en el dicho monesterio pagados en esta cibdad de badajoz o en otra qualquier parte en que pasado el plazo me fueren pedidos e mis bienes pudieren ser avidos para lo qual obligo mi persona y bienes muebles y rraizes auidos y por auer para cuia ejecucion doy poder cumplido a todos y qualesquier juezes e justizias de sus magestades ansy desta cibdad como de otras partes qualesquier destos reynos y señorios de castilla e de fuera dellos a cuio foro e jurisdicion de cada vno dellos me someto con todos mis bienes espiacialmente al fuero y jurecidion desta ciudad renunciando como renuncio mi propio foro y jurecidion y domeçilio y la ley si convenerid de jurecidione onivn judicun para que las dichas justicias o

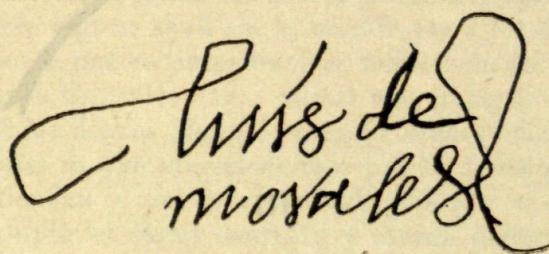
(1) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Francisco Pérez Marqués*, Protocolo de 1600, sin foliar, al comienzo.

(2) Cfr., además de los *Documentos* que publicamos en el *Apéndice*, el siguiente trabajo: A. RODRÍGUEZ-MOÑINO: *El "Ecce-Homo" del Bachiller Bovadilla*; Badajoz, 1945, 4.<sup>o</sup>, 16 págs.

(3) Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Marcos de Herrera*, Protocolo de 1590, folio 789.

(4) Obligación de Diego Alonso, cordonero, vecino de Xerez, como principal, y su hijo Miguel Gómez, cordonero, vecino de Badajoz, como su fiador, a favor de Francisco Sánchez Espinosa, platero, por 1.691 rs. de plata por razón y de resto de los 400 ducados que le prometieron en dote cuando casó con María Gómez, su hija y hermana respectivamente, otorgada ante Blas González el 17 de noviembre de 1605. Figura como testigo Manuel Maeso, pintor. Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Blas González*, Protocolo de 1605, folio 459.

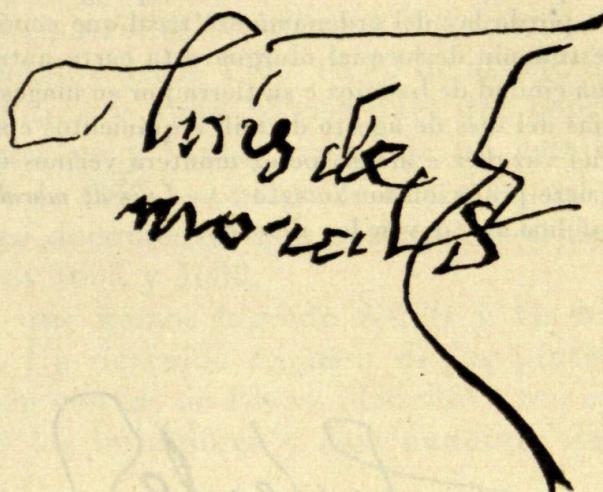
qualquiera dellas me conpelen por todo rrigor de derecho e via executiu a pagar la dicha deuda y las costas atan cumplidamente como si esta carta fuese sentencia definitiva de juez competente y por mi consentida y no apelada antes del todo pasada en cosa juzgada en favor de lo qual rrenuncio todas e qualesquier leyes fueros e derechos e acciones e defensiones que contra lo que dicho es y en mi favor sean en especial rrenuncio la ley e regla del derecho que dice que general rrenunciacion de leyes fecha non vala e quiero ser juzgado por la ley del ordenamiento rreal que comienza paresciendo que alguno se quiso obligar a otro en testimonio de lo qual otorgue esta carta ante marcos de herrera scriuano publico del numero en la dicha ciudad de badajoz e su tierra por su magestad estando en casa del dicho scriuano a veinte e cinco dias del mes de agosto de mill e quinientos e setenta e dos años siendo testigos Alonso gonzalez e gabriel vazquez e alonso perez montero vecinos desta ciudad e lo firme de mi nombre. va testado / seq / hiziere profeccion me someto / = *Luis de morales* = Passo ante mi = *Marcos de herrera* = scriuano publico. = deven los derechos.



