

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 historiada 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.

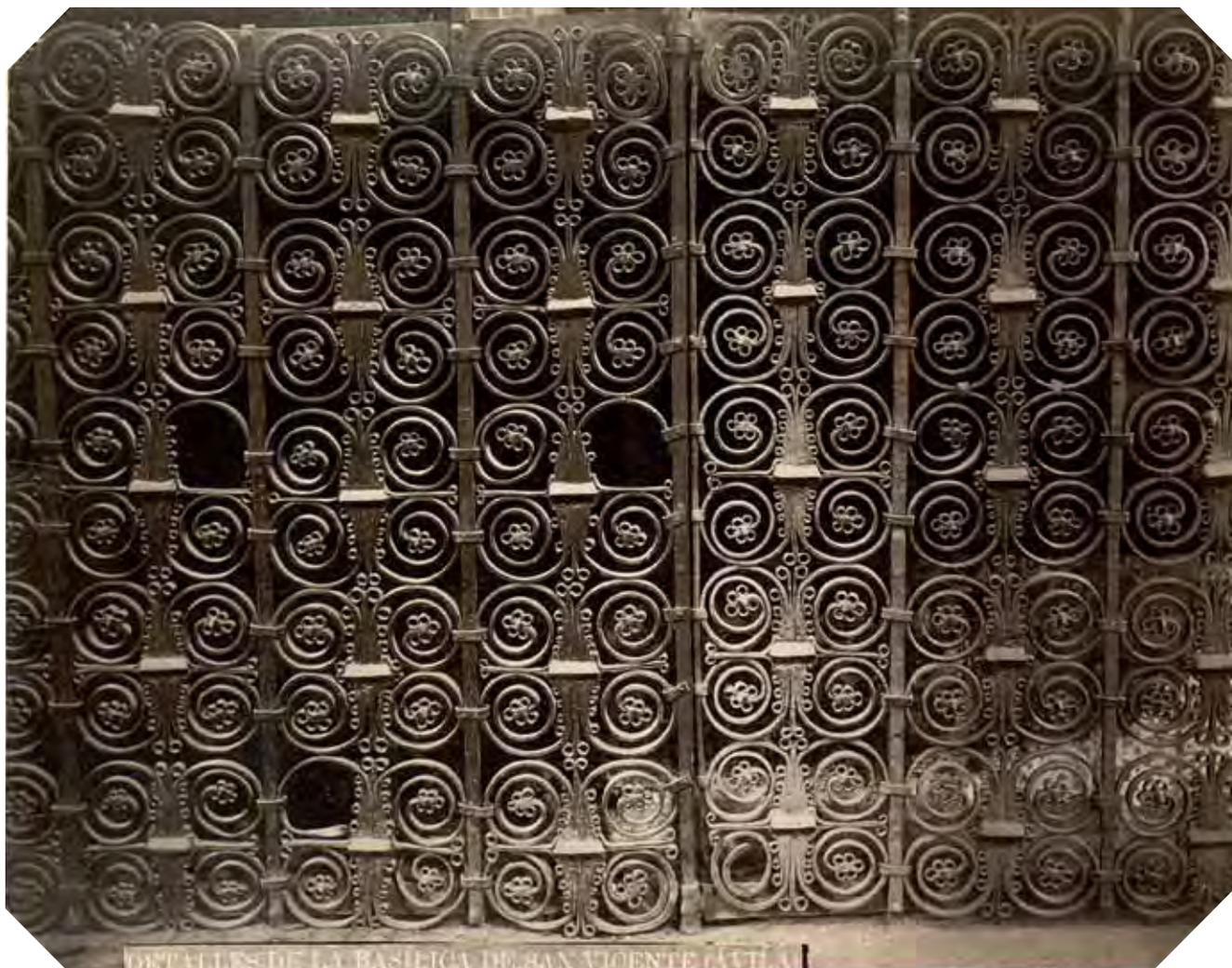


Figura 1. *Catálogo Monumental de Avila.* Iglesia de San Vicente. Reja Románica. Fotografía: Gómez-Moreno (I, n.º 93).



