

En el frente del arte

Ricardo de Orueta 1868 – 1939



Este catálogo se publica con motivo de la exposición *En el frente del arte. Ricardo de Orueta (1868-1939)* presentada en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid) entre septiembre y diciembre de 2014, en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga entre diciembre de 2014 y marzo de 2015, y en la Residencia de Estudiantes (Madrid) entre marzo y junio de 2015.

EXPOSICIÓN

ORGANIZAN

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Museo Nacional de Escultura
Ayuntamiento de Málaga. Museo del Patrimonio Municipal
Residencia de Estudiantes
Acción Cultural Española (AC/E)

COLABORAN

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC
Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS-CSIC
Instituto de Historia, CSIC

COMISARIOS

María Bolaños Atienza
Miguel Cabañas Bravo

COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Argerich Fernández
Manuel Arias
Salvador Guerrero
María José Martínez Ruiz
María Morente
Consuelo Naranjo Orovino
María del Pilar Martínez Olmo
Jesús Prieto de Pedro

COORDINACIÓN (AC/E)

Montse Perero Quintas

PROYECTO MUSEOGRÁFICO Y GRÁFICA

Enrique Bordes
Eliett Cabezas

MONTAJE Y PRODUCCIÓN

XXXX

AUDIOVISUALES

CulturArts-IVAC / Acción Cultural Española (AC/E)
Departamento de Comunicación. Museo Nacional de Escultura.

TRANSPORTE

TTI, S.A.

SEGURO

Aon

CATÁLOGO

Edita

Acción Cultural Española (AC/E)

Dirección científica

María Bolaños Atienza
Miguel Cabañas Bravo

Coordinación editorial (AC/E)

Raquel Mesa Sobejano
Montse Perero Quintas

Textos

Manuel Arias Martínez
María Bolaños Atienza
Miguel Cabañas Bravo
Salvador Guerrero López
María José Martínez Ruiz
María Morente
Isabel Pérez-Villanueva Tovar

EDICIÓN DE TEXTOS

Ana Martín Moreno

Diseño y maquetación

Enrique Bordes

Preimpresión

Víctor Garrido

Impresión y encuadernación

Advantia

© De esta edición: Acción Cultural Española (AC/E), 2014

© De los textos: sus autores, 2014

© De las fotografías e imágenes: sus autores y propietarios, 2014

© Pablo Linés

© Raimundo de Campos Monsalve

© José Luis Mur

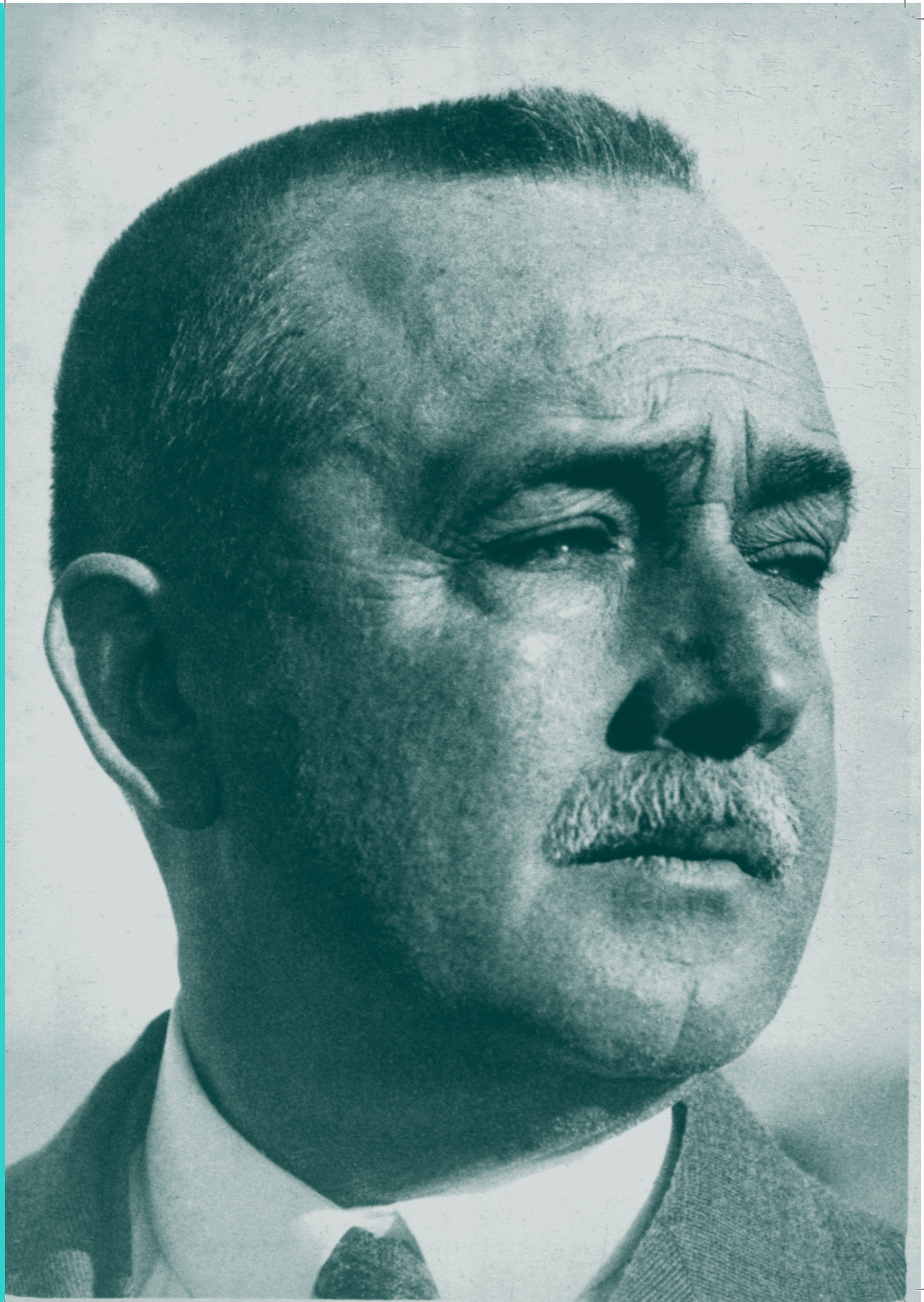
ISBN: 978-84-15272-59-5

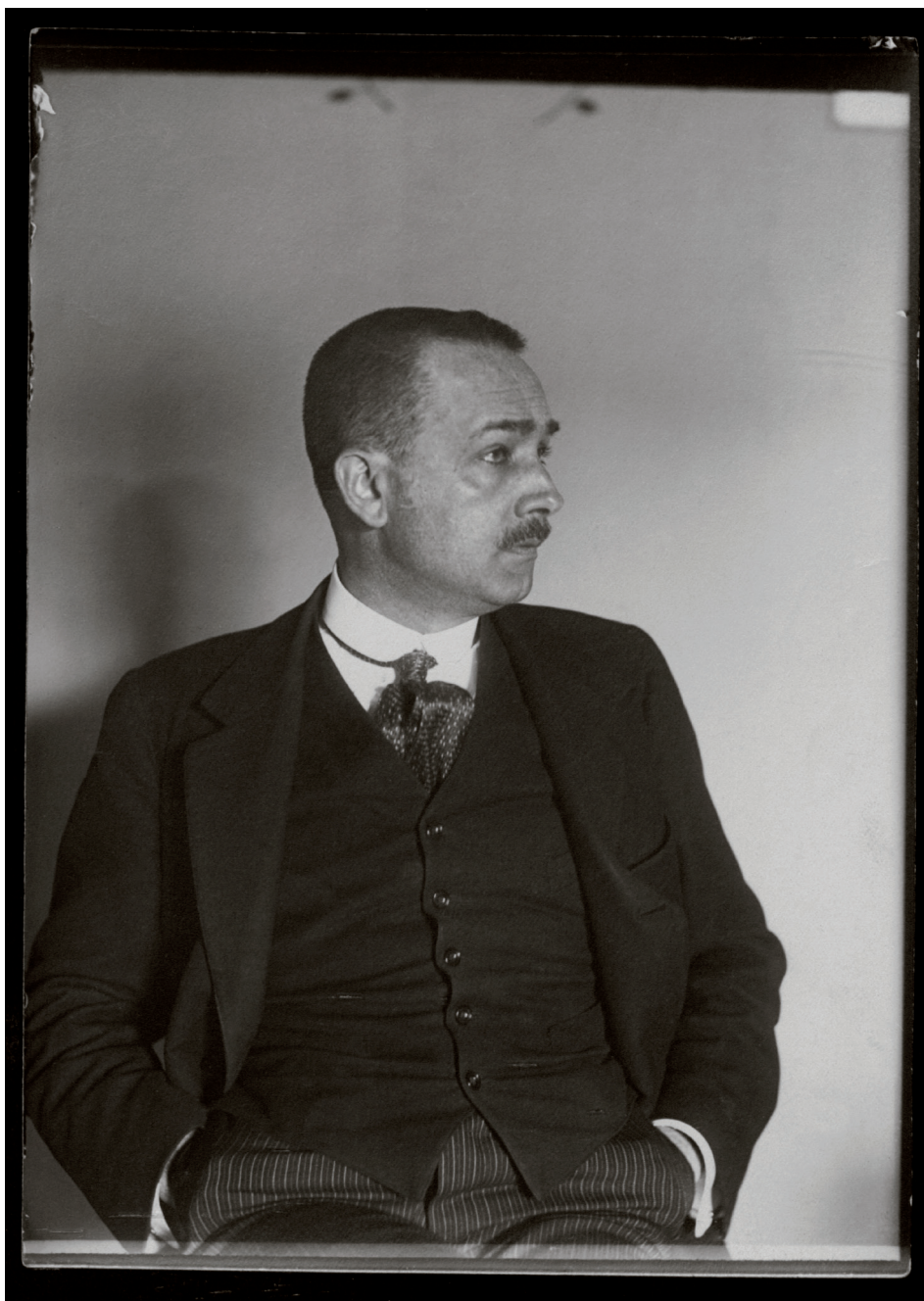
Depósito Legal: M-21796-2014

Los editores han hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las imágenes reproducidas en esta publicación. Se piden disculpas por los posibles errores u omisiones y se agradecerá cualquier información adicional de derechos no mencionados para ser incluida en posteriores reimpresiones.

- 20 **Ricardo de Orueta, guardián del arte español.**
Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico
Miguel Cabañas Bravo
- 80 **Una edad de plata para los museos**
María Bolaños Atienza
- 112 **Ricardo de Orueta y la historia de la escultura española, en su tiempo y en su legado**
Manuel Arias Martínez
- 134 **Orueta y su actuación frente a la pérdida del patrimonio**
María José Martínez Ruiz
- 166 **Ricardo de Orueta en la Residencia de Estudiantes**
Isabel Pérez-Villanueva Tovar
- 182 **Ricardo de Orueta, la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933 y los trabajos de conservación del patrimonio arquitectónico de la Dirección General de Bellas Artes durante la Segunda República**
Salvador Guerrero
- 196 **Huellas de Ricardo de Orueta en Málaga**
María Morente
- 218 **Notas**
- 244 **Bibliografía**







1. Ricardo de Orueta (posible autorretrato). Década de 1910. Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).

Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico ¹

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CCHS-CSIC

Pocas dudas caben hoy sobre el gran patrimonio artístico que tiene España y su necesidad de estudio, conservación y tutela, como parte destacada de un bien común, que debe protegerse y promocionarse desde los poderes públicos. Con todo, esta actitud hacia ese rico legado y la concienciación sobre sus requerimientos de conocimiento, salvaguarda y tutelaje han precisado de una evolución sensibilizadora y garante, en la que España debe mucho a los pioneros estudiosos del arte y el patrimonio formados y profesionalizados durante el primer tercio del siglo xx, en su llamada Edad de Plata.

Este es el caso del concienciado historiador del arte malagueño Ricardo de Orueta, que, además de destacado investigador y estudioso de la escultura española, fue uno de los principales promotores y artífices de esta nueva toma de conciencia y responsabilidad, que quedaría ya reflejada de forma permanente en la legislación española. Hoy Orueta, sin embargo, acaso resulte una figura casi desconocida u olvidada. La historia, hasta el momento, no parece haberle tratado de forma justa. Pero, ciertamente, incluso sin entrar por ahora en otros aspectos destacables y rescatables de su labor, a los que luego aludiremos, es mucho lo que España le debe, directa o indirectamente, respecto a la conservación de su patrimonio artístico; ese «tesoro artístico nacional» —por emplear la terminología de la época— del que hoy los españoles pueden sentirse tan orgullosos y mostrarlo ufanamente a propios y ajenos.

Fue la llegada de la II República, en abril de 1931, la que dio la oportunidad a Orueta de pasar de la investigación y erudición histórico-artística o la mera denuncia del expolio y abandono que sufría el patrimonio artístico español a la gestión de la política artística, en la cual puso un especial empeño en remediar y reconducir la difícil situación heredada. Determinación que, en junio de ese año, apenas transcurrido mes y medio de su nombramiento como director general de Bellas Artes por el Gobierno Provisional republicano, expresaba claramente ante la pregunta de un periodista sobre la labor que pensaba desarrollar desde el cargo:

Una, sobre todo, que me parece esencial. Impedir que se nos lleven el tesoro artístico nacional. Eso me trae aquí. Yo no diré nunca que *me he sacrificado*, no. Estoy aquí muy contento. Porque quiero... Creo que puedo hacer una gran labor. Labor de cancerbero. Pienso proponer al ministro unos cuantos decretos que arreglen de una vez para siempre esta cuestión, porque no hay derecho a lo que pasaba antes...

Además, en la misma entrevista, al hilo del comentario sobre la inmediata recuperación de una obra de arte importante llevada a Estados Unidos, el nuevo responsable del departamento ministerial dejaba marcado en qué consistiría su paralelo ideario de actuación:

Hay que hacer ambiente sobre todo esto. Hay que convencer al pueblo que las joyas artísticas son intangibles, que nos pertenecen a todos, que son nuestra historia, nuestras grandezas, que hay que conservarlo y defenderlo. Como sea... ²

En efecto, como veremos, Orueta pronto se convertiría en el mejor guardián del arte español. Su determinación sobre el patrimonio y, sobre todo, el fomento de importantes y duraderas medidas legislativas, además de propiciar la sensibilización e ir creando el ambiente que buscaba, serían fundamentales para su salvaguarda en una España que, por otro lado, no tardaría en ser sacudida por una cruenta y destructiva guerra civil y una no menos penosa y larga posguerra. De este modo, directa o indirectamente, el malagueño no solo lograría que no se destruyera o expoliara de manera inmediata buena parte del patrimonio español, sino también que se implantaran destacados y necesarios instrumentos para su conservación y defensa.

Y es que, en este aspecto, Ricardo de Orueta y Duarte (Málaga, 1868-Madrid, 1939), viejo republicano, afín a los institucionistas, copartícipe y puente entre noventayochistas y novecentistas e investigador sobre escultura del Centro de Estudios Históricos (CEH) de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), fue el pionero impulsor de las transformaciones que trajo el nuevo régimen republicano a la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), cuyas competencias prácticamente convertían a este departamento en un pequeño Ministerio de Cultura actual. El erudito malagueño fue elevado al cargo de director general de Bellas Artes en dos ocasiones, diferentes y de gran trascendencia, en las cuales se impuso de inmediato la salvaguarda del «tesoro artístico», sin descuidar el afán por su documentación, su catalogación y la creación de estructuras administrativas que lo estudiaran y preservaran.

Así, ya desde la misma formación del Gobierno Provisional, en un primer tramo Orueta ocupó el cargo entre el 23 de abril de 1931 y el 26 de diciembre de 1933 y luego, tras la victoria del Frente Popular, lo haría de nuevo entre el 24 de febrero y su cese —ya iniciada la guerra— el 9 de septiembre de 1936. Es decir, Orueta fue el responsable de la DGBA, primero, durante la etapa provisional, todo el bienio reformista y los dos primeros Gobiernos del bienio radical-cedista y luego, pasada la etapa conservadora, durante los cinco primeros Gobiernos frentepopulistas. Entre abril de 1931 y septiembre de 1936, por tanto, solo estuvo apartado del cargo durante el intervalo de los diez últimos e inestables Gobiernos de centro-derecha (de diciembre de 1933 a febrero de 1936), en los cuales el puesto lo ocuparon, más efímeramente, primero Eduardo Chicharro y luego Antonio Dubois García, puesto que, en septiembre de 1935, incluso la misma DGBA fue suprimida. Con ello, a pesar de los veintiséis meses que duró su alejamiento, el malagueño se convirtió en el primer y más duradero director general del ramo que tuvo el nuevo régimen; como seguidamente también fue el primer director general de Bellas Artes que tuvo este en la etapa bélica. Y hay que considerar que ambos períodos, de paz y de guerra, trajeron asociados un gran apremio y grado de responsabilidad en la gestión y actuación del citado departamento.

Su participación en la nueva política artística fraguada en aquellos agitados años de construcción de la joven II República, en consecuencia, fue manifiesta y de espe-

cial alcance; puesto que, ciertamente, si en 1931, como primer director general de Bellas Artes de la II República, Orueta hubo de comenzar su gestión orientándola hacia la prevención de los desenfrenos contra el patrimonio y su expolio, poniendo en marcha algunas de las más interesantes medidas legislativas para su preservación —como, entre otras, la tan perdurable Ley del Tesoro Artístico de 1933, que estuvo en vigor hasta 1985—, en 1936, hallándose de nuevo en el mismo cargo al estallar la guerra, igualmente le correspondió, por segunda vez, hacer frente a los excesos iniciales contra el patrimonio histórico-artístico, para lo que le fue muy útil la experiencia anterior y las medidas legislativas fomentadas entonces. Durante sus períodos directivos, por tanto, veremos que prácticamente se elaboró y se puso en vigor la normativa legal republicana más importante respecto a la protección del patrimonio, sin que la actuación de los otros titulares de la conservadora etapa intermedia alcanzara la misma significación y actitud previsoras frente a su pérdida y sus riesgos durante los conflictos civiles y armados.

Esta trascendente y culminante contribución de Orueta, en la que luego profundizaremos, con ser una de las más destacables y que mejor le caracterizan, no fue la única que nos legó ni podría explicarse por sí misma sin atender al ámbito de inscripción y visión sociocultural del malagueño, a su perfil formativo y profesional y a otros aspectos y logros de su actuación y aportaciones.³ Por tanto, antes de llegar a esos activos años treinta, en los que se desarrollaría lo principal de su gestión y actuación político-artística, tan marcada por la visión tutelar del patrimonio, con aplicación de una clara legislación preventiva y —respecto a los excesos revolucionarios y bélicos— paliativa, también ha de tenerse en cuenta otro amplio tramo de su vida, a caballo este entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

Corresponden estas décadas a las de formación de Orueta en el entorno familiar e intelectual malagueño y madrileño, entre manifiestas influencias regeneracionistas e institucionistas. Se fue afianzando entonces su republicanismo y sus aficiones artísticas, escultóricas y fotográficas. Estudió escultura en Málaga y París y culminó la carrera de Derecho; pero, tras instalarse en Madrid en la segunda década del nuevo siglo, además de vigorizar su concienciación política acudiendo a foros como el del Ateneo, su vocación y profesionalización se dirigirían hacia los estudios histórico-artísticos. Su futuro rumbo quedaría claro con su entrada en el recién creado Centro de Estudios Históricos de la JAE, en el que no solo contribuiría a hacer muy presentes los estudios sobre escultura, sino también la fotografía como una herramienta esencial para los estudios histórico-artísticos. Y a ello se sumaría su pronto ingreso, como tutor, en la Residencia de Estudiantes, en la que se convertiría en un permanente e indiscutible mentor y donde, además de hacer muy presente la sensibilización sobre el arte y sus huellas en cursos y conferencias, fomentó con entusiasmo las visitas a los museos y, sobre todo, el «excursionismo» a los paisajes y lugares artísticos más emblemáticos y accesibles.

Su pasión por el arte español y sus deseos de darlo a conocer y preservarlo, además de hacerse patente en los estudios que publicó en los años diez y veinte como colaborador del CEH o en sus informes como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1924, no tardaron en hallar en los años treinta, con su acceso al cargo de director general de Bellas Artes, una vía inmejorable de aplicación práctica y efectiva. De aquí que, en estas páginas, nuestra intención sea la de profundizar algo más en la inscripción y presentación de este poco conocido y trascendente historiador del arte y gestor de la política de patrimonio republicana, incidiendo precisamente en

esos dos aspectos, de erudición y gestión, esenciales en su perfil profesional de mayor proyección.

I. Perfil formativo y profesional de Orueta

Más de setenta y cinco años, como recordamos en 2014, nos separan ya del silencioso fallecimiento de Ricardo de Orueta. Para ponerle en sintonía con las ideas e inquietudes culturales y artísticas de su época, por tanto, hay que comenzar recordando, rápidamente, que nuestro malagueño fue coetáneo de los escritores de la generación literaria del 98 y de varios de los pioneros historiadores del arte que, en paralelo, principiaron la institucionalización de la disciplina histórico-artística en España, como Manuel Bartolomé Cossío, Vicente Lampérez, Aureliano de Beruete, Manuel Gómez-Moreno o Elías Tormo.

No obstante, su trayectoria fue algo más pausada y sosegada; de modo que, desde muy pronto, Orueta vivió tanto o más cerca de los literatos, críticos e historiadores de la generación del 14 o novecentistas, como José Moreno Villa, Leopoldo Torres Balbás, Jesús Domínguez Bordona, Francisco Javier Sánchez Cantón, Manuel Abril o Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal). Así, si bien compartió muchas ideas y visiones con los de la primera generación citada, especialmente en el aspecto trascendente y patrio, su continua cercanía a las inquietudes y renovaciones de la segunda, de cuyos miembros estuvo más próximo en los aspectos prácticos y aplicados y la visión internacional, fue igualmente importante, sirviendo muchas veces de puente entre ambas.

Con todo, ni junto a una ni otra generación de noventayochistas o novecentistas ha recibido Orueta una especial atención en la mayor parte de estos años. Ya hemos avanzado que su figura, configurada en la España de la Edad de Plata y luego opacada —en gran medida, no cabe duda, como efecto de su republicanismo y su inoportuna muerte casi al final de la guerra—, resultó especialmente relevante respecto a los nuevos planteamientos de estudio y gestión del rico patrimonio español. A pesar de ello, solo ha comenzado a ser objeto de indagación recientemente; cuando un renovado interés por la memoria y la actuación político-cultural de aquellos momentos, unido al afloramiento de importantes fuentes documentales y gráficas que habían caído en el olvido, ⁴ nos sacaron a flote al malagueño y propiciaron la revisión de su labor. Por ello, acaso convenga empezar presentándolo desde sus orígenes.

Como sabemos, nuestro protagonista era malagueño. Había nacido el 7 de mayo de 1868 en esa próspera y liberal ciudad andaluza, de rica y efímera burguesía dedicada al viñedo y la siderurgia que, aunque pronto en declive, había hecho posible la existencia en Málaga de una desahogada clase media, instruida y cosmopolita, entre la que abundaban los intelectuales y prenderían el republicanismo y el asociacionismo obrero. Era Ricardo el tercer hijo de los seis (Domingo, Luis, Ricardo, Jorge, María y Leonor) que tuvo el acomodado matrimonio de Francisca Duarte Cardenal (Málaga, 1837-1882) y Domingo María de Orueta Aguirre (Málaga, 1833-1895). Su padre, rico corredor de comercio, educado al amparo del positivismo y evolucionismo inglés, había sido un famoso naturalista y geólogo, autodidacta y viajero, conferenciante y autor de varias publicaciones sobre la geología malacitana, que asimismo impulsó la fundación en 1872 de la Sociedad Malagueña de Ciencias Físicas y Naturales (siendo su presidente efectivo entre 1872 y 1877 y 1885 y 1886 y honorario y perpetuo desde 1874) y que fue gran amigo del rondeño Francisco Giner de los Ríos, creador de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). ⁵ Su hijo primogénito, Domingo («Chomin») de Orueta y Duarte (Málaga, 1862-Madrid, 1926), fue quien heredó las aficiones naturalistas del padre,



2. El matrimonio Domingo de Orueta Aguirre y Francisca Duarte Cardenal. Fotografía Disdéri. París, finales del siglo XIX. 3. Ricardo de Orueta de niño. Fotografía M. Osuna. Málaga, c. 1880. 4. Ricardo de Orueta y cuatro amigos. Fotografía S. Muchart. Málaga, diciembre de 1891. 5. Varones de la familia Orueta. Málaga, c. 1890. 6. Amigos de juventud de Ricardo de Orueta: Manuel de las Heras, Paco Orueta, Tomás Bolín, Gustavo Jiménez Fraud, Javier de la Matta, Manuel Loring, Evaristo González, Pepe Orueta y Federico Heredia. Málaga, 30 de agosto de 1898. | Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).

convirtiéndose tanto en un destacado ingeniero y geólogo como en un próspero empresario y reputado científico; ⁶ mientras a Ricardo («Cachín» para la familia y los amigos), cuyo padre le había orientado desde niño hacia el mundo creativo y escultórico, le atrajo más el mundo del arte y su historia.

No es de extrañar, en consecuencia, que tanto Domingo como Ricardo ejercieran luego como profesores de la ILE y estuvieran muy vinculados a centros de la JAE como el CEH y la Residencia de Estudiantes. ⁷ Por otro lado, en el orden político, ambos hermanos fueron de ideales republicanos y laicos y amigos, desde finales del siglo XIX, de Melquíades Álvarez. Incluso, al igual que su primo Francisco de Orueta, en 1912 fueron redactores del programa político con el que el jurista asturiano fundó el Partido Reformista, en el que militaron los Orueta junto a otros intelectuales del momento, como Gumersindo de Azcárate, Benito Pérez Galdós, José Ortega y Gasset, Federico de Onís, Fernando de los Ríos, Américo Castro, Manuel García Morente o el mismo Manuel Azaña. Domingo, no obstante, como el mismo fundador del partido, desde 1917 fue moderando sus posiciones y comenzó a buscar interlocución con los monárquicos; mientras Ricardo, que, como veremos, cuando llegó a Madrid —con el apoyo de Giner de los Ríos— empezó a trabajar como pasante en el bufete de Melquíades Álvarez, se aproximó más hacia la izquierda de Manuel Azaña (quien acabó fundando su propio partido, Acción Republicana).