## II

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo luis de morales pintor vezino desta ciudad de badajoz otorgo y conozco que devo y me obligo a dar y pagar a vos el Illustre señor don sancho de fonseca vecino desta dicha ciudad o a quien vuestro poder oviere o por vos oviere de aver conviene a saber trezientos e cinquenta y siete rreales de plata los cuales son por razon de que me los presto por me hazer plazer y buena obra de que soy entregado a my voluntad en cuya razon rrenuncio las leyes de la ynumerata pecunya e del dolo y engaño e del aver non visto no contado ni rrecebido e todas las otras leyes y derechos que en razon de la entrega hablan como en ellas se contiene y me obligo de vos pagar los dichos trezientos y cinquenta y siete rreales todos juntos en vna paga por el dia de antruejo de el año primero que viene de myll e quinientos y setenta y nueve años pagados en esta ciudad de badajoz o en otra qualquiera parte que pasado el plazo me fueren pedidos o mys bie-nes pudieren ser avidos para lo qual obligo mi persona e bienes muebles y rrayzes avidos e por aver e para ejecucion de lo qual doy poder cumplido a todas y qualesquier justicias e juezes de su magestad ansi de esta ciudad como de otras partes qualesquier destos rreynos y señorios de castilla y de fuera dellos a cuyo foro e jurisdicion me someto con mi persona e bienes y especialmente me someto al foro e jurisdicion e domicilio e la ley syd convenerid de jurisdicione onjun judicun para que por todo rremedio e rrigor del derecho e via executiva me conpelen y apremien lo ansy cumplir e pagar e lo executen en my persona e bienes a tan cumplidamente como si esta carta fuese sentencia definitiva de juez competente por my consentida e pasada en cosa juzgada en favor de lo qual rrenuncio todas e qualesquier leyes fueros y derechos e cesyones y defensyones que contra lo que dicho es y en my favor sean en especial rrenuncio la ley y rregla del derecho que dice que general rrenunciacion de leyes fecha non vala e quiero ser juzgado por la ley del hordenamiento rreal que myenza [sic] paresciendo que alguno se quiso obligar a otro en testimonio de lo qual otorgue esta carta ante marcos de herrera scriuano publico de el numero en la dicha ciudad de badajoz a su tierra por su magestad estando en la dicha ciudad en las casas de morada de el dicho scriuano a cinco dias de el mes de noviembre de mill e quinientos y setenta y ocho años siendo presentes por testigos juan de miranda y

alonso gonzales y anbrosio de herrera vecinos desta çiudad y lo firme de mi nombre en y oto el dicho scriuano doy fee que conozco al dicho otorgante.—va entre rrrenglones en badajoz. =Luis de morales= Passo ante mi marcos de herrera scriuano publico.=Recibi vn real de derechos =herrera.

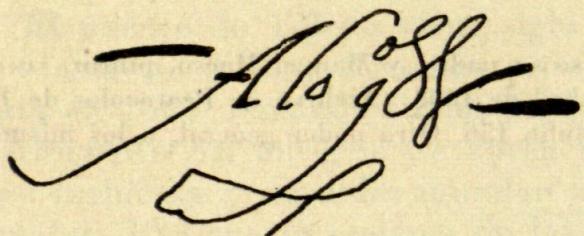
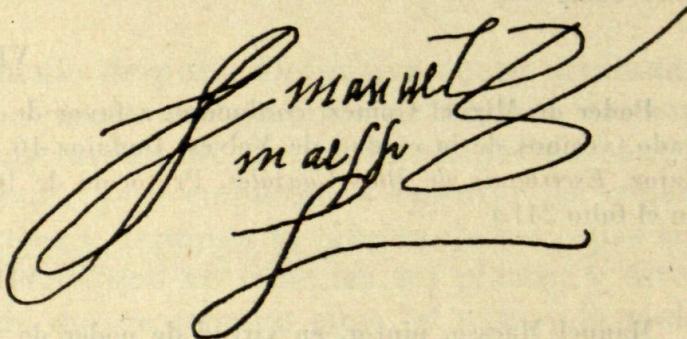
A large, handwritten signature in black ink, appearing to read "Luis de Morales". The signature is fluid and cursive, with a long, sweeping line extending from the top left towards the bottom right.

