

El Catálogo Monumental de España (1900-1961)

Ministerio
de Cultura

Investigación, restauración y difusión



El Catálogo Monumental de España (1900-1961)

Investigación, restauración y difusión



www.mcu.es
Catálogo de publicaciones de la AGE
<http://publicacionesoficiales.boe.es/>

Coordinación científica
Amelia López-Yarto Elizalde
Wifredo Rincón García
María del Carmen Hidalgo Brinquis
María Domingo Fominaya

Coordinación de la publicación
María Domingo
Óscar Cendón



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

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

© De los textos y fotografías: sus autores

NIPO: 551-11-123-X



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Con la edición de este libro se cierra el proyecto de investigación, conservación, digitalización y difusión del *Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, resultado de un convenio firmado por el Ministerio de Cultura y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas el 25 de febrero de 2008. El objetivo básico del proyecto ha sido poner esta importante documentación sobre patrimonio a disposición de profesionales, investigadores y de la sociedad en general.

El Catálogo Monumental tuvo su origen en el Real Decreto de 1 de junio de 1900, que ordenaba la *catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación*. Por primera vez se comenzaba una recogida exhaustiva de información sobre los bienes culturales, con la fotografía como instrumento de documentación gráfica. De los cuarenta y siete catálogos comenzados, se concluyeron treinta y nueve, pero tan solo diecisiete de ellos fueron publicados.

Los volúmenes del Catálogo Monumental de España contienen una amplia documentación de gran interés, ya que en ellos podemos encontrar descripciones y fotografías de muchos bienes culturales desaparecidos o transformados. Pero también la forma de recoger la documentación y la interpretación que los autores hacen de los bienes, convierten al Catálogo Monumental de España en una fuente imprescindible para investigadores y gestores del patrimonio cultural.

Los volúmenes del *Catálogo Monumental de España* presentaban un preocupante estado de deterioro, debido principalmente a sus propias características materiales, ya que el gran formato y el peso de sus volúmenes dificultaban la manipulación y consulta de los mismos, pero también por la acción de factores externos relacionados con los sucesivos traslados y almacenajes en diversos depósitos.

El proceso de restauración ha recuperado la funcionalidad de los volúmenes y garantiza su preservación para el futuro. El tratamiento ha incluido la limpieza mecánica de las páginas y la eliminación de elementos externos perjudiciales, así como la reintegración manual de las zonas perdidas. En cuanto a

las encuadernaciones, los técnicos se centraron en la limpieza, consolidación y reintegración de los materiales de recubrimiento de las tapas, además de la restauración de todos los elementos que conforman su estructura interna y externa y el reforzamiento de la unión entre el cuerpo y las tapas del libro.

La digitalización del más de centenar de volúmenes que componen el Catálogo Monumental de España es una labor fundamental tanto para la conservación preventiva de la obra como para su difusión. Esta labor fue realizada por el Instituto de Patrimonio Cultural de España mediante un escáner diseñado específicamente para el tratamiento de libros y documentos. Las imágenes pueden consultarse libremente en Internet en un sitio *web* que contiene toda la documentación escrita y gráfica.

Este libro que ahora se publica contiene los estudios históricos y descriptivos sobre la obra y es el resultado de la labor de investigación desarrollada paralelamente a las labores de restauración, digitalización y difusión. Su objetivo es dar a conocer la significación que tuvo la elaboración de los Catálogos Monumentales para la promoción de una política de defensa y revalorización del patrimonio cultural, así como difundir la complejidad del proceso de restauración de unos documentos de singular valor patrimonial.

Con la publicación de estos Catálogos Monumentales se cierra una empresa comenzada hace más de un siglo. Aunque hoy ya no es un instrumento válido para la protección del patrimonio ni para programar las intervenciones de conservación, sigue siendo un acervo de información y de documentación muy importante para la historia de los bienes culturales, para conocer su evolución y sus modificaciones a través de la historia, para conocer la existencia de monumentos desaparecidos y para estudiar la evolución del concepto y valoración del patrimonio cultural.

Ángeles Albert de León
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

A principios del siglo xx se diseñó un ambicioso proyecto cultural: el Catálogo Monumental de España. Con él se pretendía inventariar y describir el patrimonio histórico-artístico y arqueológico de cada una de las provincias españolas con objeto de su publicación. Tras muchas vicisitudes el proyecto quedó sin concluir y sólo fueron publicados algunos de los 39 catálogos que se efectuaron entre 1900 y 1961.

En 1931 los originales del Catálogo Monumental de España fueron depositados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Centro de Estudios Históricos como apoyo para el nuevo proyecto del *Fichero de Arte*. Tras la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), el proyecto del Catálogo Monumental de España se vinculó al nuevo Instituto Diego Velázquez, de Arte y Arqueología, llevándose a cabo la redacción de algunas nuevas provincias, como la de Zaragoza, y la publicación de algunos de los originales que en aquellos momentos estaban inéditos. Tras la desaparición del Diego Velázquez en 1985, los volúmenes conservados por el CSIC se vincularon al Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia.

El Instituto de Historia del CSIC, en el marco de su traslado en el año 2007 a su nueva sede en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, suscribió con la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España un convenio específico de colaboración para la restauración, digitalización y difusión de los ejemplares del Catálogo Monumental de España. Se pretendía con ese acuerdo preservar y poner en valor un conjunto de estudios que supusieron un hito en el conocimiento del patrimonio cultural de diversas partes del territorio de nuestro país.

Este convenio de colaboración ha propiciado diversas iniciativas. Por una parte, el Instituto del Patrimonio Cultural de España ha restaurado y digitalizado el centenar y medio de volúmenes en los que se catalogaron, describiéndolos, los monumentos artísticos y arqueológicos más significativos de gran parte de las provincias españolas. Por otro lado la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, junto a la Unidad de Recursos

de Información Científica para la Investigación del CSIC, ha creado el Portal del Catálogo Monumental de España (1900-1961): http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index.html. En él se reúne la digitalización de todos los catálogos que se conservan y que se custodian actualmente en sus dependencias. La visita a este portal permite acceder a miles de imágenes de monumentos de todo tipo, algunos de ellos ya desaparecidos. Les aconsejo a todos los lectores una incursión y un largo paseo por esas páginas web.

La otra gran iniciativa derivada del mencionado convenio es el libro que tiene el lector en sus manos. En él se reúnen un conjunto de estudios significativos que iluminan la compleja gestación y desarrollo del Catálogo Monumental de España. Unos explican los complejos procesos técnicos llevados a cabo por los especialistas del Instituto del Patrimonio Cultural de España para preservar un importante y único conjunto documental de textos e imágenes que nos permiten enriquecer el conocimiento de nuestra herencia cultural. Otros analizan desde diversas perspectivas los múltiples significados culturales y científicos de una iniciativa que movilizó el quehacer de historiadores del arte y arqueólogos tan importantes como Manuel Gómez-Moreno, José Ramón Mélida o Juan Cabré, entre otros.

Todo este conjunto de resultados y acciones muestran el compromiso e interés de los investigadores del CSIC en el ámbito de las ciencias humanas y sociales por aunar una investigación de calidad con la transferencia de los resultados de sus pesquisas al conjunto de la ciudadanía. Asimismo, son una prueba palpable de la importancia que tiene la colaboración del CSIC con otros organismos cualificados de la Administración General del Estado, como el Instituto del Patrimonio Cultural de España de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, a quienes estamos muy agradecidos por su continuo apoyo y colaboración.

Dr. Rafael Rodrigo Montero
Presidente del CSIC

ÍNDICE

Pág.

EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE ESPAÑA: UN AMBICIOSO PROYECTO CULTURAL DE LARGA DURACIÓN

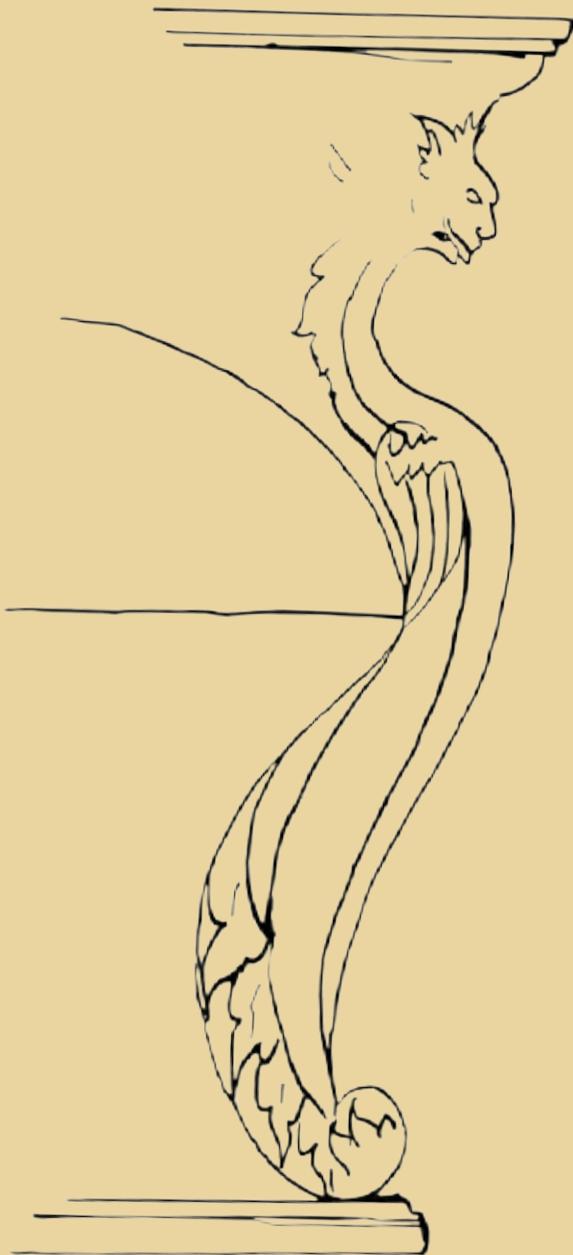
Catálogos e inventarios del patrimonio en España	15
Alfonso Muñoz Cosme	
Los autores del Catálogo Monumental de España	39
Amelia López-Yarto Elizalde	
El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España	51
Leoncio López-Ocón Cabrera	

LOS CATÁLOGOS COMO BIEN CULTURAL ENTRE EL PASADO Y EL FUTURO

Interpretación material de los Catálogos Monumentales de España	77
María del Carmen Hidalgo Brinquis	
La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores	109
Isabel Argerich Fernández	
Conservación y restauración de los originales del Catálogo Monumental de España	127
Rebeca Benito Lope	

ESTUDIOS SOBRE LOS CATÁLOGOS MONUMENTALES

Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades	153
Wifredo Rincón García	
El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales	179
Álvaro Pascual Chenel	
La visión del arte clásico en el Catálogo Monumental de España	205
Jesús Bermejo Tirado e Irene Mañas Romero	
La importancia del Catálogo Monumental para la investigación del arte medieval en España	225
Fernando Villaseñor Sebastián	
Las artes decorativas en el Catálogo Monumental de España. Una aproximación	251
M. ^a Paz Aguiló Alonso	



El Catálogo Monumental de España:
un ambicioso proyecto cultural
de larga duración

Catálogos e inventarios del Patrimonio en España

Alfonso Muñoz Cosme

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

munozcosme@arquired.es

Llega ahora a su culminación una bella empresa de dimensiones titánicas que fue comenzada hace más de un siglo: la de la catalogación sistemática de la riqueza patrimonial de España. Este proyecto idealista se propuso recoger y catalogar todos los elementos de valor monumental dispersos por la geografía de nuestro país, para poder protegerlos de una forma eficaz y coherente. También se propuso publicar los resultados de esta labor, con el fin de fomentar la investigación sobre los bienes patrimoniales, ampliar su conocimiento e incrementar su apreciación por parte de la sociedad.

Ese ambicioso proyecto quedó inconcluso. Fueron iniciados los trabajos de catalogación de cuarenta y siete provincias y concluidos los de treinta y nueve, pero tan sólo los de diecisiete fueron publicados. Ahora, gracias a una labor conjunta del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Instituto de Patrimonio Cultural de España, los catálogos han sido restaurados y, con la ayuda de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, su contenido ha podido ser digitalizado y podrá ser consultado en su integridad en Internet.

Se cierra así un ciclo de investigación, descubrimiento y conocimiento de nuestro patrimonio cultu-

ral. Por supuesto, estos Catálogos Monumentales tienen hoy una utilidad muy distinta de aquella para la que fueron pensados. No constituyen hoy un sistema de protección relevante ni aportan datos históricos desconocidos, pero ilustran sobre el concepto de patrimonio de hace un siglo, muestran muchos elementos desaparecidos o transformados y son una fuente muy importante para la historia de la protección y conservación del patrimonio cultural.

Desearíamos que la publicación y difusión de los Catálogos Monumentales sea un primer paso en un ambicioso camino: el de poner toda la importante documentación sobre patrimonio que se conserva en inventarios, catálogos, proyectos de restauración y otros archivos, a disposición de los investigadores, de los profesionales y de la sociedad en general. Un Plan Nacional de Documentación de Patrimonio, cuya elaboración ha comenzado recientemente, será el instrumento idóneo para conjuntar los esfuerzos y labores de diversas instituciones con el fin de conseguir que la enorme documentación patrimonial que existe en nuestro país sea accesible, consultada y utilizada para conocer cada vez mejor, proteger más eficazmente y conservar en mejores condiciones nuestro patrimonio cultural.

Introducción

El rico y variado patrimonio cultural de España ha sido escasamente conocido e insuficientemente protegido durante la mayor parte del siglo XX. Es difícil entender que un país europeo con tanto patrimonio haya sido incapaz de elaborar de una forma sistemática los inventarios y catálogos del patrimonio histórico, y que cuando al fin los ha conseguido elaborar, sólo hayan podido ser el resultado de la suma de inventarios y catálogos de ámbito regional, elaborados con criterios y métodos muy diferentes.

En este artículo deseamos narrar la historia de una gran aventura y un amargo fracaso: el de la catalogación de la riqueza monumental de España, con el fin de conocer los motivos de su elaboración, entender las causas por las que nunca llegó a realizarse plenamente y aprender de los errores cometidos. Para ello, hemos de desentrañar las claves de por qué el proceso puesto en marcha mediante el Real Decreto de 1 de junio de 1900, en el que se ordenaba la *catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación* nunca llegó a concluirse, nunca sirvió para una eficaz protección del patrimonio y sus resultados fueron tan desiguales que ni siquiera sirvieron en muchos casos para fines de investigación. Con este fin estudiaremos los antecedentes de este Catálogo, su desarrollo, sus consecuencias para la protección del patrimonio y los intentos posteriores de realizar una catalogación efectiva de los bienes culturales.

La compleja y convulsa historia de ese Catálogo nunca concluido puede ser resumida en las palabras que escribía Gratiano Nieto en 1966 en el prólogo al Catálogo Monumental de Salamanca:

El 1 de junio de 1900 se dictaba una disposición que de haberse cumplido con toda su ambiciosa amplitud, hubiera tenido como feliz resultado el que pudiéramos disponer hace tiempo del Catálogo Monumental de España. Fue ésta una de tantas empresas malogradas en aquellos años en que, si ciertamente no faltaron mentes egregias que concibieron grandes proyectos, sin embargo no encontraron el ambiente necesario ni los medios económicos para que pudieran desarrollarse de manera positiva¹.

¹ Nieto Gallo (1967).

La historia de este Catálogo y del resto de inventarios y catálogos del patrimonio es una historia compleja, en la que diversos instrumentos de conocimiento y protección del patrimonio se han promovido y desarrollado, a veces sin una adecuada coordinación entre ellos y sin que generalmente se concluyeran y pudieran servir a los fines que habían originado su realización. Las razones del fracaso de esta empresa y de otras iniciadas posteriormente pueden centrarse en tres aspectos complementarios que han evolucionado muy rápidamente a lo largo del siglo XX: los cambios en el concepto de patrimonio cultural, los cambios en los instrumentos de protección del patrimonio y los cambios en el método propio de elaboración de catálogos e inventarios. De esta forma, sólo se puede entender este proceso relacionando la elaboración de inventarios y catálogos con los sistemas de protección legal que se han sucedido en el tiempo, para los que esos instrumentos debían servir de base, y con las transformaciones de aquello que la sociedad entiende por patrimonio a proteger. Estas modificaciones han incidido decisivamente en la atención que se ha prestado en cada época a estos instrumentos, los medios que se han dispuesto para su realización y la utilidad práctica que se les ha dado.

Con la publicación de estos Catálogos Monumentales se cierra una empresa comenzada hace más de un siglo, siempre inconclusa, con resultados parciales de calidad muy desigual y de muy difícil acceso. Hoy ya no constituye una base para la protección del patrimonio ni para orientar las actuaciones de conservación, como en su origen se pensaba, pero es un acopio de información y de documentación valiosísima para la historia de los bienes culturales, para estudiar su evolución material y sus transformaciones en el tiempo, para conocer bienes desaparecidos y para estudiar la evolución del concepto de patrimonio y su valoración.

Sobre el concepto de monumentos, patrimonio y bienes culturales

Para poder entender la historia inconclusa del Catálogo Monumental de España, hemos de establecer un primer marco de referencia sobre el concepto de patrimonio y su evolución a lo largo de los dos últimos siglos. Entre el concepto de monumentos antiguos o antigüedades que se manejaba a comienzos del siglo XIX y nuestra concepción actual del patrimonio cultural, hay una enorme diferencia, ya que se ha produci-

do una extensión del concepto en tres ámbitos diversos: geográfico, cronológico y tipológico. El primer ámbito de extensión no es especialmente relevante para la evolución que estamos analizando y su relación con la elaboración del Catálogo Monumental², pero los otros dos han variado notablemente.

La Instrucción de Carlos IV de 26 de marzo de 1802 es la primera disposición sobre bienes culturales en nuestro país, y en ella se define el ámbito legal, enunciando estructuras arquitectónicas u objetos arqueológicos que se describen por su naturaleza o por su antigüedad:

Por monumentos antiguos se deben entender las estatuas, bustos y bajorrelieves, de cualquiera materias que sean; templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, palestras, baños, calzadas, caminos, acueductos, lápidas o inscripciones, mosaicos, monedas de cualquiera clase, camafeos, trozos de arquitectura, columnas miliarias; instrumentos músicos, como sistros, liras, crótalos; sagrados, como preferículos, simpulos, lítuos, cuchillos sacrificatorios, segures, aspersorios, vasos trípodes; armas de todas especies, como arcos, flechas, glandes, carcajes, escudos; civiles, como balanzas y sus pesas, romanas, relojes solares o maquinales, armilas, collares, coronas, anillos, sellos; toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicas; y finalmente cualesquiera cosas aún desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean púnicas, romanas, cristianas, ya godas, árabes y de la baja edad³.

Se puede interpretar que la intención del redactor de la ley era definir los monumentos antiguos como los vestigios de las civilizaciones pasadas, con una clara limitación cronológica en el final de la Edad Media. De esta forma quedaba fijada en trescientos años la antigüedad que otorgaba la consideración de monumento antiguo a una edificación o a un objeto.

² Tan sólo cabría reseñar en este ámbito la ausencia de declaraciones de monumentos en los territorios de las antiguas colonias y que, aunque se planteó en 1913 la redacción del Catálogo Monumental de Tetuán, nunca se concluyó.

³ Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos. 26 de marzo de 1802, confirmada por cédula del Consejo de 6 de julio de 1803, recogida en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España. Mandada formar por el señor don Carlos IV*, Madrid, 1805, libro VIII, título XX, ley II.

Este concepto de monumentos antiguos estará vigente durante todo el siglo XIX y comienzos del XX, y es el que condiciona en su origen el trabajo de redacción del Catálogo Monumental. Nada más lógico que si la protección legal estaba extendida a los bienes arquitectónicos y arqueológicos procedentes de épocas anteriores al Renacimiento, se elaboraran los correspondientes catálogos para tener documentados esos vestigios legalmente protegidos. Incluso en la Ley de Excavaciones de 7 de julio de 1911 pervive esta limitación exclusivamente cronológica, al incluir bajo su protección

todas las obras de arte y productos industriales pertenecientes a las edades prehistóricas, antigua y media. Dichos preceptos se aplicarán de igual modo a las ruinas de edificios antiguos que se descubran; a las hoy existentes que entrañen importancia arqueológica y a los edificios de interés artístico abandonados a los estragos del tiempo⁴.

Pero en la segunda década del siglo XX el concepto había evolucionado y extendido su significación. Quince años después del comienzo de los trabajos del Catálogo Monumental, cuando se promulgó la Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos, había cambiado notablemente el concepto de patrimonio susceptible de proteger, ya que el texto legal renuncia a las limitaciones cronológicas o estilísticas, estableciendo que

se entiende por monumentos arquitectónicos artísticos, a los efectos de esta ley, los de mérito histórico o artístico, cualquiera que sea su estilo, que en todo o en parte sean considerados como tales en los respectivos expedientes que se incoarán, a petición de cualquier corporación o particular, y que habrán de incluirse en el catálogo que ha de formarse por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁵.

Esta nueva visión no era sino un síntoma de una gran extensión conceptual que se estaba produciendo. La renuncia a una limitación cronológica y la inclusión de todos los estilos expresa de forma

⁴ Ley de 7 de julio de 1911. Artículo 2.º.

⁵ Ley de 5 de marzo de 1915. Artículo 1.º.

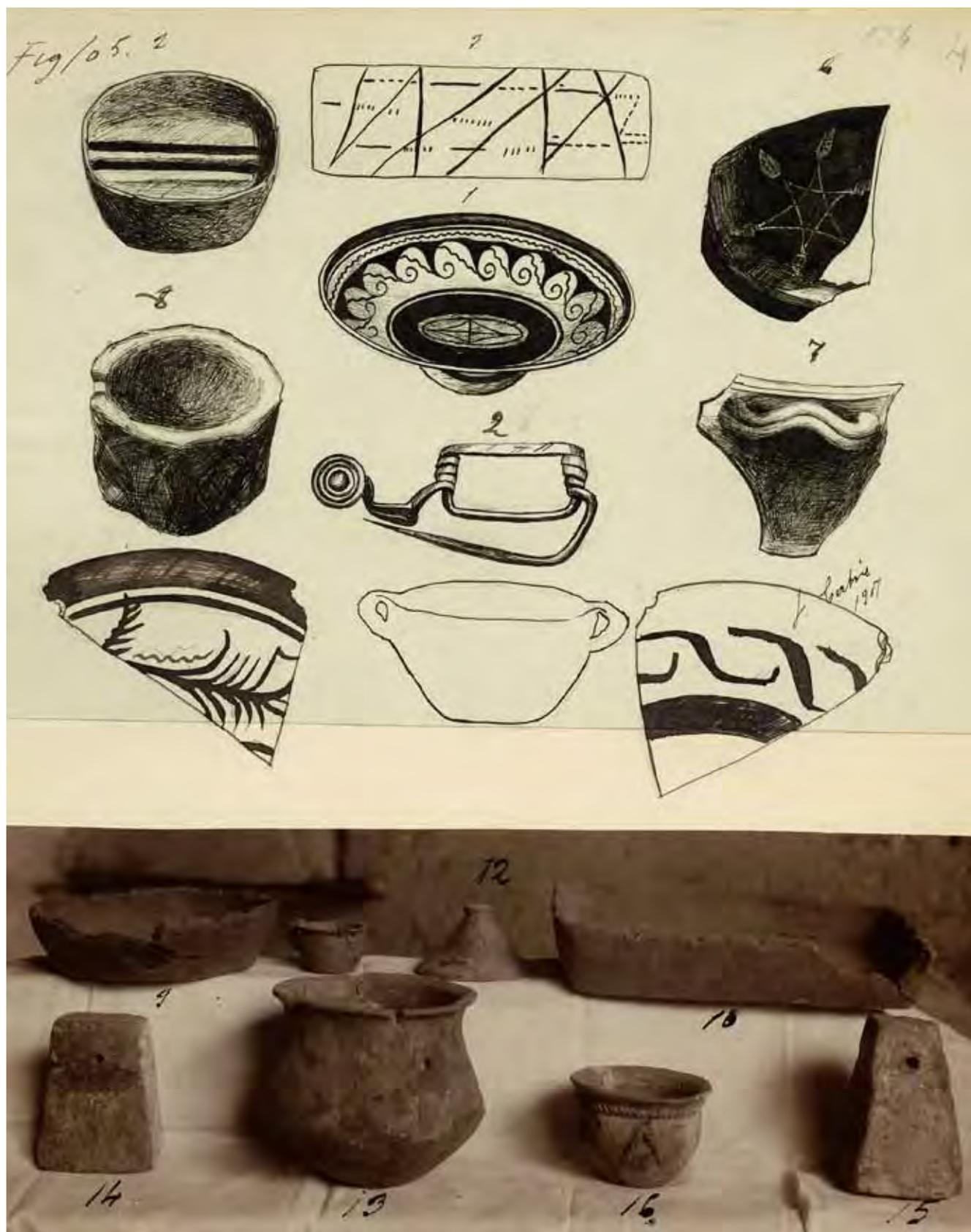


Figura 1. Juan Cabré y Aguiló, *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*. 1909-1911, tomo I, lámina 81, figura 105. Piezas del yacimiento ibérico de San Antonio (Calaceite).

nítida que las antiguas limitaciones ya no eran consideradas válidas. Así, el arquitecto Jeroni Martorell, en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid y publicada en la revista *Arquitectura* en 1919, dejaba constancia de la ampliación del campo patrimonial:

Así como ha variado el concepto referente a la propiedad artística, grande es la evolución experimentada respecto a la consideración de las obras que los Estados deben proteger. Monumento nacional es declarado casi exclusivamente de un modo oficial en España, el edificio o construcción de piedra grandioso: la muralla romana, el monasterio famoso, la catedral. Y monumento nacional han de ser considerados, amparándolos convenientemente como a tales, los edificios de todo género que tengan un valor artístico e histórico, aun cuando fuese modesta su construcción, sean de propiedad oficial, co-

lectiva o particular: casas, castillos, construcciones civiles. Monumento nacional es también el códice miniado, la arqueta de marfil, los retablos trecentistas, las pinturas del siglo XVIII (Martorell, 1919: 150).

Vemos cómo el campo conceptual de lo que se considera monumento ha recibido una decisiva ampliación en la formulación expresada por el arquitecto catalán, en consonancia con las corrientes europeas.

De esta forma, se amplió en esas primeras décadas del siglo XX el interés patrimonial hacia nuevos campos que tradicionalmente estaban alejados de la historia del arte y de la conservación del patrimonio, como la arquitectura popular o la ingeniería y la arquitectura contemporáneas. En el primer aspecto, ya se pueden encontrar algunas consideraciones en la *Arquitectura Civil Española* de Vicente Lampérez y Romea, publicada en 1922⁶, pero sobre todo, tenemos el gran estu-



Figura 2. Antonio Vives Escudero, *Inventario de los monumentos artísticos de España. Provincia de Baleares, 1905-1909*, tomo 1 Atlas, fotografía 53. Naveta de Els Tudons (Ciudadela).



Figura 3. Manuel González Simancas, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia, 1909-1916*, tomo 2, parte segunda, fotografía 89. Teatro romano de Sagunto.

dio de conjunto de la arquitectura tradicional española que realizó Leopoldo Torres Balbás en 1923, ganando el premio Charro Hidalgo del Ateneo de Madrid. Este estudio se publicó, tras permanecer una década inédito, en 1933⁷, y sirvió de base para la obra de Fernando García Mercadal titulada *La casa popular en España*⁸. Aunque tras la guerra hay un paréntesis de cuarenta años en este tipo de estudios, otros tratadistas retomaron esta materia a partir de los años setenta, como Luis Feduchi⁹ o Carlos Flores¹⁰ y en 1987, con motivo de las Jornadas sobre Arquitectura Popular en España, organizadas por el Consejo Superior de Investigacio-

nes Científicas, Antonio Fernández Alba proponía la catalogación y protección de estas arquitecturas:

Una política consciente en el ámbito de la investigación arquitectónica no olvidaría el redescubrir, rescatar, proteger y fomentar la organización de unos centros donde fuera posible, al menos, contemplar, enriquecidos a la luz de nuevas ciencias, la recuperación del lugar perdido que encierran los valiosos documentos de estas arquitecturas (1990: 32).

La arquitectura industrial, las infraestructuras y la construcción contemporánea también fueron objeto de atención en las primeras décadas del siglo XX, en consonancia con la atención que los grandes creadores de las vanguardias, como Adolf Loos o Le Corbusier, prestaron a estas materias. Ya en 1919 escribía Torres Balbás:

⁶ Lampérez y Romea (1922).

⁷ Torres Balbás (1933).

⁸ García Mercadal (1930).

⁹ Feduchi (1974-1984).

¹⁰ Carlos Flores López (1973-1977).



Figura 4. Luis Tramoyeres Blanco, *Catálogo monumental de la provincia de Castellón de la Plana, 1912-1919*, tomo fotografías, página 3. Arco romano de Cabanes.



Figura 5. Adolfo Fernández Casanova, *Catálogo monumental de España: provincia de Sevilla, 1907-1910*, tomo 1, lámina 33. Patio antiguo del Alcázar de Sevilla.

Los futuros historiadores de la arquitectura deberán señalar el comienzo de una nueva era en la que mientras agonizan las formas tradicionales de una arquitectura basada fundamentalmente en principios estáticos, surgen esas otras formas de una belleza tan moderna y tan grande, de la arquitectura del movimiento, propia de los tiempos presentes. El pasado son la piedra y la madera, materiales con los que no tenemos ya nada que decir; el porvenir está en el hierro, el cobre y el acero (1919: 148).

Es evidente que la concepción del patrimonio histórico se había ampliado enormemente en el primer tercio del siglo XX. No obstante, cuando en 1931 se creó el Fichero de Arte Antiguo, encomendando su formación a las Secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos, se dispuso expresamente que este fichero debía *comprender el inventario de las obras de arte que existen en el territorio nacional anteriores a 1850*¹¹. La limitación cronológica se había reducido, pues, a ochenta

años, pero aún existía. También en la Ley de 1933 se define el Tesoro artístico nacional como el conjunto de

*cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquéllos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos*¹².

Esta limitación a autores contemporáneos perdurará hasta la Ley de 1985, que la reproduce, aunque permitiendo la declaración con el consentimiento del propietario o la adquisición por la administración.

En resumen, podemos apreciar que la labor de elaboración de los catálogos e inventarios en España

¹¹ Decreto de 13 de julio de 1931, creando el Fichero de Arte Antiguo en el Centro de Estudios Históricos (*Gaceta de Madrid*, 14 de julio de 1931. Artículo 1.º).

¹² Ley de 13 de mayo de 1933. Artículo 1.º.



Figura 6. Cristóbal de Castro, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Logroño, 1915-1916*, tomo de fotografías, página 215. San Millán de la Cogolla, Monasterio de Suso.

se encontró con un campo de actuación indefinido y en constante crecimiento, que si a comienzos del siglo XX se circunscribía exclusivamente a aquellos bienes tradicionalmente considerados monumentos, dos décadas más tarde podía incluir la arquitectura popular, los edificios industriales, la creación contemporánea, el patrimonio documental y bibliográfico, etcétera. Aunque durante los cuarenta años de dictadura se volvió a una concepción del patrimonio histórico más tradicionalista, a partir de los años setenta se volvió a recuperar el interés por estos campos patrimoniales, además de otros nuevos, como los centros históricos, la vivienda urbana, el paisaje o el patrimonio inmaterial.

Esta ha sido, sin duda, una de las grandes dificultades para la elaboración de los catálogos e inventarios en nuestro país. La lentitud en su realización ha hecho que los objetivos fijados y el método empleado en un momento, con una concepción determinada del patrimonio histórico, se hayan revelado ineficaces años después para un concepto de bienes culturales en constante expansión.

Sobre los instrumentos de protección del patrimonio

La protección del patrimonio histórico se ha llevado a cabo tradicionalmente mediante dos tipos de instrumentos legales: la protección genérica, que define los bienes a proteger en función de su naturaleza, características u origen; y la protección concreta, que establece el ámbito de protección mediante declaraciones expresas e individualizadas contenidas en la propia ley o en disposiciones complementarias, realizadas éstas con anterioridad o posterioridad a la promulgación del texto legal. Aunque podemos pensar que nuestro sistema legal responde mayoritariamente a esta segunda concepción, esto no ha sido así siempre ni en todos los casos, dándose la circunstancia de que el sistema de protección mediante declaraciones aún no tiene un siglo de existencia y ha convivido con el otro sistema de protección.

Desde la llegada del concepto de patrimonio como bien colectivo que debe ser regulado, comienzan las disposiciones con el fin de tener conocimiento de las antigüedades y monumentos existentes en el reino.



Figura 7. Rafael Balsa de la Vega, *Catálogo-inventario monumental y artístico: Pontevedra, 1907-1908*, letra B, fotografía 20. Cabecera y ábside de la iglesia llamado "el Mosteiro" de Cela (Pontevedra).



474.

Figura 8. Francisco Rodríguez Marín, *Catálogo Monumental de la provincia de Madrid, 1907-1920*, tomo IV. Interior de la iglesia del Monasterio de El Pualar.

La citada Instrucción de Carlos IV plantea una protección genérica a los bienes que califica como monumentos antiguos y que define, como antes hemos apuntado, por enumeración con una limitación cronológica, encargando a la Real Academia de la Historia, que había sido creada por Cédula de 18 de abril de 1738, *la inspección de todas las antigüedades que se descubran en todo el reino*, en base a la obligatoria comunicación de los particulares y con la cooperación de los *M. RR. Arzobispos, RR. Obispos, Abades, Cabildos y demás superiores eclesiásticos, así como los Magistrados seculares*¹³. Asimismo, se encomienda este cometido, junto al cuidado de los edificios antiguos, a las Justicias de todos los pueblos.

La Real Orden de 3 de mayo de 1840 establece, por primera vez, una intención de elaborar un inventario de los monumentos de la nación. Aunque es una ley circunstancial y no tendrá continuación en la práctica, ordena:

*Todos los jefes políticos remitan a este Ministerio noticia de los templos de su respectiva provincia en que existan sepulcros que por serlo de reyes o personajes célebres o por belleza y mérito de su construcción, merezcan conservarse cuidadosamente, entendiéndose lo mismo respecto de cualquier otro monumento no cinerario que sea digno de conservar*¹⁴.

El sistema de protección del patrimonio que enunció la Instrucción de Carlos IV estuvo vigente hasta 1844, dividido en dos vertientes complementarias. Las labores de inspección e incipiente inventario estaban confiadas a la Academia de la Historia, mientras el control de las obras e intervenciones estaba encomendado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La Real Orden de 13 de junio de 1844 creó las Comisiones de Monumentos, determinando que existiría una por provincia, formada por cinco miembros. Entre sus atribuciones se encontraban:

Adquirir noticias de todos los edificios, monumentos y antigüedades que existan en su respectiva provincia y que merezcan conservarse, así como formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no sean suscep-

tibles de traslación, o que deban quedar donde existen, y también de las preciosidades artísticas que por hallarse en edificios que convenga enajenar o que no puedan conservarse, merezcan ser transmitidas de esta forma a la posteridad.

La Ley de Instrucción Pública de 1857 suprimió la Comisión Central, poniendo las provinciales bajo la dependencia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵. En 1865 el nuevo reglamento hizo depender de la Academia de San Fernando todo lo relativo a arquitectura, obras de arte y museos, mientras dependía de la Academia de la Historia el patrimonio arqueológico, documental y bibliográfico.

Este precepto es reiterado en el nuevo reglamento de las Comisiones de 1865, en el que entre los trabajos académicos que asigna a las Comisiones Provinciales se encuentran

*la formación de un catálogo razonado de aquellos edificios que existan en sus respectivas provincias y cuyo mérito artístico o importancia histórica los hicieren dignos de figurar en la Estadística monumental proyectada por la Comisión Central de Monumentos, así como la formación de un catálogo de los despoblados que en cada provincia existieren, y a la redacción de memorias o monografías sobre los objetos artísticos y arqueológicos que se custodiaren en los Museos de cada provincia, procurando clasificarlos y describirlos científicamente, ilustrándolos por medio de exactos diseños o fotografías*¹⁶.

Como ya hemos comentado en el apartado anterior, la Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos de 4 de marzo de 1915 cambia el sistema de protección del patrimonio, estableciendo el ámbito de aplicación de la ley a través del sistema de declaración individual¹⁷. De esta forma, esta ley utiliza un mecanismo que ya existía desde 1844, cuando fue declarado monumento nacional la catedral de León¹⁸. Después, vendrían el convento de San Marcos de León (1845),

¹³ Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos, 26 de marzo de 1802. Recogida en la *Novísima Recopilación*. Imprenta Real, Madrid, 1803.

¹⁴ Real Orden de 5 de mayo de 1840.

¹⁵ Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, artículo 161.

¹⁶ Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos histórico y artístico. 24 de noviembre de 1865, artículo 28.

¹⁷ Ley de 5 de marzo de 1915, artículo 1.º.

¹⁸ Real Orden de 28 de agosto de 1844, confirmada por Real Orden de 24 de septiembre de 1845.

el convento de La Rábida, en Palos de la Frontera, provincia de Huelva (1856), la cartuja de Jerez de la Frontera, provincia de Cádiz (1856), la capilla de Santa Águeda, en Barcelona (1866), la iglesia de San Bartolomé, en Logroño (1866), el monasterio de San Salvador de Leyre, Navarra (1867), la cámara de Comptos, en Pamplona (1868), la Alhambra de Granada (1870), el monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, Sevilla (1872), las puertas de doña Urraca y San Torcuato, con la parte de muralla adyacente, en Zamora (1875), los restos del castillo de San Servando, en Toledo (1874), etcétera. Estas declaraciones tenían el objetivo de impedir la venta y obligaban al Estado a realizar las obras de conservación y restauración.

Así, la catalogación del patrimonio en España discurreó muchos años escindida entre una catalogación sistemática y exhaustiva, nunca concluida ni publicada, y un inventario con efectos legales a través de declaraciones ocasionales:

Durante bastantes años no ha habido criterio alguno para la declaración de los edificios tutelados por el Estado. La declaración se hacía a so-

licitud de particulares o corporaciones y previo favorable informe de las Academias de la Historia y Bellas Artes. Así ocurría que en las listas figuraban –y figuran– edificios de muy escaso interés, faltando otros capitales en nuestra evolución arquitectónica (Torres Balbás, 1933b).

Las declaraciones de monumentos fueron escasas hasta la proclamación de la República. Hasta 1910 eran noventa y seis. En las dos décadas siguientes se incrementó el ritmo, con sesenta en los años diez y ciento cincuenta y nueve en los veinte, pero llegamos a los años treinta con un balance poco alentador: trescientos quince elementos catalogados, con nueve provincias sin ningún monumento declarado y con las provincias de Granada con veinticinco y Madrid y Oviedo con trece, como las que más elementos declarados tenían. Torres Balbás escribía al respecto:

Ninguno de los organismos que el Estado utiliza en el servicio de los monumentos tiene facultades para determinar los edificios españoles que deben ser clasificados como nacionales y



Figura 9. Cristóbal de Castro, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Navarra, 1916-1918*, volumen 3 de fotografías, página 377. Palacio Castillo de Olite.

Lam. CXIII.



Fig. 205.

Monasterio de Guadalupe. - Templete central del claustro mudéjar.
Séjar. Siglo XV.

Figura 10. José Ramón Mélida, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Cáceres, 1914-1918*, tomo 2, láminas, lámina 113, figura 205. Monasterio de Guadalupe. Templete central del claustro mudéjar.

por ello puestos bajo la directa salvaguarda de aquél. Es la iniciativa de corporaciones o particulares la que solicita al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, la inclusión en esa categoría de los que cree interesantes, y éste, previo informe favorable de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, así lo acuerda mediante Real Orden. Figuran clasificados como Monumentos nacionales en 1 de febrero de 1919, 128 edificios, partes o conjuntos de ellos. En Francia eran 880 en 1840; 1.534 en 1882; 1.702 de 1887 a 1900; 3.684 en 1903. En ocho años, de 1906 a 1913 fueron clasificados 1.875 edificios.

El Decreto de 3 de junio de 1931 trató de remediar esta situación. A través de él, la administración republicana declaró más de setecientos edificios distribuidos por todas las provincias españolas. Su objetivo era crear un principio de catálogo sistemático sobre el que poder aplicar la protección del patrimonio. Aunque la rapidez con la que fue elaborado este catálogo hizo que algunas veces contuviera elecciones dudosas, constituyó durante mucho tiempo la base del catálogo efectivo del patrimonio. En efecto, si en 1931 figuraban 325 monumentos declarados, este decreto triplicó el número de bienes culturales protegidos en nuestro país.

Como complemento y continuación de la masiva declaración de monumentos efectuada mediante el Decreto de 3 de junio de 1931, un mes después, el 13 de julio de 1931, un nuevo decreto encargó a las secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos la elaboración del Fichero de Arte Antiguo, un inventario de los monumentos anteriores a 1850. Este inventario fue publicado el año siguiente.

Aunque la protección efectiva utilizaba el sistema de la declaración para la definición del ámbito legal, pronto estuvo claro que ese sistema era ineficaz para la protección de determinados tipos de bienes culturales, por lo que se promovieron disposiciones para extender una protección genérica a determinados tipos de bienes culturales. Tal es el caso de los decretos de 22 de abril de 1949 sobre protección a los castillos, el de 14 de marzo de 1963 sobre escudos, emblemas y otras piezas y el de 22 de febrero de 1973 sobre hórreos o cabazos. Estas han sido declaraciones o sistemas de protección genéricos que se han superpuesto al sistema ortodoxo de la declaración individual, conviviendo de esta forma en nuestro ordenamiento jurídico ambos sistemas de protección hasta nuestros días.

Sobre el método de elaboración de inventarios y catálogos

Los conceptos de inventario y catálogo se han usado con frecuencia de forma indistinta para referirse al registro de bienes culturales objeto de especial conocimiento y protección. El Diccionario de la Real Academia Española define inventario como

asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión, mientras que el catálogo es la relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacionados entre sí.

Podríamos, de esta forma, deducir que lo que diferencia un inventario de un catálogo es que, mientras el primero es un registro que cuenta sólo con los datos básicos del bien (naturaleza, datación, situación, propiedad, grado de protección), el segundo incluye aspectos descriptivos que amplían el conocimiento.

El fin de ambos instrumentos es similar, puesto que ambos pretenden establecer un conocimiento sistemático que permita una adecuada protección. Pero sus objetivos específicos y su método de elaboración difieren notablemente, ya que los catálogos sirven también para la investigación, la docencia y la difusión, y suponen un trabajo mucho más profundo que el que se realiza para los inventarios.

En nuestro país se han superpuesto, a lo largo de dos siglos, ambos instrumentos de conocimiento del patrimonio, en una lenta elaboración que no siempre ha servido de forma adecuada a los fines de protección. Revisar esta evolución con motivo de la publicación digital de los Catálogos Monumentales nos permite entenderlos en el contexto en el que se elaboraron y comprender su aportación para la protección, el conocimiento y la difusión del patrimonio cultural.

El Real Decreto de 1 de junio de 1900, que ordenó la *catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación*, establecía que *se realizará por provincias, no pasando de una a otra sin que esté completamente terminado el catálogo histórico y artístico de aquella en que se haya comenza-*

¹⁹ Real Decreto de 1 de junio de 1900, artículo 2.º.

do la investigación¹⁹. El Real Decreto de 14 de febrero de 1902 determinó que continuara la elaboración del catálogo y la Real Orden de 20 de marzo de 1911 reguló su publicación por provincias²⁰.

La iniciativa se debió a Juan Facundo Riaño, hombre de profunda cultura, que eligió para este trabajo al joven Manuel Gómez-Moreno, el cual comenzó con la provincia de Ávila, para redactar posteriormente los Catálogos de León, Zamora y Salamanca (Gómez Moreno, 1991).

Habida cuenta la lentitud del trabajo de catalogación y las críticas que se habían producido por habérselo encomendado en exclusiva a Gómez-Moreno, se decidió dividir el encargo entre diversos profesionales. Con ello se ganó en celeridad lo que se perdía en rigor. De hecho, la dispersión llevó aparejada una tremenda desigualdad de criterios en la recopilación de datos, producto de la dispar cualificación e interés por el tema de las personas a quienes se encomendó (Morales, 1996: 43).

El Catálogo Monumental de España debió constituir en su época una empresa revolucionaria. Es el primer intento de creación de un instrumento sistemático de conocimiento de la riqueza histórica y artística de la nación que tuviera una relación directa con las labores de protección y conservación. Anteriormente sólo habían existido relaciones de viajes, como las de Antonio Ponz (1772-1794) o recopilaciones de vistas y descripciones como *Recuerdos y Bellezas de España* o la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*, caracterizadas por su carácter asistemático y pintoresco.

Por primera vez se establecía un criterio de recogida exhaustiva de información y se utilizaba la fotografía como instrumento fundamental de documentación gráfica.

Varios proyectos de la época contribuyeron, en gran medida, a instaurar y afianzar la utilización de la fotografía. Su carácter oficial propició que se convirtieran en modelos e inspiradores de actuaciones semejantes. Entre ellos, sin duda debemos mencionar, en el primer tercio del siglo XX, el Catálogo Monumental de España y el Corpus Vasorum Antiquorum (González Reyero, 2007: 218).

Pero si los objetivos del Catálogo Monumental eran admirables, el procedimiento se reveló poco operativo. Extremadamente lento en su realización, carente de criterios generales, sin método unificado, con autores de muy desigual valía y en su mayor parte inédito, nunca sirvió para los fines que le estaban encomendados: *El proyecto de Catálogo Monumental de España, que surgió con tan buenas y progresistas intenciones, resultó fallido en buena parte. No se catalogaron todas las provincias, los resultados son muy desiguales y no se llegaron a publicar muchos de ellos como estaba legislado (López-Yarto, 2010: 68).*

En efecto, el resultado de los trabajos fue poco alentador. Diez años después de iniciados, sólo se habían concluido doce catálogos y no se había publicado ninguno. En 1913 se publicó el primero, el de Álava, y su escasa calidad suscitó aceradas críticas. La diferencia de método y de concepto entre unos catálogos y otros hizo que el tipo de bienes culturales recogidos fuera muy diferente entre ellos, así como su descripción y tratamiento.

Estas dificultades en la realización del Catálogo Monumental ya debían ser evidentes en 1907, cuando Vicente Lampérez y Romea escribió, como contribución al IV Congreso Nacional de Arquitectos, una ponencia sobre el tema “Bases y medios prácticos para hacer el inventario de los monumentos arquitectónicos de España” en la que el ilustre arquitecto y profesor llega a las siguientes conclusiones:

1. *El inventario de los monumentos arquitectónicos de España debe constar de dos partes: a) Una lista, conteniendo todos los monumentos que existan, acompañada de pocos, pero precisos datos de clasificación, descripción técnica, historia y emplazamiento de cada monumento. b) El estudio detallado con abundancia de datos gráficos de los mismos.*
2. *Para obtener el inventario de un modo práctico y económico sólo debe acometerse por el pronto la ejecución de la lista mencionada.*
3. *Son los arquitectos provinciales y diocesanos los llamados a ejecutar este trabajo.*
4. *Para hacer esta lista se partirá de la base de las noticias previas que se obtengan.*
5. *Al finalizar cada año se deberá formar un estado resumen.*
6. *Este estado deberá revisarse, ampliarse o corregirse por las Comisiones Provinciales de Monumentos.*
7. *Agotado o concluido el inventario de la provincia o diócesis, deberán publicarlo las Diputaciones o Prelados.*

²⁰Sobre el desarrollo y las vicisitudes para la elaboración práctica del Catálogo Monumental de España, ver: Morales (1996) y López-Yarto (2010).



Figura 11. Cristóbal de Castro, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Cuenca*, tomo fotografías, s/n. Catedral de Cuenca. Andamiaje para demoler la fachada que ya no existe.

8. Todos estos inventarios parciales deberán remitirse a la Comisión General de Monumentos, a fin de que ésta gestione del Gobierno la formación de la segunda parte del trabajo, o sea el estudio monográfico de los monumentos que lo merezcan por su importancia y valor histórico artístico (Lampérez y Romea, 1907).

Aunque el debate que se produjo en el Congreso de Arquitectos modificó en parte la redacción de estas conclusiones, quedaba claro que se necesitaban dos instrumentos complementarios: un inventario en forma de listado, con pocos pero precisos datos, y un catálogo con abundancia de datos escritos y gráficos.

Jeroni Martorell declaraba en su conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en el año 1909:

La orientación dominante en la elaboración de estos catálogos es, en general, equivocada. Los hay, en verdad, bien entendidos, valiosos, nutridos de ejemplares de todo género de arte, perfectamente ilustrados y documentados. Tales

son los de Salamanca, León, Ávila, Jaén, Cádiz, Cáceres, Teruel. En general, los catálogos hasta ahora elaborados, más que una serie de fichas con reproducciones documentadas, constituyendo el inventario de la riqueza artística del país, son un libro de historia dedicado con preferencia a la especialidad predilecta del autor (Martorell, 1919: 155).

Torres Balbás (1919) también expresaba su desacuerdo con el método con el que se estaba confeccionando el catálogo de la riqueza artística:

Muy otro es el concepto de catálogo monumental, serie de fichas o papeletas con la mayor documentación gráfica posible, en constante formación y rectificación. En efecto, es absurdo pretender inventariar totalmente el arte antiguo de una región o provincia; a la persona que con mejor voluntad quiera hacerlo y emplee en ello una ciencia sólida y mucho tiempo, seguramente se le pasarán por alto bastantes obras de arte. Imposible será también agotar la documentación que a ellas se refiere.

31



Figura 12. Rodrigo Amador de los Ríos, *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Barcelona, 1913-1915*, tomo 2 de fotografías. El Dragón y los Gigantones ante la portada de la iglesia de San Juan de Vilafranca del Penedés.

Tabla 1
Relación de los Catálogos Monumentales con los datos de inicio, término y publicación

Fuente: López-Yarto (2010), Elaboración propia.

	AUTOR	INICIO	TÉRMINO	PUBLICACIÓN
Álava	Cristóbal de Castro	31-7-1912	4-10-1913	1915. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
Albacete	Rodrigo Amador de los Ríos	31-3-1911	15-11-1912	2005. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"
Alicante	Manuel González Simancas	31-7-1907	28-12-1908	
Almería	Francisco de Paula Valladar	7-3-1912		
Ávila	Manuel Gómez Moreno	1-6-1900	10-7-1901	1983 y 2002. Institución Gran Duque de Alba
Badajoz	José Ramón Mérida Alinari	20-5-1907	13-3-1912	1925-26. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
Baleares	Antonio Vives Escudero	26-1-1905	21-6-1909	
Barcelona	Rodrigo Amador de los Ríos	30-4-1913	21-1-1915	
Burgos	Mariano Zurita Narciso Sentenach	25-9-1919 4-10-1921	4-12-1924	
Cáceres	José Ramón Mérida Alinari	18-5-1914	1-7-1918	1924. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
Cádiz	Enrique Romero de Torres	25-5-1907	22-7-1909	1934.
Castellón	Luis Tramoyeres Blanco	2-8-1912	18-1-1919	
Ciudad Real	Bernardino Portuondo y Loret de Mora	30-4-1913	19-5-1917	1972. Instituto de Estudios Manchegos. 2007. Diputación de Ciudad Real
Córdoba	Rafael Ramírez de Arellano	20-3-1902	23-2-1906	1983. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
La Coruña	Rafael Balsa de la Vega	18-7-1908	27-1-1910	
Cuenca	Cristóbal de Castro			
Gerona	Bernardo Giner	17-4-1916		
Granada	Manuel Gómez Moreno	16-11-1914		
Guadalajara	Juan Catalina García	1-2-1902	26-6-1906	
Guipúzcoa	Echegaray	1-1-1907		
Huelva	Rodrigo Amador de los Ríos	23-11-1908	17-1-1910	1998. Diputación Provincial. Ministerio de Educación y Ciencia
Huesca	Ricardo del Arco y Garay	28-4-1914		1942. Instituto Diego Velázquez, CSIC.
Jaén	Enrique Romero de Torres	20-1-1913	7-9-1915	
León	Manuel Gómez Moreno	29-7-1906	15-2-1910	1925. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. 1979. Nebrija

	AUTOR	INICIO	TÉRMINO	PUBLICACIÓN
Lérida	Luis Pérez Bueno Santiago Vinardell i Palau	27-1-1916		
Logroño	Cristóbal de Castro	1-2-1915	24-2-1916	
Lugo	Rafael Balsa de la Vega	26-12-1910	17-4-1913	
Madrid	Francisco Rodríguez Marín	7-5-1907	20-5-1920	
Málaga	Rodrigo Amador de los Ríos	22-1-1907	7-10-1908	
Murcia	Manuel González Simancas	30-3-1905	13-7-1907	1997. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
Navarra	Cristóbal de Castro	1-3-1916	13-3-1918	
Orense	Cristóbal de Castro	30-4-1913	15-4-1915	
Oviedo	Gustavo Fernández Balbuena	13-2-1917	1919	
Palencia	Bernardino Martín Mínguez	22-1-1907	1-6-1904	
Pontevedra	Rafael Balsa de la Vega	21-1-1907	30-6-1908	
Salamanca	Manuel Gómez Moreno	1-8-1901	16-7-1903	1967. Servicio Nacional de Información Artística. 2003. Caja Duero
Santander	Cristóbal de Castro	15-3-1913	1918?	
Segovia	Francisco Rodríguez Marín	18-7-1908	4-6-1923	
Sevilla	Adolfo Fernández Casanova	21-6-1907	5-4-1910	
Soria	Juan Cabré Aguiló	21-6-1911	13-3-1917	
Tarragona	Rafael Doménech	29-5-1909	6-7-1918	
Teruel	Juan Cabré Aguiló	8-7-1909	15-6-1911	
Tetuán	Isaac Muñoz	8-4-1913		
Toledo	Conde de Cedillo	13-3-1904		1959. Instituto Diego Velázquez. CSIC.
Valencia	Manuel González Simancas	1-4-1909	1921?	
Valladolid	Francisco Antón Casaseca	10-7-1916		
Vizcaya	Javier Ibarra y Bergé	1946	1951	1958. Diputación Provincial de Vizcaya.
Zamora	Manuel Gómez Moreno	21-10-1903	10-4-1906	1927. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes 1980. Nebrija.
Zaragoza	Francisco Abbad Ríos	1941	1947	1958. Instituto Diego Velázquez. CSIC.

En el año 1919, Leopoldo Torres Balbás escribía sobre el Catálogo de Monumentos:

Se ha hecho así (el Catálogo) sin conexión ninguna con los demás servicios de los monumentos en completa independencia de ellos, con una orientación equivocada. Si el concepto y la organización por el Estado de esa catalogación fueron completamente equivocados, la realización lo fue aún más. Concedidos los de las 49 provincias españolas y entregados casi todos, al lado de unos cuantos hechos por personas competentes, la mayoría son obra de periodistas y amigos de políticos desconocedores en absoluto de nuestro arte antiguo, a los que se les concedió el favor oficial con la complicidad de una comisión que piadosamente deseamos creer incompetente (Torres Balbás, 1919).

Esta crítica, formulada por el más importante arquitecto conservador español del siglo XX, ponía en evidencia las carencias del primer intento de una catalogación sistemática de la riqueza patrimonial

en nuestro país. La nueva forma de actuación de la administración republicana, que pretendía extender la protección legal hacia todos los elementos de interés, generó el Decreto de 13 de julio de 1931, por el que se creaba el Fichero de Arte Antiguo, encomendando su formación a las Secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos. Este fichero debía

comprender el inventario de las obras de arte que existen en el territorio nacional anteriores a 1850²¹. Cada ficha constará de la fotografía del Monumento u objeto y de cuantos datos sobre el vendedor, intermediarios, precio o precios sucesivos alcanzados, circunstancias de la destrucción o de la enajenación, etc., además del resumen histórico y de la clasificación²².

²¹ Decreto de 13 de julio de 1931 creando el Fichero de Arte Antiguo en el Centro de Estudios Históricos. (*Gaceta de Madrid*, 14 de julio de 1931, artículo 1.º.

²² *Ibid.*, artículo 4.º.

Tabla 2
Número de Catálogos Monumentales iniciados, concluidos y publicados

	Iniciados	Terminados	Publicados
1900-1904	6	3	0
1905-1909	18	9	0
1910-1914	15	8	0
1915-1919	6	12	1
1920-1924	1	4	2
1925-1930	0	0	3
Después de 1930	2	2	11+5 reediciones
TOTAL	47	39	17 +5 reediciones

En el Decreto de 9 de marzo de 1940, tras indicar que han aparecido los catálogos de tan sólo seis provincias, se encarga la catalogación al Instituto Diego Velázquez, con lo que se separa de los organismos encargados de la protección del patrimonio, si bien se dice que *la organización del Catálogo Monumental de España mantendrá las debidas relaciones con el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*²³. En el mismo sentido se expresa el Decreto 19 de abril de 1941.

En el año de 1953 se publica por el Instituto Diego Velázquez el Fichero de Arte Antiguo, revisado y ampliado por José María de Azcárate. Ese mismo año, las tareas de confección del inventario son confiadas al Ministerio de Educación Nacional.

Finalmente, en 1961 se crea el Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, entre cuyos cometidos se encuentra constituir el Inventario del tesoro artístico-arqueológico de la nación. El nuevo Centro impulsa la creación de seis nuevos inventarios desde la Dirección General de Bellas Artes:

1. El denominado “Histórico-Artístico” o del “Tesoro Artístico Español”, realizado por la Subdirección General de Protección del Patrimonio Artístico, en el que recoge el patrimonio inmobiliario con su contenido mueble de carácter histórico artístico
2. El denominado “Inventario Arquitectónico”, realizado también por la Subdirección General de Protección del Patrimonio, en el que recoge el patrimonio inmobiliario de valor histórico-artístico.
3. El “Inventario Arqueológico”, realizado por la Subdirección General de Arqueología, en el que se recoge la información sobre los yacimientos excavados.
4. El “Censo de Archivos Españoles”, realizado por la Subdirección General de Archivos.
5. El “Inventario de Museos”, realizado por la Subdirección de Museos.
6. El “Censo de Bibliotecas” (Pereda Alonso, 1981: 29).

De estos inventarios, los tres primeros se superponían temáticamente al Catálogo Monumental de España y al Fichero de Arte Antiguo, los dos instrumentos des-

criptivos utilizados hasta entonces por la administración. Por esta razón, vamos a reflejar su contenido.

En lo que respecta al primero de ellos, los trabajos consistieron en

recoger en fichas normalizadas las construcciones y objetos muebles de más de cien años de antigüedad, que tengan un mínimo interés artístico o histórico, existentes en todas y cada una de las localidades del país. También se recogen aquellos bienes de antigüedad menor a un siglo que tengan un marcado valor histórico-artístico, excluyendo las obras de autores vivos. Deben también levantarse los planos o croquis oportunos y obtener las fotografías necesarias para la identificación y localización de cuantos conjuntos, sitios, edificios aislados y objetos muebles tengan interés histórico o artístico. Se excluyen de este inventario la riqueza bibliográfica y documental y las obras depositadas en los Museos. Se recoge muy someramente información sobre los yacimientos arqueológicos –sobre todo desde que en 1980 se inicia el registro del patrimonio arqueológico por parte de la Subdirección General de Arqueología–, y la existencia de archivos sobre el bien inventariado (Pereda Alonso, 1981: 30).

El Inventario Arquitectónico tenía como objetivo

recoger en fichas normalizadas todos los conjuntos urbanos y los elementos arquitectónicos de valor histórico, artístico o cultural que constituyen el Patrimonio inmobiliario español. El objetivo que se pretende es el de disponer de una información urgente sobre el mismo que nos permita conocer su número, calidad, tipología, estado de conservación, protección y revitalización del Patrimonio Monumental (1981: 31).

Finalmente, el Inventario Arqueológico tenía como objetivo *el conocer de forma rápida y concisa cuál es la riqueza arqueológica del país, cuáles son sus características y cuál su estado de conservación (1981: 34).*

Estos inventarios consiguieron obtener en un corto periodo una gran información sobre los bienes culturales y en muchos casos tuvieron un efecto beneficioso sobre la protección del patrimonio. No obstante, la falta de criterios comunes de elaboración, la premura temporal y la duplicación de contenidos, hicie-

²³Decreto de 9 de marzo de 1940, artículo 5.º.

ron que sus resultados no cumplieran totalmente sus objetivos. Los Inventarios Histórico-Artísticos fueron publicados por provincias, con textos acompañados por dibujos esquemáticos de plantas de los edificios y fotografías de los bienes muebles. Los otros fueron difundidos por medios informáticos.

Conclusión

La empresa que comenzó en 1900 para la elaboración del Catálogo Monumental de España fracasó en cuanto a los objetivos que se marcó. Este fracaso se debió no sólo a razones de tipo organizativo y metodológico, sino también de carácter instrumental y conceptual.

La falta de criterios claros y explícitos y de un método específico fue una de las principales causas de este fracaso. En la propuesta inicial, cuando se preveía que todos los catálogos los hiciera la misma persona, pasando de una provincia a otra, ese fallo no hubiera existido, pero cuando se comprendió que esa pretensión era irrealizable, se debieron establecer una serie de normas y reglas metodológicas que evitaran las diferencias de calidad y la excesiva heterogeneidad de resultados.

Pero la utilidad del Catálogo Monumental y su papel en la protección patrimonial está también en el origen del fracaso de la empresa. A partir de 1915, cuando el sistema legal pasó de la protección genérica, en manos de las Comisiones de Monumentos, al sistema de protección mediante declaraciones individualizadas, el instrumento del Catálogo dejó de ser determinante para la protección, siendo mucho más relevante un inventario como el del Fichero de Arte Antiguo, al que se le prestaba más atención a partir de los años treinta.

En efecto, si contemplamos el ritmo de los trabajos del Catálogo Monumental de España, vemos que hasta 1915 se habían comenzado 39 catálogos y se habían concluido 20. De haber seguido a ese ritmo, en 1920 habrían estado todos iniciados y en 1940, todos concluidos. Sin embargo, a partir de 1915 se ralentizaron notablemente los trabajos, y en los quince años siguientes se iniciaron sólo siete y se concluyeron dieciséis. De esta forma, en 1940 el balance era muy poco alentador: cuarenta y seis iniciados, treinta y seis concluidos, sólo seis publicados.

Pero el mayor fracaso lo constituyó la circunstancia de que esos catálogos ya no servían para el fin para el que habían sido redactados. Con unos instrumentos de protección diferentes y una concepción del patrimonio mucho más amplia de la que tuvieron los especialistas que realizaron los trabajos, el catálogo ha permanecido como una rareza documental, en ocasiones consultada por especialistas e investigadores, pero nunca ha constituido el instrumento fundamental de protección del patrimonio que pretendió ser en su origen.

Sin embargo, la enorme documentación que contienen los volúmenes realizados del Catálogo Monumental de España, las descripciones y fotografías de muchos inmuebles y objetos posteriormente alterados o desaparecidos, la interpretación que sobre ellos hacen los autores y la forma de recoger, elaborar y transmitir la información hacen del Catálogo Monumental de España una gran fuente de documentación para investigadores y profesionales que trabajen sobre el patrimonio cultural y sobre la historia de las ciencias sociales en nuestro país. Por esta razón es muy oportuna la publicación de los volúmenes existentes del Catálogo Monumental de España, para que esta documentación se difunda y se ponga a disposición de la sociedad y que, ya que no pudo servir a su objetivo principal, pueda ahora servir para ampliar nuestro conocimiento sobre el patrimonio cultural.

Bibliografía

- FEDUCHI, L. (1974-1984): *Itinerarios de arquitectura popular española*, Blume-Labor, Barcelona.
- FERNÁNDEZ ALBA, A. (1990): “Los documentos arquitectónicos populares como monumentos históricos, o el intento de recuperación de la memoria de los márgenes”, *Arquitectura popular en España*. CSIC., Madrid: 21-32.
- FLORES LÓPEZ, C. (1973-1977): *La arquitectura popular española*, Aguilar, Madrid.
- GARCÍA MERCADAL, F. (1930): *La casa popular en España*, Espasa Calpe, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M. E. (1991): *La Real Academia de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental de España*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2007): *La fotografía en la arqueología española*, Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1997): “Bases y medios prácticos para hacer el inventario de los monumentos arquitectónicos de España”, IV Congreso Nacional de Arquitectos, Bilbao.
- (1922): *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Espasa Calpe, Madrid.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- MARTORELL, J. (1919): “El patrimonio artístico nacional”, *Arquitectura*, Tomo II.
- MORALES, A. J. (1996): “El Catálogo de Bienes Muebles. Registro, conocimiento y tutela”. *Catalogación del Patrimonio Histórico*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Sevilla.
- MUÑOZ COSME, A. (1989): *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- NIETO GALLO, G. (1967): “Prólogo”, en Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España, Provincia de Salamanca*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- PEREDA ALONSO, A. (1981): “Los inventarios del Patrimonio Histórico-Artístico Español”, *Análisis e Investigaciones Culturales*, 9.
- PONZ, A. (1772-1794): *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 vols., Ibarra impresor, Madrid.
- TORRES BALBÁS, L. (1919): “Las nuevas formas de la arquitectura”, *Arquitectura*, 14.
- (1919b): Ponencia en el VIII Congreso Nacional de Arquitectura, Zaragoza.
- (1933): “La vivienda popular en España”, en Carerras Candi, F. (dir.), *Folklore y costumbres de España*, Alberto Martín, Barcelona.
- (1933b): “La reparación de los monumentos antiguos en España”, *Arquitectura*, 163.

Los autores del Catálogo Monumental de España

Amelia López-Yarto Elizalde

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS)

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Amelia.lopez-yarto@cchs.csic.es

El proyecto del Catálogo Monumental de España se dilató muchos años más de lo que sus promotores calcularon en principio. Las causas fueron muchas, aunque no están estudiadas a fondo. Una de las consecuencias de esto fue la relajación en la exigencia de conocimientos en Historia del Arte a la hora de proponer a los catalogadores. Así, junto a catedráticos e investigadores de prestigio internacional, encontramos a eruditos locales e incluso a personas que jamás, en lo que sabemos hasta ahora, habían escrito una sola línea sobre Historia del Arte. En este estudio se hace una aproximación a las biografías profesionales de los catalogadores que nos da una visión general sobre el tema, sin entrar, por falta de espacio, en las circunstancias en las que cada uno era seleccionado.

Francisco Abbad Ríos

(Zaragoza, 1910 - Madrid, 1972)

Se licenció en Filosofía y Letras (1930) y en Derecho (1931) en la Universidad de Zaragoza, y obtuvo el título de doctor en la Universidad de Madrid (1935). Después de pasar por las categorías de profesor ayudante y profesor adjunto de la Facultad de Filosofía y Letras y profesor auxiliar numerario de la Escuela Superior

de Bellas Artes, todas en la universidad de Madrid, en 1953 ganó por oposición la cátedra de Historia del Arte, puesto que desempeñó en las universidades de Oviedo (1953-1958) y Zaragoza (1958-1972). Nominado para la de Madrid a comienzos de 1972, falleció ese mismo año. Dejó una amplia producción de monografías y artículos de investigación en Historia del Arte sobre muy variados temas, pero la mayoría sobre arte aragonés y, muy especialmente, sobre la provincia de Zaragoza. En sus años de profesor en la universidad madrileña, colaboró, como tantos otros profesores de la época, con el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, como responsable del Fichero de Arte Español. Le encargaron el Catálogo de la provincia de Zaragoza (1941).

Joan Ainaud de Lasarte

(Barcelona, 1919 - Barcelona, 1995)

Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona y se doctoró en Historia en la de Madrid (1955). Completó su formación estudiando Historia del Arte en los Estudios Universitarios Catalanes con Agustí Duran i Sanpere y Ferran Soldevila. Fue profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona (1968-1978),

en la que, con otros profesores, puso en marcha el departamento de Historia del Arte. Especialista en arte medieval, fundamentalmente del catalán, escribió numerosos estudios sobre el tema y fue el comisario de varias exposiciones entre las que habría que destacar la de Arte Románico que tuvo lugar en el Palacio Nacional de Montjuïc (1961), patrocinada por el Consejo de Europa, cuyo catálogo se convirtió en libro de referencia.

Fue director de los Museos de Arte de Barcelona (1948-1985) y del Museo Nacional de Arte de Cataluña, presidente del Instituto de Estudios Catalanes (1978-1982), miembro de la Real Academia Bellas Artes Sant Jordi, de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia, miembro de la Junta Consultora de Òmnium Cultural, de la Académie de Beaux Arts belga, del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y presidente del patronato del Instituto Amatller de Arte Hispánico. Le encargaron, junto a José Gudiol y Federico Pablo Verrié un nuevo Catálogo de la ciudad de Barcelona (ca. 3 de marzo de 1943).

40

Rodrigo Amador de los Ríos (Madrid, 1843 - Madrid, 1917)

Formaba parte de una familia de historiadores, arqueólogos y artistas que determinaron su vocación por estas actividades. Aunque su curiosidad le llevó a estudiar diversos temas, se decantó fundamentalmente por la arqueología romana y, sobre todo, por la epigrafía y el arte islámico de los que publicó numerosos trabajos. Realizó los estudios primarios en el Instituto de San Isidro de Madrid y los de bachillerato en Granada y, en esta misma ciudad, se licenció en Filosofía y Letras y Derecho. Ingresó en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, siendo destinado al Museo Arqueológico Nacional en el que se encargó de las antigüedades árabes y mudéjares. En 1911 fue nombrado director, cargo en el que estuvo hasta su jubilación en 1916. Entonces, fue designado director del Museo de Reproducciones Artísticas, falleciendo al año siguiente. Fue, asimismo, profesor auxiliar en la Universidad Central, impartiendo la asignatura de la Historia Crítica de la Literatura Española, Académico de número de la Real de San Fernando y de la de Jurisprudencia y Legislación.

Una de sus principales preocupaciones fue la conservación de los monumentos históricos siendo ferozmente crítico con los que los destruyen o venden, pero también con aquellos que, pudiendo impedirlo, permanecen impasibles. Desde la Academia de San Fernando hizo oír su voz y escribió numerosos artículos sobre ello. Consciente de lo necesario que es conocer el patrimonio de un estado para su conservación, participó en el proyecto de José María Quadrado *España: sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*, redactando los volúmenes correspondientes a Burgos, Murcia y Albacete, Huelva y Santander. La Comisión Mixta le propuso para que hiciese los Catálogos de las provincias de Málaga (22 de enero de 1907), Huelva (23 de noviembre de 1908), Albacete (31 de marzo de 1911) y Barcelona (30 de abril de 1913) para el Catálogo Monumental de España. También fue propuesto para el de Santander, que no llegó a empezar.

Francisco Antón Casaseca

(Corrales del Vino, Zamora, 1880 - Valladolid, 1970)

Estudió Derecho en la Universidad de Salamanca e Historia en la Central de Madrid, pero tenía una fuerte vocación de periodista, lo que le llevó a trabajar en *El Correo* de Zamora y, sobre todo, en *El Liberal* y *El Imparcial*, de Madrid, donde se había trasladado a vivir. Conoció a numerosos artistas y literatos del momento, aunque con el que mantuvo una amistad más prolongada, que se proyectó en una correspondencia frecuente, fue con Unamuno, entre 1904 y 1923.

Aunque fue esencialmente periodista y escritor de novelas y poesía, tenía otras aficiones, entre las que sobresalía la investigación del arte castellano. Escribió numerosos artículos en los periódicos vallisoletanos en los que trabajó, defendiendo la conservación del patrimonio artístico de Valladolid, así como varios libros y colaboraciones en revistas locales sobre monumentos artísticos. Formó parte de la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid, de la que llegó a ser presidente. También presidió el Patronato del Museo Nacional de Escultura. Académico de número de las de la Purísima Concepción de Valladolid y correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y la de San Luis de Zaragoza. Otra conexión importante fue con la Universidad, ya que formó parte del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid junto a Saturnino Calleja

y Cayetano de Mergelina, profesores éstos dos de la Facultad de Filosofía y Letras. Le encargaron el Catálogo de Valladolid (11 de julio de 1916).

Ricardo del Arco Garay

(Granada, 1888 - Huesca, 1955)

Su padre, Ángel del Arco, fue nombrado director del Museo de Tarragona en 1893 y allí pasó su infancia. Se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia en 1907 y casi inmediatamente después ingresó en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, siendo destinado al Archivo de Hacienda de Huesca, donde pasará el resto de su vida. Se interesó de inmediato por la cultura de la provincia, llegando a ser un auténtico especialista. Escribió un número considerable de estudios, tanto de historia como de arte de Aragón en general, y de Huesca, primero, y Zaragoza, después, en particular, apoyados siempre en una sólida base documental. Su alta calidad hizo que fuera reconocido desde muy pronto. Le encargaron la Secretaría de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca en 1911 y fue nombrado “cronista de la ciudad” en 1912. Más adelante llegarían la dirección de la Biblioteca Pública y la del Museo Provincial, en 1915, y el nombramiento de delegado provincial de Bellas Artes y Excavaciones, en 1919. Fue, además, miembro correspondiente de las Academias de la Historia en 1910, de las de Bellas Artes de Málaga (1911), Zaragoza (1913), San Fernando (1914), Barcelona (1916) y de la de la Lengua (1946). Participó en la fundación del Instituto de Estudios Oscenses y fue su vicepresidente (1949). Apasionado por el mundo de la enseñanza, en 1914 solicitó y obtuvo una plaza de profesor en el Instituto, instalado en la antigua Universidad Sertoriana, actividad a la que cada vez dedicó más tiempo conforme se fue desentendiendo del mundo oficial y se vinculó a los cursos para extranjeros que puso en marcha la Universidad de Verano en la ciudad de Jaca desde 1928. Le encargaron el Catálogo de la provincia de Huesca (1 de agosto de 1920).

Rafael Balsa de la Vega

(Galicia, 1859 - Madrid, 1913)

Fue un ilustrado y crítico de arte al que se consideraba uno de los intelectuales de su época. Publicó sus críticas en los más importantes periódicos y revistas

del momento, fundamentalmente en *El Liberal* y jugó también un papel importante en *La ilustración española y americana*. Fue uno de los 173 socios fundadores de la Asociación de la Prensa de Madrid (1895), entre los que figuraban *los directores de los periódicos y, sin la menor duda, lo más florido de la profesión periodística del momento*, según un historiador de la Asociación. Experto en teoría del arte, estudió las obras de algunos pintores españoles, pero también realizó trabajos sobre escultura y artes decorativas, concretamente sobre plata. Asimismo, fue artista y se le atribuyen los diseños del pazo o Torres de Meirás, aunque también se supone que pudo hacerlos Vicente Lampérez. Le encargaron los Catálogos de Pontevedra (24 de enero de 1907), La Coruña (18 de julio de 1908) y Lugo (21 de junio de 1911).

Juan Cabré Aguiló

(Calaceite, Teruel, 1882 - Madrid, 1947)

Después de realizar sus estudios de primaria y bachillerato entre Tarazona y Zaragoza, se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de esta última ciudad, dada su afición y habilidad para el dibujo. Tuvo la oportunidad de conocer al coleccionista Sebastián Montserrat quien, sin duda, le despertó la curiosidad por la Arqueología. Con 19 años marchó a Madrid becado por la Diputación de Teruel para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aquí se acrecentó su afición a la arqueología. En 1903 inició las actividades arqueológicas en los alrededores de Calaceite, donde, en el primer año, descubrió las pinturas rupestres de la Roca dels Moros en Calapatá (Teruel), las primeras conocidas del arte levantino, que publicó poco después. La repercusión de este hallazgo fue enorme e hizo que fueran a visitarlas numerosos especialistas. Entre ellos, uno de los más importantes prehistoriadores del momento, Henri Breuil, con el que entabló una colaboración científica que le puso en contacto con las corrientes teóricas más modernas. A raíz de este descubrimiento, le nombraron académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la de Buenas Letras de Barcelona (1908). Fue también miembro correspondiente de la Hispanic Society of America de Nueva York.

A principios de siglo conoció al Marqués de Cerralbo a través de Montserrat. Esto fue fundamental para su futuro como arqueólogo pues pudo hacer numerosas excavaciones gracias al mecenazgo del Mar-

qués, además de estudios en su magnífica biblioteca que completaron la formación científica de Cabré. En su casa conoció a importantes historiadores del momento españoles y extranjeros. Esta amistad duró hasta la muerte del Marqués en 1922.

En 1912 entró a formar parte de la Comisión de investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas de la que el Marqués era director y que dependía de la Junta de Ampliación de Estudios. Lo dejó en 1917 y entró como colaborador en el Centro de Estudios Históricos de dicha Junta en el que estuvo hasta 1936. Trabajó en las excavaciones que promovía el Centro y viajó al extranjero mediante becas concedidas por esta institución, y publicó numerosos artículos en la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, fundada en 1925 en el CEH.

En 1925 ganó por concurso de méritos una plaza de colector en el Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria, y en 1942 la de conservador en el Museo Arqueológico Nacional. Fue director del Museo Central de Madrid (1922-1939) y, desde 1940, jefe de la Sección de Prehistoria del Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología del CSIC. En 1945 le concedieron el ingreso en la Orden de Alfonso X el Sabio con la categoría de Encomienda.

Y tantos logros profesionales y tantos reconocimientos merecidos los consiguió siendo *casi autodidacta*, en palabras de Juan de M. Carriazo. Pese a ello, fue un pionero en muchas cosas y uno de los mejores arqueólogos que ha tenido España. Gracias a su formación en Bellas Artes, sabía dibujar con precisión lo que creía de interés, y, además incorporó la técnica fotográfica a sus trabajos. Le encargaron los Catálogos de Teruel (27 de mayo de 1909) y Soria (21 de junio de 1911).

Cristóbal de Castro Gutiérrez

(Iznájar, Córdoba, 1874 - Madrid, 1953)

Cursó las carreras de Derecho y Medicina, aunque parece ser que no terminó ninguna de las dos, ya que se decantó muy pronto por el periodismo. Fue redactor en *La Época*, *El Globo* y *El Heraldo de Madrid*, aunque escribió en muchos otros y en numerosas revistas como *Blanco y Negro*, tratando todo tipo de temas, incluidos algunos de Arte. Fue, asimismo, escritor de novelas, poesía y obras de teatro y tradujo y adaptó al castellano obras de autores extranjeros, alcanzando el éxito durante su vida y mereciendo la

consideración de “periodista y escritor brillante”. Es uno de los pioneros en tratar el feminismo y el papel de la mujer en la sociedad. Tuvo una vida muy activa en los cenáculos literarios del momento y conocía a un número considerable de personas. Fundó la Asociación de publicistas españoles y americanos de la que fue presidente, así como académico fundador de la de Poesía Española. Fue académico de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba y de la Academia Hispanoamericana de Cádiz. Le encargaron los Catálogos de Álava (31 julio 1912), Orense (2 de enero de 1914), Logroño (1 de febrero de 1915), Navarra (1 de marzo de 1916), Santander (entre 1917 y 1918), Cuenca (*ca.* 1920) y Canarias (18 de junio de 1921).

Juan Catalina García

(Salmeroncillo de Abajo, Cuenca, o Salmerón, Guadalajara, 1845 - Madrid, 1911)

Estudió Filosofía y Letras y Derecho, fue alumno de la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso y se tituló en la Escuela de Diplomática. Aunque buena parte de sus investigaciones estuvieron orientadas a la prehistoria y Edad Antigua, participando en diversas excavaciones, frecuentó mucho los archivos por lo que también escribió numerosos libros y artículos en periódicos y revistas sobre temas de bibliografía, historia y arte, dedicando especial atención a la provincia de Guadalajara en todos los campos. A través de muchos de ellos mostró su preocupación por la conservación del patrimonio y, gracias a los cargos que tuvo, puso de su parte todo lo que pudo para conseguirlo. Fue nombrado “cronista oficial de la provincia de Guadalajara”. Fue también académico correspondiente de la Real Academia de la Historia por Guadalajara en 1870 y numerario en 1894. Su relación con esta institución se fue haciendo más estrecha y fue elegido anticuario en 1901 y secretario perpetuo en 1908. En 1893 se le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica. Paralelamente, obtuvo la cátedra de Arqueología y Ordenación de Museos de la Escuela de Diplomática e ingresó en el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1885. En 1900, al extinguirse la Escuela de Diplomática y al ser trasladados sus profesores a la Universidad de Madrid, ocupó la cátedra de Arqueología, Numismática y Epigrafía desde 1908 hasta su muerte. Fue

también Director del Museo Arqueológico Nacional desde 1900 hasta 1911. Le fue encargado el Catálogo de Guadalajara (1 de febrero de 1902).

Conde de Cedillo

(Toledo, 1862 - Roma, 1934)

Jerónimo López de Ayala-Álvarez de Toledo, XV Conde de Cedillo, procedía de una familia con antepasados dedicados a la literatura y a la historia y promotores de empresas artísticas. Después de fracasar en su intento de ingresar en la Escuela de Ingenieros de Caminos y de abandonar la preparación para su ingreso en la Academia de Caballería, probablemente ambas pruebas realizadas por deseo de su padre, se dedicó a las letras, que eran su inclinación desde niño. Así pues, estudió en la Escuela de Diplomática (1880-1882) y cursó la carrera de Filosofía y Letras (1882 y 1885), obteniendo el título de doctor en 1886. Poco después ingresó por oposición –número uno de su promoción– en el cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Dio clases en la Escuela de Diplomática y en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid, no consiguiendo quedarse definitivamente en ninguna de ellas. Fundó, junto a Enrique Serrano Fatigati y Elías Tormo, la Sociedad Española de Excursiones, de la que fue presidente, y también su complemento, el *Boletín*, en el que aparecieron numerosos artículos suyos. Dejó escrita una fecunda producción, tanto de Historia como de Arte, basada en la documentación que buscaba infatigablemente en los archivos. Gran parte de ella está dedicada a Toledo, por lo que le nombraron “cronista oficial” de esta ciudad. Fue académico de la de la Historia (1901), en la que formó parte de numerosas comisiones y de la que fue bibliotecario, así como miembro correspondiente de diversas academias españolas y extranjeras. Le encargaron el Catálogo monumental de Toledo (probablemente en 1904).

Rafael Domenech Gallissá

(Tivisa, Tarragona, 1874 - Madrid, 1929)

Doctor en Derecho por la Universidad de Valencia, también cursó los estudios de la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad. En 1898 ganó la cátedra de Teoría e Historia del Arte en esta escuela, y en 1903 pasó como profesor numerario a la cátedra de la misma

asignatura en la Escuela Especial de Escultura, Pintura y Grabado de Madrid, centro del que acabará siendo director. En 1910, la Junta de Ampliación de Estudios le concedió una pensión para ir a *bacer estudios sobre la organización y funcionamiento de las Escuelas de Artes Industriales y medios prácticos para establecer sus enseñanzas en España* por todo el Continente y por el Reino Unido, así como para visitar los Museos de esta especialidad que se habían fundado por toda Europa. Tuvo que renunciar a ella “por circunstancias importantes”. La volvió a pedir en 1914, cuando ya era director del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas de Madrid, siéndole concedida en esta ocasión. Empezó el viaje, pero no pudo cumplir todo el programa por el comienzo de la primera guerra mundial. Fue un hombre de cultura vastísima. Escribió varios libros de arte y numerosos artículos en revistas especializadas. Fue académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Ejerció como crítico de Arte en los principales periódicos de toda España, por lo que fue miembro de la Asociación de la Prensa de Madrid desde 1905. Le encargaron el Catálogo de Tarragona (29 de mayo de 1909).

Gustavo Fernández Balbuena

(Ribadavia, 1888 - Mar Mediterráneo, 1931)

Arquitecto, número uno de su promoción, tenía auténtica pasión por su carrera, llegando a ser miembro del GATEPC y fundador de la revista *Arquitectura*, de la que fue su primer director. En ella se publicaban proyectos de los arquitectos más importantes del momento, pero también artículos de historia de la arquitectura. El propio Fernández Balbuena escribió sobre arquitectura popular, urbanismo y sobre algunos monumentos arquitectónicos. Además intervino en la conservación –y también en la demolición– de algunos monumentos. Le encargaron el Catálogo de Asturias (febrero 1917).

Adolfo Fernández Casanova

(Pamplona, 1843 - Madrid, 1915)

Estudió en Valladolid, simultaneando los estudios de bachillerato con los de Maestro de Obras, Agrimensor y Aforador, consiguiendo ambos títulos en 1861. En 1863 se trasladó a Madrid donde estudió Arquitectura, obteniendo el título en 1871. Pero para entonces ya

había realizado varias obras como ayudante del arquitecto Tomás Aranguren. Obtuvo la medalla de bronce en la Exposición regional de Valladolid y una medalla de plata en la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1871. En 1877 fue nombrado catedrático numerario de Perspectiva, Sombras y Estereotomía de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Trazó muchas obras como arquitecto y como restaurador, siendo las más importantes las de la Catedral de Sevilla, ya que tenía el cargo de arquitecto arqueólogo del Ministerio de Instrucción Pública. Asimismo, fue vocal de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos. Los estudios para documentar las obras en restauración le llevaron a interesarse por la Historia del Arte, publicando numerosos artículos sobre Castilla y Sevilla. Fue nombrado académico de la Historia (1914), de la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la de Valladolid (1875) y de la sevillana de Buenas Letras (1888). Por sus aportaciones al mundo de la cultura le concedieron la medalla de oro de Isabel la Católica (1886) y la de Alfonso XII (1902). Le encargaron el Catálogo de Sevilla (21 de junio de 1907).

44 **Manuel Gómez-Moreno Martínez**
(Granada, 1870 - Madrid, 1970)

Cursó los estudios de Filosofía y Letras en Granada y se doctoró en la Central de Madrid. Su padre era pintor, erudito en temas artísticos y cronista de la ciudad, por lo que estaba en contacto con un buen número de intelectuales, arabistas, especialistas en lenguas clásicas y arqueólogos a los que el hijo conoció y trató desde su adolescencia y que, sin duda, fueron muy importantes en sus inquietudes una vez terminada la carrera.

Empezó su vida profesional como profesor de Historia y Arqueología cristiana en el Colegio-Seminario de Teólogos y Juristas del Sacromonte de Granada. En 1910 se trasladó a Madrid cuando la Junta de Ampliación de Estudios fundó el Centro de Estudios Históricos y le encargó la dirección de la Sección de Arte medieval. Aquí llevó a cabo una admirable labor de investigación que se plasmará en numerosas monografías, artículos de revistas, conferencias, comisariado de exposiciones, etc. Formó a un número considerable de licenciados que llegarían a convertirse en profesores de la universidad e importantes investigadores. En 1925 fundó, junto a Elías Tormo, director de la sección de Escultura y Pintura modernas, la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, que en

1952 se dividió en dos, una dedicada al Arte y otra a la Arqueología. La de Arte, a día de hoy, se sigue publicando en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y sigue siendo una de las más prestigiosas del mundo. Paralelamente, inició una labor docente al ser nombrado en 1913 catedrático de Arqueología árabe, por procedimiento extraordinario y a propuesta de la Facultad de Filosofía y Letras, en la Universidad Central de Madrid, hasta 1934, año en que se jubiló voluntariamente. Fue, asimismo, director del Instituto Valencia de don Juan hasta 1948.

Considerado una de las figuras más importantes de la investigación en el mundo de la Historia del Arte, sus méritos fueron reconocidos en numerosas ocasiones: académico de la Real Academia de la Historia (1915), de la de Bellas Artes (1931), de la de la Lengua (1942), miembro de los patronatos de los más importantes museos del mundo y doctor honoris causa por varias universidades. Le concedieron la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la de Isabel la Católica, así como la medalla de oro al trabajo.

Por el Real Decreto de 1 de junio de 1900, se dispuso la formación del Catálogo Monumental de España. Ese mismo día se emitió una Real Orden por la que se encargó a Gómez Moreno, a propuesta de la Academia de San Fernando, la elaboración de la totalidad de las provincias. Esto fue modificado por otro real decreto de 14 de febrero de 1902, en el que se dice que se podría contar con las personas que se juzgara oportuno para cada provincia. Así pues, sólo hizo los de Ávila (se formaliza el encargo el 20 de junio de 1900), Salamanca (1 de agosto de 1901), Zamora (21 de octubre de 1903) y León (29 de julio de 1906). A pesar de su insistencia en solicitar el de Granada y de las reiteradas propuestas de la Comisión, parece ser que, aunque el rey firmó la concesión el 16 de marzo de 1914, en el ministerio nunca se tuvo en cuenta y el Catálogo de Granada quedó sin hacer.

Manuel González Simancas
(Córdoba, 1855 - Madrid, 1942)

Hasta el momento no se sabe cuales fueron sus estudios, ya que las primeras noticias son que *procedente de paisano, fue promovido al empleo de Alférez de Milicias Provinciales (4 de marzo de 1875)*. Intervino en la Guerra Carlista en la que fue condecorado con la medalla de Alfonso XII. Esto marcó su dedicación definitiva a la ca-

rera militar y, al mismo tiempo, los sucesivos traslados según fue ascendiendo determinaron los temas de sus estudios y publicaciones. Y es que González Simancas era hombre de curiosidad universal, interesándole tanto los temas de carácter topográfico y de historia militar, como los de Prehistoria, Arqueología y Arte. Sus primeras publicaciones fueron cartas geográficas y planos descriptivos de varios lugares de Cuba. Su estancia en Córdoba desde 1889 le llevó a interesarse por nuestro pasado. Pero es en Toledo (1897-1904) donde su actividad investigadora fue más evidente. Según sus propias palabras dedicó muchas horas *al estudio de sus monumentos más notables y á la reproducción por el dibujo de cuantos detalles sueltos y próximos á desaparecer logró encontrar y consideró de utilidad para la Historia y el Arte*. Además, tuvo ocasión de colaborar en diversas excavaciones con el secretario de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Toledo, Manuel Castaños Montijano, que era militar como él. Trabajó en el archivo de la Obra y Fábrica de la Catedral buscando datos que documentasen la historia artística del edificio y sus obras de arte. Fue nombrado miembro de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Toledo. Como él mismo nos dice, en esta época no utilizó la fotografía, sino que dibujaba con enorme precisión las obras para su posterior estudio. Algunos de estos dibujos los presentó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo menciones honoríficas en 1895 y 1897.

A lo largo de los años realizó excavaciones arqueológicas tanto del mundo clásico como del medieval hasta cumplir los ochenta, aunque a los ochenta y siete, poco antes de morir, marchó a Sevilla y Córdoba para estudiar las fortificaciones musulmanas. Escribió sobre Prehistoria, Arquitectura, Pintura y Escultura. Recibió varias condecoraciones al mérito militar y también fue reconocido su trabajo como investigador: fue nombrado académico correspondiente en Toledo de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando (1899) y de la de Historia (1900). Le encargaron los Catálogos de la zona levantina: Murcia (marzo de 1905), Alicante (21 de julio de 1907) y Valencia (1 de abril de 1909).

José Gudiol y Ricart

(Vich, 1904 - Barcelona, 1985)

Fue arquitecto e importantísimo historiador del arte. Muy ligado a su tío, José Gudiol y Cunill, éste le in-

fundió el amor por la Historia del Arte, completando su formación en Estados Unidos con los profesores W.S. Cook y Ch. R. Post. Organizó el archivo fotográfico de arte español de la Frick Library (1931-1932). Durante la Guerra Civil fue comisario para el salvamento del Patrimonio Artístico, dependiendo de la Generalitat, y en 1939 se exilió a los Estados Unidos, donde fue profesor de la Universidad de Toledo, en Ohio (1939) y del Institute of Fine Arts de Nueva York (1940-1941). Regresó a Barcelona en 1942.

Se especializó en pintura medieval catalana y en pintores posteriores, como el Greco y Velázquez, pero sobre todo en Goya, cuya monografía, con un catálogo razonado, ha sido traducida a varios idiomas. Dirigió la colección *Ars Hispaniae*. Fue director del Instituto Amatller de Arte Hispánico desde su fundación, en el que impulsó, con diferentes iniciativas, la investigación de la Historia del Arte. Fue académico de la de San Jordi. Le encargaron junto a Juan Ainaud y Federico Pablo Verrié el Catálogo de la ciudad de Barcelona (*ca.* 3 de marzo de 1943).

Bernardino Martín Mínguez

Pocos datos hemos podido encontrar sobre este catalogador. En 1883, cuando publicó *Datos epigráficos y numismáticos en España*, era alumno de la Escuela de Diplomática y profesor de lenguas indoeuropeas en Valladolid, según consta en la cubierta del libro citado. Ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y trabajó durante unos años en la Biblioteca de Arquitectura (suponemos que de la Escuela Técnica Superior), aunque más tarde será, fundamentalmente, archivero. Fue cronista oficial de la provincia de Palencia. Sus escritos abarcan una amplia temática: Epigrafía, Numismática, Historia antigua y medieval y Arte, para los que utilizaba fuentes literarias, bibliografía y muchos documentos. Se centró en Castilla la Vieja, incluyendo de manera especial la provincia de Santander. Le encargaron el Catálogo de la provincia de Palencia (22 de enero de 1907).

José Ramón Mélida Alinari

(Madrid, 1856 - Madrid, 1933)

Como otros catalogadores, estudió en la Escuela Superior de Diplomática. Pasó casi toda su vida traba-

jando en el Museo Arqueológico Nacional, en el que entró en 1881 como aspirante sin sueldo en la Sección de Prehistoria y Edad Antigua. Poco después, ingresó por concurso de méritos en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, pasando a ser jefe de sección en el mismo Museo en 1884. Después de quince años como director del Museo de Reproducciones Artísticas (1901-1916), volvió al Arqueológico como director. Fue asimismo catedrático de Arqueología en la Universidad Central desde 1912 hasta su jubilación en 1916.

Su actividad en el trabajo de campo como arqueólogo fue muy activa. Se trasladaba a las excavaciones siempre que su trabajo en el Museo no se lo impedía, siendo las más importantes, entre las que dirigió, las de Numancia y Mérida, donde descubrió el teatro e impulsó su reconstrucción. Son numerosísimos los actos profesionales en los que participó, algunos de ellos con obligaciones de organización o como presidente: congresos de arqueología, exposiciones, conferencias, etc. Fue uno de los arqueólogos más importantes de los últimos años del siglo XIX y primera mitad del XX, reconocido internacionalmente y pionero en muchas cosas, como también lo fue Cabré Aguiló. Académico de la Real Academia de San Fernando (1899), de la de Historia (1906) –en la que ocupó el cargo de anticuario perpetuo–, San Carlos de Valencia, Buenas Letras de Barcelona y correspondiente de otras extranjeras. Le encargaron los Catálogos de las provincias de Tarragona (1907) –que no pudo hacer por motivos de salud–, de Badajoz (1907) y Cáceres (1914).

Bernardo Portuondo y Loret de Mola

(Santiago de Cuba, 1872 - Madrid, 1933)

Tampoco sabemos mucho sobre su vida. Nacido en Cuba, en 1876 la familia se trasladó a Madrid donde Bernardo estudió Filosofía y Letras. Terminada la carrera, comenzó a trabajar para la Administración General del Estado, en el Ministerio de Hacienda, llegando a oficial de primera categoría. Escribió sobre filosofía y temas sociales especialmente referentes a Cuba. Aunque su padre, militar y senador vitalicio, publicó un libro titulado *Lecciones de Arquitectura*, el hijo no parece que escribiera más libros sobre arte que el Catálogo de Ciudad Real (29 de abril de 1913).

Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales

(Córdoba, 1854 - Toledo, 1921)

Miembro de una familia de eruditos e historiadores, heredó esta inclinación, así como la de su maestro Luis María de las Casas-Deza. Compaginó los estudios de Historia con las clases de pintura que recibió en la Escuela de Bellas Artes de Córdoba y, después, en Madrid con Federico de Madrazo. No obstante, en 1874 inició su vida laboral como oficial administrativo. Fue ascendiendo en la escala y ocupando diversos puestos en varias capitales de provincias españolas. En un paréntesis de su actividad como funcionario dio clases de Historia del Arte en la Escuela de Artes Industriales y escribió una *Guía Artística de Córdoba* y un *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, además de libros de historia, leyendas etc. En 1886 es destinado a Toledo, donde estuvo cuatro años y donde coincidió con su padre, que ocupaba la secretaría del Gobierno Civil. Después de nuevos destinos y varias etapas como cesante, fruto del vaivén de los gobiernos alternados entre Cánovas y Sagasta, volvió a Toledo en 1912, donde se jubiló el 21 de noviembre de 1921, muriendo el 20 de diciembre.

En Toledo estuvo relacionado con numerosos personajes de la cultura local, dedicándose él mismo a investigar en los archivos, y fruto de estas investigaciones fue la publicación de numerosos trabajos: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, y *cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias*, entre otras muchas que abarcan también la arquitectura y la pintura. Escribió, también en esta ciudad, libros con otra temática, de carácter no artístico, como había hecho en Córdoba. Con otros miembros del mundo de la cultura toledana fundó la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas. Fue académico numerario de la de Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba y correspondiente de las de la Historia y San Fernando, de la sevillana de Buenas Letras, de la de Declamación, Música y Buenas Letras de Málaga, así como de varias extranjeras. Le encargaron el Catálogo de la provincia de Córdoba (1902).

Francisco Rodríguez Marín

(Osuna, Sevilla, 1855 - Madrid, 1943)

Doctor en Derecho y licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Sevilla, donde ejerció como abo-

gado hasta 1904, fecha en la que tuvo que abandonar la profesión al perder el habla casi por completo, como consecuencia de una operación en la laringe. Desde ese momento se dedicó plenamente al mundo de las letras. Siendo estudiante, ya había escrito como periodista en Osuna y se inició en la belleza de los cantos populares españoles. Pero es a partir de 1904 cuando se dedicó plenamente a la investigación y a la literatura, desarrollada esta en una triple labor: la crítica e historia literaria, el folklore y saber popular y el cultivo de la creación poética que escribía, como ha dicho algún estudioso, *a la antigua española*. Se convirtió en un valiosísimo poeta y lexicólogo; recogió numerosos cuentos, cantares y refranes populares. Pero sobre todo, fue cervantista, probablemente el más importante conocedor de la obra de nuestro gran escritor. Además de encontrar nuevos documentos para completar el conocimiento de la vida y obra de don Miguel, publicó durante su vida tres ediciones críticas de el *Quijote*, además de otras ediciones críticas de varias de sus obras. Para muchos, Rodríguez Marín fue el creador del cervantismo. Además, divulgó la obra de los que podríamos considerar como escritores clásicos menores. Sus estudios han sido traducidos a distintos idiomas. Por otro lado, desde muy joven escribió literatura de muy distintos temas.

Fue director de la Biblioteca Nacional (1930-1936), consejero de Instrucción Pública, académico de las de la Historia y de la Lengua (1905) –llegando a director de esta última–, director del Ateneo de Madrid (curso 1900-1901), miembro de la Hispanic Society of America y de diversas sociedades literarias. Fue presidente honorario del patronato Menéndez Pelayo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en cuya Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales se conservan sus libros y sus papeletas inéditas. Todo ello está a disposición de los investigadores que lo necesiten. Le encargaron los Catálogos de Madrid (27 de mayo de 1907) y Segovia (18 de julio de 1908).