Sin embargo, hemos comentado que la más temprana vocación y formación del joven Ricardo de Orueta estuvo orientada hacia la práctica artística. La circunstancia, que ya hizo notar su coetáneo —y a la vez maestro y jefe del CEH— Elías Tormo, cuando contestó en 1924 al discurso de recepción del malagueño como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ⁸ también la recordó Juan Antonio Gaya Nuño, ya pasados más de cincuenta años, cuando publicó su historiografía del arte español. ⁹ Evocó el historiador soriano que la valiosa llegada del malagueño a lo historiográfico no se produjo «desde el campo de la erudición, sino del de la práctica», pues en su juventud, allá por los años ochenta en Málaga, cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad —que comenzó a funcionar en 1875 en el edificio de San Telmo—, fue aprendiz de escultor del pintor almeriense Joaquín Martínez de la Vega. Puede añadirse a ello alguna buena amistad, que cultivó entonces, entre el mundo artístico malacitano, como la del pintor Denis Belgrano, ¹⁰ incluso su atención a las actividades de la Sociedad Filarmónica de Málaga, de la que fue nombrado socio honorario en 1890. Pero lo cierto es que su acercamiento al ámbito creativo se produjo mucho antes, de niño, y con una especial predilección por la escultura. Acudía entonces a los tejares de Álora, cercanos a su casa, para obtener el barro empleado en sus modelos escultóricos. También de estos momentos parece ser el álbum de dibujos juveniles conservado en el Archivo del CCHS-CSIC, firmado con el nombre familiar de Cachín y que contiene, además de una fúnebre composición inicial (con lápida dedicada, guadaña, esqueletos, bustos y diversas alusiones al joven autor), apuntes escultóricos sobre la *Venus de Milo*, pequeños retratos de familiares de busto y perfil y vistas de cercanos jardines y arcadas. Luego fue enviado a París, para aprender las técnicas y rudimentos de la escultura con el afamado escultor Aimé Millet (1819-1891) en la Escuela de Artes Industriales y Decorativas. ¹¹

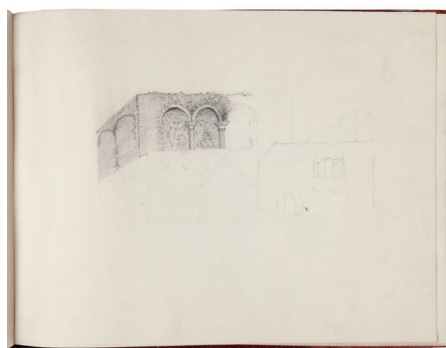
Según declarara Orueta —en la entrevista ya citada de 1931— sobre su primera vocación y formación, fueron sus padres los que, desde niño, le aficionaron y guiaron hacia el arte. A finales de los años setenta del siglo XIX, con diez o doce años, ya acudía a un tejear cercano para hacer sus figuritas de barro y luego, al terminar el bachillera-

to, con dieciocho años, sus padres le mandaron a París para estudiar escultura en la Escuela de Artes Industriales y Decorativas. Estando en la capital gala se enteró del rápido declive de la fortuna familiar y se puso a trabajar; a la vez que, en las horas libres, se decidió a estudiar la carrera de Derecho, la cual terminó ya en España, doce años después de haberla interrumpido y por indicación de Giner de los Ríos, gran amigo de la familia y que, a su llegada a Madrid, también fue quien le facilitó el trabajo en el bufete de Melquíades Álvarez.¹²

La muerte de su padre a principios de 1895 le hizo regresar a Málaga para ocuparse de sus hermanas, solteras y sin medios.¹³ En la ciudad andaluza se empleó en un almacén de vinos, convirtiéndose en un buen conocedor del producto, y reinició y culminó más tarde la carrera de Derecho, como alumno libre de la Universidad de Granada. Paralelamente, desde comienzos del nuevo siglo, Orueta afianzó la amistad con la joven intelectualidad malagueña, de la que fue miembro y mentor y con la que organizó ciclos de conferencias, conciertos, publicaciones y otras actividades. De entre estos jóvenes, seis —que pronto se hallarían bien situados en Madrid— estrecharon más sus lazos. Eran los amigos de la llamada «peña malagueña» (Moreno Villa, Francisco de Orueta, Manuel García Morente, Ricardo de Orueta y los hermanos Alberto y Gustavo Jiménez Fraud), de quienes surgieron relevantes iniciativas culturales, como la conferencia pronunciada en 1906 por Unamuno, la fundación en 1909 de la revista *Gibralfaro* o la organización de diferentes conciertos en la Filarmónica de Málaga. Así, como presintiendo y afirmando un más alto destino, esta peña de amigos y animadores de la actividad cultural malacitana se retrató en 1908 en la ciudad y, en 1929, ya ocupando sus miembros destacados puestos en Madrid, volvía a hacerlo aquí en idéntica posición.

Fueron importantes aquellos años; años de «holganza ilustrada» en Málaga, como los llamó el futuro conductor de la Residencia de Estudiantes, Alberto Jiménez Fraud, a quien Ricardo de Orueta —a su vuelta de París— guio en sus estudios jurídicos, mientras juntos analizaban con avidez la biblioteca de su padre y recibían el aval de su hermano Domingo para entrar en contacto con Giner de los Ríos en Madrid.¹⁴ Pero la ciudad andaluza, ciertamente, se les había quedado pequeña a estos jóvenes antes de consumarse la primera década del siglo; por lo que, al igual que hicieron los otros amigos de la peña en diversos momentos, nuestro Orueta, tras ver casadas a sus hermanas Leonor (en 1909) y María (a comienzos de 1911) y considerando concluido allí su deber para con ellas, se estableció definitivamente en Madrid, donde de nuevo el apoyo del rondeño Giner de los Ríos fue decisivo no solo para permitirle ejercer transitoriamente como profesor en la ILE, sino también para que entrara a trabajar como pasante del citado jurista y político asturiano y luego, puesto que esto no le llenaba, pudiera dirigirse con sus estudios y su sensibilidad sobre la escultura al CEH.¹⁵

Al iniciarse la década de los años diez, por tanto, Orueta ya estaba instalado en Madrid, donde frecuentó mucho el Ateneo, avanzando simultáneamente en unas ya consolidadas ideas republicanas y en un compromiso político que —según él— se había venido fortaleciendo con su trabajo de vinatero en Málaga.¹⁶ Consecuentemente, el malagueño, por un lado, en 1912 entró en el Partido Reformista¹⁷ y, por otro, se afilió en 1913 a la Liga de Educación Política Española, fundada por Ortega y Gasset y respaldada, entre otros, por Manuel Azaña, Manuel García Morente, Américo Castro, Fernando de los Ríos, Lorenzo Luzuriaga, Salvador de Madariaga, Ramiro de Maeztu, Pablo de Azcárate, Enrique de Mesa, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Salinas, Federico de Onís, Ricardo de Orueta, Moreno Villa o Manuel Machado. La citada Liga, que



7. Álbum de dibujos juveniles de Ricardo de Orueta (familiarmente, Cachín), con su retrato en busto. Málaga y París, finales del siglo XIX. 8. La «peña malagueña»: José Moreno, Paco de Orueta, Manuel García Morente, Ricardo de Orueta y los hermanos Alberto y Gustavo Jiménez Fraud. Málaga, 1908. CSIC. | Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).

tenía como meta ejercer una función rectora de la vida española, creando una mentalidad científica y moderna, en consonancia con las ideas de la Institución Libre de Enseñanza —y con claros referentes en Giner de los Ríos y Ramón y Cajal—, aunque ya repartió su *Prospecto* en octubre de 1913, prácticamente fue presentada al público con el discurso «Vieja y nueva política» de Ortega y Gasset, pronunciado en el Teatro de la Comedia el 23 de marzo de 1914; discurso que casi ha sido considerado como el acta fundacional de la generación de 1914 y su visión cultural y política.¹⁸

Tales afinidades de Orueta y su contacto con el Ateneo (en el cual fue nombrado vicepresidente de la Sección de Artes Plásticas en 1914) dieron como fruto paralelo una gran amistad con Manuel Azaña, a quien secundó en 1924, cuando este abandonó el reformismo melquiadista y fundó Acción Republicana seguido por un centenar de partidarios, entre quienes se hallaba el malagueño. Orueta, de este modo, se convirtió en un destacado militante del nuevo partido,¹⁹ así como, al fusionarse este en 1934 con el Republicano Radical-Socialista del tarraconense Marcelino Domingo, también fue miembro de Izquierda Republicana.

Respecto a su acomodo y modesta intendencia en Madrid, a su arribo desde Málaga Orueta se alojó en una pensión, en la que convivió con García Morente, Enrique Ramos, Antonio Cruz Marín, Américo Castro y su sobrino Manuel Orueta; aunque unos meses después, varios de estos amigos, con Alberto Jiménez Fraud, Moreno Villa y otros procedentes de la peña malagueña, por iniciativa de Orueta, alquilaron un piso en la calle Serrano, 36, al que llamaron la «República de la calle Serrano». Allí permaneció nuestro malagueño hasta 1915, fecha en la que la Residencia de Estudiantes se trasladó de la calle Fortuny a los Altos del Hipódromo y fue llamado para instalarse en ella por su amigo Alberto Jiménez Fraud; aunque otros amigos todavía se mantendrían allí hasta 1917, como fue el caso del joven poeta José Moreno Villa, quien nos dejó una ilustrativa descripción de aquel hospedaje madrileño:

Ricardo de Orueta había formado una «república» en una casa de la calle de Serrano. Llamábase «república» al grupo de amigos que alquilaba un piso para vivir con más independencia que en una casa de huéspedes. Todos éramos estudiantes. Algunos llegaron a ser hombres eminentes en sus disciplinas: Américo Castro en la filología, Morente en filosofía, Orueta en la historia de la escultura. Por allí habían pasado Jiménez Fraud, director luego de la Residencia de Estudiantes; Enrique Ramos, ministro con la República de letra grande [...] Orueta era «el viejo» y el inmovible. Logró sostenerla hasta 1917. Y en calidad de huéspedes amigos, por la mesa de la «república de Serrano, 36» pasaron Ortega y Gasset, Francisco Giner, Besteiro, Unamuno y no sé cuántos más.²⁰

Aquel Madrid «ateniense», como lo llamara el mexicano Alfonso Reyes, también permitió a Orueta desarrollar sus eruditos afanes de estudio de la escultura española, anteponiéndolos a trabajos mejor retribuidos. De este modo, de nuevo orientado por Giner de los Ríos, en cuya ILE no solo se concedía una gran importancia pedagógica y metodológica al excursionismo y los museos, sino también a la documentación y defensa del arte y el patrimonio españoles,²¹ él mismo dejó narrado cómo abandonó el camino del Derecho y se dirigió al recién creado Centro de Estudios Históricos:

Cogí una pequeña herencia. Seis mil pesetas. Pensé poner una taberna. O un almacén de vinos, en lo que estaba muy práctico. Pero antes vine a Madrid, de paso, y me encontré con don Francisco Giner, a quien expuse mis proyectos. «No,

hombre, no haga eso; termine la carrera, y venga acá que yo haré porque entre en cualquier bufete...», me dijo. Acabé la carrera entonces, y aquí me vine. Entré de pasante con Melquíades Álvarez, el abogado más austero que he conocido en mi vida; pero la carrera no me gustaba. Se lo dije a Giner. «Yo quiero dedicarme a mis estudios, a mis investigaciones sobre arte. Esto de los pleitos *no me tira...*» El gran maestro, entonces, me dijo: «Si usted no aspira a tener grandes satisfacciones materiales, venga usted al Centro de Estudios Históricos. Allí podrá usted trabajar. Pero el sueldo es de cuatro mil pesetas nada más». «Acepto. De cuando fui rico, apenas me acuerdo... Sé lo que es la privación. Solo quiero estudiar...», fue mi contestación.²²

Su polifacético amigo malagueño Moreno Villa, que con tanta soltura nos ha narrado en su autobiografía estos momentos y que tuvo con Orueta un paralelo encauzamiento hacia el CEH, nos sitúa la fecha de entrada en el curso 1910-1911.²³ El joven poeta, que asimismo se había dirigido a Giner de los Ríos, le comentó al rondeño que pensaba dedicarse complementariamente a la historia del arte y este le mandó a ver a Gómez-Moreno. De manera que, añade Moreno Villa, «a los pocos días comenzamos Ricardo de Orueta y yo a recibir lecciones de este maestro». En las mismas páginas, el poeta y pintor también nos ha descrito el trabajo que se realizaba en aquella «colmena de abejas» del CEH y la actividad de sus secciones y gentes, especialmente las de Arqueología y Arte, en las que laboraban «dos jefes y seis soldados»; esto es, sus directores (don Manuel Gómez-Moreno y don Elías Tormo) y sus colaboradores (Orueta, Torres Balbás, Sánchez Cantón, Domínguez Bordona, Antonio Floriano y el propio Moreno Villa). Pero además, este joven amigo malagueño, que casi siempre vivió en Madrid en comunidad con Orueta —primero en el piso de la calle Serrano y a partir de 1917 en la Residencia de Estudiantes—, nos ha dejado una vivaz evocación de aquellos años de nuestro protagonista:

Orueta entró en el Centro Histórico a la par que yo; pero pronto se sacudió la tutela de los jefes, constituyéndose en capitán de una sección de historia de la escultura compuesta por él solo. El pobre murió antes de terminar su libro de gran vuelo sobre ese tema. Murió en Madrid pocos días antes de entrar Franco. Era dieciocho años mayor que yo. Cuando nos conocimos en Málaga me doblaba la edad y yo le di siempre la broma de que tenía dos veces mis años. Materialista acérrimo, me hizo leer a Darwin y a Flammarion antes de salir para Alemania. Fue la persona que más influyó en mi cambio de Málaga por Madrid. Cuando vino la República, fue nombrado Director de Bellas Artes. Era republicano viejo, de toda la vida. En el Centro Histórico publicó una monografía sobre Pedro de Mena, escultor olvidado, otra sobre Alonso Berruguete, un volumen sobre escultura funeraria en Castilla la Nueva y un volumen pequeño sobre el escultor vallisoletano (aunque de origen gallego) Gregorio Fernández. Fue académico de Bellas Artes. Pero lo más notable en él era su personalidad, muy parecida a la de Silvestre Paradox. Su cuarto daba risa. Vivía estrechamente entre muebles viejos de su padre, desbarnizados y astillados, máquinas y ampliadoras de fotografías, estantes abarrotados de libros, colecciones de mecheros y plumas estilográficas, petacas de Ubrique, atriles, herramientas, cubetas para revelar y alambres cruzados en todas direcciones para llevar por las noches el foco eléctrico adonde le conviniera.

Metido en aquel cubil, se entregaba a las tareas más peregrinas. Limar mangos de cepillos de dientes para hacer plegaderas o cuchillitos de papel; vaciar camafeos para hacer unos sellos de barro con que mataba el lacre de las cartas; inventar ratoneras que verdaderamente cogían ratones, que soltaba todas las mañanas; rociar de pan o de semillas el suelo para que los gorriones entrasen cuando él estaba todavía en la cama. En Málaga había sido catador de vinos, y en sus últimos años de Madrid fue un gran bebedor de cerveza.

De Orueta se podría escribir un libro divertido y dramático.²⁴

Moreno Villa, que tan cerca moró y trabajó del investigador y compañero malagueño, nos ofrece así en su autobiografía un cercano e ilustrativo perfil del acomodo y personalidad de nuestro protagonista. Orueta, ciertamente, como un par de años después ocurriría con el joven poeta amigo, había sido llamado en 1915 por su común amigo Jiménez Fraud para instalarse como tutor en la Residencia de Estudiantes, otro de los organismos que, como el propio CEH, había fundado la JAE en 1910 para incentivar la educación y la investigación. Allí, junto a los otros «dones» del lugar, se le reservaba un papel de mentor de los jóvenes residentes; papel semejante al que había desarrollado tiempo atrás en la ciudad andaluza con el mismo Jiménez Fraud y otros miembros de la peña malagueña. Don Ricardo, que sintió desde entonces un gran apego por este centro educativo, de donde ya no se movió hasta verse forzado a la evacuación durante la guerra, desde muy pronto le manifestó su estima y su dedicación; a la vez que, para los jóvenes residentes, el veterano malagueño se fue convirtiendo en todo un referente del lugar.

Ello quedó reflejado tempranamente con la donación a la Residencia, junto con su hermano Domingo, de la biblioteca de su padre, producida en 1917, o con su nombramiento de director de la Asociación de Antiguos Residentes, creada en 1925. Pero también mediante sus regulares conferencias, su guía de excursiones y visitas a museos o su presidencia de actos y demás actividades, entre otras actuaciones de las que fue quedando noticia en la propia revista del centro, *Residencia*, publicación a la que también aportó diferente material fotográfico de sus salidas e intereses artísticos y humanos.²⁵

Su principal cometido entre los jóvenes residentes —y no olvidemos que entre ellos estarían Luis Buñuel, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, etc.— fue el de promocionar su sensibilización artística —de lo que también se encargaba Moreno Villa—. Para ello no dudó en impulsar las excursiones a museos y lugares de honda huella artística, a la vez que avivó el uso de nuevas herramientas como la fotografía; aspecto este que acabaría por singularizarle entre los residentes y que el propio García Lorca incluso dejaría reflejado en el manuscrito de una obra teatral inédita ambientada en la Residencia:

(Aparecen don Ricardo Orueta cargado de máquinas fotográficas y Luis Truán cabreado)

TRUÁN. Vamos, no diga usted que no, don Ricardo. Es un cretino.

ORUETA. Le das mucha importancia, aparte que es un muchacho simpático y de cierto mérito. Te enseñaré la foto que le hice ayer y verás como cambias de opinión.

TRUÁN. ¡Pobre!

ORUETA. Es estúpida.

TRUÁN. Yo, sin embargo, no le prestaría la máquina ni le prestaría nada. Es un cretino.

ORUETA. Mira esta máquina que acabo de comprar a Braulio López Leñiz. Es estupenda. No se la prestaría. Pero la que empleo para las cosas de Berruguete y Pedro Mena... esa con mucho gusto, porque para mí, que ya soy viejo, se hace muy pesada.²⁶

Mas, al igual que contribuyó a sensibilizar y conformar el espíritu de la Residencia, Orueta, en lo profesional, también vivió íntimamente ligado al CEH, donde asimismo fue uno de los principales promotores del uso de la fotografía y del excursionismo, como herramientas y modos de conocimiento e indagación de la historia del arte. Este centro de investigación había sido fundado por la JAE en 1910 —muy poco antes del mismo arribo del malagueño—, contando con siete secciones de investigación que tenían un director responsable y una marcada orientación hacia el estudio de lo medieval, perfil que entonces se consideraba como el más identificado con los orígenes de las esencias patrias. La Sección 2.^a del CEH, por tanto, fue dedicada al Arte Medieval Español y liderada por el erudito granadino Manuel Gómez-Moreno. En enero de 1913, no obstante, fue complementada con la creación en el CEH de una Sección 8.^a, denominada de Arte Escultórico y Pictórico de España en la Baja Edad Media y el Renacimiento, dirigida por el valenciano Elías Tormo. Desde muy pronto, sin embargo, ambas secciones fueron perfiladas y conocidas, respectivamente, como las secciones de Arqueología y Arte.²⁷

Orueta, que entró cuando solo existía la primera y más antigua Sección 2.^a o de Arte Medieval Español, pero acabó encuadrándose en la más reciente de Tormo y pronto encabezó en el CEH las investigaciones sobre escultura, como si se tratara de una nueva sección (aunque en realidad era parte de la de Arte), nunca llegó a apartarse del todo de este centro, que siempre consideró ejemplar y en el que solo relajó su presencia y colaboraciones —que no su apoyo y fomento— en el tiempo que condujo la DGBA. De hecho, de su presencia, actividades y aportaciones, ligadas tanto al CEH como a la Residencia, se fue dando periódico detalle en las *Memorias* publicadas por la JAE entre los cursos-bienios 1912-1913 y 1933-1934.²⁸ De manera que, a través de ellas, podemos ver reflejados los avances de Orueta en la mayor parte de sus investigaciones, viajes de estudio, publicaciones y trabajos inéditos sobre escultura española; pero también en el impulso que dio al uso de la fotografía en la disciplina (hasta culminar con la creación en el CEH del Fichero de Arte Antiguo en 1931); en las regulares conferencias y cursos impartidos en el CEH, la Residencia y otros lugares (como la Universidad Popular de Segovia o el Ateneo en 1929-1930); en las múltiples y variadas visitas y excursiones que dirigió para residentes y alumnos extranjeros —prodigadas tanto a instituciones y lugares de Madrid y sus cercanías (museos del Prado, Moderno, Arqueológico y Osma; Palacio Real, Armería, Biblioteca Nacional, Alcalá de Henares, Guadalajara, Toledo, El Escorial, Segovia, La Granja), como a otras ciudades más lejanas (Medina del Campo, Toro, Zamora, Salamanca, Ciudad Rodrigo, León, Ávila, Mérida)—; en su paso por la DGBA y varias actuaciones promovidas desde el cargo, etc.

Elías Tormo, en abril de 1913, ya daba noticia de las visitas realizadas con Orueta y Juan Allendesalazar, «personas —dice— que tanto pueden aprender de mí como yo de ellos», a la iglesia madrileña de Maravillas, en la plaza del Dos de Mayo, donde el malagueño descubrió un nuevo Cristo de Pedro de Mena de tamaño natural, que sucedía a su reciente hallazgo de un busto de la Virgen, también de Mena, en la iglesia nueva de las monjas Maravillas, en la calle Príncipe de Vergara, que había estudiado

por indicación del propio Tormo, «pues el señor Orueta —añade el valenciano— es autor de una notable monografía sobre dicho escultor, todavía inédita». ²⁹ Sin embargo, lo cierto es que, al principio, al malagueño no le fue fácil congeniar y ganarse la confianza de Elías Tormo, como se refleja en la carta que el 21 de junio de 1913 envió Orueta a José Castillejo, secretario de la JAE. En ella, el ilusionado investigador le agradecía a este la diplomática misiva que había mandado a Tormo, la cual conocía a través de Alberto Jiménez Fraud y que había logrado que él pudiera seguir adelante con el proyecto y las circulares de consulta que, sobre la escultura sepulcral que pudiera haber en las diversas localidades, habían elaborado y remitido desde el Ministerio de Instrucción Pública a los maestros de primaria de los diferentes pueblos españoles. Además, la carta le había ayudado a acordar con Tormo continuar, en paralelo, sus investigaciones en los inventarios monumentales y a programar excursiones a Priego y Cabra (respecto al escultor Pedro de Mena) y a diferentes pueblos de Castilla la Nueva para estudiar sepulcros. «Lo único que siento un poco —concluía su misiva Orueta—, nada más que un poco, es que el trabajo este de los sepulcros es muy superior a mis fuerzas, y aun a las de Tormo, si lo quisiera compartir conmigo. En fin; ahora, gracias a V., creo que ha llegado la hora de que nuestra Sección haga algo, y algo, bueno o malo, pero hecho a conciencia y estudiado con entusiasmo, porque no creo que Tormo vuelva a ser obstáculo para nada.» ³⁰

Igualmente, desde Gijón, su hermano Domingo de Orueta, en carta enviada a Castillejo el 15 de julio de 1914, le comentaba confidencialmente las diferencias entre Tormo y Ricardo; dado que el primero creía que su hermano, pese al aval de su anterior libro sobre Pedro de Mena, no podía hacer una monografía sobre Berruguete «por falta de talla, de preparación o lo que sea», hecho por el cual el ingeniero le solicitaba al secretario de la JAE su mediación o ayuda y le ofrecía incluso apoyo económico para que Ricardo pudiera acometer el trabajo de Berruguete en el CEH. ³¹

A pesar de estas diferencias e incluso de las que pudo haber originado su diferente visión política, ³² lo cierto es que tanto Orueta como Tormo sintieron una común preocupación por defender y estudiar el patrimonio artístico español ³³ que les hizo superar muchas trabas y colaborar juntos. De modo que las publicaciones que el malagueño sacó a la luz en estos años pioneros en los estudios histórico-artísticos, aunque no todas editadas por el CEH, fueron abundantes y notables. De ellas destacan su temprano libro *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano* (1914), dedicado a Alberto Jiménez Fraud y que es una amplia monografía y catálogo del castizo escultor andaluz del XVII, que precisaba de un estudio profundo. Del libro, además, al año siguiente ofrecería el malagueño un amplio y muy ilustrado resumen en la revista *Museum*, donde expresaba su profundo agradecimiento a la JAE y el CEH e incorporaba —pues le habían aparecido después de publicado— más de una docena de nuevas obras al catálogo de Mena. ³⁴

También acabó publicando Orueta, aunque ahora fuera del CEH, con la editorial Calleja, la monografía *Berruguete y su obra* (1917), texto en castellano y francés con el que incluso ganó el premio Charro Hidalgo del Ateneo madrileño; así como sacó a la luz *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara* (1919), primera de las obras de un proyecto de gran envergadura —en origen ideado por Tormo— ³⁵ que condujo Orueta en el CEH y sobre el que pensaba continuar hasta abarcar toda España, lo que le mantuvo mucho tiempo ocupado. ³⁶ Culminaría la década dando a la imprenta su estudio, más breve, *Gregorio Hernández* (1920), aplicado

a otro famoso imaginero y máximo representante del realismo castellano del siglo xvii, también conocido como Gregorio Fernández.³⁷

En la misma línea de trabajo, y en cierto modo como epítome de una idea muy repetida en sus publicaciones, podríamos considerar también su ensayo *La expresión del dolor en la escultura castellana* (1924), librito donde describe este rasgo, que atraviesa la escultura románica, gótica y barroca, como reflejo de las circunstancias socioculturales de sus autores, hondamente condicionados por la religión. El ensayo, no obstante, en realidad constituyó su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, producida el 26 de octubre de 1924.³⁸ Le fue contestado por el mismo Elías Tormo, que para la ocasión hizo hincapié en la vocación y superación profesional que distinguía a Orueta como hombre y estudioso de la escultura y en lo esperanzador que resultaba, tanto para él como para su centro de trabajo, su dedicación a la investigación. Añadía también el valenciano, con intención de caracterizar las publicaciones del malagueño y su forma de elaborarlas, que en ellas «todo el material se debe al propio autor, cuya manera de trabajo, serena y apurada, ha consistido siempre en evitar todo juicio anticipado, basando el estudio en una visión tranquila y reposada de todas y cada una de las obras del artista de predilección, depurada, decantada y desentrañada, y en todas las relaciones comparada, a base de las cuidadosas pruebas fotográficas de la propia máquina y la propia experiencia».³⁹

Su entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, saludada por la prensa sin efusión y con mero resumen de los discursos de recepción,⁴⁰ por otra parte, también abrió desde 1924 una nueva vía de actuación en la labor de Orueta; quien, en una España sobre la que por entonces se abalanzaban grandes depredadores internacionales del arte y que precisaba amparar con vehemencia su rico patrimonio artístico,⁴¹ se convirtió en un apasionadísimo defensor del mismo y no dudo en denunciar con insistencia —y muchas veces con gran ruido mediático— la desaparición y expolio de significativos conjuntos y piezas. Algunos de estos casos trascendieron a la prensa, otorgándoles un nuevo relieve; como cuando esta, en 1929, volvió a hacerse eco de las denuncias que, desde el año anterior, venía realizando Orueta en la Academia sobre lo ocurrido con la losa sepulcral de Alfonso Ansúrez, del siglo xi, procedente de un monasterio benedictino de Sahagún y vendida a Estados Unidos (que luego él mismo recuperaría cuando fuera director general de Bellas Artes).⁴² Pero el mejor ejemplo de la resonancia mediática de estas «voces de alarma» sobre nuestro tesoro artístico, como las había llamado Luis de Zulueta en 1929, sin duda se dio con la posición que adoptó Orueta ante el expolio y venta de obras en la diócesis de Burgos, comprobadas por él mismo en diferentes iglesias. Posición de denuncia que provocó airadas discusiones en las sesiones de la Academia que saltaron a la prensa en noviembre de 1930, atribuyéndose al malagueño tintes anticlericales en su postura.⁴³ Así, toda esta vehemente actuación antecedente, que estuvo salpicada de casos con menos divulgación, ya prefiguró y preparó la que iba a ser su principal labor tras su no muy lejano acceso al cargo de director general de Bellas Artes.