## III

Sepan quantos esta carta vieren como nos Juan Andres Sevillano regidor e vezino del lugar de Talavera jurisdiccion desta çibdad de Badajoz como mayordomo que soy de la iglesia paroquial de nuestra señora del dicho lugar de la una parte y de la otra Alonso Gonçalez y Marcos de Trejo pintores y doradores vezinos desta dicha çibdad otorgamos e conoçemos por esta carta que somos convenidos e concertados y agora de presente nos convenimos e concertamos en esta manera que yo el dicho Alonso Gonçalez pintor me obligo de que dandome por parte de la dicha iglesia tableros y las demas pieças del retablo que an de hazer para el altar mayor della Antonio de Auñon y Vasco Martin como estan obligados ante el presente scriuano pintaré doraré y estofaré en compañía del dicho Marcos de Trejo el dicho retablo luego como se fuere acabando por los dichos oficiales de manera que todo lo ques pintura e de hazer yo el dicho Alonso Gonçalez =E yo el dicho Marcos de Trejo ansimismo me obligo con el dicho Alonso Gonçalez doraré y estofaré en su compañía del dicho Alonso Gonzalez todo el dicho retablo de las pinturas estofo e dorado que por el provisor deste obispado se nos diere mandare y ordenare en tal manera que acabada cada pieça del dicho retablo por los oficiales della dandonosla y entregandonosla la començaremos a pintar dorar y estofar sin alçar mano della y daremos acabado de pintar estofo e dorar el dicho retablo dentro de quatro meses que se nos ayan dado por los dichos oficiales Auñon y Vasco Martin las ultimas pieças del y que para el dicho efecto avemos destar y asistir en el dicho lugar de Talavera el tiempo que tuvieremos que trabajar en el dicho retablo sin hazer falta ni ausençia del dicho lugar y obraje la qual dicha pintura estofo e dorado avemos de hazer e haremos en todo arte e perfeçion de muy buenas y finas colores y de muy buen horo e pintura a vista e contento de oficiales peritos en las dichas artes por el preçio e quantia de maravedis que los dichos oficiales tasaren y declararen valer la dicha pintura dorado y estofo uno nonbrado por parte de la dicha yglesia y otro por nos los dichos Alonso Gonzalez e Marcos de Trejo. / e si los dichos dos nonbrados no se conformaren el dicho provisor nonbre terçero para que juntamente con los dichos nonbrados vea y tase la dicha obra y se nos pague lo que tasare qualquiera de los dichos nonbrados con el terçero y se nos a de ir dando e pagando a cuenta y paga en parte de pago de los maravedis en que fuere tasada la dicha obra se nos a de ir dando e pagando por el mayordomo ques o fuere de la dicha iglesia el dinero que pareçiere al dicho provisor ques menester para ir comprando colores y oro para la dicha obra y mas quatro reales a cada uno de nosotros por cada un dia de los que fueremos trabajando en el dicho retablo de los dichos nuestros oficios de forma que ansi el dinero que recibieremos para oro y colores y los quattro reales en cada vn dia dichos a de descontar y lo emos de tomar en quenta de los maravedis por què se nos tasare la dicha obra y nos obligamos a dar fianças abonadas para cumplir e pagar todo lo suso dicho y lo que se nos fuere dando demas desta obligacion que agora hazemos. [Siguen las fórmulas de obligación y renuncia.]

## IV

En la ciudad de Vadaxoz a veinte y siete dias del mes de febrero de mill y quinientos y noventa y nueve años ante mi el escriuano y testigos parecieron Alonso Gonzales pintor y Manuel Maesso pintor vecinos desta ciudad dixeron que por bien de paz y concordia y porque en las obras que se hizieren de sus oficios de pintores y doradores aya buen despidente y se haga cumplidamente como es razon se an convenido que por tiempo y espacio de seis años cumplidos que corren desde oy dicho dia todas las obras que se hizieren dentro del dicho tiempo por qualquiera dellos las haran entranbos a dos por iguales partes y no el uno sin el otro y se manifestaran el uno a el otro y el otro a el otro las obras que vinieren para se hazer de cualquier parte que sean para que las hagan en la dicha conformidad y el precio que por ellas se dieren se a de partir sacada la costa por iguales partes y en las obras que hizieren a de entrar en la dicha conformidad Manuel Gonzalez pintor hixo del dicho Alonso Gonzales para que con ellos puede hazer las dichas obras y llevar su tercia parte como uno de tres y todas las obras que a los unos o a los otros salieren las manifestaran como dicho tienen los unos a los otros para que todos tres de conformidad las labren y obren y concierten el precio e sepan lo que se da por ella y si alguno hiziere alguna obra sin la manifestar a los demas que pueda llevar su parte de lo que por ella se diere como si por su parte huviese trabaxado en ella y porque se ofreçeran algunas obras en que el dicho Alonso Gonzales como oficial mas antiguo aya de trabaxar mas en la pintura a de ser y sean obligados los dichos Manuel Maeso y Manuel Gonzalez a satisfazer demas de su parte a el dicho Alonso Gonzalez lo que mereçiere mas por la dicha pintura lo qual se declara entre ellos como oficiales que lo entienden y ambos a dos cada uno por lo que le toca obligaron sus personas y bienes de guardar y cumplir el dicho contrato y dieron poder a los justicias de su magestad para que a ello le compelan como por sentencia passada en sossa juzgada y lo otorgaron dia mes e año dichos siendo testigos Alonso de Aguilar y Francisco Gonzalez y Juan Gonzalez Picaldo vecinos desta ciudad e yo el escriuano doy fe que conosco a los otorgantes. = Alonso Gonzales. = Manuel Maesso. = Ante mi, sin derechos Manuel Xuarez.