Enrique Romero de Torres (Córdoba, 1872 - Córdoba, 1956)

Hijo y hermano de pintores, ya que su padre era Rafael Romero Barros y sus hermanos Rafael y Julio Romero de Torres, se formó con su padre que era profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes cordobesa, que dependía de la Diputación y estaba situada en el Hos-

pital de la Caridad, donde vivía la familia por los cargos oficiales del padre. Cuando terminó su aprendizaje en 1892, se trasladó a Madrid, iniciando su vida profesional como dibujante en revistas como *La Ilustración Española y Americana* y *La Gran Vía*, y en periódicos como *La Correspondencia de España*. En 1895 murió su padre y volvió a su ciudad natal, ocupando la cátedra de Bellas Artes –que dejó en 1900– y la dirección del Museo de Bellas Artes, cargos que aquel había dejado vacantes. Se jubiló en 1941, quedando como director honorario del Museo. Como director de éste, hizo obras para adecuarlo a una exposición más digna de sus obras, amplió sus colecciones y fomentó las donaciones de particulares, tanto de artistas vivos como de coleccionistas e instituciones oficiales que las dejaban en depósito. Con todo esto, modernizó la institución y le dio una dignidad de la que antes carecía. Aunque con estos trabajos se aseguró la vida, le impidieron dedicarse por entero a la pintura. En los primeros años, siguió intentando hacerse un nombre como pintor, presentándose a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y consiguiendo una tercera medalla en las de 1901 y 1904. Pero, por diversas circunstancias, dejó definitivamente el ejercicio de la pintura alrededor de 1907. Con ello dedicó más tiempo a la investigación, publicando numerosos trabajos, sobre todo de historia antigua, arqueología y pintura.

Le concedieron la Gran Cruz de la Orden de Alfonso XII (1925) y la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio (1954). Fue miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y comisario regio de Bellas Artes. En 1937 le nombraron presidente de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de Córdoba. Le encargaron los Catálogos de Cádiz (25 de mayo de 1907) y Jaén (30 de enero de 1913).

Narciso Sentenach y Cabañas (Soria, 1856 - Madrid, 1925)

Aunque nació en Soria, la familia se trasladó muy pronto a Córdoba, por lo que se consideraba cordobés de adopción. Estudió Derecho y Filosofía y Letras, así como pintura y escultura en la Escuela Provincial de Bellas Artes, todo ello en Sevilla. En 1893 se trasladó a Madrid para preparar oposiciones. Primero estudió en la Escuela Diplomática, ingresando por oposición en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1893. Trabajó en el Museo Arqueológico Nacional junto a su amigo José Ramón Mélida y fue director del de Reproducciones Artísticas. Fue

fundamentalmente arqueólogo, historiador y crítico de Arte, aunque también publicó numerosos estudios de Arte Árabe y Escultura y Pintura renacentista y barroca. Fue un pionero, junto a un reducido número de eruditos, en los estudios de platería española.

Ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1907), formando parte de la Comisión Mixta encargada de proponer a los catalogadores y de escribir los informes de los catálogos, algunos de los cuales fueron firmados por él. Le encargaron el Catálogo de Burgos (4 de octubre de 1921).

Luis Tramoyeres Blasco

(Valencia, 1854 - Valencia, 1920)

Desde muy joven se dedicó al periodismo, pero su inclinación por la Historia le llevó a hacer investigaciones en archivos y bibliotecas. Estas investigaciones se plasmaron en numerosas publicaciones, tanto artículos en revistas y periódicos como monografías de carácter histórico de índole muy variada, aunque todas ellas referentes a Valencia: instituciones gremiales, periódicos de Valencia desde 1526, artesanados, hierros artísticos, cerámica valenciana y escultores y pintores desde el siglo XVI al XIX.

Intervino muy activamente en la renovación del Museo de Bellas Artes de Valencia y fue su primer director, después de desligarse de la tutela de la Academia de San Carlos mediante Real Decreto de 24 de julio de 1913. Se procedió a su nombramiento el 20 de octubre de 1913 y lo fue hasta su fallecimiento el 31 de octubre de 1920. Fue, también, académico y secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, correspondiente de las de la Historia y de San Fernando y vocal-secretario de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. En 1915 fundó la revista *Archivo de Arte Valenciano* que dirigió hasta su muerte. Le encargaron el Catálogo de Castellón (9 de agosto de 1912).

Federico Pablo Verrié

Archivero del Instituto Municipal de Historia de Barcelona. Escribió numerosas monografías sobre diversos temas, alguna de las cuales se convirtió en libro de referencia como *Mil Joyas del Arte Español: Edad moderna y contemporánea*, en colaboración con otros investigadores (1948) y participó con un capítulo en la obra *Teatro mundial (1.700 argumentos de obras de teatro antiguo*

y moderno nacional y extranjero). Sus estudios se decantaron sobre todo por la Historia, pero también por el Arte, la Arqueología y las Artes decorativas. Le encargaron junto a Juan Ainaud y José Gudiol el Catálogo de la ciudad de Barcelona (ca. 3 de marzo de 1943).

Santiago Vinardell y Palau

(Mataró, Maresme, 1884 - Madrid, 1936)

Su profesión fue la de periodista. En su juventud fundó en Mataró el semanario *Mestral*. Cuando se trasladó a Barcelona, colaboró en *Juventut*, *El Poble Catalá* y *La Vanguardia* y fue redactor de *La Tribuna*. En 1913 fundó, junto al industrial Joan Pich i Pon –un republicano radical que llegó a ser alcalde de Barcelona entre enero y octubre de 1935– y el escritor Manuel Marinello i Samuntà, el periódico *Día Gráfico*, que se publicó en Barcelona hasta 1939. El título de su cabecera se debía a que incluía fotografías en sus páginas centrales, siete años antes que el ABC de Madrid. Se trasladó a la capital donde escribió algunas novelas en castellano, muy apreciadas por la crítica literaria.

Se involucró, entre 1934 y marzo de 1936, en un turbio asunto de importación y funcionamiento de máquinas de juego que funcionaban con fraude, que introdujo en España el aventurero alemán Daniel Strauss y en el que participaron, entre otros, Juan Pich y Pon y el propio Santiago Vinardell (quienes entonces ocupaban los cargos de gobernador general de Cataluña y jefe de la oficina de turismo española en París respectivamente), así como personas relacionadas con el gobierno, por lo que fue un escándalo que tuvo mucha repercusión en España, conocido como “el caso Strauss”. Murió asesinado en Vicálvaro (Madrid), el 28 de septiembre de 1936. Le encargaron el Catálogo de Lérida (18 abril de 1918).

Antonio Vives Escudero

(Madrid, 1859 - Madrid, 1925)

Aunque nació en Madrid, su familia era oriunda de Mahón (Menorca) y allí cursó las primeras enseñanzas. Empezó la carrera de Medicina, pero no llegó a terminarla. Se dedicó al comercio en La Habana, pero volvió a España y estudió en la Escuela Superior de Diplomática, recibiendo clases particulares de Francisco Codera del que fue ayudante en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Central. Fue un erudito historia-

dor, pero también arabista, arqueólogo y numismático. Sus conocimientos en estos temas –se le considera uno de los padres de la Numismática en España– le alzaron a la cátedra, por nombramiento especial, de Numismática y Epigrafía en la Universidad Central desde 1912 hasta su fallecimiento. Fue académico de la Real de la Historia, correspondiente de la Hispanic Society of América, de Nueva York y del Archaeologisches Institut des Deutschen Reiches, además de director del Instituto Valencia de don Juan, de Madrid. Le encargaron el Catálogo de Baleares (20 de enero de 1905).

Ignacio de Ybarra y Bergé

(Bilbao, 1913 - Alto de Barazar, 1977)

Licenciado en Derecho. Miembro de una familia de banqueros y empresarios vinculados a la mi-

nería, la siderurgia y el sector eléctrico del País Vasco. Pero mientras los otros Ybarra estaban involucrados de lleno en los negocios, a Ignacio le gustaba compaginar éstos –era presidente de Babcock Wilcox, consejero del Banco de Vizcaya y de Iberduero– con la investigación histórica. Escribió monografías de tema histórico fundamentalmente, aunque también escribió libros sobre temas políticos, sociales y empresariales. Fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, de número de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País y miembro de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Vizcaya y de la Comisión Permanente de la Junta de Cultura de Vizcaya. Fue secuestrado por la banda terrorista ETA el 20 de mayo de 1977 y asesinado el 22 de junio de 1977. Le encargaron el Catálogo de Vizcaya (1946).

El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España

Leoncio López-Ocón Cabrera

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS)

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

leoncio.lopez-ocon@cchs.csic.es

En la exposición de motivos y en los contenidos de los Reales Decretos de 1 de junio de 1900 y de 14 de febrero de 1902¹ por los que se estableció la formación del denominado Catálogo Monumental y Artístico de la Nación española aparecen una trama de actores políticos, instituciones académicas, móviles culturales, objetivos científicos, que configuraron una serie de decisiones que afectaron al desarrollo de la política cultural y al cultivo de las ciencias humanas en el seno de la sociedad española durante las primeras décadas del siglo XX.

Las páginas que se presentan a continuación tienen un doble objetivo. Por una parte, mostrar la peculiar relación entre presente y pasado existente en esas disposiciones administrativas, con la finalidad de profundizar en los antecedentes decimonónicos de las medidas adoptadas al iniciarse el siglo XX por dos representantes de las dos grandes fuerzas políticas del régimen de la Restauración, el conservador Antonio García Alix y el liberal conde de Romanones. Por otro lado, destacar la importancia de un actor relevante de la historiografía y de la política cultural liberal de la Restauración en la gestación de los mencionados decretos, como fue el caso del historiador del arte Juan Facundo Riaño.

Se pretende, de esta manera, desarrollar más sistemáticamente una idea ya apuntada en su momento por diversos historiadores que indicaron la importancia que tuvo ese erudito en la gestación del Catálogo Monumental de España (Gómez-Moreno, 1991; López-Yarto, 2010). Asimismo, se intenta responder en cierta medida a la demanda formulada ya hace tiempo por Ignacio Peiró y Gonzalo Pasamar, sobre la conveniencia de estudiar en profundidad la trayectoria intelectual de tan significativo personaje de la cultura liberal española de la segunda mitad del siglo XIX (Peiró y Pasamar, 1996: 71).

51

El trasfondo de tomas de decisiones de 1900 y 1902

El firmante del Real Decreto de 1 de junio de 1900 fue Antonio García Alix (1852-1911), primer titular del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este ministro, que ocuparía su cartera ministerial desde el 18 de abril de 1900 al 6 de marzo de 1901 en un Gobierno de tintes regeneracionistas presidido por el líder conservador Francisco Silvela (1843-1905), situaba su decisión en el marco de una política de largo alcance sostenida durante el siglo XIX. Con ella se había pretendido, en el marco de la nacionalización impulsada por las diferentes familias liberales,

¹ Se pueden consultar, entre otras fuentes, en la *Gaceta de Instrucción Pública*, año XII, n.º 459, Madrid 15 de junio de 1900, p. 548 y año XIV, n.º 548, Madrid 6 de marzo de 1902, pp. 63-64.

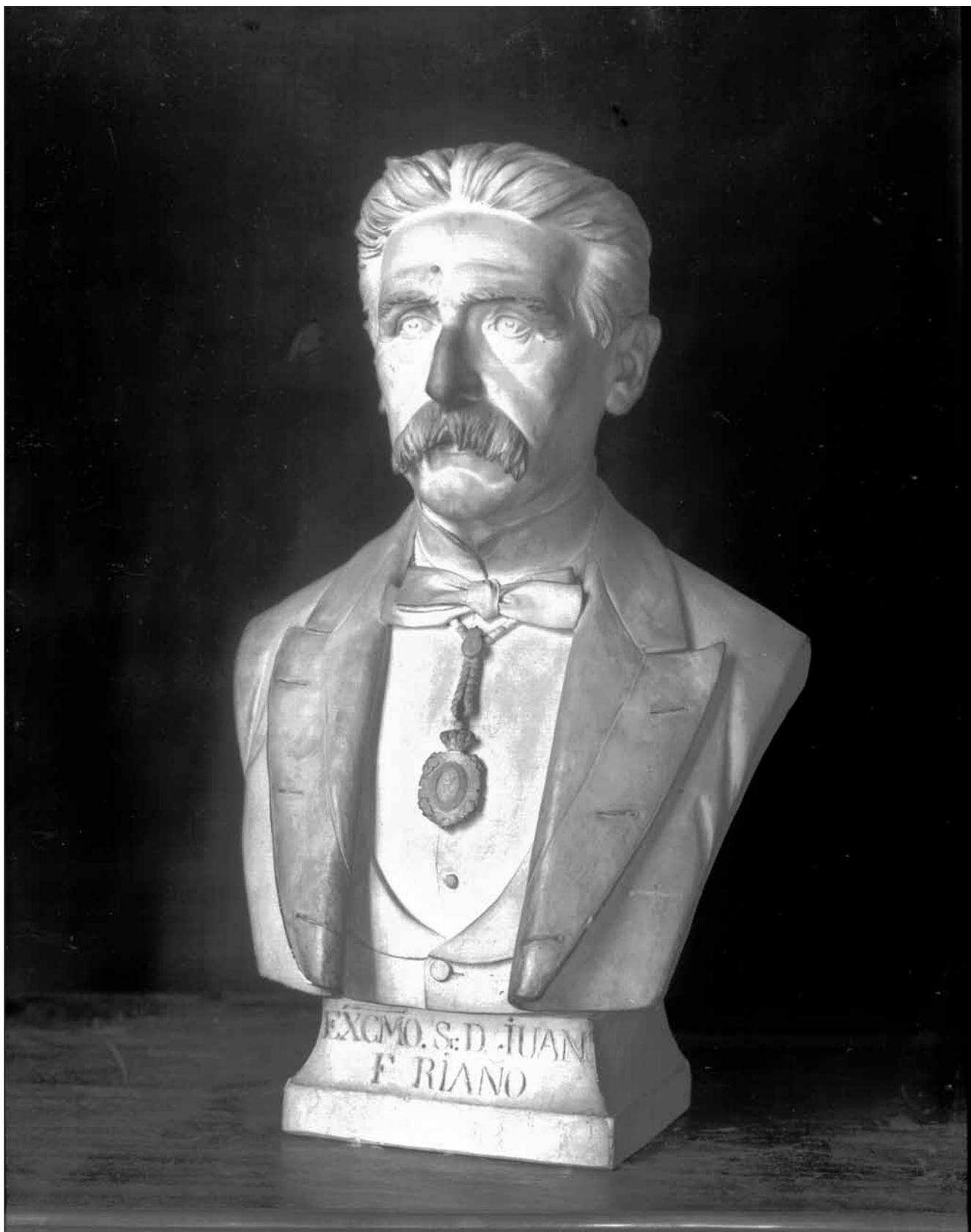


Figura 1. *Juan Facundo Riaño*. Busto realizado por Ricardo Bellver. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.

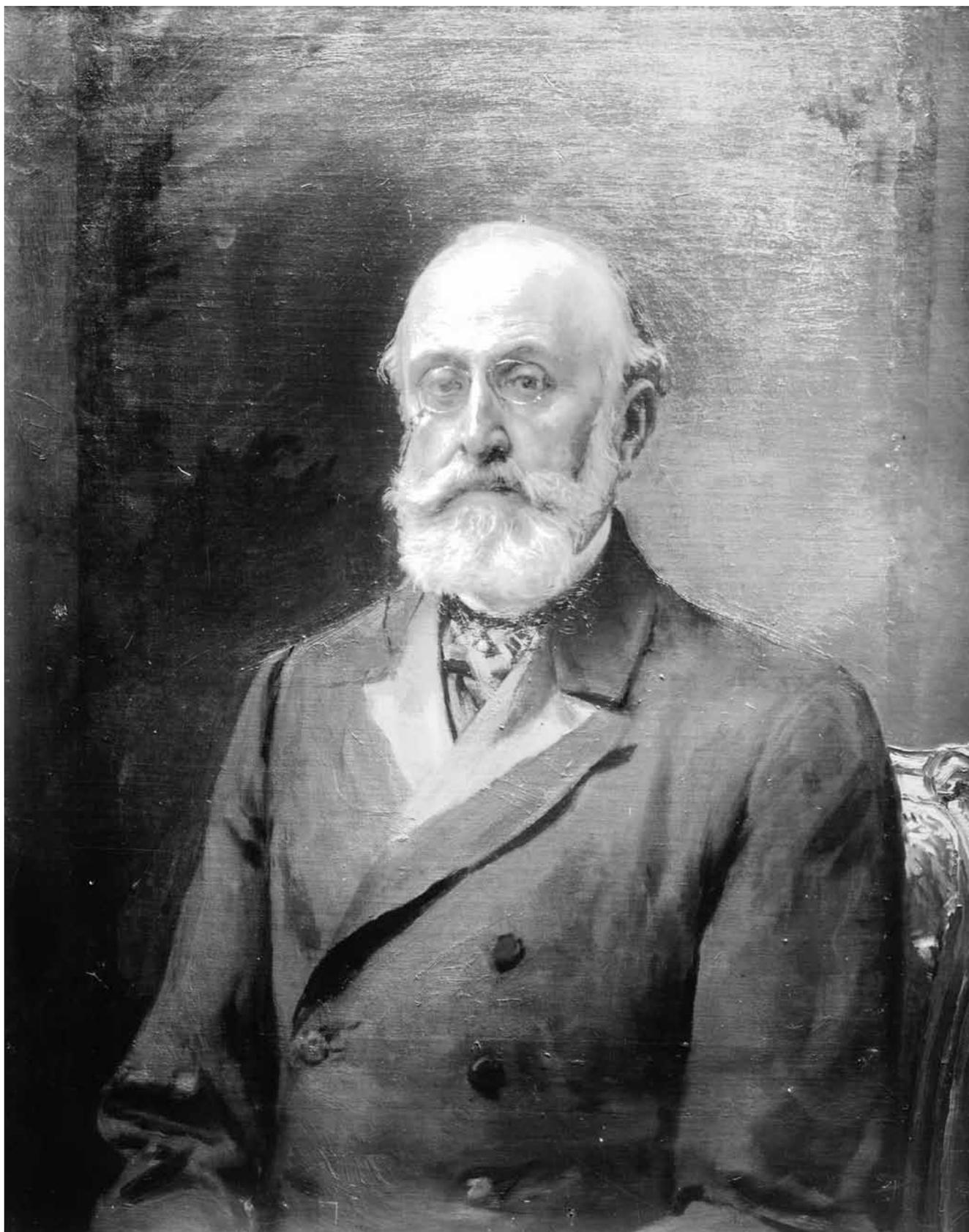


Figura 2. *Francisco Silvela*. Retrato de José Moreno Carbonero. Colección particular. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.

llevar a cabo catálogos completos de las riquezas artísticas de la nación con la doble finalidad de que sirviesen de guía provechosa a los que se dedican al estudio de la Historia del Arte nacional y de inventario seguro que garantice la conservación de riquezas inestimables expuestas a desaparecer a impulsos de la codicia de los propios o de los manejos empleados para adquirirlas por los extraños.

En ese doble afán de elaborar catálogos de los objetos artísticos para impulsar los estudios de Historia del arte y proteger los bienes artísticos, a los que se empezó a considerar en las décadas centrales del siglo XIX elementos fundamentales del patrimonio cultural nacional, desempeñó un papel fundamental –según Antonio García Alix– el notable asturiano Pedro José Pidal (1799-1865). Fue este político el que, siendo ministro de la Gobernación de un Gobierno moderado, creó en 1844 las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos, cuya labor tenía que ser supervisada por las Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. A falta de un estudio global y panorámico sobre esas comisiones, sí sabemos que actuaron muy desigualmente². Su actividad se circunscribió solo a ciertas provincias, donde facilitaron el desarrollo de un conocimiento sobre la historia local, siguiendo los criterios de una nueva erudición, surgida en las décadas centrales del siglo XIX, y una afición a las antigüedades que permitieron la elaboración de diversas guías sobre los monumentos españoles o visiones de conjunto³, pero de una manera que no resultaba ya convincente a principios del siglo XX. De ahí que en la mencionada exposición de motivos del Real Decreto de 1 de junio de 1900 se considere que, si bien aquella iniciativa había sido provechosa, le había faltado continuidad, de manera que *si bien es cierto que existen preciosos datos sobre determinados monumentos*, faltaba por hacer la tarea fundamental:

no catalogar solo este o aquel monumento histórico o artístico de los muchos que atesora la

nación, sino llevar a efecto labor de método que permita llegar a poseer un Catálogo completo de todo aquello que revista en la Historia o en el Arte un reconocido mérito.

Ese interés en sistematizar el conocimiento del patrimonio artístico, en elaborar una “obra ordenada”, fue alentado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo director era entonces Juan Facundo Riaño (1829-1901). En efecto, este historiador y el ingeniero humanista Eduardo Saavedra (1829-1912)⁴, como presidente de la Comisión mixta organizadora de las comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos, maniobraron en los pasillos del poder. Y gracias a sus gestiones convencieron a prominentes políticos conservadores, como el ministro de Fomento Luis Pidal y Mon (1842-1913), marqués de Pidal –y de ahí, posiblemente, la evocación del líder del moderantismo Pedro José Pidal⁵ y el ya mencionado Antonio García-Alix, primer ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, integrantes de dos gabinetes presididos por Francisco Silvela, para poner en marcha la elaboración del Catálogo artístico e histórico. Esa labor se *haría dentro de un plan metódico y ordenado, escogiendo como procedimiento de realización la división por provincias, y catalogando en ellas todo lo que sea digno de figurar en el provechoso inventario de la Historia y del Arte nacional.*

El protagonismo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en general, y de su presidente, Juan Facundo Riaño, en particular, en el diseño y ejecución del Catálogo Monumental y Artístico de la Nación se manifestó también en el articulado del Real Decreto de 1 de junio de 1900, firmado por la Reina Regente María Cristina de Habsburgo-Lorena, en nombre de Alfonso XIII, a propuesta del ministro García Alix. En efecto, en su artículo cuarto se indicaba que sería esa institución la encargada de elegir a los responsables de la elaboración del Catálogo y en el artículo séptimo se reconocía que las instrucciones dadas por el Ministerio para aplicar lo dispuesto en el decreto se habían de efectuar *oyendo a la Real Academia de San Fernando*. En un articulado muy genérico parece sorprender el

² Ver al respecto los trabajos de Puy Huici (1990) y Navarrete Martínez (1995).

³ La obra más importante al respecto sería, como señala María Elena Gómez-Moreno (1991: 10), *la publicación romántica Recuerdos y Bellezas de España, que, si en su comienzo no era sino ilustraciones literarias de Pifferrer a las litografías de Parcerisa, cambió de carácter en los textos de José María Quadrado, con rango de estudios serios histórico-artísticos, verdaderos precursores de nuestra moderna Historia del Arte.*

⁴ Ver sobre la trayectoria intelectual de este singular personaje el estudio biográfico de Mañas Martínez (1983).

⁵ Luis Pidal y Mon, segundo marqués de Pidal, fue ministro de Fomento de un gabinete presidido por Francisco Silvela entre el 4 de marzo de 1899 y el 18 de abril de 1900.

artículo sexto, en el que se especificaba que *en el orden de provincias, y teniendo en cuenta las riquezas históricas o artísticas que atesoran, comenzará el Catálogo por la provincia de Ávila*. La sorpresa es menor al saber que Riaño había maniobrado designando para ese trabajo a Manuel Gómez-Moreno, un promotor historiador del arte y arqueólogo e hijo de su antiguo amigo Manuel Gómez-Moreno González, de cuyas trayectorias investigadoras en Granada, Riaño estaba al tanto⁶. Esas maniobras, según ha explicado Elena Gómez-Moreno, provocaron malestar en el seno de la Academia, encabezando las críticas a los métodos personalistas usados por Riaño los académicos Rada y Delgado y Rodrigo Amador de los Ríos, que consideraban a Gómez-Moreno poco cualificado para desempeñar la tarea encomendada. No obstante, debido a su metódico trabajo sobre la provincia de Ávila realizado entre agosto de 1900 y mayo de 1901 (Gómez-Moreno, 1991: 14-17) Manuel Gómez-Moreno venció todas las resistencias de los académicos y dio la razón a la confianza que había depositado en él Riaño, quien falleció el 27 de febrero de 1901. Para emprender su labor Gómez-Moreno pudo guiarse quizá del *Estudio histórico de Ávila y su territorio*, monografía publicada en 1896 por el archivero Enrique Ballesteros, con un prólogo de José Ramón Mélida (1856-1933), uno de los discípulos de Juan Facundo Riaño en el campo de la historia del arte y de la arqueología (Peiró y Pasamar, 1996: 117-118).

Mucho más detallado y prolijo fue el proyecto de decreto presentado por Álvaro de Figueroa y Torres (1863-1950), conde de Romanones, como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de un gabinete liberal presidido por Sagasta, y firmado por la reina regente el 14 de febrero de 1902. En su exposición de motivos se planteaba que se procuraba dar continuidad al Decreto de 1 de junio de 1900 cuyos buenos resultados son ya notorios, pero que había que introducir correcciones en sus planteamientos, pues aún quedaba mucho por hacer para *un asunto tan interesante para el decoro nacional*.

En este nuevo Real Decreto se refinaba la justificación de las razones por las que el Estado debía afron-

tar la elaboración del Catálogo Monumental, dándole un sesgo educativo en el marco de la tradición ilustrada a la que estaban apegados los liberales progresistas españoles. Así se precisaban los agentes apropiados para abordar la elaboración y difusión del Catálogo monumental, dándole protagonismo a un nuevo grupo de científicos especializados en viajar en busca de monumentos como eran los arqueólogos, integrantes de un grupo de técnicos especialistas en el estudio del patrimonio cultural, como era el caso del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Y se planteaba que, para un mejor aprovechamiento de los recursos, se debía de realizar el catálogo, no tanto siguiendo el criterio territorial de la provincia, sino el de *las grandes agrupaciones que por sí señala la historia del Arte en España*, de manera que *en cada una de ellas trabajasen unas mismas personas conocedoras de la especialidad correspondiente a la región respectiva*.

A ojos de los liberales, el Catálogo Monumental de España era contemplado como un gran proyecto educativo que cumpliría una doble misión: difundir el gusto artístico gracias al acceso público a *los tesoros de arte dispersos por todo el haz de la Nación* y evitar que gracias a ese conocimiento desapareciesen tales bienes culturales. Aunque existían sectores de la opinión pública que consideraban que había que utilizar medidas coercitivas para la salvaguardia del patrimonio cultural, o imitar disposiciones administrativas impulsadas por otros estados europeos, como el edicto Pacca aprobado en Italia, el conde de Romanones y sus asesores consideraban, sin embargo, que

el modo único, eficaz y sencillo de que los monumentos del Arte y de la Antigüedad se salven de la destrucción originada por la incuria, o sean defendidos de una codicia extraviada por la ignorancia, es procurar que su existencia, su valor y su verdadero mérito sean conocidos por todos y muy principalmente por sus propios poseedores.

Si en el Real Decreto de 1 de junio de 1900 se enfatizaba el rol desempeñado en la salvaguardia del patrimonio histórico-artístico por un organismo oficial como eran las comisiones provinciales de monumentos, dependientes de las reales academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, en este nuevo real decreto se reconocía y se agradecía la labor llevada a cabo por otras agrupaciones surgidas de una incipiente sociedad civil, como era el caso de las sociedades

⁶ Por ejemplo, en el fondo Barbieri de la Biblioteca Nacional en Madrid se encuentra un Informe manuscrito de Riaño de 1893, como ponente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sobre la *Guía de Granada* de don Manuel Gómez-Moreno González, publicada en 1892, en la que colaboraron los dos Gómez-Moreno, padre e hijo.



Figura 3. Antonio García Alix. Retrato de Salvador Viniegra. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.



Figura 4. Juan Facundo Riaño retratado por Madrazo. Ateneo de Madrid. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.

arqueológicas y las de excursiones⁷, que habían contribuido a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX a *poner de manifiesto nuestra riqueza artística*.

Terminado el inventario de la provincia de Ávila por Manuel Gómez-Moreno (1870-1970), se consideraba que había llegado el momento de dar una organización definitiva a la elaboración del Catálogo Monumental de España. Dos aspectos preocupaban en particular al ministro conde de Romanones. Por una parte, atender eficazmente a la uniformidad del método de la obra colectiva. Así, los comisionados del Gobierno que realizasen el Catálogo Monumental debían tener una dirección superior común, comunicarse entre sí *sin perjuicio del criterio individual de cada uno en materia artística* y se recomendaba que, en cada una de las grandes áreas culturales marcadas por sus peculiaridades artísticas, trabajasen unas mismas personas *conocedoras de la especialidad correspondiente a la región respectiva*, cuyos procedimientos de trabajo tenían que ser continuados por quienes prosiguiesen su labor. Por otro lado, editar *cada Catálogo de provincia o región*, pues hacer públicos esos trabajos procuraría diversos beneficios a la cultura del país: estimularía la afición a los estudios arqueológicos y de historia del arte; facilitaría el conocimiento de los tesoros artísticos españoles; y podría convertirse en un buen recurso pedagógico, pues podría influir *en los establecimientos dedicados a difundir la enseñanza del Arte en todas sus manifestaciones, sirviendo de modelo práctico a la vista para que los alumnos puedan estudiar y apreciar el valor artístico de los objetos contenidos en cada Catálogo*.

Así, en quince artículos del nuevo real decreto se concretaban las disposiciones planteadas por el conde de Romanones, en las que se exponía la nueva organización del proyecto cultural de la elaboración del Catálogo Monumental de España o *inventario general de los Monumentos históricos y artísticos del Reino*, según se manifestaba en su primer artículo.

Tomando como referencia el inventario de la provincia de Ávila, se señalaba en el artículo segundo que había de hacerse uno separado para cada pro-

vincia, pero agrupándolos en tres áreas culturales o secciones, según se especificaba en el tercer artículo, correspondientes a los antiguos reinos de Castilla y León, de Andalucía y Extremadura, y a las Coronas de Aragón y Navarra.

Los siguientes artículos –del cuarto al octavo– detallaban el armazón administrativo de esa iniciativa cultural y científica. Así, la dirección de los trabajos a efectuar correspondía al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, asesorado por la Comisión mixta organizadora de las provinciales de monumentos que se remontaban en su funcionamiento a 1844, y que estaba compuesta de integrantes y correspondientes de las reales academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando.

El ministro, a propuesta de la comisión asesora, tenía la facultad de designar a la persona o personas que se responsabilizarían de cada una de las tres mencionadas secciones en las que se decidió dividir el territorio español para hacer más operativa la elaboración de los inventarios provinciales. El artículo sexto facultaba al ministro a utilizar, para la elaboración del inventario general de los *Monumentos históricos y artísticos del Reino*, los servicios y conocimientos especiales de los individuos del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, a los que designaría ex profeso y a los que se les abonarían los gastos derivados de esa comisión, con cargo a un crédito especificado en el presupuesto.

La Comisión asesora, por su parte, según estipulaban los artículos séptimo y octavo del Real Decreto de 14 de febrero de 1902, estaba facultada para proponer cuáles serían las provincias sobre las que había que hacer el inventario, dar a los comisionados las instrucciones para el desempeño de sus trabajos y presentar al ministro un informe de cada inventario realizado. Asimismo, esa comisión, si lo estimaba oportuno, podría proponer al ministro que se designase a dos comisionados para que trabajasen juntos en una provincia por determinado tiempo, estando el comisionado más moderno a las órdenes del otro.

Los dos siguientes artículos especificaban cómo habían de efectuarse y difundirse los trabajos efectuados por los comisionados designados por el ministro. Así, el importante artículo noveno, de carácter metodológico y en el que se recogían los presupuestos del quehacer histórico impulsado por la *bonne méthode* positivista y el papel creciente de los registros visuales para el conocimiento de los objetos artísticos y arqueológicos (González Reyero, 2007), establecía que los inventarios

⁷ En 1876 se fundó la Associació Catalanista d'Excursions Científiques y el 1 de febrero de 1893 la Sociedad Española de Excursiones, impulsada en sus inicios por el conde de Cedillo, bibliotecario real y profesor auxiliar de la Escuela Superior de Diplomática, el marino académico Adolfo Herrera, y el catedrático de Instituto Enrique Serrano Fatigati. Ver más información en Peiró y Pasamar (1996: 152).

tenían que incluir, además de la descripción y estudio crítico, una breve noticia histórica de los monumentos. Por esa razón, se recomendaba que los comisionados debían examinar cuidadosamente los documentos impresos o manuscritos, en particular los que se conservaban en los archivos municipales, eclesiásticos y particulares, y que la descripción de los monumentos debía de presentarse ilustrada con planos, dibujos y fotografías según lo requiriesen su importancia y novedad. En el artículo décimo se especificaba que terminado el catálogo se publicaría un resumen detallado de él en la *Gaceta de Madrid* y en los *Boletines Oficiales* de las provincias. Dado el afán que tenía el conde de Romanones de que se comunicase al gran público los resultados científicos obtenidos por los comisionados, se señalaba, en el artículo décimo cuarto, que para dar publicidad a cada catálogo o inventario finalizado se encargaría su edición, según unas bases a acordar, a *un establecimiento industrial de reconocido crédito y competencia artística*.

Ya en la parte final del articulado, los artículos 11 al 13 estaban dedicados a establecer las condiciones de trabajo de los comisionados, sus remuneraciones, y sus obligaciones laborales. Así se especificaba que cada comisionado recibiría una remuneración no superior a 800 pesetas mensuales durante el tiempo que emplease en su trabajo de exploración que no debía superar los doce meses para ninguna provincia. A cambio, tenía que entregar el inventario completo, encuadernado y preparado para su edición, y encargarse de la corrección de pruebas cuando se publicase. Esa entrega del manuscrito tenía que efectuarse en un plazo máximo de seis meses después de concluida la exploración. También se estipulaba en el artículo décimo tercero que una parte de lo devengado, a fijar por la comisión asesora del ministro, no se abonaría hasta después de que se entregase el trabajo comprometido.

Muchas de las disposiciones planteadas en este Real Decreto de 14 de febrero de 1902 no se cumplirían en la larga y azarosa trayectoria posterior del Catálogo Monumental, según conocemos por recientes investigaciones (López-Yarto, 2010), y como se detallará en otras contribuciones de este volumen.

También sabemos que Juan Facundo Riaño falleció meses antes de que el conde de Romanones presentase este decreto para la sanción de la reina regente, en concreto el 27 de febrero de 1901, poco después de haber cumplido setenta y un años. Pero diversos elementos presentes en ese documento parecerían

revelar que, aunque de manera indirecta, la huella de Juan Facundo Riaño también estaba presente en esa disposición legal. Tres aspectos destacan en el mencionado real decreto: el protagonismo concedido al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y a las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando en la elaboración y seguimiento del proyecto del Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de España; su afán por desarrollar el estudio crítico y el registro visual de los elementos constitutivos del patrimonio cultural a través de la elaboración de un inventario general de los más significados monumentos históricos y artísticos españoles; y la preocupación, basada en consideraciones pedagógicas, de estimular el buen gusto artístico y dar a conocer, al mayor número posible de ciudadanos, las riquezas artísticas y las antigüedades de la nación española.

Pues bien, además de tener en cuenta la proximidad política de Riaño y el conde de Romanones, figuras prominentes del partido liberal, conviene considerar qué aspectos significativos de la trayectoria intelectual y política de Riaño, como vamos a exponer a continuación, están estrechamente relacionados con aspectos sustantivos del Real Decreto de 14 de febrero de 1902. Entre esos aspectos, fijaré la atención en tres cuestiones. En primer lugar, en la destacada labor desempeñada por Juan Facundo Riaño en el seno del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios/Arqueólogos, al que accedió desde la Escuela Superior de Diplomática. En segundo lugar, en la importante y significativa labor de investigación de diversas manifestaciones del arte español que le hicieron obtener reconocimiento internacional y le abrieron las puertas de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, en las que ejerció su autoridad de experto. Y en tercer lugar, en su compromiso político por expandir el acceso a los bienes culturales y ampliar el interés por el arte en el sistema educativo como director general de Instrucción Pública, director del Museo de Reproducciones Artísticas, diputado y senador.

De esta manera, como voy a intentar mostrar en el apartado siguiente, cabría establecer un hilo de continuidad entre los quehaceres intelectuales, académicos y políticos de Juan Facundo Riaño y las preocupaciones políticas y objetivos científicos encaminados, tanto a incrementar el gusto artístico y la afición a la arqueología como a salvaguardar el patrimonio cultural, que revelan los reales decretos de 1 de junio de 1900 y 14 de febrero de 1902, ya presentados y analizados.

El proyecto del Catálogo Monumental de España como culminación de la labor poliédrica de un historiador del arte, académico y político liberal

Juan Facundo Riaño nació en Granada el 24 de noviembre de 1829. Perteneció a una generación intermedia que fue muy importante en la vida cultural y científica de la España del siglo XIX al hacer de puente entre los logros obtenidos por la generación ilustrada y los frutos que obtendría la generación positivista en el último cuarto del siglo XIX. Se formó en un ambiente culto⁸. Estudió en la histórica universidad de su ciudad natal en unos años en los que esa ciudad andaluza se ubicó en el mapa del romanticismo mundial por la atracción que ejerció su pasado árabe entre diversos “orientalistas”. Adquirida una doble licenciatura en Derecho y en Filosofía y Letras, realizó en 1851, con veintiún años, un viaje de estudios por diversos países europeos, visitando Roma y Londres, dos ciudades por las que sentiría gran atracción a lo largo de su vida.

En sus años juveniles, en el marco de un ambiente romántico, formó parte de lo que se conoce como “cuerda granadina”⁹, constituida por un grupo de jóvenes que dejarían honda huella en la vida cultural española. Sus integrantes se dividieron en dos grupos: unos vinculados a la música, entre los que destacaría el compositor y director de orquesta Mariano Vázquez Gómez (1831-1894); y otros más interesados por los problemas filosóficos, entre los que se encontraban Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) y el propio Riaño. Todos ellos anudaron en esa época sólidas amistades que tendrían una larga duración¹⁰.

⁸ Un familiar suyo, Bonifacio María Riaño fue, por ejemplo, un bibliógrafo y escritor, autor de una *Bibliografía granadina y noticias históricas de su imprenta e impresores hasta fines del siglo XVIII* que presentó al concurso de la Biblioteca Nacional de 1866.

⁹ Antonio Jiménez Landi (1996, vol. 2: 663-665) evoca el ambiente de las reuniones de esa “cuerda granadina”, cuyos antecedentes se encuentran en la asociación El Pellejo.

¹⁰ Así, cuando el músico Mariano Vázquez escribió a Francisco Asenjo Barbieri el 23 de mayo de 1878 congratulándose del nombramiento de Riaño como académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando le dijo: *Ya sabes que Riaño es para mí, más que un amigo, un hermano*. E. Casares Rodicio, ed., *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 1.067, citado por Leticia Sánchez de Andrés (2010: 91). Los vínculos amistosos, muy íntimos, anudados en Granada entre Riaño y Giner no se perderían en los años posteriores. Giner (1901) evocaría y valoraría esa amistad en la necrológica dedicada a Riaño en las páginas del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*.

Poco a poco, y a partir del inicio del bienio progresista en 1854, los integrantes de ese círculo cultural que vivificó el liberalismo español, se fueron trasladando a Madrid sin perder sus conexiones y vínculos andaluces. Uno de esos jóvenes granadinos que decidió dar el salto a la capital del reino fue Juan Facundo Riaño, quien inició su carrera académica ejerciendo de catedrático de Lengua árabe de la Universidad de Granada, en una época en la que ya inició su fascinación e interés por el estudio de ese gran monumento andalusí que es la Alhambra¹¹. En un momento dado, Riaño, quizás por su relación con Emilia Gayangos –hija del gran orientalista de aquel momento, el catedrático de Árabe de la Universidad Central de Madrid, Pascual de Gayangos–, con la que contraería matrimonio en 1864, decidió abandonar Granada y presentarse a la cátedra de Teoría e Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Nominado en la propuesta del tribunal como primero de la terna, el ministro de Fomento, Francisco de Luján (1798-1867), lo situó en segundo lugar no concediéndole la cátedra. Su sucesor, Manuel Merino López¹², subsanó esa “arbitrariedad”, según Rafael Altamira (1901), creándole por Real Decreto de 15 de julio de 1863 en la Escuela Superior de Diplomática la cátedra de Historia de las Bellas Artes en los tiempos antiguos, Edad Media y Renacimiento para promover *el estudio de la Cerámica, glyptica-muebles, iluminaciones de manuscritos, clasificación y arreglo de los objetos arqueológicos y artísticos en los Museos* (Peiró y Pasamar 1996: 141-142).

El catedrático de la Escuela Superior de Diplomática e integrante del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios

A partir de entonces, la vida de Juan Facundo Riaño estaría estrechamente vinculada a esta institución creada el 7 de octubre de 1856, en pleno reinado de Isa-

¹¹ Ver al respecto sus trabajos: *Palacio árabe de la Alhambra*, (Monumentos arquitectónicos de España: cuaderno n.º 36, publicados de Real orden y por disposición del Ministerio de Fomento entre 1856 y 1882 en la Imprenta y Calcografía nacional), 36 p. 22 h. de grabado, texto paralelo español-francés y “La Alhambra: estudio crítico de las descripciones antiguas y modernas del palacio árabe”, en *Revista de España*, año 17, t. 97, marzo-abril 1884.

¹² Sus responsabilidades ministeriales duraron breve tiempo: Francisco de Luján, en un gabinete presidido por el general O'Donnell, fue Ministro de Fomento del 17 de enero al 2 de marzo de 1863, mientras que Manuel Merino López, en un gabinete presidido por el moderado marqués de Miraflores fue Ministro de Fomento del 3 de marzo de 1863 al 17 de enero de 1864.

bel II, como lugar formativo de los profesionales que debían estudiar y conservar el patrimonio histórico-artístico español aplicando el método histórico basado en la crítica de fuentes. Como han demostrado Ignacio Peiró y Gonzalo Pasamar, quienes han reconstruido las vicisitudes de esa institución decimonónica, la historia y las funciones de la Escuela Superior de Diplomática, análogas a la francesa Ecole des Chartes, estuvieron estrechamente relacionadas con el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios creado por un Real Decreto de 17 de julio de 1858, en los inicios del quinquenio dominado por la figura política del general Leopoldo O'Donnell como líder de la Unión Liberal.

Casi una década después se produjo un hito en la política patrimonial española, ya en las postrimerías del reinado de Isabel II. En efecto, un Real Decreto de 20 de marzo de 1867 creó el Museo Arqueológico Nacional y los museos arqueológicos provinciales para que se conservasen numerosos e importantes objetos arqueológicos. Su dirección fue encomendada a un nuevo grupo de especialistas –los anticuarios– de ese cuerpo que pasó a denominarse, según Real Decreto de 12 de junio de ese año, como Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Estos serían en efecto los responsables de esa nueva red museística que albergaría los monumentos del pasado hispano dignos de preservarse, estudiarse y exhibir al público¹³. Entre una y otra fecha, en concreto el 10 de abril de 1867, apareció una Real Orden que incorporaba a los catedráticos de la Escuela Superior Diplomática a ese cuerpo facultativo, con lo que se sancionaba legalmente la profunda imbricación existente entre esos dos organismos preocupados por el conocimiento y la salvaguardia del patrimonio cultural español. Semanas después –en otra Real Orden de 17 de junio– se distribuía el personal de la Escuela de Diplomática entre las diversas secciones del cuerpo facultativo al que se integraban. Riaño sería integrado a la sección de Museos, junto con el polifacético médico higienista y humanista Pedro Felipe Monlau (1808-1871) y el activo erudito Juan de Dios de la Rada y Delgado (1827-1901), también formado en la Universidad de Granada como Riaño.

¹³ Estos criterios eran establecidos por las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos, según una disposición de 24 de noviembre de 1865, firmada por el ministro de Fomento, marqués de la Vega de Armijo, en un gabinete de la Unión Liberal. Ver Peiró y Pasamar (1996: 141).

Hubo una etapa en la vida de Riaño, aunque fue de corta duración, en la que se desvinculó de la Escuela Superior de Diplomática. Poco después del inicio del Sexenio democrático, tras el acceso al poder de las fuerzas liberales y democráticas que destronaron a Isabel II, el gobierno provisional decretó el 21 de noviembre de 1868 la excedencia de Riaño como catedrático de la asignatura de Teoría e Historia de las Bellas Artes que impartía en la escuela¹⁴. El mismo día se suprimió la enseñanza de esa cátedra que se restableció a finales de la Primera República, en septiembre de 1873, haciéndose cargo de ella nuevamente Riaño, al parecer con nuevos ímpetus, según revela el programa de la asignatura que hizo hacia 1876¹⁵.

En ese período de excedencia de la Escuela Superior de Diplomática, Riaño trabajó a partir de 1870 para el londinense South Kensington Museum, precursor del gran museo de Arte y Diseño The Victoria and Albert Museum. Esa labor se debió a los méritos del propio Riaño pero también a los excelentes contactos que tenía con el medio académico inglés su suegro Pascual de Gayangos. La colaboración de Riaño con el South Kensington Museum fue muy importante, como ha expuesto Marjorie Trusted (2006), para enriquecer las colecciones españolas de esa institución museística, orientando a sus responsables con informes mensuales –que se prolongaron durante seis años–, memorias y correspondencia. Esa colaboración explica que los principales libros de historia del arte publicados por Riaño se editasen en Londres, como veremos más adelante. En esos años, Riaño, según la información que nos proporciona Marjorie Trusted, no encontró problemas en participar en la salida al exterior de numerosos objetos de lo que se podía considerar patrimonio cultural español.

Entre 1880 y 1884 en la Escuela Superior de Diplomática, Riaño unió a su cátedra la enseñanza de la Arqueología tras el fallecimiento de Manuel de Assas y Ereño, catedrático de Elementos de Arqueología. Esa duplicidad de enseñanzas sería transitoria, pues un Real Decreto de 25 de septiembre de 1884, firmado por el ministro de Fomento, el prominente político conserva-

¹⁴ Oficio del secretario interino de la Escuela Vicente Vignau, reproducido en Peiró y Pasamar (1996: 74-75).

¹⁵ *Programa de la Historia de las Bellas Artes*, impartido por Juan Facundo Riaño, Universidad Central. Escuela Superior de Diplomática especial del Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios, Madrid, 1876. Este programa se puede comparar con el *Programa para el Tercer año de la carrera*, Universidad Central (Madrid), Escuela Superior de Diplomática, Madrid, ¿1865? elaborado por Riaño junto a Santos Isasa y Vaseca y Cayetano Rosell. Ambos se encuentran localizables en la Biblioteca Nacional de Madrid.

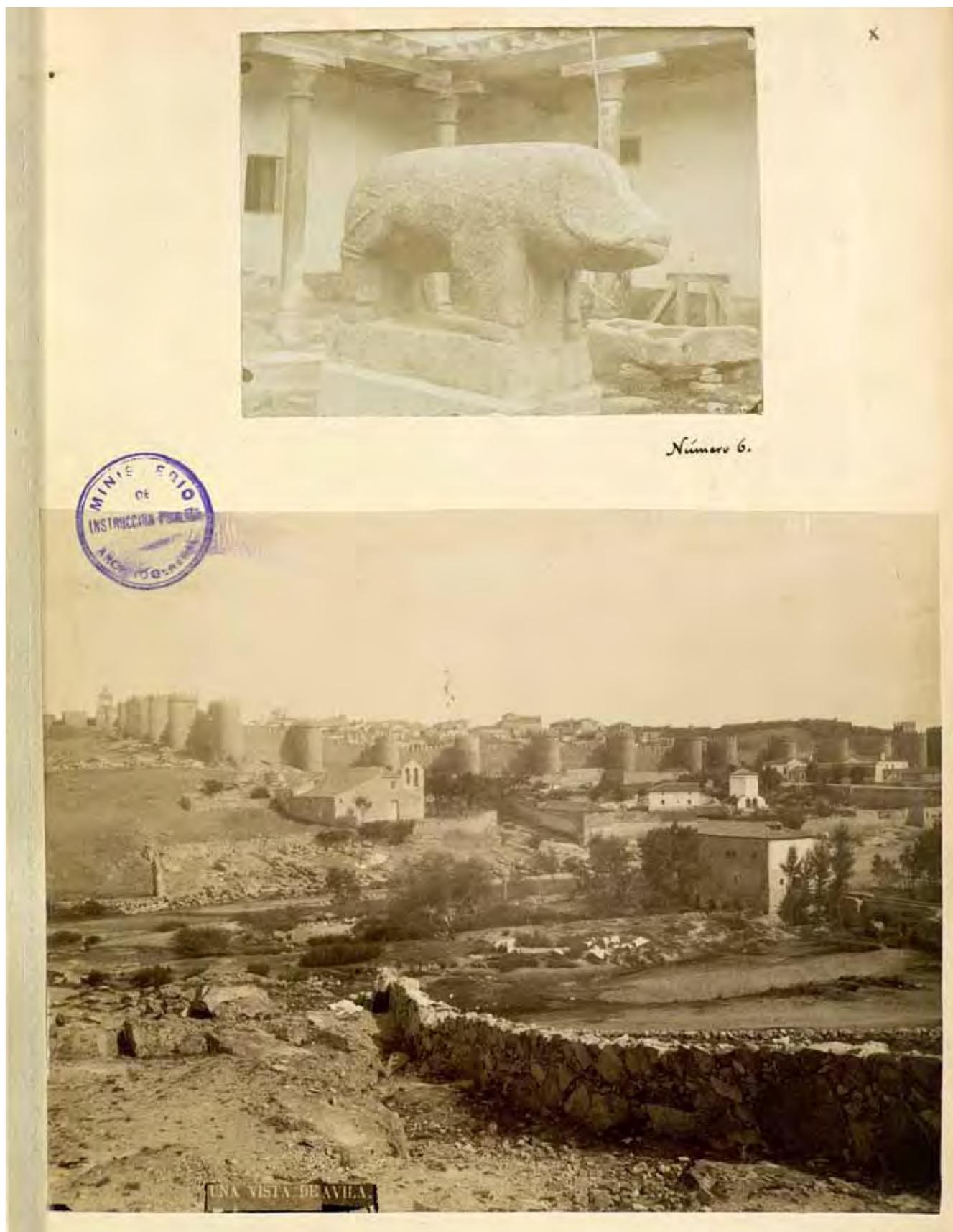


Figura 5 y 6. Imágenes correspondientes al *Catálogo Monumental de Ávila*, realizado por Gómez-Moreno a iniciativa de Juan Facundo Riaño.

Catálogo monumental
de
España.

Provincia de Ávila,

por

Manuel Gómez-Moreno y Martínez

1900 á 1901.

Fotografías. I.



dor Alejandro Pidal y Mon, establecería la separación definitiva entre *la asignatura de Arqueología que estudia las obras de arte y la industria bajo el aspecto exclusivo de su antigüedad y la Historia de las Bellas Artes (que) las considera desde el punto de vista estético.*

La larga e intensa labor docente de Riaño en la Escuela Superior de Diplomática dejó profunda huella en diversos alumnos que siguieron sus clases, a los que transmitió su concepción del objeto artístico-estético como elemento fundamental de la historia material de la civilización, y a los que alentó en el estudio de las artes industriales y decorativas, sobre las que Riaño produjo diversos estudios notables, como señalaré más adelante.

Uno de esos alumnos fue José Ramón Mélida, figura muy importante en la institucionalización de la arqueología española (Casado Rigalt, 2006), quien años después recordaría cómo entre 1873 y 1875 asistió *con entusiasmo a las lecciones que daban en la Escuela de Diplomática don Manuel Assas, don Juan Facundo Riaño y don Juan de Dios de la Rada*¹⁶. Cabe plantear una filiación intelectual entre José Ramón Mélida y Juan Facundo Riaño. Ambos tenían planteamientos metodológicos similares sobre el trabajo histórico que efectuaban. Consideraban que las claves de la fisonomía de los monumentos y objetos artísticos se encontraban en el medio social en el que cada obra se había producido¹⁷.

A la muerte de Riaño, José Ramón Mélida proseguiría en parte su labor. Así, Mélida fue uno de los colaboradores del proyecto del Catálogo Monumental de España, impulsado por Riaño, y sería, también, director del Museo de Reproducciones Artísticas entre 1901 y 1915, establecimiento museístico formado en el Casón del Retiro por Riaño a petición del político conservador Antonio Cánovas del Castillo y del que Riaño fue director vitalicio desde 1878 hasta su fallecimiento¹⁸.

Otro alumno notable de Riaño sería el distinguido pedagogo Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), brazo derecho de Francisco Giner de los Ríos en las tareas cotidianas del funcionamiento de la Institución Libre de Enseñanza. Este centro educativo fue creado por Giner y sus amigos, entre los que se encontraba Riaño, y sus colaboradores krausistas, a partir de 1876, para promover una enseñanza “integral” de las ciencias y las humanidades que forjase, a través del cultivo de una moral racional y de la observación y experimentación, un nuevo tipo de ciudadano activo, tolerante y comprometido con el progreso social.

Con el paso de los años, la cercanía de Cossío a Riaño se fue acrecentando. Así se explica que, al fallecer Riaño, Cossío representase a su viuda, Emilia Gayangos, en diversos actos oficiales¹⁹. La presencia del arte en la vida de Cossío fue fundamental, siendo su *vocación artística más honda y personal* que la pedagógica, según señalara Julio Caro Baroja. Esa relación con el arte la relacionan Javier Portús y Jesusa Vega (2004: 33) con su temperamento personal y los inicios de su formación como licenciado en Filosofía y Letras, cuando asistió, probablemente, en los inicios de la Restauración, a sus clases de Historia de las Bellas Artes en la Escuela Superior de Diplomática. Tal y como reconoce Cossío en el prólogo del importante libro que hiciera sobre El Greco, fueron Riaño y Fernández Jiménez quienes le enseñaron a *ver Toledo, y en Toledo al Greco* en sus años de juventud. En esas mismas páginas Cossío reconoce que la influencia de Riaño en la importancia concedida por los institucionistas a la historia del arte en su labor educativa²⁰, tanto en la enseñanza primaria como en la enseñanza

¹⁶ Francisco de P. Alvarez-Ossorio, “Notas biográficas y bibliográficas del Excmo. Sr. don José Ramón Mélida y Alinari”, en *Homenaje a Mélida*, Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, vol. 1, 1934, p. 2, citado por Peiró y Pasamar (1996: 145).

¹⁷ Este planteamiento está desarrollado más extensamente por José Ramón Mélida en “Del concepto de la Arqueología”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, n.º 13, 10 de julio de 1885, p. 3, citado por Peiró y Pasamar (1996: 149). Una década después, Mélida, en el prólogo al libro del archivero Enrique Ballesteros, *Estudio histórico de Avila y su territorio* (Avila, 1896), págs. XI-XII, exponía su concepción de la moderna historia tal y como él la practicaba, según las enseñanzas que había recibido en la Escuela Diplomática, de profesores como Riaño: ... *Los descubrimientos y adelantos de la Antropología, de la Filología, de la Arqueología, han venido a trazar un camino a la investigación histórica, han dado a la Historia verdadero carácter de ciencia de observación; hoy la tradición no tiene ya más que un valor relativo, y los restos auténticos de lo pasado, lo mismo los del hombre que los de sus obras, el estudio geográfico de países y localidades, los vestigios de antiguas costumbres conservadas a través de mudanzas de los tiempos, tiene para el historiador que sabe analizar y establecer oportunas comparaciones un valor real, positivo; un valor inapreciable: el que tiene la verdad misma. Ya no se hace la historia de los personajes y de los sucesos, sino de los pueblos en todas las manifestaciones de su civilización: no se atiende tanto a la historia externa o política, como a la interna de las sociedades, que comprende su religión, su literatura, su arte, su cultura, sus costumbres; no se aceptan de plano los hechos históricos sin buscar la raíz, por donde toda cuestión de orígenes es de sumo interés para el historiador, que no puede dispensarse de investigarla y tratarla.* Citado por Peiró y Pasamar (1996: 117-118).

¹⁸ Un balance de ese museo en Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1955.

¹⁹ Así se deduce de documentación existente en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 4-21-2 (1901).

²⁰ Ver al respecto los trabajos de Centellas Salamero (1987) y Caballero Carrillo (2002).

secundaria²¹, fue fundamental: *De la casa de Riaño y mediante aquella juventud que allí formárase, vino a la Institución el amor al cultivo de la Historia del Arte*. Es decir, Riaño ejerció una singular labor educativa, no solo en las aulas de la Escuela Superior de Diplomática sino también en su casa-museo de la calle Barquillo (en el n.º 4 de aquella época), próxima a los jardines del palacio de Buenavista y la Cibeles²², donde él y su familia ejercieron de generosos anfitriones y guías de visitantes con inquietudes culturales²³. Todos los que acudían a sus tertulias sabían que una conversación con Riaño y familia significaba una ventana abierta a aires cosmopolitas y garantizaba el acceso a una vasta cultura, producto de mentes inquietas y curiosas, provistas de una muy notable erudición histórica y de un amplio conocimiento de la cultura greco-latina, del mundo medieval, de la temprana edad moderna europea y de las civilizaciones americanas precolombinas.

La producción de un historiador del arte

En varias e importantes publicaciones dio pruebas Riaño de sus profundos conocimientos históricos, resultado de sus investigaciones en archivos, bibliotecas y museos de España y de otros estados europeos, como el Reino Unido. En diversas temporadas, vivió Riaño en Londres, en compañía de su familia, pues su suegra, Frances Revell, la mujer de Pascual de Gayangos, era inglesa. Algunos de sus tempranos artículos históricos los escribió en publicaciones británicas, como el que dedicara en 1867 al político del siglo XVI y secretario de Felipe II, Antonio Pérez, en las páginas del *Fraser's magazine*.

²¹ Sobre esta cuestión ver Sánchez de Andrés (2011).

²² Mariano Laliga y Alfaro da detalles de la mansión de Riaño en su necrológica publicada en la *Gaceta de Instrucción Pública*, Madrid 30 de marzo de 1901, p. 111.

²³ Uno de esos visitantes fue el viajero naturalista e historiador americanista Marcos Jiménez de la Espada, amigo de la familia Riaño-Gayangos, quien en una fecha no determinada recibió la siguiente tarjeta firmada por Emilia Gayangos: *Muy sr. mío y amigo, El Doctor F[riedrich]. Jagor, gran amigo nuestro, autor de un excelente libro sobre Filipinas [se refiere a la obra *Reisen in den Philippinen*, Berlin 1873, traducida al castellano en 1875] desea mucho conocer a V. Esta noche la pasa con nosotros y nos alegraría mucho si pudiera V. venir para hablar un rato de viajes. Suya affma. Amiga q.b.s.m Emilia G. de Riaño*. Documento digitalizado del Fondo Jiménez de la Espada del archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC. ABGH/0029/01/038.

Pero el trabajo que le dio crédito en los círculos culturales británicos y europeos, fue el catálogo de los objetos artísticos de factura hispana existentes en el South Kensington Museum (Riaño, 1872), encargado por esa prestigiosa institución y relacionado con las tareas que efectuaba en España desde 1870 como agente de ese museo en el mercado de antigüedades, a las que aludí páginas atrás (Trusted, 2006; Aguiló, 2003: 276).

Tal obra le preparó para elaborar dos libros de gran factura técnica y de valor historiográfico considerable, no traducidos aún al castellano, y a los que cabe considerar dos de las obras más valiosas de la historiografía positivista española en el ámbito de la historia del arte en el último cuarto del siglo XIX. Me refiero al excelente manual publicado en Londres (Riaño 1879) sobre las artes industriales en España, a instancias de los integrantes del Committee of Council on Education del mencionado museo, elaborado con el apoyo técnico de su Departamento de Ciencia y Artes. La obra estaba ilustrada con una cincuentena de valiosos grabados de objetos existentes en su mayor parte en el South Kensington Museum. En él ofrecía una visión panorámica de los trabajos artísticos más notables realizados en las sociedades hispanas medievales y modernas en oro y plata, hierro y bronce, así como armas, muebles, marfiles, cerámicas y porcelanas, vidrios, tejidos y encajes. Si al final de la introducción de su libro de 1872 pudo añadir un listado de 50 orfebres y plateros obtenido de documentos originales, esa lista se expandió, alcanzando 1.500 nombres, en el trabajo de 1879²⁴, que sería reeditado en 1890, dado el interés que suscitó en el público británico, como ha subrayado Amelia López-Yarto (2008: 170).

La tercera gran obra que dio a conocer Riaño en Londres sería el libro *Critical and Bibliographical notes on early spanish Music*, con numerosas ilustraciones y dieciséis láminas facsímiles de manuscritos de los siglos X al XIV –como las Cantigas de Alfonso X El Sabio– intercaladas con el texto (Riaño, 1887). En su elaboración contó con la inestimable colaboración, tal y como resaltó el autor en el prólogo de su libro, de su amigo el compositor Francisco Asenjo Barbieri, quien le inició en la arqueología musical²⁵. Esta obra,

²⁴ La satisfacción del museo londinense con los trabajos efectuados por Riaño se manifiesta en el hecho de que en la presentación del autor se decía: *whose Catalogue of Art Objects of Spanish production in the South Kensington Museum, issued in 1872, has proved of great value and interest. April, 1879.*

²⁵ Ver al respecto la carta de Riaño a Barbieri, 29 de noviembre de 1888, en F. A. Barbieri, *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, op. cit., p. 921, citado en Sánchez de Andrés (2009: 123).

que pretendía promover la apertura y el desarrollo de una línea de investigación sobre la música medieval española, puede ser considerada como el ejemplo más relevante de la historiografía musical practicada por los institucionistas, según ha planteado Leticia Sánchez de Andrés (2009: 125), preocupados por aunar la cultura de la precisión con la reivindicación de las aportaciones culturales hispanas a los logros civilizatorios universales. De ahí que Riaño plantease, como objetivo de su trabajo, superar *la completa ignorancia en lo que concierne a la música antigua española anterior a Palestrina*, exponiendo en su sistemática introducción la importancia de las aportaciones efectuadas por músicos hispanos, presentes en varios países europeos, a los avances de la música universal.

Esos tres trabajos, muy apreciados por sus coetáneos²⁶, se complementan con diversas aportaciones realizadas por Riaño en prensas españolas, entre las que cabe destacar su trabajo *Sobre la manera de fabricar la antigua loza dorada de Manises* (Riaño, 1878).

El académico

66

El dominio de diversas y complejas técnicas historiográficas –desde la paleografía a la epigrafía; desde la arqueología a la diplomática– su dominio de diversas lenguas modernas, la autoridad que fue acumulando en los campos de la historia del arte hispano y europeo y de la arqueología, le permitieron acceder a las reales academias de la Historia, y de Bellas Artes de San Fernando, en las que desarrolló una notable labor organizativa, y usó como plataforma para acumular poder académico e influencia social.

A la Real Academia de la Historia, accedió Riaño relativamente joven y con poca obra aún. Quizás, tras ese temprano ingreso se encuentre la sombra de su suegro Pascual de Gayangos, muy influyente en esa corporación, pues entre 1851 y 1868 dirigió el *Memorial Histórico Español*, portavoz de los intereses científicos de la Academia en aquella época. También, la candidatura del liberal Riaño se vio

favorecido por la llegada al poder de sus amigos políticos durante el Sexenio democrático. Así, el 19 de marzo de 1869, los académicos Rosell, Madrazo, Saavedra y Fernández González firmaron la propuesta para que Riaño ocupase la medalla 12 de la Academia de la Historia, resultando electo el 9 de abril. Semanas después, el 10 de octubre de 1869, se realizó su recepción pública. Su discurso de ingreso versó sobre el tema “Crónica general de don Alonso el Sabio y elementos que concurren a la cultura de la época”, siendo contestado por el ingeniero humanista y arabista Eduardo Saavedra, en aquel momento el director general de Obras Públicas, con el que Riaño trabaría una buena amistad (Mañas Martínez, 1983: 153-154) y emprendería muchas iniciativas en las décadas posteriores para salvaguardar y estudiar el patrimonio cultural español. Durante su dilatada permanencia en esa corporación, tomó parte activa de su Comisión de Antigüedades, particularmente en la década de 1880²⁷, y asumió la responsabilidad de ser el XI anticuario de la corporación, desde 1894 hasta su fallecimiento, encargado de su Gabinete de Antigüedades, e interviniendo como tal, posiblemente, en el ingreso en esa academia de la interesante y variada colección de antigüedades de Pascual de Gayangos, merced a la donación efectuada por sus hijos José y Emilia, la esposa de Riaño (Almagro-Gorbea, 1999: 38).

Con más méritos fue cooptado para la Academia de Bellas Artes de San Fernando, para la que fue elegido académico de número por la sección de Arquitectura el 27 de mayo de 1878, el mismo año en que fue nombrado por Cánovas del Castillo director del Museo de Reproducciones Artísticas. Su recepción se produjo el 16 de mayo de 1880 pronunciando un discurso sobre los “Orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato”, siendo contestado por el prestigioso pintor y crítico de arte Pedro de Madrazo, a quien sucedería Riaño en diversas responsabilidades en esa Academia tiempo después. Primero, como bibliotecario-conservador, desde el 31 de diciembre de 1894, luego, a partir del 5 de diciembre de 1898, como director de la Real Academia de Bellas Artes de

²⁶Leticia Sánchez de Andrés (2009: 125) comenta cómo el compositor catalán Felipe Pedrell elogió el libro de Riaño *Critical and bibliographical notes...*, en varias de sus obras como en su autobiografía *Orientaciones* y en su libro *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y escritores de Música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, tomo I, Barcelona, Víctor Berdós (ed.), 1897.

²⁷Ver al respecto Jorge Maier Allende, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia: documentación general. Catálogo e índices*, Madrid, Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades, 2002.

San Fernando, y poco después, como senador elegido por la mencionada academia el 30 de abril de 1899²⁸. Desde ambas plataformas académicas, Riaño adquirió un profundo conocimiento del patrimonio cultural español y de los peligros que se cernían sobre él. Hay que considerar que una de las misiones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando era la de ejercer la alta inspección de los monumentos históricos y artísticos y la de los museos artísticos y de antigüedades, teniendo comisiones delegadas en todas las provincias, que se componían de individuos correspondientes de la misma Academia y de la de Historia. Con muchos de esos académicos correspondientes, Riaño mantuvo contactos profesionales y, en el seno de ambas corporaciones, elaboró numerosos informes²⁹ para dictaminar si determinado monumento debería tener una protección especial por parte del Estado, dado su valor cultural. Esos monumentos nacionales, posteriormente, se adscribirían al Tesoro artístico arqueológico nacional, según el Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926.

De hecho, durante la pertenencia de Riaño a ambas academias, diversos bienes inmuebles adquirieron la categoría de monumentos nacionales históricos y artísticos y pasaron a ser protegidos por el Estado³⁰. Varios de ellos, con el paso de las décadas, pasarían a ser declarados por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad, como la iglesia prerrománica asturiana de Santa Cristina de Lena.

²⁸ Ver *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, enero de 1931*, Madrid, J. Sánchez Ocaña, 1931, p. 25.

²⁹ Ver, por ejemplo, el informe de Juan F. Riaño firmado en Madrid el 7 de noviembre de 1884 a petición de la comisión de monumentos de la provincia de Oviedo para que se declarasen monumentos nacionales, históricos y artísticos, las iglesias de San Miguel de Lino (o Liño, o Lillo) y Santa María de Naranco publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, año 1885. El informe terminaba de la siguiente manera: *La necesidad urgente de que se conserven y reparen ambas iglesias, como vivos recuerdos de nuestras glorias, me mueven a proponer a la Academia que aconseje al Gobierno su inmediata declaración de monumentos nacionales*, lo que fue sancionado por Real Orden de 24 de enero de 1885.

³⁰ Antes del fallecimiento de Riaño los monumentos histórico-artísticos y arqueológicos que estaban bajo protección del Estado eran los siguientes, en las provincias señaladas a continuación: AVILA: Basílica de San Vicente (Real Orden de 26 de julio de 1882); Murallas (R.O. de 24 de marzo de 1884); Iglesia de Santa Teresa (R.O. de 4 de enero de 1886). BALEARES: Torre de los Pelaires (R.O. de 3 de marzo de 1876); Ex-Convento de San Francisco, de Palma (R.O. de 4 de febrero de 1881). BARCELONA: Capilla Real de Santa Agueda (R.O. de 2 de junio de 1866); Ex-Convento de San Pablo del Campo (R.O. de 18 de julio de 1879); Colegiata de Santa Ana (R.O. de 16 de diciembre de 1881). BURGOS: Catedral (R.O. 8 de abril de 1885). CÁCERES: Santuario de Ntra. Sra.

de Guadalupe (R.O. de 1 de marzo de 1879). CÁDIZ: Cartuja de Jerez (R.O. de 19 de agosto de 1856). CÓRDOBA: Catedral (R.O. de 21 de noviembre de 1882); Sinagoga (R.O. de 24 de enero de 1885). CORUÑA: Templo de Santa María la Real de Sar. - Santiago. (Ley de 14 de agosto de 1895); Convento-Iglesia de San Francisco. - Santiago (Ley de 16 de agosto de 1896); Catedral Metropolitana de Santiago de Compostela (Ley de 22 de agosto de 1896). GRANADA: La Alhambra (R.O. de 12 de julio de 1870); Basílica de San Jerónimo (R.O. de 24 de mayo de 1877); Arco de Bib-Rambla (R.O. de 10 de octubre de 1881; demolido en 1884); Iglesia de San Juan de los Reyes (R.O. de 5 de junio de 1883); Capilla Real (R.O. de 19 de mayo de 1884); Puerta de Elvira (R.O. 11 de junio 1896). GUIPÚZCOA: Iglesia de San Salvador de Guetaria (R.O. de 1 de junio de 1895). HUELVA: Monasterio de la Rábida (R.O. de 23 de febrero de 1856); Castillo de Cumbres Mayores (Ley de 2 agosto de 1895). HUESCA: Claustro y Templo de San Pedro el Viejo (R.O. de 18 de abril de 1885); Monasterio de San Juan de la Peña (R.O. de 13 de junio de 1889). JAÉN: Arco de San Lorenzo (R.O. de 11 de octubre de 1877). LEÓN: Catedral y Convento de San Marcos (R.O. de 18 de agosto de 1844); Iglesia de San Miguel de Escalada (R.O. de 28 de febrero de 1886). LOGROÑO: Templo de San Bartolomé (R.O. de 18 de septiembre de 1866); Ex-Monasterio de Santa María la Real de Nájera (R.O. de 17 de octubre de 1889). MADRID: Cartuja del Paular (R.O. de 27 de junio de 1876). NAVARRA: Monasterio de Leire (R.O. de 16 de octubre de 1867); Cámara de Comptos (R.O. de 16 de enero de 1868); Monasterio de Irache (R.O. de 12 de mayo de 1877); Monasterio de la Oliva (R.O. de 24 de abril de 1880); Colegiata de Tudela (R.O. de 16 de diciembre de 1884); Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (R.O. de 14 de febrero de 1889). OVIEDO: Torre de los Llanes (R.O. de 3 de noviembre de 1876); Colegiata de Covadonga (R.O. de 19 de abril de 1884); Iglesias de San Miguel de Lino y Santa María de Naranco (R.O. de 24 de enero de 1885); Ermita de Santa Cristina de Lena (R.O. de 24 de agosto de 1885). PALENCIA: Santa María la Real, de Aguilar de Campoo (R.O. de 12 de junio de 1866); Castillo-Torre de Mormojón (R.O. de 6 de septiembre de 1878); Iglesia parroquial de San Martín de Frómista (R.O. de 13 de noviembre de 1894); Basílica de San Juan Bautista, de Baños de Cerrato (R.O. de 26 de febrero de 1897). PONTEVEDRA: Ruinas del histórico Convento de Santo Domingo (Ley de 27 de junio de 1895); Convento-Iglesia de San Francisco (Ley de 16 de agosto de 1896). SALAMANCA: Catedrales vieja y nueva (R.O. de 17 de junio de 1887); Iglesia de Sancti Spiritus (R.O. de 10 de junio de 1888); Catedral de Ciudad-Rodrigo (R.O. de 5 de septiembre de 1889); Iglesia y Convento de San Esteban (R.O. de 3 de junio de 1890). SANTANDER: Colegiata y claustro de Santillana (R.O. de 11 de marzo de 1889); Iglesia de Santa María de Lebeña (R.O. de 27 de marzo de 1893); Colegiata de Cervatos (Ley de 2 de agosto de 1895). SEGOVIA: Acueducto (R.O. de 11 de octubre de 1884); Torre de San Esteban (R.O. de 12 diciembre de 1896). SEVILLA: San Isidoro del Campo (R.O. de 10 de abril de 1872). SORIA: Ruinas de Numancia, Iglesia de San Juan de Duero y ex convento de Santa María de Huerta (R.O. de 25 de agosto de 1882). TARRAGONA: Murallas (R.O. de 24 de marzo de 1884). TOLEDO: Castillo de San Servando (R.O. de 26 de agosto de 1874); Ermita del Tránsito (R.O. de 1 de mayo de 1877); Puerta del Sol (R.O. de 13 de marzo de 1878); Capilla de San Jerónimo, Convento de la Concepción (R.O. de 19 de mayo de 1884); Ermita del Santo Cristo de la Cruz y de Nuestra Señora de la Luz (R.O. de 26 de marzo de 1900). VALENCIA: Teatro Romano de Sagunto (Ley de 26 de agosto de 1896). VALLADOLID: Iglesia de Nuestra Señora del Prado (R.O. de 14 de agosto de 1877); Ex-Convento de San Gregorio (R.O. de 18 de abril de 1884); Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua (R.O. de 11 de mayo de 1897). ZAMORA: Puertas de doña Urraca y de San Torcuato (R.O. de 26 de agosto de 1874); Catedral (R.O. de 5 de septiembre de 1889); Colegiata de Toro (R.O. de 4 de abril de 1892). ZARAGOZA: Iglesia de los innumerables mártires y de Santa Engracia, dependiente del obispo de Huesca (R.O. de 4 de marzo de 1882); Iglesia colegial de Santa María en Calatayud (R.O. de 14 de junio de 1884); Real Monasterio de Comendadoras Canonesas de la Orden militar y pontificia del Santo Sepulcro (R.O. de 10 de agosto de 1893).

Esta lista está extraída de *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1931, Madrid, J. Sánchez Ocaña, 1931, pp. 220-259.

El político

Pero la capacidad política de Riaño trascendió el ámbito académico. Liberal fusionista próximo a Sagasta, fue elegido miembro del Congreso de Diputados entre 1881 y 1884 por el distrito de Archidona de la circunscripción de Málaga. Y tuvo la oportunidad de ejercer poder al ser designado director general de Instrucción Pública por el ministro de Fomento José Luis Albareda, sustituyendo a su suegro, el también liberal Pascual de Gayangos. Ejerció Riaño el cargo entre el 20 de agosto de 1881 y el 11 de diciembre de 1883. En ese período tomó diversas iniciativas que dejaron huella en la sociedad española en el ámbito educativo, cultural y de fomento de las artes industriales.

Entre las primeras medidas cabe destacar las reformas que promovió en la Escuela Normal Central de Maestras, en la que organizó un curso especial de párvulos, un patronato y la creación del Museo Pedagógico por un Decreto de 6 de mayo de 1882. Esta institución se organizó para contribuir al estudio de los problemas modernos de la pedagogía, dar a conocer en España el movimiento pedagógico de otros países y ayudar a la formación de los maestros. Desde diciembre de 1883, tras ganar su correspondiente oposición, hasta 1930 sería dirigida por el discípulo y amigo de Riaño Manuel Bartolomé Cossío, quien utilizaría ese museo para introducir profundas mejoras en el ámbito de la enseñanza primaria en el tránsito del siglo XIX al siglo XX.

Desde su dirección general Riaño también promulgó un nuevo reglamento del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, preparado por su suegro Pascual de Gayangos. Para poner en marcha las reformas correspondientes en ese cuerpo que conocía bien, creó una junta facultativa presidida por él. Su paso por esa dirección general benefició a la Escuela Diplomática, de la que él seguía siendo profesor, pues decretó medidas para comprar material científico, crear plazas auxiliares, reafirmar su carácter de escuela especial y reanudar, a petición de su compañero del cuerpo Vicente Vignau, la publicación de *la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, en la que se pretendía dar a conocer *catálogos e inventarios antiguos y fondos de los establecimientos*³¹.

Asimismo, a partir de una Real Orden de 8 de julio de 1881, puso en marcha el establecimiento de una Escuela de Industrias Artísticas que instaló su sede en uno de los claustros del monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo, en un edificio levantado por el discípulo de Riaño, Arturo Mélida. Quizás, Riaño tenía en mente instalar en una ciudad que admiraba, entre otras razones por su importante tradición artesanal, un centro educativo análogo al Working Men's College que John Ruskin, el gran defensor de trabajo artesanal, había creado en Londres en la década de 1850. Ahí Ruskin promovió el cultivo de los valores que informaban el programa expuesto en su famoso libro *Las siete lámparas de la arquitectura*, en el que se proporcionaba siete guías a cualquiera que trabajase directamente sobre cosas materiales.

Tengo la impresión de que esas siete "lámparas" o guías que debían de inspirar el trabajo bien hecho, según Ruskin —las del sacrificio, de la verdad, del poder, de la belleza, de la vida, de la memoria y de la obediencia—, según nos ha recordado Richard Sennett³², son las que inspiraron la labor educativa de Riaño y que él intentó promover desde la Dirección General de Instrucción Pública. Ciertamente, su tránsito por esa dirección general fue corto, pero su ideario se filtró en las instituciones que impulsó. Y sus amigos y compañeros institucionistas continuaron su preocupación por las artes industriales y decorativas, como mostró Francisco Giner de los Ríos en sus *Estudios sobre artes industriales*, o reveló el particular empeño que puso Manuel Bartolomé Cossío en formar una importante colección de bordados populares en el Museo Pedagógico. Unos y otros estaban empeñados en la misma batalla cultural: facilitar una convivencia con objetos cotidianos hermosos y cuidados, recuperar el mundo popular, valorar la creación anónima y ensalzar el trabajo digno; o la relación entre humildad, utilidad y belleza, como otros autores ya han sostenido (Portús y Vega, 2004: 34-35).

La relevancia política de Riaño en el régimen de la Restauración se manifiesta, asimismo, en el hecho de que, después de cesar en la Dirección General de Instrucción Pública a finales de 1883, fue senador en diversas legislaturas entre 1886 y 1900, por la provincia de Granada, por la Universidad de Granada y por la Real Academia de Bellas Artes³³, ministro del Tribunal de lo Contencioso Administrativo y consejero de Estado.

³²Ver al respecto Richard Sennett, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 144-145.

³³Por la provincia de Granada en las legislaturas de 1886, 1893-1894, 1898-1899; por la Universidad de Granada en la de 1891-1893, y por la Real Academia de Bellas Artes en la de 1899-1900.

³¹Todas estas iniciativas de Riaño como director general de Instrucción Pública están presentadas por Peiró y Pasamar (1996: 95, 102 y ss, 184).



Figura 8. Imagen de la Real Academia de la Historia, a comienzos del siglo xx. IPCE. Ministerio de Cultura.

Conclusiones

Así pues, al final de su vida Riaño unía conocimientos y cualidades variados que explican que él fuese la persona idónea para ser el impulsor y promotor del proyecto cultural del Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de España, como le manifestase Emilia Gayangos a Manuel Gómez-Moreno, según evocase la hija de éste, María Elena, en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Gómez-Moreno, 1991: 10).

Era una autoridad en el conocimiento del patrimonio histórico-artístico español, como se ha intentado mostrar en estas páginas, acreditada sobre todo en tres importantes publicaciones efectuadas en Londres y en las responsabilidades que asumió en el sistema académico de su época. Téngase en cuenta que, poco antes de fallecer, Riaño era director del Museo de Reproducciones Artísticas, anticuario de la Real Academia de la Historia y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Su prestigio académico y su familiaridad con los usos y costumbres de un sistema político atravesado por una malla de influencias y recomendaciones de los caciques de todo estilo, le permitieron negociar y convencer a dos figuras del partido conservador, primero al marqués de Pidal, como ministro de Fomento, y luego a Antonio García Alix, primer ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes durante la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, para que asignasen una partida presupuestaria con el fin de emprender el ambicioso proyecto de catalogar por provincias los monumentos arquitectónicos, arqueológicos y artísticos más relevantes del patrimonio cultural español.

El Estado, a finales del siglo XIX, disponía de organismos, como la Comisión Mixta organizadora de las comisiones provinciales de monumentos, integrada por representantes y correspondientes de las academias de la Historia y de San Fernando, y de funcionarios, como los integrantes del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, para emprender ese vasto proyecto cultural. Pero Riaño, conocedor de las debilidades de esos organismos y cuerpos, tomó una decisión arriesgada: dar a esas instancias una función asesora y confiar la ejecución del proyecto en un humanista joven, situado extramuros de un sistema académico que no funcionaba bien dentro

de un sistema cuyas disfunciones había revelado con toda su intensidad la crisis de 1898³⁴. Confió entonces, para la ejecución del primer catálogo –el de la provincia de Ávila–, en las cualidades de un hijo de su amigo el pintor granadino Manuel Gómez-Moreno González, el joven arqueólogo e historiador del arte Manuel Gómez-Moreno Martínez, quien, al filo de los treinta años, había pasado una larga temporada en Madrid a la espera de efectuar unas oposiciones a plazas de Historia del Arte en las Escuelas de Artes y Oficios. Las oposiciones no se celebrarían, pero esa estancia madrileña es la que permitió forjar una sólida relación entre Riaño y el joven Gómez-Moreno y, acaso, diseñar la realización del Catálogo Monumental de España.

Quizás, la puesta en marcha de ese proyecto cultural tuvo una dimensión excesivamente personalista por parte de Riaño, reproduciendo vicios del sistema clientelar de la Restauración que intentarían ser subsanados en el Real Decreto del conde de Romanones de 14 de febrero de 1902. Puede considerarse, así, que en el germen de esa iniciativa cultural se encontraban signos de las debilidades futuras del proyecto del Catálogo monumental de España: excesiva dependencia del patrocinio de los responsables políticos de turno; falta de garantías –por un excesivo enmarañamiento burocrático– para nombrar a las personas más idóneas que realizasen la compleja labor técnica que demandaba cada catálogo provincial; dificultades presupuestarias para comunicar al gran público los resultados de las investigaciones científicas efectuadas, dado el alto coste que suponían la edición de libros ilustrados con fotografías y grabados. De esta manera, antes de la guerra civil sólo lograron editarse, y en cierta medida gracias a la iniciativa de Elías Tormo –uno de los investigadores más relevantes del Centro de Estudios Históricos, dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en el campo

³⁴Dice al respecto María Elena Gómez-Moreno (1991: 12): *Don Juan Facundo Riaño se hallaba empeñado en la tarea de alzar a España a nivel europeo, sacándola del marasmo a que la había reducido la última treintena del siglo. No cabía esperar que surgiera la renovación de los personajes ya situados; había que buscar gente nueva, cuyo amor a España fuese activo y emprendedor, no nostálgico de glorias pasadas y nutrido de prejuicios.*

de la historia del arte, junto a Manuel Gómez-Moreno³⁵, contados catálogos: en 1924 el de Cáceres hecho por José Ramón Mélida; en 1925 el de Badajoz, efectuado por el mismo autor, y el de León que Gómez-Moreno había efectuado entre julio de 1906 y octubre de 1908; en 1927 el de Zamora, que el mismo Gómez-Moreno había efectuado con su mujer y compañera de trabajo Elena Rodríguez Bolívar entre julio y noviembre de 1904; y en 1935 el de Cádiz efectuado por Enrique Romero de Torres (1872-1956) años atrás.

A pesar de todas estas limitaciones y defectos, es innegable que la realización del Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de España tuvo efectos positivos de diverso orden sobre la cultura española del siglo XX. Supuso un hito para el desarrollo de las disciplinas de la historia del arte y de la arqueología. Actuó de acicate para incrementar la conciencia colectiva sobre la conveniencia de disponer de una política de preservación y revalorización del patrimonio cultural español. Y avivó el gusto y el interés por el conocimiento de los tesoros culturales de nuestro país por parte de los bachilleres de las décadas iniciales del siglo XX, como muestran diversos trabajos escolares efectuados, por ejemplo, por los alumnos del Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid³⁶. Cuestiones todas estas que merecen ser abordadas en estudios más profundos a realizar en el futuro.



Figura 8. *El conde de Romanones.* Retrato de José María López Mezquita. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.

³⁵Ver al respecto los trabajos de Fernando Rodríguez Mediano, *Pidal. Gómez-Moreno. Así. Humanismo y progreso. Romances, monumentos, arabismo*, Madrid, Nivola, 2002 (Colección Novatores, n.º 12), Juan Pedro Bellón, "Manuel Gómez-Moreno: lo hispánico como acción colectiva. Descifrar a un descifrador de la cultura ibérica", y Luis Caballero, "Vida y trabajo de Manuel Gómez-Moreno con la arquitectura altomedieval como temática", en *El Centro de Estudios Históricos de la JAE: cien años después* (coloquio celebrado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, Madrid, 14-17 diciembre 2010), en Digital CSIC, url <http://hdl.handle.net/10261/33636>; url <http://hdl.handle.net/10261/33337>; y Leoncio López-Ocón, "Manuel Gómez-Moreno en el taller del Centro de Estudios Históricos", en Juan Blánquez Pérez y Lourdes Roldán Gómez, eds., *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*, Madrid, Universidad Autónoma-Comunidad Autónoma, 1999, pp. 145-153 y "La dimensión educativa del Centro de Estudios Históricos en su etapa fundacional", en José Manuel Sánchez Ron y José García Velasco, eds., *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*, tomo II, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiante, 2010, pp. 41-71.

³⁶Ver, por ejemplo, la carta n.º 23 "España monumental con su leyenda" del cuaderno de *Ejercicios Prácticos de Geografía Especial de España* por el alumno Juan Manuel de Villodas y Revilla, adaptados al plan del Atlas de don José Esteban y Gómez, catedrático numerario de la asignatura en el Instituto del Cardenal Cisneros, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1912. Se puede acceder a él en el sitio web del programa de investigación CEIMES (Ciencia y educación en los institutos de bachillerato madrileños a través de su patrimonio cultural: 1837-1936): http://www.ceimes.es/museo_virtual/cardenal_cisneros/cuadernos/villodas_revillas. Agradezco a Fermín del Pino, investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, las facilidades que nos ha proporcionado para su reproducción digital. Otro ejemplo es el interesante *mapa sobre la España monumental* hecho a plumilla por el alumno Crescencio Villanueva Ortega, firmado en Madrid en octubre de 1932. Se encuentra en la colección del gabinete de Geografía e Historia del Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid y se puede consultar en el sitio web de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico y en el Directorio y recolector de recursos digitales *Hispana* del Ministerio de Cultura.

Bibliografía

AGUILÓ ALONSO, M. P. (2003): “La fortuna de las colecciones de artes decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos”, en Cabañas Bravo, M. (coord.), *El arte español fuera de España*, Actas de las XI Jornadas de Historia del Arte, Biblioteca de Historia del Arte, 6, CSIC, Madrid: 275-290.

ALMAGRO-GORBEA, M. (1999): “El gabinete de antigüedades de la Real Academia de la Historia”, en Almagro-Gorbea, M. (coord.), *El gabinete de antigüedades de la Real Academia de la Historia: conferencias pronunciadas en la Real Academia de la Historia del 3 al 17 de mayo de 1998*, Publicaciones del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, Madrid: 15-173.

ALTAMIRA, R. (1901): “Don Juan Facundo Riaño”, en *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, vols. 4-5: 113-116.

CABALLERO CARRILLO, M. R. (2002): *Inicios de la Historia del Arte en España. La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, CSIC, Madrid.

CASADO RIGALT, D. (2006): *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*, Estudios del Gabinete de Antigüedades, Real Academia de la Historia, Madrid.

CENTELLAS SALAMERO, R. (1987): “La Historia del Arte como Historia de la Civilización en la Institución Libre de Enseñanza”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 28: 43-60.

GINER DE LOS RÍOS, F. (1901): “Riaño y la Institución Libre de Enseñanza”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 494: 129-131.

GÓMEZ-MORENO, M. E. (1991): *La Real Academia de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental de España* (Discurso leído en el acto de su Recepción Pública el día 3 de noviembre de 1991 y contestación de don Joaquín Pérez Villanueva), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2007): *La Fotografía en la Arqueología Española (1860-1960). 100 años de curso arqueológico a través de la imagen*, Real Academia de la Historia/Universidad Autónoma, Madrid.

JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A. (1996): *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Ministerio de Educación y Cultura, 4 vols., Madrid.

LÓPEZ-YARTO, A. (2008): “Aproximación al arte de la platería española”, en *Ars Longa*, 17, Universitat de València: 169-179.

— (2010): *El catálogo monumental de España (1900-1961)*, CSIC, Madrid.

MAÑAS MARTÍNEZ, J. (1983): *Eduardo Saavedra, ingeniero y humanista*, Caro Baroja, J. (prol.), Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos/ Ediciones Turner, Madrid.

NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (1995): “La Comisión Central de Monumentos y la Comisión de Monumentos de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid”, en *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: perspectivas actuales* (Actas del Congreso organizado por la Sección de Biblioteca de arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d'Art de Catalunya y el Museo nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 19-21 de agosto de 1993), K. G. Saur, München: 285-296.

PASAMAR ALZURIA, G.; PEIRÓ MARTÍN, I. (1991): “Los orígenes de la profesionalización historiográfica española sobre Prehistoria y Antigüedad (tradiciones decimonónicas e influencias europeas)”, en Arce, J., y Olmos, R. (comps.), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. (Congreso Internacional, Madrid 13-16 diciembre de 1988, organizado por el Departamento de Historia Antigua y Arqueología del Centro de Estudios Históricos del CSIC), Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid: 73-77.

PEIRÓ MARTÍN, I.; PASAMAR ALZURIA, G. (1996): *La Escuela Superior de Diplomática. Los archiveros en la historiografía española contemporánea*, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, ANABAD, Madrid.

PORTÚS, J.; VEGA, J. (2004): *Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. El descubrimiento del arte español*, Colección Novatores, 18, Nivola, Madrid.

PUY HUICI GOÑI, M. (1990): “Las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos con especial referen-

cia a la Comisión de Navarra”, en *Príncipe de Viana*, 189, Pamplona: 119-209.

RIAÑO, J. F. (1872): *Classified and Descriptive Catalogue of the Art Objects of Spanish Production in the South Kensington Museum: With an Introduction and Notes*, Science and Art Department of the Committee of Council on Education, South Kensington Museum, London.

— (1878): *Sobre la manera de fabricar la Antigua loza dorada de Manises*, T. Fortanet, Madrid.

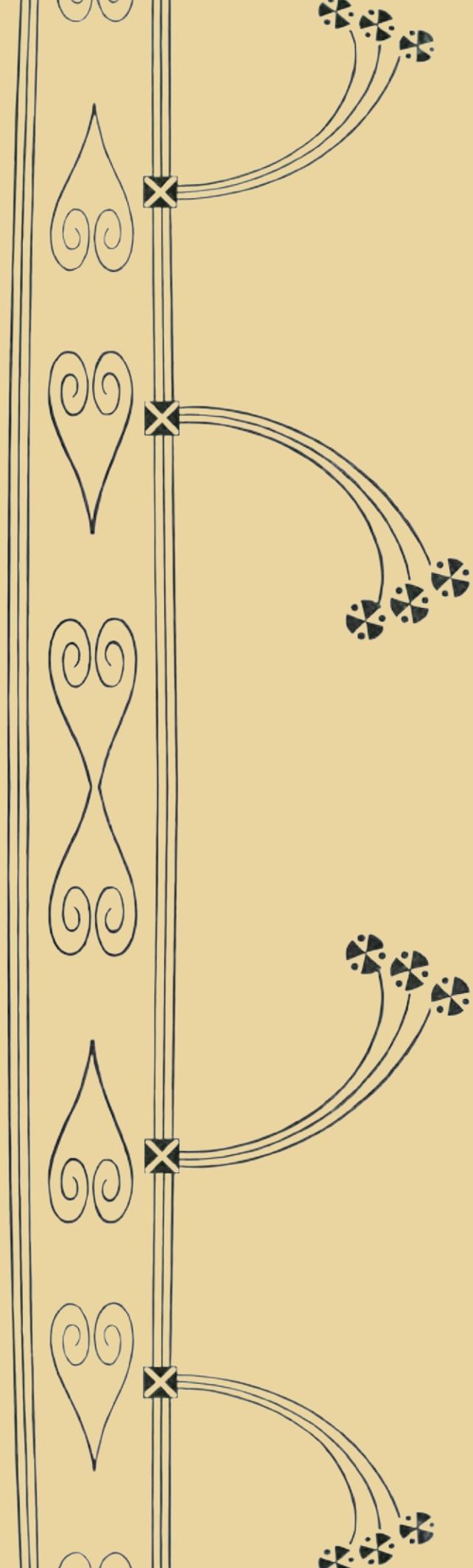
— (1879): *The industrial arts in Spain*, Bradbury Agnew and Co. (South Kensington Museum art Handbooks), London.

— (1887): *Critical and Bibliographical notes on early spanish Music*, Bernard Quaritch, London.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L. (2009): *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Sociedad Española de Musicología, Madrid.

— (2011): “Manuales de origen krausista para la enseñanza de la Estética y la Historia del Arte y de la Música en los institutos de Bachillerato”, en *Arbor*, (monográfico *La enseñanza secundaria en construcción a través de los Institutos históricos madrileños*, coordinado por Leoncio López-Ocón y Mario Pedrazuela), vol. 187, n.º 749: 535-545.

TRUSTED, M. (2006): “In all cases of difference adopt Signor Riaño’s view. Collecting Spanish decorative arts at South Kensington in the late nineteenth century”, en *Journal of the History of Collections*, vol. 18, 2: 225-236.



Los Catálogos como bien cultural
entre el pasado y el futuro

Interpretación material de los Catálogos Monumentales de España

María del Carmen Hidalgo Brinquis

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

carmen.hidalgo@mcu.es

Introducción

Deseamos que esta aportación sirva para completar los estudios que acompañan esta publicación para que, analizando las características materiales que muchas veces permanecen ocultas o que son difíciles de observar a través de una reproducción, conozcamos cómo los diferentes autores, siguiendo una normativa común, han afrontado estos trabajos, la importancia y empeño que pusieron en su ejecución y la personalidad que se refleja en la forma de llevar a cabo una obra cuyas normas eran iguales para autores tan diversos y, sobre todo, de formación tan dispar. Por ejemplo, Amador de los Ríos es el único que antepone a su nombre Don, manda imprimir las hojas de los catálogos con una orla modernista en las que aparece su nombre y el título del catálogo y hace constar que ha escrito personalmente los textos; a Juan Cabré le importan poco las formas pero sí mucho el contenido, y aporta sus conocimientos como gran dibujante y fotógrafo; Fernández Balbuena refleja en todo momento su condición de arquitecto; Castro quiere suplir con una buena presentación la pobreza de sus textos, etc.; por ello, hemos organizado este trabajo por autores, no por provincias y, a su vez, por fecha

de ejecución para ver si observamos alguna evolución en sus formas de abordar el proyecto. Finalmente, aportamos algunos datos sobre la compleja trayectoria material que han sufrido estos catálogos desde su concepción hasta nuestros días.

El encargo de los Catálogos Monumentales

En 1900, Alejandro Pidal y Mon, marqués de Pidal, ministro de Fomento aprobó el proyecto de realización de los Catálogos Monumentales y Artísticos de España para los cuales contaba con el apoyo de Juan F. Riaño, miembro de la Real Academia de San Fernando. Este proyecto se regía por el Real Decreto de 1 de junio de 1900 en el que se dispone se proceda a la formación del Catálogo monumental y artístico de la nación (*Gaceta*, 2-VI-1900) que se completaba con el Real Decreto ordenando la continuación del Inventario General de Monumentos Histórico-Artísticos y otro separado por cada provincia (*Gaceta*, 18-II-1902). Estos reales decretos, formados por siete y quince artículos, respectivamente, los añadimos al final de este trabajo a modo de anexos.

Según se estipula en el artículo 4.º del decreto de 1900, los profesionales encargados de realizar los catálogos debían ser seleccionados por la Real Academia de San Fernando, a la que se añadió, según el Decreto de 1902 (art. 4.º), la Real Academia de la Historia.

Como es fácilmente deducible, la puesta en marcha de un proyecto tan ambicioso dio lugar a una serie de problemas a la hora de la elección de las personas más idóneas para realizarlo, ya que, por una parte no había suficientes eruditos disponibles para trabajar simultáneamente sobre este tema, y por otra, una retribución atractiva, como veremos más adelante, y el prestigio del proyecto atrajo a algunos personajes sin la suficiente preparación pero con amigos influyentes, por lo que consiguieron la asignación de varios trabajos. Los resultados son muy desiguales, no solamente por lo anteriormente expuesto, sino también porque, aunque se tratasen de profesionales de profundos conocimientos como Gómez-Moreno (historiador del arte), Cabré (arqueólogo), Fernández Balbuena (arquitecto), etc., todos pusieron especial relevancia en aquellos temas en que eran expertos, descuidando algunos aspectos del patrimonio histórico-artístico que no eran de su especialidad.

Los autores designados desde 1900 a 1930, sin contar con Fernández Shaw ni con Francisco de Paula Valladar, de los que no tenemos conocimiento de su obra o de si llegaron a participar en el proyecto, son 23: Rodrigo Amador de los Ríos (Madrid, 1849 - Madrid, 1917), Francisco Antón Casaseca (Corrales del Vino, Zamora, 1880 - Valladolid, 1970), Ricardo del Arco y Garay (Granada, 1888 - Huesca, 1955), Rafael Balsa de la Vega (Pontevedra, 1859 - Madrid, 1913), Juan Cabré Aguiló (Calaceite, Teruel, 1882 - Madrid, 1947), Cristóbal de Castro Gutiérrez (Iznájar, Córdoba, 1874 - Madrid, 1953), Rafael Doménech y Gallisá (Tavisa, Tarragona, 1874 - Valencia, 1920) Gustavo Fernández Balbuena (Ribadavia, 1888 - Mar Mediterráneo, 1931), Adolfo Fernández Casanova (Pamplona, 1843 - Pamplona, 1915), Juan Catalina García López (Salmeroncillos de Abajo, Cuenca, 1845 - Madrid, 1911), Manuel Gómez Moreno (Granada, 1870 - Madrid, 1970), Manuel González Simancas (Córdoba, 1885 - Madrid, 1942), Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, Conde de Cedillo (Toledo, 1862 - Roma, 1924), Bernardino Martín Minguez (Carrion de los Condes, 1849), José Ramón Mélida y Alinari (Madrid, 1856 - Madrid, 1933), Bernardo Portuondo y Loret de Mola (Cuba, 1872 - Madrid, 1933), Rafael Ra-

mírez de Arellano y Díaz de Morales (Córdoba, 1854 - Toledo, 1921), Francisco Rodríguez Marín (Osuna, 1855 - Madrid, 1943), Enrique Romero de Torres (Córdoba, 1872 - Córdoba, 1956), Narciso Sentenach y Cabañas (Sevilla, 1853 - Sevilla, 1925), Luís Tramoyeres Blasco (Valencia, 1851 - Valencia, 1920) y Antonio Vives Escudero (Madrid, 1859 - Madrid, 1925).

Todos los trabajos fueron realizados entre 1901 (Ávila, por Gómez-Moreno) y 1923 (Segovia, de Francisco Rodríguez Marín) y a pesar de la posibilidad de que interviniera más de un autor (R. D. 1902, art. 8.º), todos son textos de un único investigador, ya que no podemos englobar en este caso al catálogo de Córdoba, en que Ramírez de Arellano es enviado a trabajar con Gómez-Moreno durante dos meses, antes de comenzar su obra, ni el de Orense, encomendado a Rafael Balsa, dado que el texto que conservamos se puede considerar sólo de Cristóbal de Castro, aunque desconocemos si pudo utilizar algún material recopilado por el primero antes de su fallecimiento.