En otro orden, también sus trabajos de investigación tomaron un nuevo rumbo, dado que, a partir de 1925, año en el que apareció en el CEH la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología* —dirigida por Gómez-Moreno y Tormo—, la mayor parte de la producción impresa del malagueño fue encauzada a través de este medio; estando dedicados sus estudios, principalmente, a analizar a los escultores animalistas del siglo xiv (1925), a Alonso Berruguete (1926), a José de Mora (1927), a la escultura de



9. Giner de los Ríos y José Castillejo en una excursión a El Pardo. Madrid, c. 1910. Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC). 10. Domingo de Orueta, director del Instituto Geológico y Minero de España entre 1925 y 1926. Madrid, 1925-1926. Museo Geominero, Madrid.



la ermita de Quintanilla de las Viñas (1928), a la de la capilla mayor de la catedral de Toledo (1929) o a la del claustro de Silos (1930).⁴⁴

Fueron más esporádicas, en cambio, sus colaboraciones en otras revistas y publicaciones colectivas, aunque tampoco quiso dejar de estar presente en el primer número de la revista *Residencia*, donde reparó en el madrileño *Cristo de la Agonía* de Juan Sánchez Barba,⁴⁵ ni en el libro colectivo en homenaje al tercer centenario de Pedro de Mena, que, además de Orueta, también firmaron en 1928 Palomino, Marquina, Justi, González Anaya, Margarita Nelken, Gómez-Moreno, Gallego Burín, Moreno Villa, Diego Angulo y otros eruditos.⁴⁶ No llegaría a ver la luz, sin embargo, el gran manual, en varias partes, de *Historia de la escultura española*, iniciado a mediados de los años veinte en el CEH y ralentizado con su cargo en la DGBA, pero al que, hasta el final de sus días, dedicó un gran esfuerzo.⁴⁷

Lo principal de la producción de Ricardo de Orueta como historiador del arte, que estuvo enfocada a resaltar los momentos y protagonistas más notables del trayecto de la escultura española, lo llevó a cabo, por tanto, en el Madrid de las dos décadas que precedieron a la II República. Le sedujo menos el arte contemporáneo y el papel de crítico de arte de la actualidad, aunque también es cierto que participó en jurados, como el de admisión de la Exposición Nacional de 1926, u ofreció consejo cuando, en 1927, se dirigieron a él como académico de San Fernando para consultarle sobre el escultor idóneo para erigir un monumento en Gijón, precisamente dedicado al trágico destino de su sobrino, el ingeniero de minas Manuel Orueta (ahogado en el mar al intentar salvar a unos compañeros), no dudando entonces el académico en proponer al avanzado escultor Emiliano Barral,⁴⁸ de quien fue gran amigo. Su presencia en estos eventos, con todo, aumentaría notablemente a partir de 1931, en función del nuevo cargo, aunque —como veremos— nunca fue algo prioritario en Orueta.

Su labor principal se dirigió a otros horizontes, revisores y sensibles ante el rico pasado español. Y lo evidencia especialmente no solo su defensa en la Academia de San Fernando del patrimonio artístico amenazado por el expolio o el abandono, sino también toda su misma obra impresa, en la que tan afanosamente se propuso estudiar la escultura histórica más trascendental y sus esencias patrias. Subyacía en ello, como bien observó Javier Varela sobre aquellos genéricos esfuerzos,⁴⁹ una gran vocación y voluntad patriótica, que a Orueta le ayudó a superar múltiples dificultades y que fue común a la mayor parte de los investigadores maduros del CEH de entonces, tan marcados por el institucionismo. La película documental *¿Qué es España?*, de 1927-1930, donde aparecía Orueta junto a varios de sus compañeros del CEH (Homero Serís, Sánchez Cantón, Menéndez Pidal, Américo Castro, Elías Tormo, Amado Alonso y Navarro Tomás), evidencia bien ese impulso renovado a favor del país y los deseos de aportar rigor y saber a la misma «colmena científica». ⁵⁰ A partir de 1931, además, el nuevo régimen incluso ofrecería a Orueta la oportunidad de orientar y poner en práctica sus inquietudes, las cuales tan decididamente se dirigían ya a conseguir tutelar y preservar el patrimonio artístico español.

II. La gestión de Orueta al frente de la DGBA republicana (1931-1936)

Nunca fue fácil articular en España una política sobre el patrimonio artístico y cultural, pero algo comenzó a cambiar hacia 1900, fecha en la que fue creado el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (MIPBA),⁵¹ al cual, entre otras atribuciones, se le encomendaron las concernientes a «Bellas Artes, Archivos, Bibliotecas y Museos». Ello trajo aparejado que, en breve, para encargarse de ese cometido, surgiera en su

seno la DGBA, que pronto se convertiría en el eje central de articulación de la gestión y tutela del rico patrimonio español. A través de ella, además, el Estado progresivamente fue asumiendo el interés creciente detectado entre la intelectualidad y la ciudadanía por el patrimonio y su conservación y modernizando la legislación y las medidas a adoptar.

Durante los años veinte ya se dieron pasos claves en este sentido, como fueron el Real Decreto de 16 de febrero de 1922, sobre los objetos artísticos que podían exportarse y su procedimiento, y el Real Decreto de 9 de enero de 1923, sobre la autorización previa necesaria a las diferentes entidades de la Iglesia para poder vender el patrimonio del que disfrutaban; aunque ambas normas fueron poco efectivas y no impidieron destacadas y fraudulentas exportaciones y ventas. Más firmes y eficaces resultaron, no obstante, por un lado, el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, que definía el tesoro artístico mueble e inmueble que correspondía proteger al Estado y la declaración de monumentos nacionales, dando origen también —para inventariarlo, protegerlo y conservarlo— a la creación de la Junta de Patronato del Tesoro Artístico Nacional, presidida por el director general de Bellas Artes. Por otro lado, el Real Decreto de 26 de julio de 1929, que reorganizó los servicios del Tesoro Artístico Nacional y dividió España en seis zonas de protección y tutela presidida cada una por un arquitecto-conservador, cuyos criterios y directrices emanaban de la Junta de Patronato. Fueron designados arquitectos conservadores de zona, por tanto, Alejandro Ferrant, Teodoro Ríos, Jeroni Martorell, Emilio Moya, Pablo Gutiérrez y Leopoldo Torres Balbás, arquitectos comprometidos con la cultura, la investigación y la conservación del patrimonio, que entendieron bien las tareas de preservación y las intervenciones que se les requerían y continuaron trabajando en la misma línea —junto a José Rodríguez Cano, que pronto sustituyó a Pablo Gutiérrez, y Francisco Íñiguez, que relevó en 1933 a Teodoro Ríos— hasta 1936.⁵²

De otra parte, organizativamente, a la llegada de la II República el departamento ministerial de la DGBA básicamente estaba estructurado en cuatro veteranas secciones (Fomento de las Bellas Artes; Enseñanzas Artísticas; Construcciones Civiles y Monumentos —ya prácticamente escindida y reajustada— y Archivos, Bibliotecas, Museos Arqueológicos y Propiedad Intelectual), a las cuales, tras la citada norma de 26 de julio de 1929, que había creado seis zonas de protección del patrimonio, y la nueva Real Orden de 16 de enero de 1930, que reorganizaba los servicios de la DGBA, se había añadido una quinta sección, la de Tesoro Artístico Nacional, que quedaba dividida en cuatro negociados de actuación.⁵³ Y el advenimiento del nuevo régimen, pese a las diferentes regulaciones y reordenaciones de la gestión, incluso los cambios de orientación y transferencia de competencias que trajo consigo, prácticamente siguió manteniendo las mismas atribuciones y organización de la DGBA, incluso los mismos arquitectos de zona; aunque, respecto a la gestión del patrimonio, difícilmente podrían encontrarse antecedentes de tanta intensidad y profundidad como las que desarrollaría entre 1931 y 1939.⁵⁴

Esta febril actividad se inició a partir del 23 de abril de 1931, fecha en la que Niceto Alcalá-Zamora, presidente del Gobierno Provisional de la República, a propuesta del ministro titular del MIPBA, el tarraconense Marcelino Domingo, nombraba a Ricardo de Orueta director general de Bellas Artes.⁵⁵ Se evidenciaba con ello no solo la progresiva acreditación alcanzada en la administración estatal por los profesionales del CEH —al que también se vinculaban algunos arquitectos de zona confirmados—, sino también la continuidad de una clara concienciación en el Estado sobre la nece-

sidad de estudiar, inventariar y conservar el patrimonio artístico-cultural. Hecho, por otra parte, que había venido siendo impulsado notoriamente, desde comienzos del año anterior, por Elías Tormo y Manuel Gómez-Moreno, respectivos directores de las secciones de Arte y Arqueología del CEH, que, además, habían sido recientes ministro de Instrucción Pública, en el caso del valenciano, y director general de Bellas Artes, en el del granadino,⁵⁶ y ahora, llegada la República, eran prácticamente sucedidos en sus cargos políticos por Marcelino Domingo y Ricardo de Orueta.

En otro orden de cosas, sobre la labor del malagueño al frente de la DGBA hay que recordar también su ya aludida vinculación institucionista y su continuidad en el puesto durante casi tres años y medio, repartidos en dos mandatos en los que se dejó sentir su honda impronta. Lo propició el acceso continuado al MIPBA, durante diferentes Gobiernos, de cuatro ministros institucionistas de centro-izquierda: Marcelino Domingo, Fernando de los Ríos y los hermanos Francisco y Domingo Barnés, que convirtieron al malagueño en el director general de Bellas Artes que más tiempo pudo desarrollar su gestión durante la II República.⁵⁷ Pero igualmente hay que destacar, respecto a la orientación que siguieron los diferentes Gobiernos republicanos en materia de Bellas Artes, el sumo cuidado que pusieron, cuando Orueta ocupó el cargo, tanto en actualizar e innovar en los procedimientos y estructuras de enseñanza, tutela y promoción, concediendo la máxima importancia a la conservación del rico legado histórico-cultural español, como en equipararse, respetando las propias señas de identidad, al progreso y modernización visibles en el exterior. Lo cual, en primer lugar y como tarea prioritaria, impuso la elaboración de una nueva legislación sobre la protección del patrimonio español y la reorganización de las estructuras existentes, y, en segundo término, impulsó la reforma de los mecanismos académico-educativos y de promoción de la vanguardia, pese a que en este terreno se actuara de modo más fluctuante y, a la vez, interesado en la avenencia de lo nuevo con lo viejo.

La actuación y los retos, con todo, no fueron iguales en cada uno de los períodos de la II República, sino que se vieron muy condicionados por el devenir social y político. La actividad impulsada por Orueta desde la DGBA, lógicamente, tuvo que ir respondiendo y adaptándose a esas circunstancias y orientaciones, por lo que la iremos comentando dividida en los cuatro grandes y diferentes momentos o etapas por los que sucesivamente fue pasando la orientación político-administrativa del nuevo régimen.

II.1. La etapa del Gobierno Provisional (abril-octubre de 1931)

Con la proclamación de la II República y la formación de un Gobierno Provisional también se situó al frente de la DGBA, a propuesta del ministro Marcelino Domingo, a un veterano republicano y vehemente defensor del patrimonio histórico-artístico como Orueta. El malagueño, a la vez que fue acometiendo entre el personal las reorganizaciones derivadas del arribo del nuevo régimen, también se vio urgido a comenzar su tarea intentando evitar desmanes y desenfrenos contra el patrimonio histórico-artístico. Ello derivó de las iniciales agresiones que, con la proclamación de la II República, sufrió este a manos de la población descontrolada en ciudades como Málaga o Madrid y, sobre todo, de la alarma que la llegada del nuevo régimen, con orientación laica e igualitaria, suscitó entre el clero y la nobleza, aumentando las posibilidades y proporciones del expolio que venía representando la continua venta de sus bienes.

Y es que, en efecto, entre los días 11 y 12 de mayo de 1931 varias decenas de edificios religiosos ardieron total o parcialmente a manos de manifestantes incontrolados

y anticlericales, cuyos propósitos nunca quedaron bien aclarados, pero que en general parecían seguir una corriente de presión al Gobierno Provisional para que acelerara, mediante una reforma política, la anhelada destrucción del poder clerical.⁵⁸ Entre los edificios incendiados hubo varias iglesias y conventos madrileños (como la Casa Profesa de los jesuitas en la calle Isabel la Católica y su iglesia aneja del Sagrado Corazón; el Instituto Católico de Artes e Industrias o ICAI y su adjunto Colegio de los «Areneros» en la calle Alberto Aguilera; el Colegio de Nuestra Señora de las Maravillas de Cuatro Caminos; la Parroquia de Santa Teresa y San José de los Carmelitas Descalzos en la plaza de España; el Colegio del Sagrado Corazón de Chamartín; el Convento de las Mercedarias Calzadas de San Fernando; el Colegio de María Auxiliadora de las Salesianas o el Convento de las Bernardas de Vallecas), y más de veintidós iglesias y conventos malagueños (entre ellos la catedral y el Palacio Episcopal; las iglesias de la Merced, San Felipe Neri, San Pablo, los Santos Mártires, San Julián, el Puerto de la Torre o la del convento de Santo Domingo; los conventos de San Agustín, Barcenillas, los Ángeles, San José, Carmelitas Descalzas, Inmaculada de las Capuchinas, Hermanas de la Cruz, Hermanos Maristas o Aurora María y la ermita de Zamarrilla), extendiéndose los desmanes de esta oleada anticlerical, aunque en menor medida, a otras provincias: Valencia, Alicante, Sevilla, Granada, Córdoba, Cádiz y Murcia. En Madrid, el ministro de Gobernación Miguel Maura pudo impedir que continuaran estos excesos y que se reprodujeran en otras ciudades, aunque fue imposible en Málaga por la incapacidad de sus gobernadores civil y militar.

Esta amenaza contra el patrimonio preocupó hondamente a Orueta, que conoció de primera mano sus efectos en Madrid, mientras se comunicaba con urgencia con varios organismos, representantes y amigos de su ciudad natal, realizando un preocupado seguimiento de lo allí acaecido y del estado del patrimonio malagueño. Así, la primera y más rápida reacción fue la de la Academia de Bellas Artes de San Telmo a través de su presidente, Salvador González Anaya, que le telegrafiaba el 13 de mayo comunicándole que la Academia se había constituido en comisión permanente y procedía a gestionar el salvamento de los restos de la riqueza artística de las iglesias de Málaga, auxiliada eficazmente por el alcalde.⁵⁹ Orueta y el ministro también recibieron noticias de la Comisión Provincial de Monumentos de Málaga, cuyo presidente les telegrafiaba el 15 de mayo poniendo en su conocimiento la destrucción en los últimos días de «joyas artísticas» en «más de veinticinco templos incendiados [por las] turbas», las cuales se detallarían tras el «estudio [del] alcance [de la] catástrofe».⁶⁰ Al día siguiente, Orueta también telegrafió al alcalde de la ciudad, rogándole encarecidamente, dado que los oficios del delegado de Bellas Artes eran muy vagos, «cuantas noticias pueda sobre los objetos artísticos salvados» y en especial sobre el Cristo de Mena y las Vírgenes de Belén y la Soledad.⁶¹ No obstante, fue González Anaya, desde la información recogida en la Academia y a través de sus cartas de 18, 21 y 29 de mayo, quien más continuada y detalladamente le fue informando a Orueta sobre la desastrosa situación encontrada y los pasos que se iban dando.⁶²

Junto al presidente de la Academia, también se convirtieron en válidos relatores e interlocutores respecto al deplorable estado en el que había quedado el patrimonio malagueño Rafael Murillo Carreras (director del Museo de Bellas Artes de Málaga), Juan Temboursy y Federico Bermúdez, todos ellos amigos de Orueta, académicos y miembros, junto a González Anaya, de la citada comisión constituida en la Academia. De inmediato, conjunta o separadamente, habían visitado cada uno de los templos incendiados y, antes de concluir un informe final, le fueron avanzando al director ge-

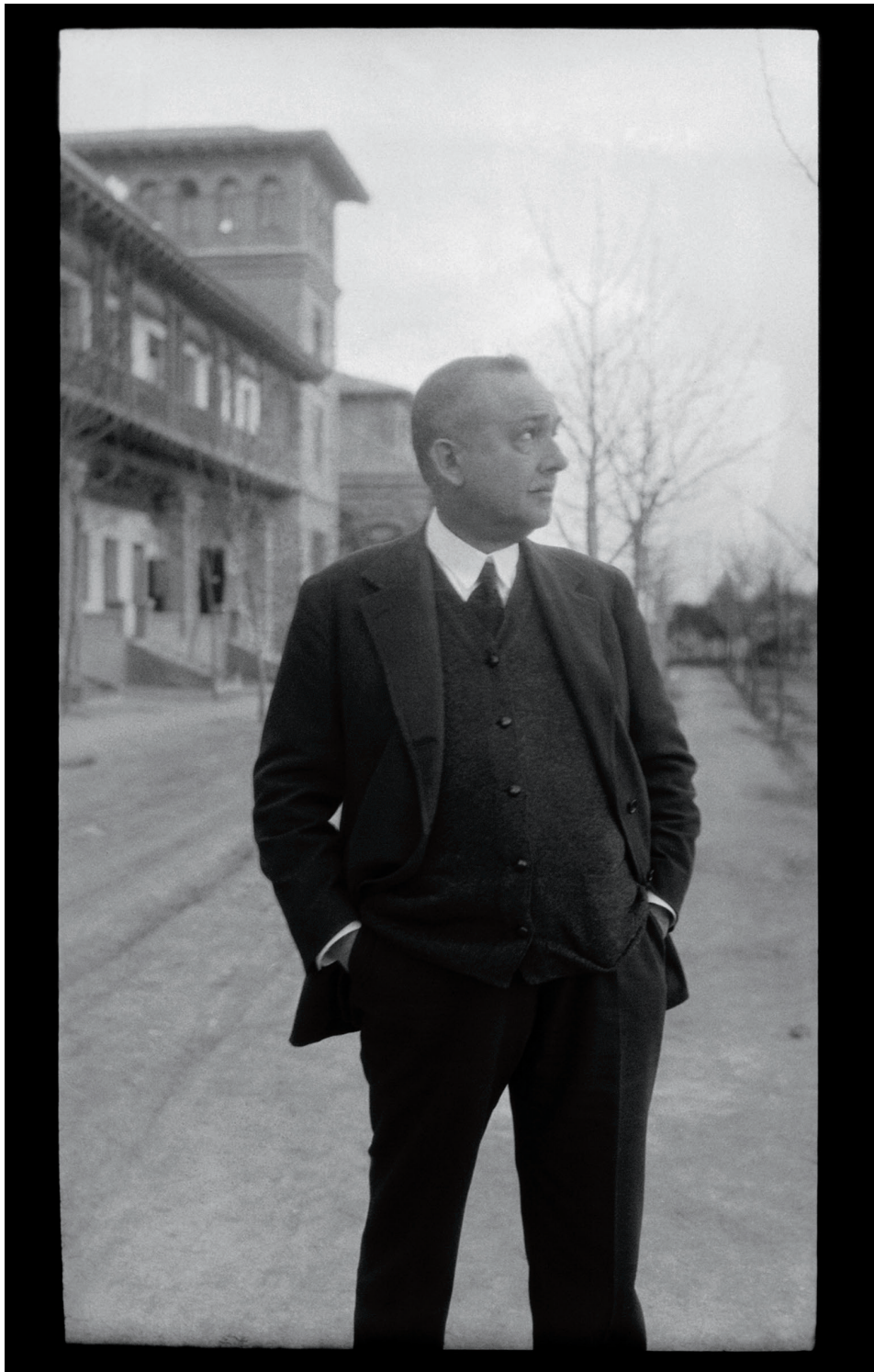
neral de Bellas Artes, durante el mes de mayo, detallados relatos en los que insistían en la magnitud de lo perdido, la proliferación de robos y la pérdida de piezas como las de Pedro de Mena, por las que sabían que sentía un especial interés.⁶³

Por otro lado, respecto al expolio que representaban las ventas, además del precedente historial combativo con el que venía Orueta de la Academia, en el Madrid de las primeras semanas de junio, mientras la prensa transmitía con insistencia y ejemplos muy ilustrados —como el de la iglesia de las monjas Bernardas y la residencia de los jesuitas en la calle Isabel la Católica— el control y vigilancia de la situación, elogiando «la actuación que están llevando a cabo los guardias cívicos en la vigilancia y custodia de los conventos incendiados en Madrid»,⁶⁴ en una simultánea entrevista —ya citada— en la que se presentaba a Orueta como uno de los nuevos valores de la política republicana, vimos que este declaraba que su primer objetivo al asumir el cargo era «impedir que se nos lleven el tesoro artístico nacional», proponiéndose desarrollar una labor de «cancerbero», que comenzaría con la propuesta al ministro de «unos cuantos decretos que arreglen de una vez para siempre esta cuestión».⁶⁵

En efecto, bajo las referidas circunstancias, la tutela estatal del patrimonio histórico-artístico y el freno de su expolio se impusieron y se convirtieron en prioridades esenciales, abordadas por Orueta con contundencia desde el inicio de su mandato. Para ello, entre mayo y julio de 1931, impulsó varios decretos tendentes a tomar medidas urgentes que evitaran los expolios y ampararan el patrimonio.

Las normas más importantes, en este sentido, sin duda fueron el Decreto de 22 de mayo de 1931, que reguló la enajenación de inmuebles y objetos artísticos, históricos o arqueológicos, sometiendo tales ventas a la previa autorización del MIPBA —los objetos muebles— y el preceptivo informe de la DGBA —los inmuebles—, y el Decreto de 27 de mayo de 1931, que, con intención de evitar la pérdida o el deterioro de obras de arte, estableció —para las que estuvieran en peligro— el procedimiento para su incautación y depósito en los museos Provinciales o en los museos Nacionales. Norma esta que, cuando estalló la guerra, fue la principal en la que se apoyó Orueta —y luego sus sucesores— para disponer las primeras medidas y actuaciones administrativas de incautación y protección.⁶⁶ Pero, no obstante, ya de inmediato tal regulación provocó una gran alarma entre la Iglesia y los aristócratas; alarma a la que hubo de contestar el propio ministro Marcelino Domingo, quien también aprovechó para salir al paso y justificar otra serie de medidas preventivas que se habían tomado seguidamente.

Y es que, ciertamente, en adición a esta política proteccionista, también surgió entonces la norma más demostrativa de la trascendente línea tutelar y preservadora emprendida por el Estado: esto es, el Decreto de 3 de junio de 1931, por el cual, de una tacada, entre 760 y 850 monumentos y conjuntos arquitectónicos y arqueológicos, incluidos todos los palacios y jardines que hubieran formado parte del Patrimonio de la Corona, fueron declarados Monumentos Histórico-Artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional.⁶⁷ Abultadísima declaración que incluía catedrales, basílicas, colegiatas, iglesias, monasterios, abadías, conventos, ermitas, capillas, templos, mezquitas, torres, castillos, alcázares, alcazabas, casas singulares, cárceles, palacios, jardines, lonjas, ayuntamientos, hospitales, colegios, institutos, universidades, murallas, viejos recintos, puertas, arcos, puentes, acueductos, termas, fuentes, baños, aljibes, calzadas, ruinas, despoblados, cuevas, cementerios, panteones, sepulcros, necrópolis y yacimientos y que no tenía precedentes de tanto alcance, puesto que la totalidad de los inmuebles declarados anteriormente en las tres categorías existentes solo llegaban a 325⁶⁸ y no incluían todas las provincias, como ocurriría a partir de ahora. Incluso,



II. Orueta en la Residencia de Estudiantes. Madrid, c. 1917-1930. Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).

con la pionera intención de salvaguardar los bienes etnográficos, también se declaró monumento histórico-artístico al Misterio de Elche (Ley de 15 de septiembre de 1931).

Por otra parte, en paralelo a la serie de normas que fueron apareciendo hasta avanzado el verano de 1931, muy poco antes del nombramiento de Orueta también se había comenzado a reestructurar y depurar el antiguo Patrimonio de la Corona, cuya incautación se había iniciado con el Decreto de 20 de abril de 1931, contando con la supervisión del Ministerio de Hacienda y la previsión de constitución de una comisión asesora, nacida con su Orden de tres días después y de la que formó parte el malagueño.⁶⁹ El objetivo era pasar estos bienes, cuando fuera posible, a la gestión y disfrute de los municipios y sus ciudadanos, como luego veremos que definirá aún más claramente la Ley de 22 de marzo de 1932. Este propósito también generó nuevas regulaciones a lo largo de 1931, como ocurrió entonces de forma pionera con el municipio de Madrid, que a tal fin recibió la Casa de Campo y los jardines del Campo del Moro (Decreto de 20 de abril), el de Sevilla, al que se cedió el Alcázar y sus jardines, el de Barcelona, que obtuvo el palacio de Pedralbes (Decreto de 22 de abril), el de Palma de Mallorca, que recibió el Bosque y Castillo de Bellver para destinarse a parque municipal y museo de arte antiguo (Ley de 9 de septiembre), etc.⁷⁰

El expolio de obras de arte y su salida al extranjero, con todo, era una de las cuestiones que más preocupaban a principios de julio de 1931. Y así lo recogía el preámbulo del Decreto de 3 de julio de 1931, que manifestaba que, recientemente, se había «exacerbado el prurito de exportar obras de arte», que contribuía a «la baja circunstancial de nuestra moneda, los temores injustificados de índole política, y hasta se usa como subterfugio para burlar la prohibición de salida de capitales»; por lo que, hasta que el Gobierno presentara y aprobaran las Cortes «un proyecto de Ley que ponga a salvo de codicias y desidias el patrimonio artístico nacional», se prohibía temporalmente la venta al extranjero de objetos artísticos, arqueológicos o históricos y se obligaba, en las ventas entre particulares dentro de España, a informar al gobernador civil de la ciudad y este a la DGBA.⁷¹

En paralelo, la sucesión de las citadas protestas de la Iglesia y los aristócratas, por las mismas fechas de comienzos de julio, también llevaba al ministro Marcelino Domingo a dirigirse a la prensa para comentarle, en alusión a la normativa que autorizaba al Gobierno a intervenir para salvaguardar la riqueza artística nacional, su pretensión de encomendar al CEH, a través de la DGBA, la elaboración de un catálogo que demostrara «la sangría suelta que ha tenido el tesoro artístico nacional desde la desamortización a nuestros días», proporcionando allí mismo, para que sirviera a la prensa hasta su realización, un largo listado de «la riqueza artística nacional que, procedente de la Iglesia, figura expuesta en los museos extranjeros». Listado reproducido por la prensa y en el que se relacionaban obras sacadas de España de muy diferentes museos y colecciones de Londres, Richmond, París, Amberes, Berlín, Leningrado, Nueva York, Chicago, Boston, Filadelfia, Worcester o Montreal, además de variadas adquisiciones y ventas en Madrid, Barcelona, Valencia, Sarrión y Cretas (Teruel), Baeza, Jaén, Burguillos (Toledo), Burgos, Santiago, Ávila, Valladolid, Calahorra, Tenerife, Sigüenza o Malagón (Ciudad Real).⁷²

De este modo, en el mismo marco de disposiciones proteccionistas, preventivas y de apoyo, como refuerzo y aclaración de las anteriores, pronto apareció la Orden del MIPBA de 11 de julio de 1931, que especificó los límites de la exportación, estableciendo que solo afectaría a los bienes que tuvieran un precio superior a las 50 000 pesetas. Luego, las Cortes Constituyentes convirtieron estas normativas en la Ley de 10 de

diciembre de 1931, que reguló la enajenación de este tipo de bienes muebles e inmuebles (solo referida a los que se consideraran con una antigüedad mayor a cien años), a la vez que estableció el derecho de tanteo a favor del Estado y actualizó la vigencia de la ley desamortizadora, que impedía a la Iglesia ser propietaria de sus bienes.