## V

Sepan cuantos esta carta de pago de dote vieren como yo Manuel Maeso pintor vezino desta ciudad de Badajoz digo que por cuanto y a el tiempo y cuando yo trate casarme con Guiomar Lopez mi muger hija legitima de Diego Alonso cordonero y de Isabel Vasquez su mujer mis suegros vezinos de la ciudad de Yelues Reino de Portugal me dieron en doce ciertos bienes y muebles y dineros y por que aunque la dicha mi muger era biuda y tenia los bienes de su doce en su poder e quedado de le hazer carta de doce de los bienes que con ella resçibi que tengo en memoria tasados a mi voluntad y de personas por mi puestas por tanto poniendo en effeto lo susodicho otorgo y conozco que resçibo del dicho Diego Alonso mi suegro questa presente para doce de la dicha Guiomar Lopez mi muger los bienes y alfayas y dinero siguientes.

primeramente una caxa de la Yndia que costo diez ducados.

vn coffre aforrado en baqueta y chapeado en cinco ducados.

una camad e campo alta en diez ducados.  
 una colcha de Ruan en diez ducados.  
 una alhombra siete ducados.  
 unos paños de cama de lienzo randados doze ducados.  
 ocho sabanas de lienzo casero a dos ducados.  
 dos antepuertas de red y cuadrados en ocho ducados ambas.  
 tres colchones de lienzo llenos de lana a cincuenta reales cada uno.  
 dos cabezales lastados en quinze reales.  
 dos traueseros uno de trenzas de cadeneta de mano y el otro dencaxes con sus almohadas xemelas en nueue ducados todo.  
 tres toallas de bautizar a cincuenta reales cada una son dencaxes y puntas de labrados de mano muy ricas.  
 tres mesas de manteles romaniscos a veinte reales cada uno.  
 dos cobertores uno verde de paño con una faxa de terciopelo y otro blanco el verde cíent reales y el blanco cuarenta reales.  
 dos sillas imperiales cincuenta reales.  
 dos sillas rasas a ocho reales.  
 dos arcas una mediana y otra pequeña en veinte y dos reales.  
 una mesa de bordo dos ducados.  
 un calderon de cobre cuatro ducados.  
 una baçia grande quinze reales.  
 un cazo grande veinte y cuatro reales.  
 otro pequeño seis reales.  
 una baçinica seis reales.  
 un almirez veinte reales.  
 una sartén seis reales, etc.

(Escritura otorgada el 3 de Setiembre de 1605, ante Blas Gonzales Yañez. Testigos: Diego Martin Sequera herrero, y Diego Martin Sequera su hijo, Francisco Vazquez pintor, hijo de Bartolomé Vazquez. Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Blas Gonzales Yañez*, Protocolo de 1605, folio 365.)

## VI

Poder de Miguel Gomez, cordonero, a favor de Alonso su padre, y Manuel Maeso, pintor, su cuñado, vecinos de la ciudad de Yelves. Badajoz 16 de Abril de 1608. (Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Blas Gonzales*, Protocolo de 1608, folio 156. Otro poder general, a los mismos, en el folio 241.)

## VII

Manuel Maesso, pintor, en virtud de poder de Ana Hernandez, viuda, mujer que fué de Alonso Martin Barquero, y de Miguel Gomez, cordonero, sus cuñado y cuñada, da en renta al Ldo. Alonso de Zafra unas casas de morada por bajo del Meson de la Estrella, que lindan cono tras casas propias. Badajoz 27 de Junio de 1608. (Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Blas Gonzales*, Protocolo de 1608, folio 244.)

## VIII

Manuel Maeso, pintor, testigo en el testamento de Manuel Hernandez Vilares, otorgado en Badajoz, ante el escribano Blas Gonzales Yañez el 8 de Octubre de 1608. (Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Blas Gonzales Yañez*, Protocolo de 1608, folio 400.)

## IX

Manuel Maeso de Valhermoso, pintor, testigo en la escritura de dote de Manuel Alvarez, zapatero, a Maria Gomez su mujer, hija de Diego Martin Sequera. Badajoz, ante Blas Gonzales, a 20 de Octubre de 1608. (Archivo de Protocolos de Badajoz, *Escribanía de Blas Gonzales*, Protocolo de 1608, folio 416.)

# Sobre el puente de Toledo <sup>(1)</sup>

Por CARLOS FERNANDEZ CASADO

**L**OS puentes de Segovia y de Toledo son los dos puentes tradicionales de Madrid. Es muy digno de tenerse en cuenta el hecho de que ya en el siglo XIV nuestra ciudad contaba con dos puentes sobre el Manzanares: la puente segoviana y la puente toledana.