256

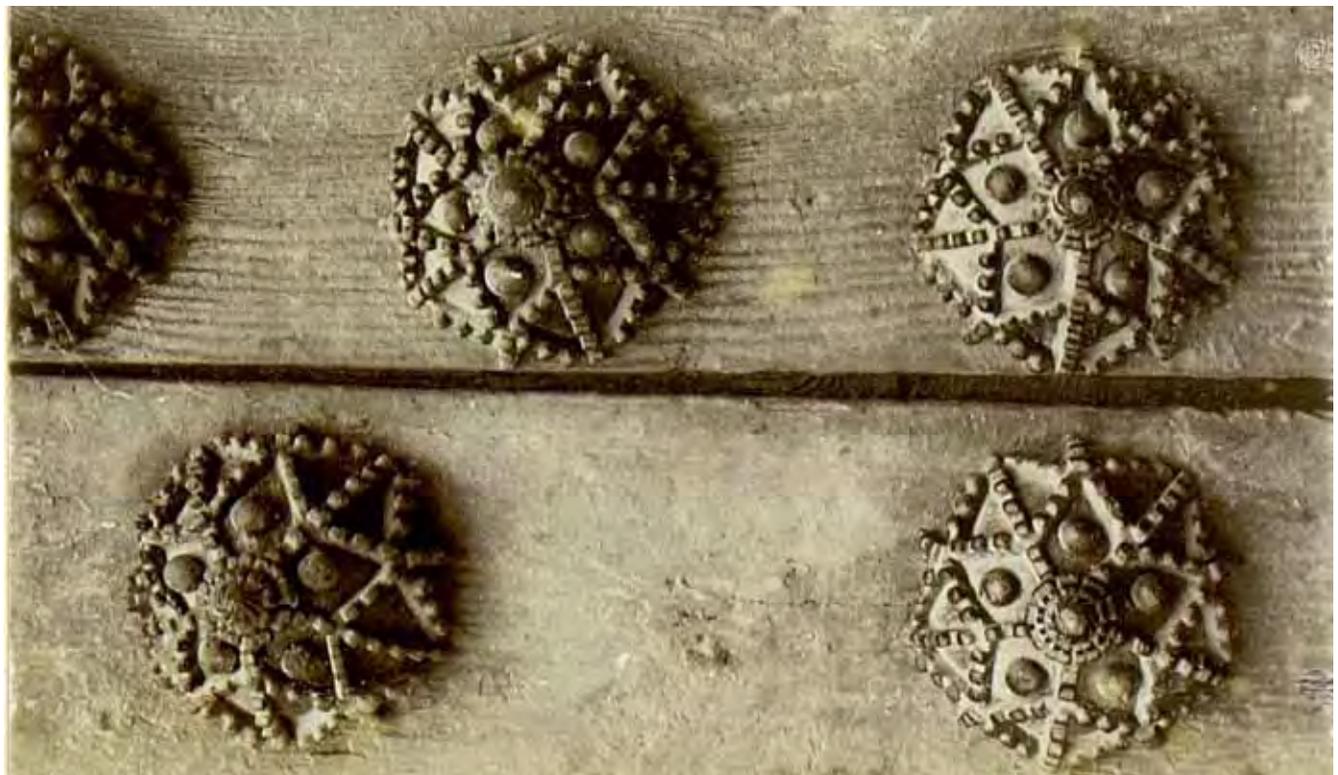


Figura 2 (arriba, izquierda). *Catálogo Monumental de Avila.* Iglesia de san Pedro. Candelero- tenebrario. Fotografía: Gómez-Moreno (I, n.º 187).