Complementariamente, como previamente había anunciado el ministro, por el Decreto de 13 de julio de 1931 también se creó el Fichero de Arte Antiguo en el CEH, de donde procedía Orueta. Se buscó allí la «colaboración regular y constante» con la DGBA de sus secciones de Arte y Arqueología, dado que —como decía el Decreto— les acreditaba sobradamente «su Biblioteca especializada, su colección de varios millares de fotografías, el custodiarse allí los Catálogos Monumentales, la competencia de quienes trabajan en dichas Secciones, la continuidad de una labor de veinte años». Así, la norma encomendaba expresamente a las citadas secciones de Arte y Arqueología la formación de este Fichero de Arte Antiguo, que se ocuparía de la elaboración de un inventario de las obras de arte existentes en el territorio nacional antes de 1850, y de «formar un Fichero especial de las obras de arte de importancia destruidas o exportadas desde 1875 hasta el día», además de otras funciones de apoyo, compaginadas con la DGBA.⁷³

El malagueño, por otra parte, pronto llamó a la colaboración no solo a los miembros de las citadas secciones del CEH, sino también a diferentes profesionales de otros lugares, y consideró siempre la creación de este Fichero de Arte Antiguo como una especial y trascendente iniciativa suya para documentar y salvaguardar el patrimonio, fomentando también sus publicaciones.⁷⁴ Y, de hecho, al año siguiente saldría la primera de ellas, el pionero inventario *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Nacionales, Arquitectónicos e Histórico-Artísticos*, dirigido por Sánchez Cantón; un importante catálogo en cuyo preliminar el pontevedrés ya se ufanaba de que con este trabajo se acometía «una empresa nacional e internacional, ya que España se adelanta a los demás países al realizar en pocos meses uno de los deseos votados por la Conferencia de Expertos en la conservación de los monumentos arquitectónicos, reunida en Atenas por la Sociedad de Naciones en octubre de 1931». ⁷⁵ Además, dada su utilidad, en 1953-1954 tendría una segunda edición, revisada y ampliada por José María de Azcárate, siguiendo las características anteriores.⁷⁶

En otro orden de cosas, además de la tarea de salvaguarda del patrimonio histórico-artístico regulando su enajenación y exportación, ampliando las declaraciones monumentales y promocionando la realización de su inventario y catalogación, también fue temprana e importante la línea de actuación divulgativa y de acceso al mismo emprendida durante la etapa del Gobierno Provisional. Así, aparte de propiciar en diferentes ciudades el acceso a destacados bienes de la Corona para disfrute de sus gentes, de colaborar con la labor expositiva y educadora de las Misiones Pedagógicas o de fomentar variadas reformas museísticas, por el Decreto de 29 de mayo de 1931 —y como anticipo de una medida que pensaba hacerse extensible a todo el público— también se concedió a los profesores de todas las categorías y a los alumnos que les acompañaran acceso gratuito a los museos, a los monumentos nacionales y a los centros artísticos dependientes del MIPBA. Sin embargo, a pesar de lo frecuente del impulso dado desde la DGBA a este tipo de acciones, lo cierto es que este departamento anduvo más tiempo ocupado en las paralelas cuestiones rectoras, de orientación y gobernanza de los diferentes establecimientos que dependían de él; dado que a la DGBA, además de los espacios museísticos y arqueológicos y de educación artística y

musical, también le concernían los archivos y bibliotecas y eran muchas las materias que requerían adaptarse y actualizarse.

Ciertamente, se hacía necesario plantear y redefinir muchas competencias, pero a través de las diferentes disposiciones que fue dando el Gobierno Provisional se fue haciendo de la DGBA el eje y centro gestor más importante en materia de patrimonio histórico, artístico y cultural. Aumentaron así las competencias que tenía su director, cuyo cargo había venido perdiendo peso político y capacidad de acción administrativa durante el régimen anterior, en el que, además, habían preponderado los puestos honoríficos y poco ejecutivos en la mayoría de sus centros dependientes. Así, mientras fueron creciendo en número y variedad las propuestas que salían directamente del departamento de Orueta y se presentaban para su aprobación por el ministro,⁷⁷ el papel de la DGBA se fue reforzando con nuevas atribuciones, especialmente de carácter consultivo y gestor, como en los casos de enajenación de inmuebles histórico-artísticos, la decisión de incautar y depositar en museos los bienes en peligro, el conocimiento de la venta de bienes entre particulares en España, la solicitud de informes científicos, la creación o reforma de centros y estructuras, las renovaciones de reglamentos y patronatos, los nombramientos, etc.

En esta línea, pues, se dieron entonces abundantes y diferentes nombramientos y fundaciones o transformaciones de los centros dependientes de la DGBA. Entre los primeros, por la novedad y singularidad de la designación, destacó la creación, por Decreto de 1 de septiembre de 1931, del puesto y función de conservador general del Tesoro Artístico Nacional, que recayó sobre Ramón del Valle-Inclán, lo que reflejaba bien los deseos de la II República de atraerse a grandes nombres de la cultura. Parecía un cargo creado a medida de las necesidades del dramaturgo gallego, quien ejerció muy poco la labor de información, vigilancia y divulgación sobre los monumentos que se preveía, de manera que el puesto fue variando de contenido y, ya con los siguientes Gobiernos, Valle-Inclán pasaría a ser, desde inicios de 1932, director del nuevo Museo de Aranjuez y, desde marzo de 1933, director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.⁷⁸ Previamente, no obstante, el Gobierno Provisional también había dejado vacante la dirección de la recién recreada Inspección General de Monumentos, que hasta su dimisión, recogida en el Decreto de 18 de mayo de 1931, había ocupado Diego Angulo, del CEH. Otro decreto de la misma fecha asignó temporalmente ese cargo al director general de Bellas Artes, aunque lo volvió a ocupar Angulo entre noviembre de 1931 y abril de 1932.⁷⁹ Finalmente, las funciones de los delegados provinciales de Bellas Artes quedaron reguladas por el Decreto de 11 de agosto de 1931, que también les convertía en vocales natos de las comisiones provinciales de Monumentos, y cuyos nombramientos y ceses fueron constantes.

Por otra parte, en el capítulo de promoción y gobernanza de los museos, archivos y bibliotecas dependientes de la DGBA, la tarea de este período fue amplia y ardua. La II República, como desde ahora se fue haciendo evidente, apostó por la creación de patronatos directivos e inspectores como principal fórmula para la gestión y organización de estos establecimientos, lo cual incluso quedó expresado —todavía con Marcelino Domingo en la cartera— en la Ley de 23 de octubre de 1931, que lo preceptuaba conjuntamente para los museos de importancia que estimara conveniente el MIPBA.⁸⁰ Y ello requirió de muchos ceses, reformas y nuevos nombramientos de directores, subdirectores, vocales, etc. Entre los centros museísticos, el más temprano al que se dotó de nueva dirección fue el Museo del Prado, para el cual, tras aceptarse la dimisión del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor (Decreto de 29 de abril de 1931),

con cierta precipitación se nombró director, por Decreto de 13 de mayo de 1931, a Ramón Pérez de Ayala. Pero como este había sido designado ya embajador de España en Londres, el nuevo Decreto de 18 de mayo de 1931 le reservó el cargo, le autorizó a ausentarse y ordenó que ocupara el puesto interinamente Francisco Javier Sánchez Cantón, del CEH. El Decreto de 25 de agosto de 1931, además, aumentó su Patronato con dos vocales más, Gregorio Marañón y Andrés Ovejero. Sin embargo, dada la citada propensión inicial a atraer a grandes nombres de la cultura con estos nombramientos, no resulta extraño que surgieran los celos y que artistas como Ricardo Baroja, como refleja su correspondencia con Orueta, además de dimitir de su «carguito de Profesor Interino de Tipografía Artística en la Escuela de Artes Gráficas», también se le quejaron amargamente al malagueño de la política de nombramientos honoríficos que estaba iniciando la República:

Todo está contribuyendo a mi desilusión republicana. Mi deseo más ferviente es no colaborar con nada del Estado, es más, mi intención es combatirlo con todas mis fuerzas. Se parece a la monarquía esta república, como se parecen dos gotas de agua, algunas veces se parecen como dos gotas de sangre o dos gotas de pus. [...]

La República que pone a Pérez de Ayala al frente del Museo del Prado y que ha señalado a Valle-Inclán como posible Director del Museo de Arte Moderno está ya calificada, porque ninguno de los dos sabe una palabra de arte, ni jamás les ha interesado ni la Pintura ni la Escultura, y los dos han mostrado más palmariamente su incapacidad. Pues lo mismo ocurre con muchos de los nombres para figurar en los Patronatos de los museos.⁸¹

Con todo, estos tropiezos, enmiendas y críticas iniciales serían de gran utilidad para que, en adelante, se intentara afinar más en las designaciones y adecuación actualizadora y expeditiva de cada puesto. Así lo muestran las correcciones introducidas en otros tempranos procesos que, de inmediato, se hicieron difíciles; como fue el caso del nombramiento del director del Museo de Arte Moderno, cuyo Patronato había planteado una dimisión colectiva que fue aceptada, nombrándose uno nuevo por sendos decretos de 27 de mayo de 1931. Además, se aprovechó la circunstancia para, en un tercer decreto de la misma fecha, renovar varios vocales. Pero, al comenzar a funcionar tal Patronato, surgieron nuevos problemas entre sus miembros, que ocasionaron la dimisión de casi todos; por lo que se suspendió temporalmente su funcionamiento y se nombró un delegado del Gobierno para dirigir el Museo (el pintor Eduardo Chicharro), al tiempo que se aceptó la dimisión de Mariano Benlliure como director del mismo (decretos de 3 de julio de 1931). Finalmente, mediante otros ocho decretos más de 31 de julio de 1931, se nombró nuevo director al crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), que era el anterior subdirector del Museo, y, para el cargo de subdirector que este dejaba, se designó al pintor Timoteo Pérez Rubio; al igual que con ellos se aceptó la dimisión de un vocal, se designaron otros dos nuevos y se convirtió a Benlliure en director honorario. Con todo, en medio de las tensiones de este agrio proceso, en el que Orueta pediría a Valle-Inclán que correspondiera «con el sacrificio» de mantenerse como vocal del Patronato,⁸² tampoco resultó raro el desmarque de otros significativos artistas, como fue el caso del pintor Ignacio Zuloaga, quien, antes del nombramiento de Gutiérrez Abascal y Pérez Rubio, indicaba al malagueño: «Supongo que ya por fin habrá Vd. arreglado el Patronato del Museo Moderno. Yo salí asustado. Nunca creí que entre los artistas Españoles hubiera tan



12. Ricardo de Orueta y Francisco Javier Sánchez Cantón (a la izquierda, sentados) en el Fichero de Arte Antiguo del Centro de Estudios Históricos. Madrid, c. 1931. 13. Ricardo de Orueta (cuarto por la izquierda) guiando una excursión a Mérida. Mérida, c. 1917-1930. 14. Recepción de Ricardo de Orueta (quinto por la izquierda) como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contestado por Elías Tormo (primero por la izquierda). Madrid, 26 de octubre de 1924. | Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).

poca fraternidad... ¡de buena me he salvado!»; y el pintor vasco no volvería a aceptar los nuevos nombramientos que le propuso Orueta.⁸³

Frente a la complejidad y tensiones que suscitaron los nombramientos y renovaciones de los Patronatos en los museos nacionales del Prado y Moderno, la manifiesta renovación y ampliación de la política museística republicana puesta en marcha por el Gobierno Provisional, por contraste, resultó más sencilla y resuelta cuando se trató de aprobar y designar nuevos reglamentos y patronatos menos visibles. Fueron los casos, entre otros, de la designación del Patronato del Museo Sorolla de Madrid —al que perteneció siempre Orueta— y la aprobación de su reglamento (decretos de 29 de mayo de 1931 y 10 de julio de 1931), seguidos de su inauguración oficial el 11 de junio de 1932;⁸⁴ del cambio de régimen y creación del Patronato para el Museo Arqueológico Nacional, que quedó presidido por Ramón Mélida y al que también pertenecieron como vocales el malagueño y varios miembros del CEH, entre ellos Gómez-Moreno y Sánchez Cantón (decretos de 10 y 13 de julio de 1931); del nombramiento de los vocales —entre los que se dio entrada a Luis Quintanilla y Andrés Ovejero para que representaran a la Casa del Pueblo de Madrid— del Museo Nacional de Artes Decorativas, antes de Artes Industriales (decretos de 10 y 17 de julio de 1931 y 6 de octubre de 1931), o de la aprobación —todavía tramitada por Marcelino Domingo— del reglamento de régimen interior de los centros (Casa Museo del Greco en Toledo, Museo Romántico de Madrid y Casa de Cervantes de Valladolid) que componían las Fundaciones Vega-Inclán (Orden de 19 de noviembre de 1931), reglamento precedido de la restitución como vocal en su Patronato de Manuel Bartolomé Cossío (Decreto de 9 de octubre de 1931). Aunque, como hemos comentado ya, lo importante del momento en el aspecto museístico, más que estas designaciones y reorganizaciones, serían las nuevas vías abiertas y el comienzo de una nueva y más diversificada política museística, que iría cuajando y amplificándose en los siguientes períodos.

II. 2. La etapa del bienio reformista (octubre de 1931-septiembre de 1933)

Mucha y diferente había sido, ciertamente, la actuación normativa fomentada por la DGBA durante el Gobierno Provisional, lo que permitió abrir el camino en la regulación de numerosos aspectos artísticos. No obstante, sin duda lo primordial y más destacado que llevó a cabo la II República antes de la guerra se desarrolló ya en el bienio reformista (de octubre de 1931 a septiembre de 1933), en el que avanzó notablemente la tarea de Orueta, quien durante la mayor parte de este nuevo período tuvo al frente del MIPBA al malagueño Fernando de los Ríos,⁸⁵ ministro que siguió prestando una atención muy especial a los temas del patrimonio y su defensa.

No obstante, previamente, el catalán Marcelino Domingo fue renovado en la cartera hasta casi finalizar el año 1931, lo que permitió la continuidad de acción del malagueño y que se fueran culminando o precisando algunas significativas actuaciones ya iniciadas con el anterior Gobierno. Fue este el caso, ya citado, de la perseverancia en la creación de patronatos que expresaba la Ley de 23 de octubre de 1931, por la que también se creaban los de los archivos históricos más destacados (Histórico Nacional, Indias, Simancas y Corona de Aragón) y se ponían las bases para formalizar los de cuantos archivos, bibliotecas, museos y monumentos estimara necesario el ministro del ramo. Así, por ejemplo, mediante dos decretos de 17 de noviembre de 1931 y con cierta inmediatez por los cambios que se avecinaban con el Estatuto catalán, se creó y dotó de vocales el Patronato del Monasterio de las Santes Creus tarraconense.⁸⁶ Pero a tal aparición de diferentes decretos que reformaban o creaban patronatos como

órganos de gestión en diferentes establecimientos también se sumó la regulación de la incorporación de los protocolos notariales con más de un siglo de antigüedad a los archivos históricos provinciales (Decreto de 12 de noviembre de 1931). Incluso, en la línea comentada anteriormente de protección del patrimonio, aunque mucho más moderadamente, también continuaron las declaraciones de monumentos histórico-artísticos, como las de los monasterios oscenses de Santa Cruz de la Serós y San Pedro de Siresa (Orden de 13 de noviembre de 1931). Añadiéndose igualmente, en el mismo sentido, la referida Ley de 10 de diciembre de 1931 (alusiva a los requisitos de cien años de antigüedad e informes preceptivos y al derecho de tanteo y propiedad de los bienes de la Iglesia), que daría mayor precisión a las anteriores normas y regularía las ventas de inmuebles y objetos artísticos.

Mas, con todo, lo que realmente coronaría esta línea de actuación preservadora y tutelar del patrimonio histórico-artístico heredada del Gobierno Provisional, convirtiéndose en quintaesencia de la orientación que guió toda la labor reestructuradora y reformadora habida hasta entonces, sin duda fue el novedoso y avanzado artículo 45 de la nueva Constitución, promulgada el 9 de diciembre de 1931, el cual establecía:

Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la Nación, y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico.

Se trataba de un importante y básico artículo, en cuya elaboración había colaborado muy estrechamente Orueta y que, además de completar y fundamentar la tarea normativa anterior, abría una amplia línea de acción y compromiso. La propia incorporación al frente del MIPBA del nuevo ministro Fernando de los Ríos la potenciaría, mientras Orueta, que se mantendría en el cargo, pronto recibiría felicitaciones desde fuera de España por las medidas adoptadas para la preservación de su riqueza artística. Caso este de las que, en febrero de 1932, le mandaba desde Buenos Aires su compañero y amigo del CEH y la Residencia Amado Alonso, quien, ilustrando el asombro causado por tales medidas en el país austral, las acompañaba de un reciente editorial del diario bonaerense *Noticias Gráficas*, que se hacía eco del citado artículo de la Constitución y la enorme labor emprendida por el director general de Bellas Artes y el ministro.⁸⁷

De esta manera, ya junto al rondeño Fernando de los Ríos hasta mediar el año 1933, además de continuar con los nombramientos de patronatos de las instituciones museísticas, entre otras medidas, mediante su Circular de 1 de febrero de 1932, la DGBA se dirigió a todos los gobernadores civiles y, a través de ellos, a los alcaldes, prohibiendo colocar soportes para cables eléctricos y telefónicos en los monumentos histórico-artísticos.⁸⁸ También se eximió de pagar impuestos a los bienes inmuebles del Tesoro Artístico o se declararon inalienables los bienes de las congregaciones religiosas y se dispuso la accesibilidad a ellos del público y la obligación de catalogarlos y someterlos a la vigilancia de comisiones de protección. La Ley de 22 de marzo de 1932, por otro lado, transformó la naturaleza jurídica de los bienes del Patrimonio de la Corona para darles destinos científicos, artísticos, sanitarios, docentes, sociales y turísticos, convirtiéndose muchos de ellos en museos y centros abiertos al turismo. Pasaron a

denominarse ahora bienes del Patrimonio de la República y, entre ellos, quedó definido el uso en Madrid del antiguo Palacio Real, destinado a museo; el monte de El Pardo, utilizado como parque, y sus palacetes de la Zarzuela, la Casita del Príncipe y la Quinta, dedicados al turismo, al tiempo que el propio Palacio de El Pardo se reservaba para residencia del presidente de la República y ocasionalmente de jefes de Estado y personalidades extranjeras. En Segovia, el Palacio de La Granja de San Ildefonso sería acondicionado para residencia veraniega del mismo presidente, abriéndose al turismo cuando no lo utilizara, mientras otros edificios del lugar se destinarían a pensionados de pintura, Escuela Práctica de Montes, cursos universitarios de verano y colonias escolares. En Valsain se explotarían los recursos madereros, de caza y pesca, aplicando otra parte a actividades sociales y deportivas; destino semejante al ideado para el arbolado de Riofrío, cuyo palacio permanecería sin función definida. Aranjuez quedaría abierto al turismo y los predios de Soto Mayor y Legamarejo se dedicarían a la investigación agrícola y pecuaria. El palacio-monasterio de San Lorenzo de El Escorial y la Casita del Príncipe también se dedicarían al turismo, mientras que sus zonas verdes y la Casita de Arriba se arrendarían. Los archivos de la Bailía de Cataluña y Palma de Mallorca pasaban a depender, respectivamente, de los de la Corona de Aragón y el Reino de Mallorca. Los diferentes municipios de los antiguos sitios reales podrían recibir terrenos para su desarrollo urbano, a la vez que se conservarían y mantendrían los jardines de interés artístico. Finalmente, para la gestión del Patrimonio de la República se creaba un Consejo de Administración y Gobierno Autónomo, supervisado por el Ministerio de Hacienda.⁸⁹ Orueta mismo perteneció a este Consejo, pero por méritos diferentes al de su cargo en la DGBA, como se apresuró a rectificarle al crítico de arte Manuel Abril;⁹⁰ aunque, ciertamente, el malagueño fue uno de los principales protagonistas de las medidas y destinos que se dieron a los diferentes inmuebles.⁹¹

Mientras, otras normas, como el Decreto de 19 de mayo de 1932, se dirigieron a reestructurar, regular y modernizar la administración y los cometidos del cuerpo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos-museólogos. Y, en julio de 1932, también salió a la luz el citado catálogo, dirigido por Sánchez Cantón, *Monumentos españoles*, iniciativa de Orueta a través de la creación, un año antes, del Fichero de Arte Antiguo, órgano dotado económicamente en los presupuestos de 1932 por el nuevo ministro, sobre cuya labor de inventariado del patrimonio histórico-artístico afirmaba el periodista Ángel Vegue y Goldoni —a la vez que reseñaba y elogiaba su publicación y su actividad pidiendo un aumento del crédito a las Cortes— «que pocas veces se ha gastado mejor el dinero del Estado».⁹²

Orueta consideraba que la «obra de compendio de nuestro tesoro artístico» que acababa de publicarse, materializando su idea el CEH, era el primer paso dado por la República en el sentido práctico de divulgar la riqueza artística española, y remarcaba que significaba «un esfuerzo notable, siendo España la única nación que tiene publicada una obra de esta índole».⁹³ Y Sánchez Cantón, al introducir esta publicación, como vimos, también la había presentado como una «empresa nacional e internacional» con la que España se adelantaba al resto de los países en aplicar las recomendaciones de la Sociedad de Naciones respecto a la conservación de monumentos. Pero, ciertamente, el logro también procedía, en parte, del fomento que se venía dando desde la DGBA al intercambio y la actividad para la puesta al día con las medidas internacionales respecto al tema museístico y la conservación y protección de las obras de arte.

Entre septiembre de 1931 y diciembre de 1933, de hecho, Orueta intensificó sus relaciones con el Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI) y su Office International des Musées (OIM), organismos dependientes de la Sociedad de Naciones en París. Las encauzó, sobre todo, a través del antiguo residente y ahora secretario del IICI, Ángel Establier, y más profesional y específicamente a través del secretario general de la OIM, Euripide Foundoukidis, personalidad que, durante la guerra y ya con Josep Renau al frente de la DGBA, nuevamente jugaría un relevante papel en la difusión de las medidas de protección de nuestro patrimonio y en el impulso de la intervención internacional en su salvamento.⁹⁴ No obstante, los primeros contactos con Foundoukidis se iniciaron ahora, mediante las invitaciones que envió a Orueta —y las positivas respuestas de este— para participar en congresos, como el convocado en París en octubre de 1931, al cual la DGBA mandó una delegación compuesta por Modesto López Otero, Leopoldo Torres Balbás, Emilio Moya y Juan de Arrate, como paso previo a la Conferencia Internacional de Atenas sobre la conservación de monumentos, a la que además de ellos asistiría Sánchez Cantón. Aunque Foundoukidis también contactó con el malagueño para que informara en la misma revista *Mouseion* (recién puesta en pie por la citada OIM) sobre las medidas y avances españoles en este tipo de temas o para que asistiera a otras reuniones de expertos, como el Congreso Internacional al que acudió Orueta en noviembre de 1933 en París, con objeto de crear una Comisión Internacional de Monumentos Históricos;⁹⁵ reunión que, como le veremos contar al malagueño más adelante, le permitiría exponer y comprobar el reciente avance de España, que se situaba por delante del resto de los países europeos en materia de cuidados de su riqueza artística.

De cara al interior, por otra parte, al tiempo que continuaron elaborándose nuevas regulaciones para administrar y tutelar las instituciones museísticas y monumentales, hubo en este período muchas otras iniciativas sobre museos que, en buena parte, caracterizaron la gestión de Orueta más aplicada y visible en diferentes ciudades, acompañando la más administrativa de impulso a la legislación y conformación de patronatos directivos. Así, entre otras iniciativas, aparte de la mediática inauguración en Madrid el 14 de mayo de 1932 —con asistencia del presidente Alcalá-Zamora, el ministro Fernando de los Ríos, Orueta, Juan de la Encina, Timoteo Pérez Rubio, etc.— de las nuevas instalaciones y salas del Museo Nacional de Arte Moderno —que no evidenciaron una excesiva modernidad—, ⁹⁶ la nueva etapa realmente se inauguró con la creación del Museo de Aranjuez, para el que se partía del Patrimonio de la Corona y cuya organización vimos encomendada a Ramón del Valle-Inclán (Decreto de 27 de enero de 1932).