No son éstos los mismos puentes de la actualidad. Los documentos del XV y del XVI nos dan cuenta de continuas reparaciones para hacerlos transitables. Al convertir la villa en corte decide Felipe II que "se haga de nuevo una puente de piedra que sirva a los caminantes y carreteros que entrasen y salieren" y que se repartan los caudales necesarios "entre las ciudades, villas y lugares destos nuestros reinos por ser en ellos común aprovechamiento que la dicha puente se haga". Con esta decisión se construye (1574-1584) "la puente real nueva" aguas abajo de la anterior, con arreglo a la traza de Gaspar de la Vega, que modifica Juan Herrera al salir de cimientos.

El puente de Toledo viene siglo y medio después. Definitivamente arruinada la puente toledana y sirviendo provisionalmente una pasarela de madera, se contrata en 1682, reinando Carlos II, la construcción de un nuevo puente en el emplazamiento del antiguo. Se abren los caces y se empiezan a ejecutar las cepas; pero turbiones y avenidas inundan los caces y arruinan la fábrica de las cepas sin rematar. El Concejo reclama de los maestros que no cumplen los plazos, y éstos se quejan de no recibir lo convenido y de que se ceba en ellos "el odio y la mala voluntad de los émulos en la profesión". Se recurre al Rey, se habilitan caudales escasos, y en un continuo tejer y destejer, el río deshace lo que se construye a medias. Hay que esperar al afianzamiento de Felipe V, a que sea corregidor el Marqués de Vadillo y traiga a Ribera para dominar la situación. Este arquitecto venía de terminar la ermita de la Virgen del Puerto, donde había resuelto un problema de cimentación en el cauce del río. En 1719 tenemos sus diseños y la obra se ejecuta sin interrupción hasta 1724.

Para idéntico problema técnico soluciones casi iguales: nueve arcos con vanos entre 46 y 36 pies en el de Segovia; el mismo número de arcos de 40 pies en el de Toledo. Pero el triunfo del hombre sobre el río se manifiesta en dos lenguajes arquitectónicos diferentes. Herrera echa mano a la solución clásica del puente ro-

(1) Las amenazas que se ciernen sobre el Puente de Toledo nos han hecho pedir al autor de estas páginas, el eminente Ingeniero de Caminos D. Carlos Fernández Casado, estas notas, en las que con maestría y concisión se expone el más acertado punto de vista, a la vez estético y técnico, sobre la temible y proyectada reforma.

mano. Más cerca de Salamanca que de Mérida, aunque éste da los descendedores. Arcos con boquillas enrasadas en el plano de los tímpanos y pilas con tajamares apuntados en bisel aguas arriba y semicirculares aguas abajo. Los tajamares se coronan con sombreretes piramidales o cónicos a nivel de arranque de los arcos; pero además los pilares se prolongan en los paramentos y pretils mediante pilastras de pequeño resalto. El puente consta de dos frentes finamente modulados por estas pilastras en bajorrelieve, a los que se adosan los tajamares francamente destacados en su función hidráulica.

Por el contrario, en el puente de Toledo verdaderos torreones resaltan las pilas por ambos frentes. Arrancan de los cimientos con basamentos escalonados y se coronan en balcón volado, que hace de capitel. Independientes de toda función hidráulica, absorben los tajamares que se perfilan apuntados aguas arriba.

Es preciso retroceder a los puentes medievales o a los puentes de Carlos V (recuérdese el puente de Almaraz en la carretera de Extremadura), para encontrar unos elementos tan expresivos y rotundos. La pujanza de estos elementos, además de enlazar verticalmente todas las partes del puente: pilas, tímpanos y pretil de contextura transversal y los de ambos frentes, forman cuerpo aprisionando al núcleo de pila intermedio. Esto mismo destaca en la planta donde el festoneado de los refugios se acusa decidido con relación al ancho del puente, y sus medios círculos tienden a formar círculo entero.

No puede haber cambio más radical en la expresión artística de estos dos puentes. Ejemplifican de modo notable el paso de lo superficial a lo profundo, que señala Wölfin como categoría del clásico y del barroco.

En el primer puente, dos frentes planos con tajamares adosados se mantienen en paralelismo independiente. En el segundo, arquitectura de tres dimensiones, la trabazón vertical y transversal es todavía más recia que la longitudinal y los distintos elementos se compenetran en unidad indisoluble. Por estas razones, el puente de Segovia ha podido soportar, sin menoscabo sensible, el ensanchamiento por traslado paralelo a sus frentes; pero el puente de Toledo no podría sufrir una transformación análoga. Sería destrozar la corporeidad de su conjunto, desmembrar su torso para hacer luego un ensamblaje monstruoso.

Desde el punto de vista constructivo, el desmontar y volver a montar los sillares del puente de Toledo sería mucho más difícil y costoso que lo hecho en el de Segovia. En éste, el aparejo de los sillares queda perfectamente ajustado con estereotomía complicada.