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).*

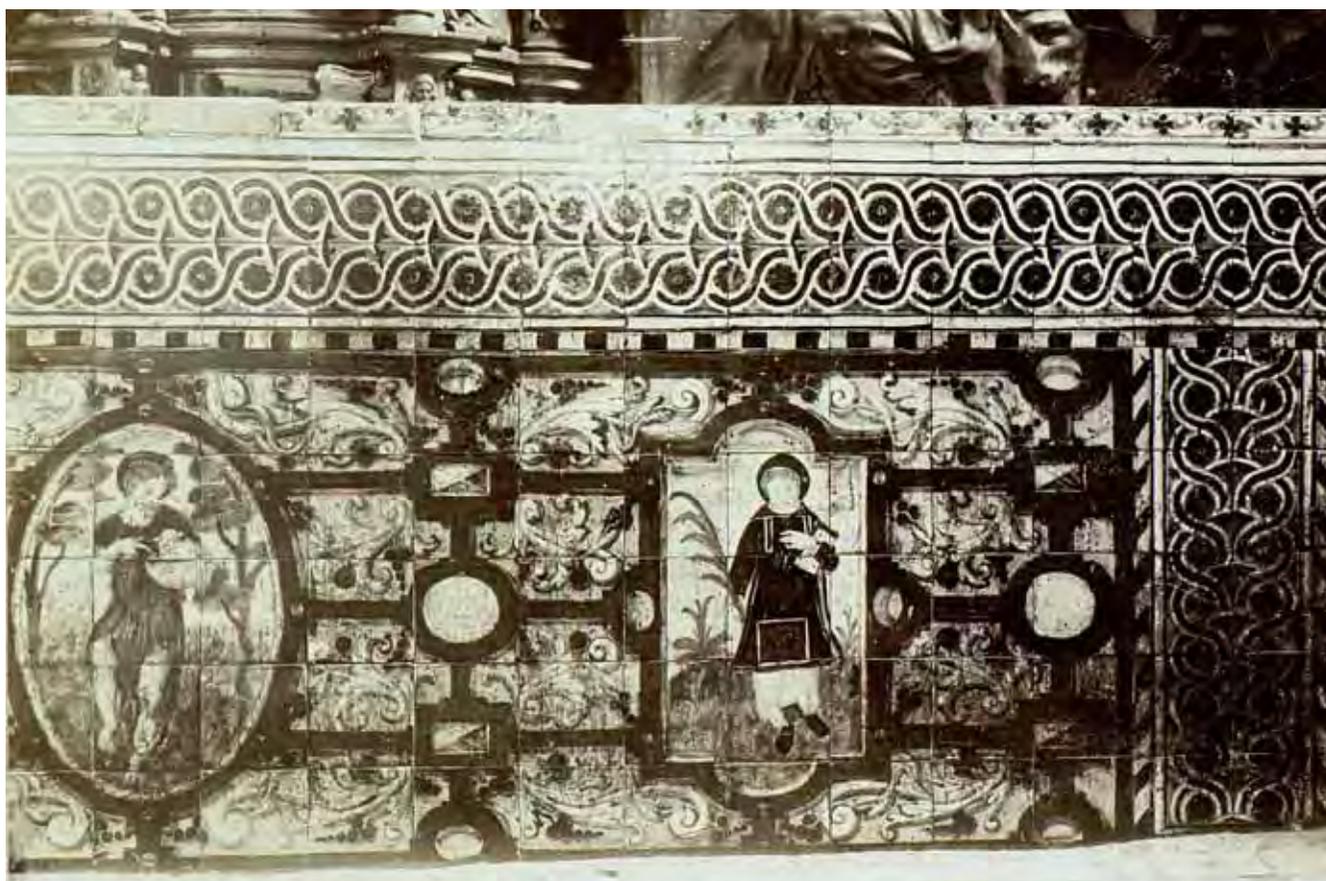


Figura 5. *Catálogo Monumental de Avila.* Ig. Parroquial de Lanzahita. Frontal de azulejos. Fotografía: Gómez-Moreno (II, n.º 332).