También se transformaron varios museos, entre ellos el Arqueológico de Barcelona, convertido en Museo Epigráfico (Decreto de 3 de marzo de 1932), y el Provincial de Soria, convertido en Museo Celtíbero (Decreto de 27 de junio de 1932). Se reformó y acondicionó por el arquitecto Emilio Moya el Hospital de Santa Cruz de Toledo para dedicarlo a Museo Arqueológico Provincial (Decreto de 3 de octubre de 1932); se compró la casa de Pérez Galdós en Santander con objeto de crear el Museo y Biblioteca Galdosianos (Ley de 8 de octubre de 1932); se refundieron museos del mismo tipo en el Museo Histórico Militar de Madrid (Decreto de 16 de diciembre de 1932); se creó el Museo Arqueológico Provincial de Almería (Decreto de 28 de marzo de 1933) y, sobre todo, puesto que fue una iniciativa muy personal del mismo Orueta, en la que puso un gran tesón, se transformó el viejo Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid en Museo Nacional de Escultura. Proyecto largo, iniciado en junio de 1932 con las

obras de consolidación y adaptación del Colegio de San Gregorio —realizadas por el arquitecto de zona Emilio Moya y el arquitecto provincial Constantino Candeira—, que prosiguió con la instalación de las obras a exponer dirigida por el mismo Orueta (con la colaboración de Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, y Francisco de Cossío, director del nuevo Museo) y culminó con la elevación de rango y apertura del Museo en abril de 1933 y su pronta dotación de un Patronato (Decretos de 29 de abril de 1933 y 23 de julio de 1933).⁹⁷

Orueta, por otro lado, como expresaron públicamente Sánchez Cantón o Francisco de Cossío e incluso como se indica en el primer catálogo del nuevo museo (publicado por el propio Fichero de Arte Antiguo del CEH),⁹⁸ prestó una gran atención a la colección que exhibiría. Aunque la mayor parte de lo que se alojó en la nueva sede del Colegio de San Gregorio provino de los ricos fondos —especialmente en estatuaria religiosa policromada— del Museo Provincial de Valladolid, sito hasta entonces en el Colegio de Santa Cruz, lo cierto es que el espacio acondicionado también contó con nuevas adquisiciones y reinstalaciones debidas muy directamente a Orueta, que tuvo un gran apoyo en el Patronato del Tesoro Artístico Nacional. El arquitecto e historiador vallisoletano Juan Agapito y Revilla, de hecho, comentó en una conferencia pronunciada en mayo de 1934 en el nuevo museo lo mucho que había trabajado el erudito malagueño —y que conocía de primera mano— para que estuvieran bien representados los máximos exponentes de la escultura del Renacimiento y el Barroco, por lo que incluso reclamó un mayor reconocimiento de la ciudad de Valladolid para el propulsor de la nueva institución museística.⁹⁹ Y, ciertamente, Orueta hizo posible que, por ejemplo, en el nuevo espacio museístico se lograra reconstruir y exhibir cinco de las partes del gran retablo mayor del convento vallisoletano de San Benito el Real, realizado por Berruguete y cuyos restos se encontraban dispersos en la inadecuada sede del Colegio de Santa Cruz. O, del mismo modo, consiguió que el retablo mayor procedente del convento jerónimo de Santa María de la Mejorada (cercano a Olmedo, en cuya iglesia de San Andrés se había reinstalado luego), también obra de Berruguete, fuera rescatado en 1932 e instalado en la capilla del musealizado Colegio de San Gregorio. Pero, aunque se multiplicarían los ejemplos, donde más directamente se aprecia la mano de Orueta es en casos como el de los sepulcros de los Avellaneda del monasterio jerónimo de Espeja (Guijosa, Soria). Tenía este viejo monasterio desamortizado dos magníficos sepulcros, uno frente a otro, labrados en alabastro por el gran escultor borgoñón e introductor del Renacimiento en Castilla Felipe Bigarny. Uno era el del obispo de Tuy, don Diego de Avellaneda, y otro el de sus padres, don Diego de Avellaneda y doña Isabel de Proaño, como confirmaron y divulgaron —a la vez que la exacta autoría— los propios contratos de los sepulcros que publicó Sánchez Cantón.¹⁰⁰ Orueta movió los hilos, incluso entre su familia, para que no se perdieran estos sepulcros, de manera que el primero, el del obispo Avellaneda, fue comprado por el Estado en 1932 y destinado al nuevo espacio del Colegio de San Gregorio, donde quedó instalado en la capilla; mientras que el sepulcro de los padres quedó en manos de familiares de Orueta, que lo trasladaron a una finca suya de Alcalá de Henares.¹⁰¹ No obstante, algunos eruditos, como Santiago G. Santa Cruz, abad de la Colegiata de Soria y también especialista de la Comisión de Monumentos de Soria, aparte de felicitarle en diciembre de 1932 «por haber impedido que se perdiera para España y para el Arte el magnífico sepulcro de Don Diego López de Avellaneda, existente en la iglesia en ruinas de Ntra. Sra. de Espeja en esta provincia», también le significaba su

«dolor porque su traslado al Museo de Valladolid priva a esta humilde provincia de una de sus mejores obras de Felipe de Borgoña»; añadiendo sobre tales preferencias:

Como soriano y como sacerdote me hubiera satisfecho más que ese y los demás sepulcros monumentales de Espeja se hubieran salvado trasladándolos a Soria o a Burgo de Osma, más pobres en joyas artísticas que Valladolid, y aunque con muchos, con menos alicientes para la curiosidad del turismo; y, como contribuyente, también me apena que el Estado haya tenido que pagar por ello una muy crecida cantidad a quien, a mi juicio, pudo obligar a conservarlos convenientemente o, al menos, a entregarlos sin tan crecida remuneración, capaz de suscitar imitadores al ver que su ausencia y desafecto a las obras artísticas pueda reportarles dinero.¹⁰²

Las gestiones sobre el sepulcro de Espeja llevado a Valladolid no culminaron hasta marzo de 1933, con la certificación de Orueta sobre su buen estado de conservación que le requirió el arquitecto de zona Emilio Moya, quien también se ocupó de algunos trámites de adquisición para el mismo Museo, como —en octubre de ese año— en el caso de la compra de la Virgen de alabastro de San Cebrián de Mazote (Valladolid).¹⁰³ Pero al igual que, sobre los contenidos, ejemplifica la complejidad de estos casos, tampoco las creaciones, regulaciones o transformaciones de otros museos fueron siempre expeditas. Así, muchos de los proyectos museísticos surgidos ahora en realidad se inauguraron rápidamente en los primeros momentos de la nueva etapa conservadora, en los que Orueta todavía se mantenía al frente de la DGBA. Obedecieron a finalidades diversas, pero entre los que tuvieron una orientación y directrices más singulares sin duda estuvieron los proyectos emparentados con Cataluña tras la aprobación de su Estatuto en septiembre de 1932; puesto que, en la actuación que tuvo ahora para con ella la DGBA, en unas ocasiones simplemente se trató de estrechar las relaciones con las entidades museísticas de la nueva autonomía, como el Servei de Monuments Històrics de la Generalitat de Catalunya y su Junta de Museus, y, en otras, lo principal consistió en dejar constancia del apoyo que se había venido dando desde el Estado a propuestas innovadoras e importantes de espacios museísticos.

De este modo, entre las acciones del primer caso, podemos recordar el respaldo al Museo del Cau Ferrat de Sitges, inaugurado el 16 de abril de 1933 con el legado de Santiago Rusiñol y al que Orueta giró una visita oficial acompañado de varias personalidades el 23 de octubre del mismo año. La visita, que se enmarcó, entre los días 22 y 24 de ese mes, en una gira oficial con amplio programa de reconocimientos similares a diferentes museos y monumentos catalanes, también comprendió otras significativas estancias en Tarragona, donde Orueta visitó las obras de restauración y creación de un museo en el Monasterio de Poblet, que ahora se cedía, y diversas instalaciones de la capital provincial. Seguidamente, hizo lo mismo en Barcelona, donde reconoció el Museo de les Arts Decoratives de Pedralbes, las obras de instalación del Museu d'Arqueologia y del Museu d'Art de Catalunya en el Palau Nacional, los archivos Històric de la Ciutat y de la Corona de Aragón y la capilla de Santa Àgata, concluyendo la gira con su entrevista oficial con el presidente catalán Francesc Macià y la visita a las excavaciones de Ampurias.

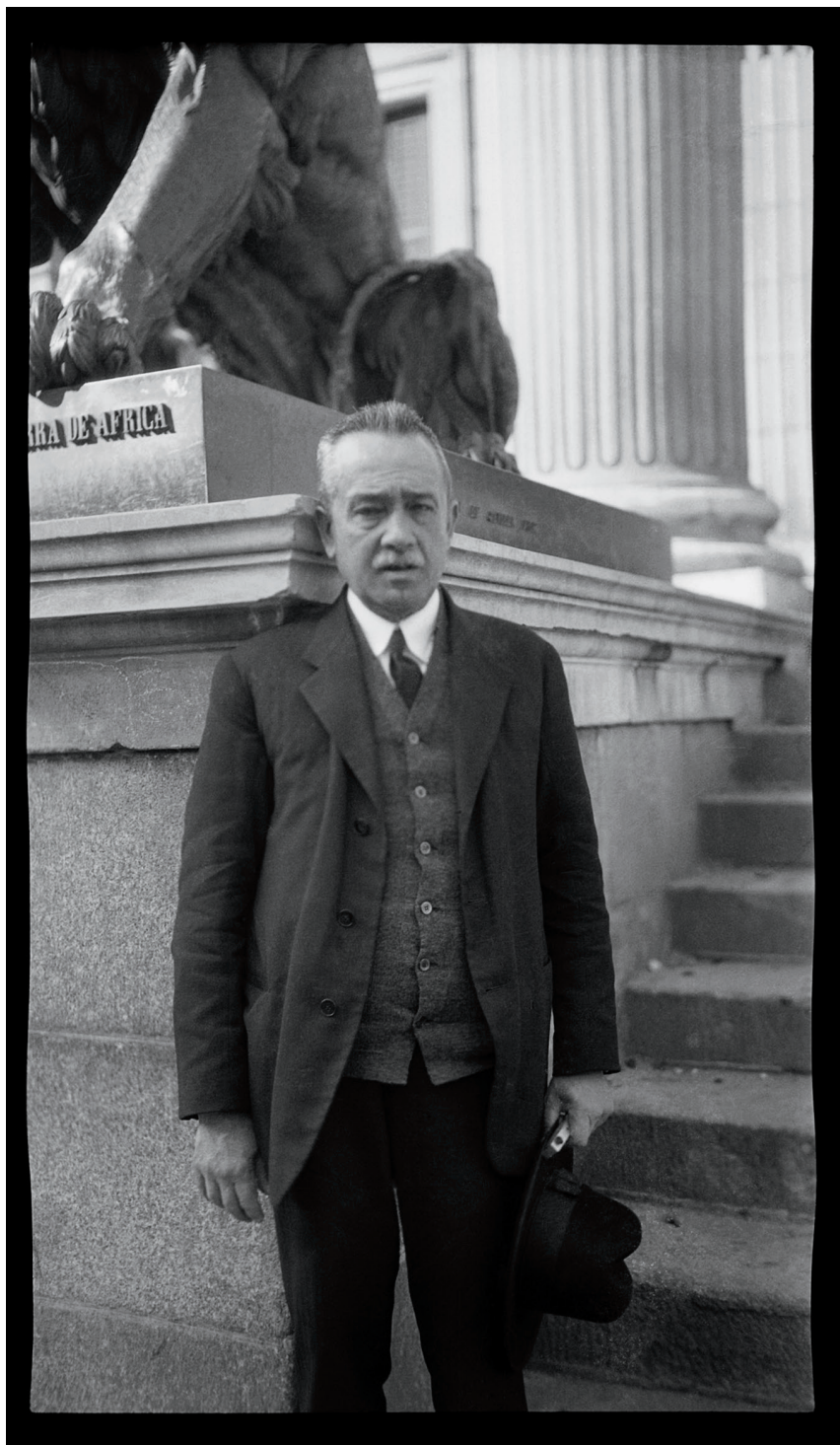
De otra parte, entre las acciones del segundo caso y con directrices más novedosas, podemos recordar sobre ese impulso a las iniciativas renovadoras, incluso sin salir del marco catalán de esta misma gira oficial, la innovadora propuesta del Paseo Arqueológico de Tarragona, diferente al museo tradicional y formulada en 1932 por el arquitecto Jeroni Martorell (autor del proyecto y director del aludido Servei), cuyo objetivo

era poner en valor las murallas y fortificaciones tarraconenses y que fue inaugurado por Orueta el 22 de octubre de 1933. Además, el proyecto del Paseo Arqueológico estuvo vinculado a las excavaciones y el descubrimiento de una necrópolis romana en la Fábrica de Tabacos y al museo de la ciudad, que también fue visitado en aquella gira, dado que Orueta había puesto en su realización un especial empeño personal que la ciudad de Tarragona le quiso agradecer entonces dedicándole un gran homenaje y un monumento al pie de la muralla, que aún se conserva hoy.¹⁰⁴

Los variados resultados y logros que se iban alcanzando en materia artística, por otra parte, no tardaron en ser aireados por la prensa española. Así, solo pasado el primer año de vida del nuevo régimen, la revista *Nuevo Mundo* ya convertía a Orueta en protagonista principal de numerosas iniciativas, que comenzaban por la renovación de patronatos, direcciones y jefaturas de museos y centros artísticos, a la vez que por el impulso de diferentes disposiciones que reglamentaban la enseñanza y la protección del tesoro artístico nacional. Se citaban su intervención y sus previsiones respecto a las escuelas de Artes y Oficios, el Museo de Arte Moderno, el Museo Sorolla, las salas del Palacio de Oriente, el Museo de Artes Decorativas o el Museo Municipal de Madrid. También se aludía a las tres salidas más destacadas al extranjero de la República: el Salón Internacional del Libro de París, la inminente Exposición Internacional de Venecia y la próxima exposición de obra grabada de Goya en Praga. Pero, en general, se era menos efusivo con la realidad y promoción del arte contemporáneo, pese a concederse que se habían reactivado los concursos nacionales y solicitarse un emplazamiento más adecuado para sus muestras.¹⁰⁵

Había en torno a la promoción del arte reciente un verdadero problema por resolver. Y, seguramente, la gestión de Orueta en torno al arte contemporáneo avanzado no fue tan concienzuda y brillante como en otras materias. Es verdad que, con el malagueño, se intentó dar un tono más audaz a los jurados calificadores de la Exposición Nacional de 1932 (Decreto de 23 de abril de 1932), apareciendo en ellos artistas como Sunyer, Emiliano Barral, Ángel Ferrant o Manuel Sánchez Arcas,¹⁰⁶ lo que también animó a participar por primera vez a muchos jóvenes expositores y, pese al eclecticismo dominante, también alcanzaría —tras inaugurarse el 21 de mayo por el presidente Alcalá-Zamora— a algunos de los nuevos premiados: Joaquín Valverde, Timoteo Pérez Rubio, Rosario de Velasco, Luis Muntané, Martín Durbán, Evaristo Valle, Fernando Briones, Genaro Lahuerta, Prieto Nespereira, García Condoy, Pérez Mateo, Fernando García Mercadal, Delhy Tejero, etc.¹⁰⁷

En lo museístico, también el nuevo director del Museo de Arte Moderno, Juan de la Encina, comentó en noviembre el positivo cambio que había traído la República en el ciclo vital de dicho museo: «No solo —indicaba— se han reformado sus salas y el modo de sus instalaciones, lo cual no sería más que reformar su parte más exterior y de continente, sino que el espíritu que lo informaba anteriormente, y esto es lo importante, ha sufrido un cambio radical. El Museo de Arte Moderno ha abierto de par en par sus puertas a todos los talentos, sean las que fueren las escuelas, tendencias o modos artísticos en que militen». Añadiendo, tras relatar los indicios en esa dirección que mostraban las adquisiciones de los últimos catorce meses impulsadas por la Junta de Patronato, que todos los esfuerzos de la misma «hubieran fracasado de no haber hallado sus planes simpática acogida de parte del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Don Fernando de los Ríos, y del director general del Ramo, Don Ricardo de Orueta», a quienes, en particular, debía el Museo «el estado actual en el que se



15. Ricardo de Orueta ante el Congreso de los Diputados. Madrid, c. 1931. Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).

halla y la posibilidad de su futuro desarrollo», puesto que ellos habían «establecido las bases de ese futuro». ¹⁰⁸

Pero, por el lado contrario, un par de meses antes, también había hecho su aparición el primer número del órgano de la Sociedad de Artistas Ibéricos, la revista *Arte*, dirigida por Manuel Abril, asimismo presidente de la agrupación. En su mismo saludo introductorio, la revista se dirigía, precisamente, a los citados responsables del MIPBA y la DGBA, con objeto de denunciar el lamentable panorama de desconexión internacional y abandono en que se encontraba el arte español del momento:

España, Sr. Ministro, está viviendo, en lo que se refiere al arte plástico, por completo en la cuneta de la cultura mundial desde hace cerca de un siglo. No se puede tener, como se ha tenido a España, más completamente aparte de la Historia. [...]

No se trata, por lo tanto —como puede ver S. E.—, de una cuestión de arte sólo; se trata, además, de instrucción, de instrucción pública; se trata del decoro nacional; se trata de que España pueda caminar, en esto como en todo, a la par de la cultura, y recibiendo, como otros pueblos reciben, la educación a que es acreedora.

Por eso, Sr. Ministro, esta instancia que a V. E. dirigimos no es solamente una súplica y un llamamiento, sino que es además una *denuncia concreta*. [...] ¹⁰⁹

No tardó mucho en reaccionar a estas denuncias de la situación del arte contemporáneo la DGBA, que también estuvo interesada en su promoción exterior, especialmente en París, aunque sin dejar de interesarse por fórmulas de promoción indirectas —como las ferias del libro y el cartel— y ciudades más lejanas, como Buenos Aires. ¹¹⁰ Ello llevó a este departamento a canalizar e impulsar, con la designación de un significativo comité, una *Exposición de Arte Español* ideada por Manuel Abril y Juan de la Encina, que se pensó celebrar en la capital gala en junio de 1933, aunque Orueta finalmente la retrasaría a noviembre, ante el temor de que el nuevo ministro no le confirmara en el cargo o no deseara continuar con el proyecto. ¹¹¹ Incluso seguidamente, como veremos, el malagueño también intentó atraer el arte de allí a Madrid, tanteando las posibilidades de exponer la obra de su paisano Pablo Picasso. En cualquier caso, como también refleja la correspondencia de Orueta con Manuel Abril y Juan de la Encina, las respetuosas y fluidas relaciones que mantuvo con ellos y con las entidades que representaban no estuvieron exentas tanto de apoyos como de pequeños desencuentros. De manera que, por ejemplo, habría discrepancias con el primero a causa de la celebración de la referida exposición de París o las limitaciones para desarrollar en 1933 el programa de exposiciones veraniegas de la Sociedad, o, con el segundo, en los detalles de los diversos asuntos que trataron entre 1931 y 1933 sobre el Museo, su Patronato, sus reformas o sus propuestas de adquisición de obras (Pruna, Zuloaga, Nicanor Piñole, etc.). ¹¹²

Orueta, por tanto, estuvo presente a través de la DGBA en múltiples e importantes actuaciones, decisiones y orientaciones de la vida artístico-cultural del bienio reformista. Sin embargo, pese a la notoriedad de toda esta actuación, el mayor de los logros que alcanzaría en ese bienio sin duda se iba a dar, de nuevo, en el campo de la fijación de normativas. Y es que en este período se fraguó, con la relatoría e impulso de Orueta (que se asesoró con los mejores especialistas del momento), la importante y sustancial Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, norma llamada a tener una gran trascendencia, puesto que, como ya dijimos, perdería sin excesivas modificaciones hasta su derogación en 1985. Esta Ley, comenzada a preparar antes de marzo de 1932 y no publicada hasta el 25 de mayo de 1933, ¹¹³ tuvo

una lenta tramitación parlamentaria e incluso luego tuvo que esperar para hacerse efectiva a la publicación de su reglamento de aplicación en abril de 1936; pero sería imposible negar su trascendencia si pensamos en su vigencia. El mismo Orueta, que tanto tesón puso en sacarla adelante, como a comienzos de mayo —cuando ya se había entregado su proyecto a las Cortes— le comentaba a su paisano y amigo Juan Temboury, también la promovió considerándola una herramienta esencial para su firme pretensión de salvaguarda del patrimonio español:

Gracias por su amable felicitación —le decía— por el proyecto de ley de protección del tesoro artístico entregado ya a las Cortes Constituyentes. He puesto en él mucho cariño y mucho trabajo procurando renovar organismos que salvo honrosas excepciones dejan mucho que desear en su actuación y creo que con las medidas precautorias de dicha ley podremos salvaguardar nuestro tesoro artístico tan envidiado y objeto de codicia de todos los extranjeros. ¹¹⁴

En efecto, la Ley, que venía a dar desarrollo directo al citado artículo 45 de la Constitución de 1931, también vino a regular múltiples materias, entre ellas el contenido y noción de «patrimonio histórico-artístico nacional», reservado a los inmuebles y objetos artísticos con más de un siglo de antigüedad; la organización administrativa para la defensa de estos bienes, fundamentalmente articulada en torno a la DGBA, apoyada por la Junta Superior del Tesoro Artístico (con sus Delegaciones Locales, la Inspección General de Monumentos y varios organismos consultivos: Academias, Facultades, Escuelas Superiores, Patronatos de Museos, etc.); las atribuciones de la Dirección General de Seguridad ante las infracciones; el procedimiento de declaración monumental, el régimen jurídico de estos bienes protegidos y los casos de intervención administrativa; el régimen de los bienes muebles, intransferibles sin autorización cuando pertenecieran a las administraciones o a la Iglesia y con diferentes limitaciones para su exportación o venta; las medidas de tutela, inspección y fomento museístico y arqueológico o, en fin, las reglas de formación de un inventario del patrimonio histórico-artístico nacional.

II. 3. La etapa del bienio radical-cedista (septiembre de 1933-febrero de 1936)

Aunque antes de que mediara el mes de septiembre de 1933 ya se habían hecho cargo del gobierno los radical-cedistas, presididos por Alejandro Lerroux, lo cierto es que, gracias al repetido nombramiento como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes del institucionista Domingo Barnés (que sucedía en el cargo a su hermano Francisco), entre septiembre y diciembre de 1933 Orueta pudo continuar la actuación emprendida en el período reformista. De este modo, culminó ahora algunos proyectos tan interesantes como el ya comentado espacio museístico del Paseo Arqueológico de Tarragona o incluso intentó también ocuparse más a fondo del arte contemporáneo, acudiendo a inaugurar algunas exposiciones novedosas.

Fue este último el caso de la muestra conjunta, organizada por la DGBA —siguiendo su «programa de organizar exposiciones de artistas españoles contemporáneos»— y dedicada a los escultores catalanes Joan Rebull y Enric Casanova, poco conocidos en Madrid, que el malagueño inauguró en el Museo de Arte Moderno el 13 de diciembre de 1933, ¹¹⁵ ocasionando también cierto revuelo cuando fue visitada una semana después por el presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora. ¹¹⁶ Igualmente motivó la presencia de Orueta la primera individual de la joven pintora toresana Delhy Tejero,

compuesta de óleos y gouaches e inaugurada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 16 de diciembre de 1933.¹¹⁷ Pero sobre todo, dado que reflejaba la continuidad de los deseos oficiales de actualización e internacionalidad de las artes plásticas españolas, hay que recordar las gestiones de Orueta para atraer a exponer oficial y monográficamente en Madrid a figuras internacionales como Pablo Picasso, aunque el conducto seguido en septiembre de 1933 con el embajador español en París, Salvador de Madariaga, no tuviera ningún éxito, al enfatizar este embajador el desinterés por lo oficial español que le venía demostrando el pintor malagueño.¹¹⁸ Una actitud que, sin embargo, no tardaría en cambiar tras el estallido de la guerra y los contactos con el maestro que retomó desde la DGBA su joven sucesor, el pintor y cartelista Josep Renau.¹¹⁹

Más suerte tuvo, en cambio, en su intervención en el citado Congreso Internacional convocado en París por la OIM de la Sociedad de Naciones, al que acudió entre los días 21 y 22 de noviembre de 1933, causando verdadero asombro y admiración entre los países concurrentes con sus exposiciones sobre las medidas adoptadas para el cuidado de la riqueza artística española. Orueta mismo, al mes siguiente, se refirió en la prensa largamente a esta reunión, que le había permitido comprobar las «condiciones excepcionalmente superiores» a Europa en las que España se hallaba en este tema:

No hace mucho estuve en París con motivo de un Congreso internacional de directores de Bellas Artes o cargos similares. Asistieron, además de España, Italia, Francia, Inglaterra y Austria. Alemania, no, por su apartamiento de la Sociedad de Naciones. Tuve la satisfacción de comprobar que las necesidades artísticas son las mismas que en todos los países, que los peligros de la exportación son exactos, que la catalogación es por todos deseada y en todas partes imposible de realizar. Y, sobre todo, demostré que España tiene ya resueltos muchos problemas que para los demás aún son incógnitas.

[...]

Italia tiene una ley, tajante, que impide la exportación de objetos de arte bajo penas severísimas. Yo les demostré que eso es inútil, porque a pesar de esa ley sale todo lo que quieren sacar los que saben hacer trampas en las Aduanas. Les expliqué cómo nosotros vemos el problema de modo diferente y consideramos la conveniencia de que en todos los Museos del Mundo existan muestras del arte español, como vehículo el más apropiado para establecer la unión espiritual con países extranjeros.

Respecto a la legislación, vi que ninguno de esos países tiene nada hecho. Y yo les detallé la nuestra, que les llenó de asombro y admiración. Uno de los aspectos que más elogiaron fue el de que nuestros Museos no pueden vender nada, porque sus existencias se consideran bienes nacionales; pero en cambio se les autorizan y estimulan los intercambios con Museos extranjeros. Estos intercambios de objetos de arte se hacen siempre en calidad de depósito, por tiempo limitado o indefinido, pero nunca como venta.

En cuanto a la exportación particular, les dije que nosotros permitimos que se envíe al Extranjero todo lo que valga menos de 50 000 pesetas, siempre que el propietario declare su precio. Y el Estado se reserva el derecho de comprar, una vez valorado, lo que se intenta exportar. Con esto, si una persona quiere llevarse un Goya, por ejemplo, y declara que vale diez pesetas, se queda sin el cuadro por ese mismo precio, que le abona el Estado.

[...]

Todo objeto de arte que se quiere exportar puede ser adquirido por el Estado en el precio que le asigne su dueño, sin que a este le quede el recurso de opción.