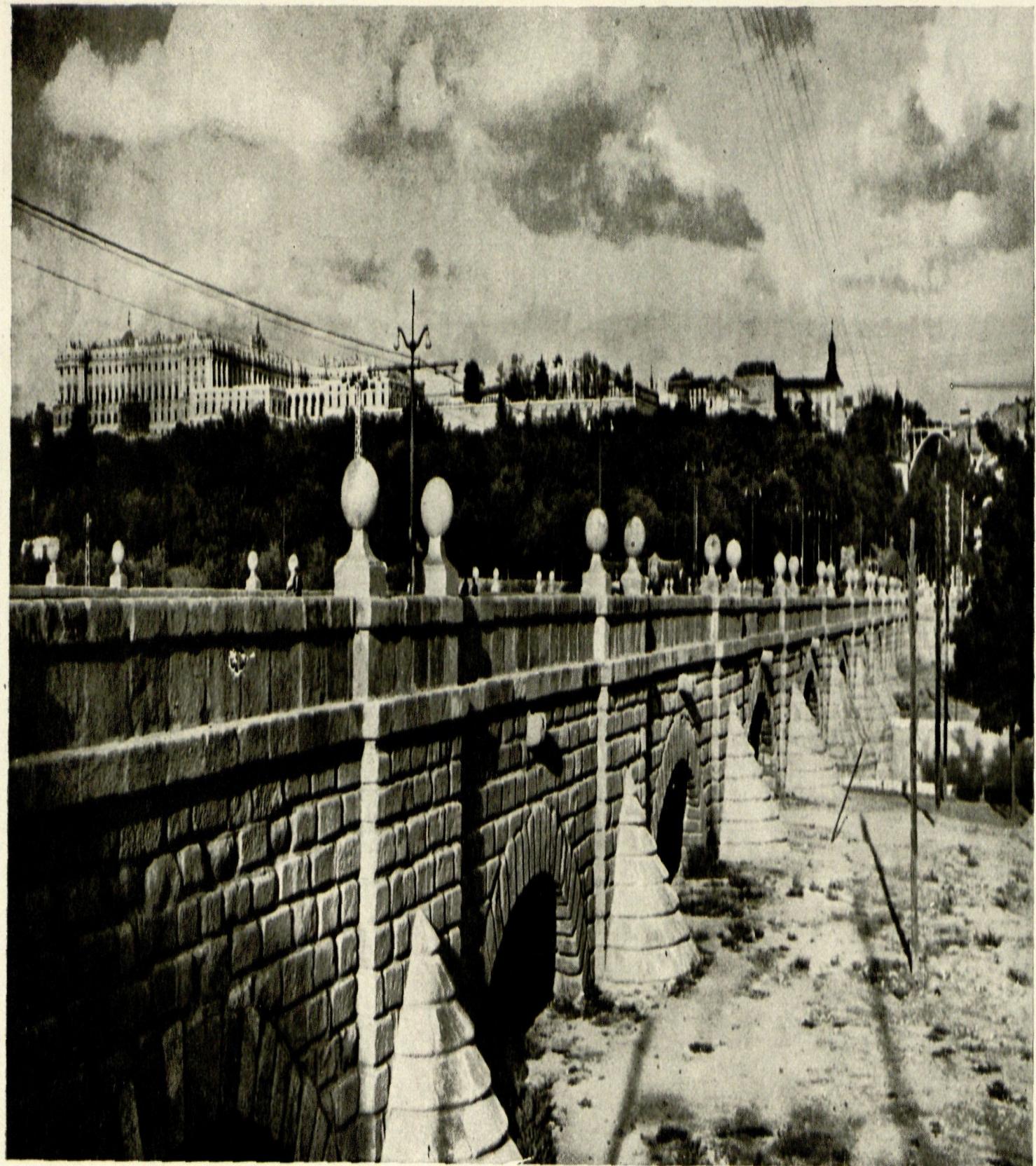
Desde el punto de vista económico, no resultaría ventaja el realizar el ensanche con el pie forzado de la estructura antigua, muy onerosa por su gran peso muerto, particularmente en lo que se refiere a cimentación. Cuenta, aparte de la costosa y lenta operación del traslado que lleva anexo, la necesidad de suprimir totalmente el tráfico en el período intermedio.

Pero como resulta más inadecuada la solución es desde el punto de vista monumental. El puente de Segovia, en su lirico sosiego, hace referencia al mundo recoleto y pausado de los Austrias. El puente de Toledo, en su énfasis barroco, abre al mundo desplegado y pomposo de los Borbones. Aquél es el primer monumento de capitalidad, éste el de urbe moderna.

No cabe tocar el puente de Toledo. Es preciso dejarlo en su acabada perfección. Precisamente ahora que con la nueva canalización se va a remediar el desa-



Puente de Toledo.