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

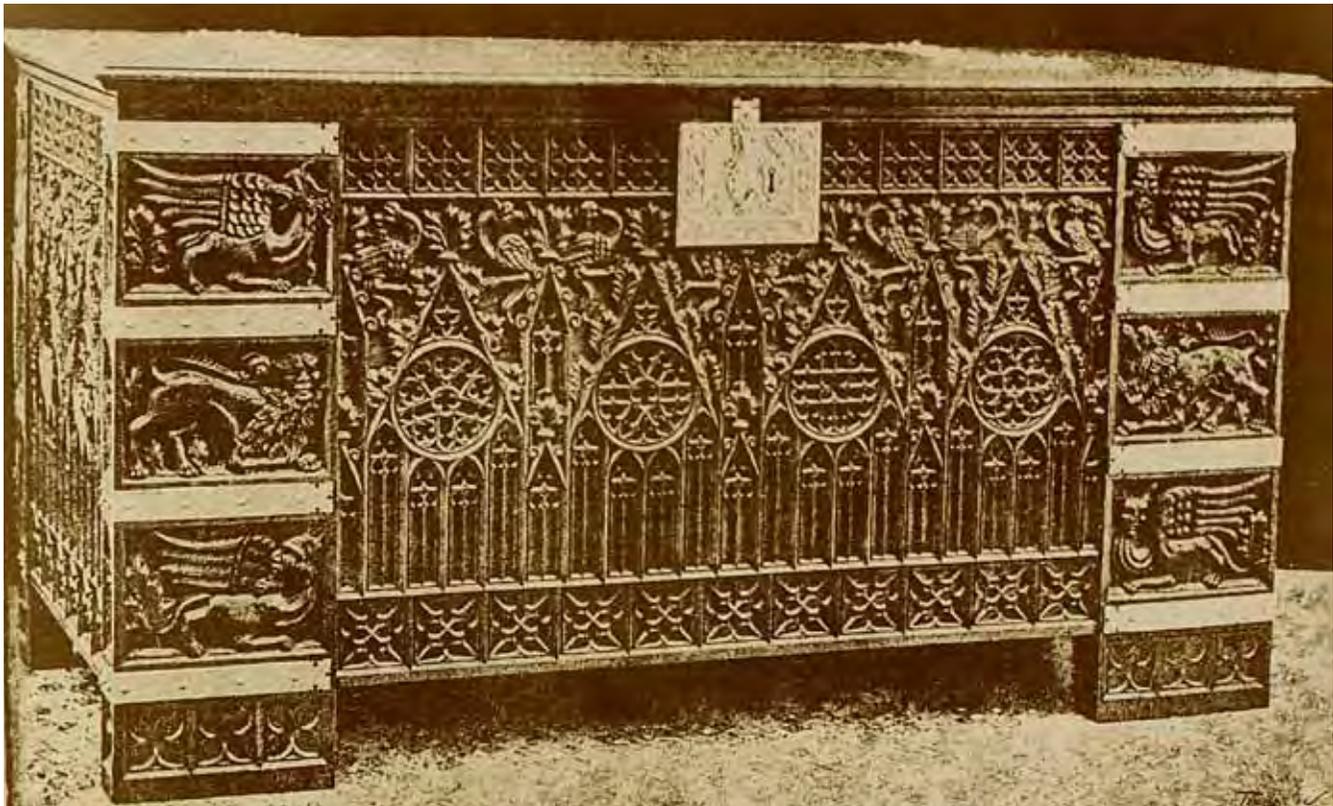


Figura 7. Catálogo Monumental de Baleares. Arca gótica. (Atlas III, n.º 311)

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.