Con respecto a la retribución y al periodo de ejecución, el artículo n.º 11 del Real Decreto de 1902 nos dice:

Cada comisionado recibirá una remuneración, que no excederá de 800 pts. mensuales, durante el tiempo que emplee en su trabajo, el cual no será mayor de doce meses para ninguna provincia. Para la entrega de cada inventario se concederá un plazo máximo de seis meses, después del señalado para los trabajos de exploración.

El abono correría a cargo, según el artículo 5.º del Real Decreto de 1900 y el artículo 13.º del de 1902, *de la partida consignada en el capítulo presupuestario vigente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.*

Lo entregaron en el tiempo estipulado, o con algún leve retraso, Amador de los Ríos, Balsa de la Vega, Cristóbal de Castro, Fernández Balbuena, Gómez-Moreno, González Simancas y Romero de Torres, siendo el autor que más se demoró Francisco Rodríguez Marín, al que encargan el Catálogo de Segovia el 18-7-1908 y lo entrega el 4-6-1923.

Prácticamente, todos recibieron 800 pesetas durante doce meses (los ocho estipulados más los cuatro de prórroga), lo que suponía un total de 9.600 pesetas, excepto Amador de los Ríos, a quien abonaron 1.250 pesetas más por "la complejidad" del Catálogo de Barcelona. En el polo opuesto se encuentran

Juan Catalina García López y Rafael Ramírez Arellano, quienes para realizar los Catálogos de Guadalajara y Córdoba respectivamente, reciben una asignación de 500 pesetas mensuales durante ocho meses. Ambos reclaman y se les amplía el plazo de realización a doce meses, pero no se les sube la cantidad estipulada por falta de presupuesto. A Antonio Vives Escudero se le contrata por 600 pesetas mensuales para realizar el Catálogo de Baleares durante un año.

Aunque suponemos que hubo una cierta subida del nivel de vida durante el espacio de tiempo transcurrido entre el primer y el último encargo, la cantidad a cobrar no sólo no tuvo ningún incremento, sino que, incluso, como hemos visto, sufrió alguna rebaja. Igualmente, en los últimos contratos, realizados después de la guerra civil, la cantidad total asignada fue de 10.000 pesetas y el plazo de ejecución, un año, por lo que la remuneración fue prácticamente igual que los encargados en 1900.

En el año 1900, 800 pesetas equivalían a 446.452 pesetas del año 2000. A partir de la introducción del euro, la inflación ha sido mucho mayor, de un 37%, por lo que ascendería en la actualidad a 607.174 pesetas, o sea unos 3.651 euros.

La extensión de los trabajos es muy variable, ya que, aunque parece deducirse de las normas establecidas por el Real Decreto de 1900 en su artículo 3.º que se esperaba que el catálogo de cada provincia estuviese compuesto por un tomo de texto y otro de ilustraciones, algunos llegan a constar de catorce volúmenes, como el de Jaén (tres de texto y once de ilustraciones), de Enrique Romero de Torres; o el de Cádiz, del mismo autor, del que sólo se conservan sus ilustraciones, que ocupan ocho volúmenes.

El arte del libro a principios del siglo xx

Materialmente, el periodo entre 1900 y 1930 es muy interesante en el arte del libro, ya que éste experimenta una gran revolución, pasando de ser una manufactura puramente artesanal apegada al pasado a entrar en un periodo muy mecanizado. Esta industrialización se refleja en la fabricación del papel y sus filigranas, en el paso de la escritura manual a la mecanográfica, en la revolución de las ilustraciones con la incorporación plena de las fotografías y las postales y en la mecanización de las encuadernaciones, entrando a formar parte de sus componentes nuevos productos y maquinaria.

Veamos un poco detenidamente la evolución de estos materiales y sus características en el periodo que nos ocupa

El papel

Todo el papel en que se han escrito estos catálogos está realizado a máquina y no hemos hallado ninguna muestra de papel de tina; sólo en el de Logroño, realizado por Cristóbal Castro, encontramos papel con verjura, pero ésta es artificial.

En España, la introducción de la máquina de papel continuo es algo tardía¹, ya que nuestro país padecía un gran retraso industrial debido, en parte, a las consecuencias de la invasión francesa y las guerras carlistas en las que se habían destruido numerosas instalaciones de estas manufacturas. La primera fábrica española de papel continuo se fundó en 1840 en Manzanares el Real (Madrid) y poco tiempo después, en 1841, fueron creadas la de Burgos, de corta duración, y La Esperanza de Tolosa.

Estas fábricas utilizaban como fuerza motriz el carbón y sus materias primas eran, en su mayoría, de importación, por lo que necesitaban un sistema de transporte fácil y económico basado en la proximidad de las vías férreas y las buenas comunicaciones con los grandes centros consumidores de papel. Por ello, aunque en un principio estuvieron diseminadas por todo el territorio nacional, debido a las causas socioeconómicas anteriormente expuestas, se fueron concentrando en grandes núcleos, especializándose poco a poco las diferentes regiones en las diversas modalidades de papel: así, en Cataluña se elaboró fundamentalmente papel de escribir, en el Reino de Valencia papel de seda, Manila y fumar, mientras que las fábricas de Castilla, Aragón y Andalucía sufrirán una paulatina disminución, pasando a desaparecer del mapa papelerero español. Algo más tarde, a partir de 1850, se crearon varias fábricas en el País Vasco, región sin tradición papelera pero idónea para este tipo de industria y su comercialización por su proximidad a las cuencas carboníferas, a las centrales hidráulicas y a la frontera con Francia. Estas fábricas se especializaron, sobre todo, en papel de imprimir.

¹ La máquina de papel continuo la inventa Loui Robert en 1798 pero las primeras con rendimiento industrial se instalan en el Reino Unido en la primera década del siglo xix.

Esta industrialización conllevaba unos conocimientos técnicos que no poseíamos, por lo que se tuvo que contratar a una serie de ingenieros extranjeros, a lo que habría que añadir la necesidad de grandes inversiones de capital para competir en el mercado nacional e internacional. Para poder afrontar las necesidades de esta nueva etapa surgió la idea de englobar una serie de fábricas, creándose La Papelera Española con sede en Bilbao, de la que tenemos alguna muestra en los papeles de estos catálogos.

Las características anteriormente expuestas se reflejan claramente en el papel utilizado por los diversos autores que, para el texto final, rara vez es de fabricación local, sino que optan por el de mejor calidad y de fácil adquisición. Vemos que el más generalizado como buen papel de escribir era el de A. Serra S que, sólo o utilizado conjuntamente con el de otros fabricantes, lo encontramos nada menos que en los textos de diecinueve provincias: Ávila, Salamanca, Huesca, Baleares, Sevilla, Tarragona, La Coruña, Lugo, Pontevedra, Málaga, Huelva, Albacete, Palencia, Guadalajara, Murcia, Valencia, Badajoz, Toledo y Madrid, siendo curioso que Amador de los Ríos utilizara papel de este fabricante en todos los trabajos encomendados a excepción de Barcelona, en cuya provincia se encontraba instalada la fábrica de A. Serra.

Este papel, de gran calidad, también es utilizado por los encuadernadores, ya que es el mismo que encontramos en numerosas guardas y hojas de respeto.

El tipo de papel utilizado, ya sea de A. Serra o de otro fabricante, es del llamado papel de hilo o de barba por las irregularidades o barbas de sus bordes que imitaban los de las hojas de papel hecho a mano. Era el papel utilizado por el Estado para documentos oficiales como papel sellado o timbrado y se vendía en pliegos de doble folio. Se fabricó sobre todo en Cataluña y Guipúzcoa, llevando en el centro del pliego la filigrana con el emblema de la fábrica y a ambos lados el nombre del fabricante.

Pero quizá, desde el punto de vista del estudio del papel utilizado en este periodo, nos resulta más interesante la documentación de los autores que no dejaron terminada su obra y la entregaron en borrador, ya que en ellos aparecen papeles de procedencia muy diversa, tanto nacionales como extranjeros, detectándose, sobre todo, el de origen inglés.

Otro tipo de papel que encontramos en estos catálogos es el papel vegetal utilizado para dibujar planos. Dada la fragilidad de este soporte para algunos

de mayor tamaño o uso, hallamos algunos realizados sobre tela engomada.

No tenemos ningún dato sobre el origen de las cartulinas en las que están adheridas las fotografías, pero suponemos que son de fabricación nacional, ya que teníamos una gran experiencia en la elaboración de este tipo de producto por nuestra tradición en la fabricación de naipes.

Las filigranas

Las filigranas del siglo xx son un tema escasamente estudiado², ya que la mayoría de los trabajos sobre marcas de agua³ están dirigidos a la datación de documentos y, a diferencia de las filigranas de los papeles hechos a mano, las realizadas industrialmente podían durar un periodo superior a los dos años de las filigranas de molde, y por ello, su utilización para la datación de documentos es menor.

En la máquina plana o continua se obtiene la filigrana por medio de un rodillo desgotor, revestido de una tela metálica provista de la correspondiente filigrana y situado entre las dos últimas cajas aspiradoras. Este rodillo filigranador fue inventado en 1826 por el formero John Marshall y se le llamó "dandy roll" por la exclamación de un obrero que al ver el resultado dijo: *¡Esto es estupendo!*⁴

Todas las filigranas encontradas en estos catálogos se han elaborado por este sistema y el único ejemplo que encontramos de filigrana ligeramente sombreada la hallamos en un fragmento de un papel adherido a la hoja 178bis del texto de Fernández Balbuena sobre Asturias (filigrana n.º 7). Todas están realizadas sobre papel continuo y solo encontramos una falsa verjura en papel de origen no español, como en las filigranas n.º 5 y la 25.

El estudio de las filigranas de estos catálogos nos sirve para poder diferenciar los textos que son coetáneos al autor de aquellos que se han introduci-

² Sólo encontramos referencias al papel fabricado en España en el siglo xx en la obra de Gonzalo Gayoso (2002).

³ La palabra para designar la marca oculta que hay en el papel para identificar su origen y procedencia en textos medievales es "la señal". Actualmente se puede utilizar indistintamente la terminología utilizada por los franceses "filigranes" o los ingleses "watermark", pero se suele emplear la primera para papeles hechos a mano y la segunda para los realizados con proceso industrial.

⁴ La palabra "dandy", en su acepción americana, significa "estupendo".

do más tarde a raíz de los intentos de publicación de los mismos, la distribución de la industria papelera en las diferentes zonas de España, el comercio internacional durante la Primera Guerra Mundial etc.; y para hacernos algunas preguntas puntuales como por qué Ramírez de Arellano, para su Catálogo de Córdoba, utiliza sobre todo papel de Zaragoza ya que, a través de los datos que conocemos de su biografía, nunca residió en esta ciudad; o saber que el presidente del Consejo Penitenciario utiliza papel inglés (filigrana n.º 19), o que Menéndez Pelayo, como director de la Biblioteca Nacional, usaba papel de baja calidad de origen francés (filigrana n.º 21) a través de documentos reutilizados por Juan Catalina García en sus textos sobre Guadalajara.

Al final de este trabajo añadimos las siluetas de todas las filigranas encontradas en los catálogos, ya que consideramos el elemento menos visible, a través de su edición digital, de las características materiales de estas obras.

Convivencia de los textos manuscritos y mecanografiados

Desde finales del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX las máquinas de escribir fueron unas herramientas indispensables en las oficinas y para muchos escritores profesionales. Este nuevo instrumento, que se había inventado a finales del siglo XVIII y al que se le aportan muchísimas mejoras y transformaciones a lo largo de XIX, permitió sustituir a los lentos copistas y dio un carácter más oficial e impersonal a los escritos, aceleró el ritmo de las comunicaciones y, desde el punto de vista social, permitió a la mujer incorporarse masivamente al mundo laboral como mecanógrafa.

A principios del siglo XX, la máquina de escribir había alcanzado un diseño estándar, con pequeñas variaciones de un fabricante a otro, siguiendo el siguiente esquema: cada tecla estaba unida a un tipo que tenía el correspondiente carácter en relieve en su otro extremo. Cuando se presionaba con la suficiente fuerza y firmeza, el tipo golpeaba una cinta de tela extendida frente a un cilindro que sujetaba el papel y se movía adelante y atrás. El papel se enrollaba en este cilindro, que rotaba al accionar una palanca (la del retorno del carro, en su extremo izquierdo) cuando se alcanzaba el final de la línea. Esto producía un “clic” característico, por lo que en los años cuarenta se co-

mercializó una máquina silenciosa que resultó ser un fracaso, llegándose a la conclusión de que el “cliqueo” que sonaba como acompañamiento a toda máquina de escribir era del gusto de los consumidores.

Como ayuda a posibles errores, se fabricaba una goma de borrar bastante dura que contenía un material abrasivo, con forma de disco plano, de unos 50 mm de diámetro y 3 mm de grosor, que permitía eliminar las letras individualmente y que solía ir acompañada de una pequeña brocha para limpiar los restos de goma y papel.

Un elemento fundamental en la máquina de escribir y que proporcionaba una identidad propia a sus escritos era la cinta. Ésta solía ser de tela de algodón impregnada de un colorante con gran poder tintóreo (anilina, azul de metinena, violeta de genciana, thionina), a la que se le añadía un fijador de humedad para su permanencia (glicerina, aceite de ricino, aceite de oliva o de almendras dulces) y una materia secante de un compuesto alcaloide. Las proporciones establecidas en una receta común eran:

- Anilina: 16 partes
- Agua: 80 partes
- Glicerina: 7 partes
- Jarabe de azúcar: 3 partes

Algunas cintas, como las de muchos de los escritos que estudiamos, estaban divididas horizontalmente en dos mitades, una roja y otra negra, contando con una palanca que permitía, al escribir, cambiar entre estos dos colores.

Los catálogos reflejan claramente la transición entre el uso del texto manuscrito y los realizados a máquina, conviviendo ambos plenamente, ya que no siempre los autores de más edad optan por el documento caligráfico y los más jóvenes por la mecanografía. Como ejemplo de lo anteriormente expuesto, encontramos el Catálogo de Huesca de Ricardo del Arco y Garay (1888-1955) en el que de los dos tomos conservados, el primero está manuscrito y el segundo mecanografiado. Otras veces, los textos están manuscritos con algunas notas o cartas mecanografiadas, como los de Luis Tramoyeres (1851-1920), Juan Catalina García (1845-1911) o Jerónimo López de Ayala, Conde de Cedillo (1862-1924).

Los escritos totalmente a máquina, pero con correcciones manuscritas, son los de Cristóbal de Castro (1874- 1953), Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), Bernardo Portuondo (1872-1933), Francisco Antón

Casaseca (1880-1970), Rafael Doménech (1874-1920) y Fernández Balbuena (1888-1931).

Los textos manuscritos están realizados con tintas comerciales de color negro o azul y a lápiz negro, azul o rojo y, aunque encontramos algunos escritos con bolígrafo, rotulador o fotocopiados, en su mayoría pertenecen a intervenciones posteriores con motivo de los diversos intentos de publicación. Suelen tener diferentes tipos de letra, sobre todo si se trata de más de un volumen. Unas veces creemos que son del propio autor, sobre todo en las correcciones y en las notas a pie de foto, pero otras pertenecen a la persona encargada de pasarlo a limpio, como sabemos en el caso de Gómez-Moreno que los escriben su mujer o la madre Sacramento (Gómez-Moreno, 1995: 135).

La mayoría de los pasados a limpio están realizados sobre papel pautado con pequeños puntos en azul, y tenemos algunos ejemplos de impresiones como las portadillas de algunos catálogos y en las orlas decorativas de Amador de los Ríos y Romero de Torres.

Ilustraciones

82

Según el artículo 9 del Real Decreto de 1900: *La descripción de los monumentos se presentará ilustrada con planos, dibujos y fotografías de las que su novedad e importancia lo requieran.*

Encontramos una gran variedad de técnicas, no sólo en los tomos dedicados a ilustraciones sino también en los de texto. En los primeros abundan, sobre todo, las fotografías y algunas postales ya que, a partir de un real decreto de 1905, se establece que éstas deben tener una de sus caras ocupada totalmente por una imagen que se dedica, en gran medida, a la difusión de monumentos y paisajes.

En las fotografías, que son ampliamente estudiadas en otro capítulo de esta publicación, aparecen con frecuencia los autores. Creemos que por una parte para mostrar las dimensiones del monumento o el yacimiento descrito, y por otra, para dejar constancia de que para realizar este trabajo el autor tuvo que desplazarse a numerosos lugares, muchas veces de difícil acceso.

En los tomos de textos encontramos dibujos a plumilla, textos epigráficos, planos sobre papel vegetal, fotografías de dibujo, dibujos a tinta, dibujos impresos, mapas sobre tela con almidón, etc. Así, por ejemplo, Manuel Gómez-Moreno añade a sus textos

manuscritos pequeños dibujos a plumilla, textos epigráficos y planos de edificios en papel vegetal firmados por él mismo, y Antonio Vives Escudero utiliza para la reproducción de monedas en Baleares la técnica de frotado de grafito.

Todas las ilustraciones están adheridas a su soporte con algún tipo de cola, excepto las de Valencia, realizadas por González Simancas, que las sujeta por medio de cuatro ranuras oblicuas, permitiendo así poder retirarlas fácilmente.

La encuadernación

Según el artículo 11.º del Real Decreto de 1902: *El comisionado deberá entregar el inventario completo, puesto en limpio y encuadernado y será obligación suya corregir las pruebas de imprenta cuando se proceda a la publicación de la obra.*

Analizando este epígrafe, nos llama la atención que algunos autores a los que sólo se les pedía un texto claro y limpio para poderlo publicar y, por lo tanto, una presentación provisional, encarguen para sus trabajos, tanto manuscritos como mecanografiados, encuadernaciones ricas y costosas, ya que, como es evidente, desconocían que la mayoría de sus obras iban a continuar con su encuadernación original hasta nuestros días y que sólo un siglo después de haber sido redactadas van a poderse consultar por un sistema tan del siglo XXI como es el soporte digital.

Con respecto al segundo apartado, casi ningún autor tuvo que cumplirlo, ya que muy pocos se publicaron en el periodo establecido, permaneciendo la mayoría inéditos; otros han visto la luz en época muy posterior, muchas veces después de haber fallecido su autor y por instituciones diferentes al Ministerio de Instrucción Pública.

En el primer cuarto del siglo XX, la mecanización en el arte de la encuadernación está plenamente introducida, aunque en España, en este periodo, convive con la realizada de forma tradicional y, generalmente, no se establece un corte claro entre los dos sistemas, ya que muchos encuadernadores, sobre todo los talleres pequeños, al no disponer de grandes recursos para comprar la nueva maquinaria, continúan con los procesos tradicionales para el dorado y el tinte de las pieles, pero utilizando materiales realizados industrialmente, como las guardas, las cabezadas, etc. que se encontraban disponibles en el mercado.

En estos catálogos, todas las guardas, excepto las que imitan tejido moaré, son de papel impresas con los diseños típicos de la época como peine, abanico, etc., y nos merece especial atención las elegidas por Vives Escudero, decoradas con caracolas, ya que iba a documentar una región tan unida al mar como son las Islas Baleares. Encontramos una gran variedad de tipologías de encuadernaciones y sobre todo diversidad en la utilización de materiales que demuestran el periodo de cambio que estaba sufriendo esta manufactura en España. Tenemos encuadernaciones tradicionales realizadas en piel, en piel vuelta, en pergamino, en tela y una gran cantidad de tipo holandesa.

Pero, quizá, la aportación más característica de este periodo para encuadernaciones económicas son las cubiertas realizadas en tela tratada con lomo reforzado con piel. Esta tela era un percal inglés de muy buena calidad impregnada en un producto, el pegamoide⁵. El pegamoide es, según la Enciclopedia Espasa Calpe, *una imitación del cuero obtenida con tejidos de algodón o lino e incluso con papel impregnándolo con sustancias diversas impermeables al agua. Se suele usar el celuloide*. El celuloide se disolvía en alcohol (94%) con una pequeña cantidad de aceite de ricino agitando continuamente. Este producto se depositaba sobre el tejido ya preparado no debiendo penetrar totalmente en él, por lo que se realizaba una rápida evaporación en cámaras donde eran absorbidos los vapores de alcohol. Esta operación se repetía varias veces con el producto cada vez más concentrado. El material obtenido permitía recibir el color y la estampación con buenos resultados, y con ayuda de planchas metálicas de bronce, estaño, cobre o cinc y una prensa se podían imprimir figuras decorativas o imitación de las diferentes texturas de la piel. Encontramos este nuevo material en las encuadernaciones de Francisco Rodríguez Marín, Rafael Balsa, Juan Catalina García y Bernardino Martín Mínguez.

Como es habitual en estos casos, desconocemos los autores de estas encuadernaciones, a excepción de las de Manuel Gómez-Moreno que, gracias a las informaciones que nos proporciona su hija Elena (Gómez-Moreno, 1995: 185) sabemos

⁵ Una variante del pegamoide es el dermatoil, más resistente y flexible. Obra citada, p. 185.

que fueron realizadas por Antonio Menard⁶, *uno de los más prestigiosos encuadernadores del momento, por un precio de 135 pts. Caros pero casi perfectos*. Están ejecutadas con minuciosidad, de forma tradicional, en piel de buena calidad color natural.

También conocemos la empresa que hizo las cajas donde se guarda la obra de Francisco Antón Casaseca sobre Valladolid, en las que en sendos tejuelos aparece: *Fábrica de libros y Rayados L. Miñón. Valladolid*. Esta empresa está registrada desde 1871 como imprenta de Leonardo Miñón y a partir de 1902 como de *Tipografía y libros rayados*.

El principal problema técnico que se presentaba al encuadernador al realizar estas obras era hacer unos tomos de características exteriores similares, pero mientras los que albergaban el texto no revestían grandes complicaciones, los de las ilustraciones tenían que salvar la diferencia de grosor entre el lomo y la zona central donde se encontraban adheridas las fotografías y, además, fortalecer la unión entre la encuadernación y el cuerpo del libro que debía soportar un peso bastante elevado. Estos inconvenientes los intentan paliar con la introducción de escartivanas y de tiras patent⁷.

El precedente de este tipo de encuadernaciones son los álbumes para las *carte de visite* y posteriormente para las postales. Pero ningún autor optó por este formato disponible en el mercado y en el que se podía sacar y meter fácilmente las ilustraciones, ya que estas estaban formadas por materiales muy diversos con diferente grosor y tamaño. Para obviar este problema, muchos autores optan por encuadernarlos en carpetas donde las hojas de cartulinas van sueltas, como Cristóbal de Castro y Narciso Sentenach.

⁶ Antonio Menard fue un encuadernador de un reputadísimo prestigio que trabajó para importantes instituciones españolas: Biblioteca Nacional, Real Academia de la Historia, la nobleza y adinerados bibliófilos. Llegó a España como consecuencia de la guerra francoprusiana del año 1879, que fue la causa de la caída del emperador Napoleón III y del advenimiento de la Revolución de la Comuna. Menard no dudó en sumarse a este movimiento y, al fracasar este intento republicano, tuvo que huir de Francia e instalarse en Madrid. Murió en esta ciudad en 1914.

⁷ Eran unas tiras de algodón que actuaban como bisagra, consolidaban la unión entre las gruesas hojas.

La utilización de estas técnicas por los diferentes autores

Veamos, de forma somera⁸, cómo estos autores introducen estas novedades técnicas en sus trabajos⁹:

Amador de los Ríos, Rodrigo

(Madrid, 1849 - Madrid, 1917)

Le encargan: Málaga (22-1-1907 - 7-10-1908), Albacete (31-3-1911 - 15-11-1912) y Barcelona (30-4-1913 - 21-1-1915), que ocupan dos tomos de texto y dos de ilustraciones, y Huelva (23-11-1908 - 17-1-1910), con dos tomos de texto y uno de ilustraciones. De ellos, se han publicado Huelva en 1998 y Albacete en 2005, ambos en fecha muy posterior al fallecimiento del autor, por lo que no pudo supervisarlos. Es quizá el autor que aporta mayor minuciosidad en sus escritos. Los textos de las cuatro provincias están enmarcados dentro de una orla de diseño modernista cuyo interior está pautado con una línea de puntos. De estas orlas, la más sencilla y rudimentaria corresponde a la provincia de Málaga. Los textos están escritos por ambas caras con caligrafía cuidada en tinta negra. Las hojas de los cuatro catálogos tienen impreso el nombre del autor en el anverso y en el reverso, el título del catálogo y la numeración en un hueco de la orla en su ángulo superior izquierdo. Todos los textos tienen una estructura similar con un índice al final de los tomos de texto y otro al principio de las ilustraciones. Las portadillas están impresas en negro con letra gótica y con el nombre del autor y la fecha en que le fue encargado el catálogo. Para el texto de Málaga, Huelva y Albacete utiliza el papel de A.S.S (filigrana n.º 1a) y para Barcelona, papel continuo sin filigrana.

El Catálogo de Málaga tiene numeración mecánica y los de las tres restantes es manuscrita.

Las ilustraciones, adheridas a unas cartulinas muy gruesas, están formadas por fotografías, postales y algunos planos y dibujos a plumilla y llevan anotaciones

manuscritas con tinta negra a pie. Las ilustraciones de Barcelona se complementan con un plano de la ciudad realizado sobre tela de algodón almidonada. Málaga está encuadernado en piel vuelta y los tres restantes en piel color natural, siendo similares las guardas de Málaga y Huelva y las de Albacete y Barcelona.

Antón Casaseca, Francisco

(Corrales del Vino, Zamora, 1880 - Valladolid, 1970)

Valladolid (10-7-1916). Sin publicar. En un principio lo pide realizar Cristóbal de Castro, pero finalmente se lo conceden a Antón Casaseca. Está compuesto por un volumen de texto y otro de fotografías.

El texto está mecanografiado con tinta azul y las hojas han sido numeradas en época posterior, en la parte central superior, con lápiz rojo. Junto al texto, aparecen intercalados dibujos originales a lápiz y plumilla, láminas pegadas y fotografías. El papel es de baja calidad sin filigranas.

Las fotografías están adheridas a cartulinas, en hojas sueltas sin encuadernar numeradas por la parte superior, faltando algunas. El autor señala siempre quién es el autor de los negativos; el Catálogo cuenta, además, con cinco planos doblados (cianotipias) de distintas dimensiones.

Están guardados en cajas que imitan la forma de un libro en cuyos lomos tienen un tejuelo que pone *Fábrica de libros y Rayados L. Miñón. Valladolid*. La encuadernación es de tipo holandesa con tapas de tela imitando piel.

Arco Garay, Ricardo del

(Granada, 1888 - Huesca, 1955)

Realiza Huesca (28-4-1914 - 1920), que es publicado en 1942. Sólo se conservan los dos tomos de texto. Está escrito a máquina en color azul-violeta con títulos en rojo. En el índice se indica que los números en rojo se refieren a la parte gráfica, que en la actualidad se ha perdido. El texto está escrito sobre papeles realizados por muchos fabricantes españoles: Pedro Alsina (filigrana n.º 3), J. Vilaseca (filigrana n.º 2a) de A Serra S (filigrana n.º 1b) y Papelera Peninsular (filigrana n.º 4) y las hojas de respeto tienen la filigrana de P. Alsina. La encuadernación es muy sencilla, en pergamino.

⁸ Por falta de espacio nos hemos visto en la necesidad de abreviar mucho la descripción de estas características pero todas ellas están recogidas en los informes realizados a raíz de su restauración y son consultables en el Archivo de Obras Restauradas del IPCE.

⁹ Hemos clasificado los autores por orden alfabético y tras ellos incluimos su lugar y fecha de nacimiento y defunción. Junto al nombre de la provincia catalogada aparece la fecha en que le fue hecho el encargo y la fecha de entrega.

Balsa de la Vega, Rafael

(Pontevedra, 1859 - Madrid, 1913)

Le encargan las cuatro provincias gallegas, aunque la de Orense no la pudo escribir por su fallecimiento, llevándola a cabo Cristóbal de Castro. Realiza: Pontevedra (21-1-1907 - 30-6-1908), La Coruña (18-7-1908 - 27-1-1910) y Lugo (26-12-1910 - 17-4-1913). Todas ellas sin publicar.

Pontevedra está compuesta por un tomo de texto y otro de ilustraciones. El texto está manuscrito sobre papel con la filigrana A Serra S (filigrana n.º 1b) y las ilustraciones están formadas por fotografías, reproducciones, planos a tinta sobre tela de almidón, planos a tinta sobre papel con acuarela roja, naranja y verde, dibujos a grafito sobre papel.

Las provincias de La Coruña y Lugo están formadas por un tomo de texto manuscrito y dos de ilustraciones, escritos con grandes márgenes, con tinta negra, en letra cursiva muy cuidada. El Catálogo de La Coruña está realizado, tanto los textos como el soporte de las ilustraciones, con papel de A. Serra S (filigrana n.º 1b) y Vilaseca (filigrana n.º 2b), y el de Lugo, con papel de A Serra S (filigrana n.º 1b). Las ilustraciones están formadas por fotografías con anotaciones en tinta negra y grafito y planos a plumilla en tela engomada, obra del autor.

Los catálogos de las tres provincias están encuadernados en tela, con textura imitando piel, pero de diferentes colores.

Cabré Aguiló, Juan

(Calaceite, Teruel, 1882 - Madrid, 1947)

Le encargaron los Catálogos Monumentales de Teruel (8-7-1909 - 15-6-1911) y Soria (21-6-1911 - 13-3-1917), ambos sin publicar. Los dos tienen las mismas características materiales, aunque el primero ocupa cuatro volúmenes y el segundo ocho. En ambos, los textos están intercalados con las ilustraciones, formando una continuidad. Están manuscritos con letra de gran formato sobre papel de baja calidad sin filigrana. Tienen numerosas ilustraciones, en su mayoría obra del autor, en las que se ponen de manifiesto sus grandes conocimientos del dibujo y la fotografía. Los dibujos están realizados en tinta china y grafito, y algunos planos con tinta china sobre tela tratada. Las encuadernaciones son muy similares, de tipo holandesa, con la única diferencia de que las de Teruel son de color corinto y las de Soria de color verde.

Castro Gutiérrez, Cristóbal de

(Iznájar, Córdoba, 1874 - Madrid, 1953)

Es el autor al que se le encomiendan más textos, nada menos que siete provincias, a pesar de su limitada especialidad en estos temas y sobre todo tratando de territorios de características histórico-artísticas muy dispares. Gran número de ellos no se le encargan en primer lugar, sino por problemas o renunciadas del primer investigador al que se le encomienda la obra. Así, Orense se le encargó tras el fallecimiento de Balsa, Santander tras la renuncia de Amador de los Ríos, e igualmente solicita hacer Baleares y Valladolid que finalmente son encargados a Antonio Vives y a Francisco Antón, respectivamente. Políticamente, fue amigo de Alcalá Zamora y estuvo comprometido con el socialismo de la URSS.

Realizó las provincias de Álava (31-7-1912 - 4-10-1913), de donde fue gobernador civil, Cuenca, Orense (30-4-1913 - 15-4-1915), Logroño (1-2-1915 - 24-2-1916), Santander (15-3-1913 - 1918?), Navarra (1-3-1916 - 13-3-1918) y Canarias (1922), que se conserva, en parte, en el Archivo General de la Administración. El único publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1915, es Álava, cuyo original se ha perdido.

Todos están formados por un volumen de texto y otro de ilustraciones, excepto Navarra que consta de cinco volúmenes: dos de texto y tres de fotografías. Los textos están mecanografiados en un alarde de perfección, alternando continuamente la tinta roja y negra, dejando unos enormes márgenes y encuadrando el texto en un rectángulo. El papel utilizado en el tomo de Logroño tiene la filigrana inglesa de Alex Pireg and Son, de calidad Superfine con papel de falso verjurado (filigrana n.º 5); los de Navarra y Santander están realizados sobre papel muy grueso con un acabado satinado sin filigrana, y Cuenca, sobre cartulina roja. Las ilustraciones también están enmarcadas en tinta roja con texto manuscrito al pie y en la cabeza.

Las encuadernaciones están realizadas en piel de color natural con muy buena ejecución. Para evitar los problemas derivados del grosor de las cartulinas de los tomos de ilustraciones que antes hemos indicado, el encuadernador ha optado por guardarlas en unas carpetas que simulan un libro con cierres de cuero mediante botones y lazos, o por unas sencillas tapas sueltas en piel. Las de Santander y Navarra tienen gofrado en el ángulo superior izquierdo el escudo de España rodeado por el toisón de oro, en cam-

bio las de Logroño y Orense tienen en el centro, y de mayor formato, el escudo de la Corona Española utilizado por Carlos III al que se han incorporado los territorios italianos, rodeado del collar de la orden de este monarca. Este escudo también lo encontramos en la encuadernación de Bernardo Portuondo para el Catálogo de Ciudad Real.

Catalina García, Juan

(Salmeroncillos de Abajo, Cuenca, 1845 - Madrid, 1911)

Guadalajara (1-2-1902 - 26-6-1906). Sin publicar. En la actualidad se conservan dos tomos de texto y una caja con documentación suelta. No tenemos imágenes.

En la caja de documentación suelta encontramos muchos tipos de papel con filigranas muy variadas: *José Vilaseca* (filigrana n.º 2b); *P. Alsina* (filigrana n.º 3a); *Venancio Zanon, Buñol* (filigrana n.º 20); *A Serra S* (filigrana n.º 1b); *Vda. de Romaní* (filigrana n.º 10b); *Palú y Asensio 2.ª Zaragoza* (filigrana n.º 23); *The Imperial* (filigrana n.º 24); *F. Paya* (filigrana n.º 25); *MC* (filigrana n.º 26) y *P A* (filigrana n.º 27). Encuadernado en carpetas de tapa dura y lomerías flexibles recubiertas con tela que imita piel.

Domenech Gallissá, Ramón

(Tavisa, Tarragona, 1874 - Valencia, 1920)

Le encargan el Catálogo de Tarragona (29-5-1909 - 6-7-1918) que no se llegó a publicar. El trabajo había sido encargado a José Ramón Mélida, pero éste no lo pudo realizar por enfermedad. Se compone de seis volúmenes: uno de texto y cinco de ilustraciones.

El texto está mecanografiado con tinta negra con correcciones manuscritas en tinta del mismo color y enmarcado dentro de un rectángulo de lápiz grafito. El papel es del fabricante A Serra S (filigrana n.º 1b).

Las ilustraciones, formadas por fotografías y dibujos sobre papel, tienen adheridas a sus pies unas etiquetas mecanografiadas con tinta negra y algunas en color violeta, con un texto explicativo de la imagen. Las páginas están numeradas a mano con tinta sepia. Está encuadernado en tela de lino cruda.

Fernández Balbuena, Gustavo

(Rivadavia, 1888 - Mar Mediterráneo, 1931)

Realiza Asturias (1917-1919), que permanece sin publicar. Este Catálogo, por motivos que desconocemos, no se trasladó al Instituto Diego Velázquez, quedando depositado en el Servicio de Información Artística. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca del IPCE, pero va a pasar a formar parte del cuerpo de los Catálogos Documentales depositados en el CSIC. Durante su permanencia en aquel Servicio se le realizó una restauración muy rústica y se redactaron unos textos explicativos de su contenido y ordenación.

El texto original fue entregado en cinco fases. Las entregas primera y segunda están mecanografiadas con papel de escribir a máquina, tan delgado que casi podemos considerarlo de copia. Las entregas tercera y cuarta han sido mecanografiadas sobre papel más grueso, de mala calidad y de origen inglés, según podemos deducir del fragmento de filigrana donde aparece la leyenda *Mill Son* (filigrana n.º 6). La entrega quinta está escrita sobre un papel de origen español, creemos que catalán, de baja calidad y de gran formato, ya que la filigrana se encuentra fraccionada y situada en el ángulo inferior izquierdo de cada hoja, lo que nos hace suponer que su tamaño era cuatro veces mayor que el folio. Encontramos la única muestra de filigrana sombreada, también de origen inglés, en un pequeño dibujo adherido a la hoja 178bis (filigrana n.º 7). El último documento del Catálogo es la entrega del trabajo dirigido al presidente de la Comisión Mixta, en el que encontramos la filigrana n.º 8.

Las fotografías, adheridas a unas cartulinas color marrón, están sin encuadernar. El Catálogo se completa con nueve planos en papel vegetal que actualmente están separados del texto, pero que debieron estar intercalados en él, ya que tienen unos orificios similares a este. En la última hoja hay una circular con membrete del Ministerio de la Gobernación donde se solicita al cura párroco de las diversas localidades información sobre los medios de transporte, de hospedaje y monumentos existentes en el pueblo, sean religiosos o no.

Fernández Casanova, Adolfo

(Pamplona, 1843 - Pamplona, 1915)

Sevilla (21-6-1907 - 574-1910). Sin publicar. El Catálogo se compone de seis tomos: tres de texto y tres de ilustraciones. Manuscrito en tinta negra con conteni-

do y anotaciones a pie de foto muy cuidadas. Papel con filigrana *A Serra S* (filigrana n.º 3) pautado en líneas azules. El texto, escrito sólo por una cara, ocupa prácticamente toda la hoja dejando muy pocos márgenes y tiene intercalados dibujos, textos epigráficos y dibujos de monedas. Los tomos de ilustraciones, que el autor llama "Atlas", están compuestos por fotografías, dibujos impresos, dibujos a mano y dibujos sobre papel vegetal.

Las encuadernaciones son en pergamino, con decoración vegetal en ambas tapas de estilo *Art Decó*. Esta decoración está realizada en color negro y tiene un diseño diferente en los tomos dedicados al texto que en los de las ilustraciones.

Gómez Moreno, Manuel

(Granada, 1870 - Madrid, 1970)

Le encargan Ávila (1-6-1900 - 10-7-1901), sin publicar; Salamanca (1-8-1901 - 16-7-1903), publicado en 1967; Zamora (21-10-1903 - 10-4-1906), publicado en 1927; y León (29-7-1906 - 15-2-1910), publicado en 1925 y 1979.

Ávila se compone de tres volúmenes: uno de texto y dos de ilustraciones. El volumen de texto está realizado sobre papel con las filigranas de *A Serra S* (filigrana n.º 1b) y *Romani T* (filigrana n.º 9). Esta última también se encuentra en las guardas y hojas de respeto. El texto está manuscrito en tinta negra, con pequeños dibujos a plumilla aclaratorios del texto y reproducción de textos epigráficos. Según Elena Gómez-Moreno (1995: 187) la madre Sacramento le ayuda a poner en limpio los textos *con su bonita y clara letra española*. Incluye también pequeños planos arquitectónicos adheridos, de gran perfección y realizados sobre papel vegetal de color agarbanzado firmados por Gómez-Moreno (M. G. M. M.). Los tomos ocupados por las ilustraciones son dos, estando todas ellas numeradas y con explicación manuscrita.

Salamanca está compuesto por dos volúmenes, uno de texto y otro de fotografías. El texto está escrito sobre papel pautado con líneas azules con las filigranas de *José Vilaseca* (filigrana n.º 2b) y de *A Serra S* (filigrana n.º 1a), ilustrado con pequeños dibujos a plumilla y otros de mayor formato sobre papel vegetal de color agarbanzado y adherido a las hojas del texto. Están firmados por Gómez-Moreno. El tomo de ilustraciones contiene numerosas fotografías, que el autor dice que han sido realizadas por él mismo, y

planos sobre papel vegetal, igualmente firmados por el autor. En las hojas de respeto encontramos la filigrana de *A Serra S*.

La realización del Catálogo de Zamora está ampliamente documentada, ya que él mismo nos relata que lo realiza en dos campañas consecutivas acompañado por su reciente esposa y redactado a lo largo de 1905 en el domicilio familiar granadino. Su mujer transcribe los textos y se convierte en el amanuense del ejemplar manuscrito que entrega en diciembre (1906). El texto está manuscrito en tinta, con numeración impresa sobre papel pautado con las filigranas de *A Romani T* (filigrana n.º 9) y *Rovira* (filigrana n.º 12), ilustrado con transcripciones epigráficas y textos en árabe y algunos dibujos.

El Catálogo de la provincia de León consta de tres tomos, uno de texto y dos de ilustraciones. El tomo de texto debió de ser entregado sin encuadernar o haber sufrido una profunda manipulación, ya que actualmente el volumen aparece guillotinado en todos sus cortes, perdiéndose casi toda la numeración original. Manuscrito, con letra femenina, en papel pautado de color ligeramente azulado con la filigrana del papelerero *Rovira* (filigrana n.º 12), termina con los índices de localidades, artistas y de texto, presentando un gran número de correcciones realizadas a lápiz, quizá a raíz de su publicación. Los dos tomos de ilustraciones están formados por fotografías adheridas a unas cartulinas. Faltan algunas pero no hay huellas de que se hayan desprendido.

Las encuadernaciones de los catálogos, a excepción de los de la provincia de León, que son de tipo holandesa, están realizadas en piel y, como ya hemos visto en el apartado general dedicado a las encuadernaciones, por el gran encuadernador A. Menard por un precio de 135 pesetas cada uno.

González Simancas, Manuel

(Córdoba, 1885 - Madrid, 1942)

Realizó: Murcia (30-3-1905 - 13-7-1907), publicado en 1997; Alicante, que no se conserva, y Valencia (1/4/1909 - 1916), sin publicar.

Murcia está compuesto por dos tomos de texto y uno de fotografías. Manuscrito en tinta azul y negra. En el tomo primero encontramos las filigranas de *A Serra S* (filigrana n.º 1a) y la de *Roman Robreño* (filigrana n.º 22). En el tomo segundo volvemos a encontrar la filigrana n.º 1a, pero esta vez acompañada de la

de *Hijo de Jover y Serra* (filigrana n.º 1d). Valencia, a su vez, se compone de dos tomos mixtos en los que alternan el texto con las ilustraciones. El texto está manuscrito, en tinta negra con anotaciones en grafito, en lápiz azul y rojo. En el papel volvemos a encontrar la filigrana de *A Serra S*. Las fotografías no están adheridas, si no sujetas por sus ángulos por medio de una ranura diagonal. Ambos catálogos están encuadernados a la holandesa.

**López de Ayala y Álvarez de Toledo, Jerónimo.
Conde de Cedillo**

(Toledo, 1862 - Roma, 1924)

Toledo (13-3-1904 - 1919), publicado en 1959. El Catálogo se compone de tres volúmenes: dos de texto, uno de fotografías y una caja con documentación suelta. Los textos están mecanografiados en tinta azulmorada con anotaciones a mano de lápiz de grafito y color rojo. Tiene numerosas correcciones que pueden haber sido realizadas por Antonio Gaya Nuño a raíz de su publicación. El papel tiene dos tipos de filigranas: la *Superfine* de papel de baja calidad (filigrana n.º 11) y la de *La papelería Española de Bilbao* (filigrana n.º 4). En estos tomos se incluyen algunos planos. El texto sobre la catedral de Toledo está realizado sobre papel de *A Serra S* (filigrana n.º 1a). Las ilustraciones son, fundamentalmente, fotografías adheridas a cartulinas. En la caja de documentos sueltos hay distintos tipos de papeles de baja calidad sin filigranas, algunas son hojas arrancadas de blocs, fotocopias de fotografías, apuntes y borradores del autor, fotocopias de texto, etc. La encuadernación es en piel.

Martín Mínguez, Bernardino

(Carrión de los Condes, 1849 - ?)

Palencia (22-1-1907-1-6-1909). Sin publicar. Consta de cuatro cuadernillos, aunque según Amelia López-Yarto (2010: 29) debían ser diez, a pesar de que en el lomo del tomo cuarto indica que éste es el último. Las ilustraciones están intercaladas en el texto. Éste está manuscrito con tinta negra y una grafía poco cuidada. El papel, con diferentes tipos de cuadrículas en azul, tiene las filigranas de *A Serra S* (filigrana n.º 1a) y *Pedro Alsina* (filigrana n.º 3c). Encuadernado con tela roja imitando la textura de la piel.

Mélida y Alinari, José Ramón

(Madrid, 1856 - Madrid, 1933)

En 1907, la Comisión propone a Mélida que haga el Catálogo de Tarragona, pero éste solicita que se deje sin efecto el encargo, que pasa a realizarlo Rafael Doménech.

Finalmente realiza las dos provincias extremeñas: Badajoz (20-5-1907-13-3-1912), publicado en 1925, y Cáceres (18-5-1914-1-7-1918), publicado en 1925. Los Catálogos de ambas provincias ocupan, cada uno, cinco volúmenes: dos de texto y tres de ilustraciones.

Tanto en los cinco tomos de Badajoz como en los de Cáceres, las portadillas están impresas en negro y los textos manuscritos con tinta negra. En el Catálogo de Badajoz, el primer volumen y los primeros seis cuadernillos del segundo tomo, están pasados a limpio pero el resto son hojas sueltas de apuntes. Los textos de Badajoz y Cáceres están escritos sobre papel de *A Serra S* (filigrana n.º 1a).

Los tomos de las ilustraciones de ambos catálogos están realizados sobre cartulinas gruesas de 0,55 mm y éstas se componen de planos cianotipos, sobre tela, sobre papel verjurado y sobre papel vegetal y fotografías, apareciendo en algunas de ellas un tampón azul y morado con *Foto Mélida*. Los diez volúmenes que componen estos dos catálogos extremeños están encuadernados a la holandesa con tela imitando piel de color granate.

Portuondo y Loret de Mola, Bernardo

(Santiago de Cuba, 1872 - Madrid, 1933)

Realiza Ciudad Real (30-4-1913 - 19-5-1917), publicado en 1972 y 2007. Se compone de dos volúmenes: uno de texto y otro de ilustraciones. El texto está mecanografiado en azul con anotaciones con grafito y tinta negra, escrito en ambas caras de la hoja, sobre un papel muy grueso sin filigrana. Las ilustraciones están adheridas sobre cartulina y están formadas por fotografías, algunas superpuestas con anotaciones manuscritas a pie de foto en tinta roja y negra, dibujos a ténpera sobre papel y mapas a tinta negra y roja.

Encuadernado en piel clara, con el escudo de la corona española, similar al que encontramos en las encuadernaciones de Cristóbal de Castro.

Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, Rafael
(Córdoba, 1854 - Toledo, 1921)

Le encargan Córdoba (20-3-1902 - 23-2-1906), publicado en 1983, pero antes de comenzar su trabajo, la comisión le encarga que se desplace durante dos meses a Salamanca para documentarse con Gómez Moreno. El Catálogo está compuesto de dos volúmenes de texto. Carece de fotografías pero la casa editorial se compromete a completarlo (López-Yarto, 1995: 24).

Está manuscrito con tinta negra y tiene intercalados dibujos en tinta negra, roja y lápiz de grafito, y entre esta documentación, encontramos una fotocopia. El frontispicio y el preámbulo, donde se exponen los criterios y métodos de trabajo, y el final de la obra, están escritos por diferentes manos (quizá del autor) que la parte central del volumen. Encontramos una gran variedad de filigranas procedentes, en su mayoría, de Zaragoza y su entorno. Estas son: *La Pa-pelera Aragonesa – Zaragoza* (filigrana n.º 13), *Roma-ni* (filigrana n.º 9b), *Dirección General de Infantería* (filigrana n.º 18), *M Gómez Guallart* (filigrana n.º 17). La encuadernación es de tipo holandesa.

Rodríguez Marín, Francisco

(Osuna, 1855 - Piedrabuena, Madrid, 1943)

Se le encarga Madrid (21-7-1907 - 20-5-1921) y Segovia (21-7-1908 - 4-6-1923), ambos sin publicar.

Madrid: De este Catálogo se conservan tres tomos, uno de texto y dos de fotografías, aunque originalmente eran seis, ya que tenemos el tomo segundo de texto y el tercero y cuarto de ilustraciones. El texto está mecanografiado en negro y rojo y con un apéndice en azul con anotaciones y correcciones manuscritas en tinta negra. Está escrito sólo por una cara, ocupando prácticamente toda la hoja. Termina con plano plegable de Madrid con la filigrana *N. O.* (filigrana n.º 8). Los textos están realizados sobre diferentes tipos de papel, predominando el de *A Serra S* (filigrana n.º 1a) y, en menor proporción, los de *Antonio Serra y Sobrino* (filigrana n.º 1c), de *P. Alsina* (filigrana n.º 3 b y 3c) y de *Juan Forn* (filigrana n.º 14). Las ilustraciones están formadas por fotografías con anotaciones a grafito. Está encuadernado en tela color crema.

Segovia está compuesto por siete volúmenes: tres de texto y cuatro de láminas. El texto está me-

canografiado en azul con anotaciones y correcciones manuscritas en lápiz de grafito. Está realizado sobre papel con las filigranas de *A Serra S* (filigrana n.º 1a) y *R. Palou* (filigrana n.º 15) e ilustrado con dibujos y planos sobre papel vegetal. Los tomos de ilustraciones están formados por fotografías adheridas sobre cartulina color anaranjado de 0,20 mm de grosor con anotaciones en lápiz de grafito. Está encuadernado en carpetas de tela con textura de piel de cocodrilo de color rojo.

Romero de Torres, Enrique

(Córdoba, 1872 - Córdoba, 1956)

Se le encarga Cádiz (25-5-1907–22-7-1909), publicado en 1934, y Jaén (20-1-1913– 7-9-1915), sin publicar. De Cádiz sólo se conservan los ocho volúmenes de fotografías, pero en sus notas a pie de foto se hace referencia al texto perdido. La encuadernación es de tipo holandesa con tela granate que imita la textura de la piel de cocodrilo. Jaén es el Catálogo más extenso de toda la colección, ya que se compone de catorce volúmenes: tres de texto y once de fotografías. El texto está manuscrito en tinta negra con anotaciones en grafito, lápiz rojo y azul sobre papel pautado con orla impresa con nombre del autor y filigrana de *J. Vilaseca* (filigrana n.º 2a) y acompañado por algunos planos en tela. Los tomos de ilustraciones están formados por fotografías adheridas sobre cartulina gris con escartivanas de tela blanca uniendo las hojas. Los pies de fotos están manuscritos a tinta. La encuadernación es de tipo holandesa con piel color verde y tela imitando piel.

Sentenach y Cabañas, Narciso

(¿Sevilla?, 1853 - ¿Sevilla?, 1925)

Realiza Burgos (4-10-1921 - 4-12-1924), sin publicar. Está compuesto por siete volúmenes en los que se intercalan el texto y las ilustraciones. El texto está manuscrito con tinta negra y azul a modo de borrador, en un papel sin filigrana. Las ilustraciones, compuestas por fotocopias de fotografías, apuntes y borradores del autor, fotocopias de texto, etc., están adheridas a un papel muy rústico sin filigrana con anotaciones a pie de grafito y numeradas con rotulador rojo. La encuadernación es de tipo archivador.

Tramoyeres Blasco, Luis

(Valencia, 1851 - Valencia, 1920)

La Comisión le encarga la realización de Castellón (2-8-1912 - 18-1-1919), que está sin publicar: dos volúmenes, uno de texto y otro de ilustraciones, ambos realizados sobre el mismo tipo de papel de buena calidad con la filigrana de *Vda. de R Romani* (filigrana n.º 10a). Los textos están manuscritos en tinta y lápiz sólo por una cara. La grafía es muy cuidada y parece letra femenina. Las ilustraciones están formadas por fotografías y dibujos a plumilla. La encuadernación es de tipo holandesa con guardas imitando moaré.

Vives Escudero, Antonio (1859 - 1925)

Realiza Baleares (1904), sin publicar. Está compuesto por cuatro volúmenes: uno de texto y tres de ilustraciones. El tomo de texto, manuscrito con letra muy cuidada de gran formato, está realizado en tinta negra enmarcada dentro de rectángulo impreso, con números impresos y otros posteriores en lápiz rojo. Tiene intercaladas transcripciones de textos de lápidas y dibujos de escudos a plumilla.

El papel es pautado y tiene la filigrana *A Serra S* (filigrana n.º 1a). Los tomos de las ilustraciones están compuestos por fotografías, postales y reproducciones, dibujos con tinta negra, dibujos a grafito, aguada con tinta negra, planos sobre tela de almidón y reproducción de monedas por técnicas de reproducción a grafito. Las encuadernaciones son en piel de color claro.

Historia material de los Catálogos. Su periplo por diversas instituciones

Queremos finalizar este breve estudio con una aproximación a la compleja historia material de los Catálogos Monumentales, para así comprender mejor el estado de conservación en que se encontraban al llegar al IPCE para su restauración y digitalización, y felicitarnos de que se hayan conservado casi completos hasta nuestros días y tener el privilegio de poder consultarlos.

Como hemos visto al inicio de este trabajo, según el artículo 7 del Real Decreto de 1902, la *Comisión remitirá con su informe al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes los trabajos cuando estén terminados.*

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, nacido de la escisión del Ministerio de Fomento, se creó el 31 de marzo de 1900. Éste tenía su sede en el actual Ministerio de Agricultura en la plaza de Carlos V. El edificio, obra de Ricardo Velázquez Bosco, se había terminado de construir en 1897 por lo que suponemos que este nuevo Ministerio, durante estos primeros años, continuó alojándose en la sede del Ministerio de Fomento ya que el Ministerio de Educación de la calle Alcalá, obra del mismo arquitecto, no se inauguró hasta 1915; por ello, creemos que las primeras entregas de los Catálogos Monumentales se realizarían en la plaza de Carlos V.

Posteriormente, según las Reales Órdenes de 26 de enero y 12 de febrero de 1915, se crea la Dirección General de Bellas Artes, que se instaló en la sede del recién inaugurado Ministerio de Educación y debemos suponer que allí se trasladaron también nuestros Catálogos Monumentales.

Transcurrida la Guerra Civil Española, según un decreto del 9 de marzo de 1940, publicado en el BOE del 18 de abril, los catálogos pasan a depender del Instituto Diego Velázquez del CSIC, creado en noviembre de 1939. Este centro, heredero del Centro de Estudios Históricos de la Junta de Ampliación de Estudios, ocupó la sede que tenía esta institución: el Palacio de Hielo en la calle Medinaceli, 4, ya que el edificio del CSIC de la calle Serrano, 118, obra de Miguel Fisac, se inauguró años más tarde y allí nunca se trasladó.

Posteriormente, según un decreto de julio de 1953:

La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional procederá a la formación del Inventario General del Tesoro Artístico Nacional. Servirán de base para este inventario los Catálogos Monumentales existentes, los que se publiquen seguidamente, el fichero de Arte Antiguo del Instituto Diego Velázquez y los datos y antecedentes reunidos por la comisión del Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional.

Pero, según varias cartas sobre diferentes aspectos de la publicación de los catálogos dirigidas a don Diego Angulo y recogidas por Amelia López-Yarto (2010: 79), sabemos que, al menos en los años 56 y 57, éstos permanecían depositados en la calle Medinaceli.

En 1961 se crea el Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnografía, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes que se encargará desde ese momento de la custodia de los catálogos.

Este Servicio se instaló, provisionalmente, en el Casón del Buen Retiro, donde convivió con el Instituto de Restauración de Obras de Arte, el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y más tarde con el Servicio de Monumentos y Arqueología¹⁰. Allí estuvieron depositados hasta que en el año 1978 se trasladaron a la sede del entonces recién creado Ministerio de Cultura y Bienestar, en la actual sede del Ministerio de Defensa del Paseo de la Castellana. Por falta de espacio, desde allí volvieron en 1980, en calidad de depósito, al Instituto Diego Velázquez y ya no acompañaron al Servicio de Información Artística en su nuevo emplazamiento en el Antiguo Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad Universitaria, actual Museo del Traje.

Al crearse en 1985 el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (actual Instituto del Patrimonio Cultural de España), el Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica pasó a formar parte de esta institución, quedando depositado en el edificio de la Corona de Espinas su biblioteca y su fototeca, pero permaneciendo en el Instituto Diego Velázquez, en calidad de depósito, los Catálogos Monumentales.

En el año 2000 se remodela la estructura del CSIC, pasando el Instituto Diego Velázquez a integrarse en el Área de Humanidades y Ciencias Sociales, y en el 2007 se traslada a su nueva sede en la calle Albasanz 26-28 y allí, formando parte de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, continuarán una vez restaurados y escaneados como testimonio de un ambicioso proyecto cultural que, por numerosas causas adversas, ha permanecido en su mayoría inédito, no consiguiendo ni la utilidad ni la difusión deseada.

Anexo Documental 1

Real Decreto de 1 de junio de 1900 disponiendo se proceda a la formación del Catálogo monumental y artístico de la nación (Gaceta, 2-VI-1900)

Art. 1.º: *Se procederá a la formación del Catálogo monumental y artístico de la nación.*

¹⁰ Todas estas instituciones, excepto el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, han vuelto a reunirse en el actual IPCE, en su sede de la Corona de Espinas.

Art. 2.º: *Para el mayor orden y resultado práctico de estos trabajos se realizarán por provincias, no pasando a otras sin que esté completamente terminado el Catálogo Histórico Artístico de aquella en que se haya comenzado la investigación.*

Art. 3.º: *El Catálogo de cada provincia formará un tomo o cuaderno, comprendiéndose en él todas las riquezas monumentales y artísticas existentes en las mismas.*

Art. 4.º: *La persona o personas encargadas de la formación del Catálogo monumental e histórico serán propuestas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a fin de que reúnan las competencias y condiciones necesarias para el importante trabajo que se les encomienda.*

Art. 5.º: *Los gastos que ocasione la formación del Catálogo se satisfarán con cargo a la partida consignada a este objeto en el capítulo del presupuesto vigente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.*

Art. 6.º: *En el orden de provincias y teniendo en cuenta las riquezas históricas o artísticas que atesoran, comenzará el Catálogo por la provincia de Ávila*

Art. 7.º: *El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes oyendo a la Real Academia de San Fernando, dictará las instrucciones necesarias para llevar a cabo lo dispuesto en este Decreto y fijará el plazo dentro del cual deba terminarse el Catálogo en la provincia que sea objeto de la investigación artística.*

Anexo Documental 2

Real Decreto ordenando la continuación del Inventario General de Monumentos Histórico-Artísticos y otro separado por cada provincia (Gaceta, 18-II-1902)

Art. 1.º: *Por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se continuará la formación del Inventario General de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino, acordada por R.D. de 1 de junio de 1900.*

Art. 2.º: *Se hará para cada provincia un inventario separado, semejante al ya terminado de Ávila.*

Art. 3.º: Para la formación de éstos inventarios parciales se dividirá el territorio en tres secciones: una que comprenda las provincias de los antiguos Reinos de Castilla y León: otra, los de Andalucía y Extremadura y otra los correspondientes a la corona de Aragón y Navarra.

Art. 4.º: El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes tendrá a su cargo la dirección de estos trabajos, asesorado por la Comisión Mixta Organizadora de las provinciales de Monumentos, compuesta de individuos de número de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando.

Art. 5.º: Cada una de las tres Secciones estará a cargo de la persona o personas que nombre el Ministerio, a propuesta de la Comisión y esta misma podrá también indicar la conveniencia de relevar de su cargo a algún comisionado cuando justas causas le muevan a ello.

Art. 6.º: El Ministro, cuando lo considere conveniente, utilizará para los trabajos del Inventario general los servicios y conocimientos especiales de los individuos del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, que nombrará al efecto, abonándoseles los gastos de viaje y demás que se les origine en el desempeño de esta comisión con cargo al crédito correspondiente del presupuesto.

Art. 7.º: La Comisión propondrá, oportunamente, cuáles han de ser las provincias en que sucesivamente se vaya formando el inventario, dará a los comisionados las instrucciones necesarias para el mejor desempeño de su cometido y remitirá con su informe al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes los trabajos cuando estén terminados.

Art. 8.º: El Ministro, a propuesta de la Comisión, dispondrá, cuando lo juzgue oportuno, que dos comisionados trabajen juntos en una provincia por tiempo determinado. En este caso el más moderno estará a las órdenes del otro.

Art. 9.º: Los inventarios comprenderán, además de la descripción y estudio crítico, una breve noticia histórica de los monumentos, para lo cual los comisionados deberán examinar cuidadosamente los documentos impresos o manuscritos, en particular los que

se conservan en los archivos nacionales, municipales, eclesiásticos y particulares.

La descripción de los Monumentos se presentará ilustrada con planos, dibujos y fotografías de los que por su novedad e importancia lo requieran.

Art. 10.º: Terminado cada catálogo, se publicará un resumen detallado en la Gaceta de Madrid y en los Boletines oficiales de las provincias.

Art. 11.º: Cada comisionado recibirá una remuneración, que no excederá de 800 pesetas mensuales, durante el tiempo que emplee en su trabajo, el cual no será mayor de doce meses para ninguna provincia. Mediante dicha remuneración, el comisionado deberá entregar el inventario completo, puesto en limpio y encuadernado y será obligación suya corregir las pruebas de imprenta cuando se proceda a la publicación de la obra.

Para la entrega de cada inventario se concederá un plazo máximo de seis meses, después del señalado para los trabajos de exploración.

Art. 12.º: El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes fijará, a propuesta de la Comisión mixta, el tiempo y la remuneración que hayan de corresponder a los trabajos de cada provincia a medida que se vayan emprendiendo.

Art. 13.º: El pago o remuneración se hará por meses o por más largos periodos de tiempo, según lo exigieren las circunstancias, previo certificado del Presidente de la Comisión Mixta en que se acredite haber sido desempeñado debidamente el servicio, y una parte de lo devengado, que fijará la Comisión, no se abonará hasta después de hecha la entrega del trabajo.

Art. 14.º: El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes dispondrá a la terminación de cada catálogo o inventario, que obtenga publicidad, para lo cual autorizará a un establecimiento industrial de reconocido crédito y competencia artística que se encargue de este trabajo, con arreglo a las bases que se estipulen previamente.

Art. 15.º: Quedan derogadas todas las disposiciones dictadas que se opongan al cumplimiento de este decreto.

Bibliografía

GAYOSO, G. (2002): *Historia del papel en España*, Diputación de Lugo.

GÓMEZ-MORENO, M.^a E. (1995): *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Fundación Ramón Areces, Madrid.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo monumental en España*, CSIC, Madrid.

VALLS Y SUBIRÁ, O. (1970): *Paper and Watermarks in Catalonia*, Amsterdam.

Filigranas

Las filigranas que se muestran a continuación han sido obtenidas por el sistema tradicional de calco con ayuda de una lámina de luz fría. Debido a su gran tamaño se han tenido que reducir por problemas de espacio, pero los calcos, a su tamaño original, se encuentran en los informes de obras restauradas del IPCE a disposición de cualquier investigador que los quiera consultar.



Filigrana n.º 1a. Papel de barba utilizado para papel de Timbre o de Estado de gran calidad y en el que están realizados la mayoría de estos textos manuscritos "pasados a limpio". Como en todo este tipo de papel, el nombre del fabricante aparece a ambos lados del doble folio, teniendo en el centro el escudo del papelerero, en este caso la cruz de Malta. Bajo el escudo se indica que es papel de primera calidad. En casi todos los ejemplos que tenemos este escudo coincide con el lomo del libro, por lo que generalmente no se puede ver al completo. Los papeleros Serra de Capellades (Barcelona) representan una gran industria desde el siglo XVIII. Santiago Serra compra en 1801 un solar para edificar su vivienda y molino, en el centro del pueblo de Capellades. En algunos casos encontramos una filigrana con papel de características idénticas pero sin el escudo central. De este tipo son las filigranas de las guardas y hojas de respeto de Ávila y Huesca.

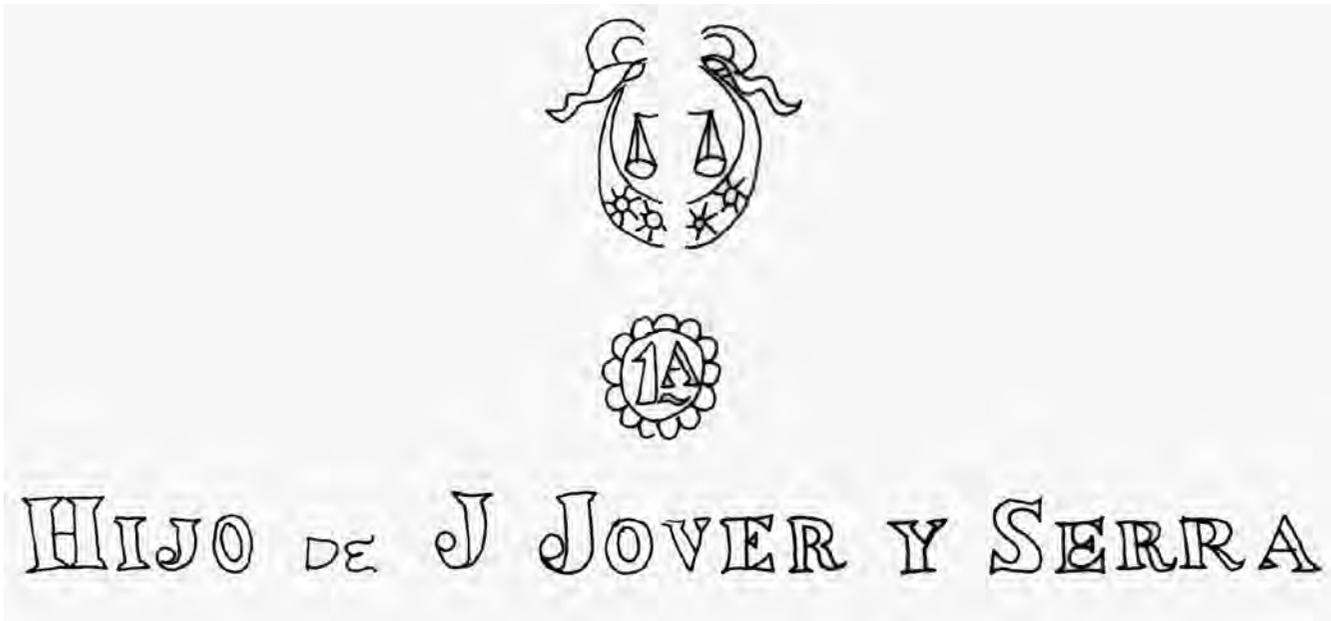


A. S. S.

Filigrana n.º 1b. De las mismas características que la anterior, pero con sólo las iniciales del nombre del papelerero.

ANTO SERRA Y SOBRINO

Filigrana n.º 1c. Antonio Serra y Sobrino. Fábrica de Santa María de Palautordera (Barcelona). El nombre del papelerero se encuentra a lo largo del bifolio. Según Gayoso (2002: 152) en la *Revista Gráfica* (2.ª época, Barcelona 1927), aparece el siguiente anuncio: *Fábrica de papel de tina. Viuda e hijos de Roca y Serra. Sucesores de Antonio Serra y Sobrino en Palautorderas. Casa fundada en 1760. Papel de barba superior. Clases especiales de marcas transparentes. Cartulinas especiales para naipes. Almacén y despacho, Bailén 66. Barcelona.*



Filigrana n.º 1d. *Hijo de Joaquín Jover y Serra.* Papel de 1.ª con escudo central y el nombre del fabricante a lo largo de ambos folios. Lo encontramos en el 2.º tomo del texto de Murcia.



Filigrana n.º 2a y b. Las dos filigranas pertenecen al fabricante catalán *José Vilaseca*, pero mientras que la primera está realizada en un papel de baja calidad, la segunda pertenece a un típico papel de barba con el nombre del fabricante a ambos lados del bifolio, con escudo central y bajo él la indicación que es papel de primera. Parece ser que el escudo central se basa en un panel de avispas, como recuerdo al invento de obtener la pulpa a partir de la madera. Desgraciadamente el libro Valls y Subirá, Oriol (1970), nos da muy pocas referencias de los papeleros catalanes de los inicios del siglo xx y únicamente hace referencia a ellos si comenzaron a trabajar con mucha anterioridad.

Según el « Baillly-Bailliere » de 1900, J. Vilaseca tenía una fábrica de papel en Capellades y en las Estadísticas de 1934 y 1943 aparece la fábrica de papel de hilo o barba de J. Vilaseca, S.A., con una máquina Piccardo, 1 m, secado natural y calefacción con una producción media de 750 kg en 24 horas.



P ALSINA



P ALSINA

PEDRO ALSINA

Filigrana n.º 3a, b y c. Papel con filigrana *Pedro Alsina*. En los catálogos encontramos tres variantes de filigranas usadas por este papelerero. Las 3a y 3b son características de papel de barba con el escudo central representando un león rampante, símbolo de Zaragoza. La 3c es más sencilla, pero también realizada en papel de buena calidad y la encontramos en los Catálogos de Madrid y Huesca. Esta fábrica de Zaragoza aparece citada en el *Bailly-Bailliere* de 1900 como de Pedro Alsina Dalmau en Villanueva del Gállego (Zaragoza).



Filigrana n.º 4. Es la filigrana utilizada por *La Papelera Española* en su papel de barba producido en la factoría de Arrigorriaga (Vizcaya). Su símbolo es el elefante, emblema de esta sociedad que surge ante la necesidad de aunar varias fábricas españolas para poder defenderse de la competencia extranjera.

97



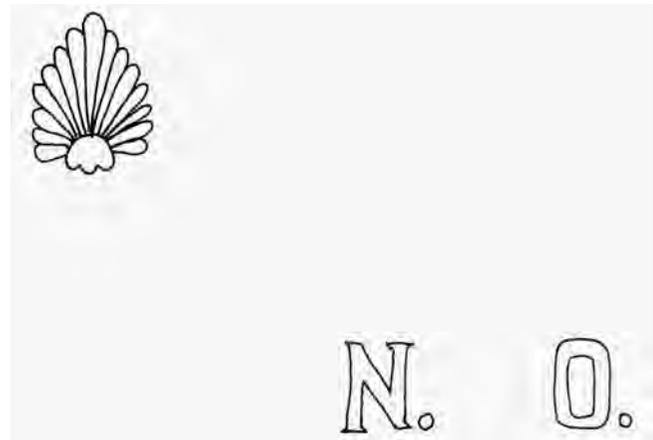
Filigrana n.º 5. Papel de origen inglés de *Alex Pirig and Sons* en las que se indican sus cualidades: *Royal superfine*. Tiene un falso verjurado. Sólo lo encontramos en el Catálogo de Logroño.



Filigrana n.º 6. Fragmento de papel de tipo medio de origen inglés.



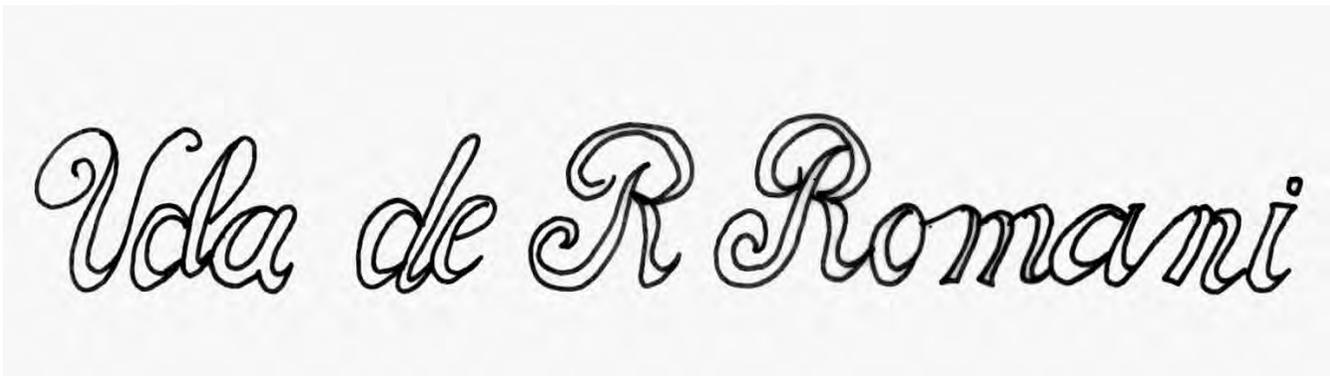
Filigrana n.º 7. Fragmento de una filigrana ligeramente sombreada con una leyenda que nos lleva a pensar que es un papel de origen inglés *NO TRAOD*. La encontramos en un pequeño plano adherido a la hoja 178 bis del Catálogo de Asturias.



Filigrana n.º 8. N. O. En Asturias y plano de Madrid.



Filigrana n.º 9a y b. Ambas filigranas pertenecen a Antonio Romaní y Tort. La familia Romaní es, junto con los Serra, la de mayor prestigio a principios del siglo xx, en Cataluña. En el *Bailly-Bailliere* de 1900 aparece fábrica de Ramón Romaní y en las Estadísticas de 1934 y 1943. La encontramos en los Catálogos de León, Zamora y Ávila.



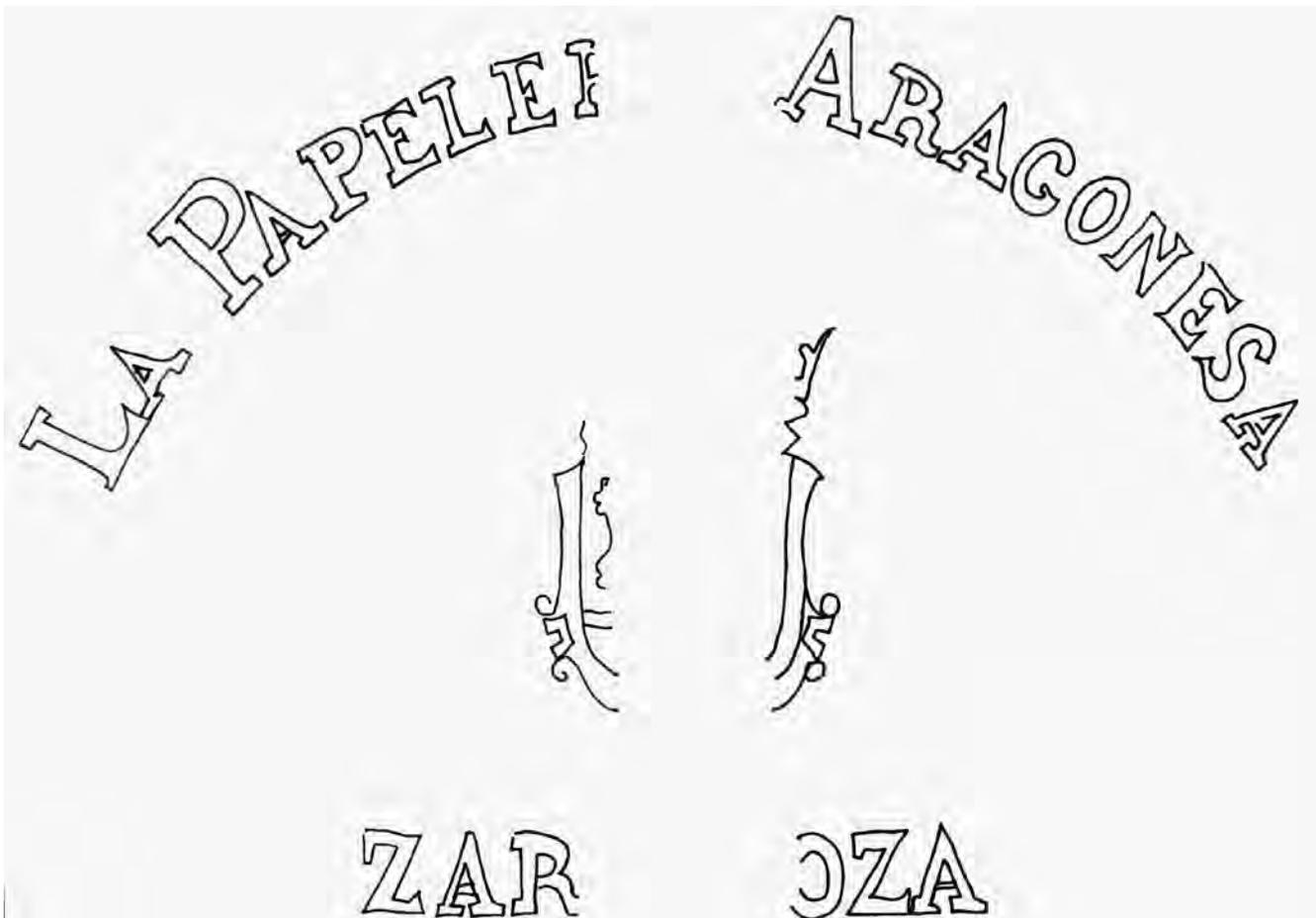
Filigra n.º 10a y b. Filigranas pertenecientes a la Viuda de Ramón Romani. En la 10a el nombre de la papelera está escrito en letra inglesa a lo largo del doble folio, en cambio la 10b está realizada sobre un papel clásico de barba con el escudo central representando las barras del escudo catalán. También se indica que es papel de primera. Según las estadísticas de 1934 y 1943, tenía una máquina Piccardo de 1 m de ancho, secado natural, producción media 24 horas 1.500 kgs.



Filigrana n.º 11. Papel de baja calidad, suponemos que de origen francés con la leyenda *SUPERFINE*. Lo encontramos en la provincia de Toledo.



Filigrana n.º 12. Papel de barba con escudo central y a ambos lados el nombre del fabricante: *Rovira*. Esta familia de papeleros trabajaba desde el siglo XVIII en Sant Joan les Font, en Olot y Capellades.

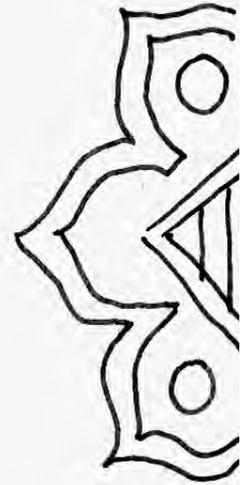


Filigrana n.º 13. *La papelera aragonesa*. Zaragoza. Papel de baja calidad. El escudo central, que casi no se puede ver por estar la hoja de papel escrita por ambos lados, suponemos que está formado por un león rampante, símbolo de la ciudad.



JUAN FORN

Filigrana n.º 14. No hemos encontrado ningún dato sobre el fabricante: *Juan Forn*. Pero suponemos que debe ser catalán o valenciano. Tiene el nombre al lado derecho del bifolio y el apellido al izquierdo y lleva escudo central.



R. PALOU

Filigrana n.º 15. *R. Palou*. Papelero de San Juan de las Fonts (Barcelona). El nombre del papelero se haya a ambos lados del bifolio y el escudo está formado por una roseta en cuyo interior están las barras de Cataluña.



103

Filigrana n.º 16. *La papele...Barcelona? Marca Registrada.* Se encuentra en un papel muy fino de mala calidad y de gran formato. La encontramos en el Catálogo de Asturias y aparece muy dividida, por lo que la hemos tenido que reconstruir a partir de varios fragmentos.



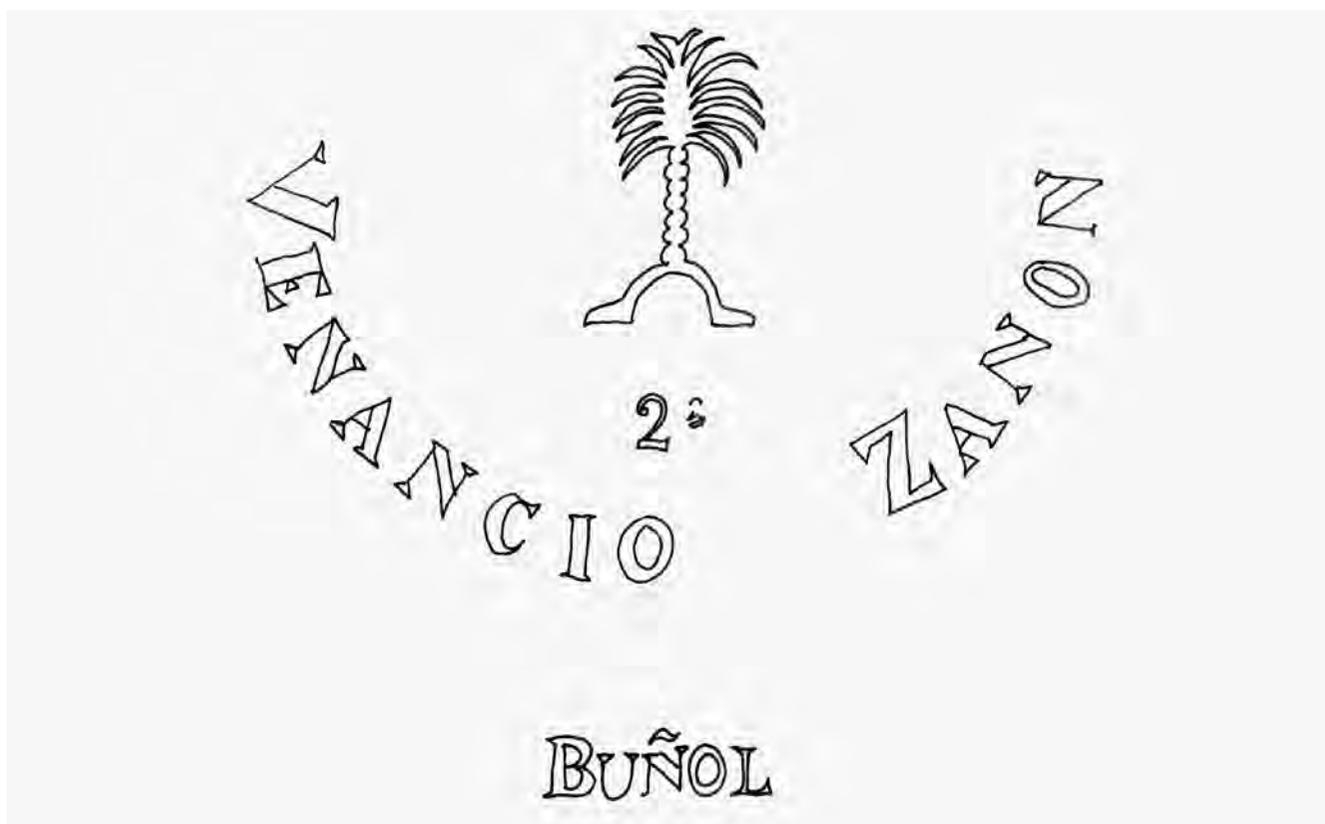
Filigrana n.º 17. Esta filigrana pertenece a la familia Gómez Guallart que ya está censada en Zaragoza en el *Bailly-Bailliere* de 1900 y en la actualidad forma parte de Industrias Celulosa Aragonesa (SAICA).



Filigrana n.º 18. Dirección General de Infantería. Esta filigrana no pertenece a ningún molino paplero, sino que está realizada por encargo de esta institución, seguramente, por algún fabricante de Zaragoza.



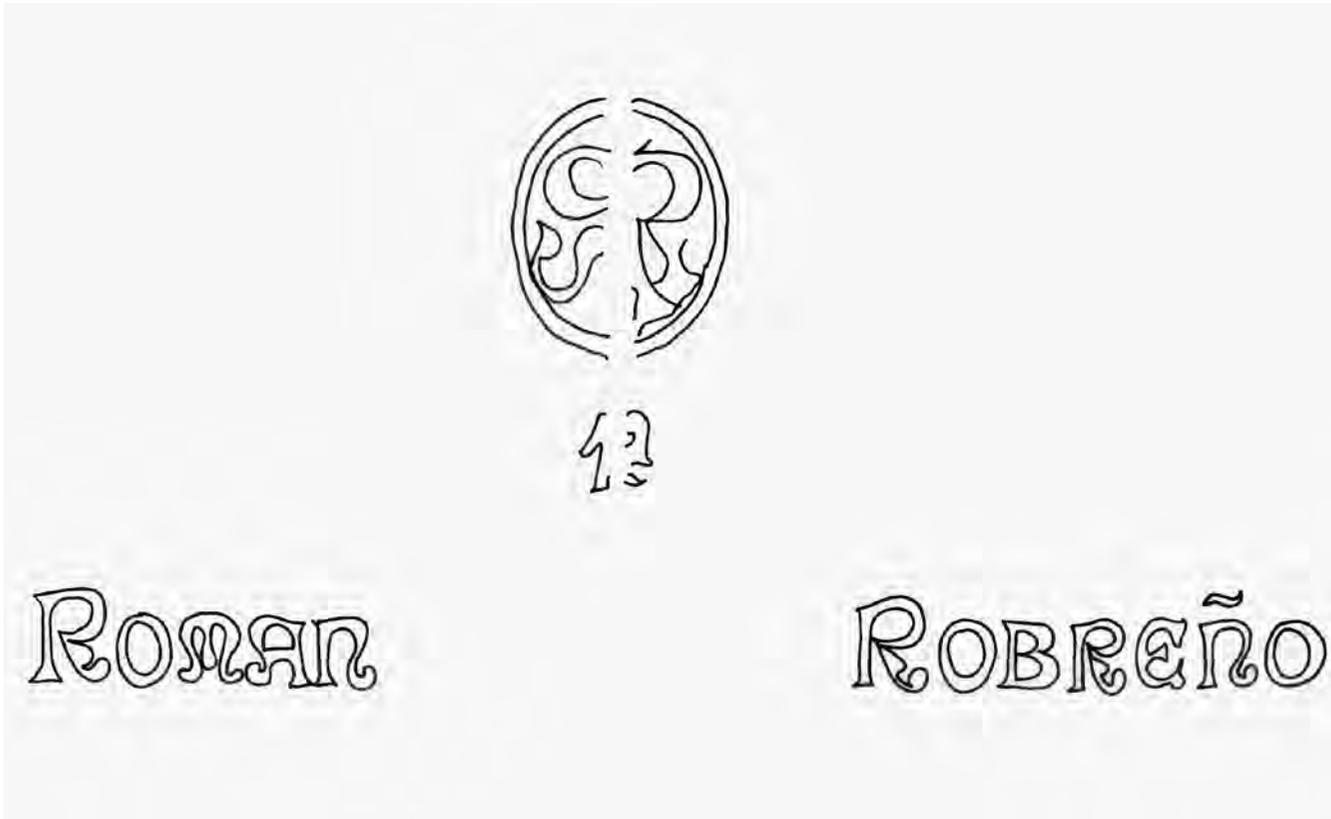
Filigrana n.º 19. H. P. M. London. Guadalajara. Papel reutilizado de una comunicación del presidente del Consejo Penitenciario, abril 1906.



Filigrana n.º 20. Esta filigrana, junto con la n.º 23, es de las pocas que nos indica que no está realizada en un papel de primera. Venancio Zanon fue un importante industrial paplero que trabajó en Buñol (Valencia) desde el siglo XIX, citado por el Indicador de 1864.



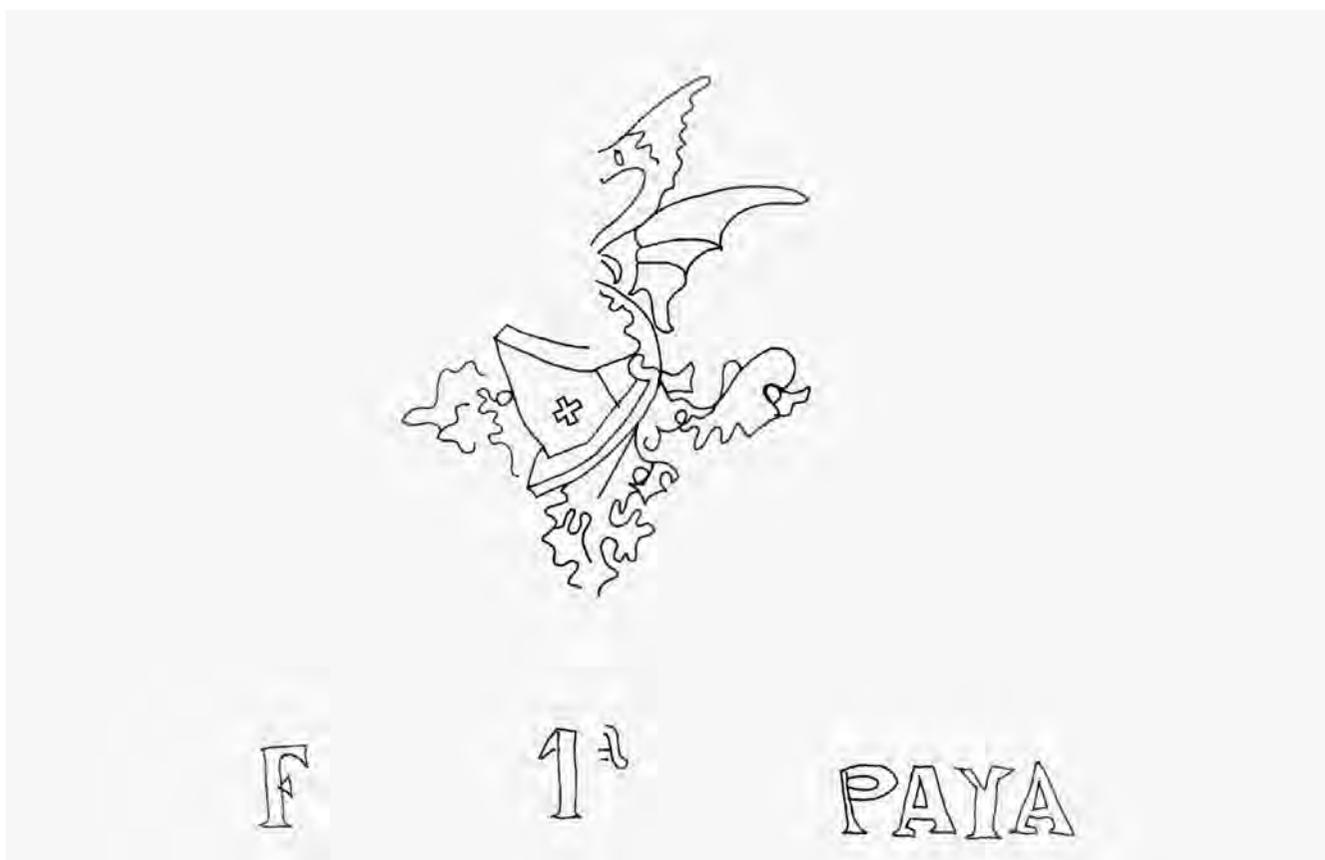
Filigrana n.º 21. *Papeterie de Renage*. Guadalajara.



Filigrana n.º 22. No hemos encontrado ningún dato de este fabricante. Es un papel de barba de buena calidad donde el nombre del fabricante aparece partido a ambos lados del bifolio y cuyo escudo central está formado por sus iniciales. Bajo él, se indica que es papel de primera clase.



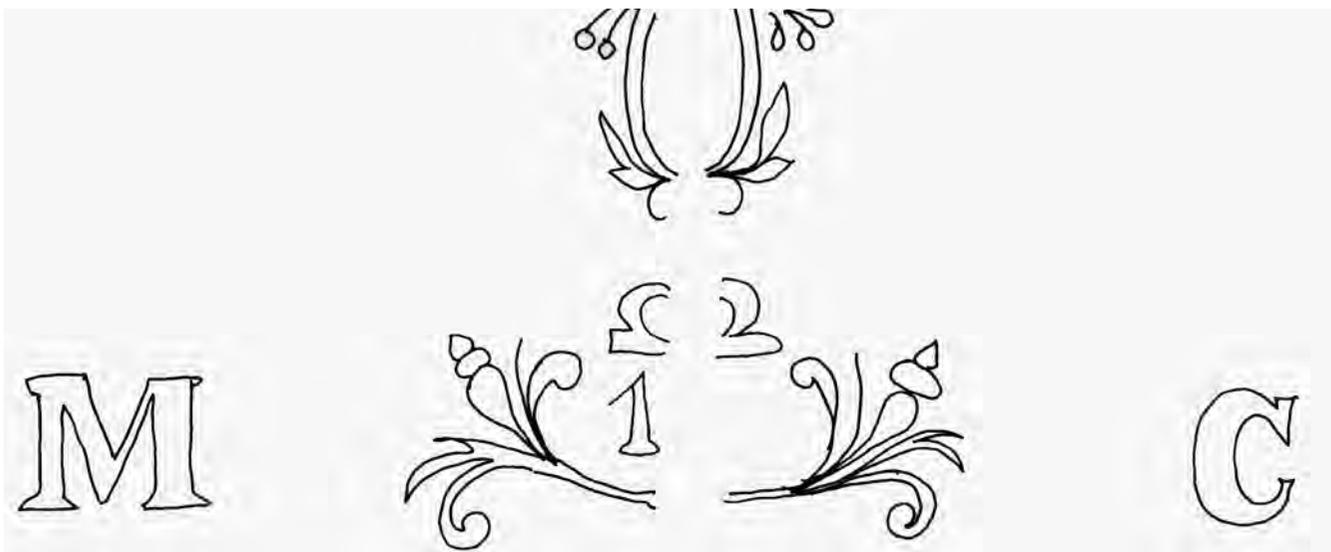
Filigrana n.º 23. Papel de baja calidad que, como la propia filigrana indica, está fabricado en Zaragoza por Palú y Asensio.



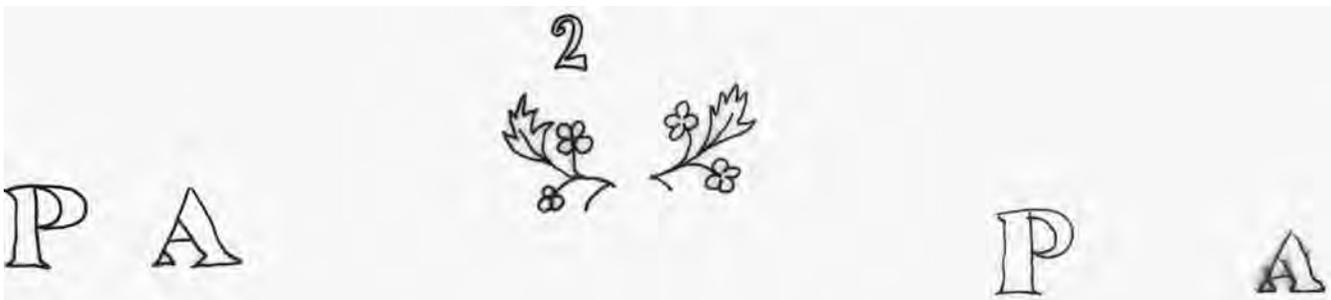
Filigrana n.º 24. Papel de barba de primera calidad. En el texto aparece muy fragmentado porque los bifolios se han dividido en cuartillas. Francisco Payá forma parte de una familia de papeleros que trabajaron en Alcoy y Mislata (Valencia).



Filigrana n.º 25. Papel de origen inglés con falsa verjura.



Filigrana n.º 26. Papel de barba de primera calidad, cuyas iniciales M C pueden corresponder al papelerero Martí y Candela de Castellón.



Filigrana n.º 27. Desconocemos a qué fabricante pertenecen estas iniciales : P. A. El dibujo central con tema vegetal es muy frecuente en papeleros franceses de esta época.

La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores

Isabel Argerich Fernández

Instituto del Patrimonio Cultural de España

isabel.argerich@mcu.es

La elaboración del Catálogo Monumental de España, promovida por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes mediante el Real Decreto de fecha 1 de junio de 1900, coincide en el tiempo con una profunda transformación en la tecnología fotográfica: el cambio de la preparación de los clichés negativos y papeles de positivado desde los procesos artesanales a la fabricación industrial de los mismos, y su posterior comercialización ya preparados para su uso directo. Como ocurre en todos los momentos de innovación técnica, fueron muchas las opciones entre diferentes materiales fotográficos en la época y, de este modo, los Catálogos Monumentales redactados en dicho período ofrecen un interesante y variado mosaico de técnicas de positivado¹. También evolucionan los diseños de cámaras, los formatos de las placas, ofreciendo mayor calidad a la vez que menor tamaño y peso. Como consecuencia, se amplía la nómina de fotógrafos profesionales dedicados al género de la reproducción de obras de arte respecto a la segunda mitad del siglo XIX; asimismo, crece el número de aficionados a dicha técnica que toman imágenes como complemento auxiliar en sus investigaciones.

¹ La identificación de procesos llevada a cabo para el presente artículo ha sido realizada mediante observación directa, o ampliada a 30x, de los originales fotográficos. Ulteriores análisis de los mismos podrían variar las conclusiones aquí expuestas. Ver también Argerich (1997).

Industrialización de los materiales fotográficos

Hasta finales del siglo XIX y durante casi cuatro décadas, el negativo de colodión y la copia positiva en papel albuminado forman el *tandem* perfecto y preferido entre los procesos fotográficos empleados. Sin embargo, pese a la gran calidad y rendimiento de los resultados que ofrecían, se siguieron estudiando mejoras para superar las dificultades que conllevaba su realización.

De este modo, a mediados de la década de 1880, Richard Leach Maddox perfecciona las placas con emulsión al gelatinobromuro de plata, conocidas como placas secas, propuestas por él en 1871. La gelatina empleada como aglutinante en estas emulsiones permite la preparación y sensibilización de la placa en fábrica. A la vez, el uso del bromuro de plata como agente sensible acorta los tiempos de exposición, con lo que se logra la impresión de imágenes instantáneas, y a diferencia de las placas al colodión, el procesado de estas placas una vez impresionadas puede posponerse. Ventajas que, en poco tiempo, llevan a que el uso de este procedimiento a la gelatina desbanque de manera absoluta al del colodión.

Con respecto a los positivos, se introducen, asimismo, mejoras en la misma época que posibilitan la fabricación y sensibilización industrial de distintos papeles fotográficos de copia. Por un lado, en la ma-

yor parte de estos papeles se añade una capa de barita que separa el soporte de la emulsión fotográfica, lo que proporciona mayor nitidez en los detalles. Por otro, se propone el uso de nuevos agentes aglutinantes que faciliten la manufactura industrial de las emulsiones para los papeles de positivado.

Entre los nuevos papeles comercializados a finales del siglo XIX, los más empleados son al colodiocloruro de plata, también denominado papel celoidina o aristotipo al colodión; y el papel al gelatinocloruro de plata, papel citrato o aristotipo a la gelatina. Como hemos mencionado, a diferencia del papel albuminado, estos nuevos papeles se comercializan listos para su uso, ya emulsionados y sensibilizados. En cualquier caso, el sistema de positivado continúa siendo el mismo que el empleado para las albúminas: la insolación del papel a través de la placa negativa, también denominado revelado físico o ennegrecimiento directo. Copias por contacto, por tanto, obtenidas por acción de la energía luminosa solar, que reproducen en positivo la imagen invertida del cliché a su mismo tamaño.

En aquel momento se comienza a comercializar también el papel al gelatinobromuro de plata, con emulsión similar a la empleada para la fabricación de las placas secas. La formación de la imagen latente en este tipo de papeles y su revelado se realizan en el laboratorio, con lo que es más fácil el control del proceso por el fotógrafo. Pese a ello, la necesidad de cuarto oscuro para la obtención de la imagen positiva, el tono de la imagen final blanco y negro, en lugar del sepia inherente a los procesos de ennegrecimiento directo, y el cambio de método que suponía, pudieron motivar el que su empleo no comenzara a extenderse hasta bien entrado el siglo XX. A partir de entonces, pasa a ser el procedimiento de copia fotográfica por excelencia, hasta la nueva revolución tecnológica que ha supuesto la implantación de la imagen digital.

A estas innovaciones en el campo de la fotografía, que facilitan de modo incuestionable su práctica, se añaden mejoras en la calidad óptica de las cámaras y en la portabilidad de las mismas. Gracias a las placas y papeles de gelatinobromuro, que con el revelado químico posibilitan la realización sencilla de ampliaciones fotográficas, el formato del negativo puede reducirse. De hecho, comienza a ser común el uso de los formatos de placa 13x18 cm o 10x15 cm en lugar del formato de 27x36 cm, habitualmente empleado en la época del colodión. Debido a ello, también se

reduce el tamaño de las cámaras fotográficas, más ligeras que sus predecesoras, si bien continúa siendo necesario el uso de trípode para su sujeción.