Los representantes extranjeros se mostraron sinceramente entusiasmados ante nuestra legislación, me felicitaron y felicitaron al Gobierno. Además tuve la incomparable satisfacción de ser yo quien recibía el efusivo homenaje que toda Europa rendía a la inteligente labor de nuestra República en materia tan interesante como el cuidado y la defensa de nuestro tesoro artístico, problema que ellos no tienen aún resuelto y acerca del que me pidieron detalles y orientaciones que yo les facilité, ¡imagínese con qué legítimo orgullo!¹²⁰

En otro sentido, también se sucedieron para Orueta los homenajes, no solo en Tarragona o París, sino también en su propia ciudad natal. Málaga había seguido estando muy presente en Orueta tras su instalación en Madrid y a ella también había sabido acercarse el historiador del arte sus temas de investigación a través de distintas conferencias. La ciudad, ya antes de la llegada de la República, había hecho propios los éxitos profesionales del historiador y académico y había agradecido la atención que le prestaba Orueta con diversos homenajes y nombrándole hijo predilecto en 1925.¹²¹ Igualmente, tras ocupar el cargo de director general de Bellas Artes, Málaga continuó siendo fuente de atención para Orueta, como pronto manifestó ante los graves incidentes contra su patrimonio artístico que supusieron los desmanes y quema de edificios religiosos de mayo de 1931. Además, desde esta nueva responsabilidad en la DGBA, impulsó varias iniciativas que favorecieron a la ciudad, comenzando en 1931 con la declaración de monumento histórico-artístico e inicio de las obras de excavación arqueológica de la Alcazaba, cuyos trabajos recibieron un gran empuje en el verano de 1933, con su visita a la misma y la redacción de un plan de trabajo encomendado al arquitecto de zona Leopoldo Torres Balbás; plan del que se obtuvieron interesantes hallazgos en las zonas de los Cuartos de Granada y Mezquita y la plaza de Armas.¹²² Igualmente estuvo al tanto del descubrimiento, en diciembre de 1932, de una necrópolis árabe en las cercanías del castillo de Gibralfaro, llamando entonces a aplicar una profesionalidad en la exploración, que siguió luego de cerca.¹²³

Promovió y medió en 1932, asimismo, para la creación del Archivo Histórico Provincial de Málaga, su Patronato y su sede,¹²⁴ y también facilitó Orueta diferentes piezas al Museo Provincial de Málaga, al que subió de rango, dotó de Patronato y —como demuestra su correspondencia— favoreció en múltiples ocasiones; mientras este, en respuesta, también dio el nombre de Sala Ricardo de Orueta a su sala central (dedicada a la pintura del siglo XIX). Respecto a su colección, por ejemplo, el malagueño gestionó diferentes préstamos temporales a este Museo, como tempranamente hizo en 1931 con el gran lienzo de Antonio Gisbert *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, que tanto significaba para la ciudad,¹²⁵ y destinó allí relevantes obras compradas o gestionadas desde la DGBA, como —entre otras— en el verano de 1932 un retrato realizado por Vicente López, que Orueta acompañó del regalo de un Lucas Moreno de su propiedad,¹²⁶ o, en abril de 1933, un busto de Pablo Iglesias en mármol realizado por Emiliano Barral.¹²⁷ Aunque, sobre todo, son de destacar sus intervenciones de 1932 gestionando préstamos del Museo del Prado y la ampliación de las instalaciones del museo malagueño, que compartía edificio con la Academia de San Telmo,¹²⁸ que en estos momentos de finales de 1933 se intensificaron con sus nuevas gestiones para las cesiones de obra por parte del Museo del Prado y el Museo de Arte

Moderno que permitieron a este Museo Provincial inaugurar, en diciembre de 1933, su Sala de Antiguos en el edificio de San Telmo.¹²⁹

Pero, además, Orueta también impulsó la declaración de monumentos histórico-artísticos de varios inmuebles y restos arqueológicos de la provincia, entre ellos la propia Alcazaba, la catedral, los castillos de Gibralfaro y Álora, la iglesia del Sagrario (en la que había sido bautizado), el dolmen del Romeral en Antequera, la iglesia mozárabe de Bobastro y las rondeñas Casa del Gigante, iglesia mayor, baños árabes y ruinas romanas de Acinipo. En correspondencia, dada también su implicación en dotar y abrir una Biblioteca Popular en Málaga,¹³⁰ en abril de 1933 varias instituciones malagueñas solicitaron y alcanzaron del MIPBA que la renovada Biblioteca Provincial de Málaga, a la que se dotaría de una nueva y céntrica sede en la Alameda, llevara el nombre de Ricardo de Orueta,¹³¹ siendo inaugurada esta, con asistencia del homenajeado y diversas autoridades, el 18 de septiembre de 1933.

No ocuparía Orueta mucho más el cargo, dado que, cesado Domingo Barnés y nombrado el 16 de diciembre nuevo ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes José Pareja Yébenes, el malagueño presentaba su dimisión diez días después.¹³² No obstante, previamente incluso a la llegada del nuevo ministro, en una entrevista al *Heraldo de Madrid*, el malagueño había anunciado que su dimisión estaba próxima, junto a la del actual Gobierno y a la retirada de la colaboración de su partido, Acción Republicana. Se le preguntaba entonces a este «primer director general de Bellas Artes que ha tenido la República», y que tantos aspectos había transformado y modernizado, qué era lo que le había dejado más satisfecho de todo lo realizado en la DGBA; a lo cual respondía el malagueño con un detallado repaso a sus más notables logros. Citaba entre estos —por este orden— la Ley del Tesoro Artístico, patrocinada por el Gobierno a iniciativa suya; el Fichero de Arte Antiguo, que respondía al anhelo de catalogación de todos los países y en lo que España había comprobado que se adelantaba a toda Europa; las bibliotecas populares, a las que se les había aumentado considerablemente el presupuesto y estaban siempre llenas de gente; la transformación de los museos, con grandes renovaciones en los de Toledo y Málaga, la creación del Epigráfico de Barcelona, el enriquecimiento del de Burgos y la importante conversión del Museo de Valladolid «en el más bonito y original de Europa»; el aumento del cuidado de la riqueza artística, en lo que se estaba por delante de los países europeos, según había podido comprobar en un reciente congreso internacional, y su preocupación por la vigilancia de las exportaciones, el fraude y el robo.¹³³

Ciertamente, frente a esta amplia labor, en su mayor parte realizada durante el período reformador, la llevada a cabo durante el bienio radical-cedista y sus Gobiernos de centro-derecha decreció mucho y fue objeto de mayor pasividad entre sus nuevos protagonistas; aunque también se tomaron ahora medidas de interés, que seguían en la línea del impulso dado a los patronatos y la promoción de los museos, como en los casos de creación del patronato encargado de la protección de los jardines histórico-artísticos, la Junta de Protección de Madrid (que debía velar por la estructura urbana de la capital) o los nuevos museos del Coche, el Encaje y el Pueblo Español.

Las preocupaciones y las posibilidades de los nuevos directivos de la DGBA en el período, por otro lado, también habían variado notablemente. Tras esa primera gestión de Orueta al frente del departamento que hemos relatado, le sucedieron como responsables del mismo dos nuevos y más efímeros directores generales que ya hemos citado, el pintor Eduardo Chicharro Agüera, entre diciembre de 1933 y marzo de 1935, quien, no obstante, organizó y presidió el interesante Congreso Internacional

de Museografía celebrado en 1934 en Madrid,¹³⁴ y el ateneísta Antonio Dubois García, entre marzo y septiembre de 1935.¹³⁵ Pero este último director general incluso alcanzó a ver lanzado el Decreto de 28 de septiembre de 1935, por el cual el Gobierno radical-cedista de la República encabezado por Joaquín Chapapietra suprimía la DGBA adscrita al MIPBA. En cualquier caso, también durante ese mismo año 1935 en el que desaparecería la DGBA, incluso se impulsó alguna mejora legislativa, como la que, tras su discurso ante las Cortes en 1935, suscitó y logró el diputado y coleccionista Francesc Cambó para que la Ley del Tesoro Artístico de 1933 asimismo promoviera el mecenazgo individual.¹³⁶

Por otro lado, aunque Orueta había presentado su dimisión el 26 de diciembre de 1933, tampoco se alejó del todo de la DGBA durante este bienio conservador, ya que el 23 de enero de 1934 el MIPBA le nombró presidente de la Junta Superior del Tesoro Artístico, a propuesta unánime de la misma y de conformidad con el Consejo de Ministros.¹³⁷ Así, se mantuvo en el cargo hasta avanzado junio de 1936, momento en el que, con su regreso al frente de la DGBA, creyó oportuno que lo reemplazara su maestro Manuel Gómez-Moreno.¹³⁸ Pero a pesar de que esta Junta, surgida de la Ley del Tesoro Artístico de 1933, tenía muy grandes atribuciones tutelares sobre el patrimonio artístico y logró avanzar ahora en su configuración y nombramientos,¹³⁹ lo cierto es que lo tardío de la aprobación del Reglamento de aplicación de la Ley (abril de 1936, ya con el Frente Popular) le restó efectividad por el momento, aunque, cuando estallara el conflicto bélico, sin duda contribuyó a inspirar la creación de juntas de defensa del patrimonio.

II. 4. La etapa de los Gobiernos del Frente Popular (febrero-septiembre de 1936)

Tras la menguada actuación de los Gobiernos conservadores del bienio radical-cedista, la continuidad con la anterior acción y política normativa de los Gobiernos de izquierda llegaría en febrero de 1936, cuando accediera al poder el Frente Popular. El nuevo Gobierno presidido por Manuel Azaña repuso a Marcelino Domingo en el MIPBA y a Orueta en la restablecida DGBA, fomentando la actuación en la misma línea que había orientado el bienio reformador.

De hecho, el mismo preámbulo del Decreto de 24 de febrero de 1936, por el que el presidente Alcalá-Zamora, a propuesta del citado ministro, reinstauraba la DGBA, instaba a este «órgano de iniciativa y realización» a buscar la máxima eficacia tanto en la conservación y conocimiento «de los tesoros artísticos del pasado español» como en el estímulo y divulgación —dentro y fuera de España— «del arte actual»; concluyendo este preámbulo con un verdadero esbozo del plan gubernamental, que —remarcando la continuidad de la acción respecto a la normativa de protección del patrimonio, la creación de museos, etc.— claramente enlazaba con su actuación anterior:

El Gobierno de la República no puede desatender los deberes que le imponen intereses espirituales y materiales como los enunciados. Para ello no tiene más que continuar la labor emprendida de 1931 a 1933: desarrollar lo dispuesto por la Ley de Protección al Tesoro Artístico; seguir lo iniciado por los Gobiernos del primer bienio de la República con los museos de Valladolid, Toledo, Arte Moderno, Arqueológico Nacional, etcétera; preocuparse de la mejora de las enseñanzas artísticas; de la organización de concursos y exposiciones; de la construcción y adorno de los edificios públicos; del acondicionamiento y catalogación de archivos

y bibliotecas; de la protección a las manifestaciones musicales; de la depuración artística del teatro y de su difusión, especialmente del clásico; etcétera, etcétera. El índice es tan vasto que con razón, aunque tantas veces se haya echado en olvido, «Bellas Artes» es la mitad del nombre del Ministerio, y no parece concepto excesivo cuando se piensa en lo que significa fuera de España el valor de su arte antiguo y de su arte actual. ¹⁴⁰

Ricardo de Orueta, que tras este paralelo nombramiento permaneció en el cargo hasta que, con el Gobierno de Largo Caballero, presentó su dimisión al ministro comunista Jesús Hernández en septiembre de 1936, ¹⁴¹ lógicamente dio continuidad a la línea de actuación requerida por el Gobierno. El malagueño, así, inició este segundo y breve mandato de casi siete meses centrándose en recuperar para su departamento el control y las competencias que su anterior disolución había disgregado. De manera que, entre otras medidas, Orueta asumió la jefatura de las exposiciones nacionales de Bellas Artes (Decreto de 4 de marzo de 1936), recuperando ese control para su departamento ¹⁴² y llevando a cabo una nueva y ecléctica edición, que fue inaugurada el 4 de julio. ¹⁴³ O, sobre nuevas actuaciones, se hizo presente como vocal en la comisión mixta creada para formar el inventario de los bienes, derechos y adaptación de los servicios cedidos por el Estado a la Autonomía de Cataluña ¹⁴⁴ o, de nuevo, regresó a Sitges para inaugurar el 14 de junio de 1936, junto al presidente de la Generalitat, el Museo Maricel y la exposición temporal sobre el Greco que este acogería. ¹⁴⁵

Sin embargo, como pronto veremos, durante esta nueva directiva del malagueño se produjo el estallido de la guerra civil, lo que impuso una reorientación de la actuación, en el sentido de hacer frente prioritario a la protección del patrimonio, para lo que a Orueta le fue muy útil su experiencia previa. Esta gestión prioritaria y pionera en el período bélico, que reforzó la actuación preservadora del patrimonio, terminando por caracterizar el mandato, también marcó el punto de partida de la actuación seguida durante toda la guerra en el mismo sentido. Se trató, por tanto, de un breve período directivo, pero especialmente intenso y decisivo ante los excesos del conflicto y las urgentes medidas tomadas.

Cuando se repuso a Orueta, con todo, la escena artística progresista, que parecía muy motivada y —tras el bienio de Gobiernos de derechas— creía llegado el momento de introducir importantes cambios, tan solo percibió con su nombramiento la continuidad de unas reformas moderadas y de «tono arqueológico», como se solía decir entonces. Así, por ejemplo, entre quienes mostraron algunas reservas en los sectores avanzados cabe recordar al intuitivo y polifacético creador Gabriel García Maroto, que había criticado mucho los anteriores vaivenes ministeriales respecto a las bellas artes y continuó ofreciendo en mayo y junio, desde el diario socialista madrileño *Claridad* —a cuyo comité de redacción pertenecían desde sus inicios Álvarez del Vayo, Luis Araquistain, Carrillo, Antonio Machado, Margarita Nelken, Robledano y otros—, soluciones dirigidas a los desatendidos artistas contemporáneos. Propondría ahora el manchego, pues, el desvío de los recursos asignados a la Exposición Nacional para decorar con frescos los nuevos grupos escolares o incentivar a los artistas, desmotivados con el régimen por su falta de una misión concreta de tipo social. ¹⁴⁶ Aunque, sobre todo, como indicó en un artículo aparecido el 3 de junio, el artista e impresor manchego criticaba lo poco que había cambiado la gestión republicana, que continuaba con su «tono prudente, arqueológico», y la necesidad de crear una fresca y dinámica DGBA, con una eficiente dirección de tono actualizado, reformadora y

preocupada por los actuales artistas avanzados en sus diferentes disciplinas y aprendizaje: «La República —remarcaba—, como se ve, acelera sus intervenciones en las zonas representadas por el arte y la historia, y multiplica sin variar ni poco ni mucho la dirección de sus primeros días, el tono prudente, *arqueológico*, en el cual se sienten tan a gusto buen número de sus gestores». Y terminaba por reclamar la creación de una DGBA «con un jefe capaz, ávido de crear, de servir al pueblo español, necesitado como ninguno de auxilio orgánico en las disciplinas artísticas». Un director sobre cuyas características, previamente, había argüido así:

Nos parece muy mal que no exista un Director General de Bellas Artes joven, de mirada clara y penetrante, desdeñoso de las academias, sin misantropía ni misoginia que estorben o imposibiliten determinadas alianzas activas; con un sentido que podríamos llamar sinfónico de la política, de la política auxiliar constructiva; con un conocimiento profundo de las artes nuevas; educado en el hacer dinámico, creador compatible; que pueda conseguir, a su tiempo, un grupo de millones [de pesetas] para estimular el teatro, la música, las artes plásticas, para reformar la enseñanza de las artes nuevas, esa enseñanza de las artes que en España es, evidentemente, una triste carroña al sol de la que pocos se avergüenzan, de la que unas cuantas personas viven y de la que nadie se beneficia; el Conservatorio, la Escuela de Bellas Artes y las Exposiciones Nacionales son, sin duda, un ejemplo a observar.¹⁴⁷

De algún modo, tras el estallido de la guerra y sus nuevas necesidades, se cumplirían las expectativas de García Maroto; ya que, tras la dimisión de Orueta, se nombraría para el cargo al joven y dinámico cartelista valenciano Josep Renau.¹⁴⁸ Pero, por el momento, al mismo tiempo que el manchego, hubo otros periodistas correligionarios, como el crítico de arte Emiliano Aguilera, de *El Socialista*, que, aunque al inicio de la gestión del malagueño lamentaron «su benevolencia para los que pretenden mantener en la República la influencia que hubieron de ejercer durante la Monarquía», se distanciaron luego de ciertas opiniones del periódico adversas a la DGBA y propusieron soluciones para centros como la Escuela Nacional de Artes Gráficas.¹⁴⁹

Con todo, desde muy pronto, Orueta había intentado ganarse nuevamente a este sector, por lo que fomentó su promoción en el exterior, como era una de sus demandas. Así ocurrió con la magna exposición *L'Art Espagnol Contemporain*, organizada por los responsables de la Sociedad de Artistas Ibéricos —Manuel Abril (comisario general), Luis Blanco Soler y Pérez Rubio— y celebrada entre febrero y marzo de 1936 en el Museo del Jeu de Paume de París. Amplia y compleja muestra —participaron 407 obras, de 144 artistas, entre quienes estaban Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Sorolla, Zuloaga, Solana, Gargallo, Julio González, Hugué, Rebull, Vázquez Díaz, Moreno Villa, Miró, Dalí o Maruja Mallo— con la que la República, a través de dicha Sociedad, intentó mostrar la diversa realidad de sus logros y plantel artístico-cultural.¹⁵⁰

En otros ámbitos de esta internacionalización, resultaron más complejas las participaciones de España en convocatorias internacionales de tipo periódico, que sin embargo, dado su prestigio, se intentaron con empeño por parte de Orueta. Este fue el caso de la VI Exposición Internacional de Artes Decorativas de Milán, de carácter trienal y dedicada a las artes industriales, para la cual se nombró un Comité de Organización y Selección (Decreto de 8 de marzo de 1936) y se convocó a los artistas a acudir con sus propuestas —durante la primera quincena de abril de 1936— al Museo Nacional de Artes Decorativas. Solo se podrían presentar para su selección «obras

INDICACIONES DE SERVICIO

Recibido de _____

Hilo núm. _____

El Oficial,

Para _____

Imp. Bayer Hnos y C^o. — Imprenta — Mod. 10.000. 2.

INDICACIONES EVENTUALES

Correo pagado..... P. P. Acuse de recibo..... C. R.

Respuesta pagada..... R. P. Telegrama recomendado... T. R.

Número *R. Orueta*

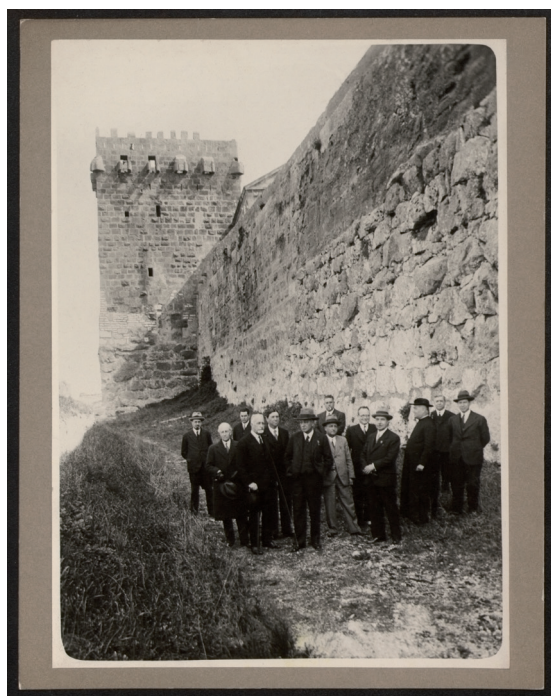
46015 Madrid de Malaga 6845 46 15 22,45 N.N.

Presidente Comisión Monumentos a

EN NOMBRE COMISION PROVINCIAL PONEROS CONOCIMIENTO V.E. DESTRUCCION
JOYAS ARTISTICAS MONRA DE MALAGA DESAPARECIDAS EN MAS DE VEINTICINCO
TEMPLOS INCENDIADOS TURBAS ULTIMOS DIAS DETALAREMOS OBJETOS DESTRU
DOS DESPUES ESTUDIO ALCANCE CATASTROFE - SALUDO

165

1151/219



16. Telegrama dirigido al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y a Orueta por el presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Málaga sobre la reciente destrucción de joyas artísticas e incendios de templos en la ciudad. Málaga, 15 de mayo de 1931. Fondo Ricardo Orueta. Dirección General de Bellas Artes. 17. Inauguración del Paseo Arqueológico de la Muralla de Tarragona, planeado por Jeroni Martorell. Recorrido de las autoridades. Tarragona, 22 de octubre de 1933. 18. Acto de homenaje e inauguración del monumento a Ricardo de Orueta ante las Murallas de Tarragona. Discurso de Orueta. Tarragona, 22 de octubre de 1933. | Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).



de una inspiración absolutamente moderna, realmente originales, de una ejecución perfecta», que luego se enviarían por cuenta del MIPBA.¹⁵¹ Sin embargo, a mediados de mayo, únicamente la Generalitat de Catalunya había conseguido enviar sus obras a Milán; mientras a principios de junio, pese a haberse inaugurado la muestra el día 25 del mes anterior, en dicho Museo seguían almacenadas por falta de presupuesto casi trescientas obras seleccionadas en Madrid del resto de España.¹⁵² El mismo Orueta hubo de interceder entonces ante su amigo Enrique Ramos, ministro de Hacienda, a quien solicitaba con urgencia a mediados de mes que habilitase los créditos necesarios.¹⁵³ Y algo semejante ocurrió también con la selección de obra para el Pabellón de España en la XX Bienal Internacional de Venecia de 1936; adonde, a principios de junio de ese año, ya se había enviado la selección de Escultura (en la que se incluían obras de su viejo amigo Emiliano Barral)¹⁵⁴ y se preparaba el envío de las selecciones de Grabado y Dibujo, mientras desde Barcelona ya se habían mandado directamente todas sus selecciones.¹⁵⁵ Pero el estallido de la guerra dificultaría aún más la participación española.

Por otra parte, el malagueño también comenzó su mandato intentando estimular la presencia de especialistas españoles en historia del arte en los foros internacionales, dados los buenos resultados alcanzados en el último año de su anterior mandato. Y el primero de ellos fue el XIV Congreso Internacional de Historia del Arte, que se preveía celebrar en septiembre de 1936 en Basilea (Suiza) y para el que Orueta nombró una delegación compuesta por Gómez-Moreno, José Ferrandis, Sánchez Cantón, Torres Balbás, Camón Aznar, López Otero y José López Rey.¹⁵⁶

Mientras, en el plano nacional, continuó la implicación profesional del malagueño, que, por ejemplo, en marzo de ese año se convertía en vocal y vicepresidente del Patronato de la Fundación Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁵⁷ y, en junio, en miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.¹⁵⁸ Entre sus primeras actuaciones en el cargo, por otra parte, también le preocupó la reorganización de las Escuelas de Artes y Oficios y el nombramiento de un inspector definitivo de confianza, como en el mes de abril le manifestaba al presidente Manuel Azaña.¹⁵⁹ Asimismo, Orueta acudió a Santiago Casares Quiroga —tanto en su etapa de ministro de Obras Públicas como de presidente del Consejo— para prevenir incidentes, dar protección o reconstruir monumentos y espacios museísticos, en parte dañados algunos por la revolución de 1934. Fue el caso, entre otros, del monasterio de Guadalupe, el Museo de Pintura y el convento de San Francisco de Cádiz o la Cámara Santa de Oviedo.¹⁶⁰

No se olvidó de Málaga, donde Orueta nombró delegado de Bellas Artes a su amigo Juan Temboursy (que también hizo frente a los disturbios producidos en la iglesia de Vélez en el mes de marzo), eliminó el cargo de inspector de obras de la Alcazaba y gestionó la salida de ella de los militares y la cesión de los pabellones, además de prever un sustancioso crédito para continuar sus obras.¹⁶¹ Ni tampoco olvidó el Museo Nacional de Escultura que había creado en Valladolid, que continuó prosperando y al que el malagueño siguió mandando piezas y mejorando la dotación económica.¹⁶² Apoyó el Teatro Universitario de La Barraca, facilitando sus viajes,¹⁶³ y, en fin, puso una gran confianza en el regreso de Cipriano Rivas Cherif de sus giras para —como le dirá en junio— «que continúes aquí la campaña de dignificación artística del arte teatral que habéis emprendido [con Margarita Xirgú] y para la cual ya sabes que cuentas con esta Dirección mientras yo esté aquí», apoyando su trabajo en el Teatro María Guerrero y sus proyectos de representaciones en Mérida.¹⁶⁴

Pero lo cierto es que, aunque significativas y reveladoras de la continuidad de la línea reformista, fueron pocas las medidas de alcance que esta DGBA, embarcada incluso en su propia reconstrucción, pudo culminar en el breve período anterior a la guerra. No obstante, también se crearon y remodelaron nuevos museos, al tiempo que se regularon las funciones de la Junta Superior del Tesoro Artístico y sus juntas delegadas, se definieron las zonas de protección del territorio nacional, se dieron nuevas declaraciones de monumentos histórico-artísticos y abundantes órdenes para rehabilitar edificios y se ampliaron las facilidades de acceso gratuito a museos y monumentos.

Así, entre la normativa promovida ahora resaltan las resoluciones de 16 de abril de 1936 y 24 de abril de 1936, que concedieron a los periodistas acceso gratuito a los museos y monumentos nacionales y regularon los modelos de paso de favor. También, entre otros aspectos museísticos, se creó a partir de los bienes del Patrimonio de la República el Museo de Armas y Tapices (Decreto de 5 de mayo de 1936) y se acometieron reparaciones y remodelaciones museográficas en las salas americanas y egipcias del Museo Arqueológico Nacional, según proyecto de Luis Moya (Orden del MIPBA de 11 de marzo de 1936); en el Museo del Prado, según proyecto de Pedro Muguruza (Orden de 27 de abril de 1936), o, fuera de Madrid, en el Museo de Bellas Artes de Zamora, según proyecto de Antonio García Sánchez-Blanco (Orden de 10 de abril de 1936).