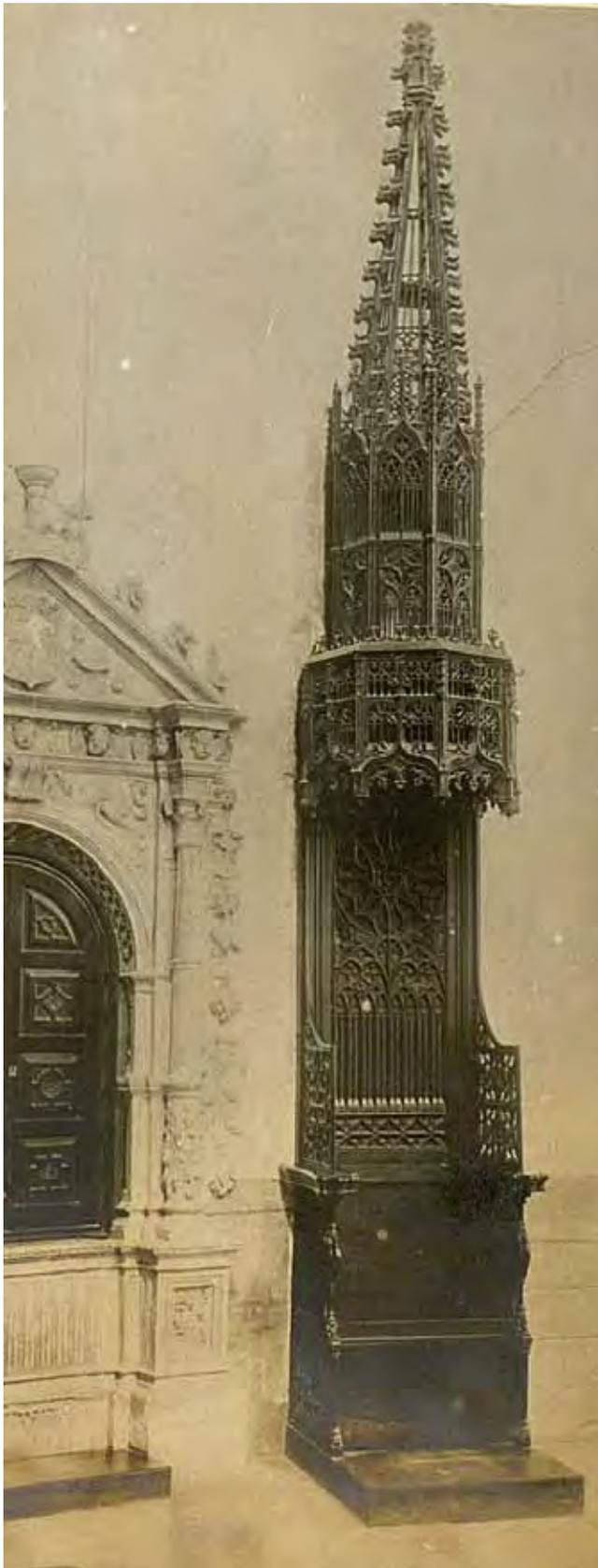


Figura 8. Catálogo Monumental de Burgos. Cartuja de Miraflores. Coro de legos. Silla. (Tomo II, p. 66)

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.

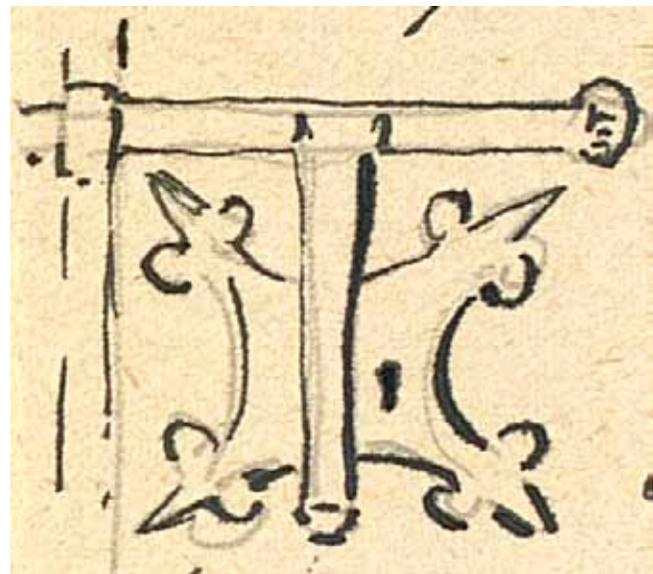


Figura 9. Catálogo Monumental de Burgos. Gumiel de Mercado. Dibujo de una cerradura (Tomo III, n.º 135)



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 artesanados 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 minarettes; 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