Como consecuencia de estos avances, la práctica de la fotografía de arte deja de estar exclusivamente en manos de los pocos profesionales que se habían aventurado a viajar con su laboratorio portátil y sus grandes cámaras y placas de vidrio en la época heroica del colodión. Y aunque la fotografía continúa siendo fruto de procedimientos delicados y engorrosos, la posibilidad de comprar el material ya preparado, de procesarlo tiempo después de la toma, así como la mayor ligereza relativa de cámaras e instrumental, abre las puertas a numerosos aficionados que encontrarán en esta actividad una herramienta imprescindible para el estudio del arte y la arqueología.

Manuel Gómez-Moreno y el primer Catálogo Monumental

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en sus directrices para la redacción del proyecto de Catálogo Monumental y Artístico de España, determina expresamente la necesidad de que los Bienes Culturales en él descritos fueran documentados con fotografías; destacable iniciativa que muestra aspectos de modernidad, en sintonía con los avances tecnológicos en el terreno de la captación e impresión de imágenes fotográficas, si tenemos en cuenta que la reproducción fotográfica de obras de arte en nuestro país era realizada, hasta ese momento, por iniciativa privada de fotógrafos profesionales o de algunos historiadores y coleccionistas. De esta forma, la Administración impulsa y apoya el uso de la técnica fotográfica en su actividad, ya que oficializa y genera la compilación y realización de inventarios gráficos de estos Bienes Culturales; esto significa que, como bien señala López-Yarto (2010): *Por primera vez se aceptaba oficialmente la importancia de la fotografía para conocer el Patrimonio y para el estudio de la Historia del Arte [...] En un proyecto pionero en Europa.*

La mencionada directriz, junto a otras encaminadas a lograr un enfoque armónico en el planteamiento de los diferentes catálogos, no fue incluida en la Real Orden de fecha 1 de junio de 1900 con que se inicia la elaboración del Catálogo, sino en un Real Decreto promulgado poco después, el 14 de febrero de 1902, cuyo artículo noveno establece que la des-

cripción de los objetos o monumentos *se presentará ilustrada con planos, dibujos y fotografías*². No fue ajeno a ello el hecho de que en el tiempo transcurrido entre la promulgación de ambas regulaciones, Manuel Gómez-Moreno ya hubiera hecho entrega del primer encargo oficial, el Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Ávila, cuya abundancia de ilustraciones y sistemática estructura de contenido –elaborados por el propio historiador– inspiran claramente el articulado del Real Decreto de 1902.

Como acabamos de comentar, Manuel Gómez-Moreno realiza el primer encargo del Catálogo Monumental de España, comprensivo de Ávila y su provincia, en el que queda asentada la importancia del apartado gráfico. Es, así mismo, el autor de otros tres catálogos: Salamanca (1901-1903), Zamora (1903-1905) y León (1906-1908), todos ellos de gran calidad y con un elevado número de ilustraciones fotográficas. Tanto en el prólogo de la edición póstuma del Catálogo de Ávila, como en la biografía que escribe sobre su progenitor, María Elena Gómez-Moreno nos traslada los recuerdos relativos a la actividad fotográfica de su padre, transmitidos directamente por éste o reflejados en la abundante correspondencia que el profesor mantuvo. Se inicia en la fotografía precisamente en 1900, para la elaboración del catálogo abulense:

había de ir solo y todos los gastos de transporte, alojamiento, fotos, etc., corrían de su cuenta. La catalogación había de hacerse directamente recorriendo y fotografiando toda la provincia. Había de proveerse de máquina fotográfica, grave asunto, pues era cara y su pequeño sueldo de profesor de Arqueología en el Sacromonte granadino no daba mucho de sí. Al fin encontró una, cara (500 pesetas), pero apropiada: buenas lentes, placas de cristal de 13x18, caja de madera y trípode (Gómez-Moreno, 1983: XVIII).

Al respecto, María Elena nos cuenta también cómo antes de su nombramiento definitivo, Gómez-Moreno *practica con la cámara fotográfica que le ha prestado Riaño* (Juan Facundo de Riaño, impulsor del Catálogo Monumental), *a reserva de poder comprarse una cuando le despachen el primer libramiento del ministerio, y que después de las prácticas hechas en*

Madrid, la máquina le resulta de fácil manejo y las fotos le salen bien casi siempre (Gómez-Moreno, 1995: 117). Inicia la elaboración del catálogo y, en primer lugar, recalca en la ciudad de Ávila, donde recibe facilidades del secretario del obispo para estudiar el Tesoro de la Catedral, pero no para fotografiarlo:

Le autorizan su estudio y fotografiar todo lo demás. Sus primeros ensayos fotográficos resultan positivos; monta su laboratorio en el cuarto de la fonda y va revelando lo hecho con pocos fallos. Alguna vez le ha ocurrido dejar abierta la máquina para una foto difícil por falta de luz y volver a cerrarla después de comer, con excelente resultado (Gómez-Moreno, 1995: XVIII-XIX).

Gómez-Moreno entrega el Catálogo de Ávila en 1901. Consta de un volumen de texto e índices y dos volúmenes de láminas con las ilustraciones, la mayoría de las cuales son fotografías: 176 en el primero de ellos y 134 en el segundo. Suyas en gran parte, aunque *se hayan intercalado algunas ajenas, fácilmente reconocibles, para mejor inteligencia del texto* (Gómez-Moreno, 1900-1901). Estas fotografías intercaladas corresponden al profesional toledano Casiano Alguacil (1832-1914), dedicado a la fotografía de arte desde 1866 hasta el fin de siglo, y uno de los fotógrafos que siguió la estela de Jean Laurent y asociados, creadores de la mayor empresa de realización y comercialización de fotografías de *vistas, monumentos y obras de arte* en España durante el siglo XIX. Alguacil era un fotógrafo decimonónico, que trabajó con los procedimientos técnicos de su época: el cliché de colodión y el positivo en papel albuminado. Esta es la técnica, artesanal, de las copias fotográficas de reproducción de monumentos tomadas por él e incluidas por Gómez-Moreno en el Catálogo de Ávila.

El resto de las fotografías de los dos volúmenes del Catálogo fueron obra del autor. Gómez-Moreno revelaba los clichés negativos en laboratorios improvisados en las habitaciones donde se iba hospedando. Es probable que el posterior positivado de las placas lo hiciera ya de vuelta a Madrid o en la misma ciudad de Ávila. A diferencia de Alguacil, Gómez-Moreno ya emplea los “nuevos” papeles fotográficos preparados en fábrica con positivado de ennegrecimiento directo, los papeles al gelatinocloruro de plata o aristotipos a la gelatina.

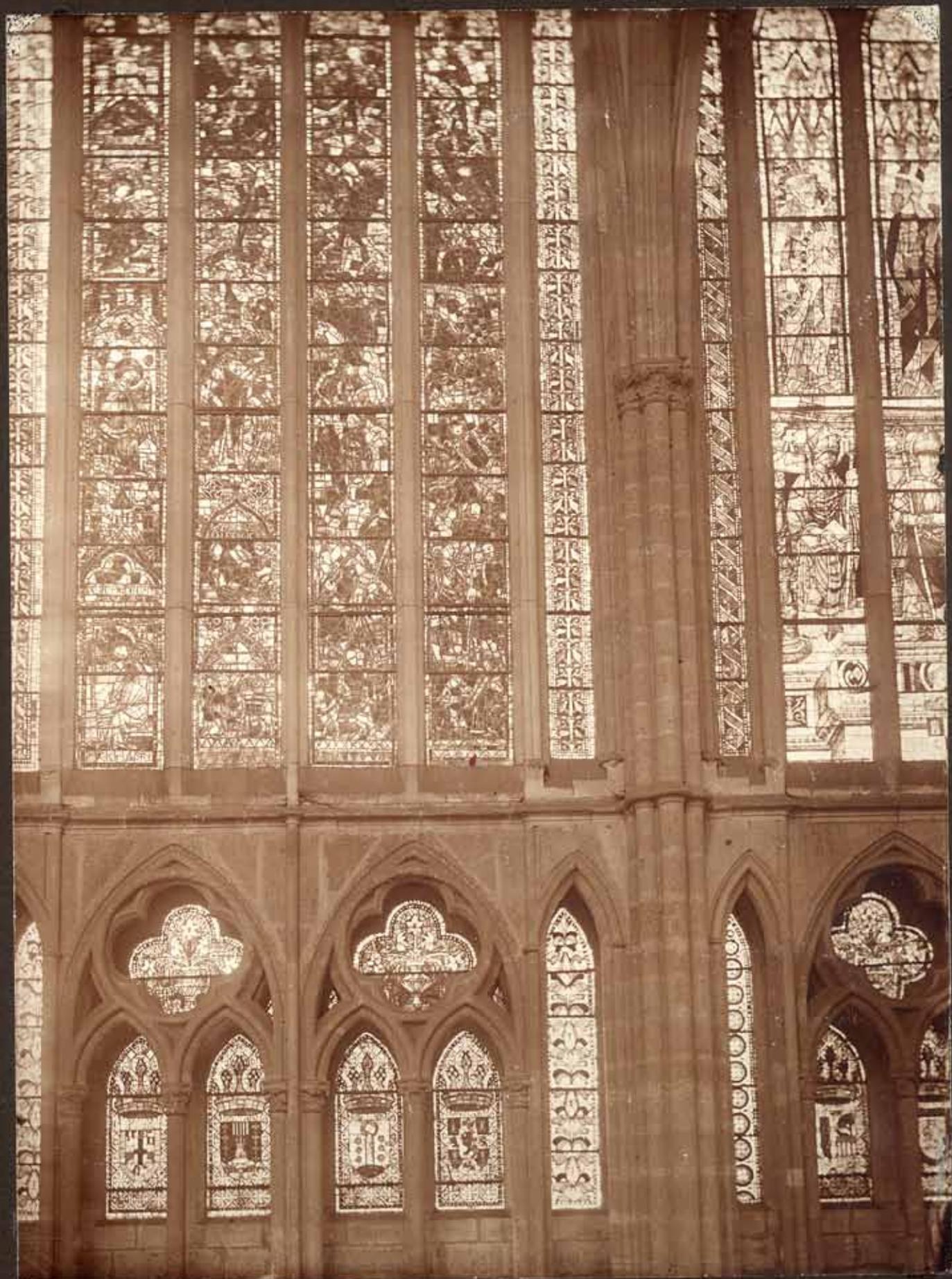
El tono natural de estos aristotipos es terroso, en diferentes intensidades y con variaciones de apa-

² *Gaceta de Madrid*, n.º 49, 18 de febrero de 1902, p. 734.



En la sala capitular.

de León.



Vidrieras de la nave mayor: lado de N. p.^o 413-425

riencia en función del acabado superficial de dichos papeles, prevaleciendo entre los empleados por Gómez-Moreno el acabado mate. Como hemos comentado, estas copias se “revelan” con la energía luminosa solar, no con el revelado “químico” de la imagen latente habitual durante el siglo XX. Así, nos narra su hija que después de finalizar la segunda campaña de visitas a los pueblos, el 15 de septiembre de 1900: *El otoño está lluvioso, lo que perturba la obtención de las pruebas fotográficas, que han de realizarse al sol...* (el 21 de octubre regresa a Ávila y) *esperando a que mejore el tiempo se dedica a revelar las fotos de la última campaña y a fotografiar cosas nuevas en la ciudad* (Gómez-Moreno, 1995: XXIII).

Los papeles de copiado elegidos por Gómez-Moreno para los otros tres catálogos que redacta, son similares a los del Catálogo de Ávila: gelatinocloruro de plata; con la excepción de un cianotipo –copias fotográficas de tono azulado, basadas en la sensibilidad a la luz de sales de hierro– que encontramos en el Catálogo Monumental de Zamora (1903-1905). Las copias están bien procesadas (fijado y lavado) y en su mayor parte se conservan en un más que aceptable estado de conservación, salvo ligeras rozaduras en su superficie. A diferencia del Catálogo de Ávila, en el que, además de fotografías tomadas por él, incluye las de Casiano Alguacil, todas las que ilustran los otros tres catálogos que le fueron encargados son obra suya. De hecho, en la presentación del volumen dedicado a ilustraciones del Catálogo Monumental de León anota: *Todas de mano del autor*. Conviene señalar que a partir de su boda con Elena Bolívar en 1903, ella le acompaña en sus viajes y ayuda en la elaboración de los Catálogos Monumentales de Zamora y León. Toma medidas, positiva fotos, estudia objetos, etc. Gómez-Moreno *cuenta con Elena como amanuense, quien le copia los textos con una letra clara y hermosa, inventada para este menester, con abandono de la suya cursiva habitual, y, además, ha aprendido a colaborar en la tarea de hacer pruebas fotográficas* (Gómez Moreno, 1995: 185).

Otros Catálogos Monumentales ilustrados por sus autores

Entre los diferentes redactores de los Catálogos Monumentales sólo se tenía conocimiento amplio, hasta la fecha, de la dedicación sistemática de Manuel Gómez-Moreno y de Juan Cabré a la fotografía como

auxiliar para sus estudios³. Los archivos fotográficos que ambos crearon han sido generosamente donados al Estado por sus descendientes –Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto del Patrimonio Cultural de España, respectivamente– y sus fondos son consultados y empleados con asiduidad por investigadores y particulares. Analizados los volúmenes dedicados a ilustraciones de los catálogos originales, así como aquellos que fueron editados en la década de 1920, hemos podido concluir que fueron numerosos los autores que realizaron las fotografías que ilustran su investigación. Asimismo, que muchos de ellos fueron fotógrafos aficionados con un resultado bastante notable, al igual que Gómez-Moreno y Cabré.

Estos autores, artífices tanto del texto como de las ilustraciones –en parte o en su totalidad– de los catálogos que les fueron encargados: Mélida, Romero de Torres, Vives y Escudero, Portuondo, Fernández Balbuena, Fernández Casanova, Antón y Casaseca, Balsa de la Vega y Martín Mínguez, son clara muestra de la implantación de la práctica fotográfica en el ámbito científico desde los primeros años del siglo XX. Consideraciones artísticas aparte, la utilidad de unos buenos registros fotográficos fue evidente desde el descubrimiento de esta técnica. Pero, como hemos visto, en el ámbito de la fotografía de arte, su práctica en la época artesanal fue llevada a cabo mayoritariamente por fotógrafos profesionales. A partir de la fabricación industrial de los materiales fotográficos y de la mayor portabilidad de las cámaras, surge la práctica del fotógrafo aficionado, aunque no será hasta la introducción de las cámaras de paso universal, la mítica Leica con negativo en rollo de 35 mm, cuando se generalice su uso, también en los ámbitos familiares.

Juan Cabré Aguiló fue autor del Catálogo Monumental de Teruel (1909-1910) y del de Soria (1916-1917). Él y Gómez-Moreno son los más conocidos entre estos autores-fotógrafos. Era un excelente dibujante, que había recibido formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Compra su primera cámara en 1908, para documentar las investigaciones y descubrimientos arqueológicos que realizaba, y fue el abate Breuil quien se la trajo desde París (González Reyero, 2004). Además de sus propias excavaciones, documenta las promovidas por

³ En su estudio sobre el Catálogo Monumental de España, Amelia López-Yarto amplía esta nómina con los nombres de José Ramón Mélida y Bernardo Portuondo.

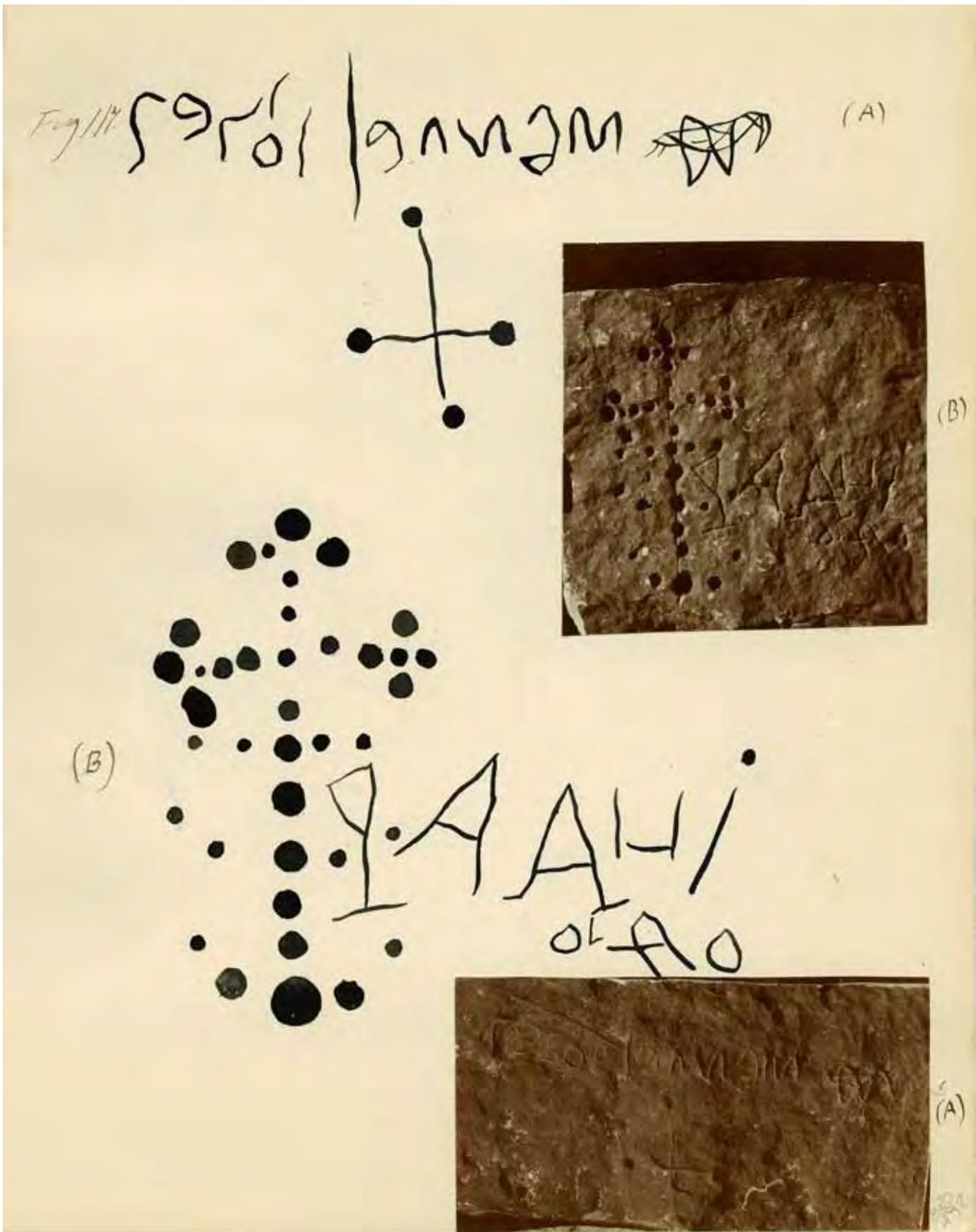


Figura 2. Juan Cabré, *Catálogo Monumental de Teruel*. Montaña Escrita de Peñalba, inscripciones. Fotografías: Juan Cabré.

el Marqués de Cerralbo, figura a la que estuvo muy unido tanto personal como profesionalmente. Pronto adquiere gran pericia en el manejo de la cámara fotográfica, como muestra el amplio número de ocasiones en que sus colegas arqueólogos requirieron sus fotografías, de lo que tenemos también ejemplo en varios Catálogos Monumentales.

Del mismo modo que Gómez-Moreno, el material fotográfico empleado por Cabré consistía en placas de vidrio de gelatinobromuro, formato 13x18, y papeles de positivado por ennegrecimiento directo al gelatinocloruro de plata, con un acabado brillante por lo general, en lugar del mate preferido por aquél. Cabré fue el autor de todas las fotografías de los dos catálogos que le fueron encargados. Pese a ello, en el preámbulo del Catálogo Monumental de Soria, donde se describe el yacimiento de Torralba, expone su agradecimiento al Marqués de Cerralbo –director de dichas excavaciones–, ya que sólo a éste *le pertenece el honor de publicar todo este material fotográfico*, inédito hasta entonces.

Las tomas fotográficas de Cabré eran de gran calidad y realizaba un correcto procesado de las copias positivas. El estado de conservación de éstas es, en general, bastante bueno, aunque algunas presentan desvanecimiento de la imagen o una acusada oxidación de la plata, deterioro que aparece con frecuencia en este tipo de papeles de positivado. La función de sus fotografías en los catálogos es esencial, ya que de su lectura se desprende cómo articula su discurso a partir de ellas y no a la inversa, como solía hacerse habitualmente.

En 1905, pocos años antes de que Cabré ultime el Catálogo de Teruel, la Comisión Mixta encarga la redacción del Catálogo de Baleares al numismático Antonio Vives y Escudero. En las páginas del mismo no hace referencia a la autoría de las imágenes y, pese a su calidad, este catálogo no fue publicado, por lo que carecemos de los posibles datos que su edición pudiera aportar. Sin embargo, presuponemos que fue autor de parte de las imágenes que ilustran este catálogo. Por un lado, es sabido que Vives y Escudero uti-

116

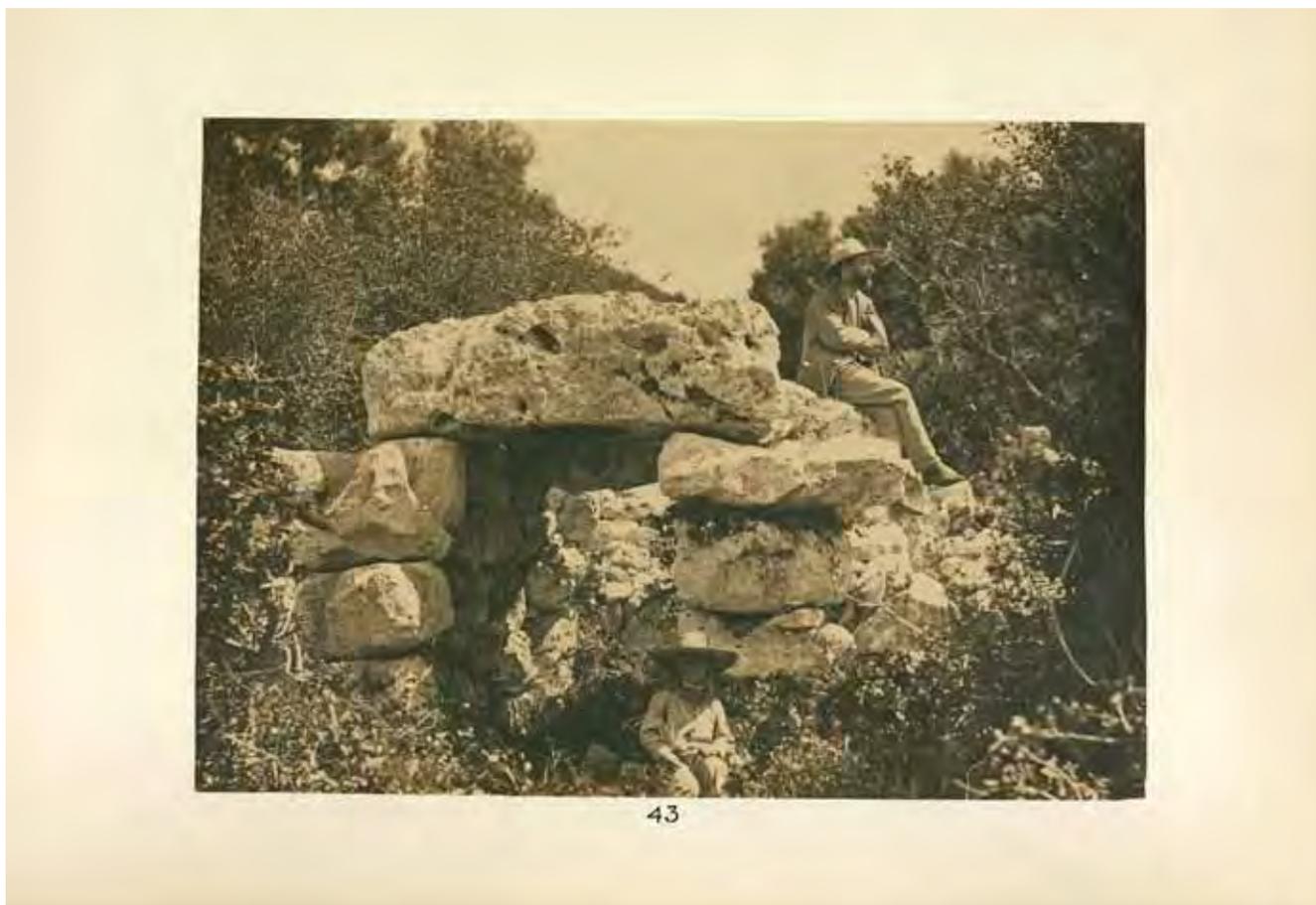


Figura 3. Antonio Vives Escudero, *Catálogo Monumental de Baleares*, Sala hipóstila en Sa Comerma de Sa Garita, Menorca. Fotografía: Antonio Vives Escudero, atribuida.

lizó la fotografía desde momentos muy tempranos: el arqueólogo *P. Paris le agradece el envío de una vista para su publicación en un trabajo en 1899* (González Reyero, 2007). Por otro, la naturalidad y cercanía que desprenden las fotografías que reproducen los monumentos megalíticos de la isla de Menorca, junto a los que suelen aparecer personas, nos llevan a atribuirle la autoría, al menos en el caso de las de este apartado temático⁴. Entre las ilustraciones, también fueron incluidas obras de otros fotógrafos, ya que hemos detectado el sello seco de J. Lacoste, sucesor de Laurent, en varias fotografías.

Los tres volúmenes que Vives dedica a las ilustraciones incluyen cerca de 300 fotografías, numerosos dibujos y varias tarjetas postales. Las imágenes fotográficas, excepcionalmente bien conservadas, muestran una variedad técnica muy interesante. Muchas son albúminas, el papel de uso más generalizado en el siglo XIX, aunque también ha incluido imágenes al gelatinocloruro de plata de acabado brillante. Junto a ellas, y de modo original, ya que es el único catálogo en el que hemos localizado estos procesos, hay algunas imágenes obtenidas con técnicas basadas en la sensibilidad a la luz de las sales de platino o de paladio y, también, delicados dibujos reproducidos con gomas bicromatadas.

De los dos catálogos adjudicados a José Ramón Mérida, Badajoz en 1907 y Cáceres en 1914-1916, encontramos la confirmación de que éste realizaba sus propias fotografías en el segundo de ellos. Efectivamente, en el dedicado a Cáceres y su provincia figura su nombre como autor en los pies de foto, anotado manualmente e incluso, en ocasiones, con sello de tinta: "Foto Mérida". Junto a las imágenes de las que es autor, son frecuentes las realizadas por Prieto, e incluye algunas canónicas de Laurent, como las del Puente de Alcántara; estas últimas fueron compradas no ya a Lacoste (primer sucesor de Laurent), sino a la tercera propietaria del archivo: Juana Roig, como podemos comprobar por el sello seco de las mismas. Por el contrario, en el de Badajoz no revela la autoría de las imágenes, aunque posteriormente la versión impresa nos aporta datos muy similares a los incluidos en el Catálogo de Cáceres: autor de parte de las fotografías que lo ilustran e inclusión de otras de diversa mano.

⁴ López-Yarto comenta sobre las fotografías del Catálogo de Baleares: *aparentemente fueron hechas por la misma persona, posiblemente el propio Vives o alguien que participó en sus campañas* (2010; 69).

Mérida (1924; 1925) tuvo la fortuna de ver editados los dos catálogos que redactó. En el prólogo de la edición del Catálogo de Badajoz da buena cuenta de la importancia que concedía a la fotografía y de su dedicación a la misma:

Este volumen de láminas, indispensable complemento de los dos de texto, constituye por sí un catálogo gráfico escogido [...] Al efecto reproducense aquí los monumentos más importantes o curiosos, los más o menos conocidos y muchos inéditos, habiéndose utilizado para ello en la mayoría de los casos las fotografías hechas por el autor, las que le facilitaron otros aficionados y varias que adquirió de profesionales, más algunos dibujos. Para la formación de tan numeroso conjunto gráfico no se reparó en que por dificultades para tomar el punto de vista conveniente, por falta de luz en los interiores y por otras causas, haya resultado alguna que otra fotografía con deficiencias que justificarán las que puedan notarse en ciertas láminas, pues lo esencial era llenar las exigencias de la obra.

Las ediciones de ambos catálogos también confirman su ilustración en gran medida con fotografías tomadas por Mérida: 167 en el dedicado a Cáceres y 286 en el de Badajoz. Nos reflejan, además, la calidad de sus composiciones fotográficas, ya que, lamentablemente, el estado de conservación de los positivos originales de época no es muy bueno, especialmente los correspondientes a Badajoz. En ambos casos, se trata de aristotipos a la gelatina con variedad de acabados y de tonos, dentro de la gama de los tostados y, como acabamos de apuntar, algunas de estas imágenes están muy desvanecidas.

Entre los autores que realizan las fotografías de los Catálogos Monumentales que les fueron encargados, destaca también Enrique Romero de Torres, que elabora el de Cádiz y su provincia entre, 1907-1909, y el de Jaén, en 1913. Miembro de una familia de artistas, y conservador-restaurador –posteriormente director– del Museo de Bellas Artes de Córdoba, debía de estar familiarizado con la fotografía y ser consciente de su valor, ya que sus catálogos son los que cuentan con un mayor número de ilustraciones, duplicando con largueza la media habitual. Del primero de éstos, Cádiz y su provincia, compuesto por once volúmenes, no se conservan los tres tomos originales dedicados a texto, y sólo nos han llegado los



FOTO. MELIDA

Fig. 55.

Placencia. Pensil de Mirabel - Busto de Tiberio.



FOTO. MELIDA

Fig. 56.

Monumento epigráfico griego.

Fig. 57

Arca sepulcral de
Cáparra.

Plasencia. Pensil de Mirabel.

Lang. XXVIII.

ocho de ilustraciones, que contienen, en conjunto, cerca de ochocientas imágenes fotográficas. En estos álbumes originales no hay referencia a la autoría de las imágenes, y sólo reconocemos la obra de Laurent en alguna vista general o en la conocida de las mujeres de Vejer con traje típico. La técnica de estas copias de antiguos clichés es el positivado a la albúmina, aunque la mayoría de los volúmenes contienen copias al gelatinocloruro de plata y, en algunos casos, otras realizadas en gelatinobromuro de plata: papel de revelado químico con tono blanco y negro, en lugar del tono sepia habitual en las imágenes de ennegrecimiento directo.

Afortunadamente, el Catálogo de Cádiz fue editado en 1934, gracias a lo que no sólo se conserva el texto de dicha investigación, sino que podemos conocer el nombre de los autores de las fotografías y, entre éstas, el número tan elevado de las hechas por el propio Romero de Torres, la gran calidad de las mismas, así como opiniones del autor sobre el uso de estas imágenes y sobre la custodia de los bienes culturales en la época. En el preámbulo de la obra menciona que su objetivo ha sido hacer una recopilación de los principales materiales para que puedan ser estudiados por los especialistas:

y a ese objeto, y para mayor facilidad, acompañó una extensa información gráfica, que considero de capital importancia en esta clase de trabajos. [...] Terminado este catálogo en 1909, se guardó, con otros, en la Dirección de Bellas Artes, para darlo a la stampa cuando llegara su turno. Allí estuvo durante muchísimo tiempo, y ese lapso ha servido para suministrar datos y fotografías inéditas, que fueron publicadas sin mi autorización, y sin que se reseñase siquiera el sitio en el que habían sido tomadas (Romero de Torres, 1934).

Romero de Torres continúa relatando en el Catálogo de Cádiz que en 1928 la obra, después de pasar el dictamen de la Comisión Mixta, se entrega a los talleres del Instituto Geográfico, Catastral y de Estadística para su edición, *talleres acreditados* pero en los que la obra fue hecha *con tal lentitud que ha durado cerca de seis años, irrogándose, por ello grandes perjuicios*. En la obra editada, algunos pies de foto denuncian pérdidas patrimoniales acaecidas en el lapso de tiempo transcurrido entre la redacción del catálogo y su publicación; por ejemplo: *Estatua de mármol tal como se conservaba en 1905 cuando fue hallada en*

aguas de Sancti-Petri. Donada al Museo Arqueológico Provincial por el Marqués de Comillas y en la fotografía que complementa la anterior Estatua tal como se halla actualmente, le falta el pie izquierdo. En otro caso *Jerez de la Frontera, objetos ballados en el despoblado de la Mesa de Asta en 1870, que han desaparecido*. O el caso de un relieve en barro vidriado, existente en el n.º 4 de la calle Monjas Descalzas de Sanlúcar de Barrameda, vendido en 1909. Entre los autores de las fotografías, además de Romero de Torres, vemos fotos de F. Montilla –las famosas del sarcófago de Punta de Vaca– de Hauser y Menet, Cabré, Moreno y las ya mencionadas de Laurent, que figuran como *Foto Lacoste*.

El original del Catálogo de Jaén se compone de catorce volúmenes, de nuevo tres de texto y once dedicados a fotografías, con más de setecientas imágenes incluidas. Aunque sólo han transcurrido cuatro años entre la elaboración de ambos encargos, en este último cambia la técnica de las copias fotográficas, que pasan a ser en su mayor parte gelatinas de revelado químico con tono blanco y negro. En el preámbulo del trabajo, Romero de Torres reitera la utilidad de la fotografía para el conocimiento y conservación de la obra de arte:

Además, he procurado hacer una extensa información gráfica que es de suma utilidad e importancia como estas obras requieren, compuesta de once tomos en folio y dos de ellos con ampliaciones fotográficas de todo aquello que por su gran interés artístico o arqueológico ha merecido a mi juicio reproducirse al mayor tamaño posible para que pueda ser examinado mas fácilmente.

Posteriormente comenta las dificultades tenidas en la Catedral de Jaén: la falta del permiso del Cabildo para investigar el Archivo catedralicio y para obtener

las reproducciones fotográficas de cuadros importantes colocados en algunas capillas faltos de luz por haberse también negado la autorización para trasladarlos provisionalmente con las debidas precauciones y por cuenta propia a otros lugares mas adecuados del templo, para dicho objeto y una vez reproducidos dejarlos en su primitivo sitio.

También le ocurrió lo mismo *ante un notario del cual solicité permiso para fotografiar un documento histórico*. Concluye agradeciendo a todas las personas

que le han facilitado *datos, libros y fotografías... y permitiéndome que fotografiase todo aquello que yo consideré digno de catalogar.*

Otros autores de Catálogos Monumentales que también realizaron parte de las fotografías que los ilustran fueron Fernández Casanova, Balsa de la Vega y Martín Mínguez, en la primera década del siglo XX; y Antón y Casaseca, Bernardo Portuondo y Gustavo Fernández Balbuena en la segunda. En el primer caso, destaca la obra de Adolfo Fernández Casanova en el Catálogo de Sevilla de 1907, compuesto por tres volúmenes de texto y el mismo número de volúmenes dedicados a láminas. Anota el nombre de los diferentes fotógrafos bajo las imágenes en todos los casos en que éstas no fueron realizadas por él, y quedan como anónimas las suyas, aunque conocemos por su familia –que aún conserva su archivo fotográfico– el empleo de muchas de sus placas para ilustrar dicho catálogo. Junto a sus imágenes reproduce las de una nutrida nómina de fotógrafos dedicados a la reproducción de arte radicados en Andalucía: Barrera, Medina, Espinosa, Salamanca, Rodríguez y, especialmente abundantes y de cuidada ejecución, imágenes del granadino Rafael Garzón (1863-1923), exitoso fotógrafo de la época que mantuvo abierto estudio en Granada, Córdoba y Sevilla. Es curiosa la mención bajo alguna de las imágenes de *José Fernández Abreu fotógrafo aficionado.*

En conjunto, los álbumes dedicados a Sevilla son excelentes, tanto por las imágenes que incluyen como por el estado de conservación de las mismas. Por el contrario, las fotografías tomadas por Rafael Balsa de la Vega, que ilustran los Catálogos de La Coruña que redacta en 1908-1909, y el de Lugo en 1911 y 1912, se muestran algo más irregulares, siendo ejemplo en su conjunto de la obra de un aficionado a la cámara fotográfica que, en ocasiones, falla en los encuadres o en los tiempos de exposición. Lamentablemente, muchas de las imágenes que captó presentan en la actualidad severos problemas de conservación. El autor explica en el preámbulo de la obra alguna de las dificultades que enfrentó para la realización del encargo: entre otras, el viaje *por lugares tan abruptos que ni la misma caballería que montaba pudo recorrerlos sin grave riesgo, dando esto motivo a accidentes, en los cuales sufrieron percances irremediables máquinas fotográficas y fotografías.* Presenta mayores deficiencias el trabajo fotográfico de Bernardino Martín Mínguez, que

elabora el Catálogo de Palencia, en el que las ilustraciones se encuentran intercaladas en el texto. La presentación de las fotografías es muy descuidada, mal adheridas a las hojas, formatos muy pequeños, bordes irregulares. También falla en la realización de las tomas, con deficientes encuadres, figuras desenfocadas, etc. En los pies de foto no menciona el autor de las mismas, pero de dos o tres de éstos se deduce claramente que el autor fue él mismo.

Ya en la segunda década del siglo XX, la redacción del Catálogo Monumental de Valladolid se adjudica a Francisco Antón y Casaseca. Éste entrega dos volúmenes, uno dedicado al texto y otro a las ilustraciones con cerca de doscientas fotografías, casi en su totalidad copias fotográficas de gelatinobromuro. De ellas, ciento treinta y ocho están firmadas por el propio Antón, y el resto por Orueta, Rodríguez, Agapito, Torres Balbás, “clichés foto Kodak” y por los sucesores de Laurent: unas con sello seco con el monograma de Juana Roig y otras de su predecesor Lacoste, éstas últimas en papel albuminado y reproduciendo monumentos de Tordesillas. Son también interesantes y muestran buena factura las fotografías tomadas por Bernardo Portuondo para ilustrar el Catálogo de Ciudad Real. Del mismo modo que Antón y Casaseca, Portuondo entrega dos volúmenes, uno incluyendo el texto y el otro las láminas con 126 fotografías hechas por él mismo, según aporta la edición impresa de dicho catálogo (Portuondo, 1972), ya que no hay datos al respecto en el original. El papel elegido para las copias fotográficas tiene emulsión, de nuevo, de gelatinobromuro de plata.

Al igual que el Catálogo de Valladolid y el de Ciudad Real, el dedicado a Asturias también está ilustrado con copias fotográficas en papel al gelatinobromuro de plata, cuyo uso será mayoritario en lo que resta de siglo. Entregado en cuadernillos, como avance, por Gustavo Fernández Balbuena en 1918-1919, sus excelentes fotografías, muy bien realizadas y procesadas, fueron obra de Balbuena en su totalidad, excepto una, tomada por Juan Cabré. Sobre alguna copia que considera imperfecta, el autor anota: *en el ejemplar definitivo del catálogo se dará un nuevo cliché.* En el plan de la obra nos expone que *incluirá el n.º de fotografías que en cada caso estime necesario,* así como las dificultades que tuvo que enfrentar para hacer determinadas fotografías de obras incluidas en el Catálogo, por ejemplo, de las joyas expuestas en la Cámara Santa, o de varios “grecos” conservados en una colección particular.

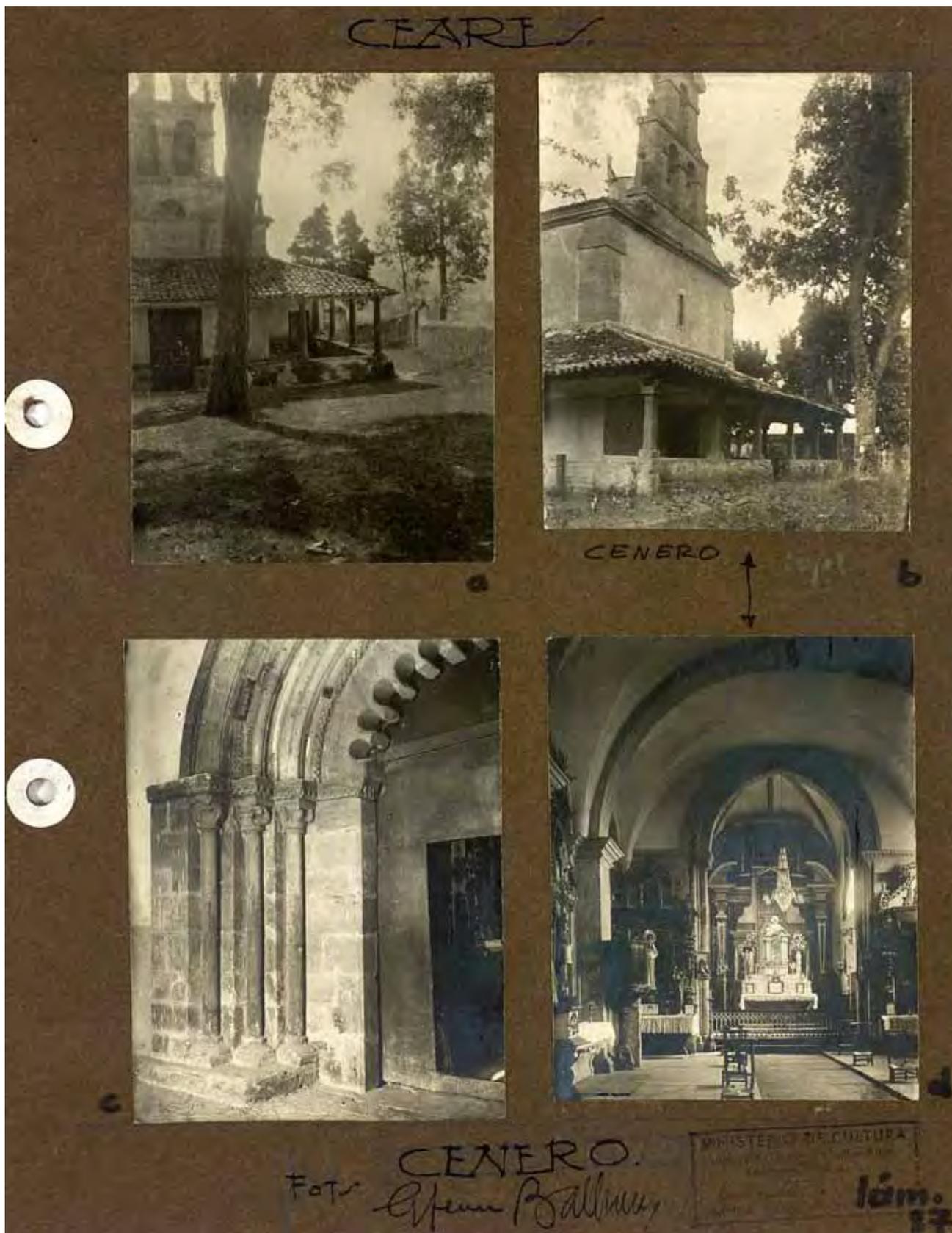


Figura 5. Gustavo Fernández Balbuena, *Catálogo Monumental de Asturias*. Ceares, iglesia de San Andrés. Ceñero, iglesia de Santa Eulalia. Fotografías: Gustavo Fernández Balbuena.

Catálogos ilustrados con imágenes de fotógrafos profesionales

Aparte de los Catálogos Monumentales ilustrados, al menos parcialmente, por sus propios autores y de los tres entregados sin ilustraciones: Córdoba (1902-1907), Guadalajara (1902-1906) y Huesca (1920), el resto de los volúmenes de ilustraciones que componen el conjunto de catálogos redactados entre 1900 y 1936 –primera etapa de realización de la obra– están compuestos por fotografías adquiridas, o encargada su realización a diferentes fotógrafos profesionales. Junto a las fotografías, todos estos volúmenes suelen incluir tarjetas postales, impresas en fototipias de gran calidad en algunos casos, y reproducciones fotomecánicas con técnicas de estampación en fotograbado y/o en offset.

Entre estos catálogos, nos llama la atención, por la variedad y calidad de las imágenes que los ilustran, el de Murcia, compilado por Manuel González Simancas entre 1905 y 1907. No revela el nombre de los autores de las imágenes, que incluyen numerosas albúminas reproduciendo monumentos de la ciudad de Murcia, posteriores a las realizadas por Laurent, pero de similar calidad. Estas albúminas se mezclan con otros papeles de ennegrecimiento directo y de revelado químico, siendo estos últimos muestra de los primeros ejemplos de esta técnica incluidos en los catálogos. Destaca del mismo modo el Catálogo de Castellón, de Luis Tramoyeres Blasco, 1912-1918, formado por excelentes fotografías de revelado químico, gelatinobromuro, con tonos blanco y negro muy suaves y de amplia gama, obra, en parte, de los fotógrafos radicados en Valencia José María Cabedo *Pintor y Corresponsal fotógrafo, Barón de Petrés n.º 3* y F. Sanchís, *Alboraya n.º 15-2.º*. En la obra, Tramoyeres da indicaciones para su publicación, entre otras:

Que tiene a disposición de la Junta la mayor parte de las placas fotográficas de que se acompaña fotocopias, muchas, la casi totalidad, podrán ser mejoradas en el caso de reproducirse por el fotograbado o bien las mismas placas si se juzga oportuno utilizar la fototipia en los trabajos de mayor perfección artística.

De lo que deducimos que en su mayor parte fueron fotografías de encargo.

De similar interés, por la calidad de las ilustraciones que contiene, es el Catálogo dedicado a Tarragona, de Rafael Domenech. Compuesto en su gran mayoría por fotografías de Arxiu Mas, dato que extraemos del

sello seco que se aprecia en éstas, ya que tampoco en esta ocasión quedaron anotados los nombres de los fotógrafos. Los sellos aparecen en dos modalidades, conteniendo solo las palabras *Arxiu Mas, Barcelona*, o con el dibujo de un búho sobre el nombre del archivo. Éste procede del primer apellido de Adolf Mas i Gines-tà (1861-1936), creador en 1900 de otro de los archivos fotográficos de arte de referencia dentro del Estado, que se encuentra integrado desde hace décadas en el Institut Amatller d'Art Hispanic. Debe reseñarse que la denominación de este archivo figuró en catalán desde sus orígenes hasta la imposición de la dictadura en España y la prohibición del uso de las lenguas autóctonas. Las fotos de Mas ilustraron otros Catálogos Monumentales, especialmente en sus ediciones impresas. Incluso, es muy probable, tal como señala López-Yarto (2010: 17), que fuera Mas, el *joven fotógrafo catalán* (en palabras de María Elena Gómez-Moreno), designado para completar las fotografías del Catálogo Monumental de Ávila, editado finalmente en 1983.

Rodrigo Amador de los Ríos y Cristóbal de Castro ilustraron de igual modo los numerosos Catálogos Monumentales que les fueron encargados: mediante la compra de imágenes a fotógrafos profesionales. En ninguno de los catálogos de ambos autores están anotados, en sus pies de foto, los nombres de los fotógrafos a los que recurrieron. Amador de los Ríos realiza los de Málaga en 1907, Huelva en 1908, Albacete en 1911 y Barcelona en 1913. Excepto en el dedicado a Huelva, compuesto de dos volúmenes, los catálogos que entrega están formados por cuatro volúmenes, dos de texto y dos de ilustraciones, con unas trescientas fotografías en cada catálogo. También en este caso, reseña el autor la importancia de la presencia de fotografías: *acompañado de la información fotográfica, que, si bien costosa, es la única que puede dar conocimiento exacto, a despecho de sus inconvenientes, de cuanto el catalogador haya estimado digno de que su memoria se conserve* (Amador de los Ríos, 1907). Las fotografías que ilustran estos catálogos muestran, de nuevo, una gran variedad técnica: albúminas, gelatinas de revelado físico y de revelado químico; así como la falta de anotación de los nombres de los fotógrafos. El estado de conservación de las mismas es bueno, si exceptuamos la presencia de rozamientos superficiales que afectan principalmente al acabado brillante de muchas copias de gelatinocloruro.

Por su parte, Cristóbal de Castro redacta en la década de 1910 los cinco catálogos que le fueron encargados: Cuenca, Orense, Logroño, Navarra y Santan-

der. En la presentación de los volúmenes dedicados a Orense explica: *Tocante a las fotografías, siguen al texto como su identificación y resumen plástico, y conforme a justicia, las que nos fueron diligentemente facilitadas llevan al pie los nombres de sus generosos prestatarios* (Castro, 1914), finalmente no citados. Sin embargo, en la presentación del Catálogo de Navarra nos ofrece amplia información sobre las personas que le proporcionaron fotografías y los autores de las mismas:

Tocante a las fotografías, croquis, mapas y planos que acompañan este catálogo, debemos expresar aquí nuestra gratitud a don Julio Altadill, que amablemente nos facilitó numerosos clichés de su propiedad y otros en nombre de la Comisión de Monumentos, de que es vicepresidente... De esta manera, a los centenares de fotografías hechas expresamente para nosotros por nuestro fotógrafo especial, don Miguel España, hemos podido sumar las que adquirimos

de los Sres. Lacoste, Roldán, Pliego y Mena, y las que generosamente nos fueron cedidas por los Srs. Altadill, Etayo (Archivo de Navarra), Ansoleaga (de la Comisión de Monumentos) y P. Pedro de Madrid, a todos los cuales reiteramos nuestra profunda gratitud.

Las ilustraciones de estos catálogos fueron mayoritariamente hechas con papeles al gelatinobromuro con tono blanco y negro, aunque también se encuentran los de gelatinocloruro; están muy bien presentadas y se encuentran en buen estado de conservación, especialmente las primeras de aquéllas.

Finalmente, mencionamos los últimos catálogos entregados en esta primera etapa de elaboración del Catálogo Monumental de España: el dedicado a Toledo, encargado en 1904 al conde de Cedillo (Jerónimo López de Ayala) y no ultimado hasta 1919, con un volumen de ilustraciones que contiene más de doscientas imágenes de técnicas variadas. El Catálogo de Burgos, entregado en 1924 por Narciso Sentenach, está ilustrado con un menor número de fotografías –algunas de ellas del estudio de Laurent–, tarjetas postales e impresiones fotomecánicas de inferior calidad que éstas, y las ilustraciones se intercalan en el texto. Y finalmente, los dos encomendados a Francisco Rodríguez Marín: en 1921 el correspondiente a Madrid, y en 1923 el de Segovia, cuyas fotografías fueron positivadas en papeles de revelado químico de uso ya predominante. En estos dos catálogos las fotografías de los lugares más destacados de Madrid y Segovia proceden en su mayor parte de los estudios de Mariano Moreno y de Laurent, época de Juana Roig, con sello seco con su monograma o sello de tinta en el reverso de algunas copias: *J. Roig, Antigua Casa Lacoste, Carrera de San Jerónimo n.º 53, Madrid*. Son copias muy bien procesadas que presentan buen estado de conservación. Sin embargo, las fotografías que ilustran monumentos de localidades de menor interés turístico muestran una factura técnica y estado de conservación más desigual. En el Catálogo de Segovia, Marín agradece la colaboración que recibió de *don Ramón Gil Miquel, muy docto y muy activo empleado del Museo Arqueológico Nacional y habilísimo, además, en el manejo de la máquina fotográfica*, ejemplo, una vez más, de la extensa afición a la práctica fotográfica existente entre arqueólogos e historiadores en aquellas primeras décadas del siglo xx.

124



Figura 6. Manuel González Simancas, *Catálogo Monumental de Murcia*. Catedral de Murcia. Fotografía: autor desconocido.

Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1907): *Catálogo Monumental de Málaga*, Post scriptum.

ARGERICH, I. (1997): “Identificación técnica de las imágenes fotográficas monocromas”, en Riego, B. (coord.), *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*, Universidad de Cantabria/Ministerio de Educación y Cultura, Santander.

CASTRO, C. de (1914): *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Orense*.

GÓMEZ-MORENO, M.^a E. (1995): *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.

GÓMEZ-MORENO, M. (1983): *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Gómez Moreno, M.^a E. (pról.), Institución Gran Duque de Alba/DGBBAA.
— (1900-1901): “Prólogo”, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Original Manuscrito.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2004): “Fotografía y Arqueología en la primera mitad del siglo XX: La obra pionera de Juan Cabré Aguiló”, en Blánquez, J, y Rodríguez Nuere, B. *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1974). La fotografía como técnica documental*, Ministerio de Cultura, Madrid.

— (2007): *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso ideológico a través de la imagen*, Real Academia de Historia/Universidad Autónoma, Madrid.

LÓPEZ-YARTO, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, CSIC, Madrid.

MÉLIDA, J. R. (1924): *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

— (1925): *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

PORTUONDO, B. (1972): *Catálogo Monumental de la provincia de Ciudad Real*, Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real, Ciudad Real.

ROMERO DE TORRES, E. (1934): *Catálogo Monumental de la Provincia de Cádiz (1907-1909)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Instituto Geográfico, Catastral y de Estadística, Madrid.

Conservación y restauración de los originales del Catálogo Monumental de España

Rebeca Benito Lope

Servicio de Libros y Documentos

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

rebeca.benito@mcu.es

127

En noviembre del año 2007, se depositaron en la sede del Instituto del Patrimonio Cultural de España (en aquel momento IPHE) el conjunto de documentos originales que conforman la colección de los Catálogos Monumentales de las Provincias de España. En ese momento entraron en el IPCE un total de 134 volúmenes, correspondientes a 34 provincias¹. Si bien, con anterioridad a esa fecha, durante el año 2003, ya se habían traído al Instituto las provincias de Zamora, Teruel y Soria con el fin de ser restauradas con ocasión de su participación en ex-

posiciones temporales², quedando, a su finalización, depositados dichos volúmenes en la Biblioteca del IPCE, hasta que recientemente se han reincorporado al resto de la colección³.

Por esta circunstancia, así como por el elevado número de volúmenes que componen la colección⁴, su conservación y restauración se ha llevado a cabo en distintas fases y por diversos técnicos especializados en documento gráfico.

A continuación se recoge una tabla con las sucesivas fases de la intervención:

¹ Faltaban en esta entrega los dos volúmenes correspondientes al Catálogo Monumental de Salamanca, obra de Gómez-Moreno, que se pudieron localizar depositados en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, y que tras las correspondientes gestiones por parte del IPCE se han reunido con el resto de la colección en enero de 2011.

² El Catálogo de Zamora se prestó a la exposición: "Camino del arte: don Manuel Gómez-Moreno y el Catálogo Monumental de Zamora", Museo de Zamora, Junta de Castilla y León, 2003. Y los catálogos de Teruel y Soria a la exposición dedicada a su autor: "El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental", Museo de San Isidro, Madrid, 24 junio-31 octubre 2004.

³ En el momento en que se escriben estas líneas, los Catálogos Monumentales de las Provincias de España se encuentran todavía en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, donde durante los últimos años han sido objeto de restauración, conservación y digitalización (según Convenio de colaboración firmado entre el Ministerio de Cultura y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

⁴ El número total de provincias que cuentan con Catálogo Monumental es de 38, haciendo un total de 150 volúmenes. Nos referimos a las provincias de las que se conserva catálogo original y que han formado parte del proyecto de conservación. No se han tenido en cuenta los volúmenes con documentación preparatoria para el Catálogo Monumental de Asturias, a cargo de Gustavo Fernández Balbuena, perteneciente a los fondos de la Biblioteca del IPCE y que se unirá al resto.

Fecha intervención	Provincias restauradas	Equipo técnico
2003-2004	Soria, Teruel y Zamora.	Martina Montero, M. ^a del Mar Ortega, Liudmilla Lidón y Lourdes Lecea.
2008-2009	Santander, Castellón, Huelva, Orense, Logroño, Guadalajara, Ávila, Valladolid, Córdoba, Cuenca, Huesca, Valencia, Toledo y León.	Iván Camacho, Ángel Camacho, Lourdes Lecea y Martina Montero.
2010	Cádiz y Jaén	Lourdes Lecea y Pilar Zorrilla
2011	Albacete, Badajoz, Baleares, Barcelona, Burgos, Cáceres, Ciudad Real, La Coruña, Lugo, Madrid, Málaga, Murcia, Navarra, Palencia, Pontevedra, Salamanca, Segovia, Sevilla y Tarragona	Begoña Guallart y M. ^a Dolores Somolinos

Cada provincia está realizada por un autor diferente, aunque algunos de ellos estuvieron al cargo de la catalogación de varias provincias: Cristóbal de Castro (5), Rodrigo Amador de los Ríos (4), Manuel Gómez-Moreno (4), Rafael Balsa de la Vega (3), Manuel González Simancas (3), Enrique Romero de Torres (2), Juan Cabré (2)...

En el total de las provincias encontramos una gran diversidad de características en todos sus aspectos materiales. Así, en una gran parte de ellas los tomos de texto son independientes de los de ilustraciones: por ejemplo, en los catálogos realizados por Cristóbal de Castro (Logroño, Orense, Cuenca y Santander –donde dedica un tomo a cada asunto– o Navarra –con dos tomos de texto y tres de fotografías–), los de Gómez-Moreno (León y Ávila –con un volumen de texto y dos de ilustraciones–), los de Amador de los Ríos (Málaga, Barcelona y Albacete –con dos tomos de cada–), etc., siendo ésta la estructura más habitual utilizada en la catalogación. En otros casos, sin embargo, se trata de volúmenes mixtos, en los que se combina la parte textual con la gráfica: por ejemplo en el de Valencia, Burgos o Palencia, y en los de Soria o Teruel, ambos de Juan Cabré.

Existen también algunos catálogos compuestos solamente de texto, sin incluir ilustraciones ni fotografías: caso de los de Huesca, Córdoba y Guadalajara, por ejemplo. Y por último, no falta tampoco lo contrario, dándose el caso de alguna provincia formada exclusivamente por documentación fotográfica: Cádiz, con ocho volúmenes enteramente de ilustraciones, aunque al parecer lo componían también otros tres volúmenes de texto que se perdieron⁵.

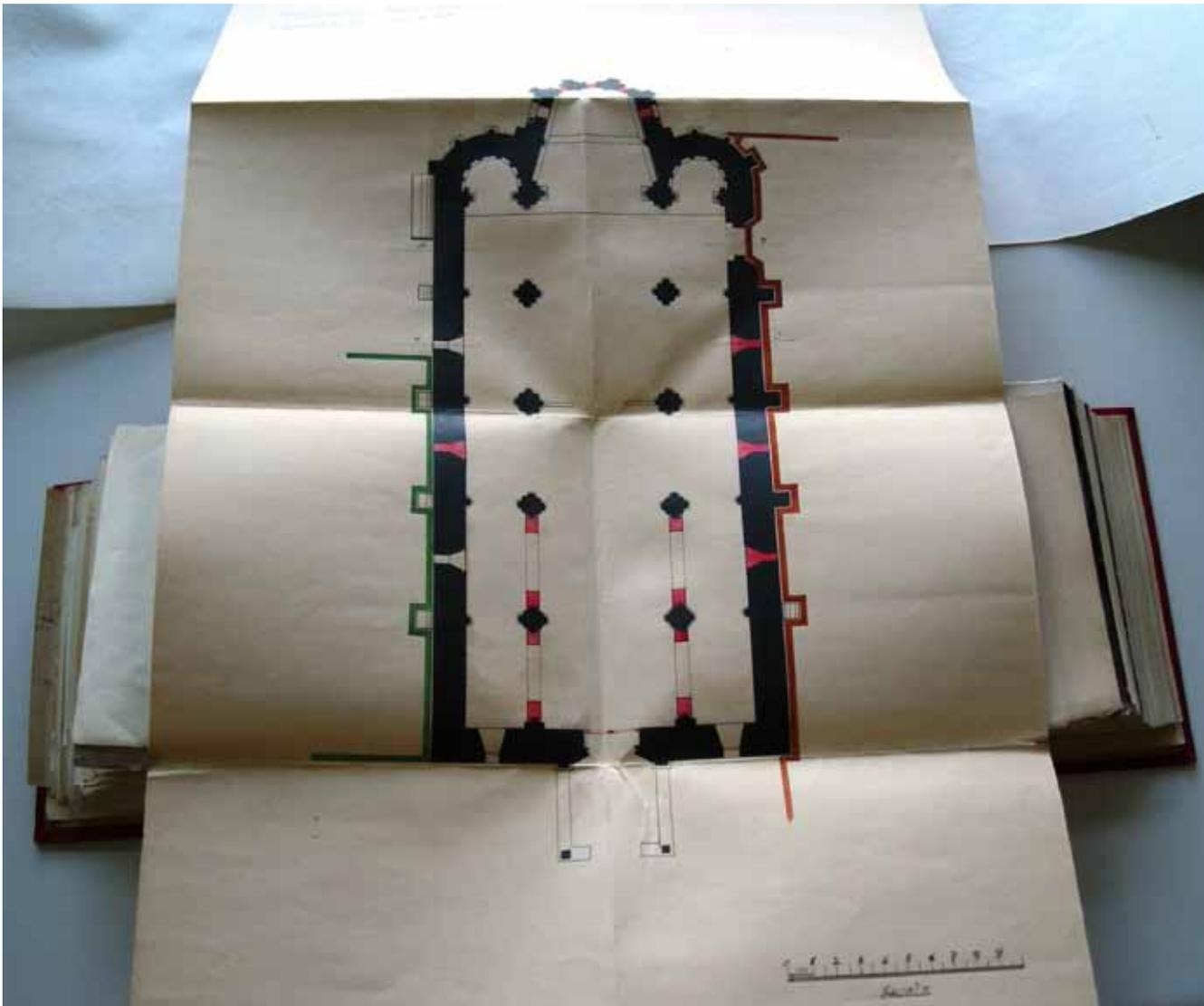
Si hablamos de extensión de las obras, también ésta es variable, siendo la organización más frecuente en dos volúmenes: como en Salamanca, Zamora, Huelva o Ciudad Real, entre otras, seguida por la estructura en cuatro volúmenes: casos de Málaga, Baleares, La Coruña, etc. Nos encontramos, asimismo, con varias provincias de más de seis volúmenes: Cádiz (8), Jaén (14), Burgos (7) o Soria (8). Esta extensión dependerá, obviamente, de los autores encargados de catalogar cada provincia, de sus intereses, capacidades y diversas metodologías y criterios a la hora de afrontar el encargo.

Entre las provincias que poseen volúmenes más extensos, en cuanto a número de páginas, se encuentran sin duda las realizadas por Amador de los Ríos: Málaga, Barcelona, Huelva y Albacete, con tomos de texto que rondan las 1.000 páginas o incluso las superan. En el resto, hablando siempre en términos generales, lo más habitual es encontrarse con volúmenes entre 200 y 400 páginas, normalmente con menor número de páginas en los de ilustraciones, destacando algunas provincias especialmente breves como Cuenca, Huesca o Palencia, cuyos volúmenes no comprenden más de 100-150 páginas.

Aunque de manera somera, no podemos obviar aquí una referencia a la gran variedad de documentación gráfica que se puede hallar en los Catálogos Monumentales⁶. Los tomos que la albergan (bajo distintas denominaciones: *Fotografías*, *Láminas*, *Ilustraciones*, *Atlas*..., según la provincia), suelen estar formados por páginas de cartulina, mayoritariamente de

⁵ A. López-Yarto Elizalde, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010. Habla de once volúmenes de Cádiz, estando los tres de texto en paradero desconocido.

⁶ Para una mayor información y detalles sobre las fotografías, sus técnicas y su estado de conservación, ver el texto de Isabel Argerich, conservadora de la Fototeca del IPCE, en esta misma publicación.



129

Figura 1. *Catálogo Monumental de Pontevedra*: plano de gran tamaño plegado sobre sí mismo. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.

color gris u ocre, montadas con escartivanas (tiras de papel o tela con las que se unen las láminas para poder encuadernarlas), sobre las que van adheridas las fotografías, postales y otro tipo de reproducciones, así como también dibujos a tinta y grafito, aguadas, mapas y planos (figs. 1 y 2).

En aquellos casos en que se trata de tomos mixtos, las ilustraciones aparecen intercaladas en el texto (fig. 3), normalmente pegadas directamente sobre las mismas páginas de papel (como en Burgos o Palencia, entre otros).

En cuanto al tipo de papel, existe también bastante variedad, desde papeles de buen gramaje, verjurado y con filigrana, hasta otros de peor calidad,



Figura 2. *Catálogo Monumental de Castellón*: dibujo a plumilla. Fotografía: Fernando Suárez.

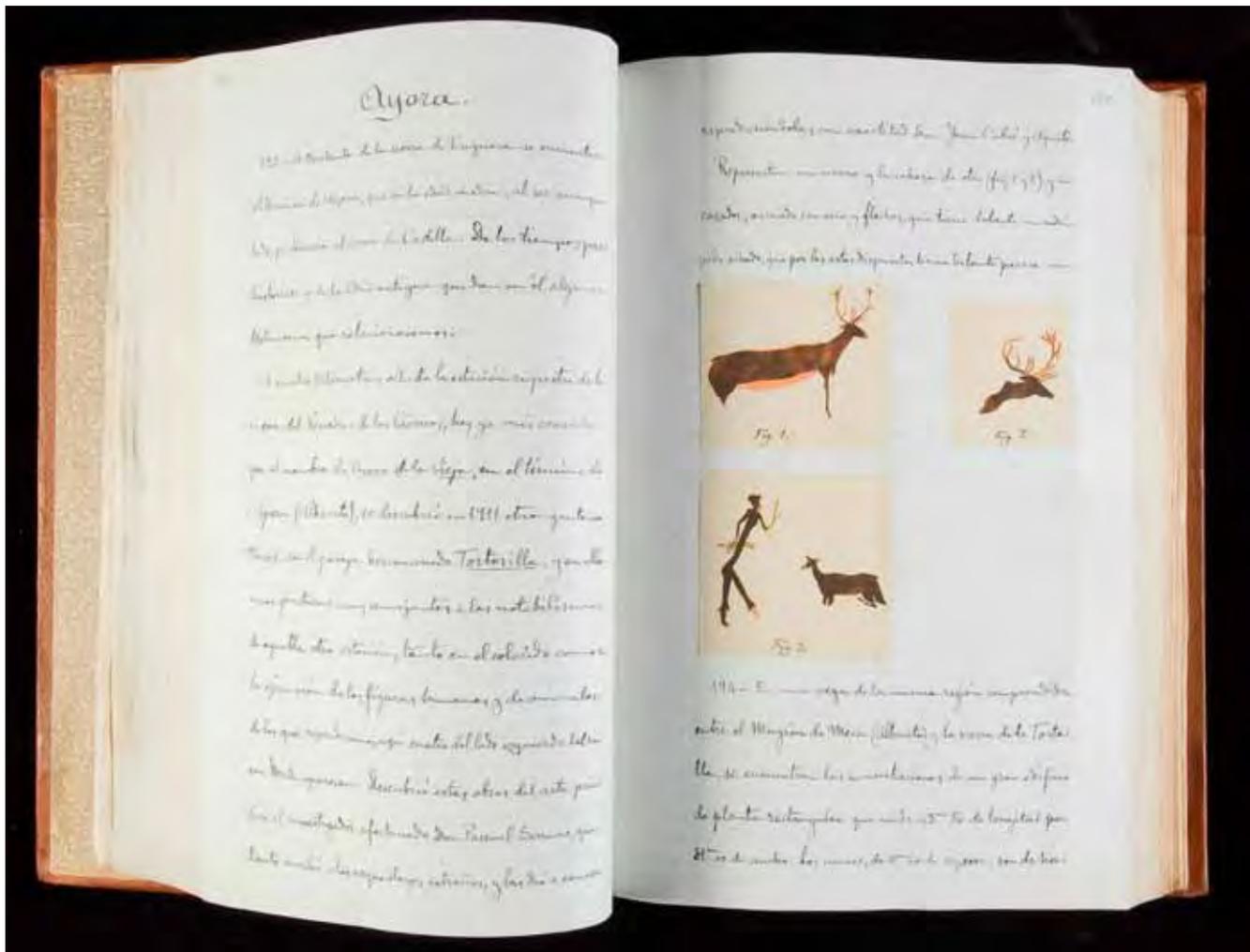


Figura 3. Catálogo Monumental de Valencia: dibujos intercalados en el texto manuscrito. Fotografía: Fernando Suárez.

encontrándonos de forma mayoritaria con un papel continuo de fabricación industrial⁷.

Predominan los volúmenes manuscritos, aunque hay una presencia importante de textos mecanografiados (entre otros, por ejemplo, todos los catálogos realizados por Cristóbal de Castro). Manuscritos en tinta negra y con una grafía muy cuidada, hay que resaltar los realizados por Gómez-Moreno, por Amador de los Ríos o por Balsa de la Vega. Algunos,

sin embargo, se hacen a modo de borrador, con letra más descuidada y múltiples tachaduras, borrones o manchas, como es el caso de los de Burgos y Palencia. Tanto en unos como en otros, es habitual encontrar anotaciones manuscritas a tinta, lápiz de grafito y lápices rojo y azul, con correcciones, añadidos y notas varias.

Si ya se ha visto que cada autor estructura los catálogos de modo distinto, con más o menos volúmenes y mayor o menor extensión, en el terreno de las encuadernaciones hallamos también una gran diversidad a lo largo de las provincias que componen la colección. Hay encuadernaciones de todo tipo, por ejemplo:

–De piel entera, especialmente en tonos marrones, como se puede observar en los catálogos

⁷ Es frecuente la aparición de papel pautado, destacando los volúmenes a cargo de Rodrigo Amador de los Ríos, con orla impresa de estilo modernista enmarcando el texto. No falta tampoco el papel cuadriculado, tipo hojas de cuaderno. Para más datos sobre el tipo de papel empleado y sus implicaciones, ver el texto de M.^a del Carmen Hidalgo en esta misma publicación.

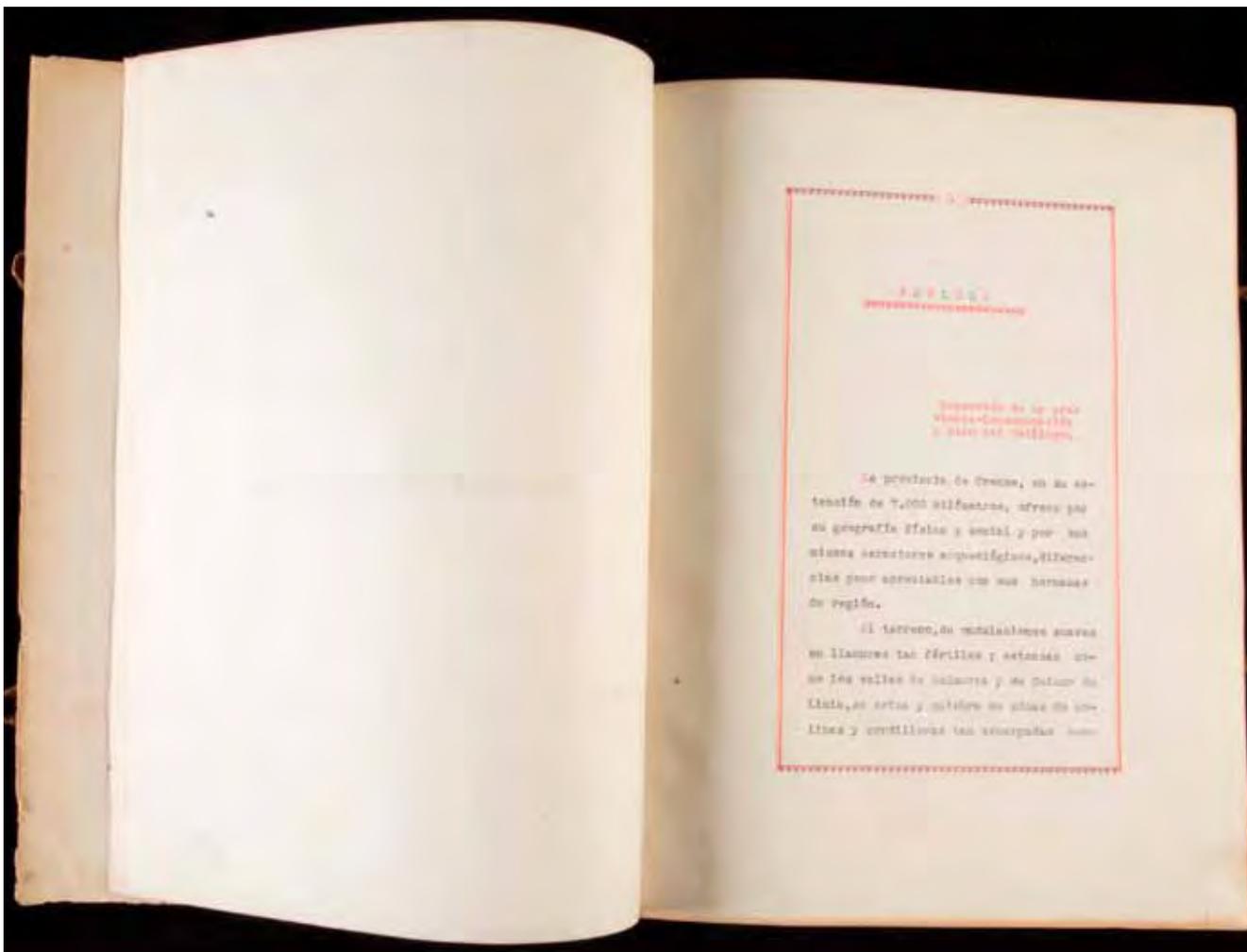


Figura 4. Catálogo Monumental de Logroño: texto mecanografiado. Fotografía: Fernando Suárez.

de Cristóbal de Castro –de gran riqueza, con decoración gofrada en las tapas y cierres de cuero trenzados con lazo y botón (Logroño, Orense)–; en los de Gómez-Moreno –con rectángulos gofrados enmarcando las cubiertas y títulos gofrados en los lomos (Ávila y Salamanca)–; de una mayor sencillez en los de Amador de los Ríos –piel lisa y decoración dorada en los lomos (Barcelona, Albacete), o piel vuelta (Málaga)–. Pero también, piel en otros colores, como el granate o berenjena de las encuadernaciones de Badajoz, o el *beige* de las de Ciudad Real (fig. 5).

–De tela entera, como en Tarragona y Madrid –de color crudo, con tejuelo de piel roja en el lomo– o en Pontevedra y Palencia –roja y gofrada con textura de piel–.

–A la holandesa: con lomos y puntas de piel y cubiertas de papel, como por ejemplo en Castellón (con planos de papel color *beige* y lomo y puntas de piel marrón), en los tomos de ilustraciones de Jaén (con planos de papel verde) o en los de Soria y Teruel. Y también con las cubiertas de tela, como en Cádiz (con puntas de piel color granate y planos de tela granate imitando piel de cocodrilo), en los correspondientes tomos de texto de Jaén (con planos de tela con títulos estampados), en Murcia (planos de tela marrón y puntas y lomo de piel marrón), o en Cáceres (lomo en piel granate y cubiertas de tela gofrada del mismo color), entre otras provincias (fig. 6).

–En pergamino: liso y reforzado en el interior con cartón, lo que se denomina *a la romana*, como en Huesca; o bien, ricamente ornamentado,



Figura 5. *Catálogo Monumental de Logroño*: encuadernación en piel entera con decoración gofrada y cierres de cuero trenzado. Fotografía: Fernando Suárez.



Figura 6. *Catálogo Monumental de Castellón*: detalle de encuadernación en holandesa, con lomo y puntas de piel y planos de papel. Fotografía: Fernando Suárez.

como en los seis volúmenes de Sevilla, con decoración *Art Decó* en negro y títulos estampados en dorado, sin duda una de las encuadernaciones más vistosas y originales del conjunto.

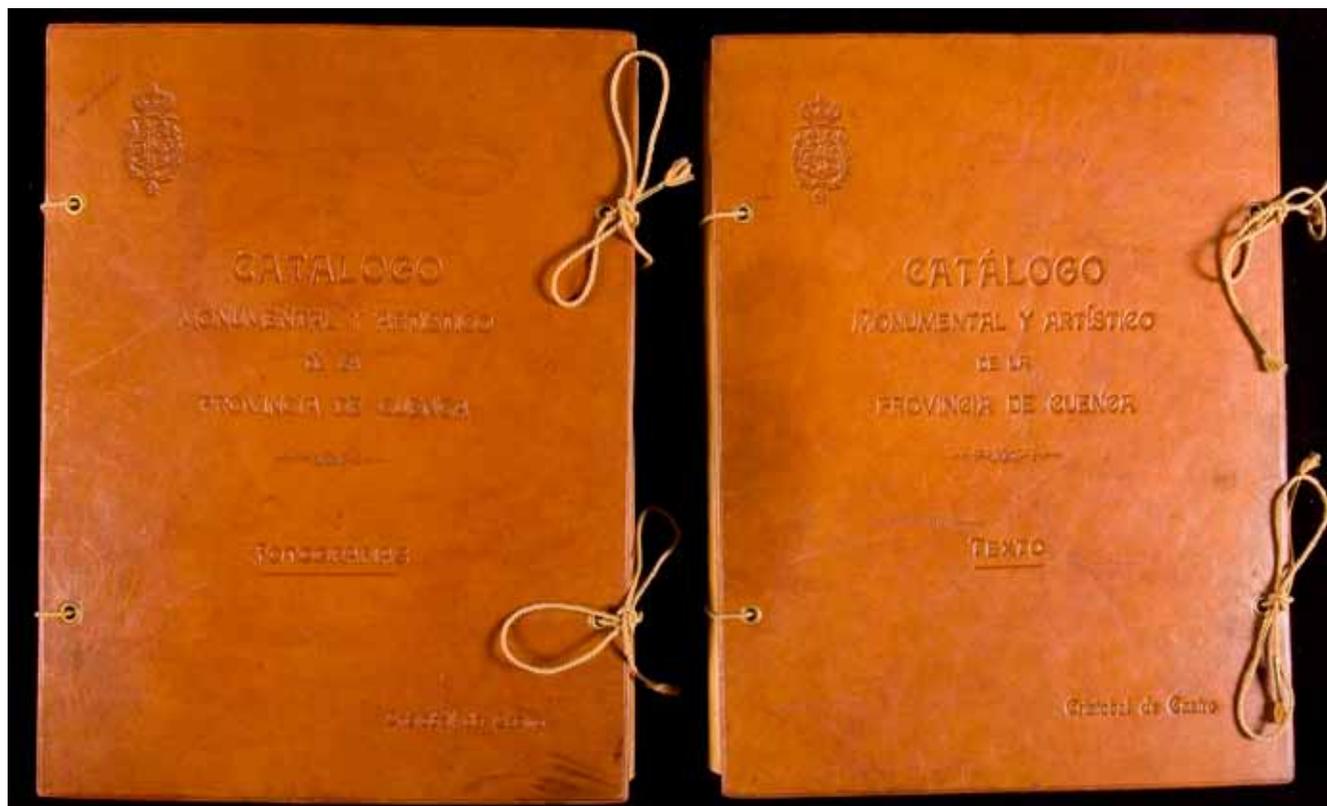
En otros catálogos no nos encontramos con tomos encuadernados como tal, sino que se trata de documentación suelta recogida en distintos tipos de carpetas: de piel (Cuenca, Santander, Navarra) (fig. 7), de tela (Segovia, Guadalajara), de tipo archivador (Burgos) e incluso, cajas (por ejemplo en Valladolid, imitando un libro en holandesa).

Las encuadernaciones presentan, además, distintas tipologías de guardas (hoja doblada por su mitad pegándose una de sus mitades a la cara interior de la tapa y actuando la otra como primera o última página del libro): de tela de moaré, de papel imitando moaré, de papel liso y, sobre todo, guardas estampa-

das impresas con decoraciones vegetales, marmoleadas, de peine, de gota, de caracolas, etc...

Una vez vistas las características materiales de las obras que componen el conjunto de los Catálogos Monumentales, pasamos a evaluar el estado de conservación general en que éstas llegaron al IPCE para poder, finalmente, centrarnos en la descripción de los procesos de restauración llevados a cabo con el fin de recuperar la funcionalidad de los libros y permitir su preservación para el futuro.

La gran variedad y riqueza descrita ha requerido una metodología de intervención adaptada a cada circunstancia concreta, siempre de acuerdo al principio de reversibilidad y con el máximo respeto a la integridad de la obra. Por esta razón, se ha tratado de mantener, en lo posible, todos los elementos originales como testimonio de lo que fue este proyecto y del momento en que se produjo, lo que ha exigido un



134

Figura 7. *Catálogo Monumental de Cuenca*: carpetas realizadas en piel gofrada. Fotografía: Fernando Suárez.

tratamiento de restauración muy cuidadoso y de una cierta complejidad, con el fin de preservar las tipologías empleadas por cada autor. Solamente en aquellas ocasiones en que, por motivos de conservación, se ha considerado imprescindible, se han sustituido algunos de estos elementos originarios por otros de una calidad y unas características más adecuadas para la conservación de bienes culturales⁸.

Hay que tener en cuenta que, en gran parte de los casos, la principal causa de deterioro viene dada por las propias peculiaridades de la obra, ya que el gran formato de muchos de los volúmenes, tanto de los de texto como de los de ilustraciones, y su consecuente peso, dificultan su manipulación y su consulta y ha dado lugar, como veremos, a toda una serie de deterioros de tipo mecánico. A esto se une, con fre-

⁸ Una descripción detallada del estado de conservación de los tomos que conforman cada una de las provincias y del tratamiento de restauración aplicado en cada caso concreto se encuentra en los Informes realizados por los técnicos a cargo de las distintas fases de la intervención, conservados en el Archivo General del IPCE y que se entregarán junto con la colección a la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC.

cuencia, la mala calidad del papel utilizado, un papel industrial, con un alto grado de acidez que le ha provocado la pérdida de resistencia mecánica, volviéndolo especialmente susceptible a este tipo de daños. Todo esto, sin olvidar, además, los factores externos de deterioro a los que los libros han estado expuestos, sufriendo a lo largo de su trayectoria material sucesivos traslados y almacenajes en depósitos diversos (no siempre con las condiciones más adecuadas, como delatan los signos de humedad en muchos de los volúmenes), así como las vicisitudes históricas de los tiempos vividos (con la Guerra Civil Española de por medio).

En primer lugar, las **encuadernaciones** mostraban una serie de deterioros patentes:

- Abundante suciedad superficial generalizada, de polvo y contaminación.
- Presencia de manchas puntuales: del roce, de grasa debido a la manipulación, de humedad, de hongos... (fig. 8).
- Daños mecánicos en forma de rozaduras, arañazos, desgarros, exfoliaciones y golpes en los materiales de recubrimiento (piel, tela o papel) (figs. 9 y 10).



Figura 8. *Catálogo Monumental de Sevilla*: detalle de mancha de hongos en la encuadernación. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.

135

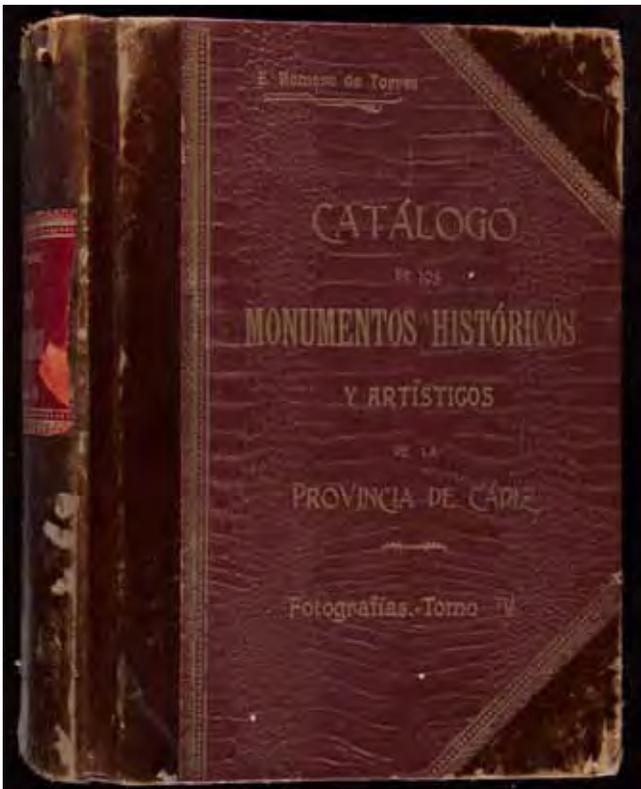


Figura 9. *Catálogo Monumental de Cádiz*: encuadernación en holandesa con rozaduras y arañazos. Fotografía: Fernando Suárez.



Figura 10. *Catálogo Monumental de Navarra*: tapas deformadas, exfoliaciones en la piel y manchas de humedad. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.

- Deformación y alabeo de las tapas de cartón por efecto de la humedad absorbida (fig. 11). Como consecuencia de esto los planos de tela de algunos tomos se encontraban abombados, debido a la pérdida de adherencia del adhesivo, como en el caso de Cádiz.
- Esquinas y puntas débiles y exfoliadas, con falta de soporte de cartón y del material de recubrimiento.
- Bisagras y escartivanas descoladas (fig. 12).
- Cosidos rotos en algunos cuadernillos.
- Nervios rotos en la zona del cajo y otros, quebrados por la mitad en la zona del lomo. En esta zona de los cajos, por la flexión de las tapas, era habitual la rotura de la piel o tela, al exterior, y de las guardas, al interior, dando lugar a desgarros y desprendimiento de éstas y de las hojas de respeto (fig. 13).
- Daños en la zona de la cabeza y el pie del libro, con desgarros y roturas de las cofias, debido a una incorrecta manipulación, pues es habitual tirar de esa parte al extraer los libros de los estantes, y de las cabezadas, siendo a veces imposible su conservación (fig. 14).



Figura 11. *Catálogo Monumental de Jaén*: tapas alabeadas y deformadas. Fotografía: Fernando Suárez.



Figura 12. *Catálogo Monumental de Cádiz*: perfil de uno de los tomos, con láminas despegadas de las escartivanas y puntas exfoliadas. Fotografía: Fernando Suárez.

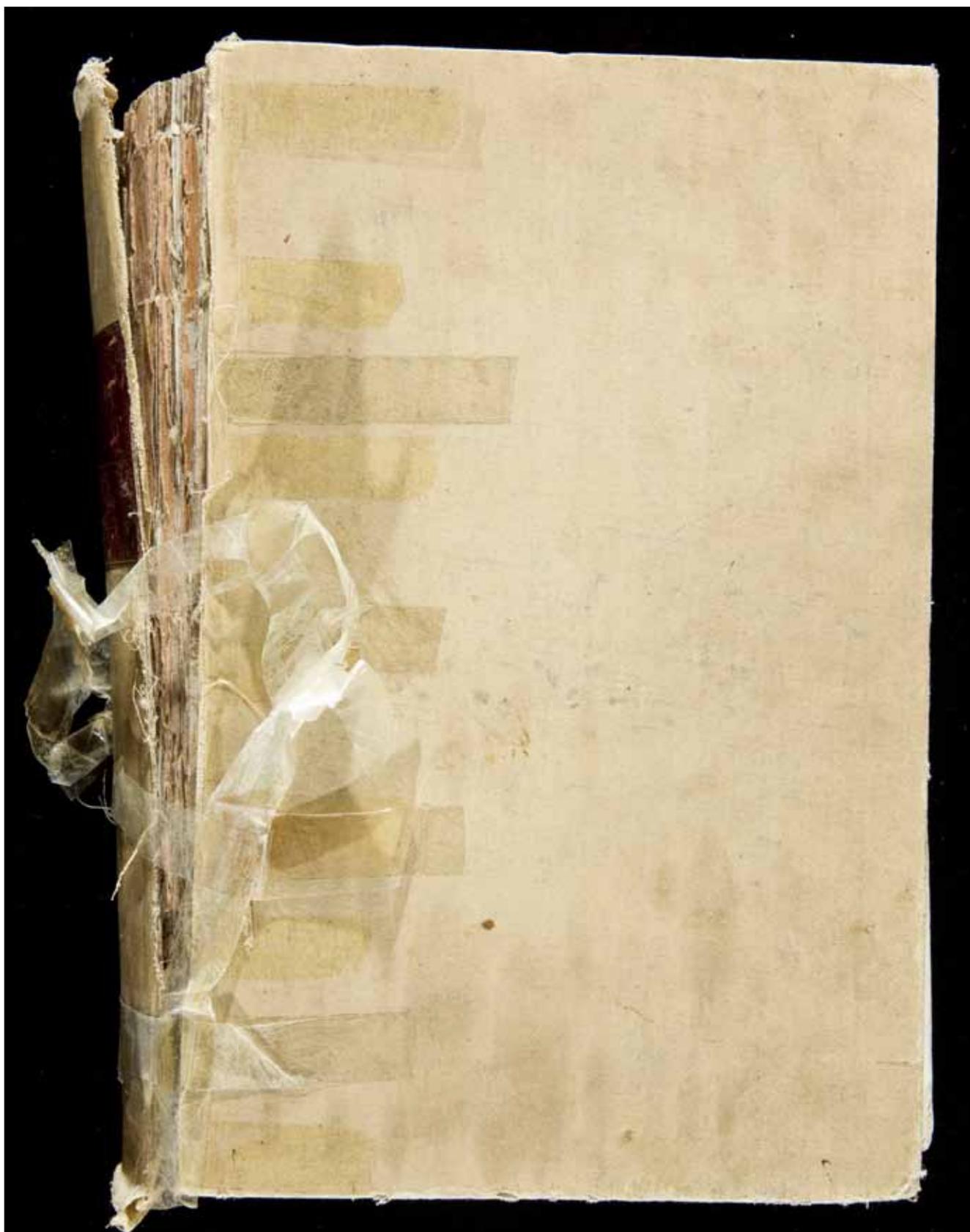


Figura 13. *Catálogo Monumental de Madrid*: lomo suelto por la rotura de la tela de la encuadernación en la zona del cajo, con cintas celo sujetándolo. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.



Figura 14. *Catálogo Monumental de Ávila*: rotura de las cofias. Fotografía: Fernando Suárez.

Por su parte, en los distintos volúmenes, el **cuerpo del libro** presentaba de manera generalizada las siguientes alteraciones:

- Suciedad superficial
- Manchas de distinta naturaleza: puntuales de humedad, de tinta, de grasa, de restos de adhesivos y celos, etc.
- Hojas desprendidas, debido a la baja resistencia del papel y, también, por el tipo de costura (normalmente a diente de perro, que ha rasgado el papel ácido y con baja resistencia) (fig. 15).
- Arrugas, perforaciones, cortes, desgarros y faltas de soporte, especialmente en la documentación suelta, bien sean hojas que se encuentren descoladas o descosidas de su Tomo, o bien se trate de folios sueltos guardados en carpetas (fig. 16).
- Presencia de elementos añadidos: celos, grapas, parches (en el de Córdoba, por ejemplo, parece que el autor, durante la redacción, fuera reparando el papel con injertos del mismo papel, o diferente, y continuara escribiendo sobre ellos).
- Desprendimiento del cuerpo del libro de las tapas, debido a la rotura de nervios y del papel de guardas en la zona del cajo (figs. 17 y 18).

En los tomos dedicados a las **ilustraciones** encontramos una serie de daños añadidos:

- Aparte de la mencionada suciedad superficial, existían manchas provocadas por el roce de las fotografías sobre el papel de la página anterior.
- Muchas de las láminas estaban desprendidas de las escartivanas – por el grosor del cartón o cartulina que sirve de soporte a las fotografías y por la oxidación del adhesivo; otras descosidas y algunas incluso se habían perdido (fig. 19).
- Estas cartulinas se encontraban en muchos casos deformadas y alabeadas de forma acusada, a causa de las tensiones que ejercen las fotografías encoladas y también de la humedad a la que han estado sometidas (fig. 20).
- Aparecían fotografías descoladas y desprendidas, habiéndose perdido algunas de ellas, quedando la leyenda manuscrita correspondiente y algún resto de los adhesivos. Otras, que sólo aparecían adheridas por un extremo, estaban combadas, con pliegues y faltas de emulsión.
- Por otro lado, ciertas fotografías exceden el tamaño de la página y sobresalen de ésta, por lo que se habían dañado los extremos, o bien al ser

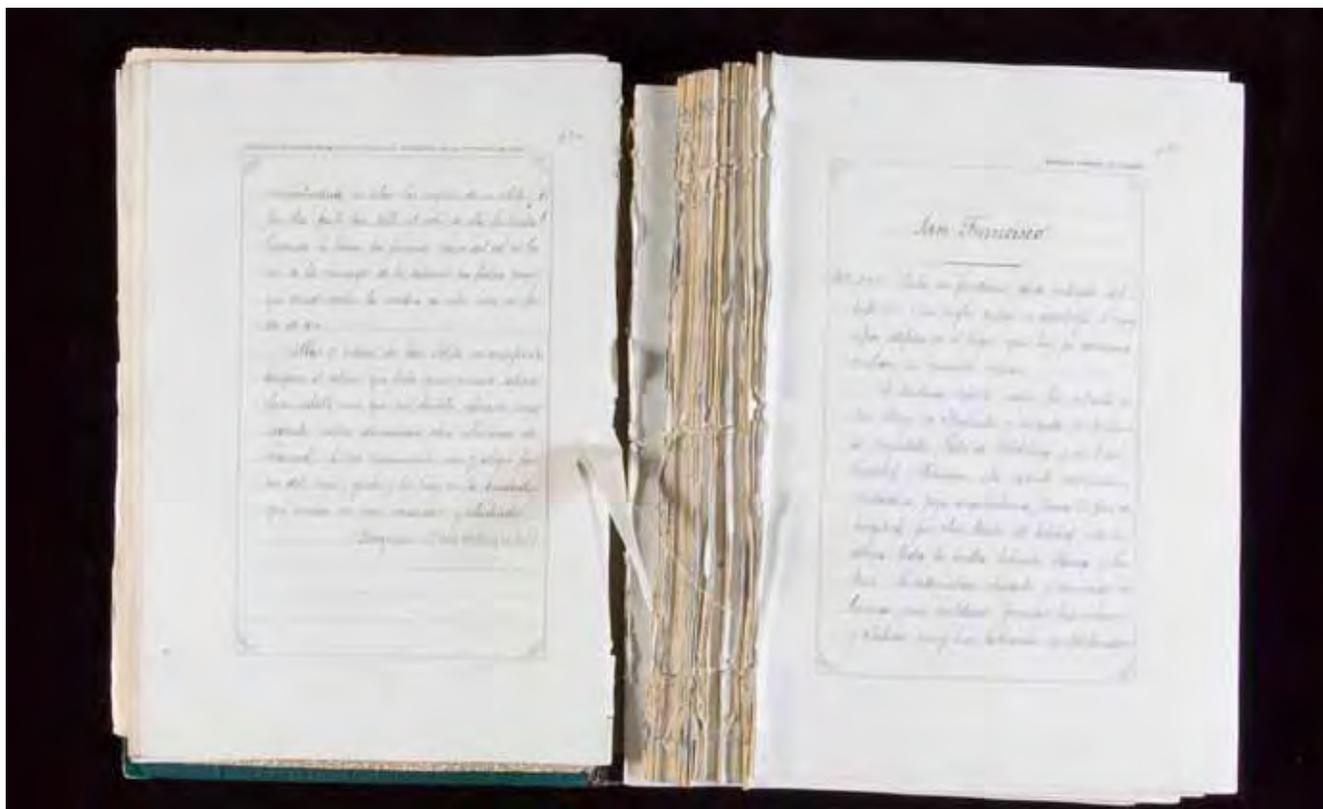


Figura 15. Catálogo Monumental de Jaén: cuadernillos descosidos y desgarros en las hojas. Fotografía: Fernando Suárez.

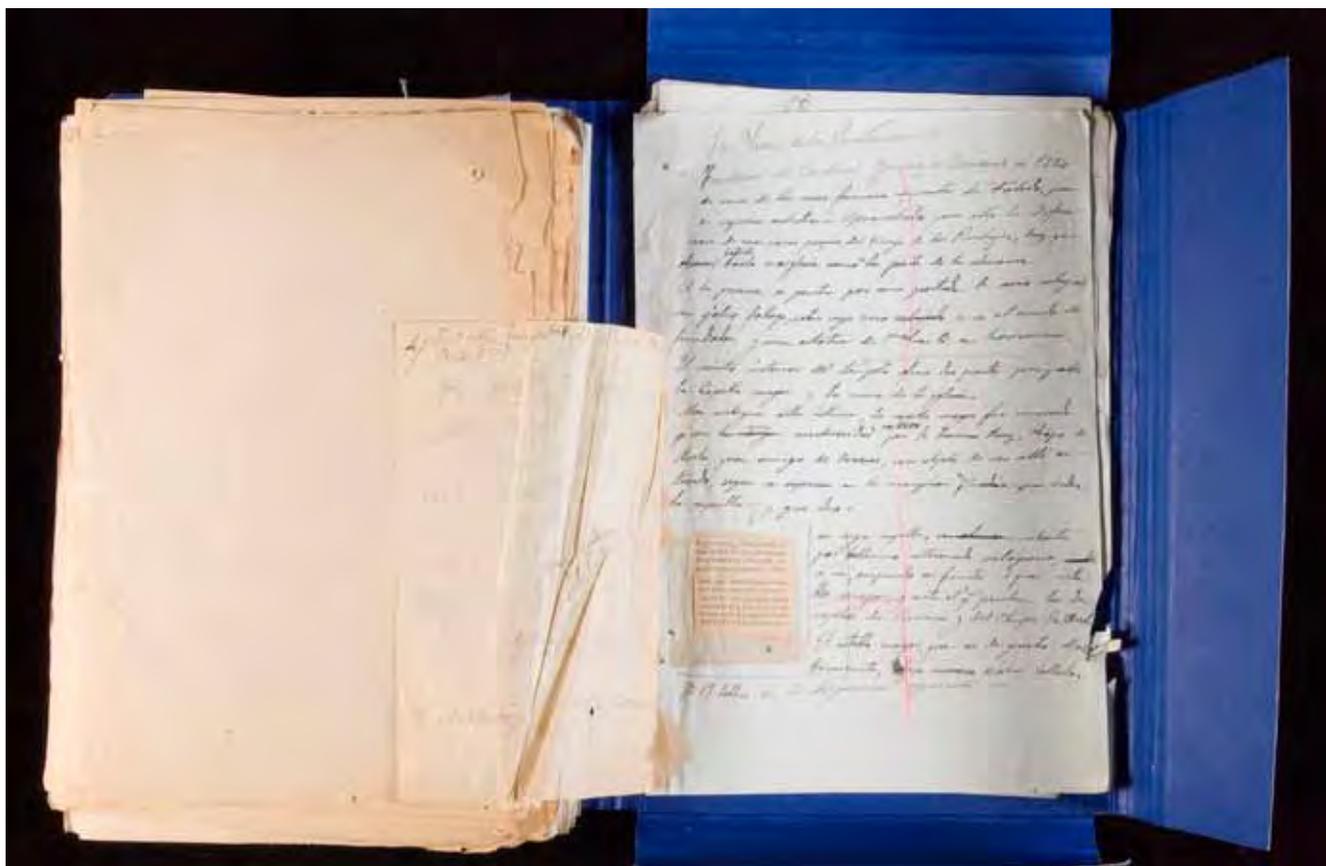


Figura 16. *Catálogo Monumental de Toledo*: mal estado de los documentos sueltos en carpeta y caja. Fotografía: Fernando Suárez.



Figura 17. *Catálogo Monumental de Málaga*: guardas rotas y cuerpo del libro separado de las tapas. Fotografía: Fernando Suárez.