Hay que volver a evocar, entre esta nueva actuación continuista, el importante Decreto de 16 de abril de 1936, por el que se aprobaba el citado Reglamento de Aplicación de la Ley del Tesoro Artístico de 1933, el cual regulaba múltiples funciones de la Junta Superior del Tesoro Artístico y sus juntas delegadas, los monumentos histórico-artísticos, las excavaciones arqueológicas, los museos, los objetos muebles y el inventario del patrimonio artístico y la difusión artístico-cultural. El mismo Orueta le concedió suma importancia, considerando este Reglamento su empeño más complementario y trascendente en el nuevo mandato, como le comentaba —respondiendo a sus entusiastas felicitaciones— a su paisano y amigo Juan Temboury: «Ahora verá Vd. con cuánta razón le decía que, de todas las tareas a desarrollar por mí en esta Dirección, en la que tenía puesto más decidido empeño era en dicha Ley y en su Reglamento complementario, ya que ellas han de regular en lo sucesivo la conservación de nuestro patrimonio artístico». ¹⁶⁵

En conexión con este Reglamento y para cumplimiento de su artículo 37, se dio entonces la Orden de 3 de junio de 1936, por la que el territorio nacional se dividió en seis zonas de competencia de los Arquitectos Conservadores de Monumentos. ¹⁶⁶ También se dictaron varios decretos con declaraciones de monumentos histórico-artísticos en varias provincias; caso, en Málaga, de las ruinas romanas de Torre de las Bóvedas en San Pedro de Alcántara (Decreto de 6 de abril de 1936) o, en Navarra, del castillo-basílica de Santa María la Real de Ujué (Decreto de 26 de junio de 1936). Aunque, en general, lo oneroso de este tutelaje para las arcas del Estado haría que se restringiera el número de nuevas declaraciones, como comentaría Orueta ante la propuesta de elevar a esta categoría la iglesia de Santa María la Mayor de Vélez-Málaga, que había sido objeto de desórdenes a finales de marzo. ¹⁶⁷ Paralelamente, mediante diferentes y abundantes órdenes, a propuesta de la Junta Superior del Tesoro Artístico, también se acometió la rehabilitación de numerosos edificios histórico-monumentales, como la capilla de San Miguel en la Seo de Zaragoza, la iglesia de Villalpando (Zamora), el Archivo de Simancas, la colegiata de Játiva (Valencia), la torre de

San Martín (Teruel), el Hospital de Santa Cruz (Toledo), la iglesia del Cristo de la Vega (Toledo), el palacio y jardines del Generalife (Granada), etc.

Esta línea de actuación, por otra parte, sin duda también fue la que presidió los objetivos del que podemos considerar como el más ambicioso plan de la DGBA en estos momentos, el cual quedó plasmado en la Ley de 5 de junio de 1936, cuya aplicación habría de sufrir un duro corte con la guerra. El proyecto, según Orueta,¹⁶⁸ había sido ideado por el ministro Marcelino Domingo (ya cesado en el cargo desde el 10 de mayo) y se dirigía a la solicitud de un crédito extraordinario para la consolidación y reparación de monumentos y para realizar obras en los museos. Sobre su trascendencia, cuando el proyecto ya había sido aprobado por las Cortes, le comentaba Orueta al director del Museo de Escultura de Valladolid: «Este proyecto en que he puesto todo mi cariño es de excepcional importancia para nuestro tesoro artístico y constituye un esfuerzo jamás realizado en España para la conservación de él». ¹⁶⁹ Y se trataba, en efecto, de una extraordinaria medida para la conservación y adaptación de monumentos y estructuras museísticas singulares, que contemplaba notables obras, excavaciones y adquisición de edificios y terrenos con destino al Tesoro Artístico Nacional, alcanzando el alto valor total de 6 816 927 pesetas y una relación de intervenciones en 31 monumentos y museos distribuidos por buena parte de la geografía española. ¹⁷⁰ Orueta fue luego muy insistente ante su amigo Enrique Ramos, reciente ministro de Hacienda, para que se librasen a tal fin los créditos concedidos, incluso con la guerra iniciada, ¹⁷¹ pero lo cierto es que la aplicación de esta Ley quedaría truncada por los efectos del golpe militar del 18 de julio.

La sublevación militar le sorprendió a Orueta en Sevilla, aunque muy poco después ya estaba al frente de sus responsabilidades en Madrid. ¹⁷² A su vuelta fue muy duro con los compañeros y subordinados que habían abandonado el trabajo, como en el caso de Francisco Abbad Ríos, encargado del Fichero de Arte Antiguo del CEH. Este joven historiador del arte aragonés se había marchado sin consultarle, aunque de haberlo hecho —como le dirá el malagueño— «le hubiera aconsejado, dados los acontecimientos que ya comenzaban a entreverse y el antecedente de su antigua inscripción política, que no se marchara por el momento»; puesto que ahora se veía abocado a dar orden de retenerle la paga en el CEH y recomendarle que, cuando volviera, «se traiga un certificado del Frente Popular de esa [ciudad], para que pueda recibirle otra vez en el Fichero». ¹⁷³ Por otro lado, como también en agosto le comentará al castellanista y antiguo residente Anselmo Carretero, entonces adscrito a la Embajada de España en México, Orueta tenía, en un primer momento, una gran confianza en el triunfo y la oportunidad que representaba el estallido de la guerra: «Aunque la lucha es dura y será larga —le dirá—, la victoria es indudable, y yo confío en que a España se le abren ahora perspectivas inmensas en el camino del progreso y que seguramente dará un salto gigantesco en su Historia». ¹⁷⁴

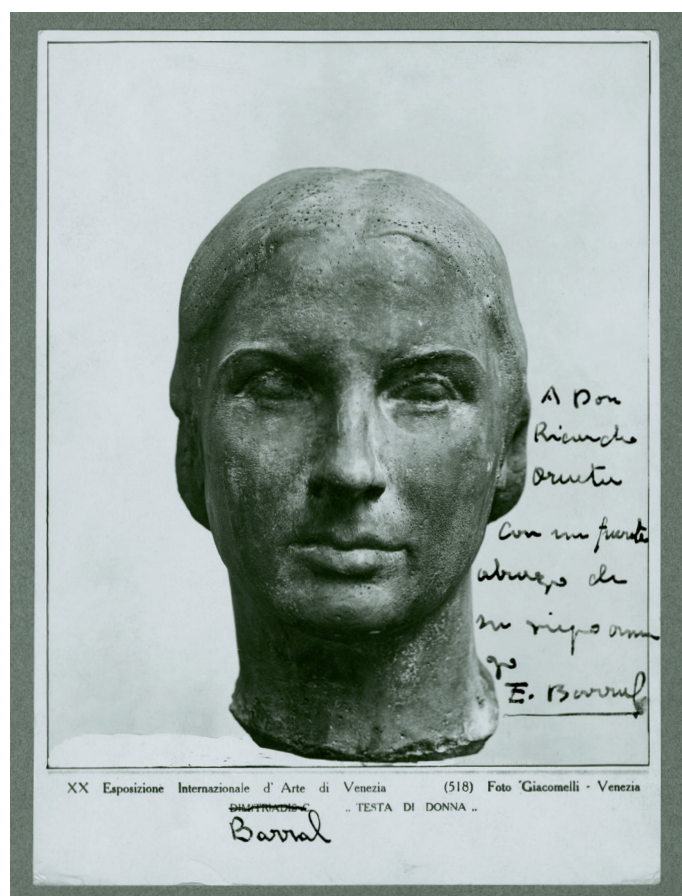
Tras iniciarse el conflicto, pues, el malagueño se dedicó a intensificar las labores de protección del patrimonio histórico-artístico, desplegando medidas que resultarían especialmente trascendentes. De hecho, ante el estallido bélico, el posicionamiento, la desorganización y el peligro para el patrimonio que supuso la incontrolada quema de edificios religiosos y la incautación de residencias aristocráticas, Orueta inició de inmediato la depuración del personal desafecto a la República en la DGBA y adaptó sus estructuras a las nuevas condiciones. Pero, sobre todo, con carácter de emergencia, por Decreto del MIPBA de 23 de julio de 1936, promovió la creación en Madrid de una

primera y duradera Junta para defensa del patrimonio, sin más rótulo y principalmente compuesta por aliancistas.

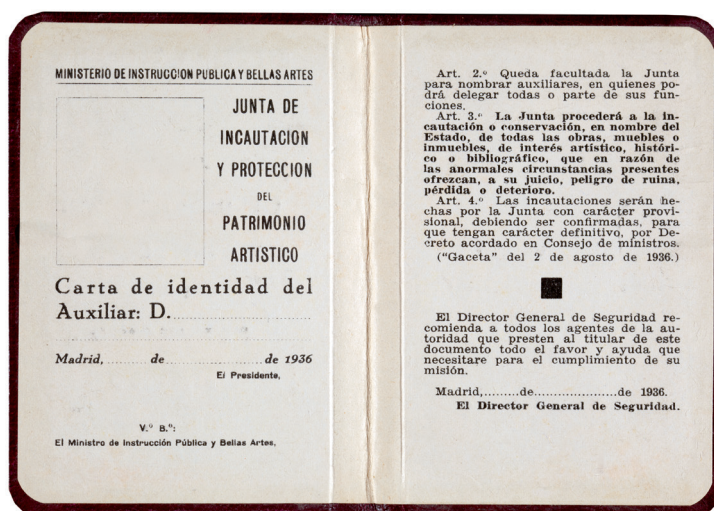
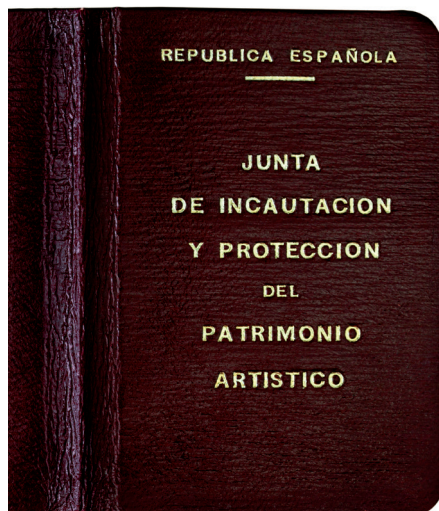
A esta Junta, que —según el primero de los artículos del Decreto— debía estar «en relación inmediata con el Director General de Bellas Artes» y quedar constituida por los siete vocales especificados (los aliancistas Carlos Montilla Escudero, pronto nombrado su presidente, y los vocales Juan de la Encina, Manuel Sánchez Arcas, Luis Quintanilla, Arturo Serrano Plaja, Emiliano Barral y José Bergamín), se la capacitaba —como indicaba el segundo artículo— para intervenir «con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los palacios ocupados, adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimare, a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado». ¹⁷⁵ Pero, al demostrar la práctica su insuficiencia, a la semana, el nuevo Decreto de 1 de agosto de 1936, que ya la denominó Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (JIPTA), amplió sus miembros (cinco vocales más designados por el MIPBA y el secretario técnico de Política Artística José López Rey) y definió mejor sus cargos, al tiempo que ofreció mayor precisión sobre las funciones de incautación y conservación realizables en nombre del Estado y le asignó recursos para su funcionamiento. ¹⁷⁶ Ello permitió a esta herramienta de protección del patrimonio artístico, histórico y bibliográfico dotarse rápidamente de una infraestructura, una normativa de actuación y una serie de grupos de trabajo que, organizados en comisiones, iniciaron una prudente actuación de salvaguarda.

Paralelamente, la Junta instalaba su sede en el convento madrileño de las Descalzas Reales y no tardó en establecer depósitos y comenzar a recibir obra. La propia prensa, de hecho, informaba el 5 de agosto de que la JIPTA había recibido ya un Greco y tres Goyas, depositados en el Museo del Prado, así como 22 cuadros importantes y una talla, guardados en las Descalzas, donde había establecido su domicilio; al mismo tiempo que se habían tomado medidas de protección en otros edificios incautados y se habían levantado planos de los mismos conventos de las Descalzas y la Encarnación. ¹⁷⁷ Por otro lado, para salvar responsabilidades, pocos días después, el presidente de la misma, Carlos Montilla, también informó a la prensa sobre las obras que ya faltaban en el palacio de Liria ocupado por los milicianos comunistas, las cuales relacionaba. Además, la JIPTA, tras visitar y comprobar el buen estado del palacio de Fernán-Núñez, se dirigía a las Juventudes Unificadas pidiendo que respetaran y custodiaran su contenido, dado que deseaba que tanto este palacio como el de Liria se destinaran a museos. ¹⁷⁸ Pero, apenas una semana más tarde, la Junta se veía precisada a volverse a dirigir a la prensa solicitando respeto para el patrimonio y colaboración ciudadana con su labor de salvaguarda, mediante información personal, escrita o por teléfono de casos que necesitasen su intervención. ¹⁷⁹

Lo cierto es que previamente, con todo, se habían dado grandes pasos para legitimar y diseñar la actuación de la Junta. En el tiempo de apenas una semana que medió entre ambas disposiciones configuradoras de la JIPTA, Orueta había actuado desde la DGBA con suma rapidez, claridad y apego a la legalidad vigente, poniendo especial cuidado en el personal autorizado a intervenir y en los depósitos fijados para recibir las obras incautadas. De este modo, en la última semana de julio, buscó y consiguió el respaldo del director general de Seguridad, a quien informó sobre la creación de esta nueva Junta y sus bases legales de actuación para la incautación (que remitían a una anterior disposición impulsada por él, el Decreto de 27 de mayo de 1931). ¹⁸⁰ Al mismo tiempo le solicitaba, para sus miembros, documentos de identificación y faci-



19. Fotografía dedicada a Orueta por Emiliano Barral, con su escultura *Cabeza de mujer*, seleccionada para concurrir a la XX Exposición Bienal de Venecia de 1936. Madrid, 1936. Archivo Fotográfico. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC). 20. Carnet de identificación de los miembros de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, con cita de los artículos de la Orden de 2 de agosto de 1936 que les faculta para incautar y conservar obras de arte en nombre del Estado. 1936. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



lidades para el transporte de obras al Museo del Prado; pidiéndole también, incluso, la delegación de su autoridad para incautar a favor de los arquitectos de zona de la Junta Superior del Tesoro Artístico José Rodríguez Cano y Alejandro Ferrant.¹⁸¹ También, durante esos mismos días, el malagueño impulsó entre los vocales de la Junta recién creada su facultad para el nombramiento de auxiliares, y el 3 de agosto hizo efectivos estos nombramientos en funcionarios procedentes de diferentes instituciones madrileñas.¹⁸²

Mientras, con sus colaboradores de la DGBA, comenzó a girar visitas a diferentes iglesias y conventos de Madrid (catedral, Descalzas, Encarnación, San Andrés, Santiago, Caballero de Gracia, San Ginés, San Antón-Escolapios, Santa Bárbara, Maravillas, Capuchinas, San Plácido, Olivar-Dominicos y San Antonio de los Portugueses), terminando por redactar un breve informe sobre lo que en cada edificio procedía pasar a custodiar o transportar;¹⁸³ solicitando también a los responsables eclesiásticos, cuando era preciso, que se facilitara la labor, como hizo con el deán de la catedral de Madrid a finales de julio.¹⁸⁴

Por otro lado, seguida y rápidamente, en una segunda fase iniciada con el Decreto de 5 de agosto de 1936, asimismo se intervino sobre el patrimonio bibliográfico y documental, para lo que fue clave el cese de la Junta del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Museólogos y su Consejo Asesor Consultivo y la creación de una nueva Comisión Gestora del Cuerpo, presidida por el filólogo Tomás Navarro Tomás, director de la Biblioteca del CEH y, desde el estallido de la guerra, también director de la Biblioteca Nacional y secretario general de la JAE.¹⁸⁵

Dada la relación de dependencia de la DGBA con la que se creaba esta Comisión Gestora, su presidente, desde comienzos de agosto, fue informando puntualmente a Orueta de los acuerdos adoptados en sus reuniones. El primero de los cuales consistió en ofrecer a la JIPTA «equipos especializados, que están ya dispuestos, formados por el personal del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, a fin de que presten sus servicios técnicos en todos los trabajos derivados de la incautación de fondos documentales, bibliográficos, artísticos y arqueológicos». Mientras, el segundo de ellos consistió en enviar una circular a todos los funcionarios del Cuerpo «residentes en las provincias sometidas al Gobierno legítimo, ordenándoles se pongan en relación con el representante de esa Junta en su localidad ofreciéndoles sus servicios personales y los locales de que dispongan para todas las tareas necesarias derivadas de la incautación de fondos documentales, bibliográficos y artísticos».¹⁸⁶ Paralelamente, la Comisión Gestora incluso publicó un anuncio en la prensa llamando a los miembros del Cuerpo a «prestar su colaboración en el trabajo de inventario y organización de los fondos artísticos, documentales y bibliográficos procedentes de edificios incautados y que tiene a su cargo la Junta de Defensa del Tesoro Artístico»;¹⁸⁷ a la vez que Navarro Tomás completaba la oferta e indicaciones de personal disponible para tales labores en diversos lugares con el envío a Orueta de «la lista de las personas que, a juicio de esta Comisión Gestora, pueden, por su formación y por sus ideas políticas, desempeñar el cargo de Delegados de la Junta de su digna presidencia».¹⁸⁸

Estos hechos también contribuyeron a fomentar la relación de dependencia de la JIPTA que, pese a cierta autonomía, mantuvo siempre la Comisión Gestora que presidía el filólogo manchego, quien fue informando puntualmente a su presidente (que primero fue Orueta y después Renau) de la diferente actividad que iba realizando en materia de incautaciones. Mientras, para la organización y justificación de la actividad de la Comisión, el mismo Orueta procedió a comienzos de agosto de forma semejante

a lo realizado con los miembros de la JIPTA. De manera que tramitó con la Dirección General de Seguridad los carnés de identificación para todo el personal de Archivos, Bibliotecas y Museos que intervenían en este tipo de labores,¹⁸⁹ lo que permitió que los comisionados de la JIPTA y la Comisión Gestora pudieran trabajar coordinadamente. Asimismo, Navarro Tomás no tardaría en ir dejando constancia al responsable de la DGBA de los fondos de archivos y colecciones bibliográficas, procedentes de las incautaciones de edificios efectuadas por la JIPTA, que esta misma había ido remitiendo a la Comisión Gestora durante el mes de agosto; material que había procedido a depositar y custodiar en la Biblioteca Nacional.¹⁹⁰ Aunque los problemas de espacio y la competencia sobre el material recogido pronto obligarían a esta Comisión a gestionar en Madrid nuevos depósitos, como los locales de la Sociedad de Amigos del Arte en el mismo Palacio de Bibliotecas y Museos, o a delimitar y buscar aclaraciones, como se hizo para el destino de los dibujos y grabados, que lo hallarían en la Sección de Estampas de esta Biblioteca Nacional.¹⁹¹

Con todo ello completó Orueta, siempre renuente a los cauces que no provinieran de lo oficialmente instituido,¹⁹² la estructura armada desde la DGBA para el control y la salvaguarda del patrimonio histórico-artístico y documental, emprendiendo los comisionados de la JIPTA y la Comisión Gestora, por lo general conjuntamente, algunas incipientes y necesarias labores de salvaguarda. Caso este de los viajes de reconocimiento de la situación del patrimonio artístico y documental que, a partir del 21 de agosto, realizaron —enviando detallados informes— dos funcionarios facultativos e historiadores vinculados al CEH: Ramón Iglesias, que recorrió Sigüenza, Guadalajara y sus pueblos limítrofes,¹⁹³ y José María Lacarra, que visitó e informó pormenorizadamente de la obra recogida en las iglesias y conventos de Alcalá de Henares.¹⁹⁴

Junto a ello, por otra parte, también se atendió muy pronto a las medidas de seguridad, que preocupaban a la opinión pública, especialmente en casos como el Museo del Prado. El propio ministro de Instrucción Pública, Francisco Barnés, salió al paso de este asunto a finales de agosto, informando de que, junto al director del Museo, ya habían tomado disposiciones precautorias para la seguridad del mismo y sus obras.¹⁹⁵ Y la misma JIPTA, como complemento en esta línea, pocos días después dirigió a la prensa una nota, firmada por su presidente, Carlos Montilla, en la que se lamentaba «la destrucción de riquezas y obras de arte de incalculable valor, la destrucción de algunos edificios y monumentos de valor histórico que de manera consciente fueron utilizados por los rebeldes para convertirlos en reductos o puestos de ataque»; pero sobre todo se proclamaba satisfecha de que, desde que empezó a actuar, salvo contadas excepciones, estaba resultando muy eficaz para la tarea encomendada. Aplaudía la Junta, como había hecho público, las ocupaciones, entre otros, de los palacios de Liria y Fernán-Núñez, «exquisitamente respetados», pero como consideraba que su tarea era mucho más amplia, además de solicitar la ayuda y colaboración «a todos los elementos del Frente Popular, a todas las organizaciones obreras que sientan la responsabilidad histórica del momento presente», añadía en términos más generales:

Pide esta Junta el respeto de todos para las obras de arte, para los libros, para los muebles, para los templos, para los edificios, para todo aquello cuya destrucción significaría el embotamiento y la desaparición de las mejores cualidades de nuestra raza. Esas riquezas, en un mañana próximo, servirán para extender la cultura para todos los centros del país: Museos, Bibliotecas, Escuelas, Ateneos, etc.

Ruega esta Junta a todos los ciudadanos la divulgación del decreto por el que fue creada, publicado en la *Gaceta* del día 2 de agosto, solicita la información de todos aquellos que conozcan de obras de arte de todo género, y más concretamente, pide a todos los organismos del Frente Popular que imiten el ejemplo, cada día más numeroso, de aquellos que diariamente se dirigen a nosotros solicitándonos para el cumplimiento de los deberes que nos están encomendados.

Deben, pues, todos los ciudadanos dirigirse personalmente, por escrito o por teléfono, a esta Junta para informar acerca de los casos en que juzguen necesaria su intervención.

Esta Junta establecerá la debida protección en todos los casos y custodiará, cuando lo juzgue necesario, en el Museo del Prado, de Arte Moderno o en la Biblioteca Nacional, los tesoros a ella confiados.¹⁹⁶

De todas formas, aparte de las disculpas por los excesos y las llamadas a la colaboración general para salvaguardar el patrimonio histórico-artístico español, el curso de la guerra pronto requeriría de profesionales jóvenes y dinámicos, dispuestos a incrementar la acción y las medidas. Así, la prudente y equilibrada actuación normativa y organizativa del malagueño, junto a los organismos generados por esta y sus llamamientos, aunque fue un inmejorable punto de partida, hubo de variar e intensificarse al ritmo impetuoso de los tiempos bélicos. De hecho, el cambio de Gobierno del 4 de septiembre de 1936, que puso al frente del MIPBA al ministro comunista Jesús Hernández, también conllevó —cinco días después— la dimisión de Orueta y el nombramiento para sustituirle en el cargo del joven artista y publicista valenciano Josep Renau,¹⁹⁷ que ya fue a quien se diera cuenta de los trabajos iniciados anteriormente por la Comisión Gestora,¹⁹⁸ quien siguiera con el proyecto museístico que realizaba la JIPTA en su sede de las Descalzas para abrirlo al público¹⁹⁹ o quien continuara con la incautación del Parque Florido, que contenía la exquisita colección de Lázaro Galdiano,²⁰⁰ entre otros proyectos previamente puestos en marcha.

Orueta veremos que, en noviembre de 1936, sería evacuado a Valencia con otros intelectuales. Solo se mantuvo encabezando este tipo de labores, de entre sus más próximos colaboradores en la nueva situación, su compañero Tomás Navarro Tomás, quien —primero y cortamente desde Madrid y luego desde Valencia— convirtió la citada Comisión Gestora en una dinámica estructura, alcanzando él mismo desde febrero de 1937 un destacado relieve en las nuevas y centralizadoras estructuras de organización y administración de los Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico.²⁰¹ Con todo, el admirable trabajo que, tras las bases puestas por Orueta, se realizaría desde la DGBA en los cada vez más complejos tiempos bélicos que sucedieron, dependió ya del nuevo y dinámico equipo encabezado por el inquieto Josep Renau, cuya gestión continuaría de forma más arriesgada la línea ya marcada de protección del patrimonio artístico, aunque imprimiéndole un carácter más comprometido, modernizador y publicitario, que también supo compaginar el valenciano con el apoyo en una acción artístico-cultural más vitalista y avanzada.²⁰²

III. El final y triste fortuna crítica de un guardián del arte español

La guerra y la derrota de la República acabaron por absorber y oscurecer la figura de Orueta, quien, tras dejar su cargo en la DGBA, ya tuvo una escasa presencia pública. Su aparición y reconocimiento públicos habían comenzado a aumentar a partir de 1924, cuando el malagueño fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes

de San Fernando; evidenciándose su progresiva afirmación incluso en su ciudad natal, Málaga, a la que ya vimos que prestó gran y correspondida atención mediante la responsabilidad que puso en sus manos la II República. Cuando abandonó la DGBA, además de retornar a su colaboración con el CEH, Orueta pasó a ejercer la dirección del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid prácticamente hasta el final de sus días, aunque fueron complicados días de guerra.

En noviembre de 1936 Orueta fue evacuado a Valencia por el Quinto Regimiento, con el mismo grupo de intelectuales del que formaban parte Antonio Machado, Miguel Prados, Solana, Juan de la Encina, Victorio Macho, Navarro Tomás o Moreno Villa. Allí fue alojado en la Casa de la Cultura, donde se reinstalaron y continuaron su trabajo varias secciones del CEH. Mientras, colaboró en publicaciones como la revista *Madrid* (patrocinada por el MIPBA y editada por los intelectuales de la Casa de la Cultura), de la que se llegaron a sacar tres números entre febrero y mayo de 1937, y el *Álbum de homenaje al general Miaja*, editado por la valenciana Aliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura en 1937.²⁰³ Con todo, al malagueño le costó mucho adaptarse a la nueva ciudad y, a duras penas, pudo terminar de redactar allí algo de su casi ultimado libro sobre escultura románica. De hecho, la correspondencia que, entre julio de 1937 y octubre de 1938, mantuvo desde Valencia y Madrid con su amigo y compañero del CEH Tomás Navarro Tomás —a quien Orueta no había dudado en favorecer desde su cargo para que siguieran prosperando en el CEH su Laboratorio de Fonética o iniciativas como el Archivo de la Palabra—²⁰⁴ no solo muestra los inconvenientes que halló en Valencia para continuar su trabajo y su decisión —para proseguirlo con mejores medios— de regresar al CEH de Madrid (lo que lograría), sino también —ya instalado en esta acosada ciudad— sus temores ante la nueva evacuación de funcionarios decretada en septiembre de 1937 y su difícil situación profesional, unida a nuevas trabas y carestías, como la de papel, que acabarían dejando sin publicar su ansiado libro.

Así, adentrándonos un poco en este ilustrativo cruce epistolar, vemos a Orueta instalado en la Casa de la Cultura y escribiendo el 11 de julio de 1937 desde allí a Navarro Tomás para indicarle, en calidad de secretario de la JAE, que su estancia en este lugar había terminado y que, como no tenía medios económicos para quedarse en Valencia, ni material profesional para acabar su libro, regresaba al CEH de Madrid, donde tenía todo lo preciso. El lingüista y filólogo manchego le escribía a Madrid el 9 de septiembre, comentándole que la Junta del CEH había acordado que, para publicar su libro, tenía que pedir presupuesto a la imprenta Blass, aunque también —dada la dificultad de encontrar papel en Madrid— habría que pedirlo en Valencia y Barcelona y, para ello, tenía que enviar el original. Dos días después, Orueta, además de indicarle a Navarro Tomás que había acabado su libro y que estaba dispuesto para mandarlo a la imprenta, le preguntaba si le atañía (ya que no era funcionario, pero trabajaba para la Administración) el Decreto recién aparecido sobre la evacuación, rogándole que influyera para que le dejasen en Madrid:

Esto me obliga a tener que molestarlo para que me diga si estoy incluido en esa disposición y, si lo estoy, para que, siendo V. mi jefe y estando en contacto con el Ministerio, haga cuanto pueda para que me incluyan entre los que se tienen que quedar en Madrid, ya que tengo un libro en prensa y tengo que dirigir la tirada, y porque quiero comenzar enseguida, cumpliendo mis obligaciones con este Centro, *El arte gótico*, continuación del actual, ya que soy viejo, me quedan pocos años

21. Ricardo de Orueta y su sobrina María Loring. Madrid, c. 1937-1938. Fondo Gómez-Moreno/Orueta. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC). 22. Carta de Orueta a Tomás Navarro Tomás desde la Casa de la Cultura de Valencia sobre su regreso a Madrid para trabajar en el Centro de Estudios Históricos. Valencia, 11 de julio de 1937. Residencia de Estudiantes, Madrid.