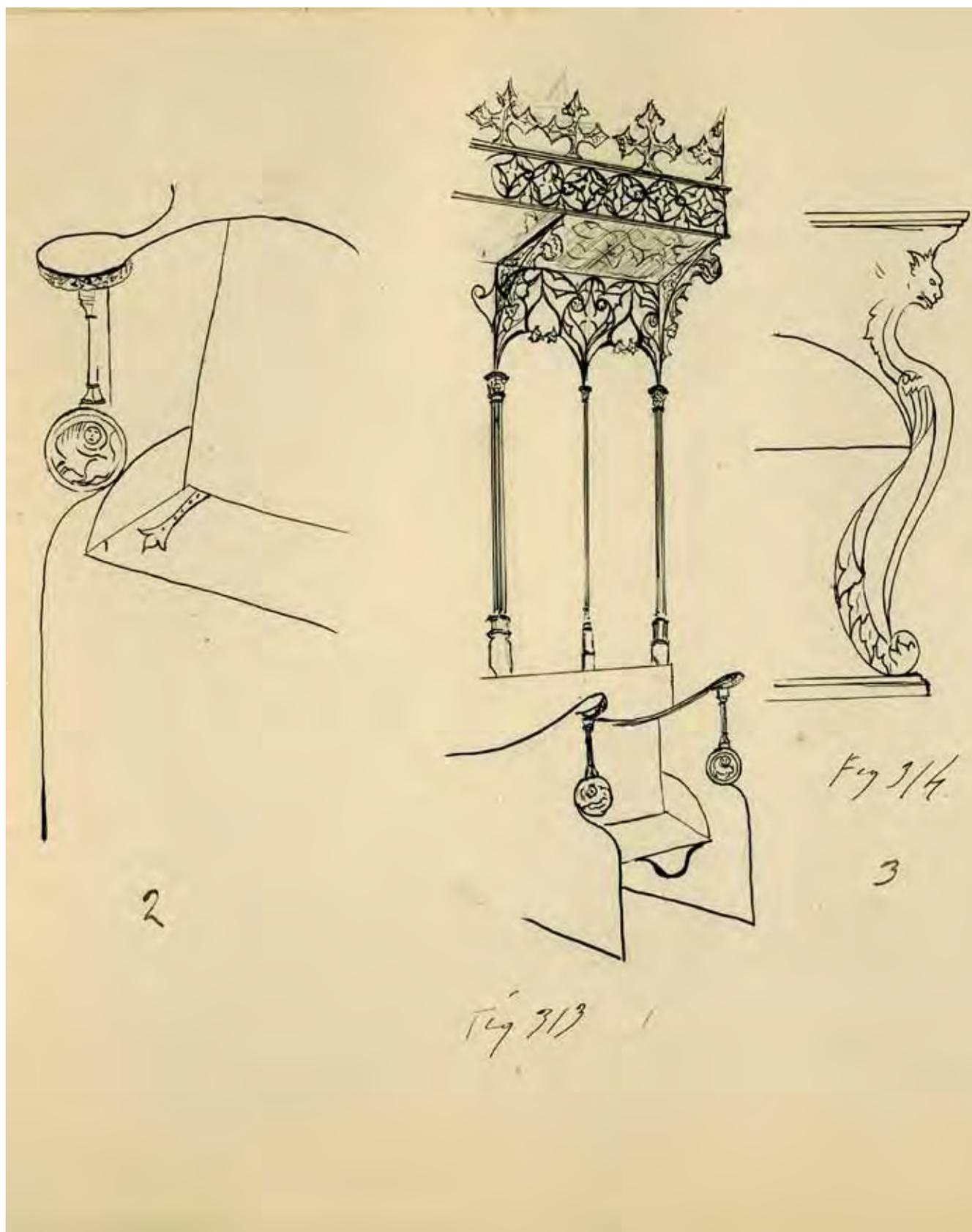


Figura 11. *Catálogo Monumental de Teruel*. Dibujos de sillerías. Fotografía: Cabré (lám. 15).