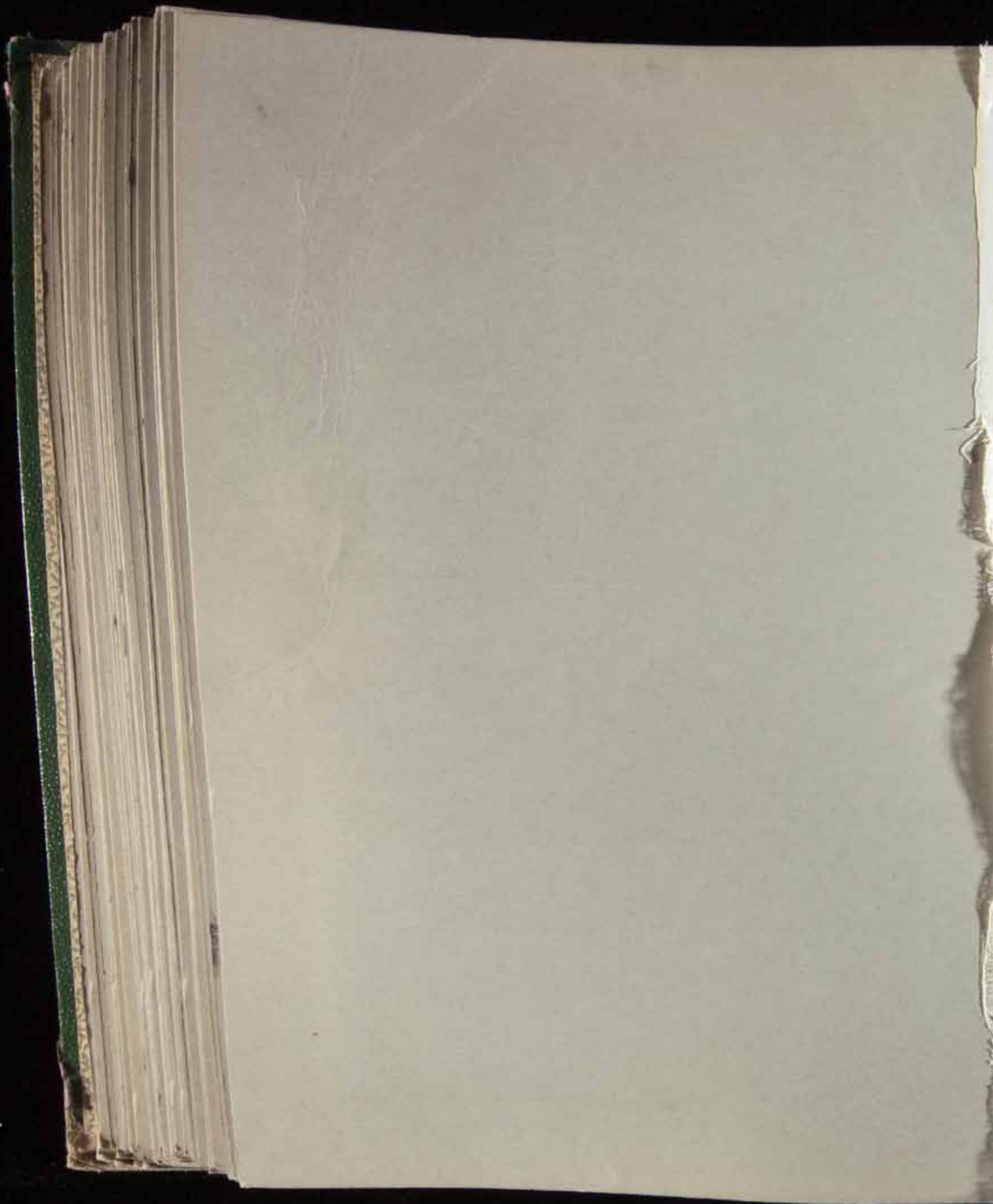


Figura 18. *Catálogo Monumental de Córdoba*: cuerpo del libro descosido y separado de las tapas. Fotografía: Fernando Suárez.



Figura 19. *Catálogo Monumental de Badajoz*: láminas de fotografías descosidas. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.

Figura 20 (páginas siguientes). *Catálogo Monumental de Jaén*: láminas de cartulina deformadas y desprendidas de las escartivanas. Fotografía: Fernando Suárez.

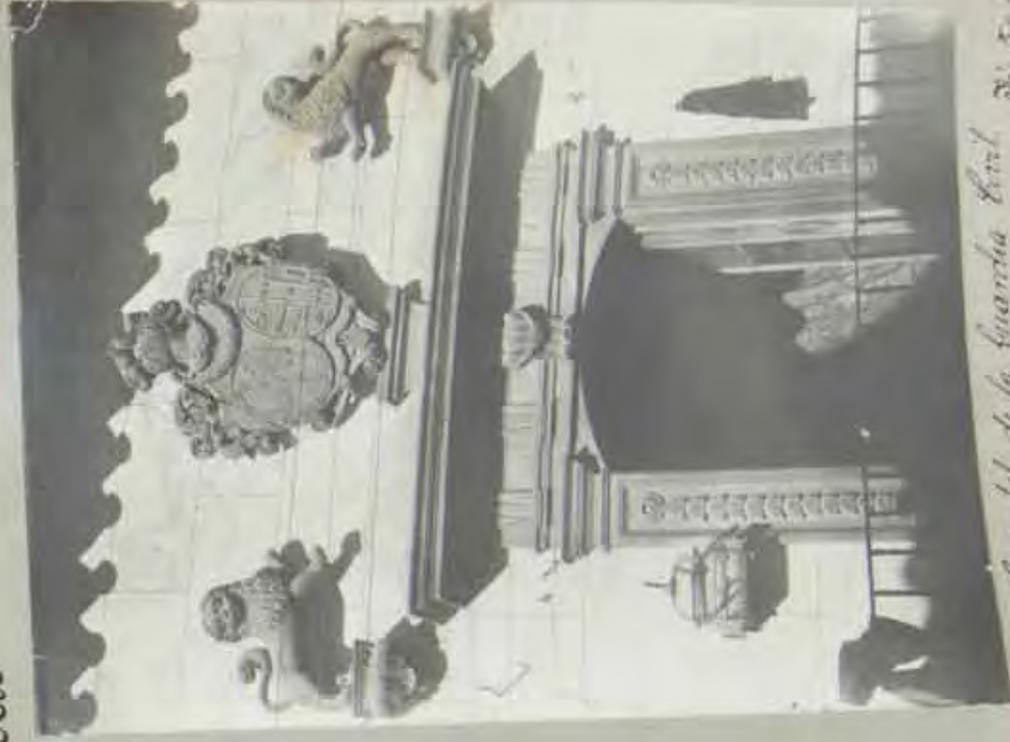


Alcandete

Alcandete



Iglesia Parroquial de la Asunción de Alcandete



Puerta de la Guardia Civil de Alcandete

de gran formato aparecen dobladas sobre sí mismas. También los planos, al ser de mayor tamaño que la página, estaban muchas veces rotos por la zona de los pliegues (fig. 21).

La intervención comenzó, como es lo habitual, con la realización de un reportaje fotográfico para documentar el estado en que se encontraban las obras, los procesos llevados a cabo y el resultado final tras la restauración.

En el **cuerpo del libro**, los tratamientos realizados fueron los siguientes:

- Limpieza mecánica con goma de borrar en polvo, brochas suaves y goma de humo (fig. 22).
- En caso necesario, tratamiento de las manchas puntuales de la manera más idónea: con gomas de borrar, con bisturí o con disolventes, aunque se optó por no eliminar aquellas manchas que no afectasen a la integridad de la obra.
- Remoción de celos y parches y de otros elementos externos, como encuadernadores metálicos, que estuviesen perjudicando a las obras.
- Alisado de las arrugas y consolidación de grietas y desgarros del soporte de papel, mediante tiras de tisú y adhesivo termoplástico (*archibond*).

144



Figura 22. Catálogo Monumental de Barcelona: borrado de zonas negras transmitidas por las fotografías. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.



Figura 21. Catálogo Monumental de Sevilla: fotografía doblada por exceder el tamaño de la página. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.

- Unión de hojas y láminas sueltas, así como de las fotografías que se encontraban despegadas del soporte. Encolado de escartivanas y bisagras de tela (fig. 23).
- Alisado de las cartulinas de los tomos de fotografías, mediante la aplicación de humedad y una ligera presión entre secantes y tableros con pesas. Alisado del cuerpo del libro, por ejemplo en Jaén, introduciendo secantes humectados entre las cartulinas y aplicando presión.
- En caso necesario, reintegración manual del soporte, realizando injertos con un papel japonés de tonalidad similar a la del original, y aplicándolos con el mismo adhesivo mencionado.
- En los planos que se encontraban más deteriorados (en la provincia de Valladolid), laminación por una cara mediante calor y presión en laminadora de vacío. Se rectificó el plegado de éstos para que cupiesen correctamente en su contenedor.
- En aquellos volúmenes en que los folios perdidos eran muchos, con el fin de evitar futuras deformaciones o deterioros a causa del desnivel causado por su falta, se optó por suplir dicha falta con unos nuevos de características similares. En el caso de las láminas, por ejemplo en los tomos de León, se forraron, con papel libre de ácido y

color similar al original, unas piezas de cartón neutro que se colocaron en las escartivanas.

Por su parte, en las **encuadernaciones** el proceso seguido fue, a grandes rasgos, el que se describe a continuación:

- Limpieza mecánica de la suciedad superficial y eliminación, en lo posible, de las manchas puntuales (fig. 24).
- Separación de la encuadernación en caso necesario y en aquellos en que las tapas se encontraban en mal estado, desmontaje de éstas para su sustitución por unas nuevas de similares características.
- Desprendido de las guardas y de las hojas de respeto, procediendo después a su limpieza, reintegración del soporte y cromática, y alisado.
- Limpieza del lomo y eliminación de los restos de cola de los cuadernillos (fig. 25).
- Consolidación mediante engrudo de las partes exfoliadas y los arañazos sobre el material de recubrimiento de las tapas. Las esquinas de las tapas y otras zonas golpeadas, se consolidaron mediante adhesivo polivinílico, introduciendo éste entre las distintas capas de estracilla que conforman el cartón, y en las zonas de más difícil acceso, mediante la inyección de adhesivo



Figura 23. *Catálogo Monumental de Albacete*: adhesión de escartivanas despegadas. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.



Figura 24. *Catálogo Monumental de Sevilla*: limpieza de la suciedad superficial sobre el pergamino de la encuadernación. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.



146

Figura 25. *Catálogo Monumental de Ciudad Real*: eliminación de los restos de cola del lomo. Fotografía: Begoña Guallart y Lola Somolinos.

- con jeringuilla, devolviendo así a estas zonas la rigidez y consistencia original (fig. 26).
- Reintegración de las pérdidas de piel, papel, tela o pergamino usando un papel japonés de grosor similar que posteriormente fue consolidado y reintegrado cromáticamente (fig. 27).
- Corrección del alabeo de las tapas mediante la aplicación de humedad por contacto y presión variable según se procede al secado. En los tomos de fotografías de Jaén no fue posible corregir la deformación, por lo que, debido a su estado de conservación y a la carencia de información artística y documental, se optó por sustituir las tapas por unas nuevas de características similares, previo desmontaje de las guardas originales y recuperando las cabezadas originales (fig. 28).
- En la mayoría de los libros fue preciso reforzar el lomo mediante la colocación de una tarlatana y un fuelle de papel, para conseguir una mayor unión del cuerpo del libro a las tapas y favorecer la apertura de la obra, debido al gran peso y dimensiones de los volúmenes
- Montaje del libro y recolocación de guardas y hojas de respeto originales, o bien, sustitución por otras de similares características y color si su estado así lo aconsejaba.



Figura 26. *Catálogo Monumental de Cádiz*: perfil de uno de los tomos restaurado. Fotografía: Fernando Suárez.

- Una vez introducido el cuerpo del libro en tapas, cuando fue necesario se procedió a la adhesión de un papel japonés en las zonas rasgadas de las guardas a lo largo del cajo (o también a la colocación de bisagras de tela en la zona interna del cajo), quedando éste plenamente integrado y proporcionando la resistencia suficiente para una plena sujeción.
- Consolidación de broches y lazos de cierre; en los que no se pudieron recuperar, se hicieron nuevos a partir de los restos originales.
- Restauración de los tejuelos deteriorados con insertos de papel japonés y reintegración cromática

con acuarela. Aquellos perdidos se reprodujeron según los originales, colocándose en el lugar indicado por la huella dejada.

- Por último, hidratación y reintegración cromática de la piel mediante ceras, con el fin de devolverle el estado de flexibilidad adecuado para su funcionalidad.

En la documentación sin encuadernar –bien suelta en carpetas realizadas *ex profeso*, en carpetas de papelería estándar o en cajas de archivo– cuando estos contenedores se consideraron insuficientes para una adecuada conservación de la documentación, se optó por la rea-



Figura 27. Catálogo Monumental de Ávila: estado final tras la reintegración de las faltas de piel en las cofias. Fotografía: Fernando Suárez.

lización de una nueva construcción, similar a la original en cada caso, pero teniendo en cuenta factores de conservación preventiva, mediante el empleo de materiales neutros y con calidad de archivo. Cuando fue posible, se conservó el material de recubrimiento original, limpio y reintegrado, adherido sobre los nuevos materiales. Asimismo, se introdujeron todas aquellas modificaciones estimadas necesarias para la mejor preservación de los materiales documentales: se desecharon las carpetas de cartón azul, realizándose carpetas de solapas (Toledo); se reemplazaron los archivadores de cartón y tela en muy mal estado por cajas flexibles de conservación (Burgos), etc. (fig. 29).

Finalmente, como medida de conservación preventiva, se han encargado cajas-estuches para toda la colección, con el fin de preservar los libros y las encuadernaciones frente a deterioros físicos y

ambientales, lo que no supe en modo alguno el imprescindible seguimiento y control de las condiciones del depósito en que se encuentren las obras. Estas cajas de conservación están elaboradas con cartón blanco de calidad de archivo de 2 mm de grosor, recubierto con tela de lino neutra en la zona exterior y papel de color crema verjurado de 90 gr en el interior. Cada estuche ha sido identificado con un tejuelo impreso sobre papel crema verjurado de 80 gr adherido en el lomo, en el cual aparecen los datos de la obra conservada en su interior⁹ (fig. 30).

⁹ Información facilitada por Restauración y Encuadernación Camacho, empresa a cargo de la realización de las cajas-estuches de conservación de los Catálogos Monumentales de las Provincias de España.

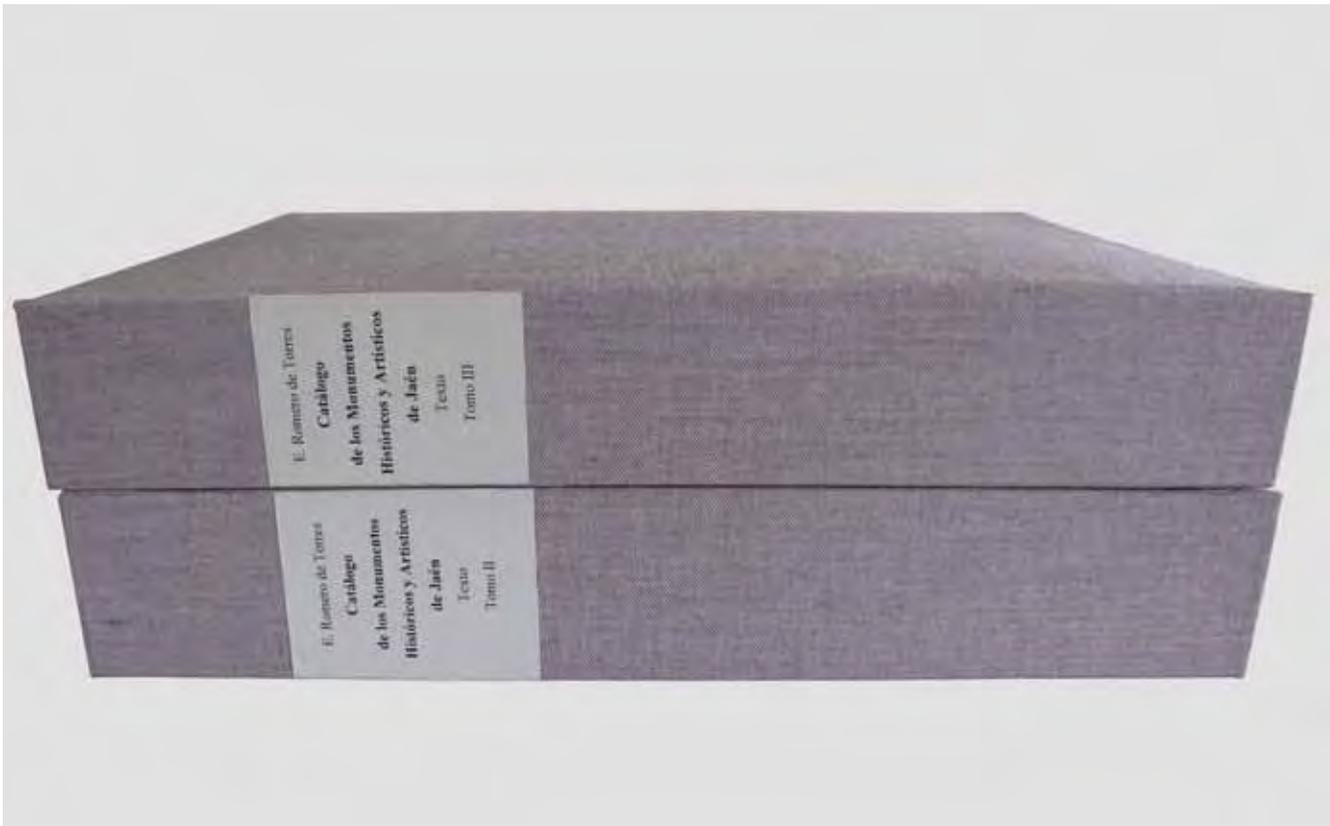
148



Figura 28. *Catálogo Monumental de Jaén*: estado final, corregida la deformación de las tapas y las láminas. Fotografía: Fernando Suárez.



Figura 29. *Catálogo Monumental de Toledo*: nuevas carpetas y caja realizadas para sustituir contenedores no aptos para la conservación. Fotografía: Fernando Suárez.



149

Figura 30 (arriba). Cajas-estuches de conservación realizados para toda la colección. Fotografía: Rebeca Benito. **Figura 31 (abajo).** Proceso de digitalización de los Catálogos Monumentales, llevado a cabo en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca del IPCE.

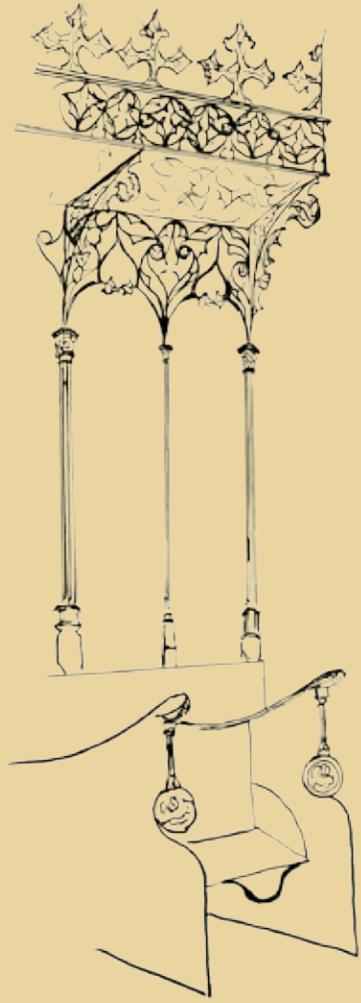


esta magna obra¹⁰. Esta laboriosa campaña ha sido llevada a cabo por el equipo de Fototeca Digital del Servicio de Documentación del IPCE, que por criterios de conservación (evitar la manipulación de los volúmenes después de haberlos restaurado) ha optado, en algunos casos, por realizar el escaneado previamente a su tratamiento por parte del Servicio de Restauración de Libros y Documentos. Para este trabajo se han servido de un escáner de digitalización autónoma CopiBook, con una cabeza de 35 Megapíxeles y 8 bits por canal. Se trata de un escáner específicamente diseñado para la digitalización de libros y documentos. Las imágenes han sido capturadas a su tamaño en RGB y en formato Tif sin comprimir, con una calidad de 300 ppi y a 24 bits¹¹.

La digitalización completa de todos los volúmenes que componen el Catálogo Monumental de España ha sido entendida, desde el primer momento, como uno de los procedimientos fundamentales, tanto para la conservación preventiva como para la difusión de

¹⁰ Prevista también en el ya mencionado Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, firmado en 2008.

¹¹ Datos proporcionados por el Servicio de Documentación, Área de Formación, Documentación y Difusión del IPCE.



Estudios sobre
los Catálogos Monumentales

Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades

Wifredo Rincón García

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales
(CCHS), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

wifredo.rincon@cchs.csic.es

En 1972, cuando estaba a punto de finalizar mi bachillerato en el colegio del Pilar, de los HH. Maristas, en Zaragoza, ya interesado por la historia del arte y decidido a cursar la carrera de Filosofía y Letras, encontré en la Librería General de Zaragoza los dos volúmenes del *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, de Francisco Abbad Ríos, que adquirí por 700 pesetas. Para mi, que en aquellos momentos no había cumplido los 16 años, esta obra fue, sin lugar a dudas, un gran descubrimiento. Y se convirtió en una “preciosa” guía cuando en COU redacté un trabajo titulado *Arte en Zaragoza*, que concluía en mayo de 1973. En la bibliografía figuraba en primer lugar el Catálogo Monumental de Abbad Ríos, quien había fallecido en Madrid el 24 de enero de 1972, el mismo año en el que adquirí su obra. Y este Catálogo se convirtió desde entonces en una fuente inagotable de datos, de imágenes, que desde el primer momento utilicé –y sigo utilizando–, para todos mis trabajos relacionados con el arte zaragozano.

Como curiosidad quiero recordar que, años más tarde, en 1980, cuando me planteaba el inicio de mi tesis doctoral –después de haber presentado la tesina de licenciatura en el mes de septiembre anterior–, uno de los temas que pensé se relacionaba con el Ca-

tálogo Monumental de Abbad Ríos. Y así se lo planteé al entonces catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, el Dr. Federico Torralba –todavía entre nosotros y al que recuerdo con cariño y agradecimiento– que me desaconsejó el tema propuesto. Y con razón. Mi idea –indudablemente motivada por mis pocos años y mi inexperiencia en el mundo profesional– era, nada más y nada menos que corregir los errores que presentaba el Catálogo de Abbad: erratas, atribuciones, cronologías, fotografías mal ubicadas y con pies alterados, etc. Contaba con más amplia bibliografía, nuevas fotografías, facilidad de acceso a los monumentos, tiempo, etc. y, por supuesto, el magnífico trabajo de Abbad Ríos que yo quería “enmendar”. Cuando recuerdo esta anécdota, que ahora quiero compartir, no puedo por menos que sonreír y pensar: “cosas de la edad”¹.

Por estas mismas fechas, iniciada mi colaboración con el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, inaugurado en noviembre de 1979, y en donde comencé mi andadura profesional como historiador

¹ En el ejemplar que poseo, a lo largo de los años, he ido haciendo distintas correcciones.

del arte, tuve contacto con el *Catálogo Monumental de España: Huesca*, de Ricardo del Arco Garay. También supe de la existencia del Catálogo Monumental de Teruel, de Juan Cabré Aguiló, que permanecía inédito.

Mi contacto con el Catálogo de Abbad, y posteriormente con el de del Arco, significó para mí conocer la existencia del Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que se encargó de la publicación de ambas obras. Curiosamente, en 1985, accedería al CSIC como becario postdoctoral del entonces Departamento de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos –heredero del Instituto Diego Velázquez, desaparecido el año anterior–, en el que tomaría posesión como investigador de plantilla el 1 de febrero de 1986. Y desde entonces, hasta hoy, habiendo desempeñado entre octubre de 2000 y abril de 2005 el cargo de Director del Departamento de Publicaciones del CSIC.

Los Catálogos Monumentales de Aragón

Cada uno de los tres catálogos aragoneses responde a un momento distinto, fue redactado por un autor y su publicación corrió distinta suerte, permaneciendo el de Teruel todavía inédito.

Abordaremos ahora una aproximación a cada uno de ellos, debiendo poner de manifiesto que, para todo aquello que tiene que ver con el encargo de los catálogos, su realización y circunstancias de publicación, etc., nos ha sido de gran utilidad el libro de la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, publicado por el CSIC en 2010, dentro de la prestigiosa colección *Arte y Artistas*. Por otra parte, debemos manifestar, y aprovechamos la ocasión para hacerlo, que a lo largo de muchos años, la Dra. López-Yarto, como custodia de los originales del Catálogo Monumental de España –que tenía ubicados en su despacho del CSIC, en el viejo edificio de Duque de Medinaceli–, depositados por la Dirección General de Bellas Artes en el Instituto Diego Velázquez del CSIC en 1940, dedicó a su conservación y estudio muchas horas de su trabajo, atendiendo siempre solícita a todas las personas que, a lo largo de los años, llegaron hasta ella para la consulta de tal o cual volumen. Como jefe del Departamento de Historia del Arte, que he sido durante muchos años, quiero agradecerle su trabajo constante y desinteresado y la ayuda prestada a todo aquel que se la ha solicitado.

Comenzaremos ahora el estudio de cada uno de los Catálogos Monumentales de Aragón manifestando que no insistiremos en aspectos de carácter general, extensibles a todos y cada uno de los catálogos de España como la dificultad de su realización, la incomodidad de los viajes y los alojamientos, las carencias en los propios templos y recintos visitados (en muchos de ellos sin luz eléctrica), la dificultad para la realización de las fotografías, etc. Tampoco nos entretendremos en la importancia que en la actualidad presentan estos estudios, pues nos permiten conocer el estado de los edificios y de su patrimonio en las primeras décadas del siglo XX, con anterioridad a la Guerra Civil que tanta destrucción del patrimonio monumental significó y a las reformas llevadas a cabo en las últimas décadas del siglo XX, en las que, con la pretensión de devolver su “prístino carácter” al templo, fueron desmontados no solamente retablos y arte mueble, sino también elementos arquitectónicos como torres, sacristías, etc. También, una errónea interpretación del Concilio Vaticano II llevó a que muchos templos “se desnudaran” de su patrimonio mueble, del que se hace referencia en estos catálogos.

Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel

Tras la publicación el día 2 de junio de 1900 en la *Gaceta de Madrid* del Real Decreto de la reina regente doña María Cristina de Habsburgo, del día anterior, por el que se puso en marcha la redacción del *Catálogo Artístico de España dentro de un plan metódico y ordenado, escogiendo como procedimiento de realización la división por provincias, y catalogando en ellas todo lo que sea digno de figurar en el provechoso inventario de la Historia y del Arte Nacional*², según figura en la Exposición presentada a la soberana por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Antonio García Alix, se comenzó por el de Ávila, cuya redacción le fue encargada a Manuel Gómez-Moreno por Real Orden del mismo 2 de junio de 1900³. Con posterioridad se fueron encargando a diversos autores las distintas provincias españolas, sin que se advierta en estos encargos ningún orden: Salamanca, Guadalajara y Córdoba, en 1902; el de Zamora, en 1903; el de Baleares, en 1904;

² *Gaceta de Madrid*, núm. 153, 2 de junio de 1900, p. 1.079.

³ *Gaceta de Madrid*, núm. 153, 2 de junio de 1900, p. 1.081.

el de Murcia, en 1905; el de León, en 1906; los de Pontevedra, Málaga, Palencia, Tarragona, Cádiz, Badajoz, Madrid, Sevilla y Alicante, en 1907; los de La Coruña, Segovia y Huelva, en 1908 y el de Teruel, en 1909, el único que se encarga en este año y el primero de las tres provincias aragonesas.

Según recoge López-Yarto, el 21 de mayo de 1909, la Comisión encabezada por su presidente Juan Catalina García y el secretario Antonio Garrido, proponían para llevar a cabo el *Catálogo Monumental de la provincia de Teruel* a Juan Cabré Aguiló, *ya que, a su reconocido prestigio, une el mérito de haber realizado numerosos trabajos de orden prehistórico en dicha provincia y, por lo tanto, la conoce muy bien* (López-Yarto, 2010: 38). Aceptado el encargo por Cabré, el rey Alfonso XIII firmaba el 27 de mayo de 1909 la Real Orden con su nombramiento, estipulándose un plazo de doce meses para su ejecución y una dotación económica de 800 pesetas mensuales. En el informe preparado a mediados del año 1917, en el que se recapitulaba el estado de cada uno de los catálogos, se hace constar, en el apartado de la “Fecha de nombramiento”, la de 8 de julio de 1909.

Pocas noticias tenemos del trabajo desarrollado por Cabré a lo largo del año, aunque resultando escaso el tiempo concedido, en algún momento que desconocemos debió solicitar una prórroga de un año. En las portadas de los cuatro volúmenes figura la fecha 1909-1910 como periodo de ejecución (fig. 1). Sin embargo, en la última página del volumen IV, antes de los índices, aparece la firma de Cabré “Juan Cabré Aguiló”, en Madrid, el 2 de junio de 1911. Podemos considerar esta fecha como la de conclusión del Catálogo, estando acorde con lo que recoge López-Yarto, quien indica que el 11 de junio de 1911 la Comisión emitía un informe muy largo, minucioso y sumamente elogioso sobre los cuatro tomos de la obra, tanto los textos como las ilustraciones y con esta fecha, la misma Comisión recomendaba a Cabré para redactar el *Catálogo de Soria teniendo en cuenta las excepcionales circunstancias que concurren en él y los importantes trabajos de orden prehistórico que ha realizado en algunas provincias* (López-Yarto, 2010: 42). Según consta en el mencionado informe de mediados del año 1917 sobre el estado de los catálogos, respecto al de Teruel, se indicaba que el original había sido entregado al Ministerio el 15 de junio de 1911.

El original del Catálogo Monumental de la provincia de Teruel, redactado y presentado por Juan Cabré, fue aprobado por el rey el día 11 de julio de 1911,

un mes más tarde de que fuera emitido el informe correspondiente por parte de la Comisión⁴.

El original

El Catálogo de Teruel consta de cuatro volúmenes, todos ellos de parecidas dimensiones: 31,5 x 25 cm, los volúmenes I y II, y 31,5 x 26 cm los volúmenes III y IV. La distribución de sus contenidos queda perfectamente explicada en un breve texto –manuscrito a pluma, como el resto de la obra– que figura al comienzo de la misma:

Este Catálogo Monumental de la provincia de Teruel vá dividido en cuatro tomos ó volúmenes. El 1º dedicado principalmente a la parte prehistórica y prerromana. El 2º á los monumentos arquitectónicos. El 3º á la escultura y objetos suntuosos. Y el 4º a la pintura y sus derivados. El método de clasificación agrupado á cada una de esas clasificaciones es principalmente el cronológico ó por épocas, agrupándolas en lo posible por localidades.

Así vemos que Cabré aborda, de una forma distinta a otros autores, la redacción de este Catálogo y lo hace con un criterio absolutamente cronológico e independizando el estudio de cada una de las Bellas Artes. Tras dedicar, como manifiesta en el texto inicial, el primer volumen a la prehistoria y el arte prerromano –aunque incluye distintas lápidas romanas y algunos restos árabes–, en el segundo aborda, en primer lugar, el estudio de la arquitectura militar, con interesantísimas plantas de muchos castillos, la arquitectura civil y, por último, siguiendo siempre un criterio cronológico, la arquitectura religiosa, llegando hasta mediados del siglo XVIII. Debemos destacar el estudio que hace del artesonado de la catedral de Teruel, entonces tapado por la bóveda barroca de la nave principal, por lo que no podía ser visto fácilmente⁵. Al comienzo del volumen III, indica que el

⁴ AGA, Caja 31/1848, citado por López-Yarto (2010, 38).

⁵ Este artesonado había sido estudiado en profundidad por el erudito aragonés Mariano de Pano y Ruata, quien llevó a cabo la publicación de seis artículos en distintos números de la *Revista de Aragón*, publicados en Zaragoza entre los meses de enero y junio de 1904. En ese mismo año recogió todos estos artículos en una publicación titulada *La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel*, a cargo del tipógrafo Mariano Escar. Sobre este autor ver: Wifredo Rincón García. *Vida y obra del humanista aragonés Mariano de Pano y Ruata*, Tolous, 8, Monzón, Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio, 1997.

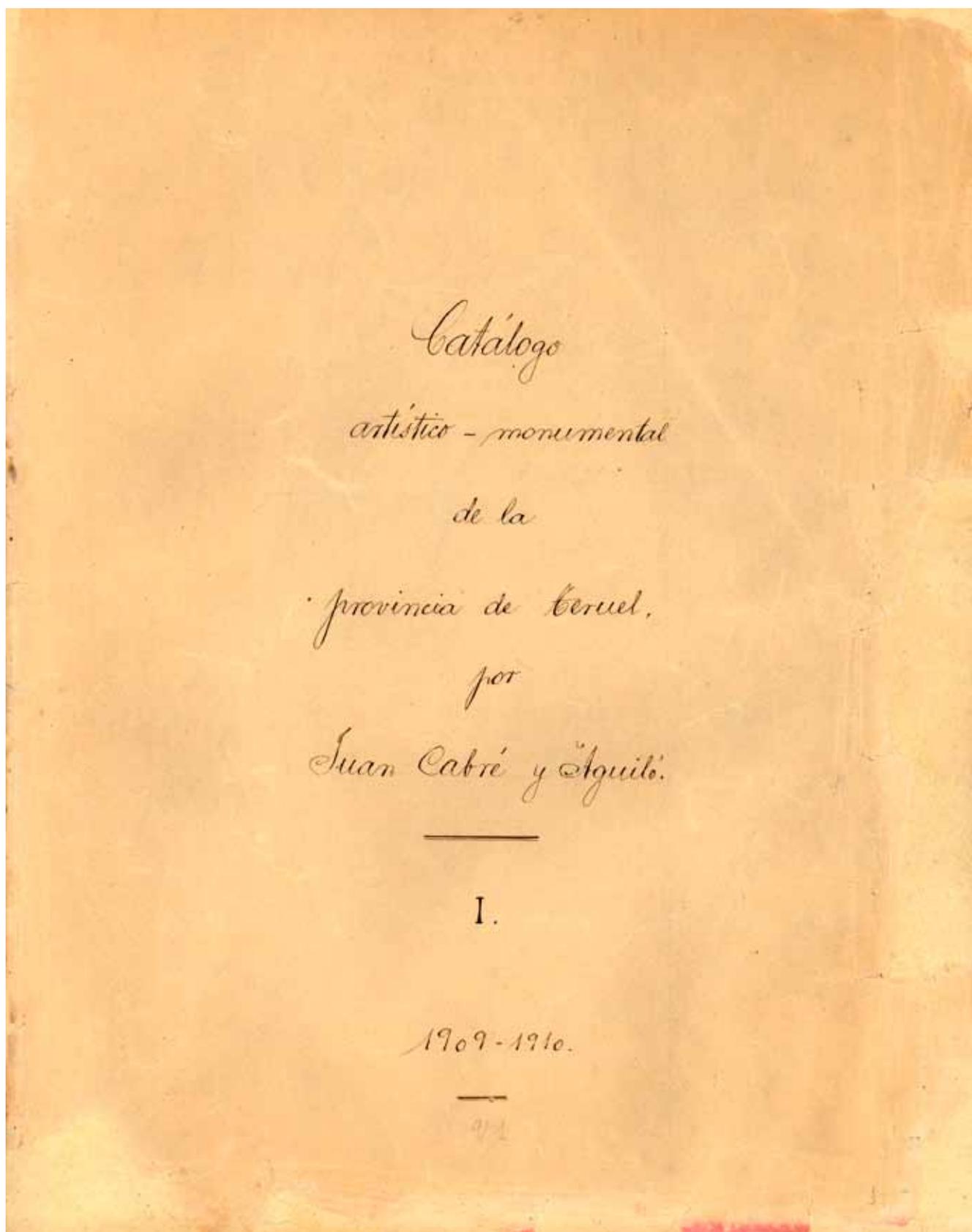


Figura 1. Portada del I volumen del original del *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, de Juan Cabré y Aguiló, fechado en 1909-1910.

objeto de estudio del mismo es la “Iconología”, aunque en el índice se incluye como escultura. Y trata, siempre con un criterio cronológico, de una serie de imágenes de la Virgen y piezas de orfebrería de época medieval, además de marfiles, para pasar después al estudio de la escultura renacentista y barroca; de la platería de estos mismos periodos; de los esmaltes; de las cruces de término, etc. Por último, en el volumen IV, como indicaba el autor al principio, traza un interesante estudio de la pintura, desde el periodo gótico hasta el siglo XVIII.

Por último, queremos destacar respecto a algunos aspectos formales de este Catálogo, que Cabré redacta lo que él denomina “Lámina” (fig. 2), con descripciones de una serie de obras, en mayor o menor número, de acuerdo con la extensión del texto en función de la importancia de la obra, y en ella hace la indicación de la correspondiente figura que ilustra la obra estudiada (fig. 3). El número total de láminas es de 260, distribuidas de este modo: 112 en el vol. 1, 68 en el vol. 2, 43 en el vol. 3 y 37 en el vol. 4. Por lo que respecta a lo que nosotros consideramos ilustraciones o imágenes –y que él define como “Figuras”–, encontramos 497 figuras, numeradas correlativamente en los cuatro volúmenes (vol. 1, figuras 1 a 138; vol. 2, figuras 139 a 265; vol. 3, figuras 266 a 398 y vol. 4, figuras 399 a 497).

Respecto a estas figuras, la mayor parte son fotografías, aunque aparecen también numerosos dibujos, particularmente en el volumen I, dedicado a la Prehistoria y en el II, a la Arquitectura (fig. 4). En el caso del primero de los volúmenes, entre los numerosos dibujos que lo ilustran, aparecen muchos de ellos firmados por Cabré en el año 1907, realizados con anterioridad al encargo del Catálogo. Y estos dibujos de su autoría, corresponden, en la mayor parte de los casos, a dos yacimientos excavados por él en la localidad turolense de Calaceite, en la que había nacido en 1882: la necrópolis de las Ferreres, de la primera edad del hierro, y el Cabezo de San Antonio. Otros muchos dibujos aparecen sin firma, siendo numerosos, de gran belleza y realizados con tinta china negra –y en algunos casos con otros colores, como el rojo– los que representan las pinturas rupestres de los distintos enclaves turolenses de arte parietal.

Mención aparte merecen las numerosas fotografías que ilustran los cuatro volúmenes, muchas de ellas realizadas por el mismo autor⁶, al que no se ha dudado en calificar como un magnífico fotógrafo. Como apunta López-Yarto:

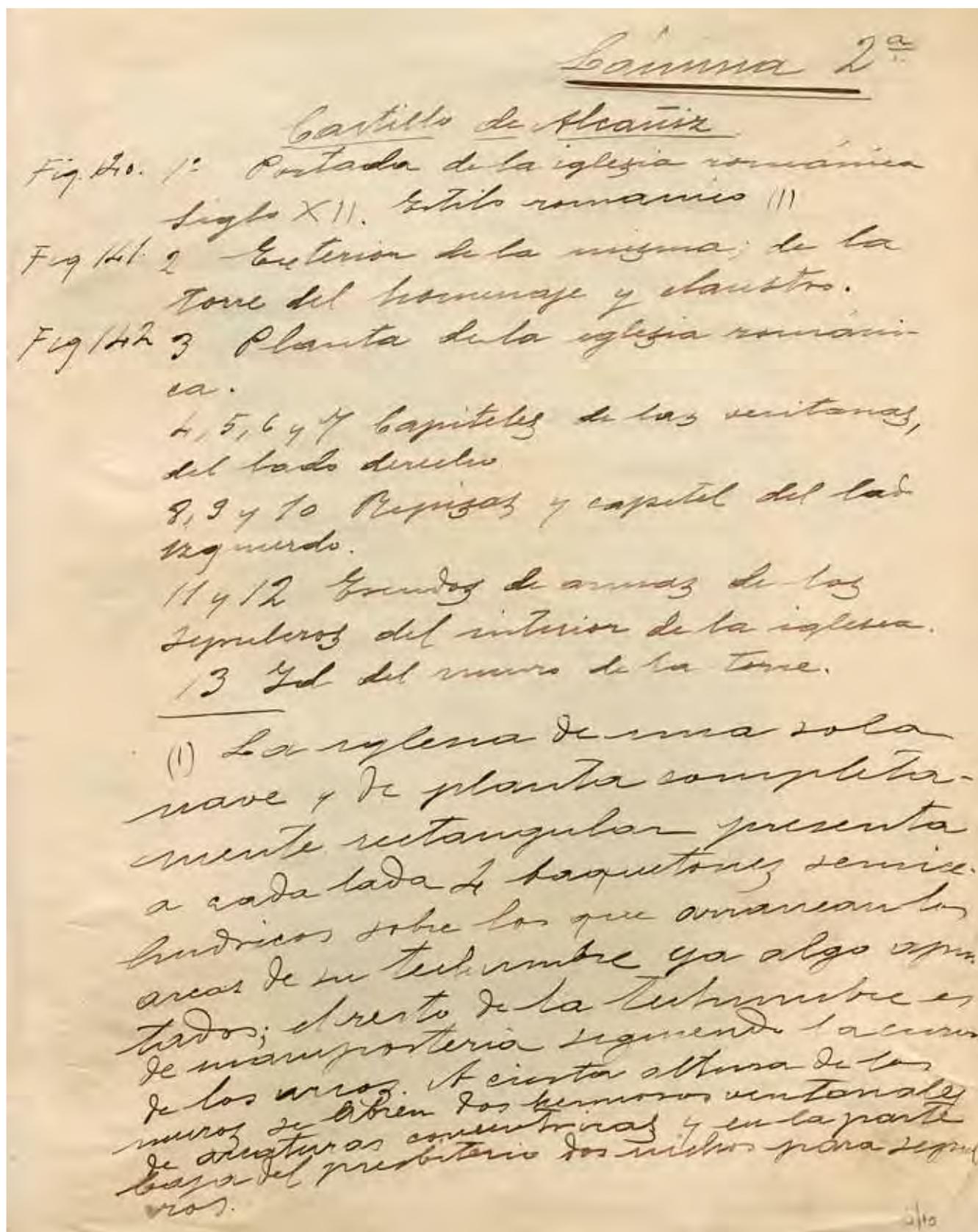
a pesar de que compró su primera máquina en 1908, e hizo siempre sus propias fotografías que ponía generosamente a disposición de otros investigadores. A veces las manipulaba al revelarlas haciendo curiosos experimentos, no para mejorar el resultado final de la fotografía, sino para mejorar la imagen que le interesaba resaltar y posibilitar la visión de determinados matices (López-Yarto, 2010: 69-70) (fig. 5).

Publicación

Lamentablemente, el Catálogo Monumental de Teruel quedó inédito, aunque hubo varios momentos en los que se planteó su publicación. El 20 de marzo de 1911 (López-Yarto, 2010: 42) fue emitida una Real Orden por la que se disponía que fueran publicados los catálogos que estaban hechos hasta el momento, en versión abreviada, empezando por el de Salamanca, aunque no tuvo ningún resultado. No sabemos si se podría haber beneficiado de esta disposición el Catálogo de Teruel que en aquellos momentos estaba ya concluido. Años más tarde, un Real Decreto de fecha 24 de febrero de 1922⁷, disponía la publicación de los Catálogos Monumentales ya concluidos, cuyos originales debían ser revisados por una Comisión especial compuesta por tres académicos de las Reales Academias de la Lengua, de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Tal vez debamos poner en relación con la ejecución de este real decreto la noticia que nos ofrece López-Yarto de que el 19 de mayo de 1925 el jefe del servicio de publicaciones solicitaba al archivero del Ministerio que le entregara los tres tomos de texto y láminas (López-Yarto, 2010: 38). Tampoco fue publicado tras pasar –por Decretos de 9 de marzo de 1940 y de 19 de abril de 1941–, la responsabilidad de los Catálogos Monumentales de España al Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología, del

⁶ Sobre este aspecto ver: López-Yarto (2010, 69) quien remite a distintos trabajos sobre este aspecto de la actividad de Cabré, pues las fotografías realizadas por este autor fueron estudiadas en profundidad, como elemento de apoyo al estudio de la Arqueología, por un grupo de investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigido por el catedrático Juan Blázquez y fruto de esta investigación fue la exposición *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947): la fotografía como técnica documental*, Madrid, 2004, además de la redacción de la tesis doctoral, ya publicada, de Susana González Reyero, *La fotografía en la Arqueología española (1860-1960)*, Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma, Madrid, 2007.

⁷ *Gaceta de Madrid*, núm. 56, 25 de febrero de 1922, p. 854.



158

Figura 2. Texto manuscrito por Cabré en el original del Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel, vol. 1, lámina 2.

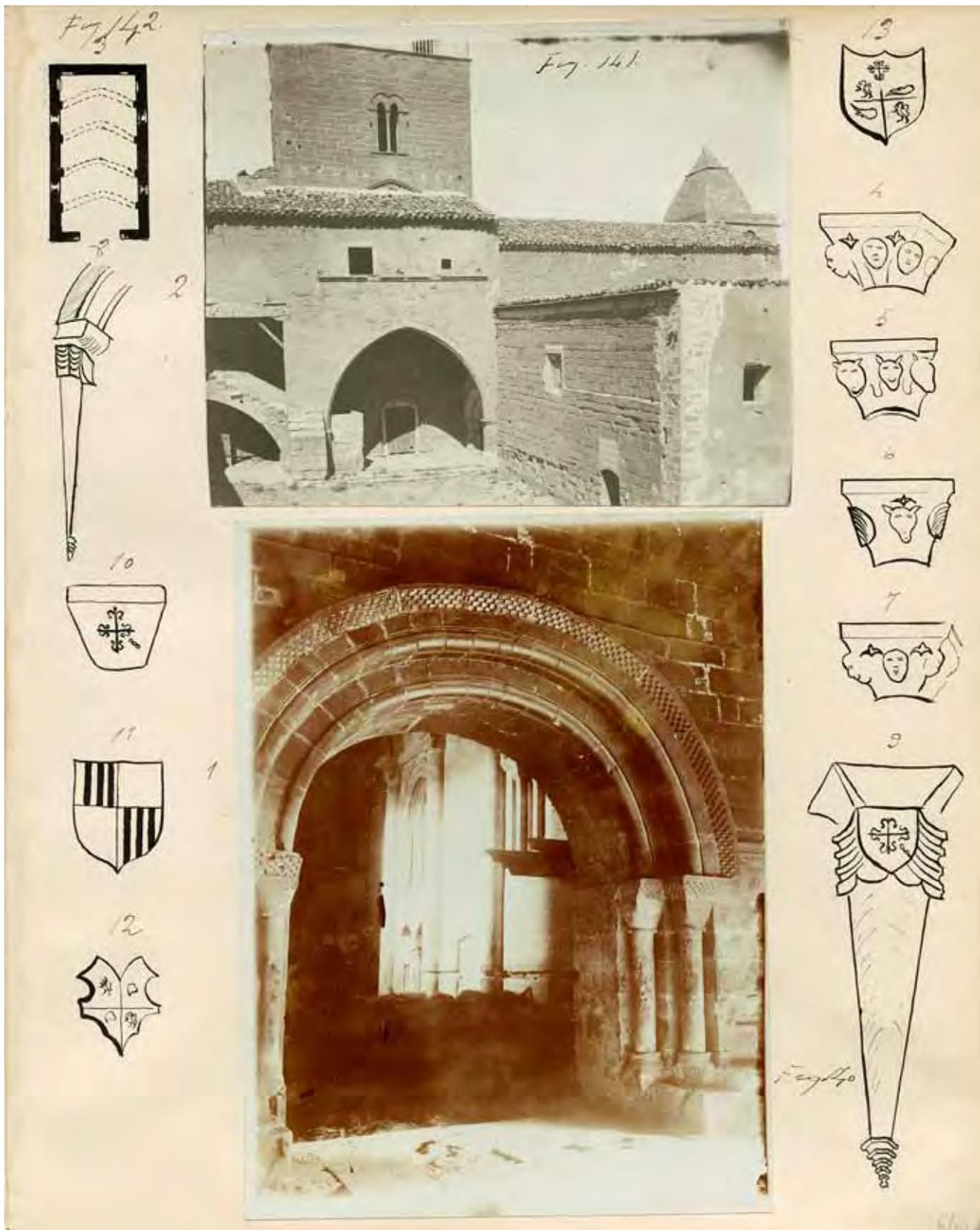
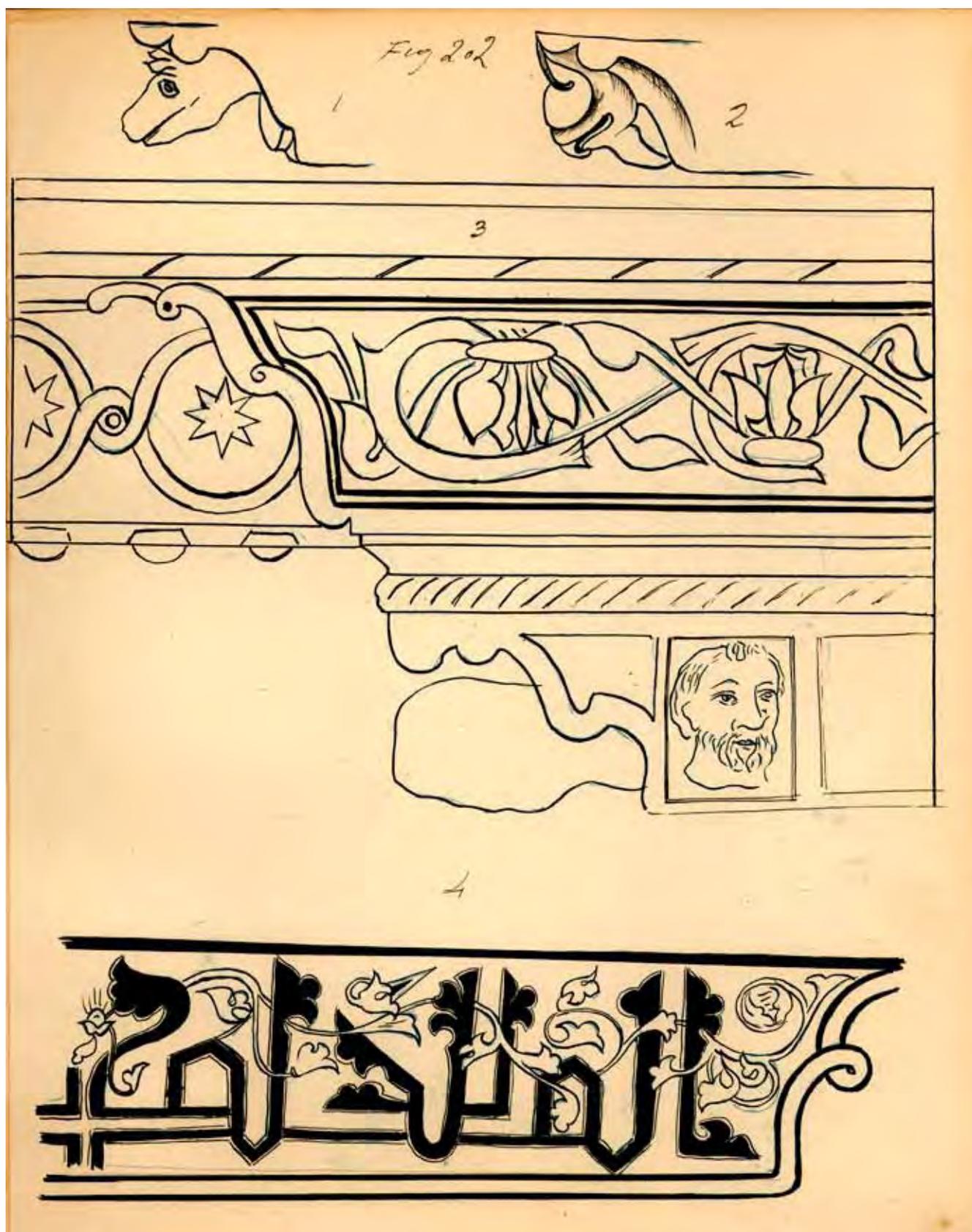


Figura 3. Ilustraciones correspondientes a la lámina 2 del *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*.



160

Figura 4. Dibujos con detalles decorativos del artesanado mudéjar de la catedral de Teruel en el volumen II del *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*.



Figura 5. Vírgenes medievales que ilustran los textos de la lámina 3.º del volumen III del *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*.

recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas, contemplándose, como una de las prioridades de la nueva gestión, la publicación de los catálogos ya concluidos, como ocurrió con el de Huesca.

Sin embargo, y a pesar de estar inédito, tenemos constancia de que, a lo largo de los años, fue consultado por varios investigadores interesados en él, y así consta en la documentación que, procedente del antiguo Instituto de Historia del Arte Diego Velázquez del CSIC, se conserva en la actualidad en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC⁸. Se conservan los originales de las autorizaciones concedidas por la Dirección General de Bellas Artes a Purificación Atrián, Directora de la Sección de Arqueología del Instituto de Estudios Turolenses (24 de mayo de 1956), Alfredo Valmaña (8 de marzo de 1957) y la Madre María Julia García de Garay, de la Compañía de Santa Teresa de Jesús (12 de septiembre de 1962).

Un último intento de publicación, del que tenemos constancia, tuvo lugar a principios de 1965 y lo conocemos por una carta enviada por Angulo a Santiago Sebastián, historiador del arte, aragonés, nacido en la localidad turolense de Villarquemado, cuando éste se encontraba en el Instituto de Humanidades y Educación de la Universidad del Valle, en Cali, Colombia. El texto de la carta es el siguiente:

Mi querido amigo: Dias pasados tuvimos una reunión en el Ministerio para la formación del Inventario Artístico Nacional, en el que se trata también de la publicación inmediata de algunos Catálogos Monumentales. Almagro dijo como el de Teruel hecho por Cabré, había sido revisado por Vd. y se trató de la posibilidad de que pudiera venir Vd. este año por una breve temporada, para ultimarlos y poderlos dar a la imprenta. También se habló que, de no serle posible a Vd. el venir, sino dentro del año, en una fecha próxima, el que se encomendase esa labor a la señorita –creo que directora del Museo– que trabajó con Vd. Claro que si Vd. viniese, los gastos de viaje y desplazamiento se los abonaría el Ministerio.

⁸ Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS, CSIC, ATN/IDV/1257. Agradezco a doña Raquel Ibañez González que me haya dado la nueva referencias de esta documentación. No se volverá a citar esta referencia cuando hagamos alusión a otros documentos conservados en este mismo fondo y en esta biblioteca. La digitalización de los documentos de este fondo reproducidos en este trabajo ha sido realizada por doña Gloria de la Chica Blanco.

Quedamos en que él le escribiese o lo hiciera yo, porque me dice que hace mucho tiempo que no tiene noticias tuyas, y así lo hago. Le agradeceré que al mismo tiempo que me escriba, lo haga Vd. a Almagro y con él se entienda, para si llega el momento de la formalización de ése viaje.

No nos consta la contestación de Santiago Sebastián y, así, lamentablemente, el Catálogo Monumental de Teruel quedó inédito, siendo uno de los pocos que no han visto la luz.

En 1983 –imaginamos que para facilitar su consulta y evitar los desplazamientos hasta Madrid–, fue solicitada por Francisco Burillo, del Colegio Universitario de Teruel, una fotocopia de todos los volúmenes del Catálogo de Teruel, que se conserva en el Instituto de Estudios Turolenses.

Catálogo Monumental de Huesca

Consta documentalmente que el 24 de enero de 1914, Ricardo del Arco Garay,

del cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Arqueología, cronista oficial de la ciudad, correspondiente de la Real Academia de la Historia, académico de la de San Luis de Zaragoza y de la de las Buenas Letras de Málaga, vocal de la Comisión Provincial de Monumentos y autor de varias obras y trabajos de índole arqueológica referentes a la provincia, solicitaba hacer el Catálogo de Huesca (López-Yarto, 2010: 56)

solicitud que la Comisión elevaba al Ministerio cuatro días más tarde, sin que conociéramos ninguna otra noticia al respecto más que una referencia en la relación de provincias terminadas y encargadas, con los nombres de los autores, las fechas de encargo y de remisión a la Comisión Mixta, fechada el 1 de julio de 1915, en la que se hace constar, respecto del *Catálogo de Huesca*, en el apartado del autor, “Ricardo del Arco” y en el de observaciones, “Propuesto”, sin que figure nada en el apartado de situación, donde se precisaba si estaba hecho o en marcha. A mediados del año 1917 y en una nueva recapitulación del estado de los catálogos, figura el de la provincia de Huesca entre las “Provincias Libres” y en las observaciones: “28-04-1914 propuso la Comisión a Ricardo del Arco”.

Cuatro años más tarde, el 3 de septiembre de 1919, siendo Director General de Bellas Artes el escultor

Mariano Benlliure, fue nombrado Ernesto López para la ejecución del Catálogo Monumental de Huesca, siéndole concedido el plazo de ocho meses para su redacción y ochocientas pesetas.

Lógicamente, y como no podía ser de otro modo, este nombramiento tuvo una importante repercusión. La Comisión Provincial de Monumentos de Huesca envió el 10 de diciembre del mismo año 1919 a la Comisión de Monumentos de Madrid y al Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –que en aquellos momentos era el conde de Romanones–, una larga carta en la que los miembros de la comisión oscense manifestaban haber acatado el nombramiento para la realización del Catálogo de Huesca, pero protestaban por “esa clase de nombramientos”, pues

el caso de Huesca no es aislado, en los que se prescinde de las propuestas de la Comisión Mixta que son preceptivas, y también de las Comisiones Provinciales que conocen a fondo los monumentos y las personas más idóneas para su catalogación. Cuando se nombra oficialmente a alguien, se dan las razones que les mueven a ello, cosa que no ocurre en el caso de Ernesto López, y solo se dice por las circunstancias que concurren en él.

Como escribe López-Yarto:

La Comisión Provincial dice desconocer cuales son estas circunstancias, pues nunca han oído hablar de López. Se quejan de que el Ministerio no ha tenido en cuenta la propuesta de Ricardo del Arco, que reúne todas las condiciones para hacer un buen trabajo, ni la propuesta de la Comisión. No quieren discutir la ley, ni solicitar que se derogue el nombramiento... pero no han querido dejar de levantar su voz por la preferición de que ha sido objeto uno de sus mejores miembros (López-Yarto, 2010: 56).

También intervendrá la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando escribiendo al Ministro el 12 de enero de 1920 (López-Yarto, 2010: 52).

Los resultados de estas actuaciones no se hacen esperar pues dos meses más tarde, el 8 de marzo, en una Real Orden se recordaba que las propuestas de autoría para los distintos volúmenes de los Catálogos Monumentales, correspondía hacerlas a la Comisión Mixta. Con ello parecía que el nombramiento de Ernesto López no respondía al espíritu de la ley, pues

no constaba por ninguna parte la propuesta por parte de la Comisión Mixta, a la que la Comisión Provincial de Huesca, en carta de 15 de marzo del mismo año, agradecía el interés que se había tomado respecto del Catálogo Monumental de Huesca, destacando también el control llevado a cabo a lo largo de los años en la realización del Catálogo Monumental de España.

Sin embargo, no todos los protagonistas del desaguado parecían estar de acuerdo con la ilegalidad del nombramiento de López quien, en aquellos momentos, trabajaba en la redacción del catálogo oscense. Y prueba de ello es que, con fecha 25 de mayo de 1920, la Comisión Mixta comunicaba a la Dirección General de Bellas Artes que Ernesto López había solicitado una ampliación del plazo concedido para la redacción del Catálogo Monumental de Huesca sin que hubiera entregado nada de su trabajo, tal como se exigía a los autores, manifestando que no sólo no se debía conceder el plazo de prórroga solicitado, sino que debía replantearse el nombramiento, enviando también la reclamación de la Comisión de Monumentos de Huesca y recordando que la Real Orden de 8 de marzo de 1920 disponía la exclusividad, por parte de la Comisión Mixta, para la propuesta de los correspondientes autores y la concesión de prórrogas, recordando la propuesta que se había hecho en 1914 a favor del Ricardo del Arco como autor del mencionado catálogo.

Ante el estado de cosas, Ricardo del Arco enviaba el 22 de mayo de 1920 una nueva propuesta solicitando la confirmación del encargo, lo que llegará por Real Orden de 1 de agosto de 1920, en la que se desestimaba el nombramiento de Ernesto López y se aprobaba el de Ricardo del Arco, por un periodo de ocho meses y la cantidad de ochocientas pesetas. Dos días más tarde, del Arco comunicaba que ese mismo día comenzaba a trabajar en la catalogación del patrimonio oscense y, según lo dispuesto, haciendo entregas mensuales de su trabajo. El 11 de febrero de 1921 solicitó una prórroga de seis meses, que fue considerada por la Comisión Mixta y concedida.

Concluida la redacción del Catálogo Monumental de Huesca, el original fue remitido por su autor a la Dirección General de Bellas Artes y ésta, a su vez, con fecha de 30 de diciembre de 1921 lo remitió a la Comisión Mixta para su informe, que fue realizado por Narciso Sentenach, siendo muy favorable. Con fecha 10 de enero de 1922, el original, que constaba de dos volúmenes de texto y dos volúmenes de láminas, fue devuelto al Ministerio.

Original

Del Catálogo de Huesca solamente se conserva la parte del texto, dos volúmenes de 33 x 21,5 cm, identificados con los números 139 y 140, encuadernados en piel, el primero de ellos con 134 páginas y el segundo, continuando la numeración, hasta la 231, sin incluir los índices que luego comentaremos. Todas estas páginas contienen únicamente texto. El original está escrito a máquina y hay que señalar que la mayor parte del texto aparece en color negro y azul-violáceo. En el primer tomo destacan algunas palabras en rojo, particularmente nombres de yacimientos, grupos de piezas, de poblaciones, de edificios, etc, además de títulos de libros y artículos incluidos en el texto y en las notas bibliográficas a pie de página.

En la portada del primer volumen figura el siguiente texto: *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Huesca, formado por Real orden de 1.º de Agosto de 1920 por Ricardo del Arco y Garay, Delegado Regio provincial de Bellas Artes; Archivero, Bibliotecario y Arqueólogo y Académico. Texto. Volumen I.* A continuación comienza la “Época Prehistórica”, a la que sigue el “Periodo Ibérico y la “Época Romana”, con un texto mucho más extenso que llega hasta la página 40. Comienza entonces el más amplio de los apartados, dedicado a las “Edades Media y Moderna”, estudio que aborda por “Partidos Judiciales”, correspondiendo el primer lugar al de Huesca, iniciando la descripción por la capital, sus murallas, la catedral y sus dependencias, la casa consistorial, el excolegio de Santiago, el palacio real y los otros templos, ocupándose, además, de distintas “construcciones particulares” en distintas calles de la ciudad y de una serie de iglesias existentes en sus alrededores. Luego, inicia la descripción de cada una de las localidades que integran el partido judicial por orden alfabético, prestando especial atención a los templos y a las construcciones militares y civiles. Se trata, en muchas ocasiones, de textos breves, no excesivamente descriptivos, centrados en las piezas más importantes. Por ejemplo, a la parroquial de Bolea, tan sólo le dedica diez líneas, a pesar de su indudable importancia artística, aunque en otros casos se detiene en algunos edificios singulares. Prosigue con los partidos judiciales de Barbastro y Benabarre, incluyendo las poblaciones por orden alfabético.

El segundo tomo da inicio con el partido judicial de Boltaña, al que siguen los de Fraga, Jaca, Sariñena –donde se incluye la localidad de “Villa Nueva de

Sigena”, en la que se ocupa, con gran detalle, del Real Monasterio de Sigena, de religiosas de la Orden de San Juan de Jerusalén– y Tamarite de Litera. Concluye con los índices del texto y alfabético de todos los pueblos incluidos en cada uno de los partidos judiciales.

Todo el texto presenta abundantes notas bibliográficas, en muchos casos de publicaciones del autor, que completa con bibliografía en algunos de los apartados.

Como hemos apuntado anteriormente, con el original del texto no se conservan los planos y fotografías que ilustran su publicación. Su justificación, en parte, la podemos encontrar en una carta enviada por del Arco a Abbad Ríos el 12 de octubre de 1941, durante el proceso de edición: *Una vez despachados los planos y las fotos, le agradeceré me los devuelva, pues pertenecen a la Comisión Provincial de Monumentos* y en carta de 21 de noviembre del mismo año, a Angulo: *Como le anuncié en mi telegrama, que supongo en su poder, adjuntas le remito 26 fotografías, a título de devolución una vez utilizadas, para el Catálogo, todas inéditas* y en otra carta de fecha 27 de noviembre al mismo Angulo: *Adjuntas van diez fotos del retablo mayor de la catedral de Barbastro (conjunto y detalles) que me ha prestado mi amigo el Sr. Guitert a título de devolución* e insistirá, a propósito de unas pinturas murales de la iglesia de Pompeín, arrancadas del muro y en poder de las señoras Alcívar-Jauregui, el día 7 de abril: *Las fotos me las han prestado esas señoras a título de devolución, una vez hechos los fotografíasados.* A pesar de ello, hemos localizado varias de las fotografías en la que antiguamente era la fototeca del Instituto Diego Velázquez del CSIC, integrada en la actualidad en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

Publicación

La publicación en 1942 del Catálogo Monumental de Huesca (fig. 6) fue consecuencia de la nueva gestión del viejo proyecto del Catálogo Monumental de España, confiada al Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas por Decretos de Francisco Franco de fechas 9 de marzo de 1940⁹ y de 19 de abril de 1941, conteniendo este último, en el artículo 2.º lo siguiente: *El*

⁹ *Boletín Oficial del Estado*, núm. 109, 18 de abril de 1940, pp. 2.655-2.656.

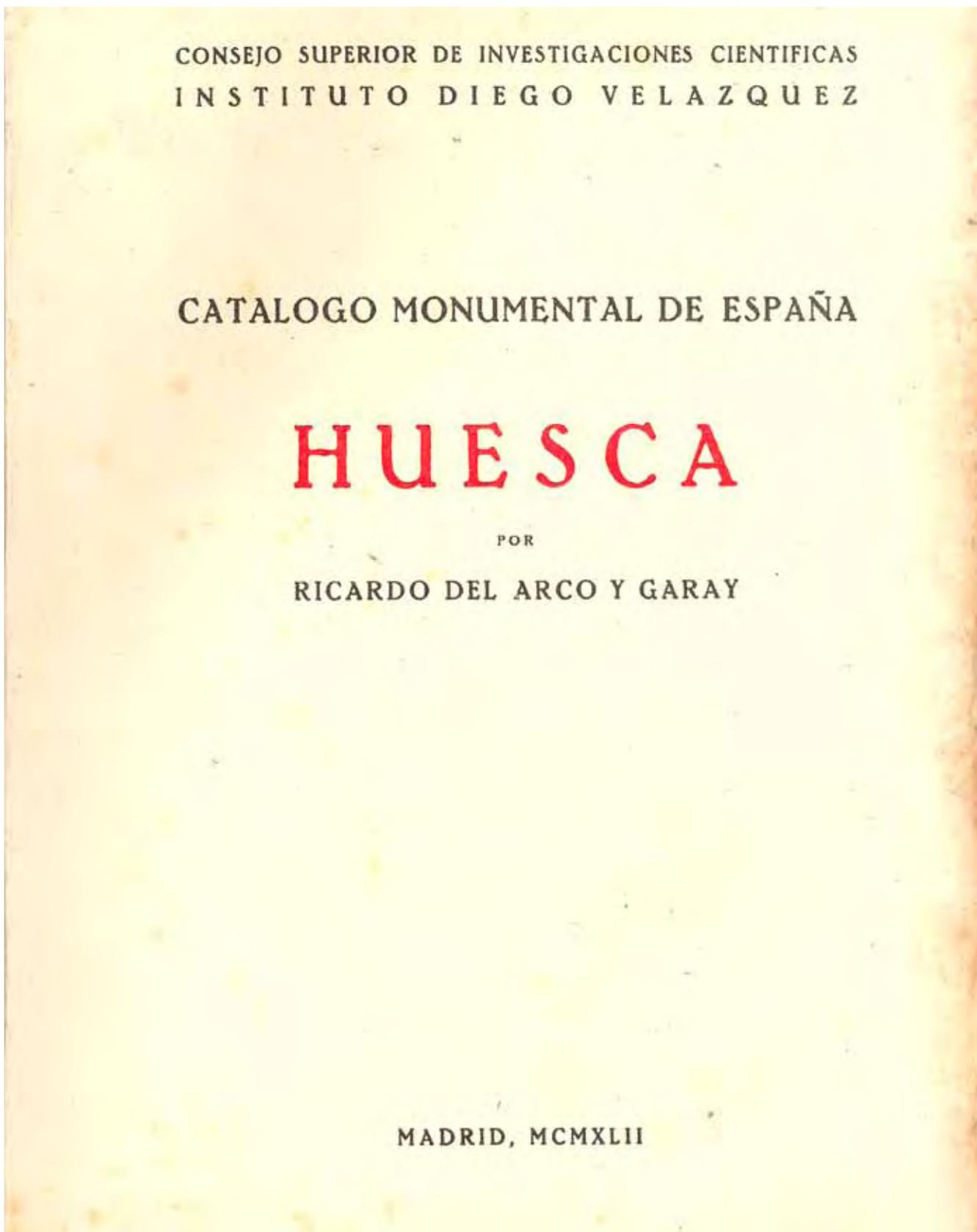


Figura 6. Portada de la edición del *Catálogo Monumental de Huesca*, de Ricardo del Arco Garay, Madrid, 1942.

Instituto se encargará de la selección de los Catálogos inéditos que merezcan publicarse, de su revisión y corrección, y en el artículo 4.º: Los catálogos editados y los que se editen con posterioridad a la promulgación de este Decreto [...] se considerarán para todos los efectos como publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, en un artículo transitorio, que los créditos consignados para el Catálogo Monumental y Artístico y Fichero Artístico Nacional del presupuesto de Educación Nacional serán librados al Habilitado del Consejo Superior de Investigaciones Científicas a disposición del citado Instituto Diego Velázquez.

Poco después, el 9 de mayo, Diego Angulo, como Secretario del Instituto Diego Velázquez se puso en contacto con Ricardo del Arco, proponiéndole la revisión del original del Catálogo de Huesca que él había redactado dos décadas antes. La contestación no se hizo esperar, pues el 13 del mismo mes escribía a Angulo en estos términos:

He recibido su atta. carta fecha 9 de los corrientes, que contesto, manifestándole que con mucho gusto realizaré el trabajo que me propone, de revisión del Catálogo monumental y artístico de esta provincia de Huesca, redactado por mi, con el fin de publicarlo en este año. El plazo para la revisión podrá ser de un mes o mes y medio; y el presupuesto para llevarla a cabo lo calculo en unas dos mil pesetas. Poseo algunas fotos interesantes, que podré incluir.

Aceptadas las condiciones por Angulo por carta de fecha 19 del mismo mes, una semana más tarde, el día 26 le comunicaba del Arco que *ya he comenzado la revisión de mi Catálogo de esta provincia, sobre la copia que tengo, planteando sobre las fotografías lo siguiente:*

De las fotografías que remití con el original no me quedé relación, por lo cual no sé cuáles hay y cuáles habrá que obtener. Sería conveniente que tuviese una relación de las mismas, o que me las enviase para hacer yo la nota de las convenientes que allí no figuren o sean defectuosas.

El tiempo previsto inicialmente para la revisión del Catálogo será insuficiente, pues el 15 de julio, en carta a Angulo le advertía de la dificultad del trabajo, avisándole de los primeros envíos, haciendo algunas consideraciones sobre las modificaciones incluidas en el original y sobre las fotografías, aspecto éste de

notable importancia para la obra. Por el interés de su contenido, transcribimos la mayor parte de la carta:

El trabajo de revisión del Catálogo monumental de esta provincia resulta más laborioso de lo que me figuré. Redactado en 1920 y 1921, lo pongo al día con mis propias investigaciones en los años transcurridos, y con las ajenas. Por otra parte, como esta provincia ha estado dominada por los marxistas en más de sus dos terceras partes, entendí que debía hacer al mismo tiempo un inventario o recuento de lo desaparecido y de lo recuperado, cosa que da al Catálogo, no sólo interés de actualidad, sino valor de documento informativo. Para ello hube de dirigirme a los alcaldes, por mediación del Gobernador civil, recabando informes que completasen lo que yo directamente poseía. Las respuestas no han venido con la rapidez con que fueron solicitadas; pero ya están todas en mi poder. Por otro lado, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional –del que soy apoderado aquí– me ha facilitado cuantos datos poseía, de mucho valor. Con los materiales dispuestos, he comenzado la revisión, y en paquete certificado tengo el gusto de enviarle por este correo, la Introducción, época prehistórica, época romana, época medieval y edad moderna, en general; y los partidos judiciales completos de Huesca, Barbastro y Benabarre, con inclusión de mucha materia nueva, por ejemplo, la noticia de pinturas murales del siglo XIV en Arbaniés, por completo inéditas, aparecidas por haber quemado los rojos el retablo mayor que las ocultaba, y de las que he obtenido fotos. Al mismo tiempo, incluyo en el paquete ciento cincuenta fotografías para ilustrar el Catálogo, sobre las que obran ahí con el original primitivo y cuya relación tuvo Vd. la amabilidad de remitirme. Con todo ello ya se puede empezar la composición de la obra y la ejecución de los grabados, para que, como desean, pueda aparecer el Catálogo en este año [...]. Adjunta es una nota de fotografías que conviene encargar –es decir, positivas– a Mas, en Barcelona, de las cuales tiene clichés, pues la campaña en esta provincia la hizo bajo mi dirección y con fichas y datos míos, para ilustrar el Catálogo. Creo que este podrá quedar muy bien.

Por cartas enviadas por Ricardo del Arco a Angulo el 21 de julio y el 8 de agosto y a Francisco Abbad, el 12 de

octubre, conocemos otros muchos aspectos del proceso de la edición de la obra, de la solicitud de distintas fotografías, de la corrección de las galeradas, etc. Por la carta enviada a Angulo en agosto, cuando éste estaba en Sevilla, conocemos cuales fueron los honorarios de del Arco por la revisión del trabajo: *Mis honorarios son las dos mil pesetas que le dije por el texto, aunque he tenido más trabajo del que pensé, grosso modo; y quinientas por las nuevas fotografías aportadas. Esto si a V. le parece bien, que yo me allano desde luego a lo que V. estime.*

La impresión se llevó a cabo en la imprenta La Semana Gráfica, de Valencia, recibiendo del Arco a principios de septiembre de 1941 las galeradas de gran parte del libro (fig. 7) y, con posterioridad, en el mes de octubre, otra parte de las pruebas, que corrige con prontitud y devuelve. Sin embargo, problemas de papel y el volumen del libro impiden que la obra esté concluida a finales de 1941, como estaba previsto, dilatándose hasta mediados del año 1942¹⁰.

La publicación consta de dos volúmenes, el primero de ellos de texto, con 448 páginas y el segundo, con 424 páginas. Como colofón de cada uno de los volúmenes, figura el mismo texto: *Se acabó de imprimir el Catálogo Monumental de Huesca en la Ciudad de Valencia, imprenta La Semana Gráfica, el día 10 de Octubre del año 1942. Laus Deo.*

Como hemos podido ver, el contenido de estos dos volúmenes del Catálogo Monumental de Huesca –tanto en lo que se refiere a los textos como a los dibujos incorporados al texto y a las fotografías–, responde a la revisión que hizo el mismo autor, por lo que ya podemos advertir que, aunque en una gran parte de su contenido, cada uno de los párrafos fue publicado íntegramente, en otra sufrió modificaciones, siendo habituales párrafos nuevos de acuerdo con las circunstancias en las que se encontraban los monumentos descritos y su patrimonio mueble en el momento de la revisión, pasada ya la Guerra Civil, poniendo todo ello de manifiesto en la “Introducción”:

Redactado por Real Orden de 1.º de agosto de 1920, lo he revisado y puesto al día, teniendo en cuenta mis propias investigaciones y las ajenas en los años transcurridos y señalando lo perdido y lo recuperado, valiéndome de informaciones directas o de informes oficiales recabados de las alcaldías y

de datos del Servicio de Recuperación y de Defensa del Tesoro Artístico (Arco y Garay, 1942: T. I, 9).

En la “Introducción” justifica el autor el contenido de su obra, describiendo en primer lugar el “Alto Aragón”, que divide en tres zonas geográficas, manifestando la importancia de su arte e indicando la lista de los monumentos integrados en el Tesoro Artístico Nacional desde 1885 y hasta 1931. Se ocupa, después, de la situación del patrimonio artístico en la provincia de Huesca durante la Guerra Civil, con destrucciones, incendios y saqueos, manifestando que *en algún caso concreto, como Arbaniés, la quema de un retablo barroco de escaso mérito ha dejado al descubierto primitivas pinturas murales* de las que daba cuenta por primera vez en el Catálogo Monumental.

Por último, indicará el orden seguido en el texto: *Primero trataré en general de las épocas prehistórica y romana; seguirá un resumen de las épocas medieval y modernas, y en estas mismas, separadamente, cada partido judicial* (Arco y Garay, 1942: T. I, 9).

Tras la introducción, incluye una “Breve Reseña Geográfica”, a la que se refería en carta a Angulo el día 10 de noviembre de 1941:

En mi deseo de que el texto del Catálogo de Huesca quede lo mejor posible, entiendo que debe ir al principio, después de la Introducción, una breve Reseña geográfica de la provincia, como debida preparación para formar juicio de la topografía arqueológica y facilitar la inteligencia del mapa. Creyendo que V. compartirá mi parecer, y con el fin de ganar tiempo, en esta fecha remito el original a la imprenta de Valencia. Veré la prueba, ya paginada, cuando me remitan las segundas, paginadas también, del resto del texto. Es una cosa corta, que tira cuatro hojas escasas de original a máquina, en el tamaño del original restante. De no opinar V. como yo, puede dar contraorden de que no lo compongan. Pero estimo que hallará pertinente esa adición.

Al final de este volumen, y en un desplegable, se incluyó un mapa de la Provincia de Huesca.

En la “Época Prehistórica” incluye también la parte dedicada a la época ibérica, en el original, continuando con la “Época Romana” y los textos de contenido histórico-artístico dedicados a la “Época Medieval” y a la “Edad Moderna” –éste último muy breve, que completa con amplia bibliografía–, que no se encuentran

¹⁰ Sobre el proceso editorial del Catálogo de Huesca, ver López-Yarto (2010: 86-89).

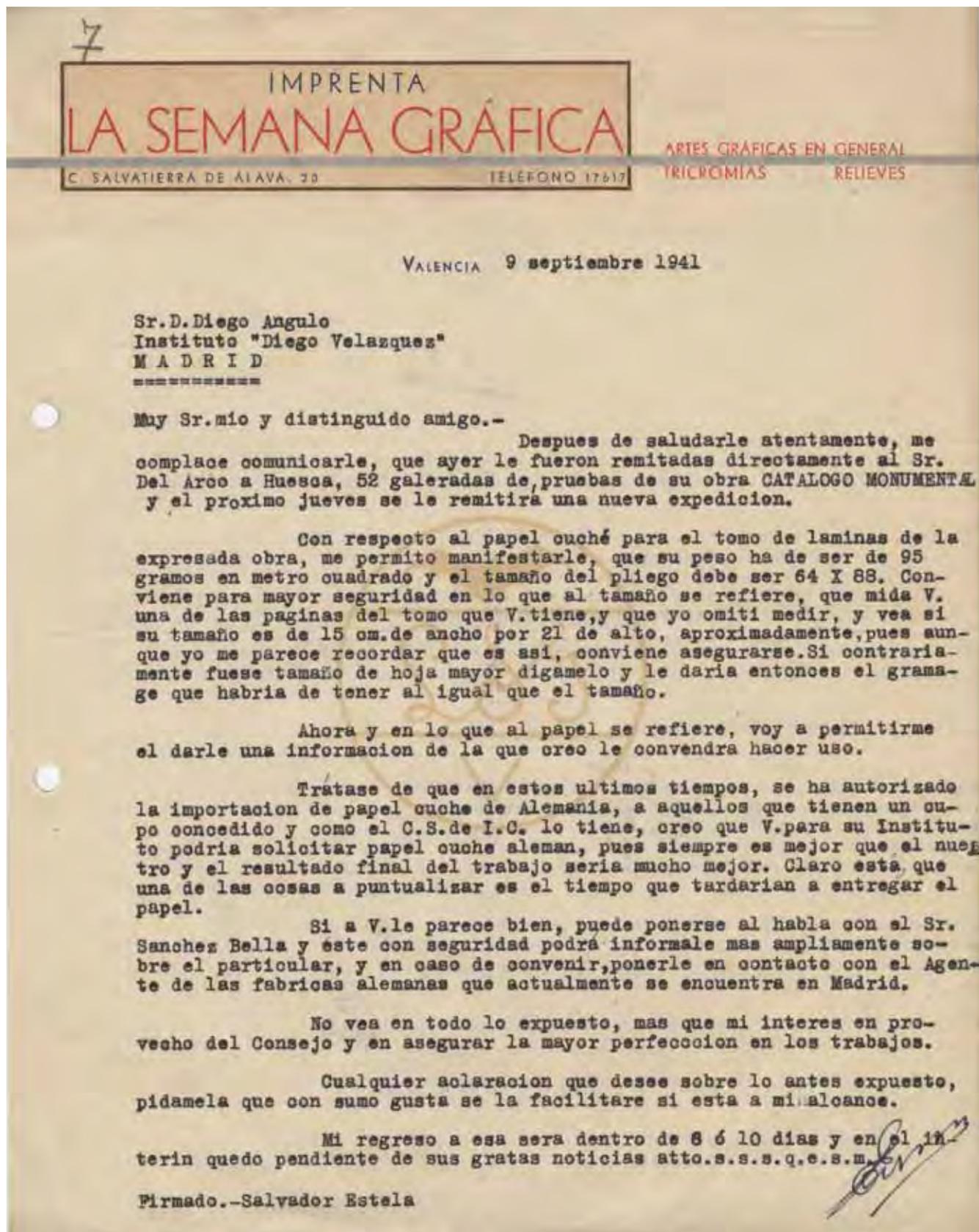


Figura 7. Carta de la Imprenta La Semana Gráfica, de Valencia, comunicando a Diego Angulo el envío de las galeradas del *Catálogo Monumental de Huesca*, a Ricardo del Arco, 9 de septiembre de 1941.

en el texto original. Después, aborda el estudio del patrimonio de las poblaciones oscenses por partidos judiciales, comenzando por el de la capital.

Se concluye el volumen de texto con tres índices: onomástico, de lugares y de planos. A la redacción de estos índices, se refiere en carta a Abbad Ríos de 17 de mayo de 1942: *Me escriben desde la Imprenta de Valencia diciéndome que ya tiene ajustado el texto. Supongo que tendrán Vdes. ahí las segundas pruebas, que aun no he visto. Con ellas a la vista he de redactar los Índices de pueblos y general.*

Por lo que respecta al tomo de ilustraciones, contiene 1.025 figuras, todas ellas fotográficas, incluyéndose al final el siguiente texto que nos informa sobre el origen de las mismas: *El material fotográfico utilizado en esta obra ha sido facilitado por Archivo Mas, de Barcelona; señores Compaired, de Huesca; Del Arco, de Huesca; Gudiol, de Barcelona; Las Heras, de Jaca; Luesma, de Huesca; Mora Insa, de Zaragoza, y Moreno, de Madrid.*

Catálogo Monumental de Zaragoza

Concluida la Guerra Civil y con el fin de impulsar el viejo proyecto del Catálogo Monumental de España creado por el Real Decreto de 1 de junio de 1900¹¹ y concretado por el Real Decreto de 14 de febrero de 1902¹², siendo ministro de Educación Nacional José Ibáñez Martín, por un Decreto del general Franco de 9 de marzo de 1940¹³, pasó a depender del nuevo Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología, integrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Al director del Instituto le competía proponer las personas idóneas para la redacción de los catálogos que faltaban y su revisión *para que, una vez hechas las correcciones a que hubiere lugar, se pueda proceder a su publicación.* Por este mismo Decreto, pasaba también a depender del Instituto Diego Velázquez, el *Fichero de Arte Antiguo*, creado por Decreto de 13 de junio de 1931, que quedaría como colaborador indispensable y permanente del Catálogo Monumental de España. Un nuevo Decreto, de fecha 19 de abril de 1941¹⁴ hacía algunas precisiones sobre lo anterior, recogiendo en el artículo 2.º lo siguiente:

El Instituto se encargará de la selección de los inéditos que merezcan publicarse, de su revisión y corrección, de la confección de los de aquellas provincias que no estuviesen hechos y de las segundas ediciones de los publicados, y en el artículo 4.º: Los catálogos editados y los que se editen con posterioridad a la promulgación de este Decreto [...] se considerarán para todos los efectos como publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, disponiéndose también en un artículo transitorio que los créditos consignados para el Catálogo Monumental y Artístico y Fichero Artístico Nacional en el presupuesto de Educación Nacional serán librados al Habilitado del Consejo Superior de Investigaciones Científicas a disposición del citado Instituto Diego Velázquez.

Parece que pronto comenzó a dar frutos la nueva gestión del Catálogo Monumental, siendo uno de los primeros resultados el encargo de la redacción del Catálogo Monumental de Zaragoza, del que podemos rastrear un antecedente. A principios de 1917 el marqués de Cerralbo, en carta dirigida a Adolfo Herrera, miembro de la Real Academia de la Historia, recomendaba a Juan Cabré para la realización del Catálogo de Zaragoza, lo que debió parecer bien a Herrera, agradeciéndoselo en una nueva carta a Cerralbo¹⁵. En una recapitulación del estado de los catálogos, de mediados de 1917, figura el de la provincia de Zaragoza entre las *Provincias Libres*, escrito a lápiz, *Encargado a Juan Cabré pendiente* y delante del nombre de la provincia, escrito también a lápiz, *No*.

En 1941 –no consta la fecha exacta–, fue encargada la redacción del Catálogo Monumental de Zaragoza, a Francisco Abbad Ríos, vinculado al Instituto Diego Velázquez, pues en aquellos momentos detentaba la dirección del *Fichero de Arte Español*. Sin embargo, y como recoge López-Yarto, el encargo del Catálogo de Zaragoza no debió trascender, pues el 27 de febrero de 1942, Federico Torralba, que era profesor ayudante de clases prácticas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza desde 1941, escribió al Director del Instituto comunicándole las actividades que estaban llevando a cabo para la redacción del Catálogo Monumental de Zaragoza y solicitando ayuda:

¹¹ *Gaceta de Madrid*, núm. 153, 2 de junio de 1900, p. 1.079.

¹² *Gaceta de Madrid*, núm. 49, 18 de febrero de 1902, p. 1.079.

¹³ *Boletín Oficial del Estado*, núm. 109, 18 de abril de 1940, pp. 2.655-2.656.

¹⁴ *Boletín Oficial del Estado*, núm. 1 de mayo de 1941, pp. 3.034-3.035.

¹⁵ López-Yarto (2010: 76), citando el artículo de Juan Manuel Abascal, "Las cartas del marqués de Cerralbo a Adolfo Herrera y los Catálogos Monumentales de España", en *Lucentvm*, XXV, 2006, pp. 215-222.

Ilmo. Sr. Desde hace varios meses trabaja este Grupo de Arte de la Delegación Provincial de Educación Nacional en la redacción del Catálogo Monumental de la Provincia de Zaragoza. Para ello se utiliza, además de bibliografía, datos aportados por personas de cierta solvencia de algunas localidades, y de algunos recogidos personalmente por el que esto escribe, pero sería necesario verificar la exactitud de unas y otras aportaciones para lo cual habría de efectuarse los viajes necesarios. A tal fin recabamos de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional el apoyo moral y material (pues este Grupo de Arte trabaja sin apoyo económico ni subvención alguna) necesarios; pero de dicha Comisaría se nos contestó diciéndonos nos dirigiésemos a ese Instituto Velazquez, y en consecuencia así lo hacemos para exponer dicho proyecto y solicitar el referido apoyo. No solamente a lograr la realización del dicho Catálogo Monumental se encamina nuestros deseos sino a organizar periódicamente exposiciones de Arte bien de carácter retrospectivo, bien de carácter contemporáneo y a lograr la instalación de un Museo o exposición permanente con las obras de Arte diseminadas en las Iglesias, Conventos, etc. de la Diócesis o por lo menos de la Capital y sus proximidades. No necesito insistir en que para el logro de tales empresas necesitamos apoyo moral y material y que espero que tal pretensión sea favorablemente acogida por ese Instituto (López-Yarto, 2010: 76-77).

170

La carta lleva el visto bueno de José Navarro, Delegado Provincial de Educación Nacional en Zaragoza. En el margen izquierdo a lápiz, figura lo siguiente: *Que de momento no hay fondos y que se está haciendo el de Zaragoza*, contenido que debió tener la contestación.

Esta instancia de Torralba era enviada el 5 de marzo de 1942 junto con una carta del mismo Delegado Provincial al Director General de Bellas Artes, el marqués de Lozoya, en estos términos:

Nos permitimos abusar de su Amabilidad con el ruego de que sea nuestro abogado en la instancia que le adjuntamos. Por ella verá nuestro deseo de colaboración con los esfuerzos que realiza esa Dirección General en materia de arte. Como todos ellos –lamentablemente– se

convierten en proyectos sin poder llegar ninguno a ponerse en práctica por la carencia de numerario, solo consiguiendo ayuda en forma de subvención podríamos hacer algo en serio para cuyo propósito todos nuestros esfuerzos personales están dispuestos. Ruego tome el asunto con el cariño y la amabilidad de siempre (López-Yarto, 2010: 77).

Abbad Ríos debió de comenzar su trabajo del Catálogo zaragozano a mediados de 1941, aunque su redacción se dilató a lo largo de varios años. Los primeros resultados, los correspondientes a la capital y al partido judicial de Tarazona, los tenía ya entregados el 6 de julio de 1943, aunque no sabemos la fecha de la entrega, constando así en la solicitud presentada por Blas Taracena, secretario del Instituto, al presidente del CSIC, para que le fuera concedido un permiso a Abbad Ríos:

Encomendada desde el año 1941 la redacción del Catálogo Monumental de la Provincia de Zaragoza al Jefe del Fichero Artístico Nacional de este Instituto, don Francisco Abad Rios, quien ha venido trabajando en él y tiene ya entregada la parte correspondiente a la ciudad de Zaragoza y Tarazona y siendo conveniente para la prosecución de este encargo que en las actuales vacaciones estivales realice visita en los pueblos que constituyen los partidos judiciales de Egea de los Caballeros y Sos del Rey Católico y El Pilar; ruego a V. E. que si lo cree oportuno se digne autorizar el viaje de dicho señor desde el 16 de Julio al primero de Septiembre con los emolumentos habituales y utilizando los medios de locomoción públicos.

La autorización llegó poco después, firmada por el Secretario General del CSIC, José María Albareda, el 12 de julio de 1943.

Concedido el permiso, realizó Abbad el viaje, conservándose un documento, sin fecha ni firma, con los gastos ocasionados: *Cuentas del Catálogo Monumental de Zaragoza. Dietas 74 días 3.570 pesetas; viajes tren 241,60 pesetas; autobús 114,70 pesetas; caballería 273 pesetas; barca 5 pesetas; total 4.204,30 pesetas.* Como podemos advertir, los medios de transporte utilizados por Abbad en este viaje, con el que completaba el estudio de la zona norte de la provincia de Zaragoza, fueron de lo más variados.

Sin noticias sobre el Catálogo durante los años 1944 y 1945, para reconstruir la campaña de 1946 es interesante la documentación conservada y, entre ella, destacamos un documento que contiene el preciso “Itinerario para el Catálogo Monumental de Zaragoza”, seguido por Abbad y que, por su interés, transcribimos (fig. 8):

1. *Madrid-Zaragoza. Total Kilómetros 320.*
2. *Zaragoza.- Villanueva.- Zuera.- San Mateo.- Peñaflores.- Villamayor.- Perdiguera.- Leciñena.- Farlete.- Monegrillo.- La Almolda.- Bujaraloz.- Caspe.- Maella.- Fabara.- Nonaspe.- Fayón.- Mequinenza.- Caspe.- Escatrón.- Sástago.- Alborje.- Cinco Olivas.- Alforque¹⁶.- La Zaida¹⁷.- Gelsa.- Quinto.- Osseira¹⁸.- Villafranca de Ebro.- Alfajarín.- Puebla de Alfinden.- Nuez.- Zaragoza. Total kilómetros 253.*
3. *Zaragoza.- La Cartuja.- El Burgo de Ebro.- Fuentes.- Rodeno¹⁹.- Mellán²⁰.- Belchite.- Almochuel.- Lécera.- Letux.- El Villar de los Navarros.- Aguilón.- Tosos.- Villanueva del Huerva.- Fuendetodos.- Cariñena.- Longares.- Muel.- Mozota.- Mezalocha.- Jaulín.- Botorrita.- María.- Cadrete.- Huarte²¹.- Zaragoza. Total kilómetros 548.*
4. *Zaragoza.- La Muela.- La Almunia de doña Godina.- Alpartir.- Almonacid de la Sierra.- Alfamén.- Aguarón.- Codo²².- Tobed.- Santa Cruz de Grio.- Hinojés²³.- El Frasno.- Paracuellos de la Rivera²⁴.- Saviñán.- Morés.- Purroy.- Chodes.- Morata de Jalón.- Ricla.- Calatorao.- Lucena²⁵.- Salillas.- Épila.- Rueda.- Lumpiaque.- Urrea de Jalón.- Plasencia.- Bardallí²⁶.- Bárgoles²⁷.- Pleitas.- Gisen.- Alagón.- Lajollosa²⁸.- Torres de Berreyén²⁹.- Sobradiel.- Casetas.- Utevo³⁰.- Monzalbarba.- Zaragoza.- Total Kilómetros 249.*

5. *Zaragoza-Madrid Total Kilómetros 320. Total Kilómetros 1.600.*

Para realizar este viaje le fue asignado a Abbad, por parte del Parque Móvil de los Ministerios Civiles y a petición del marqués de Lozoya, un coche con conductor y los tickets de gasolina, pudiéndose trasladar así a la provincia de Zaragoza a seguir con su trabajo catalogador durante un periodo de quince o veinte días en el mes de agosto. En la solicitud figuran minuciosamente los itinerarios, que antes hemos transcrito, por lo que podemos concretar que el objetivo de este viaje era la visita de los partidos judiciales de Zaragoza, Caspe y La Almunia de doña Godina. Le acompañó un fotógrafo –no sabemos de quién se trata– al que se le retribuía aparte.

Las mismas circunstancias –coche oficial y fotógrafo– volverán a darse para la campaña de 1947, durante un mes a partir del 10 de agosto, la última, recorriendo los partidos judiciales de Daroca y Calatayud, figurando en un documento las rutas establecidas, aunque en esta ocasión solamente se indica el primero y el último de los pueblos de cada ruta:

Itinerario. Madrid-Zaragoza, 325 Kl. Zaragoza-Novillas, 100 Kl. Novillas-Talamantes, 83 Kl., Talamantes-Ricla, 70 Kl., Ricla-Purujosa, 70 Kl., Purujosa-Calatayud, 74 Kl., Calatayud-Torrelapaja, 60 Kl., Torrelapaja-Ateca, 60 Kl., Ateca-Bordalba, 60 Kl., Bordalba-Campillo de Aragón, 98 Kl., Campillo de Aragón-Daroca, 140 Kl., Daroca-Lascuerlas, 140 kl., Daroca-Zaragoza, 80 Kl. y Zaragoza-Madrid, 325 Kl. Total 1565 kl.

Casi al finalizar este itinerario por tierras zaragozanas, escribía Abbad Ríos desde Daroca una carta a Blas Taracena, Secretario del Instituto Diego Velázquez, informándole del estado del trabajo, a punto de concluir, y de las circunstancias del viaje:

Continuo por estas tierras con el Catálogo; todavía quedan bastantes pueblos, pero de poca importancia, y de los que se hacen rápidamente; espero terminarlos todos en la primera quincena del próximo Octubre y seguidamente marcharé a Madrid. El coche ha tonteado un poco, fue mejor el año pasado, hemos tenido bastantes reventones y la rotura del diferencial pero todo se ha arreglado sin gasto alguno por parte del Consejo. Tenemos bechas hoy 400 fotografías y

¹⁶ Se trata de Alborje.

¹⁷ Se trata de La Zaida.

¹⁸ Se trata de Osera de Ebro.

¹⁹ Se trata de Rodén.

²⁰ Se trata de Mediana.

²¹ Se trata de Cuarte.

²² Se trata de Codos.

²³ Se trata de Inogés.

²⁴ Se trata de Paracuellos de la Ribera.

²⁵ Se trata de Lucena de Jalón.

²⁶ Se trata de Bardallur.

²⁷ Se trata de Bárboles.

²⁸ Se trata de La Joyosa.

²⁹ Se trata de Torres de Berrellén.

³⁰ Se trata de Utebo.

Itinerarios para el Catálogo Monumental de Zaragoza.

1º.-	Madrid-Zaragoza.	320
	Total kilómetros	
2º.-	Zaragoza.- Villanueva.- Zuera.- San Mateo.- Peñaflores.- Villamayor.- Perdiguera.- Eofissena.- Farlete.- Monagri- llo.- La Alcañal.- Bujaraloz.- Kaspe.- Maella.- Fabara.- Monaspe.- Fayón.- Mequinensa.- Caspe.- Secatron.- Sás- tago.- Alborje.- Cinco Olivas.- Alforque.- Izaida.- Gelsa.- Quinto.- Osesera.- Villafranca de Ebro.- Alfaja- rin.- Puebla de Alfinden.- Hues.- Zaragoza.	253
	Total kilómetros	
3º.-	Zaragoza.- La Cartuja.- El Burgo.- Fuentes.- Rodeno.- Mollán.- Belchite.- Almocheal.- Lécora.- Letux.- Iaga- ta.- Sempor de Sals.- Asuara.- Almonacid de la Cuba.- Moyuela.- Herrera.- El Villar de los Nvarros.- Aguilón.- Tosos.- Villanueva del Huerva.- Fuentetodos.- Cariñena.- Longares.- Muel.- Moseta.- Mexalocha.- Jaulín.- Boto- rrita.- María.- Cadrete.- Huarte.- Zaragoza.	548
	Total kilómetros	
4º.-	Zaragoza.- La Muela.- La Almunia de D ^a Godina.- Alpar- tir.- Almonacid de la Sierra.- Alfamen.- Aguarón.- Codo.- Tobed.- Santa Cruz de Grió.- Hinojós.- El Frasno.- Pa- racuallos de la Rivera.- Savinán.- Morés.- Purroy.- Che- des.- Morata de Jalón.- Riola.- Calatorao.- Lucena.- Salillas.- Epila.- Rueda.- Lumpiaque.- Urrea de Jalón.- Plasencia.- Bardalló.- Bargeles.- Fleitas.- Grisen.- Alagón.- Lajolosa.- Torres de Berroyén.- Sobradiel.- Casetas.- Utevo.- Monsalbarba.- Zaragoza.	249
	Total kilómetros	
5º.-	Zaragoza-Madrid.	320
	Total kilómetros	
	<hr/> Total Kilómetros	<hr/> 1.680

Figura 8. Itinerario seguido por Francisco Abbad Ríos durante la campaña de verano de 1946 con motivo de la redacción del *Catálogo Monumental de Zaragoza*.

escribo con esta misma fecha a Gudiol para que me envíe más negativos, porque solo nos quedan 200. Calculo que llevaremos bechas al fin de la campaña de 700 a 800, con lo que el gasto del fotógrafo queda bien compensado. Necesitaré dinero, para ello le envío a nombre de Angustias, cuatro autorizaciones para cobrar los haberes míos del Consejo y de la Universidad, de los meses de Agosto y Septiembre, y además, un recibo por triplicado, de parte de los que llevo gastado hasta ahora, para cobrarlo y descontar de la factura final... He olvidado decirle que llevo bechos 25 planos... Los comentarios a la carestía de la vida y al bandidaje de mis paisanos ya se los haré de palabra, solo le digo que he tenido que recurrir por cinco veces a las autoridades y con éxito por suerte en vista de que me hacían las cuentas del Gran Capitán.. P/d. Los pueblos que he visitado corresponden al partido de Borja (integral) y 24 mas al de Ateca.