Puente de Segovia.

fkuero de la antigua, desenterrando sus pilares, construir un puente paralelo para servir al tráfico actual, proporcionaría la distancia precisa para contemplarlo en su total desarrollo. Pero la solución más adecuada sería construir dos, uno para cada dirección de tráfico, aguas arriba y aguas abajo del actual. De este modo se conservaría el eje tradicional y se daría cumplido remate a la fisonomía urbana radial de esta zona. El puente quedaría en la teoría de las puertas monumentales de Madrid, que tampoco sirven a su primitiva función, pero cumplen su destino.

Este mismo problema de monumentalidad se presenta en muchos puentes de nuestras carreteras. Generalmente, se han ensanchado sin miramiento alguno, volando la calzada mediante ménsulas que destrozan la coronación. Presisamente en la reforma de modernización que van a experimentar las carreteras principales van a quedar inútiles muchos puentes. En la construcción de los sustitutos debería tenerse en cuenta la condición de monumentalidad del antiguo.

# Bibliografía

ANTHONY BLUNT and MARGARET WHINNEY.—

*The nation's pictures. A guide to the chief national and municipal picture galleries of England, Scotland and Wales.* London, Chatto and Windus, 1950.

Ha sido excelente idea la de resumir en un volumen un conjunto de breves estudios o reseñas sobre las colecciones de pintura en la Gran Bretaña. El volumen, en 300 páginas, tiene artículos de variada extensión sobre 45 galerías o museos reales, nacionales o municipales de Inglaterra, Escocia y País de Gales. La noticia contiene una sumaria historia de la colección y una mención de las obras de pintura más importantes por su valor histórico o artístico que contiene; cada noticia va firmada por los directores o conservadores del Museo respectivo, y la obra se ilustra con una antología en 64 láminas de los cuadros mencionados en el texto. Un índice de nombres hace fácil el manejo del volumen en la consulta concreta y precisa.

JUAN SUBÍAS GALTER: *Un siglo olvidado de pintura catalana. 1750-1850.*—Amigos de los Museos. Barcelona, 1951.

La curiosidad por el arte del siglo XIX, el deseo de mejor conocimiento de la pintura de estas épocas, un tanto descuidadas hasta ahora en nuestro país, van abriéndose paso de modo seguro entre nosotros. La Sociedad de Amigos del Arte, que ya en 1913 presentó una exposición de los primeros cincuenta años de pintura ochocentista, ha organizado en la pasada primavera una exhibición de pintura isabelina, que abarcaba cuarenta años de arte, que llegaban hasta 1870. Ahora, los Amigos de los Museos, de la ciudad condal, han presentado en diciembre de 1951 cien años de pintura catalana, que son su tope de centenario en la fecha de 1850. Del academicismo setecentista al romanticismo inclusive, la Exposición barcelonesa presentó 117 cuadros, que comprendían la obra de 26 pintores más un grupo

de anónimos. Desde los Tramulles o Pedro Pascual Moles a Espalter o Luis Ferrant, a Rodés, Lorenzale, los Planella o los Rigalt. Algunos de esos nombres figuraron en nuestra Exposición Isabelina, por lo que en cierto modo la Exposición y el libro que aquí comentamos tienen un notable interés suplementario para los que hemos intervenido en la exhibición madrileña. Nuestros colegas de Cataluña han hecho seguir la exposición de un libro encomendado a Subías Galter para perpetuar su recuerdo y resumir sus conclusiones con el estudio biográfico de los artistas y las obras presentadas.

Lo poco estudiado del período y la competencia de su autor hacen de este libro una inapreciable contribución al mejor conocimiento de zonas mal iluminadas en la pintura de estas épocas. El libro está muy bellamente impreso y se ilustra con 46 láminas excelentes.

F. J. B. WATSON: *Master painters. Canaletto.*—London-New York. Paul Elek.

Espléndido libro y magníficas reproducciones. Obra del tipo de monografía internacional de breve y ceñida introducción, de pluma de especialista, con buena y concisa bibliografía, apretado catálogo crítico y láminas excelentes; 33 ilustraciones de pintura y dibujos en fotografiado, seguidos de XIV grandes reproducciones en color, de calidad excepcional. El volumen inaugura una nueva serie, que verá la luz bajo el título de *Master painters*. El formato, gran folio, permite el buen tamaño en las reproducciones, interesante en especial en pinturas como las de Canaletto, con sus paisajes panorámicos con pequeñas figuras. Giovanni Antonio Canale ha disfrutado siempre de un gran favor en Inglaterra; la visita del pintor a Londres en 1746 fué ocasión de que el delicioso artista veneciano dejase un grupo de maravillosas vistas de Londres, con las que se enorgullecen algunas colecciones inglesas; algunos de sus cuadros ingleses se reproducen en color en este libro. La *Vista del Támesis desde Somerset House*, el paisaje de