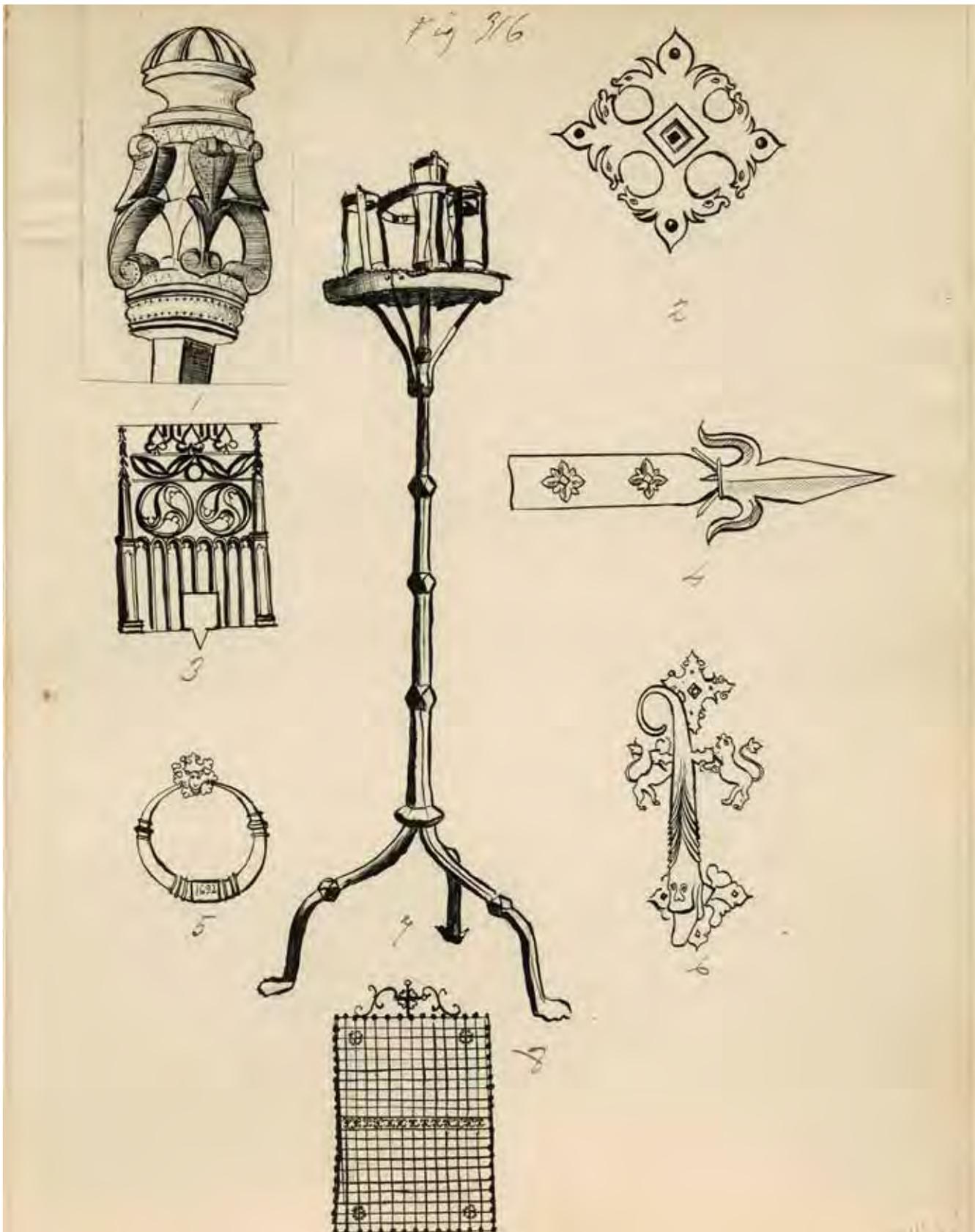


Figura 12. Catálogo Monumental de Teruel. Objetos de hierro forjado. Fotografía: Cabré (lám. 17).

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 fotografiando 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.