En nueva carta a Taracena, desde Monterde (partido de Ateca), fechada el 29 de octubre de 1947, le informa Abbad Ríos:

A su debido tiempo recibí el giro que le agradezco y que vino muy bien para terminar esta campaña con la que dará fin el Catálogo que ha costado cinco veranos. El próximo jueves terminaré con Ricla. He quedado citado con Gudiol en Zaragoza para que el fotógrafo haga algunas fotografías; en fin, no puedo decirle aún nada fijo, pero desde luego el jueves próximo habré acabado. El coche ha tonteado bastante, hemos tenido infinidad de reventones... quedarnos sin luz, ha sido cosa de todos los días hasta ayer que tuvo que ir a reparar. Nos quedamos una noche en la carretera. Aparte de esto, he tenido tres chóferes uno de ellos muy buen chico pero una perfecta calamidad que no sabía más que llevar el volante y correr pero era incapaz de cambiar una rueda y teníamos que hacerlo el fotógrafo y yo, los otros dos nos han ayudado bastante... Cuando nos veamos le diré exactamente la extensión del Catálogo, pero aproximadamente tendrá de mil a mil doscientas cuartillas a máquina a doble espacio, unos ciento cincuenta planos y croquis y unas cuatro mil fotografías. Por esto me figuro que no serán bastante los dos tomos, uno de texto y otro de láminas.

Un nuevo problema le surgirá en diciembre de 1947 con el Museo de Zaragoza, escribiendo al marqués de Lozoya, como Director General de Bellas Artes para que interviniera, ya que el museo zaragozano le pedía 10 pesetas por foto por el permiso de hacerlas –y consideraba debían hacerse unas 200–, además de 2.000 pesetas por los derechos y 4.000 pesetas por las fotos mismas y tres ejemplares del libro, cantidad que consideraba muy elevada y que debía pagarse por el Instituto Diego Velázquez, del presupuesto del Fichero de Arte.

Para concluir con el proceso de redacción de este Catálogo nos parece interesante transcribir un párrafo del “Prólogo” de la obra:

Se comenzó el estudio por diferentes campañas realizadas en las distintas localidades a partir de 1944, hasta 1948; cuantos monumentos y obras de arte se mencionan han sido vistos y estudiados directamente; vino después la labor de gabinete: recoger y consultar la bibliografía y las fuentes documentales, el trabajo sobre las fotografías y las plantas, compulsando todo con las notas tomadas in situ, para terminar con la redacción de la ficha correspondiente a cada monumento y dejarlo así terminado para la definitiva impresión (Abbad Ríos: 1957, T. I, 6).

173

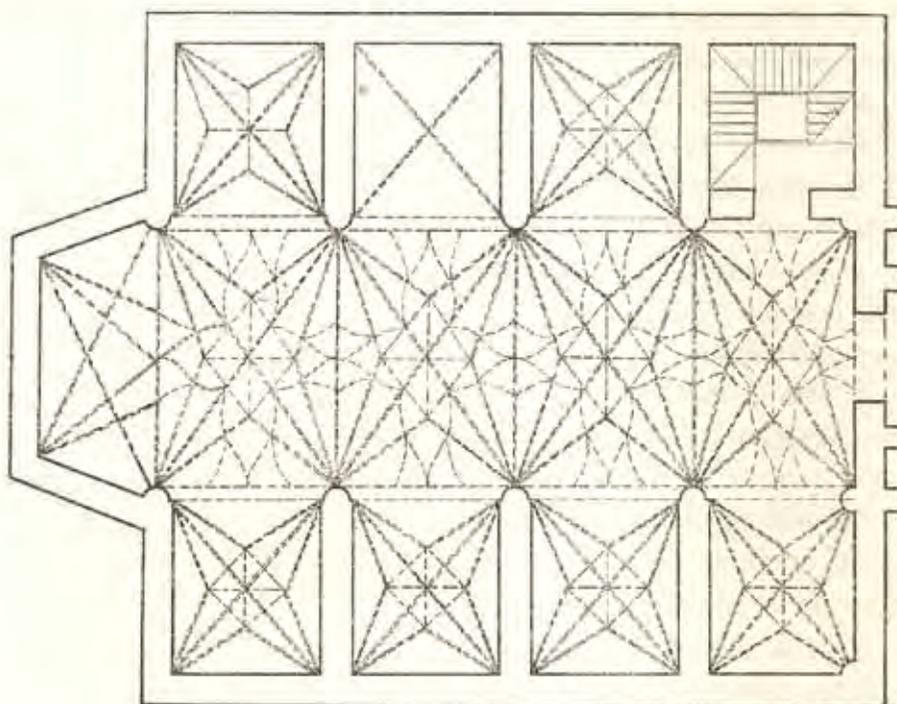
El original

Lamentablemente no se conserva el texto original del Catálogo Monumental de Zaragoza que posiblemente desapareció tras su utilización en la imprenta donde fue publicado. Por lo que respecta a los planos y a las fotografías, los primeros también han desaparecido, mientras que las fotografías, casi con toda seguridad, pasaron a engrosar los fondos de la *Fototeca* del Instituto Diego Velázquez, el Fichero de Arte Español, que en la actualidad se custodia en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, donde podemos rastrear la existencia de muchas de las fotografías reproducidas en el Catálogo de Zaragoza.

Publicación

Concluida la redacción del *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, posiblemente a lo largo de 1948,

veda de crucería estrellada en los pies de la iglesia. Se cubren, nave y capillas, con bóveda de crucería estrellada que apea en el suelo mediante columnas. Como puede verse, es una iglesia gótica de tipo levantino que se construyó en el siglo XVI, pero ya en los últimos años. No tiene esta iglesia ninguna decoración, tan



USED.—Iglesia parroquial. (Abbad.)

sólo la bóveda de la capilla de la Virgen del Rosario tiene un esgrafiado que recuerda al de la parroquia de Mara.

Retablo de los Santos Cosme y Damián. — Es un retablo en madera dorada con columnas salomónicas decoradas con tablas de hojas, relieves en las calles de diversos santos y, en la central, de los titulares. Es obra de carácter popular realizada con cuidado.

En la misma capilla hay un retablo dedicado a San Antonio, mas sencillo, también del siglo XVIII, decorado con espejos y columnas salomónicas y con un lienzo de *San Francisco de Asís consolado por dos ángeles*, en el remate, de tipo académico.



Figura 10. Página del volumen II del *Catálogo Monumental de Zaragoza*, con ilustraciones, correspondientes en este caso a la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud.

no sabemos por qué no fue publicado en aquel momento y no será hasta 1954 cuando tengamos nuevas noticias. Un año antes, por un Decreto de 12 de junio de 1953 (BOE, 1 de julio de 1953) sobre la misión protectora que correspondía al Gobierno sobre el Patrimonio Artístico Nacional, se mencionaban algunos aspectos de notable interés para nuestro trabajo y, entre ellos, el artículo tercero:

Dentro del plazo de un año, una Comisión nombrada por el ministro revisará los catálogos terminados, aún inéditos y seleccionará los que, a su juicio, deban ser objeto de publicación inmediata, así como los que convenga reimprimir debidamente revisados [...] e igualmente propondrá la persona o personas que deban encargarse de la revisión de los catálogos existentes cuya publicación se estime conveniente.

176 Junto a todo ello, en marzo de 1954, el director del Instituto Diego Velázquez, Diego Angulo Íñiguez, comienza a hacer una serie de gestiones para publicar el Catálogo Monumental de Zaragoza realizado en el seno del Instituto y por un antiguo colaborador del mismo, que en aquellos momentos, y desde 1953, era catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Ante la carencia de recursos económicos del Instituto, Angulo solicitó por carta a Rafael de Balbín, vicesecretario general jefe de Publicaciones del CSIC, fechada el 15 de marzo de ese año 1954, la financiación de una serie de publicaciones, ya preparadas: *Otra que también se encuentra lista para impresión y cuyo coste consumiría totalmente el presupuesto del Instituto en el año próximo, es el Catálogo Monumental de la Provincia de Zaragoza, por el gran número de láminas que lo ilustran*, manifestándole también que los Catálogos de Huesca y de Barcelona, publicados por el Consejo, se habían vendido con gran rapidez, por lo que pronto podría recuperarse el dinero invertido.

Sin embargo, y a pesar de la buena disposición manifestada, nada se llevará a cabo, ni en 1955 ni en los primeros meses de 1956, fallando el intento de que la edición fuera sufragada por la Diputación Provincial de Zaragoza, o que por lo menos, esta institución colaborara en la edición. El 25 de septiembre de 1956, comunicaba Angulo a Abbad que se había conseguido el dinero para la publicación y que era necesario gastarlo antes de finalizar el año. Por ello, le pedía que le hiciera llegar las fotografías que falta-

ban del Archivo Más y que, las que no existieran en ese archivo, las encargara al fotógrafo Juan Mora.

Se ponía en marcha la edición de la costosa publicación, que se dilatará, sobre todo el pago, a lo largo de varios años. Nos consta que en 1957 y 1958 se pagaron distintas facturas de papel. A principios de mayo de 1958, se estaba acabando de encuadrar el tomo de láminas y estaba a punto de concluirse el de texto, con lo que parecía darse por finalizado el proceso editorial, aunque el del pago se dilataría a lo largo de varios años, intentándose que la Diputación Provincial de Zaragoza adquiriera un considerable número de ejemplares, con lo que podrían pagarse las facturas pendientes. Sin embargo, nunca hubo respuesta por parte de la institución provincial zaragozana.

También sería complicado el pago de los derechos de autor a Abbad Ríos, quien los reclamó a Angulo en febrero de 1961 y en los años sucesivos, recibiendo al finalizar el año 1963 la cantidad de 30.000 pesetas³¹.

La fecha que consta en la publicación, en la portada de los dos volúmenes, es la de 1957, figurando en el colofón del volumen II, de "láminas", el siguiente texto: *Se acabó de imprimir este volumen de Láminas del Catálogo Monumental de Zaragoza en Madrid, Talleres Blass, S.A. Tipográfica, el día 24 de Diciembre de 1957, Víspera de la Natividad del Señor. Laus Deo.* El volumen I, no lleva colofón y como curiosidad diremos que fue impreso en distinta imprenta que el de las láminas, ya que figura como pie de impresión: *Gráficas González. Miguel Servet, 15. Teléf. 270710. Madrid.*

Como hemos puesto de manifiesto, la publicación del Catálogo Monumental de Zaragoza consta de dos volúmenes que contienen los textos y plantas de distintos edificios, el primero de ellos, y las fotografías, el segundo.

El volumen de texto tiene 836 páginas y da comienzo al mismo un breve "Prólogo" del mismo Abbad Ríos (1957; 5-7), en el que aborda el conjunto de la obra y da las claves para su interpretación y uso. Comienza manifestando que la *provincia de Zaragoza es una de las más extensas y de más núcleos de población, que en el aspecto artístico era completamente desconocida fuera de monumentos como las*

³¹ Sobre el largo proceso editorial del Catálogo de Zaragoza, su financiación y el pago de los derechos de autor, ver López-Yarto (2010: 81-83), que lo describe con gran detalle.

grandes Catedrales del Pilar, La Seo [...] y sigue citando otros edificios de interés, haciendo también alguna reflexión sobre cómo la figura de Goya era uno de los pocos referentes del arte aragonés y destacando la escasísima bibliografía existente, como se ponía de manifiesto en la misma obra, concluyendo: la fortuna que otras provincias tuvieron fue, por azares de la vida, negada a la de Zaragoza.

Es interesante el segundo párrafo del prólogo que transcribimos íntegramente:

No pretendo ahora hacer el estudio definitivo y completo, un Catálogo Monumental no es una Historia del Arte de la región de que se ocupa; son más bien una serie de materiales, de fuentes para que pueda realizarse el estudio, pero también creo que no debe limitarse a la mera mención y catalogación de las obras de arte, sino que se deben relacionar con la época y el estilo.

También manifiesta que el trabajo sigue *la pauta y las normas de los publicados por el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, distribuyendo la catalogación en dos partes: la primera, correspondiente a la Edad Antigua, desde los hallazgos prehistóricos hasta el fin del periodo visigodo, con un criterio rigurosamente cronológico mientras que la segunda, dedicada a las “Edades Media y Moderna”, *va ordenada por partidos judiciales y, dentro de los partidos, los diferentes núcleos de población por orden alfabético y luego, los monumentos de carácter religioso en primer lugar, seguidos de los civiles y militares.*

Nos parece interesante transcribir también otro párrafo en el que, de forma precisa, establece una estética del arte aragonés:

En la lectura de este Catálogo se deducirá la existencia de una personalidad artística en Aragón muy fuerte, con dos estilos muy característicos y personales: uno ya conocido, el mudéjar; otro desconocido, el barroco. La pobreza del país en materiales de construcción lleva a la necesidad de emplear el ladrillo, el yeso y el tapial en las obras de los siglos XVII y XVIII, con

las soluciones que en otros lugares realizan en la piedra (Abbad Rios, 1957: 5-7).

Concluye Abbad con el capítulo de agradecimientos, muy nutrido.

Como bien indica el autor, tras el estudio de los periodos primitivo y romano, que alarga citando el hallazgo de unos zarcillos de oro visigodos en Zaragoza, inicia el estudio de cada uno de los partidos judiciales de la provincia, comenzando por el de Zaragoza y en primer lugar, la capital, y luego, el resto de los partidos por orden alfabético: La Almunia de doña Godina, Ateca, Belchite, Borja, Calatayud, Cariñena, Caspe, Daroca, Egea de los Caballeros (sic), Pina, Sos del Rey Católico y Tarazona. Incluye, también, tres índices: de personas, de lugares y de planos, además de una “Fe de erratas”. Los textos se complementan con notas bibliográficas a pie de página, con plantas y algún alzado, indicando su autor (en muchos casos realizados por él mismo) (fig. 9) y con las referencias a las correspondientes figuras incluidas en el Tomo II.

El Tomo II, de láminas, es también voluminoso, con 982 páginas en papel couché y contiene 1.898 fotografías, cada una numerada y con el correspondiente pie de foto, pero sin indicar el autor. Al concluir el volumen, figura lo siguiente: *Las fotografías publicadas en esta obra son del Archivo Mas, de Barcelona; Moreno, de Madrid; Mora de Zaragoza; y del autor* (fig. 10).

177

Bibliografía

ABBAD RÍOS, F. (1957): *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

ARCO Y GARAY, R. del. (1942): *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Artes y Artistas, 65, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales

Álvaro Pascual Chenel

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS)

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

alvaro.pascual@cchs.csic.es

El ser humano tiene el excepcional don y la extraordinaria capacidad de crear belleza con sus manos, materializada, por ejemplo, en geniales obras de arte de exquisita sensibilidad, pero, al mismo tiempo, también la siniestra facultad de destruirla. Esta contradictoria ambivalencia, que está en la misma esencia de la naturaleza humana, nos ha acompañado desde los inicios de la experiencia y el gusto estético y, muy probablemente, así seguirá siendo.

La destrucción de la obra de arte, sea cual sea su carácter, soporte, material o técnica, es consustancial a la existencia misma del objeto artístico. Así ha sido siempre y, con toda seguridad, así seguirá siendo. Baste recordar, por ejemplo, que los mismos romanos, creadores de soluciones artísticas en las que tanto y tanto se han fijado los gustos o estilos artísticos posteriores, practicaban con frecuencia una costumbre tan poco “conservacionista” como la *damnatio memoriae*, cuando la obra de tal o cual emperador no interesaba al siguiente por el motivo que fuese. Nada nuevo bajo el sol, pues.

En realidad, la destrucción de la obra de arte comienza desde el mismo momento de su creación por mucho que los artistas, como dejaba expresa constancia el arquitecto del puente de Alcántara, pretendieran

obras *hechas para siempre, mientras duren los siglos*¹. En este sentido, está claro que dos son los grandes factores que determinan el deterioro o la destrucción de las obras de arte. Unos intrínsecos, naturales e incontrolables, producto del inexorable tiempo que trata mejor o peor a los diversos materiales, ayudado por los factores climáticos que inciden de una u otra manera en los diferentes soportes, técnicas y materiales. Otros extrínsecos, que son siempre provocados, dependen de los mismos creadores y, por tanto, son evitables. Nos referimos, por supuesto, a la labor destructiva del hombre sobre sus propias obras, motivo principal de la desaparición de éstas, por paradójico e irracional que resulte.

Dentro de estos últimos, muchas son las posibilidades y variantes que afectan al patrimonio artístico, pues entre los extremos de la creación y su completa desaparición o pérdida, median numerosos matices

¹ Sabemos por extraña casualidad el nombre del arquitecto que alzó tan potente obra; Gaius Iulius Lacer y la fecha de la construcción, 106. Ello consta en el templete alzado a la entra del puente. El mismo arquitecto tuvo plena conciencia de la magnitud de esta obra, dejando escrito en verso, en la lápida que hace de dintel en la puerta del templete, esta predicción en elogio de su fábrica.

que determinan, por otra parte, la posibilidad de su recuperación o restauración. Algo que ha desaparecido por completo no se puede restaurar, pero sí aquello que ha sufrido determinados daños. Dependiendo del alcance de éstos, así serán las posibilidades de reintegración.

Por otra parte, tampoco debemos olvidar que la restauración o intervención en la obra de arte, no tiene por que ser siempre necesariamente positiva y, en cualquier caso, requiere de un exhaustivo estudio previo de la misma antes de proceder a su alteración.

En este sentido, cualquier tipo de actuación sobre un objeto artístico supone una alteración del estado prístino del mismo. Está claro que, en esto, también hay multitud de posibilidades y grados, pues es preferible intervenir sobre una obra de arte, que dejar que se pierda por su deficiente estado de conservación.

El mal uso o abuso en los procesos restauradores no siempre procede de la mala intención o el error humano intencionado², sino, las más de las veces, del desconocimiento. Este, que es uno de los grandes problemas humanos, conduce a actuar erráticamente. El rigor científico, los avances tecnológicos y la investigación en nuevas técnicas, materiales y productos, han solucionado muchos problemas al respecto. En épocas anteriores, las restauraciones que se llevaban a cabo resultaban muchas veces más perjudiciales que el propio y natural proceso de deterioro de la obra de arte, pues alteraban (bien con productos químicos no apropiados, bien con intervenciones tales como los reentelados) de modo irreversible el equilibrio de los factores que forman parte del objeto artístico (materiales, soportes, técnicas, etc.), haciendo por tanto irre recuperable el aspecto original. Hoy, afortunadamente, los procesos e intervenciones restauradoras se llevan a cabo con rigurosos criterios científicos apoyados por estudios y análisis, tanto físicos como contextuales de la obra objeto de intervención. Así pues, una de las máximas actuales de la teoría y práctica de la restauración es que todos los procedimientos deben ser reversibles y, por tanto, deben poder dejar la obra en el estado inmediatamente anterior a la intervención.

Es cierto también que entre los factores incontrolables entran a jugar parte, a veces de manera decisi-

va, catástrofes naturales tales como incendios, inundaciones o terremotos. Sin embargo, tal como hemos apuntado, es el ser humano la principal amenaza para sus propias creaciones.

En este sentido, muchos son los sombríos factores que determinan la destrucción del patrimonio artístico por causas "humanas", entre los que destacan sobremedida los conflictos armados que, casi siempre, tienden a dotar a las obras de arte de un contenido político que, por sí mismo, resulta de todo punto absurdo. Es así que, desde siempre, las obras de arte han pagado con "su vida" lo que los hombres hacen, piensan o ejecutan.

Sin embargo, estas no son las únicas causas extrínsecas del deterioro o destrucción del patrimonio artístico. Otros muchos factores, si bien tal vez no con tanto poder destructor como la barbarie y sinrazón que suponen las guerras, han contribuido a la pérdida de patrimonio a lo largo del tiempo. Centrándonos en España, pensemos por ejemplo en procesos tan decisivos como las desamortizaciones del siglo XIX que generaron, si bien quizá no tanta destrucción, si desde luego una enorme dispersión del patrimonio artístico dentro y fuera de nuestras fronteras. Muchos fueron los objetos que, puestos en manos desconocedoras, se vendieron o, mejor dicho, se malvendieron. La situación fue hábilmente aprovechada por anticuarios que compraban a muy bajos precios y después revendían a coleccionistas españoles y sobre todo extranjeros. Se inicia en esos momentos un largo y constante expolio de nuestro patrimonio, que contó con varios nefastos factores que lo favorecieron. A una sociedad falta de cultura y desconocedora del valor de sus propias obras y monumentos, se unió la picaresca y el aprovechamiento mal intencionado de aquellos que sí eran conscientes del enorme patrimonio español y, como no, la desidia de autoridades y políticos a quienes competía su defensa y conservación, demasiado ocupados en perpetuarse en las esferas del poder. Con el tiempo, el enrarecimiento del ambiente prebélico y, finalmente, el estallido del horror de la Guerra Civil de 1936 a 1939, terminaron de dar la puntilla a una buena parte de nuestro rico patrimonio.

La exclaustración llevaba aparejada, asimismo, el abandono de los contenedores, es decir, los conventos y monasterios, en sí mismos importantes obras arquitectónicas. Mal compañero de la conservación es el abandono que, poco a poco, determina la ruina de los edificios por falta de uso y, por tanto, de manteni-

² Salvo en algunos flagrantes casos (incluso actuales) de restauraciones en ocasiones muy agresivas y a todas luces excesivas.

miento. En el caso concreto que nos ocupa, el cierre de conventos y monasterios determinó en muchos casos el traslado de sepulcros monumentales a otros lugares, a veces de manera precipitada, con el perjuicio y daño que ello pudo ocasionar, no solo desde el punto de vista de la conservación, sino de la alteración contextual de la obra de arte, fundamental a la hora de intentar comprender sus usos y funciones.

Antes de las desamortizaciones del siglo XIX, en el siglo anterior, tras la muerte de Carlos II, se produjo el estallido de la guerra de Sucesión cuyas campañas en tierras hispanas produjeron una primera gran oleada de destrucción de nuestro patrimonio. Luego vino la guerra de la Independencia, en la que las tropas francesas destruyeron, expoliaron, saquearon y robaron buena parte de nuestro patrimonio, aunque la Península no fue la única damnificada por las ansias expansionistas de Napoleón. Muchas obras de arte salieron entonces de nuestras fronteras para formar el Louvre y otros museos y colecciones francesas, y otras muchas fueron gravemente dañadas. Por mencionar algún ejemplo significativo, señalaremos el caso de los daños sufridos por el profanado sepulcro de mármol genovés del Infante don Juan en el monasterio de Santo Tomás en Ávila, obra de Domenico y Alessandro Fancelli, algunos de cuyos relieves fueron mutilados en 1809 durante la guerra de la Independencia. También sufrió los estragos de esta guerra el espectacular sepulcro en forma de estrella de los reyes Juan II de Castilla y Juana de Portugal, padres de Isabel la Católica, labrado en alabastro por Gil de Siloé para la Cartuja de Miraflores en Burgos, que fue ocupada y saqueada por los franceses en 1808. Y como estos, tantos otros.

Más tarde, el patrimonio hubo de sufrir las guerras Carlistas y, como no, la fatídica Guerra Civil iniciada en julio de 1936.

Es muy evidente que la mayoría del patrimonio histórico-artístico es de carácter religioso o a él está asociado de una u otra manera. Este hecho ha determinado su sistemática destrucción en momentos de agitación anticlerical. Las quemaduras de conventos, iglesias y monasterios, con todo lo que contenían, han sido devastadoras en este sentido. Son casi incontables los objetos de arte que han perecido entre las llamas provocadas por la iniquidad humana. Pensemos en los retablos, pinturas (murales y de caballete), esculturas, ropa y objetos litúrgicos, orfebrería (que, claro está, por su valor intrínseco nunca era quemada sino robada), libros, archivos, sepulcros, re-

jas, artesonados o muebles, perdidos para siempre en números tales que produce escalofríos tan solo pensarlo. A esto se unen los robos, saqueos, despojos, mutilaciones y destrozos de todo tipo de objetos de arte de carácter religioso.

Pero no todo responde a actos de violencia descontrolada, sino que debemos tener también en cuenta los cambios de gusto o modas operados a lo largo de los siglos, que han determinado que unas obras se sustituyan por otras, destruyendo o modificando las primeras de un modo “oficial” y pacífico, o condenándolas al ostracismo tras paredes reencaladas, oscuros almacenes o húmedos sótanos. Pongamos tan sólo como ejemplo las completas destrucciones de muchas de las mezquitas mayores para levantar sobre sus enormes solares soberbias catedrales románicas y góticas, convertidas en símbolo del triunfo del Cristianismo sobre el Islam. Contemplado desde nuestra perspectiva actual, esto también es un flagrante atentado contra el patrimonio artístico; pero nosotros no vivimos en el siglo XII o XIII. Caso paradigmático de “convivencia” entre el arte musulmán y el cristiano, lo encontramos, afortunadamente, en la extraña mezcla mezquita-catedral de Córdoba, gracias al cual ésta se salvó de seguir el mismo camino que sus compañeras de Sevilla o Toledo. En cualquier caso, no hace falta buscar los extremos religiosos para encontrar causas de destrucciones. Los mismos cristianos construyeron sus iglesias románicas sobre otras anteriores prerrománicas y estas, a su vez, sobre las paleocristianas preexistentes. Del mismo modo, la llegada del gótico determinó el abatimiento de muchas iglesias y catedrales románicas para ampliarlas y reedificarlas con el nuevo esplendoroso estilo.

Los sepulcros monumentales tampoco se libraron de las mudanzas ocurridas en siglos pasados. Pongamos como ejemplo el sepulcro de finales del siglo XV del primer señor de Ampudia, Pedro García de Herrera y su mujer, María de Ayala, en la iglesia de San Miguel de la localidad palentina de Ampudia. Al parecer, con el cambio de patronazgo del templo que pasó a la Casa de Lerma durante el siglo XVII, el sepulcro debió ser desmantelado, disgregándose sus piezas, cuyos restos aparecían dispersos por la iglesia, reaprovechándose algunos otros fragmentos para construcciones dentro del templo. La figura de don Pedro se encontraba gravemente mutilada y había perdido por completo la pierna derecha, el pie izquierdo, la hoja de la espada, así como el antebrazo y mano izquierda. Afortunadamente, el sepulcro ha sido reintegrado y restaurado re-

cientemente por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León³.

Algo similar ocurre con los coros y sus sillerías cuando en determinado momento y, por supuesto, sin ningún tipo de criterio científico, se decide que deben quitarse del medio de los templos, es decir, del lugar para el que fueron concebidos y en el que siempre estuvieron, por la simple razón de que, al parecer, molestan la visión del altar mayor. Con este razonamiento, por supuesto el rigor desaparece, pues el modelo hispano de coros catedralicios en el centro de la nave mayor, fue siempre concebido de ese modo, porque la catedral, contra lo que hoy pueda parecer, nunca ha sido un museo, sino que, como casi todas las obras de arte, fueron concebidas con un sentido y una funcionalidad que, claro está, tenía sentido dentro de la sociedad que las creó y para la que fueron creadas⁴.

Nuestra labor como historiadores del arte, es intentar encajar esas obras dentro de su contexto histórico, para poder llegar así a una satisfactoria comprensión de las motivaciones que determinaron su creación y de los usos y funciones que se les concedieron.

La eliminación de los coros llevó aparejada indefectiblemente también la de los trascoros, laterales y rejas, con lo que ello conlleva en cuanto a esculturas, pinturas, etc. Del mismo modo, desubicados, en algunas ocasiones se perdieron también los órganos.

Por lo demás, debemos mencionar también la cada vez mayor despoblación de zonas rurales, con los peligros que ello implica para el patrimonio. Las iglesias y ermitas de zonas rurales con escasa población están generalmente ubicadas en lugares solitarios y carecen de vigilancia o de cualquier sistema de seguridad. Esto facilita la impunidad y facilidad de los robos, sobre todo de pequeñas piezas fácilmente transportables, tales como pequeñas tallas de retablos, esculturas devocionales, pinturas, ornamentos, objetos litúrgicos, etc.

Ironías del destino, paradójicamente una destrucción ha llevado aparejada, en ocasiones, el descubrimiento de obras de arte anteriores en el tiempo que quedaron ocultas por las obras destruidas. Es el caso, por ejemplo, de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Arbanies, provincia de Huesca. En el siglo XVIII, se decidió la renovación del templo con la cons-

trucción de un retablo mayor para la cabecera, en la que se encontraban unas pinturas murales del siglo XIV que, a partir de ese momento, quedaron ocultas tras la máquina barroca. Tras la quema del retablo durante la Guerra Civil aparecieron las pinturas inéditas, cuya primera noticia e imágenes ofrece, precisamente, el Catálogo Monumental de Huesca (Arco Garay, 1942: Tomo I, 7-8 y 142-143; Tomo II, figs. 220-221)⁵.

Los sepulcros monumentales

La trascendental importancia del Catálogo Monumental de España para el estudio de la Arqueología y la Historia del Arte en España, ha sido ya suficientemente ponderada en esta y otras publicaciones. Sin embargo, queremos aún insistir en el valor insustituible que tienen, sobre todo aquellos que se realizaron antes de la cesura que marcó en la Historia de España y en la propia de los catálogos, la Guerra Civil. Es necesario, pues, seguir recordando el enorme valor de este monumental trabajo para el estudio de obras de arte desaparecidas, no solo por las descripciones de las mismas y los datos aportados, sino también por el valor que ya se concedió al uso y recurso a la fotografía como instrumento fundamental de estudio para la disciplina de la Historia del Arte, cosa que hoy resulta absolutamente imprescindible para todos aquellos que nos dedicamos a este mundo. En algunas ocasiones, las fotografías que acompañan a los textos, muchas de ellas inéditas al igual que algunos de los volúmenes en que se incluyeron, son el único testimonio gráfico con que contamos para hacernos una imagen visual de obras desaparecidas o dañadas, ofreciéndonos, al menos, su aspecto anterior a la contienda, convirtiéndose, pues, en valiosos documentos para la investigación.

Es evidente que en estas pocas páginas no se pretende, ni mucho, menos hacer un catálogo exhaustivo de sepulcros monumentales desaparecidos o dañados, pero

⁵ La referencia a las pinturas aparece tan sólo en la publicación del Catálogo en 1942, que incluye numerosas modificaciones y ampliaciones respecto del original. En el texto original, de 1920, como es lógico, no solo no se mencionan las pinturas, sino que incluso no aparece siquiera incluida la localidad. Para más detalles sobre la redacción de este Catálogo y sus vicisitudes antes y después de la Guerra, véase el fundamental trabajo de López-Yarto Elizalde, 2010: 55-57 y 86-89; así como el de Wifredo Rincón García sobre los Catálogos Monumentales de Aragón, en este mismo volumen.

³ *Patrimonio*, 32, enero-marzo, 2008: 32-35.

⁴ Véase al respecto, Navascués Palacio, 1998 y 2000: 15-19 y 23-24; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1992: 229

si, al menos, señalar algunos ejemplos significativos que aparecen recogidos en los catálogos de las diferentes provincias. Unos definitivamente perdidos; otros, aunque mutilados y deteriorados, sobreviven en la actualidad; unos pocos, los más afortunados, han sido restaurados; otros, trasladados a otros lugares y abandonados, esperan su turno para ser rescatados del olvido, etc.

Uno de los ejemplos más palmarios y lamentables de sepulcro monumental desaparecido, es el impresionante y famoso de fray Francisco Ruiz (*ca.* 1476-1528), obispo de Ávila (1514-1528), amigo, compañero y fiel colaborador de Cisneros. El sepulcro estuvo en el convento toledano de San Juan de la Penitencia, destruido por completo durante la Guerra Civil. Es, sin duda, una de las pérdidas más notables de escultura genovesa en España (fig. 1).

A pesar de haber desaparecido, son muchos los datos y detalles que conocemos sobre este monumental sepulcro, pues interesó desde el principio a eruditos y viajeros debido a su entidad y magnificencia.

El convento de monjas franciscanas de San Juan de la Penitencia había sido fundado por el cardenal Cisneros en 1514 y terminado poco después. Tal como indica la inscripción del sepulcro, a ello añadió el obispo de Ávila, nacido en Toledo, la construcción o renovación de la Capilla Mayor que incluía la erección del gran retablo donde figuraban los retratos de ambos prelados (Gómez-Menor Fuentes, 1971: 14) y pendían sus capelos. Era su intención colocar en ella, en el lado del evangelio, su propio mausoleo (Conde de Cedillo, 1919: 234-237) que fue encargado en Génova a los Aprile, originarios de la localidad de Carona en Lombardía, una de las familias de picapedreros, canteros y escultores más importantes del momento, algunas de cuyas obras, en colaboración con otros artistas, eran bien conocidas en la península⁶.

Fray Francisco había ido a Roma en 1522 acompañando a Adriano de Utrecht que, desde antes ser elegido Papa, se encontraba en la Península Ibérica



Figura 1 (Detalle). Sepulcro del obispo fray Francisco Ruiz en el convento toledano de San Juan de la Penitencia, antes de su destrucción. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura. Detalle: Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.



Figura 1. Sepulcro del obispo fray Francisco Ruiz en el convento toledano de San Juan de la Penitencia, antes de su destrucción. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.

desempeñando importantes cargos políticos⁷. En la Ciudad Eterna nuestro obispo asistió a la proclamación del nuevo Papa, Adriano VI (que murió al año siguiente) y permaneció allí hasta la elección del nuevo pontífice, Clemente VII, a finales de 1523.

En el viaje de vuelta, pasó por Génova en el verano de 1524 para embarcarse rumbo a España y allí, mientras esperaba navío, él mismo encargó su sepulcro a la conocida saga de los Aprile. Como señala el marqués de Lozoya (1957: 16), tal vez las recientes muertes de sus protectores, el cardenal Cisneros y el propio Papa, le animaran a encargar su sepultura, aprovechando además que se encontraba en el lugar por excelencia del preciado mármol de Carrara. Es en este punto donde, curiosamente, coincide punto por punto todo el proceso de encargo del sepulcro con el llevado a cabo por don Fadrique Enríquez tan solo unos años antes (López Torrijos, 1987: 370). De hecho, uno de los hermanos Aprile, Antonio Maria, junto a Bernardino Gazini, se encontraba en esos momentos en Sevilla instalando los mausoleos de los padres del marqués de Tarifa. Por eso, el obispo Ruiz hubo de dirigirse a otro de los hermanos Aprile, Giovanni Antonio que, junto a otro escultor genovés, Pier Angelo Della Scala, ejecutarían finalmente el mausoleo. El obispo era un hombre de elevada sensibilidad artística y gusto por la escultura renacentista. No en vano, ejerció una importante labor de mecenazgo artístico impulsando durante su pontificado obras de carácter renacentista en su sede catedralicia, ejecutadas por Vasco de la Zarza y sus discípulos, que culminan en el famoso sepulcro de “El Tostado”, en el trascoro de la catedral. El contrato se firmó el 5 de junio de 1524, estipulándose un tiempo de un año para la conclusión de la obra, y un precio de 825 ducados. Es probable que incluso fray Francisco presentase un bosquejo o tuviese una idea muy clara

de lo que quería para su sepulcro (Justi, *ca.* 1900: 106) a partir de los ejemplos que había podido ver en Roma y Génova (López Torrijos, 1987: 372). Así parece indicarlo la parte central, en la que, de modo muy teatral, dos ángeles retiran y recogen la cortina del dosel, muy similar a como aparece en el monumento fúnebre del cardenal Giorgio Fieschi, de la catedral de Génova (Tagliaferro, 1987: 246). El documento del contrato es muy minucioso y contiene cláusulas muy precisas acerca de cómo debía ser el monumento, lo cual confirma los conocimientos y gusto artístico del prelado⁸. Así, por ejemplo, se estipula que el mármol (de Carrara, claro está) debe ser “el mejor, más escogido y más fino”, que se encuentre en las canteras, sin mácula alguna, como el de los sepulcros del cardenal Cisneros y los Reyes Católicos, y aún mejor si fuese posible; la talla muy suave y transparente, la ornamentación rica, delicada y fina (Justi, *ca.* 1900: 106-107)⁹. Cumpliendo con lo establecido en el contrato, en la primavera de 1526 el monumento estaba terminado y listo para ser transportado e instalado en su ubicación definitiva. Para ello, vemos de nuevo a Bernardino Gazini viajando a España para ocuparse de las labores de supervisión de las operaciones de erección del monumento, por las que recibió seis escudos de oro por parte de Scala para gastos de manutención y alojamiento (Justi, *ca.* 1900: 108). A pesar de haberse señalado algunos elementos que podrían no corresponder con el plan original –añadidos “toledanos” una vez instalado el monumento–, desde el momento de su colocación siempre se ha alabado como obra de extraordinaria belleza, destacando la cabeza del prelado que, al parecer, podría ser una *vera efigie* del mismo, bosquejada mientras se encontraba en Génova (Justi, *ca.* 1900: 108).

Desde el momento de su instalación, el monumento captó la atención y admiración de quienes lo contemplaban. Ponz le dedica en su texto una extensa noticia, que nos sirve perfectamente como descripción general del sepulcro:

Cerca de esta Iglesia se encuentra otra de Monjas, llamada S. Juan de la Penitencia, y en el Presbiterio se vé un Sepulcro magnífico de un Obispo de Avila, como consta del letrado en re-

⁶ Por ejemplo, los magníficos sepulcros, contemporáneos al que nos ocupa, de Pedro Enríquez y su mujer, Catalina de Ribera, encargados en Génova por el hijo de ambos, el famoso “viajero” don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, a su vuelta de Tierra Santa en 1520. Los sepulcros estuvieron originariamente ubicados en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, en la que se pensaba construir el panteón familiar. En 1842 fueron trasladados a la capilla de la Universidad Hispalense, donde hoy se encuentran.

⁷ Adriano VI fue elegido en enero, pero no fue proclamada hasta agosto de 1522 pues se encontraba en España cuando fue elegido. La relación de este Papa con la Monarquía fue muy estrecha, pues había sido incluso nombrado regente de Castilla por el propio Carlos V del que, a la sazón, había sido preceptor. Como bien sabemos, fue el último Papa no italiano hasta la elección de Juan Pablo II cuatro siglos y medio más tarde.

⁸ Son prácticamente las mismas que había hecho incluir en el contrato para el sepulcro de Cisneros.

⁹ Toma los datos sin duda de Alizeri.

dedor de la capilla, el qual dice: “Esta capilla mandó hacer el Reverendísimo Señor don Fr. Francisco Ruiz, Obispo de Avila, del Consejo de S. M. compañero del Ilustrísimo Cardenal Arzobispo de Toledo, Gobernador de España, fundador de esta Casa, su Señor, por lo qual se enterró aquí. Falleció año MDXXVIII. á XXIII. de Octubre”.

*Este Sepulcro, por tener un mérito sumo, y ser uno de los mejores ornamentos que se hallan en las Iglesias de Toledo, se lo quiero describir á V. con alguna individualidad. Es una gran máquina de bellissimo marmol, colocada al lado del retablo en la parte del Evangelio, cuya figura se parece á la de un altar¹⁰. Sobre una gran piedra, que dividida en tres pilastras forma tres pedestales, hay igual número de estatuas sentadas, casi del tamaño del natural, y son la Fé, Esperanza, y la Caridad. Entre las pilastras están las armas del Obispo, que son cinco castillos. Se sigue un nicho cuadrado, dentro del qual se vé la urna, cama, y estatua echada sobre ella. En la frente de la urna hay dos niños llorosos, que tienen una targetita, y en el fondo del mismo nicho quatro Angeles, que levantan una cortina. A los lados hay dos pilastras dóricas, que sostienen su arquitrave, friso y cornisa; y en el friso se lee el letrero: *Beati mortuis, qui in Domino moriuntur. Mas afuera se levantan dos columnas labradas de un gusto mas antiguo; pero ejecutadas con la mayor diligencia; en lo que se vé lo que tengo dicho á V. que quando se iba introduciendo la mejor manera de arquitectura, no acababan de abandonar la otra, en la que verdaderamente habian ejecutado maravillosas labores. Entre estas columnas, y pilastras, á cada lado una estatua, y son Santiago, y S. Andres, y más arriba unos niños. Sobre el expresado cuerpo dórico, que comprehende el nicho, se levanta una especie de ara, y delante está de baxo relieve la Anunciacion, á los lados dos estatuas; es á saber, de S. Juan Bautista, y S.**

Juan Evangelista. Estas son como de la mitad del tamaño de las Virtudes. Sobre todo hay un Crucifixo¹¹, y á los lados S. Juan, y nuestra Señora, figuras del natural; y toda esta máquina queda cerrada por un arco que se levanta de las referidas columnas exteriores, trabajado igualmente que aquellas de follages, &c. Acaso este Sepulcro, que como dice Alvar Gomez en la Vida del Cardenal Cisneros, fue trabido de Palermo¹², fue ejecutado por dos artifices: puede ser que algo se hiciera en Toledo, y que consista en esto la diversidad del trabajo (Ponz, 1787: Tomo I, 193-196).

De aquí en adelante, el sepulcro es mencionado y descrito por aquellos que se han ocupado de los monumentos de la Ciudad Imperial. De Amador de los Ríos (1845: 186-188); a Sixto Ramón Parro (1857: Tomo II, 155 y ss); Vizconde de Palazuelos (1890: 1037-1038); y Justi (ca. 1900: 106-109) hasta llegar al Conde de Cedillo en su Catálogo de la Ciudad de Toledo, último estudio de importancia realizado antes de la destrucción del convento y, con él, de todo lo que contenía, incluido el sepulcro.

Efectivamente, el Catálogo de Toledo se detiene en describirlo aunque, al menos en parte, parece no hacerse eco de algunos de los trabajos fundamentales ya publicados entonces¹³ que nos proporcionan los datos y detalles principales sobre el mismo. Estos han sido básicamente repetidos por todos aquellos que, desde entonces, se ocuparon del tema.

Lamentablemente, el original del tomo correspondiente a Toledo ciudad no incluye fotografías (sólo hay fotos de la provincia), pero afortunadamente se conservan fotos de antes y después del incendio que nos permiten ver el aspecto anterior y el lamentable estado en que quedó tras el siniestro.

Como decimos, el convento sufrió los devastadores efectos del incendio que lo asoló en julio de 1936¹⁴. Sin

¹⁰ Efectivamente, este tipo de sepulturas monumentales se vienen clasificando como tumba en forma de retablo, sin arco triunfal, como sí tienen, en cambio, las de Pedro Enríquez y su esposa. Véase al respecto: Redondo Cantera, 1987.

¹¹ Que se asienta sobre un pelicano. El Catálogo (Conde de Cedillo, 1919: 236) señala que el crucifijo era un añadido en madera. Observando las fotografías del estado del sepulcro tras la destrucción, comprobamos que, al menos la cruz, era también de piedra, pues se conservaba empotrada en el muro. Tal vez, la figura de Cristo crucificado sí fuese de madera.

¹² Resulta curioso que el dato ofrecido por Alvar Gómez de Castro, a pesar de haberse demostrado que el mármol era de Carrara, haya tenido una considerable fortuna, pues aparece también en el Catálogo y en los informes de destrozos de obras de arte en Toledo tras la Guerra (AHN, FC, Causa General, 1049, exp. 16. p. 63). Gallego y Burín (1938: 199), es mucho más ambiguo al respecto pues nos habla de un “magnífico sepulcro del fundador de la Capilla mayor, que se dice fue traído de Italia”.

¹³ El de Justi básicamente.

¹⁴ En la *Relación de los daños ocasionados por los Marxistas en el Tesoro artístico de Toledo*, de 12 de junio de 1939 (AHN, FC, Causa General, 1049, exp. 16, pp. 63-64), se indica 1926, producto claramente de un error tipográfico. Según el mismo, el incendio duró nada menos que tres días.

entrar en mayores detalles, el resultado fue la ruina y destrucción completa de la mayor parte del convento y de la iglesia del mismo¹⁵. Respecto al sepulcro, las fotografías del estado posterior son bastante elocuentes de los terribles daños sufridos (fig. 2). En cualquier caso, encontramos algunas ambigüedades y ciertas contradicciones en los varios informes que se hicieron del estado del patrimonio artístico y arquitectónico después de la toma de la ciudad por las tropas nacionales. Gallego y Burín (1938: 199), habla de que *todo ha sido destruido: [...] y el magnífico sepulcro del fundador de la Capilla mayor [...] todo quedó deshecho, desapareciendo así este magnífico monumento [...] todo esto se ha perdido para siempre*. En las relaciones e informes incluidos en la Causa General, sin embargo, se indica que *está muy destrozado el notable sepulcro barroco*

¹⁵ De la que subsistió, aunque muy dañada por el fuego, la reja plateresca.

¹⁶ AHN, FC. Causa General, 1049, exp. 16, p. 8.

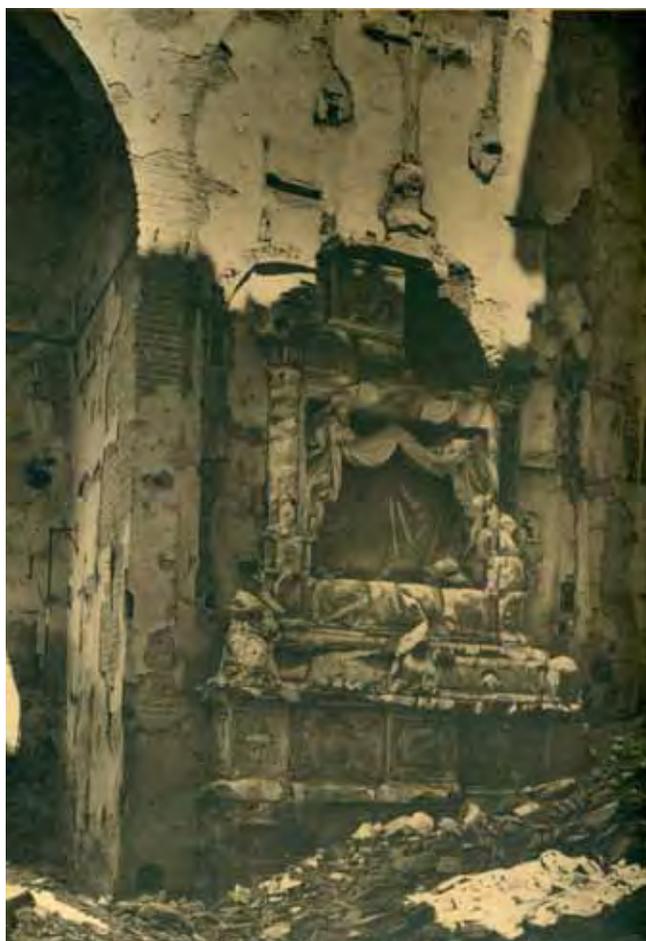


Figura 2. Estado en el que quedó el sepulcro de fray Francisco Ruiz en el Convento de San Juan de la Penitencia de Toledo tras el incendio. Archivo Particular.

*de un Cardenal, situado en el presbiterio, al lado del Evangelio*¹⁶. En la *Relación de los daños ocasionados por los marxistas en el tesoro artístico de Toledo* (12 de junio de 1939), se hace alusión a Fray Francisco Ruiz del que se ha *perdido también su sepulcro del renacimiento italiano*. Los trabajos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional estaban destinados a desescombrar la ruina y recuperar lo que fuese posible. Entre sus informes se cita el sepulcro del obispo que *se encuentra en gran parte destrozado y calcinado* (García Martín, 2009: 165). Incluso el marqués de Lozoya, ya en 1957, hace la precisión de que el monumento *fue casi totalmente destruido en el incendio que en 1936 redujo a cenizas la maravilla mudéjar de San Juan de la Penitencia* (Marqués de Lozoya, 1957: 17). Efectivamente, las fotografías nos muestran que algo, aunque ciertamente muy destruido, se conservaba tras el incendio. Sea como fuere, el caso es que desconocemos el destino final de eso poco que quedó.

Como bien sabemos, Toledo fue una de las ciudades españolas cuyo patrimonio histórico-artístico más sufrió con la confrontación bélica. Ejemplo sangrante de ello es el estado de completa ruina en que quedó el Alcázar. Muchos otros edificios tuvieron, asimismo, que soportar el conflicto y, con ellos, también los sepulcros monumentales que contenían. Entre ellos, destacaremos por su importancia el del cardenal Tavera, última obra de Berruguete (terminado en 1561 pocos días antes de morir el artista), situado en el crucero de la Iglesia del Hospital de San Juan Bautista, Tavera o de Afuera, donde este importante prelado decidió ubicar su mausoleo. Este magnífico sepulcro, realizado siguiendo el modelo del de Cisneros, despertó también desde el principio la admiración y el interés de cuantos lo contemplaban, siendo igualmente abundante la bibliografía sobre el mismo. De nuevo y como suele ocurrir, dependiendo de las fuentes encontramos informaciones ambiguas e incluso contradictorias sobre los causantes de los destrozos. De la misma manera, no coinciden unánimemente en la descripción de los daños¹⁷. En cualquier caso, el sepulcro, colocado bajo la cúpula del crucero, hubo de sufrir los efectos del hundimiento de la linterna, cayendo los escombros sobre la cama sepulcral, lo que produjo desperfectos en algunos relieves, figuras y en el rostro del cardenal. La

¹⁷ Véase al respecto AHN, FC, Causa General, 1049, exp. 16, pp. 7 y 62; Gallego y Burín (1938: 200); Cerro Malagón (2002: 131-132) y García Martín (2009: 177-179).

linterna arrastró en su caía la lámpara central produciendo un incendio que afectó al sepulcro, ennegreciéndolo¹⁸ y manchándolo de aceite.

Sin embargo, puesto que el conde de Cedillo no llegó a terminar la parte del Catálogo en la que debería haber estado incluida la descripción del Hospital y el sepulcro del Cardenal, nos limitaremos aquí a mencionarlo de pasada.

Dentro de la provincia de Toledo, en Talavera de la Reina, se conservan los sepulcros del cardenal que fuera arzobispo de Sevilla, fray García de Loaysa, y sus padres en el antiguo monasterio dominico de San Ginés. Los sepulcros están en muy mal estado de conservación, pues sufrieron un enorme deterioro a lo largo del siglo XIX. Del mausoleo del cardenal sólo se conserva la estatua yacente que se encuentra en pésimo estado y ha sufrido varios traslados y profanaciones¹⁹. A pesar de que Gallego y Burín no lo consigna, los informes incluidos en la Causa General señalan que el sepulcro había sido bárbaramente mutilado (García Martín, 2009: 233). Sin embargo, el conde de Cedillo (1909-1919: 175-176)²⁰, que vio la estatua yacente en la capilla de las Nieves de la parroquia de San Salvador de los Caballeros, indicaba ya que la cara y las manos estaban mutiladas.

Otro de los sepulcros más famosos y espectaculares que hubo de sufrir los estragos de la Guerra Civil fue el del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares. Junto con los del infante don Juan, el de los Reyes Católicos y el de don Felipe y doña Juana, son, sin duda, los máximos exponentes de escultura funeraria de tipo exento de principios del siglo XVI, contribuyendo a introducir los nuevos gustos del renacimiento en Castilla. Al igual que estos últimos, fue encargado en 1518 por los albaceas del Cardenal al, ya por aquella época, afamado escultor²¹ florentino Domenico Fancelli. Uno de ellos era, precisamente, el obispo de Ávila fray Francisco Ruiz. Se da la triste casualidad de que incluso en la muerte y con la distancia de más de 400 años, los sepulcros de ambos amigos sufrieran

similar destino, aunque con diferentes resultados.

Como sabemos, aunque el sepulcro fuese encargado a Fancelli, este murió en 1519 mientras emprendía viaje a Carrara para ocuparse de labrar el mármol. Había tenido tiempo, al menos, de diseñar el monumento, por lo que continuó con las trazas Bartolomé Ordóñez, que también murió muy poco después (1520) mientras estaba en Carrara. Finalizarían las obras sus discípulos y colaboradores. El sepulcro fue traído a España en 1521 y montado en la capilla de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, añadiéndosele tiempo después la famosa reja que lo rodeaba, cuyo dilatado proceso de realización (1566-1591) es bien conocido²². Sepulcro y reja estuvieron en la citada capilla hasta que a mediados del siglo XIX fueron trasladados a la Iglesia Magistral, comenzando así el calvario de idas y venidas con su desmontaje y montaje en varias sedes, que no hicieron sino deteriorar el conjunto más que el propio paso del tiempo. A grandes rasgos, las vicisitudes del conjunto formado por sepulcro y reja son las que siguen (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1985: 81-85; 89-99).

Con la venta de los edificios de la Universidad durante la desamortización, entre 1845 y 1847 el monumento es desmontado, embalado y posteriormente sacado de San Ildefonso, permaneciendo como depósito en dependencias del Ayuntamiento. En dichas condiciones permaneció hasta que en 1851 fue llevado a la Magistral y en 1857 fue montado de nuevo entre el coro y el presbiterio. Debajo se construyó una pequeña cripta en la que se depositaron los restos de Cisneros que habían sido localizados en 1850 y conservados desde entonces en la capilla de San Ildefonso de la Magistral.

Allí permanecieron instalados reja y sepulcro, intactos, hasta el 21-22 de julio de 1936 cuando la Magistral fue saqueada e incendiada. Los restos del Cardenal fueron también profanados y esparcidos por el suelo. Como consecuencia del incendio, se derrumbaron varios tramos centrales de la bóveda, cuyos escombros cayeron directamente sobre el sepulcro y reja, ocasionando gravísimos desperfectos que no harían sino acrecentarse con el estado de abandono en que quedó la iglesia. El Dr. Lacarra, comisionado por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, visitó los restos de la destruida iglesia en varias ocasiones, constatando la ruina y desaparición de muchos de sus te-

¹⁸ Otro de los informes afirma que era debido a que junto al sepulcro se encendía un fuego. AHN, FC Causa General, 1049, exp. 16, p. 62.

¹⁹ Véase sobre los mismos: Nicolau Castro (2003: 267-276).

²⁰ *El Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*, si que llegó a publicarse (Toledo, 1959).

²¹ Muy a principios del siglo XVI, había realizado el sepulcro (en este caso adosado) del arzobispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza, por encargo del hermano de este, don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar.

²² La documentación y la bibliografía al respecto son abundantes. Véase sobre todo ello González Ramos, 2008: 233-252.

soros artísticos. Las fotografías que se tomaron en septiembre de 1936 muestran la devastación ocasionada por el desplome de la bóveda central del crucero (fig. 3). En ellas aparece el sepulcro mutilado y cubierto de escombros, lo mismo que la reja. En marzo de 1937 volvía a visitar Alcalá e informaba de que:

En la Iglesia Magistral avanza velocísimo el proceso de destrucción, por obra de la naturaleza y de los hombres. Se han hundido completamente las bóvedas de la nave central y alguna de la nave del Evangelio [...] La iglesia ha quedado abandonada a todo el mundo, con lo cual ha desaparecido cuanto había en las capillas, a donde no había llegado el fuego. La verja del sepulcro de Cisneros ha desaparecido; quedan allí restos del armazón de la misma, pero no he visto nada de su labor artística. Solo entre escombros pude hallar dos barrotes

y alguna pieza pequeña labrada; en el Ayuntamiento encontré un florón y un escudo de la misma, que he traído a Madrid. Dos bloques del sepulcro (piezas de ángulo, que contienen figuras de Padres de la Iglesia) han sido arrancados violentamente a mano. La decoración del Sepulcro aparece mucho más mutilada que cuando lo visité la última vez en el mes de Septiembre (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1985: apéndice xv, pp. 245-246).

Al parecer, en el ínterin de tiempo transcurrido entre ambas inspecciones, la reja había sido retirada de entre los escombros y depositada en dependencias municipales. En ese mismo informe manifestaba la urgencia de trasladar a Madrid cuantas piezas de arte aún subsistían. Así pues, el sepulcro fue de nuevo desmontado y, junto a la reja y los restos de Cisneros, llevados a Madrid y depositados en los sótanos



Figura 3. Estado del sepulcro de Cisneros cubierto de escombros tras el desplome de las bóvedas de la Magistral de Alcalá de Henares. Donación Vaamonde Horcada. IPCE. Ministerio de Cultura.

del Museo Arqueológico, donde permanecieron hasta acabada la guerra. A partir de ese momento, los tres elementos del mausoleo se separan. El sepulcro fue restaurado en 1959 y llevado a Alcalá, instalándose de nuevo en su lugar original. La arqueta que contenía los restos de Cisneros, tras su paso por el Palacio Arzobispal de Madrid, fue finalmente inhumada en la Magistral en 1977 y allí reposan actualmente. La verja, de bronce, aún hubo de sufrir otro atentado pues, al parecer, al terminar la guerra fue vendida para ser fundida. Afortunadamente, pudo recuperarse en Asturias y sus restos permanecen en el Museo Arqueológico Nacional²³.

²³ Al parecer, los bronce supervivientes están ahora depositados en un almacén del Museo que se encuentra precisamente en Alcalá, mientras terminan las obras de reforma del edificio.

Como no podía ser menos, Ponz, que aún vio el sepulcro y la reja en su emplazamiento original, se detiene en describirlos, definiéndolos como *uno de los monumentos más magníficos que hay en España* (Ponz, 1787: Tomo I, 281-286).

El Catálogo de Madrid fue encargado a Francisco Rodríguez Marín en 1907, aunque el trabajo no se entregó hasta 1920 y sólo se llegó a hacer la parte correspondiente a la provincia (López-Yarto Elizalde, 2010: 32-33), incluyendo valiosísimas fotografías del estado de los sepulcros de Cisneros y Carrillo (figs. 4 y 5) antes de la destrucción de la Magistral.

Rodríguez Marín ofrece la descripción general del mausoleo de Cisneros y, siguiendo a Ponz, se centra en algunos problemas de conservación que ya presentaban entonces las figuras y adornos de la parte inferior del mausoleo que Ponz achacaba más que a la humedad de la capilla de San Ildefonso, al “manoseo” de *los muchachos e ignorantes antes de que la*



Figura 4. Sepulcro del cardenal Cisneros antes del incendio de la Magistral de Alcalá de Henares. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.

reja se pusiese (Ponz, 1787: Tomo I, 282-283). De esto se deduce que la reja fue encargada para proteger el monumento o bien, como señala Rodríguez Marín, citando un documento publicado en 1876 en la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, que los daños ocasionados al poco de ser instalado, el día de la fiesta del Corpus Christi, motivasen el encargo de la verja (Rodríguez Marín, 1907-1920: 34). Al respecto, ofrece la interesante noticia de que *modernamente se han puesto nuevos dos balaustres, uno de los jarrones y algún otro elemento que se perdió en Madrid, cuando se trajo la verja al pensar trasladar a la corte el citado sepulcro* (Rodríguez Marín, 1907-1920: 35). Efectivamente, en los años del desmontaje del sepulcro de la capilla de San Ildefonso, se pensó trasladarlo a Madrid para ubicarlo en San Jerónimo. A este efecto la reja fue llevada a Madrid, aunque al no prosperar la iniciativa volvió a Alcalá, al parecer ya sin algunas de sus partes (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1985: 82-83).

Parecida suerte sufrió el sepulcro del arzobispo don Alonso Carrillo de Acuña, muerto en 1482. Realizado en alabastro blanco²⁴ entre 1482 y 1489, fue ubicado originariamente en el convento franciscano de Santa María de Jesús que él había fundado, más conocido como de San Diego. El sepulcro fue colocado en el medio de la capilla mayor, aunque posteriormente, por razones prácticas pues *hacía mucho estorbo* (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 181-182), se trasladó al presbiterio en el lado del evangelio, donde lo vio Ponz (1787: Tomo I, 314-315). Tras la desamortización, el convento de San Diego fue derribado y el sepulcro del arzobispo trasladado a la Magistral en 1856, terminando de insta-

²⁴Lo que motivó sin duda que Rodríguez Marín pensase que era mármol, 1907-1920: 35.



Figura 5. Sepulcro del arzobispo Carrillo antes del incendio de la Magistral de Alcalá de Henares. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.

larse en 1857 entre el trascoro y los pies de la iglesia. A pesar de que el convento había sido saqueado por las tropas francesas, al parecer, el sepulcro no fue profanado, pues al desmontarlo se halló un féretro con los restos del prelado vestido de pontifical en aceptable estado de conservación (Rodríguez Marín, 1907-1920: 35; Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 476). En aquellos momentos fueron ya restaurados con poco acierto, tal como indica Rodríguez Marín, algunas partes como el león de los pies o el báculo, que hubo de hacerse nuevo. También decimonónica era la reja que se instaló alrededor del sepulcro. El monumento no tenía la entidad artística que el de Cisneros, aunque se suele señalar el mayor realismo en el retrato y las manos del yacente, debido probablemente a que fueron modelados a partir de alguna mascarilla funeraria tomada del natural (Rodríguez Marín, 1907-1920: 35; Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 182), como ocurrirá con el del cardenal Tavera. Por lo demás, presentaba la originalidad de utilizar como motivos decorativos relieves con las personificaciones de las virtudes asociadas a un contexto o programa funerario, ya a finales del siglo xv. Estos temas de origen italiano no pasarían a hacerse habituales en el resto de Europa hasta el siglo xvi (Hidalgo Ogayar, 1999: nº 4). Estaban colocadas en los lados mayores, entre los escudos heráldicos familiares, y en los lados menores. *Medallones con expresivos relieves, aunque bastante ejecutados*, en palabras de Rodríguez Marín.

En el citado informe de marzo de 1937 Lacarra señalaba *que otros sepulcros de la misma iglesia también han sufrido destrozos sin duda con la idea de buscar tesoros*. A pesar de esto, parece que hasta ese momento el sepulcro de Carrillo no había padecido demasiados desperfectos, pues en agosto de ese año volvía a informar de que *el sepulcro de Carrillo que se conservaba casi intacto, se halla destrozado por haber caído una bóveda sobre él y haber utilizado algunas piezas las familias que allí habitan para construir refugios. Deben recogerse todas y traerlas a Madrid o depositarlas en las Bernardas* (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 528 y apéndice xxxviii). La iglesia seguía abierta e incluso era utilizada como refugio para varias familias que vivían dentro, acelerándose el proceso de ruina y destrucción de la misma, hasta el punto de que *el estado de suciedad y abandono de todo el recinto exigen tomar alguna medida radical con el mismo: o trasladar cuanto en ella ofrece algún interés o cerrarlo con obras de albañilería impidiendo el acceso al vecin-*

dario (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 528 y apéndice xxxviii).

El hecho es que solo se conservan algunos fragmentos que, en la medida de lo posible, fueron re-compuestos y colocados en su lugar correspondiente en una restauración que se realizó a finales de los años noventa. Los restos que han podido ser reintegrados corresponden a la figura del yacente, casi entera, aunque con el rostro perdido; de los relieves que decoraban los laterales del túmulo se conservan dos de las virtudes (Justicia y Templanza) y tres escudos heráldicos. El conjunto reconstruido puede hoy verse en el museo de la Catedral Magistral.

Mejor suerte corrió un *sepulcro del primer tercio del siglo xvi que existe en la girola que se halla tal como lo vimos la última vez en el mes de Marzo, aunque lleno de inmundicias* (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: apéndice xxxviii). Se trata del bello sepulcro del canónigo Gregorio Fernández (fig. 6), tallado en alabastro y cubierto de *finos y menudos detalles de estilo plateresco italiano* (Rodríguez Marín, 1907-1920: 36). Tal como deja clara la inscripción de la lápida que hay sobre el yacente, era canónigo de la Magistral y había des-



Figura 6. Sepulcro del canónigo Gregorio Fernández en la girola de la Magistral de Alcalá. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.



Figura 6 (detalle). Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.

empeñado varios cargos en relación con el convento de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares, en cuyo templo había mandado construir una capilla funeraria para su enterramiento. Allí fue enterrado tras su muerte en 1518, bajo el decorado arcosolio que aún podemos ver. De nuevo, el sepulcro hubo de sufrir también el traslado a la Magistral en 1884 (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 487-488).

En el informe varias veces citado de agosto de 1937, Lacarra también recomendaba que, ante el estado que presentaba la iglesia, “podría trasladarse algún sepulcro”. Efectivamente, a principios de 1938 el sepulcro del canónigo Gregorio Fernández era desmontado por la Junta Delegada del Tesoro Artístico y trasladado a Madrid, donde era depositado junto al del cardenal Cisneros (figs. 7 y 8)²⁵. El sepulcro presenta algunos desperfectos, producto probablemente de los sucesivos desmontajes y traslados. Por ejemplo, hay algunas faltas en la pilastra izquierda (según se mira) y están dañados algunos grutescos. De

la misma manera, a la figura del yacente le faltan las manos, que tenía juntas en oración; pero éstas habían ya desaparecido antes de su traslado en 1938. A pesar de todo, en general se conserva en bastante buen estado.

En muchas otras provincias encontramos testimonios de importantes sepulcros destruidos o dañados. En Guadalajara contamos con los penosos ejemplos de los magníficos sepulcros del siglo xv de los condes de Tendilla, don Iñigo López de Mendoza y su mujer, doña Elvira de Quiñones, enterrados en origen en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Ana en Tendilla, de donde fueron trasladados a mediados del siglo xix a la iglesia de San Ginés en Guadalajara. También se encontraban allí los mausoleos con estatuas orantes (ya de inicios del siglo xvi) del adelantado de Cazorla, Pedro Hurtado de Mendoza (hermano de don Iñigo) y su esposa Juana de Valencia, que, previamente, habían sido ya trasladados en varias ocasiones (provenían en origen del convento dominico de Benalaque)²⁶. La iglesia fue asal-

²⁵ *Arte protegido*, 2003, n.º 77 y 117.

²⁶ Orueta, 2000 (todas las citas se refieren a la reedición): 97-109 y 204-207.



Figura 7. Desmontaje del sepulcro del canónigo Gregorio Fernández por la Junta Delegada del Tesoro Artístico. Fichero Junta de Incautación. IPCE. Ministerio de Cultura.



Figura 8. Dibujo del sepulcro del canónigo Gregorio Fernández realizado tras su desmontaje. Archivo General. IPCE. Ministerio de Cultura.

tada e incendiada en julio de 1936 con el resultado de la destrucción de los cuatro sepulcros, de los que tan solo queda algún fragmento en el museo de la Capilla Luis de Lucena en Guadalajara (García de Paz, 2003: 58-63). Juan Catalina en su texto para el Catálogo, cuando se refiere al monasterio arruinado de Santa Ana en Tendilla, menciona los restos de un arcosolio en el muro lateral izquierdo de la capilla mayor, transcribiendo una inscripción del friso alusiva a que allí yació el primer conde de Tendilla²⁷. Sin embargo, no se llegó a ocupar de Guadalajara capital, por eso los citamos aquí de pasada.

Lo mismo ocurre con el excepcional sepulcro del siglo XIII de doña Mayor Guillén de Guzmán que estuvo en el convento de Santa Clara en Alcocer. Catalina, a pesar de que sí se ocupa del pueblo y del convento (Catalina García, 1906: Tomo I, 45-48), no cita para nada el magnífico sepulcro, cosa que puede responder, tal como suponía Orueta, a que nunca llegó a entrar en la clausura para poder verlo (Orueta, 2000: 15-27). La escultura desapareció durante la guerra, sin que esté muy claro su destino final. Hace un par de años Christie's vendió un valiosísimo pergamino que contiene el contrato del sepulcro, lo cual ha permitido conocer el autor, así como algunos importantes detalles inéditos sobre el mismo²⁸.

Sí habla, en cambio, de algunos otros sepulcros que desaparecieron durante la Guerra Civil, como el grupo escultórico de la familia Barrionuevo o el del matrimonio Montufar. Las cinco estatuas orantes, de tamaño natural, de la familia Barrionuevo estuvieron en otras tantas hornacinas del lado del evangelio en la iglesia del pueblo de Fuentes (Catalina García, 1906: Tomo I, 177v-178). Eran de madera, pintadas de blanco, *no mal trazadas*. Catalina supone que son enterramientos más que simples estatuas memorativas de los señores de la villa. Indica también que probablemente responden a la misma mano y época, señalando y transcribiendo las inscripciones identificativas de cada uno de los personajes, colocadas sobre cada uno de ellos. Similares consideraciones hará, poco tiempo después, Orueta, añadiendo además algunos datos biográficos sobre los personajes de la familia y, sobre todo, fotografías de inestimable valor que Catalina no llegó a incluir en su estudio (Orueta, 2000: 262-268).

En el hastial derecho de la parroquia de Tamajón *se levantó una capilla a fines del siglo XVI y, como declara el letrero que corre por la cornisa, la costearon Alonso de Montufar, hijo de Tamajón y su mujer en 1596. En el altar de frente a la puerta y delante de un crucifijo se ven las estatuas de blanco mármol, no muy exquisitas como obra de arte, de un caballero y una dama, de rodillas y en actitud orante: presumo que aquellas esculturas representan a los fundadores* (Catalina García, 1906: Tomo II, 124). De nuevo Orueta ofrece casi idénticos datos, aunque con fotografía, da las medidas de las estatuas (1,30 metros) que dice son de alabastro y es más duro con su calidad pues afirma que son *de un arte bastante mediano, defectuoso, vulgar y amanerado* (Orueta, 2000: 261).

Nada dice Catalina, pues no se ocupa del pueblo, del importante grupo escultórico del mausoleo de Francisco de Eraso y su esposa acompañados de San Francisco, obra de Monegro, en el presbiterio de la iglesia de Mohernando, que Orueta publica como inéditos dedicándole numerosas páginas (Orueta, 2000: 227). Durante la Guerra Civil la iglesia sufrió importantes daños que por fortuna no afectaron demasiado a las esculturas. Fueron abandonadas y más tarde trasladadas al museo diocesano de Sigüenza, retornando no hace demasiados años a su iglesia original (Marchamalo Sánchez, 2001: 635-644; García de Paz, 2003: 135-136).

En Huesca, merece la pena comentar el importante monumento sepulcral de la ermita de San Salvador, en Selgua (fig. 9), que Arco Garay describe como

precioso sarcófago, que aunque obra de transición, ya mediado el siglo XIII, conserva todo su romanismo. Está hecho de piedra del país, con aplicaciones de pasta dura o barro cocido. Un arcosolio, con arquivoltas de puntas de diamante, entrelazos y arquillos, protege el arca sepulcral; sobre el cual se tiende la estatua yacente del personaje enterrado. Viste cota de malla y casco de hierro, al estilo de los grandes capitanes del siglo XIII. Desaparece casi el cuerpo bajo el amplio paños, sin que deje de verse por eso la espada corta. Diversas efigies aparecen en un hermoso relieve colocado bajo el arcosolio sepulcral, a la manera de las que vemos en el magnífico sepulcro de don Lope de Luna, situado en la llamada Parroquieta de La Seo de Zaragoza.

El arca sepulcral se apoya en columnitas de estilo también románico, las cuales tienen asiento en un suelo, sobre un leve zócalo.

²⁷ Catalina García, 1906: Tomo II, 131v-132. La paginación en ocasiones es "tipo folio", es decir, sólo incluye números de página cada dos hojas, pero otras veces es correlativa.

²⁸ http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5267930



Figura 9. Sepulchro de la ermita de San Salvador en Selgua. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta..

Lástima grande: este sepulcro fue hace muchos años profanado y entonces desapareció la tapa lateral donde debió campear la inscripción, si es que la tuvo.

Entonces desaparecieron los restos del difunto y parte de su indumentaria que, según noticias, todavía subsistía. Abierto el santuario a todos los vientos, servía de albergue para los rebaños que pastaban en los alrededores.

Sobre el arcosolio continuaban los relieves; dos ángeles llevan al Cielo el alma del muerto; otros dos forman contraste en los costados del monumento; el cual se cierra por la parte superior con una interesantísima cornisa donde aparecen, entre varios grotescos de marcado carácter gótico, filigranadas metopas de gusto mudéjar.

Este monumento sepulcral de San Salvador de Selgua, es, desde el punto de vista arqueológico²⁹, el más importante, sin duda, de cuantos en Aragón se conocen. Se ignora para quién se construyó³⁰.

Una de las teorías al respecto es que contuviese los restos de Fernán Sánchez de Castro, hijo ilegítimo de Jaime I el Conquistador. El sepulcro sufrió una considerable destrucción durante la Guerra Civil, por lo que las figuras están muy deterioradas. Se destrozó parte de la decoración (sobre todo en lo referente a la parte del alero), las figuras del cortejo fúnebre fueron decapitadas y se provocaron graves daños en la cabeza del yacente. Afortunadamente, el sepulcro fue restaurado en 2004 por el Centro de Estudios de Historia de Monzón (Español Rosell, Cor Moroni, y Español Rosell, 2005: 7-29).

También en la provincia de Huesca, perteneciente al término municipal de Calvera, se halla el maltratado monasterio de Santa María de Obarra. En la iglesia se encontraba el sepulcro de don Bernardo, barón de Espés (fig. 10), obra gótica de los siglos XIV-XV en bello alabastro policromado. El sarcófago con la estatua del yacente se encontraba situado bajo un arcosolio de mármol decorado con filigranas. La urna aparecía exornada con arquerías góticas entre las que se colocaban las armas familiares³¹.

²⁹Curiosamente en la versión publicada se cambió por "artístico".

³⁰Salvo pequeñas variantes, el texto es prácticamente idéntico tanto en el original como en la versión publicada. En el original, vol. 1, p. 112; página 220 en la publicada. El que reproducimos corresponde al original. La versión publicada incluye una valiosa fotografía que nos permite ver el estado del sepulcro antes de los daños ocasionados. Véase también: Arco Garay (1945) y Pano y Ruata (1996: 19-27).

³¹De nuevo el texto varía mínimamente entre el original (vol. 1 p. 116) y la versión publicada (p. 224), aunque, a diferencia del caso de Selgua (tal vez por desconocimiento), si se hace eco de las destrucciones sufridas cambiando significativamente la frase "en la iglesia se conserva un sarcófago" por "quedan solamente restos de un sarcófago". La publicación incluye, asimismo, una fotografía.



Figura 10. Sepulcro de don Bernardo, barón de Espés en el monasterio de Obarra. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC.

La iglesia fue quemada en 1936, desapareciendo el retablo gótico del altar mayor, así como el sepulcro, del que solo se conservan dos de los tres leones sobre los que apoyaba el mausoleo.

En la Colegiata de Santa María la Mayor de Salas (Asturias), se encuentra el magnífico sepulcro en mármol de don Fernando Valdés, obra de finales del siglo XVI debida al cincel de Pompeo Leoni. Se trata de un importantísimo conjunto escultórico en el que el arzobispo, en actitud orante, está acompañado por diversas figuras de familiares y representaciones de las virtudes teologales y cardinales. Al parecer, la estatua de Fernando Valdés fue decapitada, aunque se encontró la cabeza y pudo ser reintegrada (Gallego y Burín, 1938: 30).

En el convento de San Pablo de Navas del Marqués (Ávila), existió una espectacular lauda sepulcral en bronce con las efigies grabadas del fundador del mismo, don Pedro Dávila y Zúñiga y su esposa doña María Enríquez de Córdoba, primeros marqueses de las Navas (fig. 11). Sepultura y plancha se hallaban colocadas en el centro del presbiterio de la iglesia. Había sido encargada por el marqués en 1560, tras la muerte de su esposa y colocada en 1563. La tumba acogió también los restos del primogénito que falleció prematuramente. El marqués murió en 1567, pero esta fecha no se incorporó a la inscripción situada en la parte inferior, bajo las figuras yacentes de los esposos. Manuel Gómez-Moreno (1900-1901: 376-377)³² pudo ver el bronce en su ubicación original, pero durante la guerra fue extraída y llevada a Madrid (Gallego y Burín, 1938: 37), conservándose actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. Se trata de una obra excepcional, toda vez que son escasos los monumentos sepulcrales en bronce realizados durante el Renacimiento español³³. Debido a la calidad de la obra, ya Gómez-Moreno planteaba la posibilidad de atribuirla a la mano del gran Pompeo Leoni, aunque hoy se tiende a considerar como obra de un círculo de italianos especializados en relieves metálicos que trabajarían en España³⁴.

³²El Catálogo Monumental de la provincia de Ávila se publicó en 1983.

³³Gallego y Burín, da la noticia de otras dos laudas sepulcrales de bronce que estaban en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción en Lequeitio, de "estilo alemán". Fueron también extraídas, aunque posteriormente "recuperadas" (1938: 220-221).

³⁴Véase también sobre esta particular obra, Redondo Cantera (2000). Fue pieza del mes del Museo Arqueológico Nacional en diciembre de 2002, lo que motivó un estudio de Inmaculada Barriuso Arriba.



Figura 11. Lauda sepulcral en bronce de don Pedro Dávila y Zúñiga y su esposa doña María Enríquez de Córdoba, primeros marqueses de las Navas. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

En el convento de Santa Clara de Moguer (Huelva), son de destacar los magníficos sepulcros yacentes en mármol y alabastro de la familia Portocarrero en el presbiterio de la iglesia³⁵. Gallego y Burín (1938: 117) apunta que los sepulcros quedaron deteriorados, pero sin indicar el alcance de los desperfectos ni a que sepulcros exactamente afectaron, pues algunos de ellos (por ejemplo los de Pedro Portocarrero y su mujer Juana de Cárdenas, VIII señores de Moguer) ya estaban gravemente dañados, tal como consigna Amador de los Ríos (1908-1910: Tomo I, 578). Por ejemplo, Margarita Estella en su estudio sobre los sepulcros del primer marqués de Villanueva del Fresno, tampoco alude a este particular (Estella Marcos, 1979: 440-450).

También en la provincia de Huelva, merece ser recordado el sepulcro del prior don Pero Vázquez (fig. 12), que estaba en la iglesia del Castillo o de Nuestra señora de Mayor Dolor de la localidad de Aracena (Amador de los Ríos, 1908-1910: Tomo II,

382-391). Tenía la singularidad de estar realizado en barro cocido y vidriado o esmaltado, en color verdoso, motivo por el cual Amador de los Ríos le dedica una considerable atención y enormes elogios como obra única en su especie. Gallego Burín, nada dice de la localidad ni de la iglesia, pero incluye una fotografía de los restos del sepulcro, según él, roto a martillazos. De nuevo, la lectura del Catálogo nos aclara las vicisitudes de este particular sepulcro, pues, como relata Amador de los Ríos con todo lujo de detalles, había ya sufrido bastantes desperfectos. Sobrevivió a un incendio, pero a pesar de haberse salvado, las llamas habían provocado su rotura en varios trozos que fueron depositados en una pequeña estancia situada detrás del retablo, al menos desde 1890. Posteriormente, el bulto yacente hubo de ser ya restaurado. Amador de los Ríos prosigue su detallado relato con la descripción y alabanzas del monumento señalando que

debiera ostentarse en un museo para que pudiera ser por todos estudiado y admirado como ejemplar único en su especie [...] y que en aquella iglesia de Aracena, sobre no ser

³⁵ Amador de los Ríos, se ocupa extensamente de ellos, 1908-1910: Tomo I, 562-589.



Figura 12. Sepulcro del Prior don Pero Vázquez que estaba en la iglesia del Castillo o de Nuestra señora de Mayor Dolor de la localidad de Aracena (Huelva).

posible que los estudiosos y los artistas con la necesaria asiduidad lo reconozcan y lo aprecien, expuesto se balla para lo sucesivo [...] a que la codicia de algún mercader, la de algún poderoso coleccionista, o el descuido de alguno de los servidores del templo, le hagan desaparecer o le destruya (Amador de los Ríos, 1908-1910: Tomo II, 387-388).

Debe ser obra de finales del siglo xv o principios del xvi³⁶. En cualquier caso, la obra, aunque muy dañada, subsiste en la actualidad.

En la Colegiata de Alcañiz (Teruel), Juan Cabré (1909-1911: lámina 56) menciona el sepulcro de los padres del cardenal Domingo Ram que él mismo costeó y trajo de Roma, ubicado en la capilla de San Mateo (fig. 13). Era de alabastro policromado y se conservaba en *perfectísimo estado*. Taboada Cabañe-

ro (2009: 105) indicaba, sin embargo, que era de mármol blanco y añadía que se encontraba bajo un arco. La colegiata fue desmantelada durante la Guerra Civil perdiendo buena parte de sus tesoros artísticos. Nada se conserva de este sepulcro en lo que era la antigua capilla de San Mateo o de la familia Ram, hoy bajo advocación de Nuestra Señora del Pilar (en el lado de la epístola hacia la cabecera, después de pasar la puerta del crucero) y desconocemos el destino que corrió, quedándonos como único testimonio gráfico de su aspecto la fotografía del Catálogo. Ni Santiago Sebastián (1974: 57-50) ni Thomson Llisterri (2007: 56-57) lo mencionan.

Como decíamos al principio, no son los únicos, pero bastan los ejemplos expuestos para poner en valor la utilidad que el Catálogo Monumental de España sigue teniendo para el estudio de obras de arte perdidas o dañadas.

³⁶ Véase también sobre la misma, Vázquez, 1949: 79-80 y Pérez-Embid, 1973: 80-82.



Figura 13. Sepulcro de los padres del cardenal Domingo Ram en la Colegiata de Alcañiz.

Bibliografía

ALIZERI, F. (1870-80): *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria delle origini al secolo XVI*, 6 vols., Genova.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1845): *Toledo Pintoresca o descripción de sus más celebres Monumentos*, Madrid.

AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1908-1910): *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Huelva*, manuscrito original.

ARCO Y GARAY, R. DEL (1942): *Catálogo Monumental de España. Huesca*, 2 vols. (texto y fotos), ed. original 1920, Madrid.

— (1945): *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid.

CABRÉ, J. (1909-1911): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Teruel*, manuscrito original.

CATALINA GARCÍA, J. (1906): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Guadalajara*, 2 vols., inédito.

CERRO MALAGÓN, R. J. DEL (2002): “El Comité de Defensa del Patrimonio en Toledo durante la Guerra Civil”, en *Archivo Secreto. Revista cultura de Toledo*, 1: 110-133.

CONDE DE CEDILLO (1919): *Catálogo Monumental y artístico de la Ciudad de Toledo*, completado y revisado por Juan Antonio Gaya Nuño, Madrid (original inédito).

— (1909-1919): *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo. Pueblos de la Provincia. Letras N a Z*, original.

CONTRERAS, J. (1957): *Escultura de Carrara en España*, Madrid.

ESPAÑOL ROSELL, B.; COR MORONI, L., y ESPAÑOL ROSELL, P. (2005): “Informe de restauración del sepulcro de la Ermita de San Salvador de Selgua”, en *Cuadernos CEHIMO*, 32: 7-29.

ESTELLA MARCOS, M. (1979): “El sepulcro del marqués de Villanueva, en Santa Clara de Moguer, obra de Gian Giacomo Della Porta, con la colaboración de Giovanni Maria Pasallo”, en *Archivo Español de Arte*, 208: 440-450.

FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE CASTILLA Y LEÓN (2008): “La blanca palidez de la muerte. El sepulcro de los señores de Ampudia: la perpetuación del régimen señorial en la escultura funeraria medieval”, en *Patrimonio*, 32: 32-35.

GALLEGO Y BURÍN, A. (1939): *La destrucción del Tesoro Artístico de España*, Granada.

GARCÍA DE PAZ, J. L. (2003): *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, Guadalajara.

GARCÍA MARTÍN, F. (2009): *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Toledo*, Toledo.

GÓMEZ-MENOR FUENTES, J. (1971): “Un monumento artístico desaparecido: el convento de San Juan de la Penitencia”, en *Anales Toledados*, IV: 5-81.

GÓMEZ-MORENO, M. (1983): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Ávila*, original de 1900-1901.

GONZÁLEZ RAMOS, R. (2008): “Últimas claves de una gran obra: la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros”, en *Archivo Español de Arte*, 323: 233-252.

HIDALGO OGAYAR, J. (1999): “Sepulcro del Arzobispo don Alonso Carrillo”, ficha en el catálogo de la exposición *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá*, Alcalá de Henares.

IPCE- MINISTERIO DE CULTURA (2003): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la Exposición, Madrid.

JUSTI, K. (ca. 1900): *Estudios de Arte Español*, Madrid.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (1987): “La scultura genovese in spagna”, en *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, vol. 1, Genova: 366-381.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid.

MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. (2001): “El cenotafio de don Francisco de Eraso y doña Mariana de Peralta en Mohernando (Guadalajara)”, en *Actas del VII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara: 635-644.

- MARCHAMALO SÁNCHEZ, A., y MARCHAMALO MAIN, M. (1985): *El Sepulcro del Cardenal Cisneros*, Alcalá de Henares.
- (1990): *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. Historia, arte, tradiciones*, Alcalá de Henares.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1998): *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- (2000): *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Ediciones El Viso, Madrid.
- NICOLAU CASTRO, J. (2003): “Los sepulcros del cardenal fray García de Loaysa y sus padres en el monasterio dominico de Talavera de la Reina”, en *Archivo Español de Arte*, 303: 267-276.
- ORUETA, R. (1919): *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid (ed. año 2000), AACHE, Guadalajara.
- PANO Y RUATA, M. (1996): “Selgua (Huesca) y su ermita de San Salvador”, en *Cuadernos CEHIMO*, 23: 19-27.
- PÉREZ-EMBID, F. (1973): *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- PONZ, A. (1787): *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo I, Ibarra impresor, Madrid: 193-196.
- RAMÓN PARRO, S. (1897): *Toledo en la Mano*, 2 vols., Toledo.
- REDONDO CANTERA, M. J. (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid.
- (2000): “Lauda sepulcral de Pedro Dávila y Zúñiga y María Enríquez de Córdoba, I Marqués de Las Navas”, ficha en *Carlos V, Las Armas y las Letras*, catálogo de la exposición, 174, Granada: 522-523.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (1992): “Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL: 287-307.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1907-1920) *Catálogo Monumental de España. Provincia de Madrid* (manuscrito inédito).
- SEBASTIAN LÓPEZ, S. (1974): *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid.
- TABOADA CABAÑERO, E. J. (2009): *Mesa revuelta. Apuntes de Alcañiz*, ed. facsímil del original publicado en Zaragoza, 1898, Valladolid.
- TAGLIAFERRO, L. (1987): “Un secolo di marmo e di pietra: Il Quattrocento”, en *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, vol. 1, Genova: 215-263.
- THOMSON LLISTERRI, T. (2007): *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*, Alcañiz.
- VÁZQUEZ, J. A. (1949): “La estatua yacente de Aracena”, en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 33: 79-80.
- VIZCONDE DE PALAZUELOS (1890): *Toledo, Guía artístico-práctica*, Toledo.

La visión del arte clásico en el Catálogo Monumental de España

Jesús Bermejo Tirado

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS)
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
jbermejotirado@gmail.com

Irene Mañas Romero

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS)
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
irene.manas@cchs.csic.es

Introducción

El carácter colectivo de los Catálogos monumentales y la multiplicidad de factores que rodearon su lento alumbramiento hacen difícil obtener una panorámica general de la visión que el Arte clásico recibe en esta obra. La heterogeneidad de tratamientos que recibe la Antigüedad en la Península Ibérica se hace patente si hacemos un somero repaso a las diversas regiones y autores del Catálogo de Monumentos Históricos y Artísticos. Dentro de dicho elenco encontramos nombres como los de José Ramón Mélida, Manuel Gómez-Moreno, E. Romero de Torres, Juan Cabré, Rodrigo Amador de los Ríos o Antonio Vives y Escudero. Todos ellos ocuparon puestos de responsabilidad en el organigrama institucional de la Arqueología española de la primera mitad del siglo xx.

Como premisa se debe comenzar subrayando la extrema fragmentariedad que se percibe en los capítulos dedicados a esta materia en los distintos catálogos, sea en su longitud, exhaustividad, metodología o tratamiento gráfico, lo que pone en evidencia la disparidad de criterios con la que los distintos libros fueron elaborados. Pero además, resulta evidente que la formación y la especialidad del autor

encargado de la catalogación del patrimonio de cada una de las provincias determinó en gran medida un tratamiento más o menos exhaustivo y profundo del registro material de determinados periodos en menoscabo de otros (Martorell 1919: 155-156). Es el caso evidente, por ejemplo, del Catálogo de las provincias de Badajoz y Cáceres, escritos por José Ramón Mélida, y de Málaga, de Rodrigo Amador de los Ríos. El conocimiento de la Antigüedad clásica de primera mano de ambos autores contribuye a un tratamiento en cierta profundidad de las manifestaciones artísticas romanas.

A esta circunstancia de la autoría debe unirse la escasa consideración que el Arte clásico recibe en el mundo académico en este momento, frente a disciplinas en mayor auge como la Protohistoria o la Historia del Arte medieval. Probablemente, este hecho haya de ponerse en relación con una consideración generalizada de ambos periodos como las auténticas fases de la formación de la conciencia nacional.

A pesar de todas estas diferencias y aunque el registro de los monumentos de la Protohistoria y la Antigüedad clásica suponen un aspecto secundario dentro de la concepción general de la obra, en los catálogos podemos entrever algunos de los enfoques

y discusiones científicas que marcaron la actividad de los arqueólogos hispanos de su época.

La concepción de la Protohistoria hispana, la *pa-leoetnografía de la península Ibérica* (Jímenez Díez, 1993: 23-45), será el tema estrella de la Arqueología del periodo. La justificación histórica de las diversas identidades nacionales (centrales y periféricas) tuvo, en la Arqueología protohistórica de la primera mitad del siglo XX, un escenario de confrontación ideológica ampliamente estudiado en recientes trabajos (*vid.* Bellón Ruiz, 2010; Ruiz Rodríguez; Sánchez Vizcaíno, y Bellón Ruiz, 2006; Álvarez Martí-Aguilar, 2005, 2009). La construcción historiográfica de la Protohistoria hispana (Olmos Romera, 1991, 1998; Wulff Alonso, 2003), producida al hilo de los primeros descubrimientos arqueológicos, había abierto un nuevo horizonte de justificación política para las identidades nacionales. Hasta estos descubrimientos, la discusión científica sobre la configuración étnica de la Península Ibérica en época prerromana se había limitado a la erudición sobre los autores clásicos que habían abordado esta cuestión (Plácido Suárez, 2009).

Esa intención puede observarse en la redacción de un número elevado de estos catálogos. La estructura expositiva de la mayoría de ellos se inicia con una breve síntesis interpretativa de cada periodo histórico que sirve de introducción a la exposición del catálogo propiamente dicho. En gran parte de las provincias, incluso en algunas que no están directamente vinculadas con el mundo ibérico, se utiliza este mismo etnónimo para definir la explicación del periodo inmediatamente anterior a la dominación romana. No es difícil percibir en ello una visión “hispana” de la Protohistoria de la Península Ibérica que trataba de enlazar con los descubrimientos de arqueológicos sistematizados por primera vez en la obra de Pierre Paris (1903) y en la de otros arqueólogos extranjeros (Rouillard, 1999; Blech, 2002).

Relacionada con esta concepción “hispanica” de la Historia Antigua de la Península Ibérica, aparece en los catálogos la discusión de la “dominación romana” en la que afloran de forma más nítida algunas de las nociones anteriormente comentadas. En la redacción del Catálogo Monumental de Barcelona, encargado a Rodrigo Amador de los Ríos, se aprecian de forma diáfana los ecos de esta discusión. Así, en la síntesis historiográfica referida a la explicación del periodo romano en la provincia barcelonesa, se introducen algunas matizaciones destinadas a discutir una serie de afirmaciones publicadas por otros autores:

*...no hay para qué esforzarse en demostrar que la romanización ni fue ni pudo ser absoluta, ni alcanzó igual intensidad ni el mismo desarrollo en todas las provincias de la Península, ni llegó al propio tiempo ni con alcance idéntico a la ciudad, al burgo y á los pagi; pero de ahí á asentar como base indiscutible que “l’arquitectura romana a Catalunya fou no més que un art oficial: l’art de funcionaris estrangers, dels colonizadors y emigrants” que ni alcanzó a ser “propiament ciutadã”, y á aceptar el calificativo de Courajod², -con más causa que á la Galia romana, aplicable, según dichos escritores á Cataluña- conforme al cual el Arte romano fué un “art de superficie, art de funcionaris y llatinisants”, hay una gran distancia, que no es dado franquear en justicia, aunque no haya sido en rigor popular en la región á la que se alude, principalmente cuando esto se dice en una lengua romance... (R. Amador de los Ríos, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona*, 1913: Tomo I, 97-98).*

El mismo autor, en el Catálogo de la provincia de Málaga, critica el tradicional deslumbramiento de la comunidad científica por las antigüedades del mundo romano, que había oscurecido hasta el momento la investigación de culturas precedentes:

... causaba admiración y entusiasmo el espectáculo de aquellas legiones invencibles, paseando orgullosas triunfalmente por Europa, el África y el Asia, llevando á todas partes los esplendores de su genio, sus virtudes y sus vicios. Esta predilección, que obligaba á los doctos á mirar con desdeñoso menosprecio la cultura de otros pueblos, causa fue de obcecaciones dolorosas y bien sensibles; y si ha predominado basta mediar casi el pasado siglo XIX -todavía, á pesar de los esfuerzos hechos á nombre de la ciencia por animosos investigadores; á pesar de la atención que por ellos merecen ya las ma-

¹ Cita a J. Puig i Cadafalch, *L’arquitectura románica a Catalunya*, 1905: Tomo I, 23. Tomado de Puig i Cadafalch (2003).

² Erudito e Historiador francés *vid.* L. Courajod, *Leçons professées à l’école du Louvre, 1887-1896*; publiées sous la direction de MM. Henry Lemoisier et André Michel. V. I: *Origines de l’art roman et gothique / (Leçons éditées avec le concours du R. P. de La Croix, S. J. 1899)*. Paris, Picard, 1899-1903.

nifestaciones conocidas de otras culturas no menos sorprendentes y grandiosas—, goza la romana de preeminencia y atracción singulares, obsesionando á la mayoría de cuantos sienten el amor generoso á las antigüedades... (R. Amador de los Ríos, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de Málaga*, 1908: Tomo I, 215-217).

El tratamiento del arte clásico: una visión general

En gran parte de los Catálogos Monumentales se hace evidente el intento de trazar una Historia del Arte nacional, bien ordenada, que vaya desde el periodo prehistórico hasta el moderno. De ahí que los criterios de adscripción cronológica y la división por épocas sean anteriores en la mayoría, aunque no en todos los casos, a la organización alfabética y/o topográfica. El arte clásico está prácticamente identificado con las manifestaciones artísticas romanas (con algunas menciones o imágenes del Arte griego en los tomos dedicados a Murcia, Málaga, Baleares, Jaén y Cádiz

(fig. 1) y forma parte, en la mayoría de los casos, de una sección más amplia de lo que se denomina en distintos catálogos “Arte primitivo”, “Arte antiguo” o “Arte precristiano”.

En general, domina en el tratamiento de este periodo una perspectiva abiertamente filológica, que hace concordar los hallazgos materiales con los relatos de grandes historiadores que se refieren a la Península Ibérica, como Estrabón y Plinio. Son buen ejemplo de ello las largas digresiones históricas acerca de las fundaciones de las ciudades, basadas en las fuentes clásicas y que abundan en los Catálogos Monumentales, como es el caso de Carthago Nova en el Catálogo de Murcia (Tomo 1: 220-221), o de Malaca en el Catálogo de Málaga (Tomo I: 223-229), aunque también sorprende su ausencia en otros casos como el de Tarraco.

Los criterios de inclusión de las piezas romanas en los catálogos son muy heterogéneos, pero predominan los de tipo estético y monumental, y están acordes con los cánones científicos de la Arqueología clásica del periodo. La disciplina valoraba sobre todo el ámbito público de las ciudades y sus vestigios arqueológicos: Arquitectura, Epigrafía y Escultura cen-



Figura 1. Cerámicas griegas. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, 1904, Fotografías Tomo I, fig. 46.

tran el interés de estos catálogos, y de ellas emanan los discursos históricos. En el caso de la arquitectura, la referencia a edificios de espectáculos públicos (por ejemplo, el teatro de Clunia, el de Sagunto, así como el teatro, el anfiteatro y el circo tanto de Tarraco como de Augusta Emerita –llama la atención, en cambio, la poca atención acerca del anfiteatro de Itálica–) o las grandes obras públicas (murallas y acueductos) copan la mayor parte de las entradas consignadas. En este sentido, hemos de hacer referencia a los ejemplos de Segovia o Lugo (fig. 2), Catálogos en los que la explicación de los edificios de época romana se circunscribe a la descripción del gran acueducto segoviano (Tomo I: 12-13) o de las murallas y el recinto termal de Lucus Augusti en el segundo caso (Tomo I: 27-48). También, en lo que se refiere a la epigrafía, la mayor parte de las inscripciones recogidas y discutidas son de tipo honorífico, con un número mucho más reducido de epígrafes de tipo religioso o funerario.

En el tratamiento de la escultura, muy abundante en la mitad meridional de la península Ibérica, son, sin embargo, las valoraciones de carácter estético las que predominan sobre la auténtica descripción o los intentos de adscribir cronologías estilísticas, como muestra el tratamiento del gran conjunto del Museo Loringiano en Málaga (fig. 3). Más descriptivos son José Ramón Mélida, al abordar las esculturas de Mérida, o Adolfo Fernández Casanova, con las del Museo de Sevilla. Por otro lado, la cerámica tiene muy poca presencia en el tratamiento del Arte romano en los Catálogos Monumentales, más allá de las tradicionales enumeraciones de los barros saguntinos o recipientes anfóricos, aunque sin mención de datos tipológicos, como por ejemplo, los de la obra de Dressel. En el caso del muy analítico Catálogo de la provincia de Sevilla (Atlas Tomo I, lám. 23), Fernández Casanova recoge algunas marcas de alfarero de las compiladas en el Valle del Guadalquivir por J. Bonsor. En general,

208

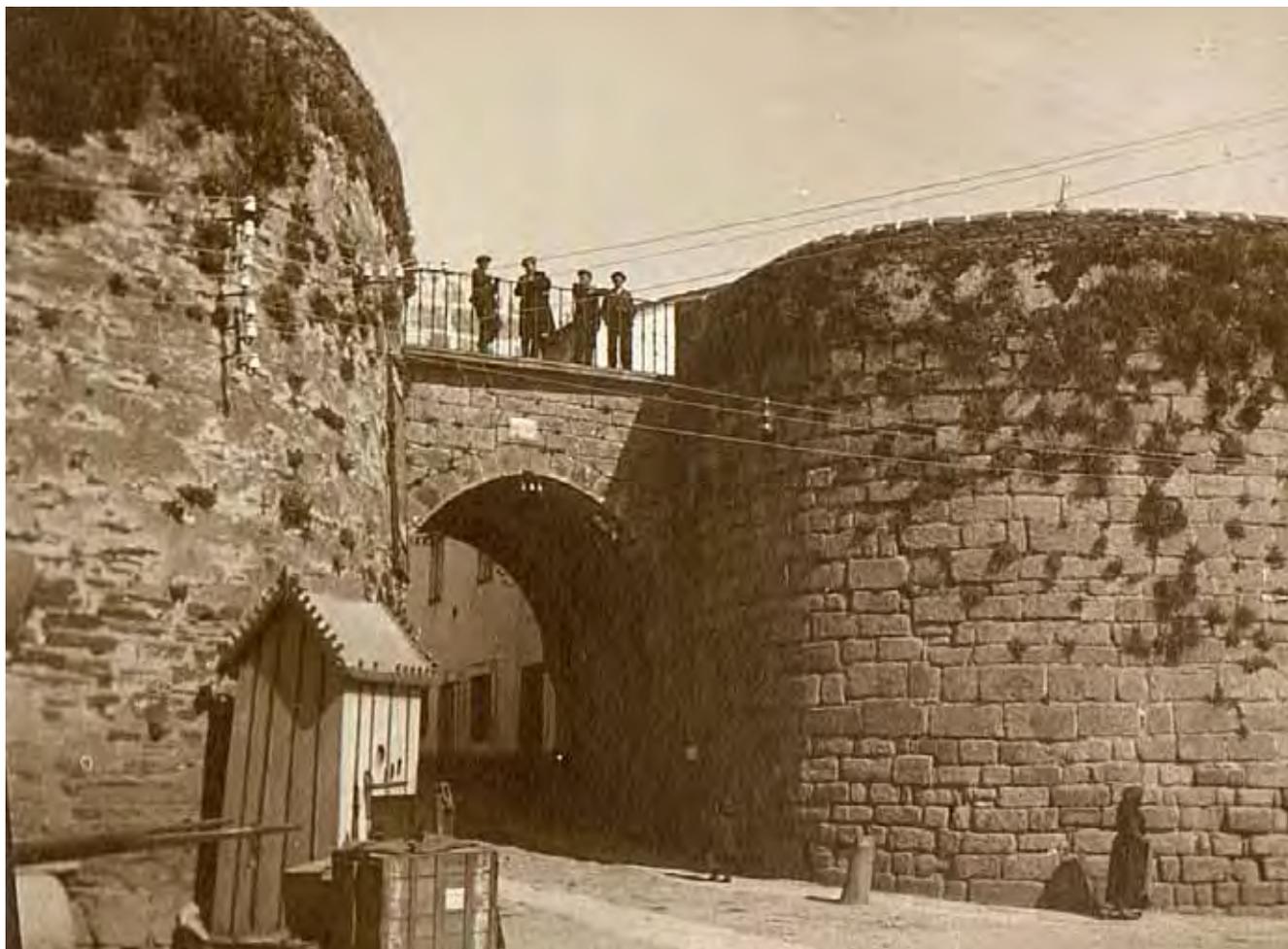


Figura 2. Puerta de Santiago en las murallas de Lugo. *Catálogo-Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Lugo*, 1912, Tomo II, Lám. 8.