*Alnwick Castle* y, sobre todo, los dos espléndidos cuadros del Duque de Richmond, vistas de Londres pintadas desde Richmond House, son obras de fina belleza de un colorista delicado y sutil. Las doradas luces de Venecia, bien dominadas por Canaletto en sus paisajes nativos, se templan en la fría luz de Londres y parecen enriquecer su gama con tonos delicados, valorados por los grises finos y los verdes de una vegetación nórdica. Canaletto encontró siempre gran favor en los coleccionistas ingleses y una buena parte de sus óleos en Inglaterra se conserva; en Londres se falsificaron obras suyas en vida del propio pintor, y—notable episodio—ello fué causa de una conjuración de los desaprensivos marchantes que expendían tales falsos Canalettos, contra el propio artista, cuya estancia en Inglaterra no convenía a los falsarios por temor a que se descubriesen sus fraudes. Pues estos fraudes son triste historia que no es sólo de nuestros tiempos, sino de todos; verdad y mentira andan en la vida tan confusa y turbadoramente juntas, en arte y en cualquier cosa humana, que nunca está de más recordarlo.

Canaletto es el artista veneciano en cuyo nombre se centra una familia de artistas y un género de paisaje: las *Vedute*, que todos los amadores y viajeros del *grand tour* deseaban, en el XVIII, adquirir y contemplar luego de su regreso al país natal. Antonio Canale hizo famoso el género; hijo de Bernardo Canale, escenógrafo, otro Bernardo, pintor de *Vedute* y sobrino de Antonio, divulgó el género en las cortes germánicas del continente con su minuciosa ejecución y paleta más fría que la de su tío. Despues Guardi, Marieschi y Vizentini continuaron el género, no sin que se acordaran de Antonio Canale, que, por otra parte, encontró imitadores y falsificadores no sólo en Londres, sino en su propia patria. Pero Inglaterra conservó siempre un culto por el maravilloso pintor de las *Vedute*. Este libro lo demuestra plenamente.

FRANCISCO PRIETO MORENO: *Los jardines de Granada*.—Edit. Cigüeña; Madrid, 1952.

Este libro, dedicado a los jardines de la Alhambra, Generalife y cármenes de Granada, representa una aportación a la ya abundante bi-

bliografía sobre temas hispanoárabes, dando valor a una tradición artística nacional. El tema tratado no es nuevo, pues ha sido objeto de estudios parciales; pero actualmente el Sr. Prieto Moreno lo desarrolla ampliamente, haciendo un estudio completo de la significación y técnica de lo que representa el jardín granadino, como formando parte de una residencia, a veces suntuosa, y también en aquellos casos en que tiene un aspecto más familiar y popular.

En oposición al jardín italiano y al francés, separados de la vivienda y como una ampliación de la misma para fiestas y recreos; más todavía, al inglés de tipo paisajista, el jardín granadino forma un todo con la casa y constituye realmente una pieza más. Así es el jardín oriental, en el que se reúnen las características propias de una vivienda; razones de clima y su manera de comprender su vida les da esta característica.

Con gran conocimiento de esta técnica, el Director-conservador de la Alhambra hace una síntesis de estas piezas decoradas con flores, juegos de aguas y árboles siempre verdes. Con abundante documentación de fotografías, planos, alzados y perspectivas va analizando la composición ornamental de estos jardines, representativos del gusto y sensibilidad hispanoárabe. El suntuoso palacio-fortaleza, con sus patios maravillosos, todos con agua y flores; los jardines colgantes del Generalife, lugar de reposo, ambientados con torrentes de agua, sabiamente distribuidos entre elementos arquitectónicos y decoración floral, todo es analizado y descrito con una penetración del ambiente que los rodea y con el conocimiento más completo.

La última parte se dedica a los "cármenes", como manifestación popular de la misma técnica, al alcance de toda persona que sienta la poesía y el encanto de hermanar la vivienda con la Naturaleza. Aquí es en donde ha quedado la tradición, aplicándose en forma más sencilla, pero siempre bella, como las grandes concepciones de los suntuosos palacios.

Este libro, dedicado a Granada, encierra toda la poesía y encanto de los "patios andaluces" de Córdoba, Granada y Sevilla, que han continuado, en forma adaptada a las necesidades modernas de la vida actual, una tradición legada por los pueblos que, a través de los siglos, han pasado por la Península.—F. H. R.

# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

## JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* • Vicepresidente: *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* •  
Tesorero: *Marqués de Aledo.* • Secretario: *Marqués del Saltillo.* • Vicesecretario: *D. José Morales Díaz.* • Bibliotecario: *D. Gelasio Oña Iribarren.* • Vocales: *D. Francisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de Montesa.* — *Duque de Montellano.* — *Marqués Vdo. de Casa Torres.* — *Conde de Yebes.* — *D. Antonio Gallego Burín.*

## PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias", con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

### CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