Figura 3. Lámina de esculturas en el Museo Loringiano. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Málaga*, 1908, Ilustraciones Tomo II, Lám. 3.

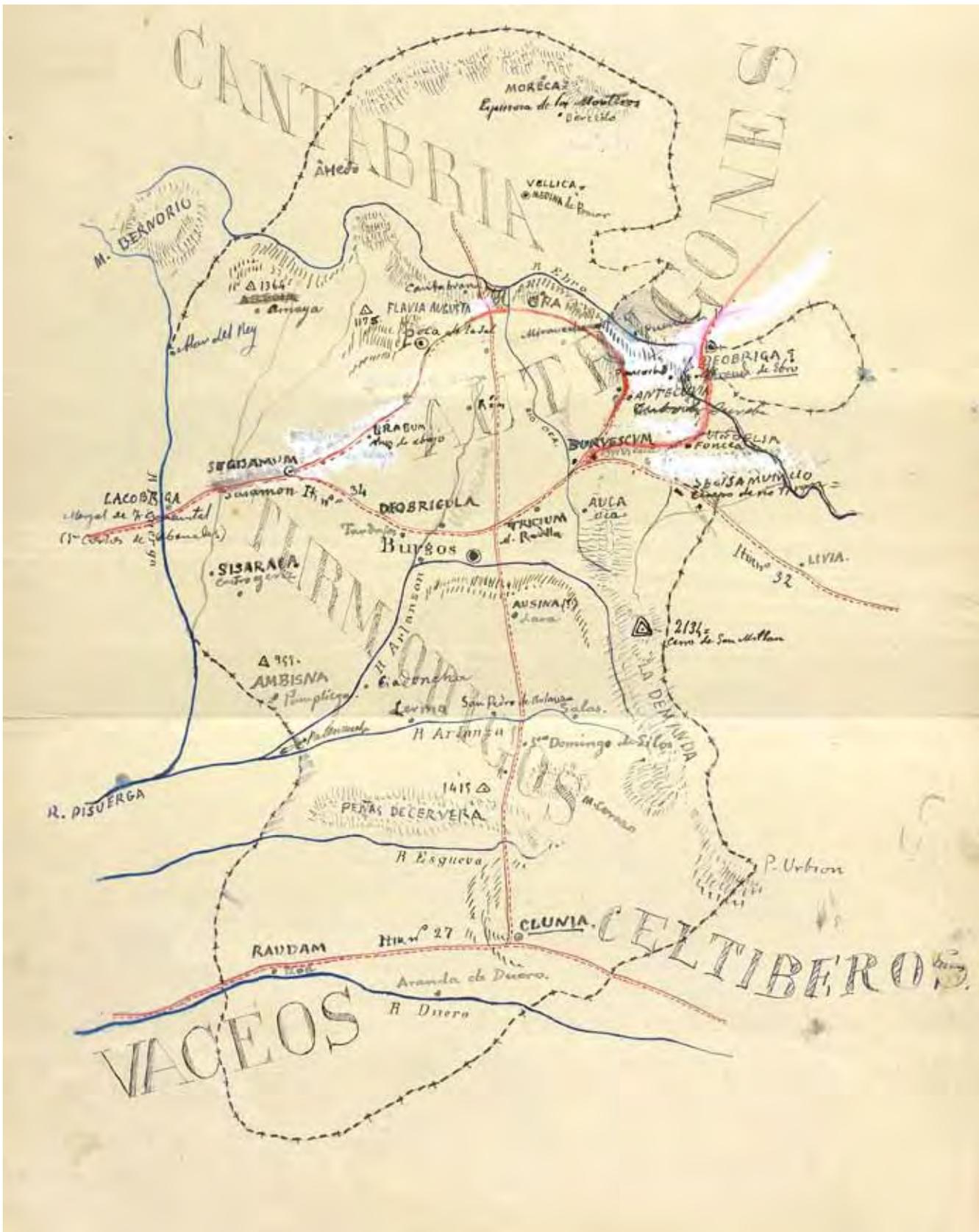
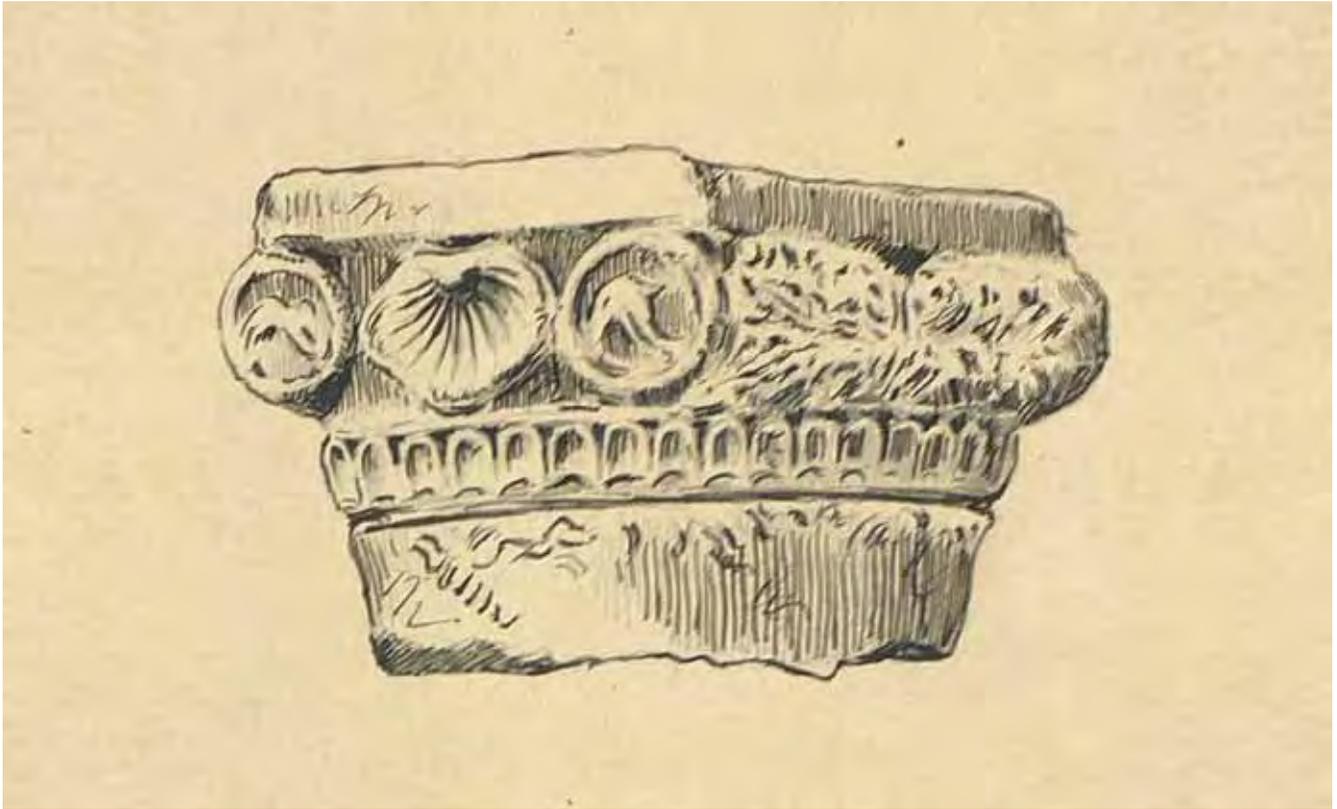


Figura 5. Mapa del poblamiento romano de Burgos. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Burgos*, 1924, Texto Tomo I, p. xvi.



212



Figura 6, arriba. Dibujo de un capitel saguntino. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Valencia*, Tomo I, p. 451.

Figura 7, abajo. Villareal. Puente romano. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Castellón de la Plana*, 1919, Tomo II, Lám. 7.



213

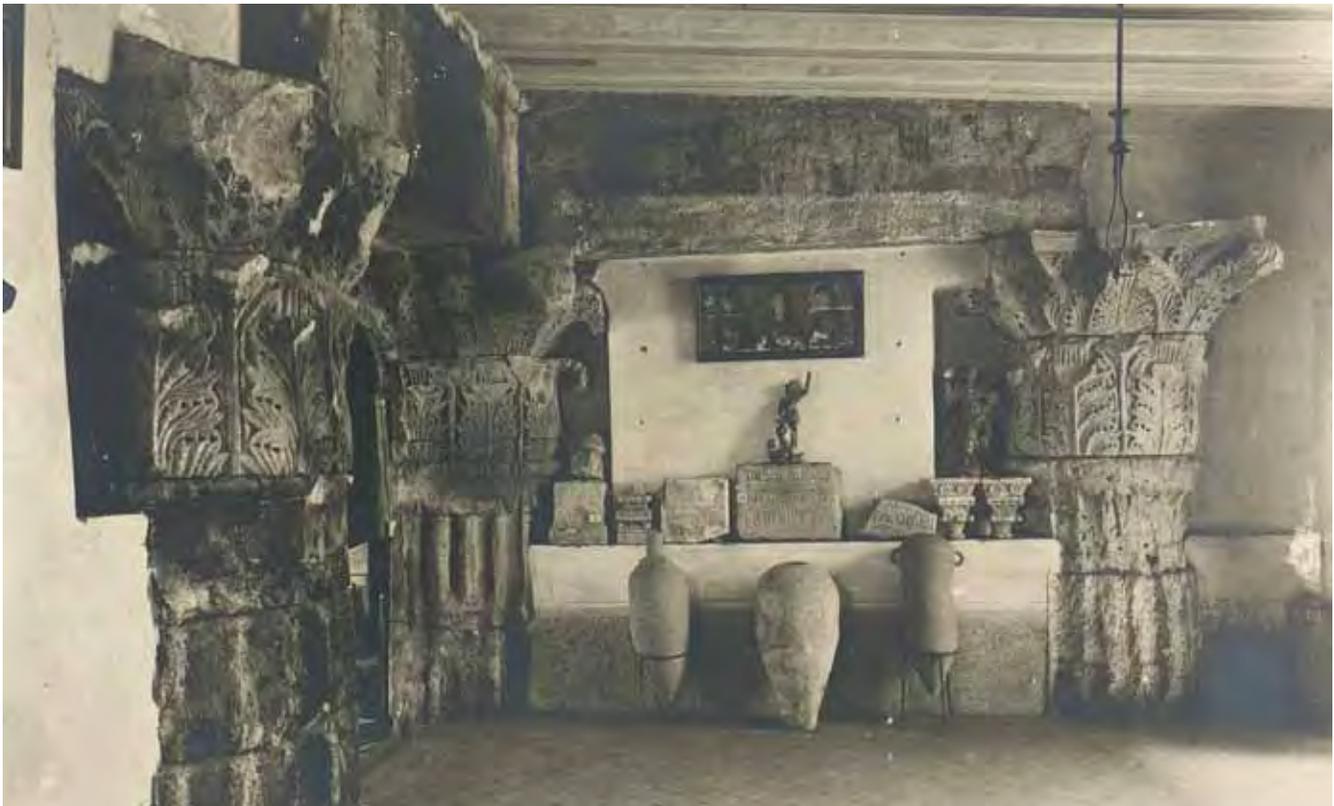


Figura 8, arriba. Forcall. Vista de la entrada de las ruinas. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Castellón de la Plana*, 1919, Tomo II, Lám. 6.
Figura 9, abajo. Restos de decoración procedente del templo romano de la calle de Paradís de Barcelona, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia*, 1913, lám. 3.

se de Proserpina (fig. 10). De su mano se conservan también algunos epígrafes dibujados.

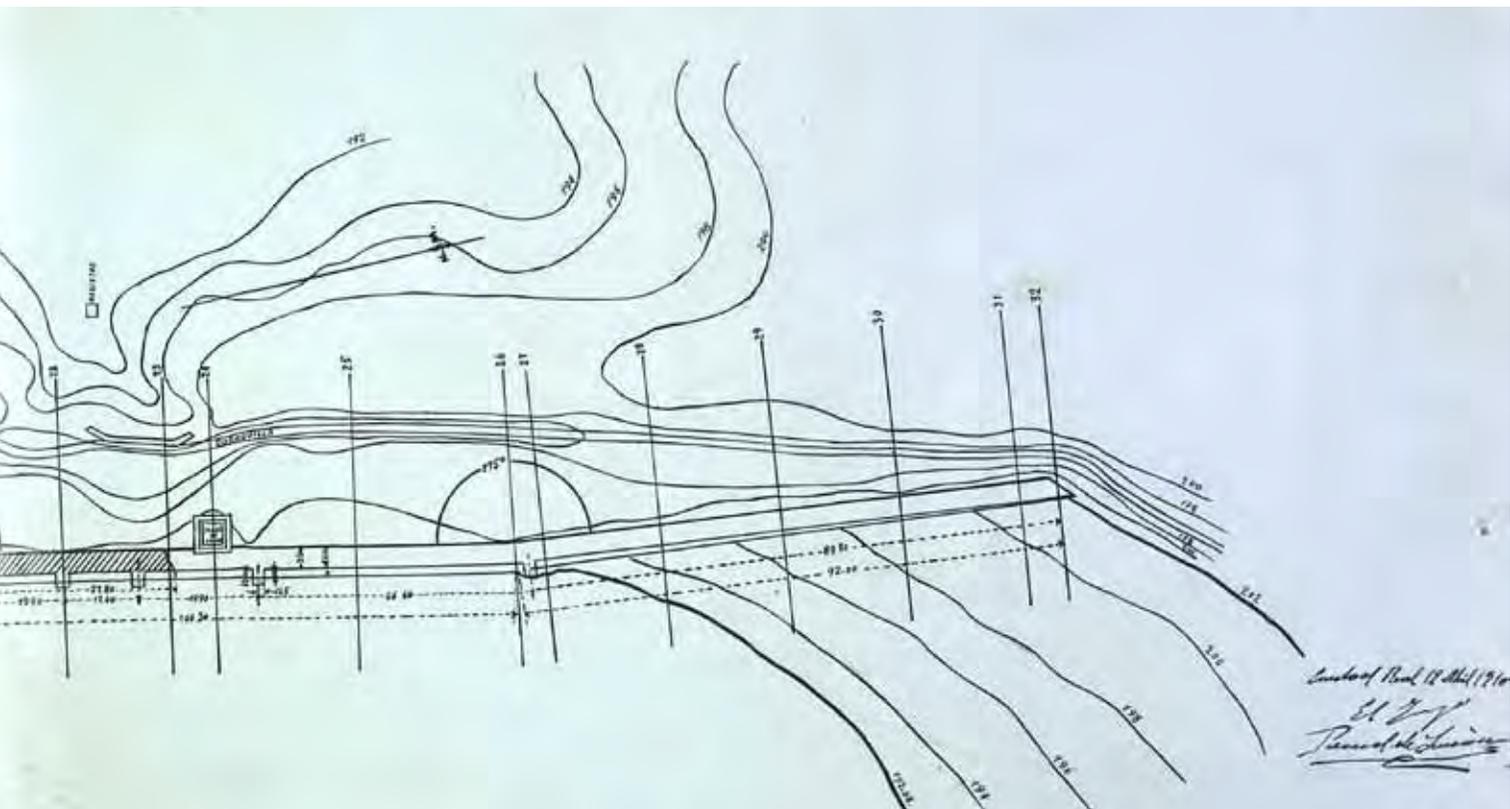
Encontramos un discurso dominado por el positivismo, bien informado y contrastado a través del uso de distintos tipos de fuentes: clásicas, epigráficas, de eruditos locales (Casado Rigalt, 2007:15) y, además, un uso ágil de las grandes obras de referencia de la bibliografía científica contemporánea, mencionadas anteriormente.

De su trabajo queremos destacar sobre todo la intención sistematizadora y también clarificadora de determinados aspectos discutidos en la bibliografía, por ejemplo, las distintas posturas acerca de la identificación de Cáceres con *Norba* o *Castra Caecilia* (Cáceres: Tomo I, 79-82) o de *Turgalium* (Trujillo) (Cáceres: Tomo I, 107). También plantea las dudas acerca del origen de Mérida, tradicionalmente señalada como fundación *ex novo* de la ciudad del legado Publio Carisio y la opinión de la existencia de una población precedente de tradición ibérica o celtibérica. Por esta posición se decanta, precisamente, por la existencia de restos arqueológicos “anterromanos”, como así califica al periodo protohistórico en el Museo (Badajoz, Tomo I: 79-81). Luego añade:

... pero claro es que ciudad romana con tan buenos auspicios establecida borró toda huella y su trazado y urbanización fueron completamente romanos y perfectos... (R. Amador de los Ríos, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz*, 1908: Tomo I, 113).

Además, en sus obras es reseñable cierta preocupación contextual que se advierte, por ejemplo, al intentar reunir piezas dispersas con la misma procedencia, a pesar de su ubicación topográfica actual, como puede verse en su tratamiento del Templo de la Concordia, el Mitreum o el teatro de Mérida.

El tratamiento que hace de esta ciudad, capital de la Lusitania desde su fundación, es especialmente revelador de cuáles son los planteamientos científicos de Mérida. Éste comprende y expone la ruptura en las comunicaciones tradicionales que supone la dominación romana de la zona, con la implantación de una nueva red viaria centralizada en la ciudad (Badajoz, Tomo I, 103), que se dedica a examinar junto con las mansiones y miliarios localizados por él mismo o recogidos en la obra de Hübner. Pasa después a exponer las grandes obras civiles indispensables para la ciudad



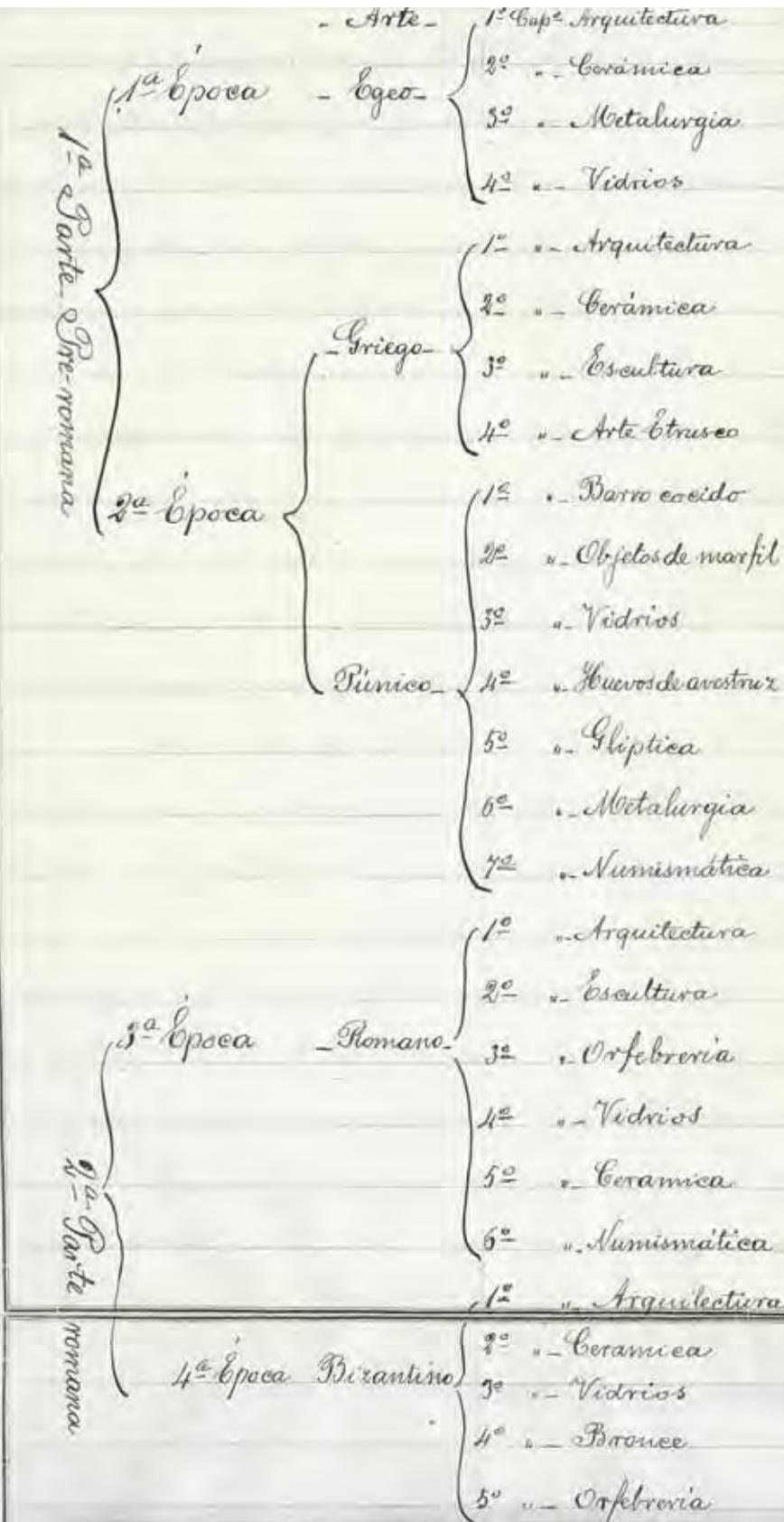


Figura 11. Esquema del desarrollo de la primera parte del catálogo. *Inventario de los Monumentos Artísticos de España. Provincia de Baleares, 1909, Tomo I, p. 4.*

(pantanos, puentes, acueductos, cloacas, pavimentos urbanos, murallas). Después dedica largas páginas a los distintos templos urbanos, después al teatro, anfiteatro, circo y por último, de algunas construcciones domésticas y de algunos otros restos como mosaicos e inscripciones. De alguna forma, el discurso se asimila a la propia construcción histórica de la ciudad tal y como él la concibe. El discurso basado en la elección de la secuencia de exposición de los restos materiales es un recurso retórico positivista que en la ciudad de Mérida será retomado en múltiples ocasiones.

Menos conocido, en lo referente a la incorporación de tendencias metodológicas, es el trabajo desarrollado por Antonio Vives y Escudero como autor del Catálogo de Monumentos Históricos y Artísticos de Baleares.

A. Vives y Escudero fue un reconocido numismata (Mora Serrano, 2009) que cursó estudios en la Escuela Superior de Diplomática. En 1912 obtiene la Cátedra de Epigrafía y Numismática de la Universidad Central del Madrid. Su relación con la Arqueología de las Islas Baleares, de las que su familia era originaria, está marcada en su dirección de los trabajos de excavación de la necrópolis fenicio-púnica de Puig dels Molins, en Ibiza (Vives y Escudero, 1917). Estos trabajos le harían merecedor de ser comisionado para la redacción del Catálogo Monumental de la provincia de Baleares (titulado finalmente *Inventario de los Monumentos Artísticos de España, provincia de Baleares*).

El planteamiento y la ejecución de este trabajo se diferencian profundamente del resto de los volúmenes de la obra, en lo que al tratamiento del patrimonio arqueológico se refiere. En primer lugar, la estructura de la obra se articula en torno a tipologías productivas (arquitectura, cerámica, toréutica, vidrio, orfebrería, etc.) (fig. 11). Como buen numismata y a diferencia de la mayor parte de los autores del Catálogo, Vives y Escudero dio más importancia a la sistematización tipológica de los hallazgos catalogados que a su descripción en términos estéticos. Este protagonismo del estudio de los objetos de la Prehistoria y Antigüedad en las islas Baleares también se puede afirmar en términos cuantitativos, ya que, a juzgar por el volumen total de páginas consignadas a estos periodos, el Catálogo de Vives y Escudero es el que más profundamente estudia el patrimonio generado en este periodo.

Frente al afán positivista y compilador que nos encontramos en la mayor parte de los catálogos, en la obra de Vives y Escudero vemos un interés por establecer una relación directa entre la documenta-

ción de la cultura material de los yacimientos arqueológicos con los pueblos históricos que habitaron el archipiélago. Se trata, por tanto, de un ejercicio de historicismo-cultural, el paradigma teórico con más seguidores en la investigación europea del periodo (Díaz-Andreu; Mora Rodríguez y Cortadella Morral, 2009: 35-36).

Una parte muy importante del Catálogo se dedica a la discusión de la Arqueología de la Edad del Bronce en la isla de Menorca. La minuciosa explicación de los yacimientos talayóticos recoge toda la tipología arquitectónica (talayots, círculos, taulas, cámaras o cuevas megalíticas, galerías, recintos amurallados, navetas, salas hipóstilas y cuevas labradas) con que normalmente se caracteriza este periodo en los manuales universitarios actuales. Igual de exhaustiva, en relación a los conocimientos de la Arqueología prerromana del periodo, es la descripción de otros elementos de la cultura material del Bronce menorquín. Para ello utiliza una serie de modelos paradigmáticos (procedentes de las principales colecciones de antigüedades de la región) con el objetivo de establecer una serie de modelos tipológicos.

La concepción de la documentación arqueológica que nos muestra este Catálogo está en la misma línea de los principales renovadores de la disciplina en el siglo xx. La utilización de documentación planimétrica precisa, con secciones, plantas y alzados de las diversas construcciones (fig. 12) contrasta con la abundante utilización de dibujos a mano alzada a la que nos hemos referido en relación a otros catálogos.

Al igual que en la obra de J. Cabré (González Reyero, 2006: 186-187), el diseño del discurso visual representado en la obra de A. Vives y Escudero refleja los cambios teóricos que habían acontecido en la Arqueología española de principios de siglo. En la serie que ilustra los monumentos talayóticos del Bronce menorquín (*Inventario de Monumentos Artísticos de Baleares*, Atlas I, láminas 48 a 61) observamos la búsqueda de un criterio documental destinado a mostrar las principales características técnicas del edificio retratado, así como su escala (fig. 13).

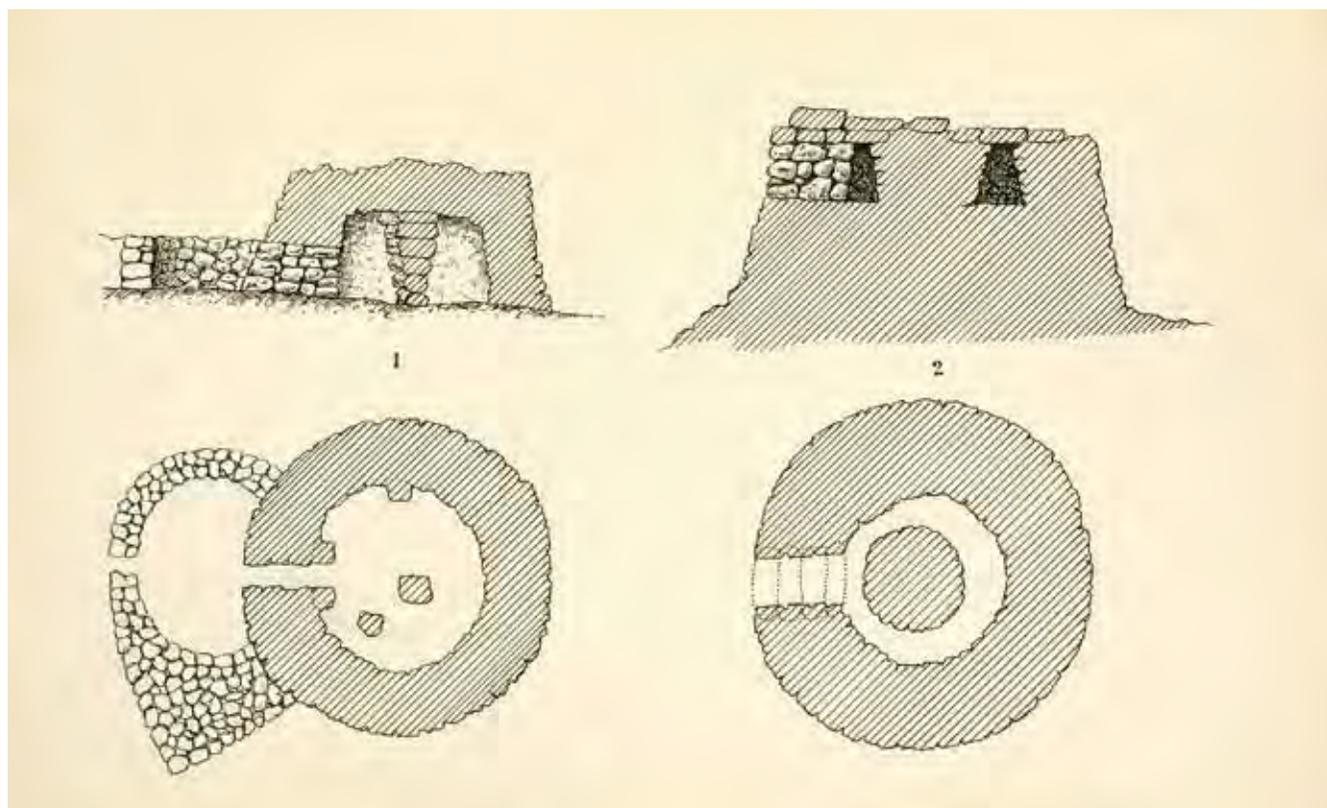
En estas imágenes es posible apreciar un cambio con respecto al romanticismo costumbrista que había marcado los orígenes de la utilización de documentación fotográfica para ilustrar la Arqueología española desde mediados del siglo xix y que está presente en el lenguaje gráfico de la representación visual de antigüedades arqueológicas de otros Catálogos Monumentales.

Pero la influencia de las, por aquel entonces, nuevas corrientes teóricas de la Arqueología española de principios del siglo xx en el discurso visual de las ilustraciones del Catálogo de A. Vives y Escudero no se limitan a la representación de construcciones antiguas. El paradigma histórico-cultural vigente en la Arqueología clásica española de principios de siglo se apoyó en justificaciones difusionistas que permitieran explicar la sucesión de periodos culturales como consecuencia de la afluencia de sucesivos pueblos mediterráneos. Este tipo de explicaciones están en la discusión acerca de la adscripción cultural de los monumentos de la Edad del Bronce balear, que son vinculados por Vives y Escudero a otras construcciones de la Edad del Bronce en el Egeo, “con los muros de Tirinto, Micenas e Ilion” (Baleares, Tomo I: 11), así como con otras culturas isleñas de la Edad del Bronce mediterráneo como Cerdeña y Malta (Baleares, Tomo I: 12).

Este tipo de interpretaciones requerían de la presentación de paralelos que debían contrastarse por medio del conocimiento del original, la copia y sus procesos evolutivos (Gómez-Moreno, 1905: 81-102, citado en Bellón Ruíz, 2010: 125). Para ello era necesaria la publicación de documentación gráfica fiable (normalmente fotografía) que pudiera presentarse como prueba positiva a favor de la presencia de determinado pueblo en territorio hispano. En el caso del Catálogo Monumental de las Baleares, a la Edad del Bronce le sucede un periodo que podríamos denominar como de doble colonización. El sector mallorquín permaneció bajo la influencia griega, mientras que las Pitiusas (Ibiza y Formentera) habían sido objeto de la colonización púnica como había demostrado con sus citadas excavaciones en la necrópolis de Puig dels Molins.

Para demostrar la veracidad de la influencia griega durante la Edad del Hierro en la isla de Mallorca, Vives y Escudero nos indica cómo:

No conocemos ningún resto de arquitectura de carácter griego indiscutible, pero es muy probable que los restos del teatro romano de Alcudia lo sea; los datos para esta atribución son pocos pero nada despreciables. Junto á dichas ruinas se han encontrado los objetos descritos en los nos 34 a 36 pág. 153 y figurado en la (f. 113) (fig. 14) de estilo griego indiscutible y de carácter monumental alguno de ellos. Además en las gradas de dicho teatro, se han encontrado algunas sepulturas romanas, y en una de ellas, de la que daremos cuenta al tratar de la joyería romana



218



Figura 12, arriba. Planimetría y sección de Talayots menorquines. *Inventario de los Monumentos Artísticos de España. Provincia de Baleares, 1909, Atlas Tomo I, figs. 1 y 2.*

Figura 13, abajo. Imagen de la taula de Telati de Dalt (Menorca), *Inventario de los Monumentos Artísticos de España. Provincia de Baleares, 1909, Atlas Tomo I, fig. 58.*



Figura 14. Fragmento escultórico, de supuesta procedencia griega, en los alrededores del teatro de Pollentia. *Inventario de los Monumentos Artísticos de España. Provincia de Baleares, 1909, Atlas Tomo I, fig. 113.*

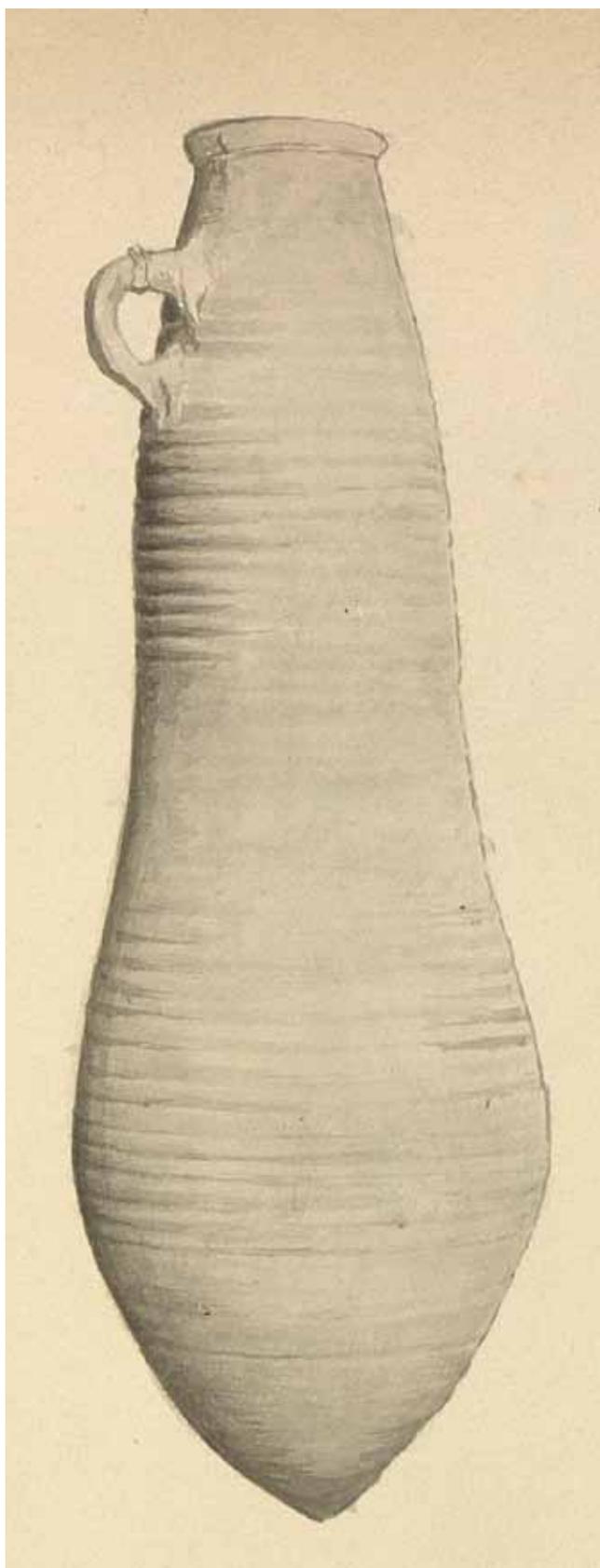


Figura 15. Ánforas púnicas procedentes de Ibiza. *Inventario de los Monumentos Artísticos de España. Provincia de Baleares, 1909, Atlas Tomo II, figs. 168-170.*

se encuentra una moneda de Domiciano; por lo tanto el hecho de que en el 1ª siglo, estuviera abandonado, en ruinas hasta el punto de estar destinado a sitio de enterramientos, hace creer que perteneció a una civilización anterior a la romana y esta no puede ser más que la griega. (A. Vives y Escudero, *Inventario de Monumentos Artísticos de Baleares*, Tomo I: 146-147).

El recurso a este tipo de imágenes para probar la presencia de otras culturas mediterráneas en las Islas Baleares también se utiliza en el caso de la colonización púnica de las islas Pitiusas. Especialmente detallada es la explicación de las producciones cerámicas fenicio-púnicas halladas en el litoral ibicenco (Tomo I: 181-259). Estas producciones se presentan con una serie de dibujos y fotografías de detalle que están a la altura de los cánones científicos de representación de hallazgos arqueológicos vigentes en su época (fig. 15). La síntesis tipológica desarrollada en este Catálogo, con las correspondientes matizaciones y correcciones debidas a casi un siglo de estudios posteriores (*vid.* Ramón Torres, 1995: 3-45), supone uno de los primeros intentos de sistematización de este tipo de materiales y no será superada hasta la publicación del *Fenicios y Cartagineses en el Occidente* escrita por A. García y Bellido (1942).

Todos estos elementos compositivos que encontramos en el trabajo de A. Vives y Escudero lo distinguen del resto de Catálogos Monumentales, en tanto en cuanto suponen un ejercicio de sistematización arqueológica de la cultura material del mundo antiguo. Por todos los argumentos anteriormente expuestos cabe señalar que este trabajo no solamente tiene importancia en relación a la historiografía arqueológica de las Islas Baleares, sino que, en virtud de los rasgos teóricos y documentales en él reflejados, puede considerarse como un paradigma de la evolución metodológica alcanzada por la Arqueología clásica en la España de las primeras décadas del siglo xx.

Una reflexión final

Pese a la heterogeneidad en el resultado que es bien patente en los Catálogos, aquellos hechos por especialistas reflejan los cánones científicos vigentes en la época en la que se redactaron, así como las innovaciones técnicas y metodológicas que poco a poco se iban integrando en la práctica de la Arqueología. En el discurso, que tiene un marcado carác-

ter institucional, se percibe también un intento de establecer una narrativa integral desde la prehistoria reciente al mundo romano, concebido como un bloque histórico anterior al cristianismo. Dentro de este gran periodo histórico, cabe decir que la conquista romana se conceptuó como un periodo de homogeneización cultural de la península Ibérica. Los indicadores monumentales de este proceso histórico fueron, según los estudiosos del Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de España, fundamentalmente la arquitectura, la epigrafía y las artes plásticas, principalmente la escultura. En este horizonte, las ciudades fueron concebidas como el principal foco de cultura y civilización, que irradiaban al resto del territorio.

Bibliografía

ALMELA BOIX, M.^a A. (1991): “La aportación de José Ramón Mélida a la consolidación de la Arqueología como disciplina científica en España” en Olmos, R. y Arce, J. (coords.), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid: 131-134.

— (2004): “José Ramón Mélida Alinari”, en Ayarzagüena, M. y Mora, G. (coms.), *Pioneros de la Arqueología en España del siglo XVI a 1912*, Consejería de las Artes. Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares: 261-268.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. M. (1945): “Don José Ramón Mélida y don Maximiliano Macías. Su obra arqueológica en Extremadura” en *Revista de Estudios Extremeños*, 1: 193-207.

ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR, M. (2005): *Tarteso. La construcción de un mito en la historiografía española*, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga. Colección Monografías 27, Málaga.

— (2009): “Identidad y etnia en Tartessos” en *Arqueología Espacial*, 27: 79-111.

BELLÓN RUIZ, J. P. (2010): “De Arquitectura Tartesia: los dólmenes de Antequera en el contexto de la obra de Manuel Gómez-Moreno Martínez”, en *Menga*, 1: 115-132.

BELLÓN RUIZ, J. P.; RUIZ RODRÍGUEZ, A., y SÁNCHEZ VIZCAÍNO, A. (2008): “Making Spain His-

panic. Gómez-Moreno and the Iberian archaeology”, en Schlanger, N. and Nordbladh, J. (eds.), *Archives. Ancestors and practices. Archaeology in the light of its History*, Berghahn Books, Oxford: 305-334.

BLECH, M. (2002): “La aportación de los arqueólogos alemanes a la Arqueología española”, en Castro, S. y Pérez Navarro, A. (eds.), *Historiografía de la Arqueología Española. Las Instituciones*, Museo de San Isidro, Madrid: 83-118.

CASADO RIGALT, D. (2006): “José Ramón Mélida, principal impulsor de la Arqueología Extremeña en el primer cuarto del siglo xx”, en *Revista de Estudios Extremeños* 62, 1: 11-84.

CHUECA GOITIA, F. (1993): “La Arqueología”, en *Catedráticos en la Academia, Académicos en la Universidad*, Fundación Central Hispano, Consejo Social / Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 169-163.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1942): *Fenicios y Cartagineses en el Occidente mediterráneo*, CSIC, Madrid.

GÓMEZ-MORENO, M. (1905): “Arquitectura tartesia: la necropoli de Antequera”, en *BRAH*, XLVII: 81-132.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2004): “Fotografía y Arqueología en la primera mitad del siglo xx: la obra pionera de Juan Cabré Aguiló”, en Blánquez Pérez, J., y Rodríguez Nuere, B. (coords.), *El Arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*, Museo de San Isidro, Madrid: 43-70.

— (2006): “La fotografía en la Historia de la Arqueología española (1860-1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en el discurso histórico” en *Archivo Español de Arqueología*, 79: 177-205.

GONZÁLEZ REYERO, S., y BLÁNQUEZ PÉREZ, J.: “Juan Cabré Aguiló y la Arqueología española de la primera mitad del siglo xx”, en *Pioneros de la Arqueología Ibérica en el Bajo Aragón*. Catálogo de la exposición itinerante de fotografía. Ruta Iberos en el Bajo Aragón, Alcañiz: 13-27.

JIMÉNEZ DÍEZ, J. A. (1993): *Historiografía de la pre y protohistoria de la Península Ibérica en el siglo XIX*. Tesis doctoral inédita depositada en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ-OCÓN CABRERA, L. (1999): “Manuel Gómez-Moreno en el taller del Centro de Estudios Históricos”, en Blánquez Pérez, J., y Roldán Gómez, L. (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*, Patrimonio Nacional, Madrid: 145-154.

— (2006): “El cultivo de las ciencias humanas en el Centro de Estudios Históricos”, en *Revista Complutense de Educación*, 1, Madrid: 59-76.

LÓPEZ SÁNCHEZ, J. M. (2006): *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos (1910-1936)*, Marcial Pons, Madrid.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo monumental de España*, CSIC, Madrid.

MARINÉ ISIDRO, M. (2004): “Cabré Inédito: los «Catálogos monumentales» de Teruel y Soria”, en Blánquez Pérez, J., y Rodríguez Nuere, B. (coords.), *El Arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*, Museo de San Isidro, Madrid: 331-350.

MARTÍNEZ ORTÍZ, P.: “Arqueología y Arte antiguo en el Catálogo monumental de la provincia de Murcia (1905-1907)” [<http://www.academiabellasartesmurcia.com/publicaciones/images/discursopascual.html>].

MARTORELL, J. (1919): “El Patrimonio artístico nacional”, en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, 14: 149-161.

MÉLIDA, J. R. (2004): *Arqueología española*. Díaz-Andreu, M. (ed.), Urgoiti editores, Madrid.

MORA SERRANO B. (2009): “Antonio Vives y Escudero”, en Díaz-Andreu, M.; Mora Rodríguez, G., y Cortadella Morral, J. (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, Marcial Pons, Madrid: 700-701.

NAVARRO SUÁREZ, F. J. (1995-1996): “Manuel González Simancas. Autor del Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia (1905-1907)”, en *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*: 295-302.

PASAMAR ALZURIA, G. (2009a): “Juan Cabré Aguiló”, en Díaz-Andreu, M.; Mora Rodríguez, G., y Cortadella Morral, J. (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, Marcial Pons, Madrid: 160-162.

- PASAMAR ALZURIA, G. (2009b): “Manuel Gómez-Moreno Martínez”, en Díaz-Andreu, M.; Mora Rodríguez, G., y Cortadella Morral, J. (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, Marcial Pons, Madrid: 305-307.
- ORDIERES DÍEZ, I. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- PEREDA ALONSO, A. (1981): “Los inventarios del patrimonio Histórico-Artístico español”, en *Análisis e Investigaciones Culturales*, 9: 23-54.
- RAMÓN TORRES, J. (1995): *Las Ánforas fenicio-púnicas del Mediterráneo Central y Occidental*. Colección Instrumenta 2, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- ROVIRA I PORT, J. (2005) “Hace cien años. Bosch Gimpera y el Institut d’Estudis Catalans en el Bajo Aragón”, en *Pioneros de la Arqueología Ibérica en el Bajo Aragón*. Catálogo de la exposición itinerante de fotografía, Ruta Iberos en el Bajo Aragón, Alcañiz: 27-37.
- RUIZ RODRÍGUEZ, A.; SÁNCHEZ VIZCAÍNO, A., y BELLÓN RUIZ, J. P. (1995): *Los archivos de la Arqueología ibérica: una Arqueología para dos Españas*, Serie CAAI. Universidad de Jaén, Jaén.
- OLMOS ROMERA, R. (1991): “A. Schulten y la historiografía sobre Tartessos en la primera mitad del siglo xx”, en Olmos, R., y Arce, J. (coords.), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid: 135-144.
- (1991): “La invención de la cultura ibérica” en *Los Íberos, Príncipes de Occidente*, Fundación La Caixa, Barcelona: 59-65.
- PARIS, P. (1903): *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive*, Leroux, Paris.
- PLÁCIDO, D. (2009): “Los pueblos prerromanos y sus observadores” en *Arqueología Espacial*, 27: 47-61.
- ROUILLARD, P. (1999): “Arthur Engel, Pierre Paris y los primeros pasos en los estudios ibéricos”, en Blánquez Pérez, J. (ed.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid: 25-32.
- VIVES Y ESCUDERO, A. (1917): *Estudios de Arqueología cartaginesa. La necrópolis de Ibiza*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid.
- WULFF ALONSO, F. (2003): *Las esencias patrias. Historiografía e Historia Antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Crítica, Barcelona.

La importancia del Catálogo Monumental para la investigación del arte medieval en España

Fernando Villaseñor Sebastián

Centro de Estudios del Románico, Madrid

fervillasenor@yahoo.es

El inventariado y catalogación de aquellos bienes considerados culturales con el objetivo de procurar su conservación y tener el control sobre ellos, a pesar de que se considera algo relacionado con el magno proyecto de la creación del Catálogo Monumental de España¹, como ya han señalado algunos autores, ha sido constante a lo largo de la historia (Martínez Lombó, 2009: 13). López-Yarto apunta como en España se promulgaron, desde antiguo, numerosas leyes para prevenir la desaparición de su patrimonio. Así, en las Siete Partidas, escritas durante el reinado de Alfonso X (1252-1284), y en el Ordenamiento de Alcalá, firmado por Alfonso XI (1348), se hace alusión a la necesidad de preservar las iglesias y los objetos de culto (López-Yarto, 2010: 9).

¹ Sobre el proceso de realización del Catálogo Monumental de España, gracias a los reales decretos de 1 de junio de 1900 y 14 de febrero de 1902, dirigido por una comisión propuesta por Miembros de las Reales Academias de Historia y Bellas Artes, así como, tras la Guerra Civil, la transferencia del control al Instituto Diego Velázquez del CSIC y, más tarde, al Ministerio de Educación, véase el reciente y documentado estudio de López-Yarto (2010). En él, se detalla el procedimiento de encargo, elaboración y entrega; así como su posterior publicación, de cada una de las provincias de las que se ejecutó el Catálogo Monumental.

Sin embargo, si el interés de la mayoría de los estudiosos se ha centrado en el proyecto de catalogación monumental del patrimonio histórico español con un valor de preservación, es necesario hacer hincapié en la importancia que determinados ejemplares del Catálogo Artístico de España tuvieron para el desarrollo de la ciencia histórica, ya que, a pesar del desigual volumen y calidad de los ejemplares realizados, la metodología llevada a cabo en algunos de ellos hacen que se conviertan en punto de arranque para el inicio de numerosas investigaciones, al poner en conocimiento determinados hallazgos y sugerentes valoraciones que estudios posteriores han podido confirmar. La constatación de esta afirmación mediante el análisis de singulares obras vinculadas al arte medieval, así lo pone de manifiesto. E igualmente, la coincidencia del inicio del proyecto del Catálogo Monumental de España con un cambio metodológico en los estudios histórico-artísticos llevados a cabo en el ámbito hispano, es algo que también ha de ser tenido en cuenta.

La Historia del Arte, en tanto que ciencia histórica sometida a una disciplina académica, comenzó a construirse durante las últimas décadas del siglo XIX y los primeros cincuenta años del siglo XX (Valdés Fernández, 2009: 39).

En esa construcción, algunos de los catalogadores, como Manuel Gómez-Moreno –responsable de los Catálogos de Ávila (1901)², Salamanca (1901-1903)³, Zamora (1903-1905)⁴ y León (1906-1908)⁵– o Juan Cabré Aguiló –responsable del Catálogo de Teruel (1909-1911)⁶ y Soria (1916)⁷ y paradigma del uso de la fotografía como apoyo a la investigación en Arqueología⁸–, por citar significativos ejemplos, jugaron un papel determinante, no sólo por esta labor, sino también por sus fundamentadas y rigurosas investigaciones. En palabras del profesor Valdés, referidas a Gómez-Moreno, *constituyó el gozne sobre el que giró el método histórico entre los siglos XIX y XX. Se formó con los hombres que heredaron las inquietudes de los ilustrados encaminadas a la difusión del saber y ofreció a los historiadores del siglo XX una concepción moderna e integradora de la ciencia histórica* (Valdés Fernández, 2009: 40).

Como es bien conocido, el inicio de los estudios dedicados a la historia del arte español había sido realizado por los ilustrados de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Antonio Ponz Piquer (1725-1792) escribió por encargo de Campomanes el *Viage por España*, obra en diecisiete volúmenes en los que recogía los bienes de los jesuitas tras su expulsión. Eugenio Llaguno Amirola (1729-1792) fue el autor de *Noticias de arquitectos y arquitectura en España desde la Restauración*, completada y concluida por José Agustín Ceán Bermúdez (1749-1818), que a su vez escribió *Diálogos sobre el arte de la pintura* (1818) y un *Diccionario de los profesores de Bellas Artes en España* (1800), en seis volúmenes, al que el conde de Viñaza, Cipriano Muñoz Manzano, introdujo, entre los años 1889 y 1894, las *Adiciones al Diccionario histórico de los ilustres profesores de*

Bellas Artes en España. Finalmente, Isidoro Bosarte (1747-1807) se significó por ser un incansable viajero por la España de fines del XVIII, y reunió sus observaciones sobre las cuestiones más reseñables de las Bellas Artes en su *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen y épocas a las que pertenecen* (Madrid, 1804).

Analizadas en su conjunto, podría afirmarse que las aportaciones de estos historiadores de fines del siglo XVIII se realizan a través de estas obras en las que se ofrecen inventarios, notas sobre epigrafía, descripciones, estado de conservación, noticias de artistas, etc.; pero pueden, asimismo, ser consideradas el comienzo de la historia del arte español (Valdés Fernández, 2009: 42).

No debe olvidarse que, coincidiendo con la aparición de las obras citadas anteriormente y, sobre todo, en torno a la década de 1740, se empieza a dar en Europa una recuperación de la Edad Media –que había sido denostada desde la crítica renacentista hasta el siglo XVIII como una época decadente en el arte, bajo la denominación de *gótica*⁹–, concretada en una revalorización de la arquitectura gótica de trasfondo sentimental, en Inglaterra –con la aparición de obras como la de B. Langley, *Gothic Architecture Improved by the Rules* (1742), y la de E. G. Deckers, *Gothic Architecture*, o construcciones como la Strawberry Hills de Horace Walpole–, y de interés técnico por sus estructuras arquitectónicas, en Francia –donde se publica la *Mémoire sur l'architecture gothique*, de Soufflot, en 1741–, al que pronto se vendrá a sumar un interés histórico y arqueológico –fruto del cual son las obras de A. Caumont, *Cours d'antiquités monumentales* (1830) y el monumental *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, de E. Viollet-le-Duc, publicado entre 1854 y 1868– (Checa Cremades; García Felguera y Morán Turina, 1999: 87-88)¹⁰.

Al lado de los ilustrados españoles del siglo XVIII mencionados –Ponz, Llaguno, Ceán, Muñoz Manzano y Bosarte–, se formó una generación de laboriosos diletantes que trabajaron durante los

² Fecha de nombramiento (1-06-1900) y enviado al Ministerio (10-07-1901) (López-Yarto, 2010: 14-17).

³ Fecha de nombramiento (1-08-1901) y enviado al Ministerio (16-07-1903) (López-Yarto, 2010: 21-22). Sobre éste v. Nieto González (2003) en la nueva edición del catálogo.

⁴ Fecha de nombramiento (21-10-1903) y enviado al Ministerio (10-04-1906) (López-Yarto, 2010: 24-25).

⁵ Fecha de nombramiento (29-07-1906) y enviado al Ministerio (15-02-1910) (López-Yarto, 2010: 27-28).

⁶ Fecha de nombramiento (8-07-1909) y enviado al Ministerio (15-06-1911) (López-Yarto, 2010: 38).

⁷ Fecha de nombramiento (21-06-1911) y enviado al Ministerio (13-03-1917). (López-Yarto, 2010: 42-43). Sobre este, v. Ortego Frías (1982a).

⁸ Ortego Frías (1982b); González Reyero (2007).

⁹ El término *gótico*, aparece ya en Vasari, con unas claras connotaciones de monstruosidad y barbarie para referirse al período medieval, debido tanto a causa de la desidia de los bárbaros respecto a la buena arquitectura romana como a la iconoclastia de la Iglesia.

¹⁰ Sobre esto, V. Clarl (1920); Abraham (1934); De Beer (1948); Frankl (1960).

años centrales del siglo XIX, como José Amador de los Ríos, inventor del epígrafe “mudéjar” para la Historia del Arte español; Pedro Madrazo y Kuntz, que discutió con el anterior la utilización del nuevo término mudéjar como estilo en, un interesante trabajo titulado “De los estilos en las artes” (Valdés Fernández, 2009: 42), fue autor, además, de los tomos correspondientes a Navarra y Logroño de la excepcional obra *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, así como de un temprano catálogo del Museo del Prado. Junto a la labor de otras personalidades¹¹, debe señalarse también que el número de publicaciones periódicas fundadas en Madrid durante el segundo tercio del siglo XIX, con la finalidad de divulgar la Historia del Arte español, fue extraordinaria (Valdés Fernández, 2009: 43, nota 5).

Con estos antecedentes, empiezan a despuntar personalidades que, con una formación heterogénea y sin vinculación exclusiva al desarrollo de la Historia del Arte, sentarán las bases para los estudios histórico-artísticos en nuestro país. Volviendo al recurrente Gómez-Moreno, es sorprendente que, a pesar de sus aportaciones a la Historia del Arte –entre los que deben destacarse los modélicos ejemplares que acometió en el Catálogo Monumental de España–, nunca fuera catedrático de esta disciplina en la universidad española, aunque el maestro se encuentre en Madrid, uno de los epicentros del movimiento académico que condujo a la creación de la Historia del Arte como ciencia histórica regulada administrativamente (Valdés Fernández, 2009: 45). Tras contabilizar, aproximadamente, 245 estudios de distinta índole, resulta imposible explicar la historia del arte medieval español entre los siglos IV y XII, aportaciones muy valiosas y determinantes de las centurias siguientes circunscritas al periodo medieval, así como algunos aspectos de la escultura del siglo XVI, sin acudir a su extensa obra (Valdés Fernández, 2009: 45).

Además, hay que señalar cómo en el planteamiento de sus Catálogos Monumentales destaca la ordenación cronológica en grandes movimientos culturales, tanto de índole arqueológica como artís-

tica (arte musulmán y arte cristiano: periodos visigótico, mozárabe, románico, gótico y renacimiento). Esto supuso una relativa novedad metodológica con escasa incidencia posterior, pues ambas disciplinas confluían para dar un panorama íntegro en armónica conjunción de objetivos, algo que se combina con un tratamiento monográfico de los grandes hitos monumentales, sean estos temáticos o arquitectónicos, y con una vocación territorial en el amplio listado de localidades que aparecen en los volúmenes (Grau Lobo, 2009: 80). Esta esclarecedora división fue empleada, también, por otros catalogadores, como Juan Cabré Aguiló, que de los ocho tomos que emplea para la elaboración del Catálogo Monumental de Soria, dedica su tomo quinto a la arquitectura militar de la Edad Media, el sexto a la catalogación de la Arquitectura Cristiana de la Edad Media y el séptimo a la Catedral de Burgo de Osma y al Monasterio Cisterciense de Santa María de Huerta. Es por ello que, para significar la importancia de estos catálogos en la investigación del arte medieval hispano, se han elegido algunos ilustrativos ejemplos de los distintos periodos apuntados.

Arte cristiano. Periodos visigótico y mozárabe

En 1898, Gómez Moreno llegó a Madrid para participar, junto con personalidades tan relevantes como José Ramón Mélida Alinari (1856-1933) –responsable de los Catálogos de Badajoz¹² y Cáceres¹³–, en la oposición de la cátedra de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios, oposición que nunca llegó a celebrarse. En 1901, el marqués de Pidal gestó el proyecto para la realización del Catálogo Monumental de España, aprobado por el conde de Romanones, ministro de Fomento, cuya ejecución la inició en solitario Gómez-Moreno un año después¹⁴, al tiempo que, a través de la familia de su mujer, doña Elena Rodríguez Bolívar López, conoció a Giner de los Ríos, Francisco Javier Simonet, Asín Palacios y Elías Tormo, entre otras personalidades de la cultura española.

¹¹ Por citar algunos, Juan de Dios Rada y Delgado, jurista especializado en derecho romano y derecho civil, creador y editor de la revista *Museo Español de Antigüedades*, y el asturiano Patricio de la Escosura que junto a Jenaro Pérez Villamil, hicieron el libro de viajes *España artística y monumental*.

¹² Fecha de nombramiento (20-05-1907) y enviado al Ministerio (13-03-1912) (López-Yarto, 2010: 31-32).

¹³ Fecha de nombramiento (18-05-1914) y entregado (01-07-1918) (López-Yarto, 2010: 50-51).

¹⁴ Balsa de la Vega (1900); Gómez-Moreno, M. E. (1983, 1991 y 1995); López-Yarto (2010: 13-17).

En 1906, después de la realización de los Catálogos de Ávila (1901); Salamanca (1901-1903); Zamora (1903-1905) y León (1906-1908), inició su tesis doctoral sobre *Arqueología mozárabe*, y ese mismo año publicó *Excursión a través del arco de herradura*¹⁵, un erudito ejercicio en el que estudia el viaje del arco de herradura desde Oriente a Occidente para desvincular su origen del arte islámico, y también su investigación sobre San Pedro de la Nave como iglesia visigoda¹⁶.

Durante el viaje realizado para la elaboración del Catálogo Monumental de Zamora, Gómez-Moreno tuvo la oportunidad de explorar esta iglesia, a orillas del Esla, que ansiaba conocer y de la que tenía referencia como obra árabe por sus arcos de herradura, aunque él sospechaba su visigotismo, como pondría de manifiesto en su estudio y como ya había manifestado en el Catálogo¹⁷, afirmando rotundamente *procede volver los ojos hacia lo godo* (fig. 1). Además, resulta esclarecedor reproducir la descripción que hace del tipo de arco de herradura que encuentra en dicha iglesia:

228

Acreditando españolismo, campea en San Pedro de la Nave el arco de herradura, pero no con la brutal redondez de Toledo y de Escalada y Mazote, sino como los primitivos andaluces y los de San Juan de Baños, en delicada curva de sentimiento, incierta a veces o desvaneciéndose en simple peralte. El despiece de sus dovelas converge hacia la línea de impostas, y en vez de clave es una junta lo que va en medio, con sistemática persistencia; además los salmeres aumentan su resistencia y base de apoyo mediante la forma trapecial que, con admirable lógica, se les daba. Por impostas, corren anchas fajas con adornos, que a su vez descansan sobre columnas tangentes al muro, o bien se recortan en gallarda nacela solamente proyectada hacia el intradós (Gómez Moreno, M. 1903-1905: 54v).

El comienzo del largo viaje del arco de herradura lo sitúa en la época de Trajano, en los inicios del siglo II, coincidente con modelos más tardíos sirios, con

otros romanos, como el palacio de Diocleciano en Split o el baptisterio de la vieja ciudad mesopotámica de Nisibis, en un extraordinario itinerario que llegaría hasta las estelas leonesas y castellanas¹⁸.

La hipótesis resultante de ese trabajo se vio confirmada veinte años después, en 1926, cuando acompañó a la Comisión de Monumentos para estudiar los restos que habían aparecido en 1917 en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), mientras el párroco realizaba unas obras de ampliación en el cementerio. Gómez Moreno realizó una sorprendente, por lo minuciosa, toma de datos y una serie de dibujos que hoy forman parte de los repertorios de fuentes. Tras el análisis de las estructuras arquitectónicas del santuario dedicado a Cibele, fechado en torno al siglo III, especialmente el arco de herradura, y del estudio de las pinturas y de los relieves, concluyó que estábamos ante un ejemplo de arquitectura imperial orientalizada (Valdés Fernández, 2009: 52).

En 1919 Gómez-Moreno publicó *Las iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*¹⁹ (fig. 2). El texto responde a un erudito y minucioso estudio de la arquitectura y escultura monumentales visto desde un entramado teórico que las identifica con el fenómeno cultural de la mozarabía, y aplicó este término para adjetivar el arte en torno al milenio. Un complejo proceso constructivo que habría permitido levantar un excepcional número de iglesias sobre un gigantesco territorio que podrían limitar las localidades de Coimbra, Mondoñedo, Villaviciosa, Lebeña, Gerona y Tarragona, y cerraría Melque, al sur de Toledo (fig. 3). Para realizar este descomunal trabajo, Gómez-Moreno hizo uso de las fuentes epigráficas y de la escasa bibliografía del primer decenio del siglo XX, y con todo ello compuso un cuerpo de monografías perfecto desde el punto de vista metodológico (Valdés Fernández, 2009: 53).

Como señala Valdés Fernández, el epígrafe *mozárabe*, que como el de *mudéjar* son una brillante aportación española al *Summa Artis*, debe nutrirse conceptualmente para que defina con precisión un

¹⁵ Gómez-Moreno, M. (1906a).

¹⁶ Gómez-Moreno, M. (1906b).

¹⁷ Gómez-Moreno, M. (1903-1905: 52r-59r).

¹⁸ Como ha señalado Valdés Fernández, a mediados del siglo XX fue incorporado al esquema de Gómez Moreno un nuevo ejemplo, más temprano; se trata de la estela de Gastiain (Navarra) dedicada a *Ania Baturra*, en la que bajo la advocación de los dioses Manes, fue esculpido un arco de herradura con rosca ornada con rombos (Valdés Fernández, 2009: pp. 51-52).

¹⁹ Gómez-Moreno, M. (1919).



Figura 1. Lámina con fotografías de San Pedro de la Nave. Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, 1903-1905, volumen 2 de fotos, lám. 5.

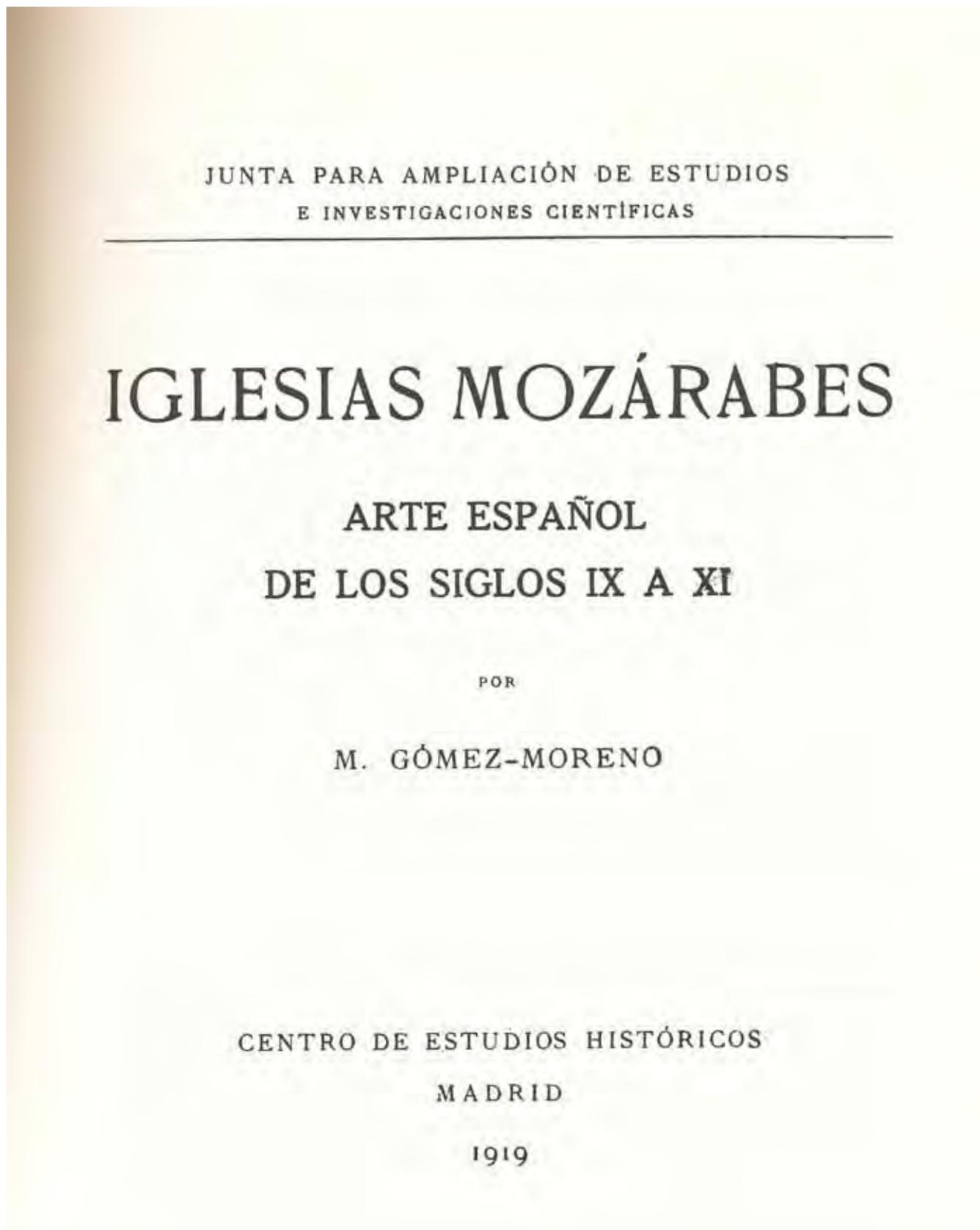


Figura 2. Portada. Gómez-Moreno, Manuel. *Las iglesias mozárabes. Arte español de los siglos ix a xi*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919.

arte español que, promovido por reyes y monjes, sembró el Reino de León de unas peculiares iglesias y enriqueció las bibliotecas de los monasterios con los excepcionales *Beatos* (Valdés Fernández, 2009: 53). *La Crónica Albeldense*, al referirse a Alfonso III (866-910), monarca que había trasladado la frontera hasta los ríos Duero y Arlanza, afirma que durante su reinado *ecclesia crescit et regnum ampliatur*; la iglesia creció y el reino fue ampliado.

El origen de esta magna obra hay que localizarlo, tanto en la romántica historia de España elaborada hacia mediados del siglo XIX, como en el propio proceso de elaboración del Catálogo Monumental de León, donde, al igual que en el resto de ejemplares, el trabajo de campo –acompañado de lecturas infatigables, viajes continuos, anotaciones sobre el terreno y dibujos precisos– fue una tarea imprescindible. Entre 1897 y 1903 fue publicada en Madrid la obra de Francisco Javier Simonet (1829-1897), *Historia de los mozárabes españoles*²⁰. A pesar de que se trata de una obra publicada en el siglo XX, era un texto que había sido escrito a mediados del siglo XIX y que en 1867 había recibido el premio de la Academia de Historia.

Cuando su autor murió en 1897, la obra aún permanecía inédita hasta que Gómez-Moreno fue requerido por los académicos para que preparase la edición que vio la luz en las fechas señaladas. Asimismo, durante el proceso de elaboración del Catálogo Monumental de León, iniciado en julio de 1906, interrumpido en 1907 por razones familiares y retomado en junio de 1908, tras regresar a Astorga, concluye en la zona de La Bañeza, no sin dejar de acercarse a San Cebrián de Mazote y San Román de Hornija para rematar sus indagaciones sobre el embrionario libro acerca del mozárabe, que sería encabezado por la iglesia toledana de Melque de la que Lampérez le había dado noticia en su primer año de estancia en León (Grau Lobo, 2009: 77). El propio Gómez-Moreno afirma, en su *Iglesias Mozárabes*, que fueron los trabajos de catalogación en tierras leonesas los que le pusieron en contacto con tales vestigios *cautivándolo desde luego* (Gómez-Moreno, 1919: preámbulo), y afirma en carta a Miguel Bravo: *no dejo de la mano estas regiones tan gustosamente recorridas en años pasados, y seguiré estudiando su arte y publicando cosillas* (Grau Lobo, 2009: 77)²¹.

²⁰ Simonet, Francisco Javier. *Historia de los mozárabes de España deducida de sus mejores y más auténticos testimonios de los escritores cristianos y árabes*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1897-1903; fue reimpresa en Ámsterdam: Oriental Press, 1967, y luego en cuatro volúmenes en Madrid: Turner, 1983.

²¹ Cartas de Gómez-Moreno a Miguel Bravo, del fondo M. Bravo Guarida del Archivo Histórico provincial de León (sig. 181, caja 11.611). Los extractos fueron publicados por Nicolás Miñambres en "El Filandón", suplemento cultural de *Diario de León*, en tres entregas de 9, 16 y 23 de enero de 2000. Aunque pocas de las veintidós cartas tienen fecha, la correspondencia se mantuvo al menos desde 1909 a 1916 (Grau Lobo, 2009: 75, nota 18).

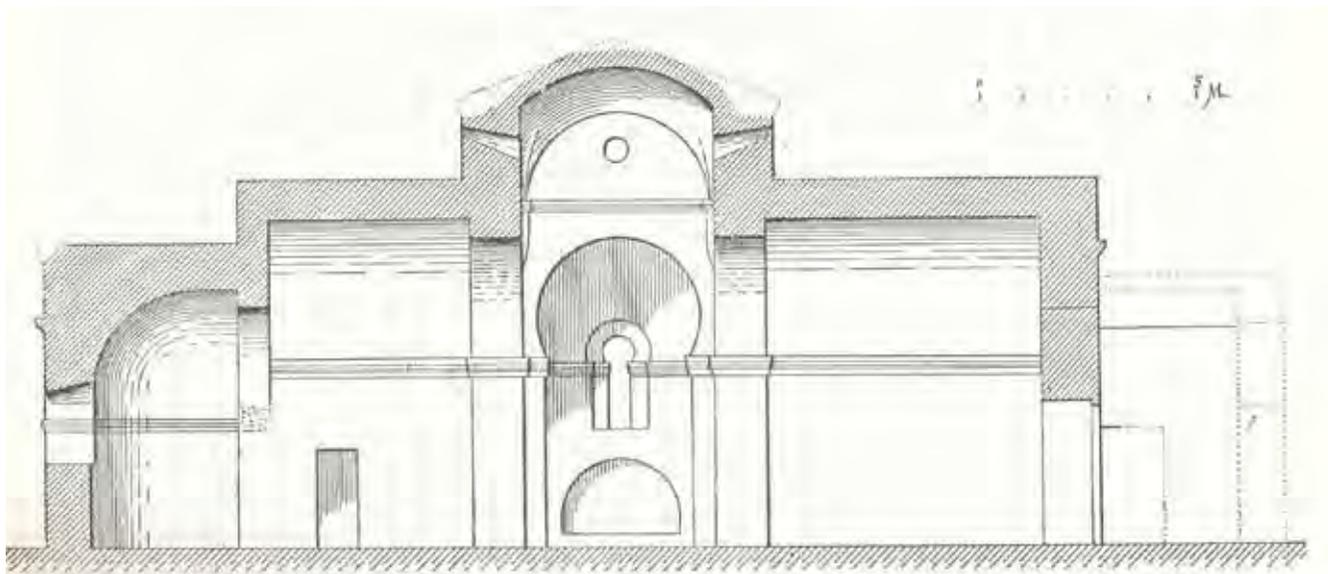


Figura 3. Sección longitudinal de Santa María de Melque. Gómez-Moreno, Manuel *Las iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919, fig. 5, p. 17.

Aunque existen razones para establecer el debate historiográfico sobre el concepto y los contenidos del arte mozárabe español, no por ello hay que dejar de reconocer el valor que tuvo la obra de Gómez-Moreno por su carácter pionero, enciclopédico y fiel a un método rigurosamente científico, en el que la experiencia adquirida en el proceso de elaboración del Catálogo Monumental de León le permitió crear un volumen de referencia que aún no se ha superado y que sirvió para el inicio de la mencionada discusión en torno a la idoneidad del término para definir las empresas artísticas del Milenio. En relación con la arquitectura, fue iniciada por los profesores José Camón Aznar e Isidro Bango Torviso²², y O. K. Werckmeister, John Williams y Joaquín Yarza Luaces en el ámbito de la miniatura²³, especialmente en el arte de los *Beatos* castellano-leoneses de los siglos X y XI, y no ha cesado hasta el momento actual.

Arte cristiano. Período románico

En relación con otros aspectos del arte medieval, no debe pasarse por alto la aportación de Gómez-Moreno a la historiografía del arte Románico. Su trabajo *Arte románico español: esquema de un libro*²⁴ fue el fundamento sobre el que su discípulo Emilio Camps Cazorla elaboró *El arte románico en España*, obra que vio la luz en 1935, para ser reeditada diez años después²⁵.

También, la intervención de Gómez-Moreno en la elaboración del Catálogo Monumental había supuesto para éste el estudio de obras singulares del arte románico hispano, siendo muy significativo en este punto el ejemplar zamorano (1903-1905), que también le permitió la publicación de interesantes estudios en años posteriores. Haciendo uso de breves referencias bibliográficas²⁶, será suficiente para emitir determinantes valoraciones sobre las singularidades románicas de la provincia de Zamora, punto de arranque a estudios posteriores, tanto propios como ejecutados por historiadores del románico hispano.

En este sentido, se centra primero en la descripción de los monumentos de la ciudad, volviendo a ellos en varias ocasiones. En la catedral se dejará seducir por su fábrica en la que encuentra influjos claramente orientales:

Quienquiera que fuese el artífice, podemos asegurar que venía de fuera, traído acaso por el susodicho obispo Bernardo; más aun-que pueda suponérsele francés hubo de recibir del oriente no pocas enseñanzas, aquellas que cultivaron los constructores de iglesias idos a tierra santa con los cruzados o más bien de los que trabajaron al servicio de los normandos en Sicilia (Gómez-Moreno, 1903-1905: 83r) (fig. 4).

El resto de la ciudad le ofrece una magnífica colección de iglesias que estudiará detenidamente, dedicando especial atención a la de Santiago del Burgo²⁷, San Esteban²⁸, San Isidoro²⁹, San Leonardo³⁰, San Pedro³¹, San Juan³², San Vicente³³, Santa María de Horta³⁴, Santa María Magdalena³⁵, Santo Sepulcro³⁶, Espíritu Santo³⁷ y San Lázaro³⁸.

Igualmente interesantes, son las páginas dedicadas a Santa Marta de Tera³⁹, a donde Gómez-Moreno había llegado acompañado de su esposa:

232

²² Camón Aznar (1963); Bango Torviso (1974).

²³ Werckmeister (1964); Williams (1977); Yarza (1985).

²⁴ Gómez-Moreno, M. (1934).

²⁵ Camps Cazorla (1945).

²⁶ La bibliografía citada por Gómez-Moreno para la elaboración del *Catálogo Monumental de Zamora* es la siguiente: Flórez, Henrique. *España Sagrada*, tomo XIV, Madrid, 1905 [1.ª ed. 1758]; Madoz, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo XVI, Madrid, 1850; Garnacho, Tomas M.ª, *Breves noticias sobre algunas antigüedades de Zamora y su provincia*, Zamora, 1878; Fernández Duro, Cesareo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y su obispado*, Madrid, 1882; Quadrado, José M.ª, *Recuerdos y Bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, 1885; Álvarez, Ursicino, *Historia General Civil y eclesiástica de la provincia de Zamora*, Zamora, 1889; Zatarain Fernández, Melchor, *Apuntes y noticias para formalizar la historia eclesiástica de Zamora y su diócesis*, Zamora, 1898; Inscriptiones Hispanae Latinae, Aemilius Hüber (ed.), Berlín, 1869 [Corpus Inscriptionum Latinarum, II, reimpr. 1974]; Inscriptiones Hispanae Latinae. supplementum, Aemilius Hüber (ed.), Berlín, 1869 [Corpus Inscriptionum Latinarum, II, supp., reimpr. 1962].

²⁷ Gómez-Moreno, 1903-1905: 122r-124r.

²⁸ Gómez-Moreno, 1903-1905: 124r-125r.

²⁹ Gómez-Moreno, 1903-1905: 125r.

³⁰ Gómez-Moreno, 1903-1905: 125r-126r.

³¹ Gómez-Moreno, 1903-1905: 126r-129r.

³² Gómez-Moreno, 1903-1905: 129r-131r.

³³ Gómez-Moreno, 1903-1905: 131r-131v.

³⁴ Gómez-Moreno, 1903-1905: 131v-134v.

³⁵ Gómez-Moreno, 1903-1905: 134v-136v.

³⁶ Gómez-Moreno, 1903-1905: 136v-137v.

³⁷ Gómez-Moreno, 1903-1905: 137v-138r.

³⁸ Gómez-Moreno, 1903-1905: 138r.

³⁹ Gómez-Moreno, 1903-1905: 147r-150v. Sobre ésta iglesia Gómez-Moreno publicó: "Santa Marta de Tera", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 16, n.º 3, 1908, pp. 81-87.

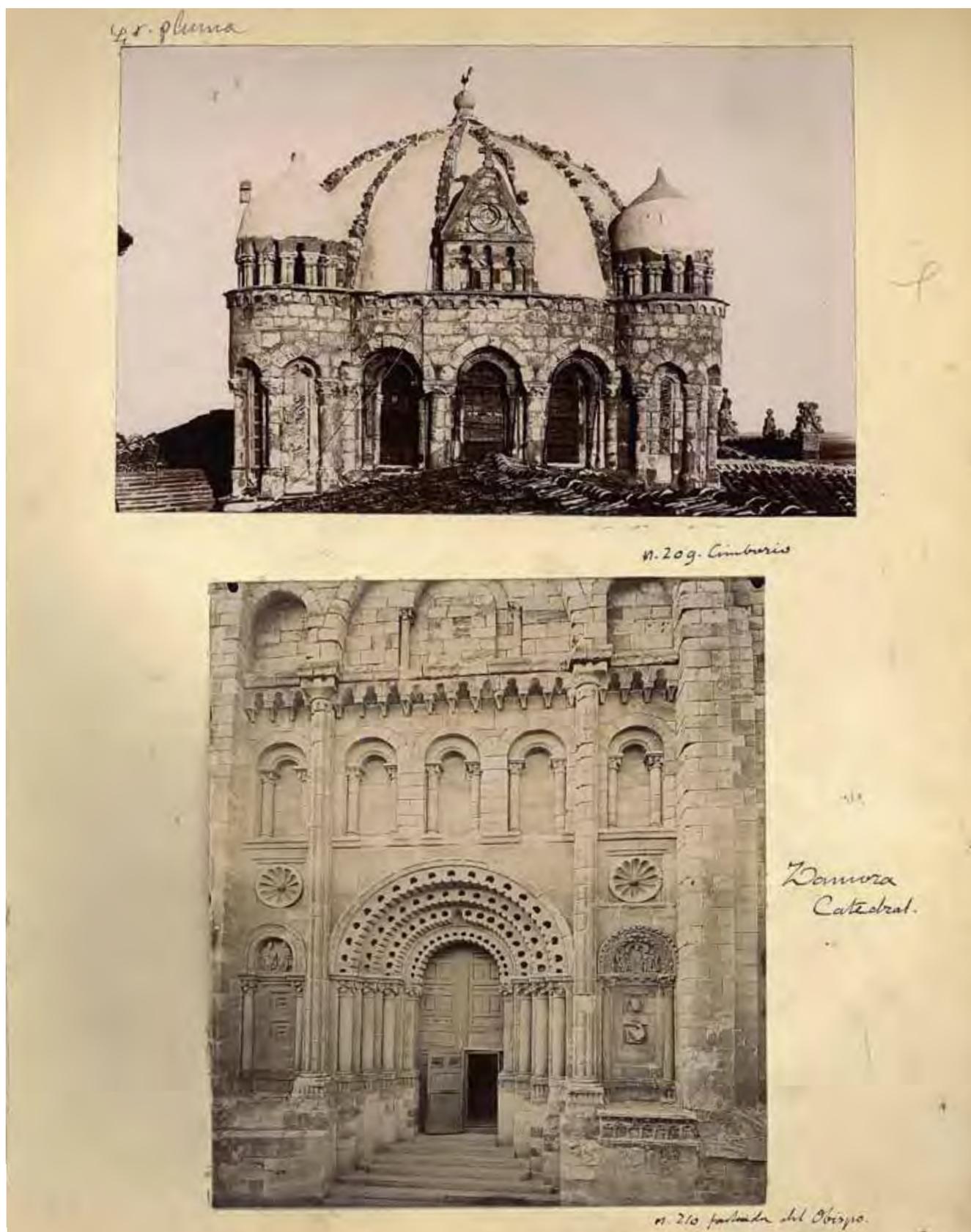


Figura 4. Lámina con fotografías de la catedral de Zamora. Gómez-Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, 1903-1905, volumen 2 de fotos, lám. 15.

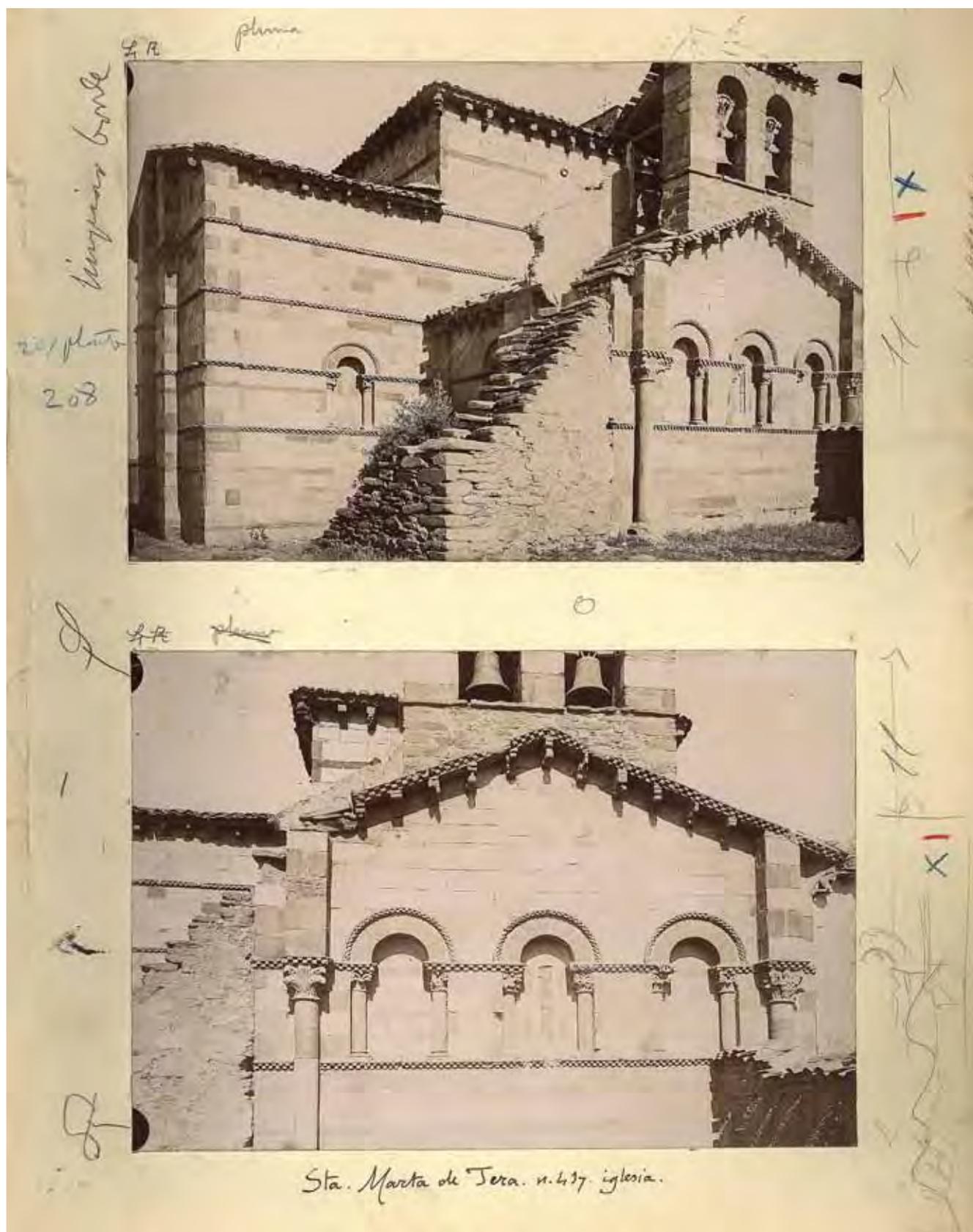


Lámina 5. Lámina con fotografías de Santa Marta de Tera. Gómez-Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Zamora, 1903-1905, volumen 2 de fotos, lám. 44.



235



Lámina 6. Fotografía del exterior de San Martín de Castañeda. Gómez-Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Zamora, 1903-1905, volumen 2 de fotos, fotografía inferior de la lám. 47.

Lámina 7. Lámina con fotografías del interior de la Colegiata de Santa María de Toro. Gómez-Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Zamora, 1903-1905, volumen 2 de fotos, lám. 57.

He aquí una especie de Lourdes de ha ocho siglos; un santuario donde recibían vista lo ciegos, oído los sordos y andar los cojos; donde se curaban los mancos, los leprosos quedaban limpios, eran expulsados demonios de los cuerpos oprimidos, y hasta los prisioneros ahorrrojados se veían libres donde quieran que su cautiverio fuese. Habiendo vivido su esplendor en los siglos XI y XII en los que era monasterio, de todas sus grandezas no queda ni la fama, siendo tan solo una parroquia que da nombre al pueblecillo. Trátase de una obra románica de las más bellas por su aspecto exterior, y de las más curiosas dada su gran vejez (Sánchez; Vacas, 2003: 39) (fig. 5).

Aunque no le llamó la atención el castillo de Puebla y su tosca iglesia románica, fue impresionado por el hallazgo de un monumento desconocido: el monasterio de San Martín de Castañeda, al que dedicaría también interesantes páginas del Catálogo⁴⁰: *La iglesia permanece hoy en toda su integridad, gracias a servir de parroquia, y es fortuna, pues constituye monumento precioso de nuestro arte románico zamorano, con adaptaciones ojivales menos intrínsecas que las de la catedral y la colegiata de Toro (Sánchez; Vacas, 2003: 39) (fig. 6).*

Especial atención dedicará, también, a la ciudad de Toro, cuyo viaje había realizado al final de la primera campaña. Entre sus sugerentes descripciones destaca la de la Colegiata de Santa María la Mayor⁴¹ (fig. 7) y algunas de sus iglesias, entre ellas la del Salvador⁴² o el Santo Sepulcro⁴³. Finalmente, Benavente será otro punto de referencia, donde estudia con gran detenimiento las iglesias de Santa María del Azogue⁴⁴ (fig. 8) y San Juan del Mercado⁴⁵, a las que dedicará también un estudio posterior⁴⁶.

También las obras de arte mueble serán objeto de su interés, e incluso, sus certeras valoraciones fueron utilizadas por las Comisiones de Monumentos para solicitar el traslado de determinadas pie-

zas a los museos provinciales durante su creación. Esclarecedor resulta cómo la Comisión de Monumentos de León solicitó en 1929 al mismo obispado que cediera para el Museo el Cristo románico que se encontraba en la iglesia de San Miguel de Corullón (Martínez Lombó, 2009: p. 31)⁴⁷. La petición se justificaba al amparo del mal estado en que se encontraba, señalando que no se utilizaba para el culto cuando fue encontrado por Gómez Moreno:

Es obra maestra entre las imágenes de arte románico que se conservan, con expresivo rostro y cierta corrección de formas bien notable; el sudario guarda la compostura de pliegues bizantina, y se conserva intacto. Lo hallé tirado en la trastera, desprendido ya un brazo y todo comido de polilla (Gómez-Moreno, 1925: 378) (fig. 9).

Arte musulmán

Si la elaboración del Catálogo Monumental de Zamora supuso la investigación en obras singulares y significativas del románico hispano, la apertura de los relicarios de la catedral en la campaña de 1904 se convirtió también en un descubrimiento sorprendente: arquetas pintadas, talladas, cinceladas de marfil, de esmalte, grandes y chicas (fig. 10); una de ellas, sería el llamado “Bote de Zamora”, obra capital del arte hispanomusulmán⁴⁸:

Desconocida por completo aun para los zamoranos, era la colección de arquetas de obra árabe en su mayoría, y algunas valiosísimas que se guardan en el relicario. Descuella sobre todas ellas un bote de marfil, perfectamente conservado, conteniendo piedras de los santos lugares. Todo él se cubre con adornos de relieve figurando atauriques, entre los que vagan pavones, gacelas y pájaros, con mucha simetría y revelando habilidad y refinamiento de gusto extraordinario (fig. 11).

⁴⁰ Gómez-Moreno, 1903-1905: 154r-156v.

⁴¹ Gómez-Moreno, 1903-1905: 168v-178v.

⁴² Gómez-Moreno, 1903-1905: 180v-181r.

⁴³ Gómez-Moreno, 1903-1905: 181v-182r.

⁴⁴ Gómez-Moreno, 1903-1905: 217r-221r.

⁴⁵ Gómez-Moreno, 1903-1905: 221r-224r.

⁴⁶ Gómez-Moreno, Manuel. “Dos iglesias románicas en Benavente”, en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, n.º 110, 1928, pp. 179-187.

⁴⁷ Biblioteca Pública de León, Comisión de Monumentos, sig. CM 611, Minutas 1929-1957, *Minuta*, n.º 11.

⁴⁸ Ferrandis (1935); Montaya, Montoya (1979); Franco (2001); Martín Benito (2003).

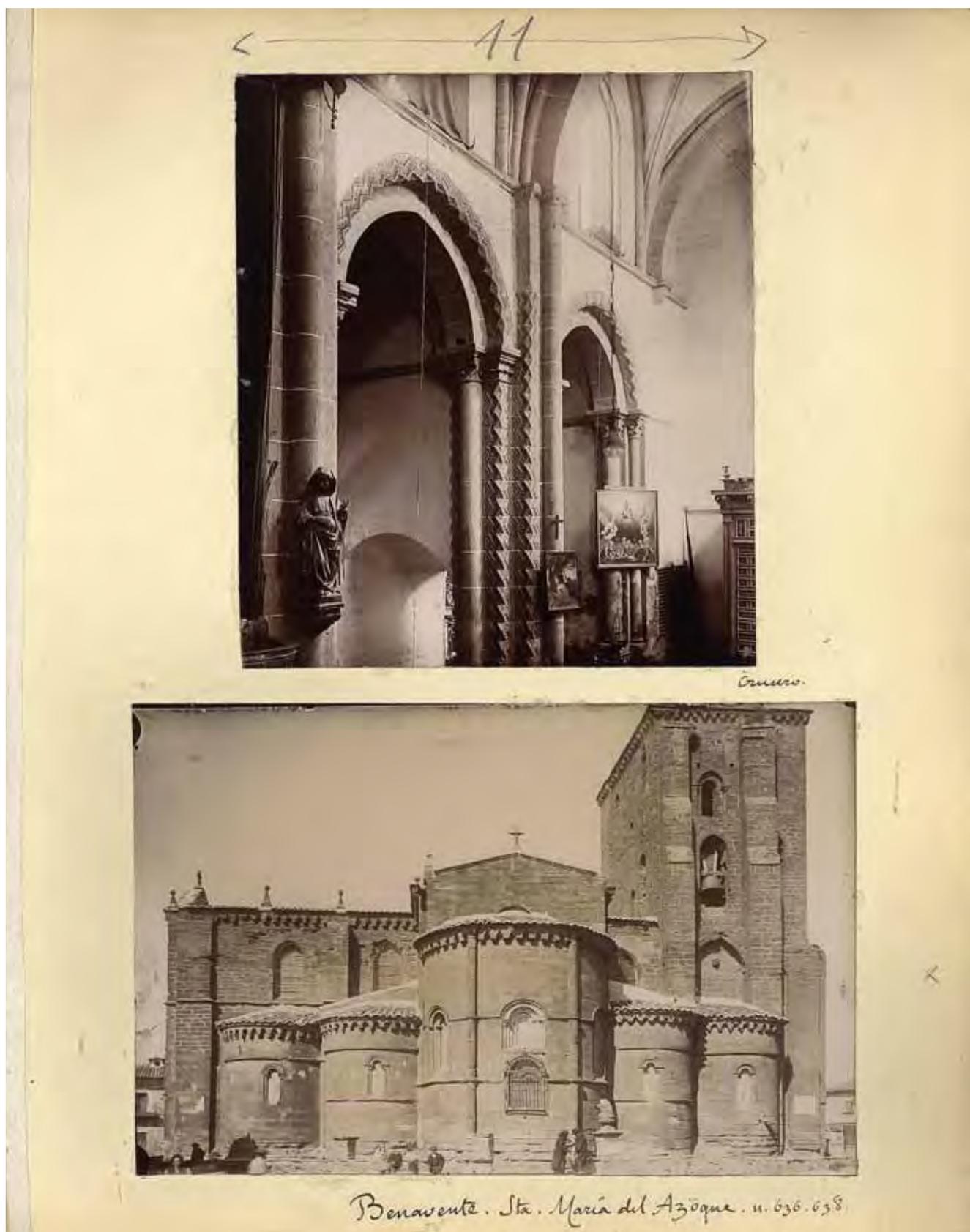


Figura 8. Lámina con fotografías de la iglesia de Santa María del Azogue (Benavente). Gómez-Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, 1903-1905, volumen 2 de fotos, lám. 76.



Figura 9. Fotografía del Cristo románico de San Miguel de Corullón (León). Gómez-Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León, 1906-1908*, volumen 3 de fotos.

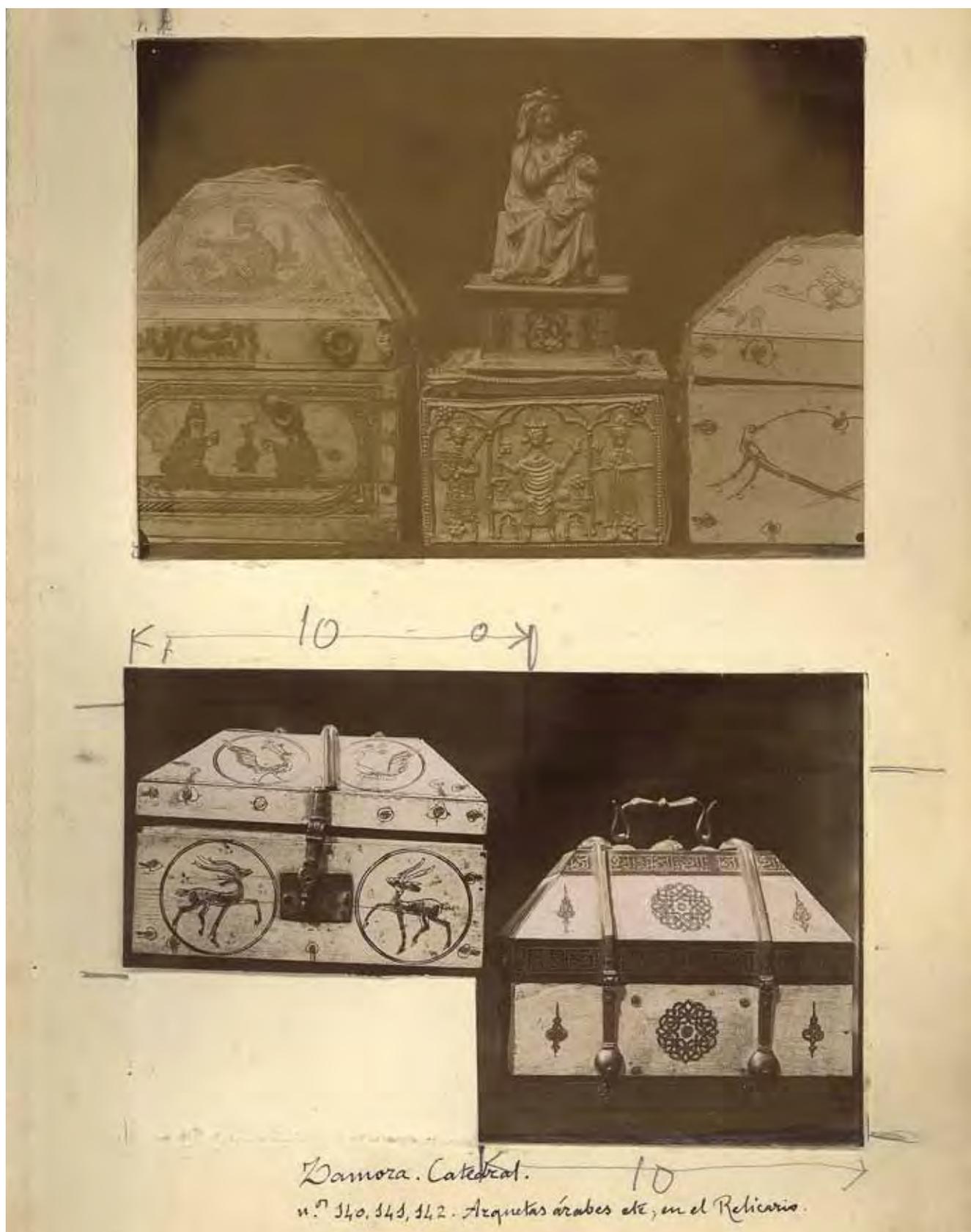


Figura 10. Lámina con fotografías de arquetas de la Catedral. Gómez-Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, 1903-1905, volumen 2 de fotos, lám. 4.

Tal fue su valor e importancia que le hicieron figurar en la Exposición regional Gallega, celebrada en Santiago de Compostela en 1909. Dos años más tarde, en 1911, dos amigos enseñan a Gómez-Moreno un texto en árabe que él reconoce como perteneciente al bote que había catalogado siete años antes. De hecho, se supo que el bote y tres arquetas de reliquias de la catedral (tras haberlos ofrecido al Estado y no haber respondido éste) habían sido vendidas por diez mil duros a un anticuario de Madrid. El asunto llegó al Congreso y ante el escándalo, el anticuario entregó la pieza al Estado, pasando al Museo Arqueológico Nacional, donde permanece desde entonces (Sánchez; Vacas, 2003: 33)⁴⁹.

⁴⁹“Las dos primeras cajas arriba catalogadas, después de vicisitudes lamentables entraron en nuestro Museo Arqueológico Nacional, en 1911. Las tres siguientes, por los menos, han ido ahora (1926) a un coleccionista madrileño, sin formalidades legales: huelgan comentarios” (Sánchez; Vacas, 2003: 33)

Período gótico y renacimiento. Los Cantorales de la Catedral de Ávila

Como se ha puesto de manifiesto, la elaboración de algunos ejemplares del Catálogo Monumental de España supuso el descubrimiento y estudio, desde un punto de vista científico, de obras vinculadas al arte medieval hispano, siendo el punto de arranque para numerosas investigaciones posteriores. También ocurrirá semejante proceso en algunos de los libros miniados que se realizan al final de la Edad Media, siendo especialmente significativo el caso abulense.

El proyecto de realización de libros de coro para la catedral de Ávila, común a la mayoría de grandes catedrales y monasterios, e iniciado probablemente en 1469, continuó hasta comienzos del siglo XVI. En la actualidad, se conservan unos veinte, de los cuales el interés se centra en seis, al ser los únicos ejecutados en torno a estas fechas, escritos conforme al uso litúrgico de Ávila y, sobre todo, por tratarse de obras



Figura 11. Lámina con fotografías del Bote de Zamora Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Zamora, 1903-1905, volumen 2 de fotos, lám. 2.

datadas documentalmente y firmadas algunas de sus miniaturas por su autor: Juan de Carrión⁵⁰.

J. Domínguez Bordona, en un estudio realizado en 1930, consideraba que había siete volúmenes, producido de Juan de Carrión y su taller⁵¹. El séptimo ejemplar, que lleva una inicial historiada con la representación de la Virgen Madre con el Niño, sentada en un trono por delante de un repostero de brocado sostenido por ángeles y acompañada de seis santas mártires con sus palmas al modo de las sacras conversaciones italianas (Parrado del Olmo, 2004: 46), no pertenece a este grupo⁵². El borde de la hoja y los tipos de iniciales iluminadas son diferentes al resto, al presentar elementos como una esfinge agrutescada de estilo ya renacentista. Esto se observa también en dos hojas de otros cantorales con iniciales historiadas representando a Jesús ante Pilatos y un Pontífice entre Prelados.

El estilo de los márgenes es más naturalista que los de Carrión, estos son, también, más gruesos y con menor número de figuras intercaladas, y las flores que aparecen tienen una representación casi científica, creando una ilusión realista completamente diferente al estilo carrionesco. La hoja lleva en su parte inferior parejas de ángeles tenantes sosteniendo el escudo de la catedral y el de Alfonso Carrillo de Albornoz, arzobispo de 1496 a 1514, y muestra similitudes con los li-

bros de coro encargados a Alonso de Córdoba y Diego de Vascañana, vecinos de Toledo, entre 1508 y 1511 (Domínguez Bordona, 1930: 17-20). Así, la aparición de ciertos elementos de progeie renacentista, la temática compositiva del tipo de Virgen Madre –próxima a las representaciones quattrocentistas italianas– y las laureas rodeando los escudos alejan este cantoral de los otros ejemplares vinculados a Carrión y lo aproximan con el renacimiento italiano del siglo xv.

La importancia de los seis Cantorales se justifica por ser el origen y descubrimiento de la personalidad de Juan de Carrión, siendo éstas las obras que dan pie a la definición de su estilística particular y la de su taller. La atribución al miniaturista fue realizada también por Gómez-Moreno, cuando realizaba en 1900 el Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila, al encontrar las firmas en los Libros de Coro, datándolos entre 1485 y 1496 (Gómez Moreno, 1984: 119-120).

Gómez-Moreno dividió en su catálogo los libros de coro de la catedral en tres series, que eran las siguientes:

- Primera, comprende cuatro tomos del Oficiario dominical y dos del santoral.
- Segunda: Responsorios dominicales y Santorales, en varios tomos. Realizados de 1508 a 1511 por dos escribanos de libros, vecinos de Toledo, llamados Alonso de Córdoba y Diego de Vascañana.
- Tercera: Tres tomos de Comunes: Común de Apóstoles, Común de Confesores y Común de Vírgenes.

⁵⁰Una aproximación a este miniaturista determinante en la iluminación castellana del tercer cuarto de la decimoquinta centuria en Villaseñor Sebastián (2009).

⁵¹Domínguez Bordona (1930).

⁵²Junto con el de la Asunción y la Anunciación integra los tres existentes en la catedral dedicado a festividades marianas.

Series de los cantorales de la catedral de Ávila (según Gómez-Moreno)

AUTORIA	N.º SERIE	DOMINICALES	SANTORALES	COMUNES
Juan de Carrión	I	Cuatro Tomos	Dos tomos	
Diego de Vascañana Alonso de Córdoba (Toledo, 1508 a 1511)	II	Varios tomos	Varios tomos	
	III			Tres Tomos: –Común de Apóstoles –Común de confesores –Común de vírgenes

De las tres, atribuyó a la mano de Carrión la primera. Según él: *Hubieron de hacerse antes de 1494, en que principia el segundo tomo de actas capitulares, y los pintó Juan de Carrión, según las firmas consignadas en ellos (...)* (Gómez-Moreno, 1984: 119-120). Esta sencilla referencia sienta las bases para los estudios posteriores sobre Juan de Carrión, aunque le atribuye todas las miniaturas. Además, realiza una valiosa descripción de las iluminaciones:

He aquí el sumario de las miniaturas: Tomo Iº de Dominicas. Fol. 1º: Letra con David, orla con variadísimos caprichos.-Fol. 80: Letra, Adoración del niño; orla, niños desnudos (fig.12).-Fol. 102: Letra, Epifanía; orla, mujeres desnudas, soldados, etc; abajo en la línea de margen, escrito: Johan de Carion me fecit (fig. 13). Tomo IIº de íd.-Fol. 1º: letra, Resurrección; orla de caprichos y escenas complementarias de la principal; al pie de la letra se lee: todas las letras destes libros fizo johan de carion (fig. 14). Tomo IIIª -Fol. 1º: letra, Ascensión; abajo, busto de Jesús sostenido por ángeles; orla de niños y niñas desnudos y caprichos.- Fol. 30: letra Pentecostés; orla semejante; en la letra "Carrión". Tomo IIIº-Fol. 3º: letra Asunción; orla con figuras de profetas, hombre y mujer desnudos acariciándose, niños, etc.-Fol. 55º: letra y orla de follaje, sin flores ni figuras. Tomo Iº de misas de santos: -Fol. 7º: letra, Martirio de San Esteban; orla con figuras y grupos, entre ellos mujer desnuda lactando a su hijo y un hombre, así mismo desnudo, que trae escudilla con sopas; mujer tocando laúd (fig. 15). Tomo IIº de íd.-Fol 1º: letra, Encarnación; orla semejante. Fol. 150º: letra y orla de follaje. Las demás letras son de caligrafía gótica en rojo y azul, preciosas y variadas.

Señala que, de no haber sido él, se trataría de la obra de un artista flamenco o alemán, poco escrupuloso al elegir motivos con que animar sus decoraciones, y aficionado a lo cómico y lo burlesco como Jerónimo Bosch. En relación a las orlas, apunta que existe una carencia de intencionalidad satírica y sus temas, aunque licenciosos a veces, más parecen hijos de imitación irreflexiva o fantasía desordenada que de malicia. En su juicio crítico lo aproxima a la opción flamenquizante apartándolo de cualquier acercamiento al Renacimiento italiano (Gómez Moreno, 1984: 119-120).

Domínguez Bordona será el que publique, primero en 1924 y luego en 1929, en el Catálogo de la Exposición de *Códices miniados españoles*, el hallazgo de las firmas realizado por Gómez-Moreno (Domínguez Bordona, 1929: 151-152). Bordona corrobora lo aportado por éste en su Catálogo Monumental, entonces inédito, sobre tres de los seis Cantorales de la catedral de Ávila que figuraron en la Exposición –Tomos I y II del Oficio dominical y tomo I del Santoral; núms. LXXXIV, LXXXV y LXXXVI del catálogo–, aunque también hace referencia a los tres restantes. A pesar de ello, asegura que *las firmas JOHAN DE CARRION ME FECIT y TODAS LAS LETRAS DESTOS LIBROS FISO JOHAN DE CARRION que se leen en los tomos primero y segundo del Oficio, no parecen del mismo pincel todas las letras y orlas* (Domínguez Bordona, 1929: 151-152); incluso al realizar las fichas del catálogo, sólo sostiene categóricamente el tomo I del Oficio Dominical (núm. LXXXIV) como obra explícita de Juan de Carrión. En la ficha núm. LXXXV sólo reproduce la firma y en la LXXXVI hace una mínima enunciación de la página expuesta. Sus principales aportaciones radican, por tanto, en ser el primero en señalar la posibilidad de diferentes manos, estableciendo caracteres estilísticos para éste, y hablar de la posible

comparación de los temas pintorescos de sus orlas con la talla de algunos sepulcros de la catedral de Ávila, especialmente con dos que llevan las fechas de 1465 y 1475 –correspondientes a Pedro de Valderrábano y a Nuño González respectivamente–, y que ostentan en sus frentes escudos tenidos por dos salvajes y un mono que tira del cabello a una mujer desnuda; figuras grotescas enteramente análogas a las de Carrión (Domínguez Bordona, 1929: 151-152).

Esto supuso una interesante reflexión, ya que estas fechas se aproximan más con las de realización de los Cantorales, entre 1470 y 1472 –como confirmaría Silva Maroto al hallar los documentos de pago de la catedral⁵³– que con la supuesta datación que Domínguez Bordona había dado a éstos, entre 1485 y 1496, basándose en la heráldica de otros Cantorales. Estas fechas muestran una coincidencia cronológica con la realización de los sepul-

⁵³Silva Maroto, Pilar. "La miniatura hispanoflamenca en Ávila: nuevos datos documentales", en *Miscelánea de Arte*, 1982, pp. 54-56. Publica los documentos del Archivo Histórico Nacional, Clero, código 412, fols. 38, 45, 75 y 77 v.

ros apuntados por Bordona, lo que podría aventurar una supuesta relación entre ambas obras, sino tipológica quizá iconográfica, revelándose en todos los Libros de Coro la influencia de artistas flamencos como Roger Van der Weyden y Martín Schongauer (Bosch, 1991: 55-64).

Ante el aumento del número de investigadores que se estaban interesando por la obra del iluminador, el primer estudio dedicado específicamente a Carrión lo realiza el propio Domínguez Bordona publicándolo en 1930 en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. En éste atribuye, contradiciendo su afirmación anterior en el mencionado Catálogo de la Exposición de Madrid de 1924, todas las miniaturas de los Cantorales de Ávila a Juan de Carrión⁵⁴. Aunque correspondían todas a la misma mano, se-

ñala diferencias entre la Resurrección y San Esteban con el David y la Ascensión, conforme a los motivos ornamentales⁵⁵. No obstante, a pesar de esta puntualización, y después de un detallado análisis, el gran estudioso de la miniatura hispana certificaba el hallazgo y el juicio que ya Gómez- Moreno había realizado a comienzos del siglo XX.

El caso de los Cantorales de la catedral de Ávila, junto al resto de ejemplos expuestos, son sólo una breve muestra de la importancia que algunos ejemplares del Catálogo Monumental de España tuvieron para el avance significativo en la investigación de la Historia del arte medieval hispano, poniendo de manifiesto la necesidad de acudir a los mismos como fuente primordial y punto de partida para abordar cualquier estudio relacionado con el patrimonio desde una óptica científica.

⁵⁴Las firmas dicen así: JOHAN DE CARRION ME FECIT (Epifanía). TODAS LAS LETRAS DE ESTOS LIBROS FISO IOHAN DE CARION (Resurrección). CARRION (Pentecostés) (...). Debo rectificar esta sospecha, que quedó consignada en mi Catálogo —se refiere al considerar las miniaturas obras de distintas manos—, después de un reciente y más detallado examen de los libros, repartidos accidentalmente entre la catedral de Ávila y la Exposición de Barcelona. Estudiando en conjunto y comparativamente esta magnífica serie, la personalidad del miniaturista se sobrepone y hace menos sensibles las variantes entre obra y obra, sin que por ello queden menos patentes los muy diversos recursos artísticos de que aquél dispuso (Domínguez Bordona, 1930: 17-19).

⁵⁵Las Historias de la Resurrección y San Esteban, con sus correspondientes letras y orlas, se distinguen por su tonalidad clara. Domina en ellas la técnica de la grisalla, con valoración de muy pocas tintas (azul, amarillo, verde). Sus suaves armonías contrastan fuertemente con la exuberancia y calidez cromática de las restantes miniaturas. En lo ornamental, aquellas difieren también mucho de otras, como el David y la Ascensión (Domínguez Bordona, 1930: 18).



Figura 12. Natividad (Ávila, Museo catedralicio, Cantoral I, fol. 80r).

Figura 13 (página siguiente). Epifanía (Ávila, Museo catedralicio, Cantoral I, fol. 130r).







246

Figura 14. Resurrección (Ávila, Museo Catedralicio, Cantoral II, fol. 1r).



Figura 15. Martirio de San Esteban (Ávila, Museo catedralicio, Cantoral V, fol. 7r).

Bibliografía

ABRAHAM, P. (1934): *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiévale*, París.

BALSA DE LA VEGA, R. (1900): “El Catálogo Monumental y Artístico de la nación”, en *La ilustración Española y Americana*, n.º XXIII: 366-367.

BANGO TORVISO, I. G. (1974): “Arquitectura de la décima centuria: ¿Repoblación o mozárabe?”, en *Goya*, 122, Madrid: 68-75.

BOSCH, L. M. F. (1991): “Los manuscritos abulenses de Juan de Carrión”, en *Archivo Español de Arte*, 253, 1991: 55-64.

CAMÓN AZNAR, J. (1963): “Arquitectura española del siglo X. Mozárabe y de la repoblación”, en *Goya*, 52, Madrid: 206-219.

CAMPS CAZORLA, E. (1945): *El arte románico en España*, Labor, Barcelona.

248 CHECA CREMADES, F.; GARCÍA FELGUERA, M.^a, y MORÁN TURINA, J. M. (1999): *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Cátedra, Madrid.

CLARL, K. (1920): *The Gothic Revival*, Londres.

DE BEER, E. S. (1948): “Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11: 143-162.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1924): *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo-Guía*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.

— (1929): *Exposición de Códices miniados españoles. Catálogo*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.

— (1930): “Las miniaturas de Juan de Carrión”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 6, 16: 17-20.

FERRANDIS, J. (1935): *Marfiles árabes de Occidente*, vol. 1, Madrid: 56-58.

FRANCO MATA, A. (2001): “Bote de Zamora”, en *Remembranza. Las Edades del Hombre*, n.º 6, Zamora: 65.

FRANKL, P. (1960): *The Gothic literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton.

GÓMEZ-MORENO, M. (1927): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora, 1903-1905*, Ministerio de Instrucción Pública, Madrid.

— (1906a): “Excursión a través del arco de herradura”, en *Cultura española*.

— (1906b): “San Pedro de la Nave, Iglesia visigoda”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.º 41: 3-11.

— (1925): *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

— (1928): “Dos iglesias románicas en Benavente”, en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, 110: 179-187.

— (1934): *Arte románico español: esquema de un libro*, Centro de Estudios Históricos, Madrid.

— (1998): *Las iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, edición facsimilar, Universidad de Granada, Granada.

GÓMEZ-MORENO, M.; MORENA, A., y PÉREZ HIGUERA, T. (eds.) (1983): *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ávila.

GÓMEZ-MORENO, M. E. (1983): “Prólogo”, en Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Ávila: XVIII-XXVIII.

— (1991): *La Real Academia de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental de España*, Madrid.

— (1995): *Manuel Gómez Moreno Martínez*, Madrid.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2007): *La fotografía en la arqueología española (1860-1960)*, Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma, Madrid.

GRAU LOBO, L. (2009): “Gómez Moreno y León: pequeña historia de un encantamiento”, en VV.AA., *Caminos de Arte: don Manuel Gómez Moreno y el Catálogo Monumental de León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo/Fundación Sierra-Pambley, León: pp. 60-85.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, CSIC, Madrid.

MARTÍN BENITO, J. I., y REGUERAS GRANDE, F. (2003): “El Bote de Zamora: historia y patrimonio”, en *De Arte*, 2: 203-223.

- MARTÍNEZ LOMBÓ, E. (2009): “La catalogación monumental del patrimonio histórico español: un proyecto inacabado”, en VV.AA., *Caminos de Arte: don Manuel Gómez Moreno y el Catálogo Monumental de León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo/ Fundación Sierra-Pambley, León: 12-37.
- MINISTERIO DE CULTURA. ESPAÑA. (2002): *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947): la fotografía como técnica documental*, Madrid.
- MONTAYA TEJADA, B.; MONTOYA DÍAZ, B. (1979): *Marfiles cordobeses*, Córdoba: 24-26.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2003): “El Catálogo Monumental de Salamanca y Gómez Moreno”, en Gómez Moreno, M., *Catálogo Monumental de Salamanca*, Caja Duero. Obra Social y Cultural, Madrid.
- ORTEGO FRÍAS, T. (1982a): “Don Juan Cabré Aguiló y su Catálogo Monumental de Soria, Recuerdo y Homenaje en su Centenario”, en *Celtiberia*, 64: 277-292. — (1982b): “Don Juan Cabré Aguiló. Recuerdo y homenaje”, en *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 64.
- PARRADO DEL OLMO, J. M. (2004): “Fichas n.º 44, 45, 46 y 47”, en *Testigos*, Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre en la Catedral de Ávila, Ávila: 355-360.
- SÁNCHEZ, R.; VACAS, J. A. (2003): “El Catálogo monumental de la provincia de Zamora. Recorriendo caminos, evocando hallazgos”, en *Caminos de arte: don Manuel Gómez-Moreno y el catálogo monumental de Zamora*, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid: 37-47.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M. (2009): “Manuel Gómez Moreno Martínez y La Historia del Arte en España”, en VV.AA., *Caminos de Arte: don Manuel Gómez Moreno y el Catálogo Monumental de León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo/Fundación Sierra-Pambley, León: 38-58.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (2009): *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos: 99-138.
- WERCKMEISTER, O. K. (1964): “Islamische formen in Spanischen Miniaturen des 10. Jahr und das problem der mozarabischen buschmalerei”, *Settimane di Studio sull'Alto Medioevo*, Spoleto.
- WILLIAMS, J. (1977): *Manuscrits espagnols du Haute Moyen Age*, New York-Paris.
- YARZA LUACES, J. (1985): *Arte asturiano-arte mozárabe*, Salamanca.

Las artes decorativas en el Catálogo Monumental de España. Una aproximación.

María Paz Aguiló Alonso

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS).

Consejo Superior de Investigaciones Científicas(CSIC).

paz.aguiló@cchs.csic.es

La investigación desarrollada en los últimos años sobre la realización de los diversos Catálogos Monumentales de España, puntualmente historizada y sintetizada por Amelia López-Yarto en su libro *El Catálogo Monumental de España* (1900-1985), aclara la maraña de datos y documentación sobre el encargo, realización y publicación de los distintos catálogos que componen esta importante obra, en cuanto a los procesos de redacción, comisiones evaluadoras, decretos y avatares de su publicación, acompañándolos de cuadros sinópticos imprescindibles para entender la complejidad que representó la realización de esta obra en cincuenta provincias y que duró casi un siglo. La consulta de la versión digitalizada de todo el Catálogo Monumental llevada a cabo por el Instituto del Patrimonio Cultural de España permite establecer consideraciones diversas sobre procedimientos, métodos de observación, diferencias en el acercamiento a las obras de arte y a los objetos artísticos a lo largo de un siglo, desde las primeras disposiciones de junio de 1900 hasta, prácticamente, la década de los ochenta en que finalizaron los últimos flecos de las provincias que por diferentes motivos habían quedado sin terminar en las primeras etapas. Entre los que se pueden citar, además de la ingente labor que presentaban algunas provincias frente

a otras –bien fuera por la mayor abundancia de materiales artísticos y arqueológicos o bien, por la mayor o menor capacidad de los realizadores–, conviene señalar, en lo que a este apartado de las artes decorativas se refiere, los diferentes estadios de apreciación de los diferentes materiales que, en definitiva, muestran las modas a las que el mundo artístico se vio sometido a lo largo de este siglo completo.

A lo largo de estas páginas intentamos averiguar los distintos modos de abordar las artes decorativas en la redacción de los Catálogos Monumentales solo a modo de ejemplo, pues el estudio se centra en diez catálogos de los cuarenta y nueve que componen el total de los realizados. No hemos querido ceñirnos a una región o zona geográfica determinada, sino que hemos preferido utilizar un criterio cronológico, escogiendo entre los realizados en la primera época, entre 1900 y 1920, utilizando los manuscritos originales, y para poder establecer alguna comparación, uno de los editados en los años cincuenta.

De entre ellos, se han escogido dos de Gómez-Moreno (Ávila y Zamora), dos de Amador de los Ríos (Albacete y Barcelona), uno de José Ramón Mélida (Cáceres), uno de Juan Cabré Aguiló (Teruel) y otro de Antonio Vives Escudero (Baleares), considerados

como los más fiables. El resto de los de la primera época, que muestran estar interesados exclusivamente en determinados aspectos, claramente se refieren por extenso solo a esas materias, (caso del arquitecto Roberto Fernández Balbuena en Asturias, por poner un ejemplo). El conceder igual interés a la catalogación de todas las artes, al modo de Gómez-Moreno, será ya generalizado en la segunda etapa, tras la guerra civil. El primero publicado en esta etapa fue el realizado por Francisco Abbad Ríos, quien en el Catálogo Monumental de Zaragoza recoge, aun de manera sucinta, todos los aspectos susceptibles de ser registrados en un Catálogo Monumental de una provincia.

Resulta fácil de comprender que la capacidad, el ojo experto, por ejemplo, de don Manuel Gómez-Moreno para reconocer en una primera mirada el valor artístico de un azulejo, de una arqueta o de una llave, a medio camino entre el deterioro producido por el abandono, la humedad o la acción de los xilófagos y, al mismo tiempo, establecer la descripción espacial y el análisis de los capiteles de una iglesia románica, prácticamente en ruinas, no era asumido con el mismo interés y conocimiento por todos los catalogadores, algunos quizás por falta de interés, pero los más, en realidad, por desconocimiento del valor que entonces podía atribuirse a las diferentes manifestaciones.

No hay que olvidar que en aquellos momentos, en los albores del siglo xx, los historiadores del arte eran herederos de la tradición académica que distinguía entre artes mayores y artes menores, producidas estas por los artesanos que, hasta hacía bien poco, estaban obligados a pertenecer a una corporación gremial, pese a que ya desde finales del siglo xviii surgen las “Reales Sociedades Económicas de Amigos del País” para las que, aun sin la denominación de artes, aparecen las obras que hoy conocemos como artes decorativas, contempladas bajo un nuevo prisma de carácter eminentemente sociocultural, que incidía en el concepto del lujo, agrupándose sus productos bajo la denominación de artes suntuarias, sobre las que Sempere y Guarinos recopiló las disposiciones reguladoras a lo largo de los siglos, reflejadas en su publicación *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España* (1788). A ello habría que añadir la denominación de artes industriales, surgidas a mediados del siglo xix, fechas del apogeo de las Exposiciones Universales en el contexto de las directrices de la mecanización, de los tratados teórico-prácticos de las diversas materias. El estudio de las artes industriales debía barajar conocimientos

diferentes a los utilizados para las artes suntuarias. Cosas como marcas oficiales o de manufacturas, técnicas, marcas de propietarios, fotografías estereoscópicas, inscripciones, diseño (dibujo del concepto, foto y rotulo del diseñador), listas de productos presentados a las exposiciones universales, uso, catálogos de venta de los establecimientos, son materiales nuevos a tener en cuenta, dejando solo en último lugar a los patrones de decoración y a contextualizar los estilos hasta que, al llegar a finales de siglo xix, las tendencias decorativistas vuelven a poner sobre la mesa el término de artes decorativas.

Para el conocimiento de las artes decorativas, también había que tener en cuenta diversos factores –problemas de terminología, tipologías, importancia socioeconómica–, siendo elementos básicos para su investigación, el conocimiento de las marcas en las piezas de plata o en la porcelana, las firmas, estampillas o razones sociales (etiquetas, chapas), que no todos los encargados de la redacción de los catálogos Monumentales tenían.

Aparte del conocimiento puramente personal de coleccionistas, anticuarios o comerciantes que podían eventualmente actuar como suministradores a los incipientes museos, como el caso de Juan Facundo Riaño¹, no fue hasta 1904 cuando aparecieron con cierta sistematización estudios sobre diferentes artes decorativas, como los de Pérez Villaamil *Artes é industrias del Buen Retiro: La fábrica de la China, El laboratorio de piedras duras y mosaico, Obradores de bronce y marfiles* (1904 y 1908) o el *Catálogo de la colección de porcelanas del Buen Retiro* (1910), el *Catálogo de la Exposición de Antigua Cerámica Española*; o ya, en 1926, la obra de Julio Cavestany: “Industrias Artísticas madrileñas”, en el *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, estudios por los que pudieran guiarse los catalogadores en caso de encontrar este tipo de piezas.

La importancia que la fotografía revistió para la documentación y catalogación de las obras de arte ha sido expuesta con abundancia de datos por Susana González Reyero (2005). Precisamente, en la utilización de la fotografía radica una de los valores esenciales de los Catálogos Monumentales. Ya José Ramón Mérida, por ejemplo, desde la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos* en 1897, insistía en la necesidad de fotografiar los hallazgos arqueológicos. Aunque las

¹ Para su actividad relacionada con la apertura del museo de South Kensington, véase Majorie Trusted (2006) o Aguiló (2003, 2009).

Reales Órdenes dictaminaban que eran los propios autores quienes deberían recorrer la provincia y realizar personalmente las tomas fotográficas, fue muy normal que se incluyesen fotos comerciales. En este sentido, no eran extraños casos como el de la arqueta de marfil de San Millán de la Cogolla, para la que Cristóbal de Castro tuvo que acudir a las fotografías realizadas por un fotógrafo profesional al negársele el permiso para verla. Por esa razón incluyó en el Catálogo Monumental de Logroño, nada menos que 15 fotografías, desde tomas generales hasta detalles de los relieves de marfil (González Reyero, 2005: 525 nota 56). Otras proceden de publicaciones o, simplemente, de tarjetas postales. Para Reyero, su utilización en algunos catálogos, como en el de Burgos, indica que los autores no visitaban los lugares, recopilando las tomas comerciales, lo mismo que hizo Vives Escudero en las Baleares (González Reyero: 2005, 526), pero en otros, la formación de meros aficionados de los catalogadores, les obligaba a solicitar la ayuda de los profesionales, aunque por la descripción en los textos y los dibujos que aparecen en ellos, si parece que visitaran el monumento.

Gómez-Moreno y los Catálogos Monumentales de Ávila y Zamora

Las vicisitudes puntuales de la redacción del *Catálogo monumental de Avila* (1900-1901) –un volumen de texto y dos de láminas– han sido recogidas por Amelia López-Yarto, aclarando los problemas de publicación y las peculiaridades de las fotografías, que dieron como resultado la edición de 1983 con fotografías pertenecientes al archivo personal de Gómez-Moreno y la adición de otras muchas (López-Yarto, 2010:14-17)².

Como indica en la “Advertencia previa” al Catálogo Monumental de Ávila, tenía claro que su misión era inventariar y no el realizar estudios en profundidad de cada monumento. *La tarea de catalogar es más ardua por nueva que por difícil. La dificultad inicial está en establecer el criterio* [1900, V], (González Reyero, 2005: 524-25).

En las páginas de esa “Advertencia previa”, Gómez-Moreno advertía de la utilización por los autores anteriores de textos, guías y diccionarios previos, desde el de Madoz, y completando con investigaciones parciales Ponz, Ceán, Quadrado o Repullés, faltando algo que él fue el primero en emplear sistemáticamente: la visita personal exhaustiva y descriptiva, aspecto fundamental, pero como él mismo apuntó, la búsqueda en archivos había proporcionado a aquellos un importante acopio de datos, como la documentación sobre el retablo mayor, vidrieras, trascoro y sillería de la catedral de Ávila, a partir de las Actas Capitulares de la Catedral, iniciándose el camino correcto para aumentar el conocimiento de las obras, sacando a la luz artistas bien distintos a los habitualmente citados.

A lo largo de unas páginas de este primer catálogo resalta alguna de las piezas más sorprendentes, que le llevan a formular afirmaciones determinantes, como el que la obra de carpintería de lazo en la provincia de Ávila es equiparable a la mejor de Toledo, Guadalupe y Andalucía:

En artes decorativas casi todo es desconocido y mucho bueno campea entre ello: descubrimiento de la magnífica laude de bronce nielado a colores del célebre obispo Tostado; el gran dosel de guadamecí, quizá único en España y notabilísimo, que está dentro de clausura en el convento de las Gordillas, aparece aquí descrito y fotografiado; azulejos del célebre Niculoso Pisano, su última obra, que sepamos han aparecido en Flores, con un epitafio bien notable; otro buen retablo talaverano del mismo género en Candeleda y excelentes rejas platerescas en el Barco, Mombeltrán, S. Esteban, Arévalo, etc. Alguna de ellas firmada por Laurencio de Ávila, bien notable ya por sus obras en la catedral... Bello y rarísimo bordado chino adorna una casulla del siglo XVI en San Nicolás de Madrigal; la abadía de Burgobondo suministra una orla de miniatura francesa de 1340... el cáliz de San Segundo, obra singular de Petrucci se halla por primera vez descrito y reproducido, como también el rico evangelionario del cardenal Cervantes; un báculo de Limoges del siglo XIII que yacía menospreciado en un convento, un crucifijo gótico-alemán de plata bien extraño y un bronce italiano del XV. Hay bordados góticos y del renacimiento entre los que se reconoce con frecuencia la mano de Enrique de Olanda, cálices, custodias y cruces

² A modo de ejemplo se pueden contar las reproducciones del tomo I en el que 133 fotografías fueron realizadas por Gómez Moreno, añadiéndose 126 del archivo Mas en 1928, del Archivo Moreno y del de Lladó y 120 más fueron añadidas por Pérez Higuera y de La Morena entre 1973 y 1983. En el tomo II 300 pertenecen a este equipo encargado de la edición de 1983, junto con 83 del Archivo Mas y solo 114 correspondían a la edición manuscrita de 1900.

del siglo XVI ostentan los punzones de hábiles plateros desconocidos... y además el de Juan Rodríguez platero de Felipe II. Grandes obras de talla plateresca abundan sobremanera y pinturas decorativas hay tan extrañas como las de Narros o mudéjares como las de la capilla de Arévalo... No pretendo atribuir a todo lo enunciado la misma importancia trascendental y por el contrario, algunos quizá juzguen de preferencia algo de lo mucho que se omite en esta enumeración. Algo podrá también haber escapado a mis observaciones e inspección, pues ni todo es posible verlo y mas en plazo breve y apremiante, ni el espíritu goza siempre de cabal serenidad y lucidez para atinar con el valor justo de los objetos... además, como acompañan reproducciones de casi todo lo más importante, el Catálogo, por si mismo es campo abierto siempre al cotejo y elucubraciones de los doctos, sin que hayan de recibirse a ciegas los juicios personales míos. Errores habrá y deficiencias, como habrá aciertos [Tomo I, texto: V-VII]

El sistema empleado parte de la exposición de datos documentales, repasa afinidades en la traza, en las tallas y esculturas, con juicio de valor en algunos casos y añade un apartado de obras transportables. En realidad, Gómez-Moreno mantiene una metodología bastante flexible en todos los catálogos que realizó. A las obras de asentamiento fijo e importancia, extrema como la sillería de la iglesia de san Vicente de Ávila, le dedica cinco páginas, recogiendo además tres cruces y dos rejas, y de la catedral destacan las vestiduras litúrgicas, el frontal de san Segundo, dedicando un importante espacio a la custodia o al evangeliario, los púlpitos, rejas, libros de coro y las puertas del relicario. En este caso, se detiene con interés en la cajonería de la sacristía catedralicia con detalles y en la sillería: *Acerca de la sillería inducen a error grave los datos publicados por Ceán y es defectuosa la copia que da del contrato [núm. 58]. Asegura que en 1534 estaba hecha la traza, con dos modelos de nogal para muestra que sean como las de san Benito de Valladolid, el contrato de Cornelis de Holanda de 1536 para hacer la ensambladura de las sillas y la terminación de la silla del obispo en 1544.* Repasa los autores de la escultura con las fechas de sus trabajos, Villoldo, Rodríguez, Giraldo, incluyendo las taraceas en madera de texa que las hacia Alvaro Maroti en 1543..., las tallas no le parecen interesantes pero sí los grutescos y las taraceas *de gusto y habilidad extraordinarios, verdaderos modelos en su género.*

La cajonera de la antesacristía realizada en 1522 por Cornelis es sencilla, con tableros de pergaminos plegados, escuditos sostenidos por genios, de estilo de Zarza y taraceas. También se añadieron a los lados del relicario albaceñas para guardar un pontifical, coronadas por escudos y caprichos de valiente composición, obra de Juan Rodríguez de 1525.

Estas líneas muestran hasta qué punto la fiabilidad de los documentos dan pie para dejar sentadas las bases definitivas de su estudio.

En otros casos, con obras sin autoría, emite un juicio de valor: *En la sacristía quedan restos de las primitivas cajoneras, consistentes en relieves de grutescos a estilo del trascoro mal modelados, o más claramente: Cuando de una sillería, puerta o relieve se asevera como "bien podría ser obra de Berruguete" puede considerarse como una generalidad y que el autor no dispone de los conocimientos suficientes.*

En la catalogación de la catedral, en el epígrafe "Miniatura", recoge los códices y obras de iluminación [pp. 61-64], seguido de tres páginas describiendo y atribuyendo las vidrieras; y en "Metales" recoge, tanto el bronce grabado del sepulcro del Tostado [pp. 61-62] como las rejas y púlpitos, aportando la documentación. La "Platería" queda agrupada del mismo modo [núms. 112-127, pp. 69-73]. Bajo el epígrafe "Música" se catalogan los datos y libros de canto y de órgano, y bajo el de "Herrería" [p. 93] se incluye la reja de la iglesia de san Vicente –con medidas, estilo y fecha (fig. 1)–, así como rejas y candeleros en diversas iglesias de la capital (fig. 2). En la de san Pedro, también ordena los bordados de los ornamentos litúrgicos por colores, tal y como se registran en la documentación inventarial.

Se detiene especialmente en la sillería del convento de santo Tomás [núm. 276, p. 132-33] tan admirada sin encarecimiento por cuantos la miran, incluyendo su descripción y poniéndola en relación con la del coro de monjes de la Cartuja de Miraflores de 1486.

Destaca su conocimiento de los latoneros flamencos y su posible relación en la obra de los candeleros de azófar del convento de santo Tomás (fig. 3) y dedica, asimismo, un epígrafe "Cueros" al dosel de guadamecí de Las Gordillas [núm. 328, p. 156], hoy en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Aguiló, 1999: 545). Sin embargo, no cita la caja del testamento de la fundadora de este convento (Aguiló, 1993: 223), lo cual parece indicar que no se hallaba allí cuando realizó su visita.

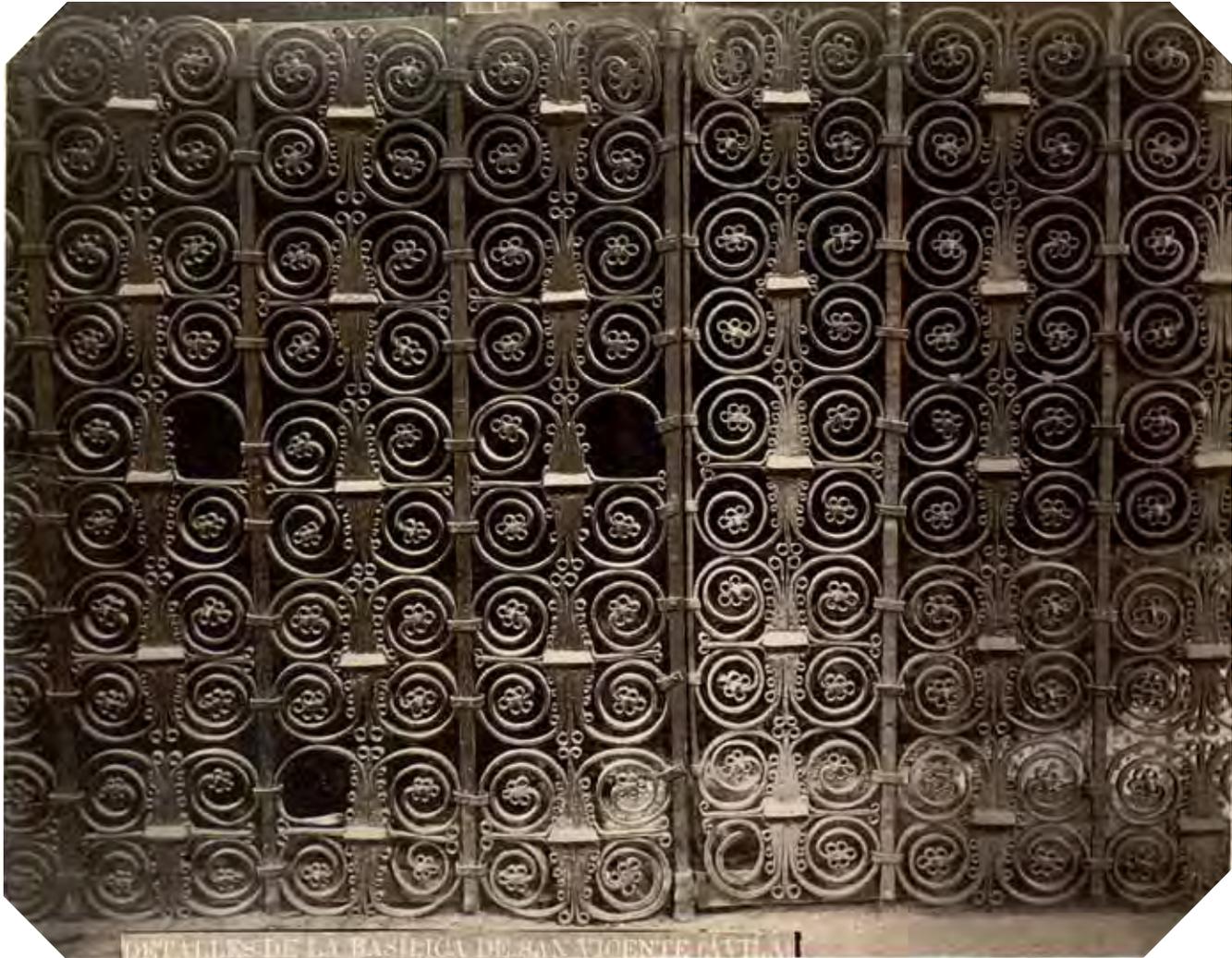


Figura 1. *Catálogo Monumental de Avila.* Iglesia de San Vicente. Reja Románica. Fotografía: Gómez-Moreno (I, n.º 93).



256

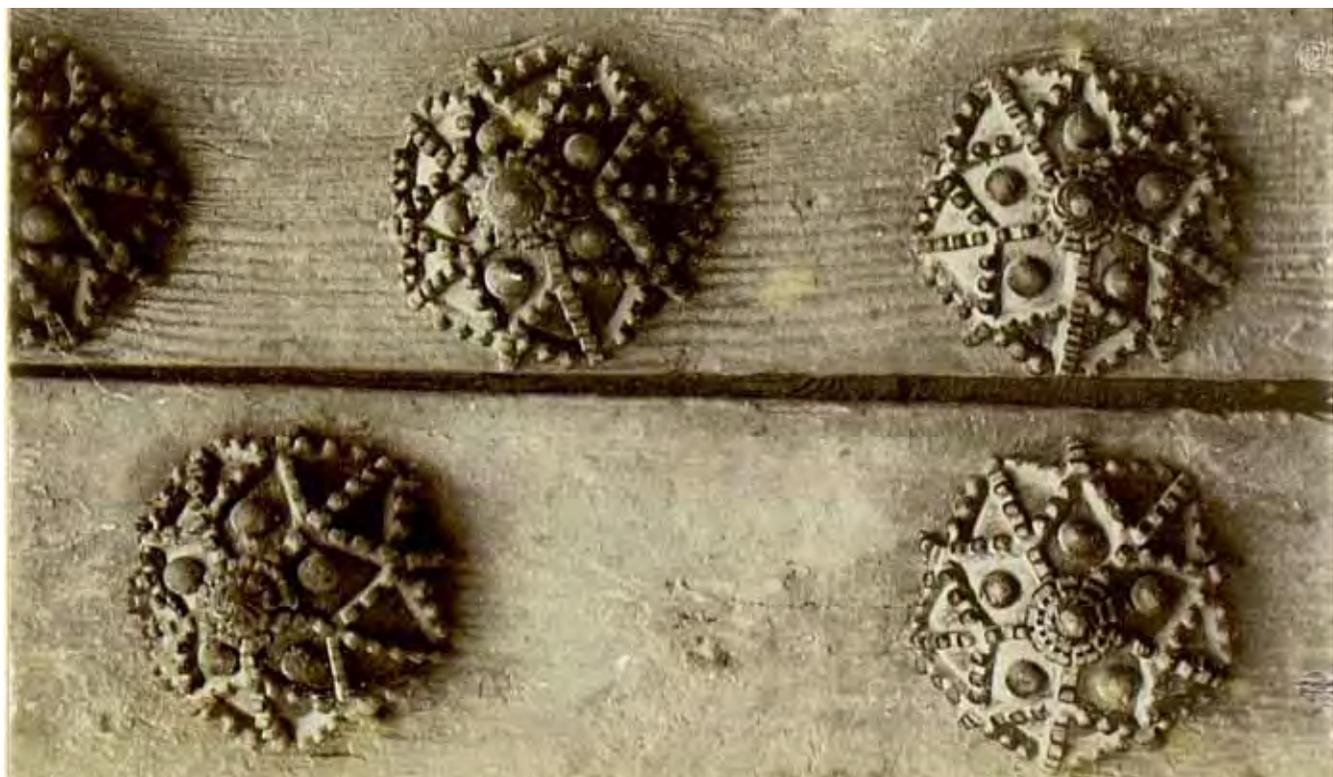


Figura 2 (arriba, izquierda). *Catálogo Monumental de Avila.* Iglesia de san Pedro. Candelero- tenebrario. Fotografía: Gómez-Moreno (I, n.º 187).

Figura 3 (arriba, derecha y abajo). *Catálogo Monumental de Avila.* Convento de santo Tomás. Herrería. Fotografía: Gómez-Moreno (I, n.º 285-286).

Igualmente detallado es el inventario del convento de san Antonio de franciscanos descalzos [fol. 165], en el que incluye un apartado de mobiliario –el único que aparece en los catálogos antiguos– con cinco asientos, aunque en este caso no incluye fotografías:

órgano portátil en forma de escritorio todo de ébano y carey con adornos y figuritas de bronce, teclado de hueso, encima los fuelles; sillones con guadamecies de fondo blanco y flores doradas, siglo XVIII; espejo grande veneciano, su marco moldurado con piezas de cristal pintadas por debajo, cordones de vidrio retorcido y coronación de follaje, compuesto con piezas de espejo biseladas; y cristal veneciano y dos cuadritos de espejo asimismo venecianos.

En el catálogo de la provincia, siempre siguiendo los apartados de arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas, según su contenido, hace una muy somera redacción de los asientos *Incensario gótico siglo XV; ostensorio en forma de templete, de fines del XVI, con la marca de un Pedro Ruiz desconocido* concede importancia a la “Herrería” de la iglesia parroquial de Barco de Ávila [núms. 573-583, pp. 241-242], los bordados de la iglesia parroquial de Bonilla de la Sierra, la miniatura de Burgothondo o el guadamecí de Cebreros.



Figura 4. Catálogo Monumental de Avila. Iglesia parroquial de Candeleda. Retablo de azulejos. Fotografía: Gómez-Moreno (II, n.º 650).

En la provincia se pueden contabilizar unos cuatro asientos de media, dos de platería o herrería y dos de bordados. Mención especial en la provincia la constituye la “Cerámica”, utilizada esencialmente en frontales y zócalos [núm. 732] como son los de la capilla de la Virgen del Rosario de la parroquia de Flores de Ávila, firmados por Niculoso Pisano (1526), procedentes de otra capilla y a los cuales pone en relación con Talavera y Sevilla [pp. 296-297]; los de de Fuente el Sauz, simples de tipo toledano de cuenca [núm. 752]; el retablo de Candeleda [núm. 650] (fig. 4); o los frontales de Talavera de Gutierre Muñoz, de Martín Muñoz de las Posadas o de Sanchidrián, ampliamente descritos, imitando bordados [núm. 1004]; los de Lanzahita [núm. 820] (fig. 5), Mombeltrán [núms. 901-903] y de San Esteban del Valle [núms. 1009-10].

En relación con la madera, son esenciales sus comentarios a la sillería de San Agustín de Madrigal:

tosca sillería de pino quizás del XV, por espaldares y guardapolvos se acomodaron tableros de varios tamaños pintados con adorno de follaje gótico, valiosos modelos en su género, restos de letreros y escudos con las armas de los Enríquez y los Cuevas; otras tablas hay de alicer mudéjar con figuras y caballeros dentro de arquiteos como los del castillo de Curiel, también fragmentos de un magnífico retablo gótico y hasta de sus tablas pintadas, de estilo flamenco y por último, sirviendo de zócalo y en la verja, trozos como de techo, con grandes y riquísimos artesones de traza mudéjar; pero exornados, así como los frisos y las cornisas correspondientes con talla de muy buen gusto y grandiosidad a estilo de Berruguete. Estos despojos así hacinados, testifican lo que perdió la iglesia de sus antiguas preseas. [núm. 829, pp. 342-343]

De la misma localidad de Madrigal, destacando el monasterio de Ntra. Sra. de Gracia, antigua residencia real, y el contraste de extrema pobreza de las habitaciones reales, tal como se conservaban cuando se realizó el catálogo, recoge un zócalo de cerámica de Talavera con escudos y paisajes de principios del XVIII y, por segunda vez en todo el catálogo, unos asientos sobre mobiliario [Tomo II, p. 353, núm. 871]: *Costurero o escritorio del siglo XVI; precioso con estrellas y encintados de taracea; falta la parte baja y escritorio de laca japonesa con flores y crisantemos policromos, que en la delantera se enriquecen con sobrepuesto de nácar. Herraje de cobre dorado y grabado, que aún se conservan [núm. 872] (fig. 6).*



Figura 5. *Catálogo Monumental de Avila.* Ig. Parroquial de Lanzahita. Frontal de azulejos. Fotografía: Gómez-Moreno (II, n.º 332).



Figura 6. Madrigal. Convento de Ntra. Sra de Gracia. Escritorio japonés. Siglo xvi. Fotografía: Aguiló.

Con exhaustividad, sigue recogiendo obras en madera, como el púlpito de nogal tallado de Piedrahita *con columnas jónicas y preciosas medallas con apóstoles y escalera dos siglos posterior, aunque remedando lo antiguo* [núm. 970]; incluyendo dos asientos de rejas, dos de platería, de las cuales una corresponde a una cajita de marfil guarnecida de cobre dorado y sobrepuestos de filigrana de plata con el comentario *de carácter indeciso como siempre* [núm. 977] y dos de bordados, un frontal y otros dos paños para pulpitos *de muy buen gusto*.

De San Esteban del Valle, solo resalta el capítulo de la herrería en su reja de la capilla mayor y el púlpito [núm. 1006-1007], en estrecha relación con la catedral de Ávila. Asimismo, destaca más rejas (Mombeltrán, Piedrahita, Barco de Ávila), extendiendo su estudio a las techumbres mudéjares de Arévalo, Madrigal, Fontiveros, o Cantiveros, a los pretiles de los coros, además de recoger las telas bordadas, casullas, así como las piezas de orfebrería halladas en ellas.

Termina, como será costumbre en él, con un apartado de “Obras de arte en posesión particular o cuyo paradero no se declara por circunstancias especiales” [p. 425], incluyéndose en ellas cuadros de pintura flamenca, platería y transcripción de los documentos de archivo citados anteriormente.

En el Catálogo Monumental de Zamora (1903-1905), dos tomos de texto y uno de láminas publicado en dos volúmenes en 1927, Gómez-Moreno incluye un índice de figuras y, al igual que en el anterior, las diferentes entradas van numeradas correlativamente, facilitando su consulta.

Al igual que el de Ávila, va distribuido en epígrafes, atendiendo a la Antigüedad. Comienza por los megalitos, arte romano, arte musulmán, arte cristiano para llegar a los periodos románico, gótico y del Renacimiento, en el que hace el consiguiente recorrido topográfico a partir de la capital y los pueblos de su entorno, esta vez por partidos judiciales, siguiendo un esquema similar: de monumentos principales y su contenido ordenados por arquitectura, escultura, pintura y otras artes. Llegando a estas varían los epígrafes en función de lo registrado, como hizo en los demás catálogos. Así las primeras fotografías que incluye corresponden a las arquetas árabes de la catedral de Zamora [(núms. 139-142]. En el texto correspondiente, y en contra de la premisa establecida en su “Advertencia preliminar”, dedica ocho folios [47r-50v] a su lectura, transcripción comparaciones y explicación, considerándose desde entonces el texto básico so-

bre los marfiles hispanoárabes. En el epígrafe de arte cristiano, en la catalogación de los elementos de san Pedro de la Nave, registra una sección de “Metalurgia” en el que incluye una cruz y un cáliz de cobre [núms. 135-136, fig. 205] pertenecientes a finales del siglo xv, mientras destaca en la iglesia de san Claudio unas cajas de plata y unas arquetas en chapa de plomo, usadas como relicarios procedentes del monasterio de Nogales a los que dedica también gran atención [fol. 115]. En “Platería” dedica tres folios a la custodia [núm. 271, con cuatro fotografías]. La misma distinción entre metalurgia y platería se registra en el tomo II dedicado a Toro [fol. 298], registrando una cruz de cobre y la relación de otras de plata con plateros de la corte como Juan Martínez Babia.

En el interior de la catedral zamorana fotografía y pormenoriza con extremo detalle la sillería del coro [láms. 224-5, pp. 94-99] y la puerta del claustro, así como las rejas y el púlpito, elementos a los que suele dedicar gran interés, en este caso dos folios completos.

De entre todo ello destaca, como es lógico, la “tapicería”, siendo relevante la descripción minuciosa de las piezas, especialmente de las series francesas [núms. 103-113], pero no olvida la “Sigilografía”, con una somera pero puntual clasificación de sellos episcopales, monásticos y de órdenes militares que alcanzan los 122 sellos.

Tras recoger algunos registros de platería y bordado en la iglesia de san Pedro, sin duda abundante [núms. 315-333, fol. 128], o la sillería del coro del convento de santa Clara de Toro [núm. 358], se detiene, especialmente, en los encajes de las albas de santa María de Orta [núm. 363] y de La Hiniesta [núm. 750-1], ilustrándolos con tres fotografías y describiéndolas minuciosamente [p. 245].

El Catálogo concluye con una relación de “objetos de propiedad particular” que le parecían tener especial interés en recoger, entre las que se encontraban las arquetas de reliquias procedentes del desamortizado monasterio cisterciense de Nogales.

Amador de los Ríos y los Catálogos Monumentales de Albacete y Barcelona

En el *Catálogo de los Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Albacete*, formado en virtud de R. O. de 31 de marzo de 1911 –dos tomos de texto y dos de láminas–, Rodrigo Amador de los Ríos dedica varias páginas [452-459] a las alfombras de Alcaraz, re-

cogiendo opiniones y censos fechados en torno a mediados del siglo XVIII, apuntando la relevancia de que figuraran en los inventarios de bienes justo detrás de los tapices y antes que las alhajas de metal y piedras preciosas. Pasa por hacer una historia desde la época de los Reyes Católicos, anotando su etimología árabe y equiparándola al tapiz de El-Edrisi, extractando de los documentos las “Alfombras de la reina doña Juana” (Rodríguez Villa, 1892), las incluidas en los “Libros de El Escorial”, las de la Catedral de Toledo, extractándolas de los correspondientes protocolos que por esas fechas se iban publicando por Zarco del Valle o Pérez Sedano, así como las existentes entre los bienes del tercer duque de Alburquerque (1560), publicados en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Rodríguez Villa 1883), y constatando la existencia de un memorial de 1649, fecha en la que se supone finalizó la fabricación de alfombras. Es de destacar que, en algunos casos, él mismo cita los datos como bibliografía (Marto e Hidalgo, 1909).

De las artes decorativas, destaca, por ejemplo, la cajonería de la sacristía de la parroquia de la Santísima Trinidad de Alcaraz [Tomo I, láminas: 29, texto: 518-522], la que, pese a su entonces lamentable estado, compara con la de la catedral de Murcia, incluyendo los comentarios de de la Riva, describiéndola minuciosamente incluso con los ornamentos que debió contener. Dedicar unas páginas a las piezas de orfebrería que se conservaban en el convento de la Magdalena, incluyendo la custodia realizada por Pedro González, platero de Úbeda, en 1574 por encargo de Andrés de Vandelvira para la iglesia de san Miguel, filial de aquella, así como algunas noticias sobre la construcción del desaparecido coro, según recoge Ceán.

Se detiene en el exconvento de la Magdalena para describir los herrajes interiores de la puerta, incluso con el nombre de su autor, Diego Pacheco, poniéndolos en relación con algunos clavos y un llamador que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional [pp. 573-574], pero sin fotografías. En Chinchilla, un apartado importante que destaca es su historia, recogida de las relaciones de finales del XVI, incluyendo en ella la fabricación de alfombras moriscas, pero con menos detalles que en Alcaraz. Al insistir en las industrias, hace alusión a la de paños que, bajo el nombre de “granjerías”, incluía *las de las calzas y mangas de punto de ricas labores y muy buena obra de barro* (Relaciones topográficas, Tomo V), extrañándose de que no se hayan recogido restos. De su iglesia parroquial destaca el púlpito plateresco [pp. 731-732] que, naturalmente, atribuye a Berruguete, a lo que se

suman, con somera descripción, pero anotando cuidadosamente, marcas e inscripciones, los cálices y la cruz parroquial, ofreciendo una fotografía del portapaz, mientras que en la sacristía se detiene en los ornamentos de terciopelo bordado [Tomo I, pp. 29-31], poniendo en duda su autoría local. En el primer tomo registra también unas páginas dedicadas a la industria de la cuchillería de Albacete, en la colección Rico y Sinobas en el Museo Arqueológico, con los nombres de los 21 maestros conocidos desde 1609, recogiendo los datos bibliográficos de las publicaciones que aquel dedicó a la cuchillería albacetense.

Curiosamente, en el tomo I de fotografías incluye dos arquetas arábicas [p. 7], la de la catedral de Zamora y la de san Isidoro de León, ambas en el Museo Arqueológico Nacional, hecho que resulta algo sorprendente por estar colocadas al principio del volumen. La intención queda clara al revisar la sección dedicada al arte antiguo, pues las utiliza como elementos comparativos para la bicha de Balazote [lám. 14, texto p. 322].

Rodrigo Amador de los Ríos realiza dos años más tarde, en 1913, el *Catálogo Monumental de Barcelona*, con dos tomos de texto y dos de láminas. Las primeras 64 páginas están dedicadas a arremeter contra el nacionalismo catalán, comenzando en realidad el catálogo en la página 65. Con escasa sistematización, desgrana sus conocimientos sobre las telas arábicas del Museo de Vich a partir de la descripción de las vestiduras del arzobispo Calvó, haciendo gala de su erudición al compararlas con las del arzobispo Ximénez de Rada [I. 40-52], a la cerámica del mismo Museo de Vich [I. 53-56] y a continuación, sin mediar división o epígrafe alguno, describe el claustro de san Pablo del Campo.

Tras dedicar un elevado número de páginas a la epigrafía (Badalona), dirige su atención a la capa pluvial de Arnando de Biure (+ 1351), empleando siete páginas para su estudio y descripción [Tomo II, 794-800]. Tanto esta como el arca de las reliquias de San Cándido, del Museo de Barcelona [núm. 2-892, págs. 800-810], procedente de San Cugat, llevan láminas y dibujos intercaladas en el texto, lo que dificulta aún más su localización, ya que los dos tomos de láminas también la recogen. Solo hacia la mitad del tomo tercero comienzan a aparecer, con claridad y en mayúsculas, poblaciones que se catalogan. Por ejemplo, el tomo I termina en Manresa y tras ello coloca un índice alfabético. Los dos tomos de ilustraciones van acompañados de un índice al principio que recoge los objetos pertenecientes al Museo Arqueológico Episcopal de Vich, como la arqueta de las reliquias de san Cándido procedente de San Cugat,

citada arriba, los crucifijos [lám. XIII] o los ornamentos litúrgicos, cruces, arcos nupciales, bordados y cruces de los siglos XIV y XV, exhaustivamente registradas en el catálogo de este museo, publicado en 1893 y que claramente aprovechó con llamadas a dicho catálogo. En el tomo II de láminas se reproducen siete láminas de la sillería del coro de la catedral de Barcelona.

Gustavo Fernández Balbuena y el Catálogo Monumental de Asturias

En el Catálogo Monumental de Asturias, redactado en cuadernillos por Gustavo Fernández Balbuena entre 1918-1919 y reconstruido posteriormente, figura una extensa bibliografía con 75 folios. En las diferentes carpetas, con grandes dificultades para su examen, se incluyen, exclusivamente, la Caja de las Ágatas y las cruces del Tesoro de la Catedral ovetense, con someras descripciones por no decir, carencia de rigor. Como casi es lógico, lo más importante para el arquitecto fueron las iglesias prerrománicas, a las que dedica sus comentarios, plantas y dibujos. Tanto estas como las fotografías están firmadas personalmente.

Vives Escudero y el Catálogo Monumental de Baleares

Antonio Vives Escudero organiza su Catálogo (1904-1909) con un tomo de texto y tres atlas de fotografías. Estudiando con rigor las culturas antiguas en los primeros atlas, solo la silla de Alfabia y la sillería del convento de san Francisco están recogidas en el segundo tomo de fotografías [Atlas II, 271 y 288]. Es el Atlas III el que está dedicado casi íntegramente a las Artes Decorativas, incluyendo importantes piezas bajo las que aparecen anotaciones a lápiz indicando su localización. Unas pocas recogen exteriores de edificios en Menorca y en Ibiza y otras localidades mallorquinas, correspondiendo la mayoría a la catedral. Entre ellas destaca el arcón *que estuvo en el alcázar de la Almudaina*. Junto a la fotografía [Atlas III, fig. 311, p. 25] figura "Perdido" aunque se trata de una conocidísima pieza perteneciente a la segunda mitad del siglo XV, hoy en el Arxiu del Reial Patrimoni de Mallorca, recogida por Claret Rubira (1972: XIII) y por Mainar (1976: 33) (fig. 7).

La sillería del coro de la catedral está fotografiada en dos lugares diferentes, la parte correspondiente al

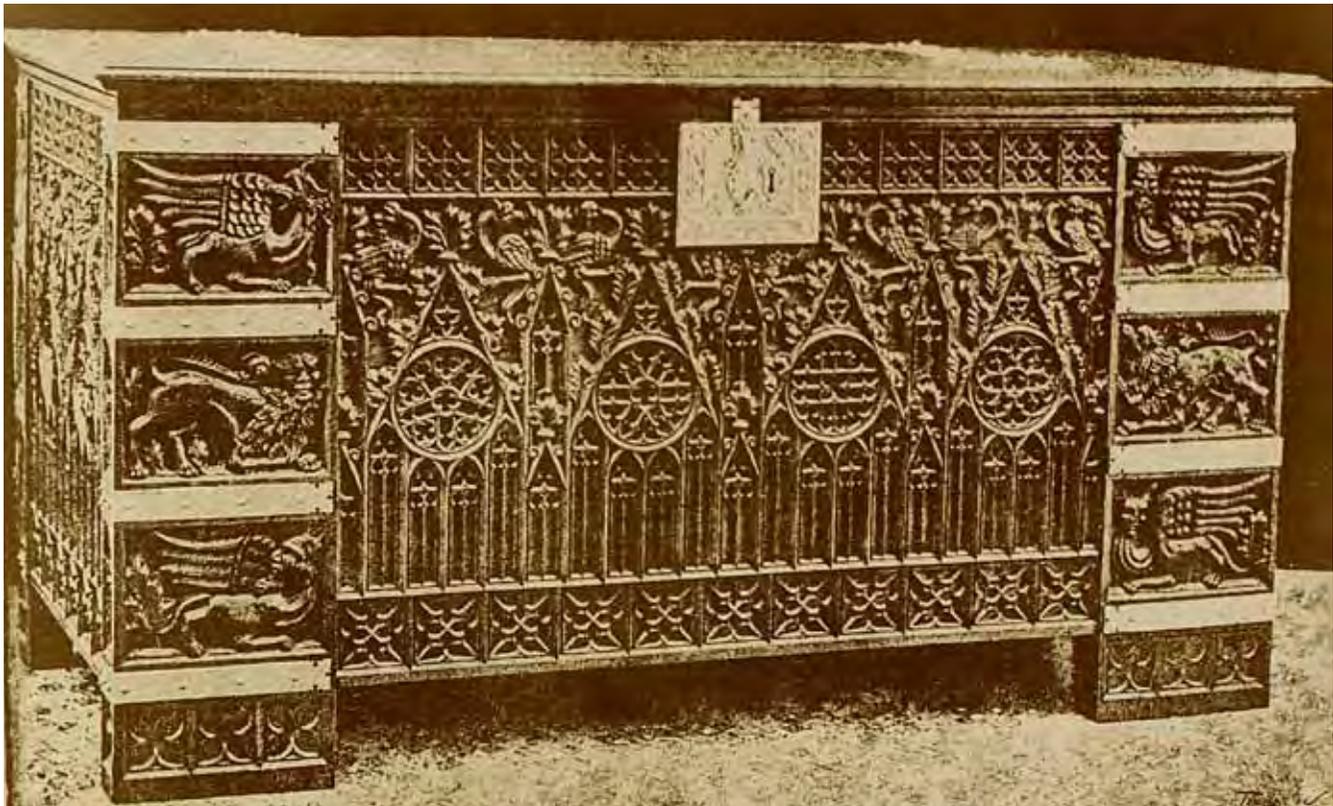


Figura 7. Catálogo Monumental de Baleares. Arca gótica. (Atlas III, n.º 311)

gótico entre las piezas de este periodo [III, fig. 307-310] y las adiciones barrocas, más adelante [III, figs. 356-358]. En el texto, se recoge en el capítulo tercero “Escultura” [p. 563], dedicándole 15 líneas, registrando que la madera había sido traída de Nápoles en 1497 por Andrés Salort y que la obra estaba atribuida a Felipe Fullo, acompañando estos datos con un juicio de valor.

Lo mismo hace con las piezas de platería, a la que dedica el capítulo cuarto [pp. 167-168], plata esmalte, vidrio, cristal, loza y un apéndice con pergaminos y códices, incluyendo en el mismo volumen las fotografías pertenecientes al periodo gótico [Atlas III, figs. 224-229] y al barroco [Atlas III, figs. 360-366], añadiendo vidrios, porcelana e iluminaciones tanto de instituciones como de colecciones particulares hasta el final del atlas.

Sentenach y el Catálogo Monumental de Burgos

Tras el complicado proceso de encargos, autores varios y prórrogas desde 1914 a 1925, ampliamente pormenorizado en el libro de López-Yarto (2010: 51-54), Narciso Sentenach entrega los siete volúmenes realizados en diciembre de 1924. Revisando concienzudamente todos los objetos, es uno de los pocos que lleva las fotografías incluidas entre el texto, si bien muchas de ellas han desaparecido. Con tinta roja añade los números de catálogo entre el texto. En el tomo primero comienza describiendo el Monasterio de las Huelga, comprendiendo la cruz y el pendón de las Navas, dedicando su atención al estuche de cuero de la primera³ y a los tejidos y tapices allí conservados [núms. 53-56]. En la catedral, dedica sumaria atención a la sillería del coro [I, núm. 64], y en cambio describe el tesoro de la capilla del Condestable [núm. 72] numerando todas las piezas incluidas, y recorre la catedral a modo de guía, dividiendo por tramos el resto de las capillas e incluyendo la sacristía nueva, el relicario, etc. Destaca con fotografías el tenebrario, la sala capitular [núm. 87] cuya cajonería *fue como toda ella diseñada por fr. Pedro Martínez benedictino de Cardaña bajo el obispado del arzobispo Navarrete*

en 1711. En un apartado [núms. 91-92] se recogen las “Alhajas” y los “Tapices”, ornamentos y tejidos con solo tres fotografías.

El mismo sistema le lleva en el tomo II a recorrer las iglesias de la ciudad con muy pocas fotografías, entre las que destaca el púlpito de hierro de san Gil [núm. 96]. A propósito de esta iglesia, incluye una nota final mostrando el carácter de la obra: “Ni por su sillería [el coro] ni en el órgano ofrece particularidades dignas de ser notadas. El P. Betolaza habla de... *varios preciosísimos ornamentos pertenecientes a los siglos XV y XVI, que no hemos podido examinar, ni figuraron en la Exposición del centenario de 1921*. Estas palabras podrían ofrecer la clave de este Catálogo, en el que la mayoría de las fotografías están tomadas, incluso recortadas, de obras publicadas, dejando numerosos huecos. Tras cuatro líneas dedicadas a los conventos, destaca la puerta del Hospital del Rey [núm. 109] y dedica un par de ellas a la sillería de la Cartuja de Miraflores (fig. 8). En la Cartuja recorre la iglesia, retablos, sepulcros y alhajas, registrando un índice [núms. 258-60] de 24 azulejos [núm. 261], sacras, cruces, relojes, braseros, casullas [núms. 261-267], terminando el tomo con un índice general de toda la obra por partidos judiciales y pueblos ordenados alfabéticamente, hasta completar las 480 localidades de los siete tomos.

Para nuestro estudio sobre las artes decorativas, destaca en el tomo III la descripción del púlpito de la iglesia de santa María de Aranda de Duero, con un texto sobre su atribución, el de yeso de Gumiel del Hizán, donde se conservan buenas cajonerías en la sacristía y algún objeto de culto de escasa importancia. En Gumiel del Mercado [núm. 135] se detiene a dibujar la cerraja del postigo de la puerta del lado de la epístola (p. 50) *que debe estimarse como ejemplo notable en su género* (fig. 9).

De algunas localidades, como Fresneda de la Sierra en el partido de Peñaranda de Duero, se aclara que *la ausencia del párroco no me permitió ver las buenas ropas de que me dan noticia, aunque pudieran ser modernas* (a lápiz).

Estas noticias las escribe en un momento en que se han destacado la importancia de las vestiduras litúrgicas, precisamente a raíz de la *Exposición de Arte Retrospectivo de 1921*, como registra al referirse a la iglesia de san Miguel de Pedrosa, en Belorado, dos de cuyas capas se enviaron a dicha exposición (Catálogo, 1926: núms. 412 y 413), incluyéndose en este tomo la foto de una de ellas. De algunas localidades destaca

³ En el original ha desaparecido la fotografía, pero el autor hace referencia a la exposición de 1912 y a la publicación en *Arte español* en 1915.

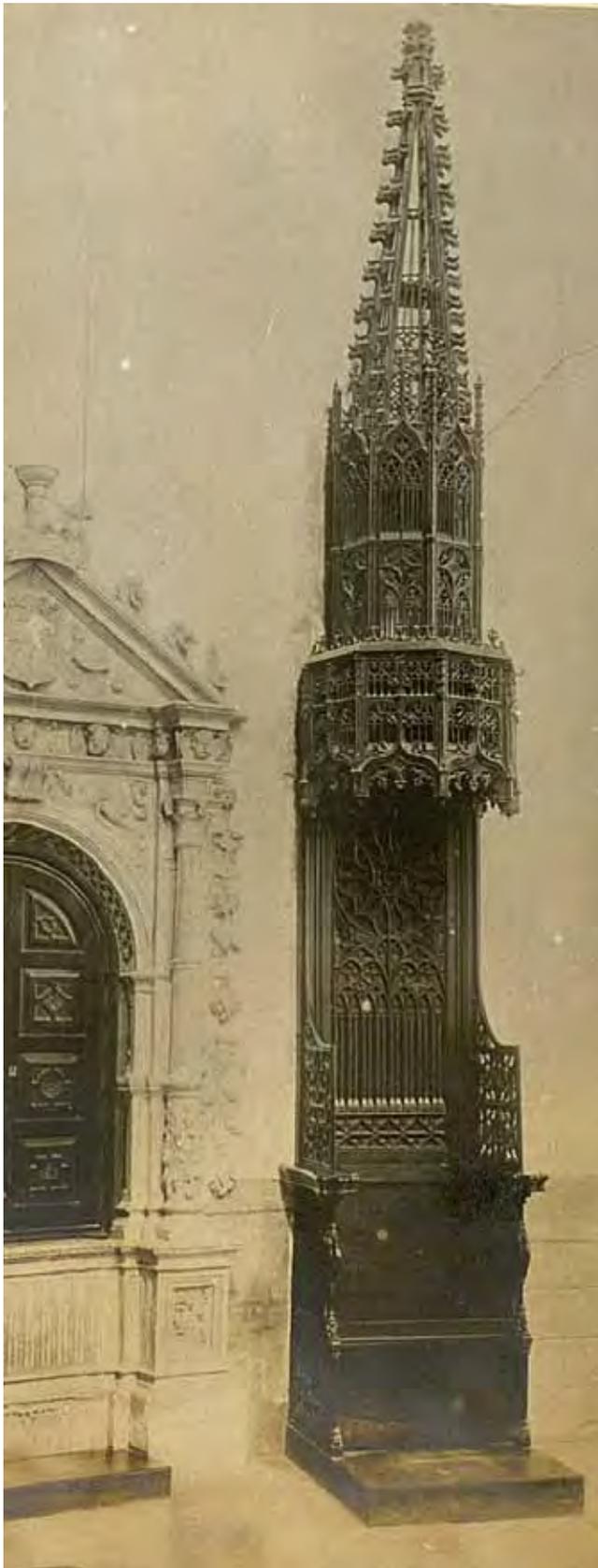


Figura 8. *Catálogo Monumental de Burgos.* Cartuja de Miraflores. Coro de legos. Silla. (Tomo II, p. 66)

piezas pequeñas, como los cuadritos de marfil con molduras negras con dos evangelistas halladas en el presbiterio de la iglesia de San Esteban de Fosantos, suponiendo que han desaparecido los otros dos.

Al igual que en casos anteriores, para la descripción de muchos objetos se basa en el catálogo de la misma exposición, como sucede al tratar de la iglesia parroquial de Briviesca, con la descripción de la reja y la sacristía [núm. 170], así como las dos páginas dedicadas a la custodia barroca *convenientemente guardada por el párroco*, en las que incluye la nota bibliográfica de la *Exposición de arte retrospectivo*, para la que fue estudiada en detalle por Eloy García de Quevedo (*Catálogo*, 1926: 26, lam. 7), y en el tomo IV incluye algunas fotos interesantes de monasterios, hoy prácticamente desaparecidos, como el armario relicario del monasterio de san Juan de Ortega [núm. 290]⁴ (fig.10).

⁴ Curiosamente en la fotografía aparece invertido el cuerpo superior del mueble, detalle no apreciable en el Catálogo, pero sí en la copia digitalizada.

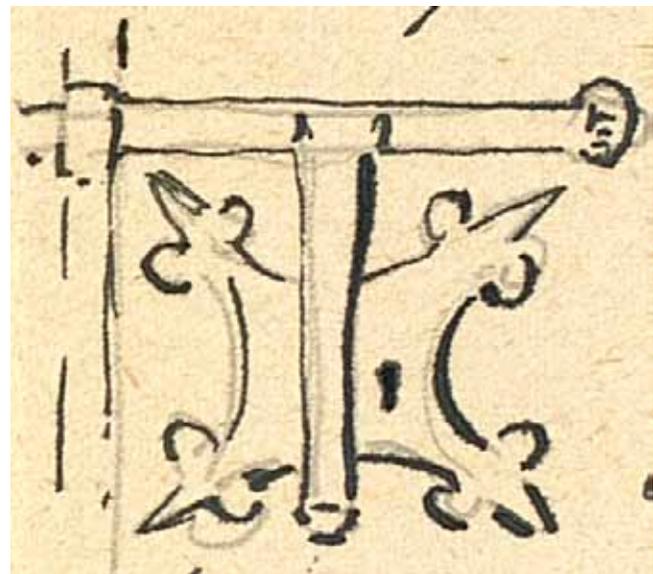


Figura 9. *Catálogo Monumental de Burgos.* Gumiel de Mercado. Dibujo de una cerradura (Tomo III, n.º 135)



Figura 10. *Catálogo Monumental de Burgos*. San Juan de Ortega. Altar relicario (desaparecido) (Tomo IV, s/f)

Juan Cabré y el Catálogo Monumental de Teruel

Entregado según firma al final del tomo IV: *Madrid 2 de junio de 1911, Juan Cabré Aguiló*, su forma de hacer mereció el informe favorable de la Comisión elogiando su capacidad de síntesis, haciendo hincapié en la claridad de sus croquis, dibujos y fotografías (López-Yarto, 2019: 38). De los cuatro tomos en que recoge el Catálogo Monumental de Teruel (1909-1910), según explica en la introducción, el primero está dedicado a los yacimientos prehistóricos y el segundo a los monumentos arquitectónicos. Los que recogen datos interesantes sobre su forma de tratar las artes decorativas son el tercero, dedicado íntegramente a la escultura y otros objetos, y el cuarto, a la pintura y sus derivados. En todos ellos sigue un sistema de anotación a las láminas que intercala en el texto, describiendo una por una la arquitectura y el contenido de cada iglesia, sin utilizar la división en partidos judiciales y ciudades, método más habitualmente seguido por otros catalogadores.

En el tomo segundo, además de algunas láminas con descripciones, alzados y dibujos de las torres mudéjares [láms. 22-24], dedica la mayor parte a la descripción pormenorizada de los tres artesanos principales: los de la catedral, del santuario de la Virgen de la Fuente de Peñarroya y el de la Judería, clasificando y dibujando todos los motivos y escenas. Al de la catedral, por ejemplo, le dedica cuatro páginas más un inventario detallado de los motivos [láms. 26 a 54, figs. 189 y ss.]. En el tercero, al seguir la guía de las láminas incluidas, tanto estas como las anotaciones son sucintas. A la breve descripción suma la localización, el siglo a que pertenece y alguna vez las referencias a piezas similares. En cada lámina incluye cuatro o cinco fotografías numeradas, incluyendo retablos indicando su contenido y con dibujos propios en algunos casos.

Para su organización agrupa las piezas por tipologías similares. Así, bajo el epígrafe “Iconología” agrupa más de veinticinco vírgenes en cinco láminas. Sin solución de continuidad, la sexta lámina incluye un báculo de marfil, una arqueta y un arca de marfil –conocido hoy como Embriacchi [lam. 6, figs. 288-291.4]– o el *arcón con escudos policromados y los hierros forjados. Siglo XIII. Propiedad de don Pedro Dolz. Teruel*, sin fotografiar.

A continuación, incluye cuatro láminas que ilustran bien este procedimiento: una, con fotografías de capiteles de piedra y minaretes; otra [lám. 18, con obras en madera], incluyendo una puerta y cancel en madera de la iglesia parroquia de Caleruela, un sagrario con talla *con escenas de la Pasión y personajes de la Biblia* de la iglesia de Castellote y sillería del siglo XVIII de la iglesia de Valjunquera; mientras, la lámina 15 incluye tres dibujos de tres sillerías indicando materiales y localización, mostrando un deseo sintetizador (fig. 11); igualmente, la lámina 17, bajo el epígrafe *Objetos de hierro forjado*, incluye dibujos de candelabros y llamadores junto con una reproducción de una reja, descrita como *rejería típica de la sierra de Albarracín* (fig. 12).

Dentro del mismo rango, introduce un amplio apartado de “cruces terminales” de piedra [láms. 20-22], destacando su peculiaridad de encontrarse solo en algunas zonas de la provincia. El resto del tomo III, bajo el apartado “Iconología”, lo dedica por entero a la platería: cruces procesionales [láms. 23-26], custodias [láms. 27-29], agrupadas por tipologías recogiendo puntualmente los punzones y todas las inscripciones que observa en ellas, incluso relacionando unas piezas con otras. Las últimas páginas describen, sin fotografías, un abundante número, que se nos antoja exhaustivo, de cruces parroquiales y cálices, agrupadas también por tipologías, destacando la abundancia de ciertos punzones como el de Daroca en todas las recogidas en la ribera del Jiloca, todos pertenecientes a los siglos XV y XVI. Muchas de ellas son identificables por las puntuales referencias iconográficas y epigráficas, registrando incluso sus donantes y la historia de los mismos, llegando a recoger alguna pieza del siglo XVIII y de procedencia foránea, completando un total de 132 fotografías, si bien estas continúan la numeración de los otros tomos.

En el tomo IV, dedicado a la pintura, destacan los contenidos de la catedral de Albarracín y de la de Teruel, distribuidos en secciones: retablos, ornamentos litúrgicos [láms. 21-34, figs. 458-471], agrupando a su vez casullas, capas y dalmáticas. Los tapices de la catedral de Albarracín están recogidos en tres láminas [láms. 35-37, figs. 491-497], sumando a la descripción medidas, marcas y fechas de ejecución. En una nota al final apunta que *no hemos encontrado en toda la región alfombras de fabricación antigua que tengan relativa importancia ni consta memoria de que se fabricaran en la provincia*.

Cristóbal de Castro y el Catálogo Monumental de Logroño

Confieso que no era mi intención utilizar en este estudio el Catálogo de Castro, tras leer el escándalo organizado a la entrega del de Álava, redactado por él mismo en 1912 y que suscitó las protestas de los más serios investigadores del arte del momento, como Tormo o Torres Balbás (López-Yarto, 2010: 43-45), pero lo cierto es que pese a ello, se le encargó a continuación también el de Logroño en 1915. De modo cuidadoso en la introducción al mismo –dos tomos, uno de láminas y otro de texto– recoge la bibliografía utilizada y justifica el empleo de fotografías compradas a profesionales, como en el caso de la arqueta de san Millán.

Se advierte en este Catálogo que, más que los propios monumentos, catedrales e iglesias, cuyo contenido es recogido de forma desigual, dedica, en cambio, bastante atención en la parte gráfica a la obra de madera, especialmente cajonerías de sacristía y sillerías, de las que ofrece algunas fotografías interesantes: publica –él dice por primera vez– los relieves de la sillería baja de la catedral de santa María la Redonda [lám. 19], los de los cajones de la sacristía de la iglesia de Santiago [lám. 40], incluyendo del mismo lugar una excelente fotografía de una capa bordada, que aparece como “casulla” [láms. 40-42], y dos fotografías de la sillería de la iglesia de san Miguel en Alfaro [láms. 72 y 77], la puerta de la sacristía de la catedral de Calahorra [lám. 92] y las de santa María de Nájera. En este monasterio se detiene de modo preciso en el coro ilustrado con excelentes fotografías [láms. 150-153]. De su iglesia, que recorre con un guía del monasterio, advirtiéndole que sigue la descripción de Madrazo (1888, III), añade, incluso, datos sobre la autoría no recogidos por aquel [pp. 238-239].

Con mayor detalle se extiende en San Millán, para cuyas descripciones sigue puntualmente las obras de Lampérez (1907-8: 245) y Sentenach (1908: 4), mencionando el púlpito y la cajonería de la sacristía a la que dedica varias páginas [259-265, láms. 177, 180-183]. Se detiene con especial interés en la arqueta de marfil románica, de la que orgullosamente muestra toda la colección fotográfica realizada por Santos Fernández, ya aludida en la introducción, describiendo los relieves pormenorizadamente [pp. 267-290, láms. 189-208], copiando, como él mismo destaca, el estudio de Sentenach. A modo de colofón, fotografía personalmente y cita dos “azulejos” (en realidad relieves en piedra) existentes en el monasterio de Suso, dándolos a conocer por primera vez.

Mélida y el Catálogo Monumental de Cáceres

De los cinco volúmenes de que consta el *Catálogo Monumental de Badajoz*, su autor, José Ramón Mélida, pese a cierto retraso en su presentación en 1913, obtuvo un favorabilísimo informe firmado por el conde de Cedillo en 1913, destacando la importancia de la información y análisis aportados (López-Yarto, 2010: 32). Sin embargo, apenas dedica una lámina a las artes decorativas, incluyendo solamente en el tomo IV fotografías del frontal de marquetería de la iglesia de santa María de Jerez de los Caballeros [lám. CXXIII].

En cambio, sí será esencial la información que aporta sobre diversos monumentos en el Catálogo dedicado a la provincia de Cáceres que realizaría varios años más tarde, entregándolo en 1918, también en cinco volúmenes, que recibe informe igualmente satisfactorio de la comisión, presidida ahora por Narciso Sentenach (López-Yarto, 2010: 50).

Se trata de un catálogo realizado con bastante exhaustividad. En las iglesias de las distintas localidades destaca, de modo telegráfico, las piezas de platería encontradas, a razón de una o dos por iglesia como en Hervás, dos sin descripción [núms. 913-914], el Cristo de marfil gótico de Jarandilla al que dedica tres líneas [núm. 923] u otras dos piezas de platería en Mirabel, de las que copia los punzones. En Logrosán, en cambio, realiza una descripción pormenorizada de la cruz procesional [núm. 929], incluyendo la inscripción, y en Montánchez, destaca una pequeña cruz de boj [núm. 949, fig. 234], todas ellas sin ilustración.

Mélida es, posiblemente junto con Gómez-Moreno, quien más atención dedica en sus catálogos a la obra de madera, no solo en las principales piezas.

Al recorrer Jarandilla, alude a la sillería de la parroquia de santa María de la Torre procedente del convento de agustinos y a la cajonería de taracea de finales del siglo XVII. En Montánchez destaca la sillería del mismo siglo. Fotografía y describe la sillería de la catedral de Coria y la reja de la basílica de Guadalupe [tomo II, lám. LXXX]. Entre todo ello, destaca la gran importancia concedida a la sillería del coro de la catedral de Plasencia [núm. 973] del maestro Rodrigo, transcribiendo los datos documentales encontrados en el Libro del Cabildo [pp. 404-415], en los que figuran dos contratos detallados, el del facistol *de pie en triángulo de esquina a esquina de 4 palmos de alto y de vasa a vasa 5 palmos*, y el de los facistoles de las sillas bajas, estudiando detenidamente las sillas de

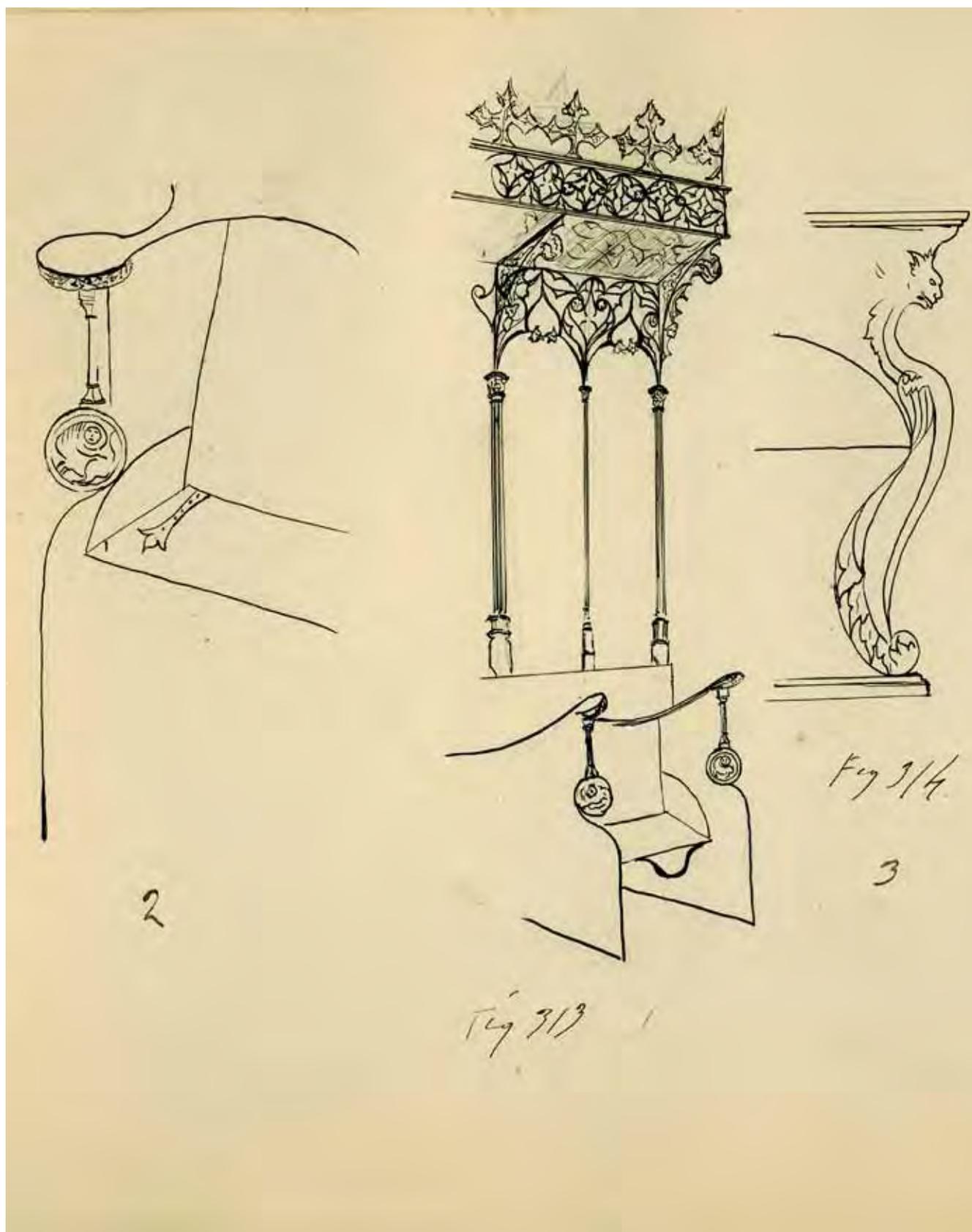


Figura 11. *Catálogo Monumental de Teruel*. Dibujos de sillerías. Fotografía: Cabré (lám. 15).

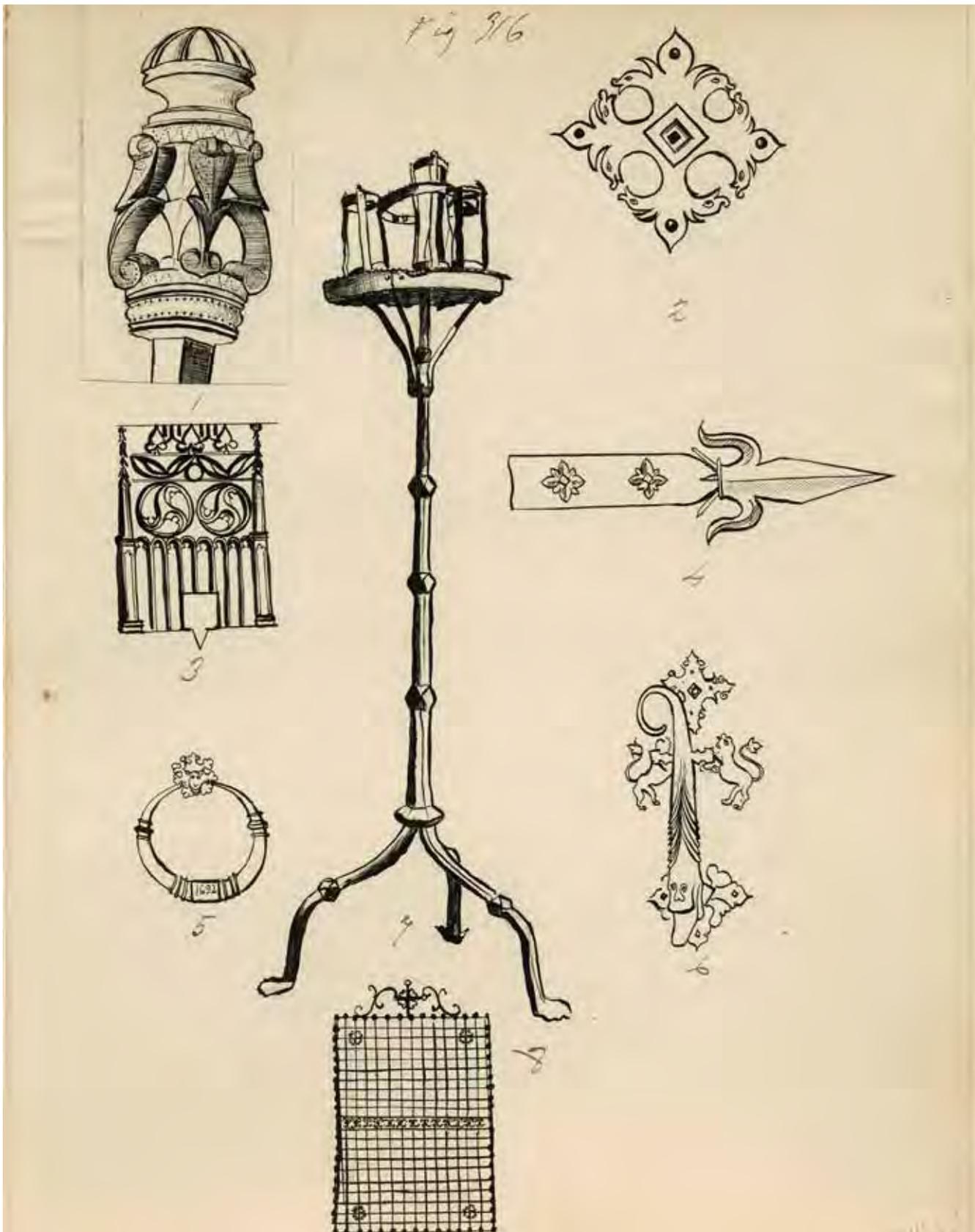


Figura 12. Catálogo Monumental de Teruel. Objetos de hierro forjado. Fotografía: Cabré (lám. 17).

los Reyes Católicos y la sillería de Rodrigo, llegando a deducir, por las fechas de los contratos, que fueron hechas para la iglesia vieja. A todo ello añade las referencias bibliográficas y lo mismo sucede con la reja de Celma de 1604, dejando también constancia de la cajonería de la iglesia del convento de dominicos de san Vicente (num. 455) de nogal moldurada y el friso de azulejos.

Al igual que hizo Gómez-Moreno, incluye una relación de objetos de colección particular, en este caso la serie de tarros y morteros de botica que conservaba don Joaquín Rosado y que pertenecía de antiguo a su familia, enumerando todas las inscripciones que aparecen en ellos [núm. 481, con fig.].

El análisis realizado en los diez catálogos estudiados permite establecer el nivel de importancia concedido a las artes decorativas en los catálogos monumentales, sobre todo en cuanto a los varios modos de reflejar lo que fueron examinando y al conocimiento que tenían de esta parcela artística.

El procedimiento empleado por todos responde a las indicaciones que se les había dado, seguidas con mayor o menor interés, dependiendo en última instancia del conocimiento de los autores. Al analizar cada uno de los catálogos, ya se ha comentado la recomendación de sacar fotografías personalmente y la adecuación de cada uno de ellos. El sistema empleado por Gómez-Moreno es muestra de la exhaustividad de su trabajo y, sobre todo, de su intención de reflejar al menos en el texto todo cuanto se iba encontrando, sistematizando su exposición atendiendo a los materiales. Otros autores, como Sentenach, destacan las piezas especialmente singulares, de las que se procuran bibliografía y aprovechan las fotografías ya publicadas que se habían dado a conocer en exposiciones recientes. De un modo más claro, es este el método empleado por Cristóbal de Castro en el Catálogo de la provincia de Logroño, aunque el texto es meramente descriptivo, sin análisis estilístico o de valor. El mismo Amador de los Ríos recurre también en Barcelona al Catálogo del Museo de Vich de forma casi excluyente y en el de Albacete, su larga exposición sobre la industria de las alfombras de Alcaraz es exclusivamente de tipo histórico, sin recoger ni mostrar un solo ejemplo.

Por lo general, la catalogación de artes decorativas en los Catálogos Monumentales no viene más acá del siglo XVII e, incluso, las piezas de este siglo reciben siempre el apelativo “de escaso valor”. La excepción entre los consultados viene representada por Vives Escudero en el Catálogo Monumental de Baleares,

quien no solo recoge las piezas de orfebrería, tejidos y cristales del siglo XVIII, sino que también es el único que agrupa las piezas de artes decorativas en uno de los tres atlas de fotografías.

De especial importancia son las referencias y las fotografías incluidas en casi todos ellos de los ornamentos litúrgicos bordados, recogiendo y fotografian-do un buen número de casullas, capas, dalmáticas e incluso albas de encaje, posiblemente todo ello a tenor de las exposiciones retrospectivas de arte que se venían realizando desde el último tercio del siglo XIX y en las que se sacaron a la luz este tipo de bienes.

El tratamiento de las obras de madera es otro de los capítulos interesantes en todos ellos. Los autores no pueden renunciar a catalogar y, sobre todo, fotografiar las sillerías de coro de iglesias y catedrales, especialmente las góticas como Amador de los Ríos la de Barcelona, Vives la de Palma, incluyendo su opinión personal, del mismo modo que Gómez-Moreno había hecho en las de Ávila o Burgos. Mérida por su parte, aunque recoge sillerías y cajonerías de otras localidades y otras iglesias de Plasencia, dedica tanta atención a las de la catedral de esta localidad, cuya exposición de los últimos datos documentales encontrados sobre autoría y contratos, le hace llegar a conclusiones más propias de una monografía que de un catálogo monumental, pero demostrando así, en este, todo su saber. También Juan Cabré dedica su atención a la obra de madera con asentamiento fijo, con su inclusión de dibujos de tres sillerías (fig. 11) como en un avance de un análisis de estilos, e incluso llega a la anotación y fotografía de la sillería dieciochesca de la iglesia de Valjunquera [III, lám. 18].

La localización y constatación de piezas de madera en los interiores, al modo en que Gómez-Moreno las registró en los catálogos que realizó, tanto sillerías como cajonerías, facistolos etc., tuvo su continuidad en los catálogos que se realizaron en la segunda etapa, cuando la labor de publicación fue retomada por el Instituto Diego Velázquez. El primero de ellos, el Catálogo Monumental de Zaragoza, realizado por Abbad Ríos en 1957, recoge más de cincuenta referencias a obras de madera, incluyendo hasta sitiales y bancos de misas de terno, lo que ha posibilitado una clasificación tipológica en un amplio nivel de estudios escultóricos y de mobiliario. Esta forma de hacer fue la que prevaleció y continuó haciéndose hasta la conclusión de la edición de los catálogos monumentales, en los que predomina el alto nivel científico presente en el espíritu de los encargos de 1900.

Bibliografía

AGUILÓ, M. P. (1993): *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*, Antiquaria/CSIC, Madrid.

— (1999): “La industria del cuero. Cordobanes y Guadamaciles” en *Artes Decorativas en España II (Summa Artis)*, Espasa Calpe, Madrid: 545-595.

— (2003): “La fortuna de las colecciones de artes decorativas españolas en Europa y América: Museos y colecciones en Cabañas Bravo, M. (coord.) *El arte español fuera de España*, CSIC, Madrid: 311-325.

— (2009): “Una aportación a la ebanistería granadina de la segunda mitad del siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, 328, CSIC, Madrid: 417-424.

CATÁLOGO de la Exposición del Antiguo Madrid (1926): Madrid.

CATÁLOGO General de la exposición de Arte Retrospectivo. VII Centenario de la catedral de Burgos (1926): Burgos.

CLARET RUBIRA, J. (1972): *Muebles de estilo español. Desde el gótico hasta el Imperio*, G. Gili, Barcelona.

GONZALEZ REYERO, S. (2005): *La aplicación de la fotografía a la arqueología en España (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, UAM ediciones, Madrid.

LAIGLESIA, F. (1910): *Catálogo de la colección de porcelanas del Buen Retiro del Excmo. Sr. don Francisco de Laiglesia con una carta prólogo de don Manuel Pérez Villamil*, Hauser y Menet, Madrid.

LAMPÉREZ, V. (1907-1908): “La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño)”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, III: 245.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1985)*, CSIC, Madrid.

— (2011): “El Catálogo Monumental de España y sus ilustraciones fotográficas” en Fernández Gracia, R. (coord.), *PULCHRVM. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gaínza*, Gobierno de Navarra/ Universidad de Navarra: 481-485.

MADRAZO, P. de (1885): “Navarra y Logroño”, *España, sus monumentos y artes; su naturaleza e Historia*, III, Barcelona.

MAINAR, J. (1976): *El moble catalá*, Destino, Barcelona.

MARTO E HIDALGO (1909): “Cultura intelectual y artística de Alcaraz”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, I: 52 y 528.

MERINO DE CÁCERES, J. M. (1985): “En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne”, *Academia*, 16: 147-210.

MORGADES Y GIL (ed.) (1893): *Catálogo del Museo Arqueológico-artístico Episcopal de Vich*, Vich.

PÉREZ VILLAAMIL, M. (1908): *Artes é industrias del Buen Retiro. La fábrica de la China. El laboratorio de piedras duras y mosaico. Obradores de bronce y marfiles... con una carta prólogo del Excmo. Sr. don Francisco de Laiglesia*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

RODRIGUEZ VILLA, A. (1883): “El inventario de bienes del III duque de Alburquerque”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, Madrid.

SENTENACH, N. (1908): “Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVI: 4.

TRUSTED, M. (2006): “In all cases of difference adopt Signor Riaño’s view. Collecting Spanish decorative arts at South Kensington in the late nineteenth century”, *Journal of the History of Collections*, 18, 2006.