CASA DE LA CULTURA
VALENCIA

PAZ. 42
TELÉFONO 16423

Sr. Secretario de la Junta para Ampliación de
Estudios

Querido Navarro. Como al terminar la "Casa de la Cultura" yo no tengo recursos económicos para quedar aquí en Valencia y como tampoco tengo aquí los medios necesarios - libros, fotografías, vistas, etc. - para continuar mis estudios necesarios a la terminación del libro que estoy preparando, he resuelto volver a Madrid, donde en el Centro Histórico lo tengo todo, pero no quiero hacerlo sin decirselo a V. como mi superior jerárquico. Como no vemos a diario, si hubiera algún inconveniente, le suplico que me lo diga, para atenerme a sus órdenes.

Su buen amigo de siempre

Ricardo de Orueta

de vida y no me quisiera morir sin verlo publicado. V. sabe, porque me lo ha oído decir a diario, que en Valencia es imposible trabajar en estas cosas, que requieren fotografías y libros. Un poeta o un novelista escriben en cualquier parte, pero estos estudios de investigación necesitan un material que aquí en el Centro es admirable y fuera de aquí no existe. Además, aunque esto no sea una razón de peso para el Ministerio, el sacarme de aquí sería reventarme. Con cuatro mil pesetas al año, trescientas al mes, no es justo pedirle a un hombre que vaya y que venga de una capital a otra.²⁰⁵

Al mediar el mes de septiembre, Navarro Tomás le respondía a estas preocupaciones tranquilizándole sobre el Decreto y sugiriéndole una subida de su sueldo en caso de tener que salir de Madrid. En su contestación, de tres días después, Orueta insistía en las dificultades que tendría para trabajar en Valencia, frente a las ventajas del CEH de Madrid:

... un historiador del arte no puede dar un solo paso, ni escribir un solo renglón, si no tiene a mano libros y revistas españoles y extranjeros y fotografías, cosas que faltan ahí en absoluto. La Biblioteca de la Universidad tiene poquísimos libros de arte y estos son los más vulgares de aquí, de España; extranjeros, ninguno; en revistas le pasa lo mismo. La Casa de la Cultura se puede afirmar que no tiene nada, salvo unos manuales insignificantes. Fotografías mucho menos, porque no hay ni una sola. En cambio aquí, en el Centro, tengo de todo y lo mejor y más moderno. Yo, sin embargo, pude terminar mi libro ahí pero fue porque lo tenía ya casi terminado y porque se trataba del arte románico, que me sabía de memoria y cuya arqueología la había creado yo. Así y todo, al llegar aquí, al Centro, he tenido que rectificar y añadir muchísimo. ¿Cómo voy ahora a comenzar un libro nuevo, a levantarlo desde sus cimientos? El obligarme a ir a Valencia es obligarme a estar todo el día desesperado y cruzado de brazos.

Además, voy a ser la única víctima de la Sección de Bellas Artes del Centro, porque Gómez-Moreno tendrá que quedar aquí por ser director del Instituto de Valencia de Don Juan y no poder abandonarlo, además de que harán falta sus conocimientos en la Junta de Incautación, y a Cantón, con la subdirección del Museo del Prado, le ocurrirá lo mismo. La única víctima voy a ser yo. Siempre se rompe la cuerda por lo más delgado.

[...]

No olvide que tengo setenta años y muchísimas ganas de trabajar, más todavía que en mi juventud, y que al Centro, y con él a la República, les conviene que yo trabaje y que publique uno o dos libros más antes de morirme, que es lo que yo quisiera, y que una temporada en Valencia, en holganza forzosa, me harían perder un tiempo que me va siendo muy necesario y me desmoralizaría ante mí mismo. Todo lo espero de V.²⁰⁶

Finalmente, permitida su estancia en Madrid, los desvelos de Orueta se centraron en la publicación de su libro por parte del CEH. De este modo, el 4 de octubre escribió a Navarro Tomás informándole del contacto y presupuesto con la imprenta Blass de Madrid, para compararlos con presupuestos de Valencia o Barcelona; aunque le horrorizaba la idea de enviar el original del libro, que se titularía *La escultura española de los siglos XI y XII*: «Sería terrible —le dirá— que todas las ilusiones y entusiasmos que yo he puesto en este trabajo se desvanecieran ahora como el humo. Tan es así, que yo, que no siento temor por mi persona, me lo he hecho llevar al sótano [del CEH] para

que a él no lleguen los obuses, mientras que yo sigo trabajando en mi despacho durante los bombardeos». Y casi un año después, en la última carta que Orueta enviaba al filólogo manchego, ya de octubre de 1938, le seguía insistiendo en la publicación de su libro y le sugería que, como en España había tan grande carestía de papel y había que traerlo del extranjero, se aprovechara la edición de las obras de Cajal que pensaba hacer el Gobierno, según había leído en la prensa, para traer un poco más de papel para su libro; ²⁰⁷ el cual, sin embargo, no llegaría a publicarse.

El paso del casi septuagenario Orueta por la ciudad del Turia, por tanto, fue breve y de difícil acomodo profesional, por lo que antes de mediar el mes de julio de 1937 ya había regresado a Madrid. En esta asediada ciudad, a mediados de agosto Orueta ya figuraba entre las nóminas del CEH y, a finales de septiembre, dada su asimilación al personal funcionario, se le eximía de la nueva evacuación a Valencia del personal de la Administración, continuando su trabajo en su despacho del CEH. En octubre, además, José Carreño España (su anterior secretario particular en la DGBA y ahora consejero de Propaganda de la Junta de Defensa de Madrid) le ofreció el nombramiento de inspector de Publicaciones de la Delegación de Propaganda (la cual precisamente tenía su sede en el mismo edificio que el CEH, el antiguo Palacio del Hielo), lo que no resultaba incompatible con su puesto en el CEH, ²⁰⁸ ni tampoco lo resultaría con el de director del Museo de Reproducciones Artísticas, cargo que continuó manteniendo. ²⁰⁹ Paralelamente, su labor de apoyo a la causa republicana no decayó lo más mínimo, de modo que en marzo de 1938, ya con la capital en Barcelona, veremos a Orueta solidarizarse y añadir su firma a la de otras personalidades, intelectuales, creadores y científicos, de diferentes y abundantes procedencias geográficas y profesionales, en el manifiesto titulado «Los intelectuales de España, por la victoria total del pueblo», publicado por el diario *La Vanguardia* en apoyo al discurso radiado del presidente Juan Negrín y en adhesión y ayuda al Gobierno de la República en su defensa de la independencia y libertad de España. ²¹⁰

En lo personal, por otra parte, a su vuelta a Madrid en julio de 1937 se instaló en la casa de su primo, el ingeniero de minas Francisco de Orueta (calle Maldonado, 25), adonde acudió llevando «por todo equipaje, varias cámaras de fotografía y cinco grandes camiones, todos deshilachados». ²¹¹ Pasó allí muchas de las privaciones que impuso el acoso de los sublevados a esta capital; incluso, al parecer, tuvo un accidente en el citado Museo, al caer por sus escaleras de acceso, del que ya no se recobró. Falleció no mucho después, el 10 de febrero de 1939, en casa de su primo, a escasos días ya de la entrada de Franco en Madrid.

La fortuna crítica sobre su obra y su gestión, luego, no le sería propicia. Sucedieron años oscuros y de olvido, durante los cuales se recordó más lo que quedó por hacer que lo realizado y la figura de Orueta no interesó. Al publicarse en 1953 la segunda edición, revisada y ampliada, del catálogo *Monumentos españoles*, con todo, comenzó José María Azcárate su prólogo recordando que la iniciativa de la primera edición había partido en 1932 del entonces director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, aunque también indicaba seguidamente que había sido «elaborada con cierto apresuramiento» y Sánchez Cantón la había considerado modestamente un ensayo preparatorio de una próxima reedición, luego retrasada por las circunstancias. ²¹² Pero quizá refleje mejor ese tiempo olvidadizo e ingrato la tardía evocación profesional que, por ejemplo, le hizo su mismo compañero del CEH Sánchez Cantón, quien en 1957 —al hilo de su reseña acerca del libro *Escultura gótica*, de Agustín Durán y Juan Ainaud de Lasarte— aludió a los últimos años de Orueta, presididos por su firme voluntad de completar y publicar

sus trabajos sobre escultura española, lamentando que hubieran quedado inéditos, pero apuntando también cierta ligereza y desactualización:

El libro ha venido a suscitar en mí memorias ya viejas: la ilusión, a prueba de dificultades, puesta por Ricardo de Orueta en los postreros años de su vida (1933-1938) en escribir la historia de la escultura española. En período tan azaroso, acumulaba centenares de fotografías, hechas por él mismo, y millares de octavillas, «formato» en el que solía redactar. Con entusiasmo juvenil me leía sus detenidos análisis estilísticos, en los que encontraba complacencia máxima. Cuando el vendaval de la Guerra de liberación nos separó tenía escritos los capítulos correspondientes al románico y al gótico del siglo xiii. Al volver a verle en los meses finales de su vida, la voluntad de acabar la obra y de verla publicada continuaba enhiesta; mas la salud quebrantada apenas le consentía trabajar y no sé el paradero de sus fotografías y sus manuscritos. Sin duda, la manera como hoy entendemos la historia del Arte dista del concepto dominante en las páginas, más disertadas que precisas, en que Orueta gustaba de explayar su amor ferviente por la plástica medieval y moderna y sus estudios entusiastas; pero sin duda también, en sus capítulos inéditos menudean las observaciones sutiles y aprovechables para su mejor comprensión, que es lástima que hayan de permanecer inéditas.²¹³

De esta suerte, hubo que esperar a 1975 y a otros historiadores del arte que conocieron su labor, como Juan Antonio Gaya Nuño, para que también se comenzara a valorar su gestión de la política artística. Así, aunque sin explicitarla, el historiador soriano, además de aludir a la entrega que tuvo Orueta «al estudio de nuestra escultura tradicional, [que fue] su origen vocacional primero, [al que dedicó] todas las horas y afanes de su entera, de su honrada vida», y comentar varias de sus más notables publicaciones, también recordó y destacó que este «gran malagueño», cuya labor superó «a la de los catedráticos», fue «el primer director general de Bellas Artes de la República, puesto desde el que desarrolló eficazísima labor, seguramente la más notable que se recuerda en dicho cargo».²¹⁴

Y en esta última línea, posteriormente, asimismo se refirieron positivamente a la labor de Orueta en la DGBA otros historiadores, como José Álvarez Lopera o Javier Tusell. El primero, tras vincular su labor a la de los ministros institucionistas que lo promocionaron, principalmente lo caracterizó como un erudito, uno de esos «hombres callados para los que el trabajo solo se podía desarrollar en la paz», pues se trataba de un «hombre de estudio más que político a fin de cuentas», que «no era tampoco el [tipo de hombre] más idóneo para formar parte de una administración de guerra».²¹⁵ Por su parte, Javier Tusell —que asimismo fue director general de Bellas Artes durante la etapa democrática—, remarcó también el importante papel del malagueño «en la conservación del patrimonio heredado», aunque no se volcara tanto «en facilitar un ambiente propicio para promocionar la vanguardia».²¹⁶

Por otro lado, en la década final del siglo pasado y a través de una mirada historiográfica sobre la disciplina, variados historiadores del arte volvieron a recordar a Orueta. Mientras unos pusieron de relieve el pionerismo y puntual realce que dio el malagueño a diversos temas escultóricos,²¹⁷ otros aludieron a su relevante significación para la historiografía del arte, que bien le hacía merecedor —como reclamó Alfonso Pérez Sánchez— de un estudio detenido;²¹⁸ al tiempo que se señalaba a Orueta como

el iniciador en España de los primeros estudios monográficos y científicos sobre escultores, como indicó así Juan José Martín González:

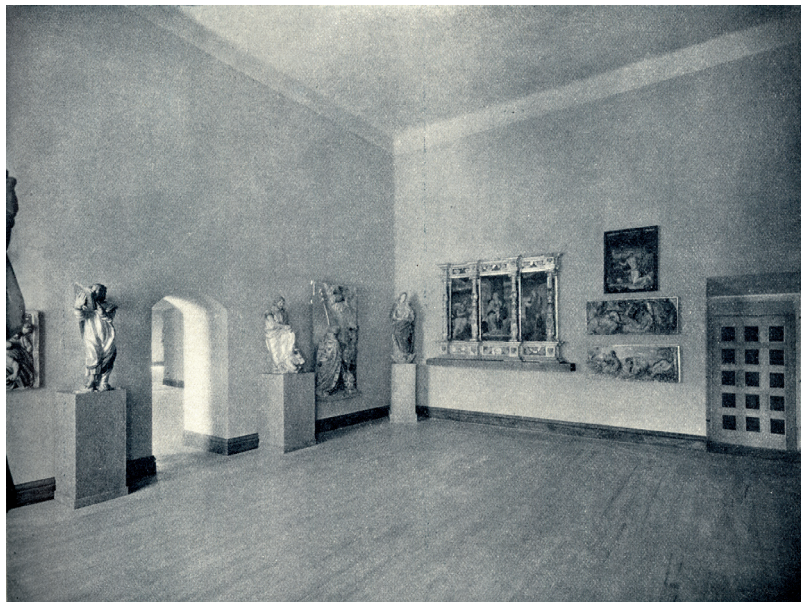
Entre 1914 y 1925 aparecen en la escena las primeras monografías de escultores. Abre marcha la de Orueta sobre Pedro de Mena (1914) y lo hace estableciendo una cota del mayor rigor científico, por cuanto el autor consultó documentación como libros de cuentas, inventarios y el testamento. Hace el catálogo introduciendo medidas, descripción, documentación y fotografías. Su libro puso en alza a Pedro de Mena y la escultura granadina del siglo XVII. El libro que dedicó posteriormente a Gregorio Fernández (1920) es sobre todo un estudio formalista, impulsado por la admiración que en el autor causaba una plástica palpitantemente naturalista. Con este libro se encendería la antorcha de la escultura castellana en Valladolid.²¹⁹

A Orueta, como sigue comentando el catedrático vallisoletano respecto a la escultura barroca, le siguieron desde 1925 los estudios que, impulsado por su ejemplo, llevó a cabo el catedrático granadino Antonio Gallego Burín, centrado ya en la escultura de Granada y en familias como las de Mena y Mora. Pero, aparte de esta estimable contribución profesional como historiador del arte, propiciada por su paso por varios de los centros profesionales y culturales más destacados y punteros de aquella Edad de Plata, concluyamos sobre la figura de Orueta, a la vista de lo expuesto, destacando la que acaso podamos considerar su aportación práctica más trascendente.

Nos referimos, en este sentido, a su responsabilidad al frente de la DGBA republicana y lo principal y más destacado impulsado desde esta plataforma oficial, que sin duda consistió en su gestión protectora y difusora del patrimonio español. De hecho, durante el período de paz republicano en el que le tocó estar al frente de este departamento, además de la promoción museística y la mirada hacia el exterior, prácticamente se elaboró casi toda la normativa legal republicana más relevante y trascendente en materia de Bellas Artes; siendo también, en cuanto a protección del patrimonio, no solo puntera y referencia en la Europa de esos momentos, sino asimismo punto de arranque de la acción más relevante que luego se pudo llevar a cabo durante la guerra civil. Así, aunque acaso le faltó haber tenido más presente la vitalidad del arte contemporáneo —algo que incorporó con mayor eficacia su sucesor en el cargo, Josep Renau—, Orueta supo poner las bases y estructuras esenciales que facilitarían la conservación y salvaguarda de nuestro patrimonio histórico-artístico. Lo cual no solo era a lo que mejor podían responder su formación y sus esquemas institucionistas, sino que también fue lo que las circunstancias reclamaron con más urgencia en las dos ocasiones que accedió al citado cargo. La historiografía posterior a su muerte le hizo escasa justicia y solo lentamente se ha podido ir conociendo con cierto detalle su trascendente profesionalidad y actuación, por lo que, alcanzados ya los setenta y cinco años de su desaparición, bien parece llegado el momento de impulsar el conocimiento y estudio de su labor, unidos al reconocimiento de su figura.







1. Nueva instalación de las salas del Museo Nacional de Escultura. 2. J. Francés, «Nuevos Museos de la República», *Nuevo Mundo*, 1 de enero de 1932. Museo Sorolla, Madrid.

1-1-1932 *Nuevo Mundo* H.S. 234/48 RPS/302

Nuevos Museos de la República.

SOROLLA EN MADRID. RUSIÑOL EN SITGE. ROMERO EN CORDOBA.

A sí como se comprende y se capta mejor la personalidad de un artista en una exhibición aislada de sus obras que mezcladas éstas al confusionalismo heterogéneo de un certamen colectivo, se halla con más profunda intensidad, con más íntima emoción, recogida esa personalidad en los pequeños museos consagrados a eternizar su memoria, que habiendo de buscarla en las Pinacotecas nacionales o provinciales.

Cierto que importa mucho, igual durante la vida del artista cuando responde a los contactos y sugerencias coetáneas, que después de muerto cuando ya pertenece a un período concluso, estudiar tanto el significado intrínseco, la condición propia y peculiar de su arte, como la relación y concatenación con el de los de su época, y encontrar inmediatos los testimonios ajenos que le señalan su valor definido en la serie de todos los que constituyen la aportación histórica de escuelas y tendencias sucesivas.

Pero siempre nos es más grato evocar al artista desaparecido allí donde se recogió a la vez el testimonio de su obra y los recuerdos de su vida. Lugares en los que hay la romántica seguridad de sentirnos acompañados por la presencia lavable de quien allí mismo fué envejeciendo mientras la gloria de su nombre se dilataba al otro lado de los muros.

Esta especial expresión del alma de cada uno que van acentuando a lo largo de nuestra existencia los objetos reunidos en tor-




Sorolla amaba su hogar y gustaba de sentarse en su jardín, ocultos ambos o los mirados transientes por un largo tapial en la calle de Martínez Campos. Ahí, esta fotografía hecha en los últimos meses de su vida, cuando ya la intruiva rondaba en torno suyo, nos le muestra con las barbas fluviales y aquel sombrero haldado tan característico. Y debajo, uno de las Salas del Museo—verdadero Palacio del Arte—, que ya pertenece al Estado, y donde la vida y la pintura de Sorolla se evocarán eterno y gloriosamente





Notas

Ricardo de Orueta, guardián del arte español

Miguel Cabañas Bravo

1. Este trabajo se vincula al proyecto *Tras la República: Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (P. N. de I+D+i, ref. HAR2011-25864).

2. Estévez-Ortega 1931: 21.

3. A la figura de Orueta hemos dedicado varios trabajos (entre ellos, Cabañas Bravo 2009a: 169-193 y 2009b: 465-482), en los que se podrá ampliar la información y bibliografía expuestas aquí sobre este aspecto.

4. Son especialmente destacables, en este sentido, tanto el Fondo Documental Ricardo Orueta (FRO), que precisamente contiene la correspondencia personal de Orueta durante sus dos períodos directivos de la DGBA, como —en cuanto a material fotográfico— el Fondo Gómez-Moreno/Orueta (FGMO). Ambos se conservan hoy en el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (en adelante ACCHS), provenientes del antiguo Instituto Diego Velázquez del CSIC (véase, sobre estos fondos: Cabañas Bravo 2009b: 488-495 e Ibáñez González y otros, 2011: 1-14).

5. Domingo María de Orueta, cuyo padre —del mismo nombre— procedía de Oñati (Guipúzcoa) y había fundado en Málaga un próspero comercio, amplió estudios en Inglaterra entre 1846 y 1850. Viajó luego por Italia y varios países europeos (la Biblioteca TNT del CCHS del CSIC conserva el *Diario de Orueta a Italia*, de 1858, en 4 volúmenes manuscritos) y se fijó en Málaga, entregado tanto a la literatura, el arte y la historia, como a la geología y las ciencias naturales. Llegó a formar una biblioteca de más de dos mil volúmenes (luego, como veremos, donada por sus hijos Domingo y Ricardo a la ILE y la Residencia de Estudiantes) y, junto a la fundación de la citada Sociedad Malagueña de Ciencias, que tuvo su primera sede en la Alameda de los Tristes, promocionó la creación en ella de un museo y una biblioteca. Entre sus conferencias y trabajos más destacados, precedentes de sus excursiones geológicas y paleontológicas y su deseo de atajar problemas del momento, resaltan *Algunas consideraciones sobre la geología de las proximidades de Málaga* (1871), *Los barros de los Tējares* (1873, 1876), *Bosquejo geológico de la parte sud-oeste de Málaga* (1874, 1875) y *La Phylloxera vastatrix en la provincia de Málaga* (1882). Entre sus hallazgos, cabe destacar en 1870 el de un yacimiento de scheelita en la zona de Estepona, que luego sería investigado por su hijo Domingo, descubriendo un nuevo mineral de sulfoteluro de bismuto, al que llamó «oruetaita» en honor a su padre; igualmente encontró, cerca de

San Pedro de Alcántara, un fósil desconocido que se denominó científicamente *Pectunculus oruetae*.

6. En 1885 acabó en Madrid con brillantez la carrera de Ingeniero de Minas y se hizo cargo, como subdirector, de la empresa malagueña Ferrería Heredia; pero la decadencia de la siderurgia malagueña le condujo a buscar nuevas responsabilidades en las minas de carbón de Orbó (Palencia) y Matallana (León). En 1887 ingresó en el Cuerpo de Ingenieros de Minas —del que llegó a ser inspector general— y tuvo su primer destino como profesor de la Escuela de Capataces de Mieres, donde ejerció hasta su traslado a Madrid en 1913. También, en 1889, fue nombrado director de la fábrica siderúrgica de Mieres, aunque en 1893 decidió fundar su propia fábrica en Gijón, la Fábrica Orueta, que fue muy próspera gracias a la obtención de ciertos monopolios. Pronto dejó el negocio en manos de su hijo Manuel, también ingeniero de Minas, y se trasladó a Madrid, donde se dedicó a la investigación en sus dos grandes pasiones: la geología y la microscopía. Ello le permitió identificar nuevos minerales (la «oruetaita») y descubrir la existencia de platino en la Serranía de Ronda. Publicó más de 26 trabajos científicos, entre los que destacan sus libros *Estudio geológico y petrográfico de la Serranía de Ronda* (1917) y *Microscopía. La teoría y el manejo del microscopio* (1923) —prologado por su amigo personal Santiago Ramón y Cajal y publicado por la JAE—. Paralelamente, tuvo numerosas responsabilidades y distinciones científicas nacionales e internacionales, entre ellas presidente de la Sociedad Española de Física y Química (1918), presidente de la Real Sociedad Española de Historia Natural (1923), académico de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1923), doctor *honoris causa* por la Universidad de Jena (1925) o director del Instituto Geológico de España desde 1925. Sobre los Orueta véase Prolongo (1895); Kindelán (1926); Orueta González (1994: 190-192; 1998: 141-272); Orueta González/Rodríguez (2007) y Rábano (2008).

7. Ambos hermanos fueron profesores de la ILE. Domingo, de Geología y Laboreo de Minas durante el curso 1884-1885 y Ricardo, de arte en el curso 1910-1911. Por otro lado, este, como veremos, casi desde su creación vinculó su labor investigadora al CEH de la JAE, adonde llegó por mediación de Giner de los Ríos; al tiempo que, durante más de un cuarto de siglo, vivió como tutor en la Residencia de Estudiantes, la cual posee hoy, en su Archivo de la JAE —en adelante citado RE-JAE—, una interesante correspondencia de ambos hermanos, relacionada con el CEH. Domingo, que, como su hermano, fue donante de la Sociedad de Becas de la Residencia («Sociedad de Becas», *Residencia*, n.º 1, enero-abril de 1926, pp. 91-96), aparte de la citada amistad con Cajal y la aludida publicación de la JAE, fue vocal de este organismo investigador desde 1916-1917 hasta su muerte en 1926, como recogen las periódicas *Memorias* de la JAE. Por otro lado, en

1917 ambos hermanos donaron la biblioteca de su padre —con unos 2000 volúmenes— a la ILE y a la Residencia de Estudiantes. Domingo, en un viaje a Egipto en 1924, también conoció a Howard Carter y gestionó su conferencia en la Residencia sobre su descubrimiento de la tumba de Tutankamón (*JAE-IC. Memoria correspondiente a los años 1916 y 1917*. Madrid: JAE, 1918: 247-248 y Miguel Alonso 2011: 25-26).

8. Orueta 1924: 34-5.

9. Gaya Nuño 1975: 235-236.

10. José Denis, hijo del pintor, recordaba esta amistad en la carta que dirigió a Orueta el 24 de noviembre de 1931 (ACCHS, FRO, Caja 1149-1, Exp. 3, 31-32).

11. Orueta 1924: 34.

12. Estévez-Ortega 1931: 20.

13. Orueta 1924: 35; Estévez-Ortega 1931: 20.

14. El propio Jiménez Fraud lo recordó así: «En los estudios jurídicos me guiaba un íntimo amigo, de generación anterior a la mía, Ricardo de Orueta, que después de dedicarse a la escultura bajo la dirección de Millet en París, había vuelto a Málaga, donde se entregó con fervor a lecturas de historia del arte, de literatura griega y de historia europea. [...] En la biblioteca de don Domingo no faltaba ninguna obra de los grandes científicos, sobre todo ingleses del siglo XIX. Mi amigo era ferviente evolucionista, y en la biblioteca de su padre leí los autores de esta escuela, en especial Darwin y Spencer. Orueta sacaba conclusiones más hedonistas que yo, que no quería encontrar en el proceso evolutivo una regla moral, y que repetía con Huxley que el deber del hombre no es conformarse con el proceso cósmico, sino combatirlo. [...] Me entregué a lo que podría llamar hollanza ilustrada, que me fue permitiendo afirmar lo que en mí pudiese haber de intereses espontáneos y creadores. Hasta más tarde no me di cuenta de cuán decisivo fue para mi vida aquel período de entera y desinteresada libertad. [...] Pero ese «crecimiento» a que me entregué no podía prolongarse mucho tiempo en aquel medio; había que trasladarse a otro de más horizontes y que señalase una salida. Otra vez Orueta vino a mi auxilio; pero fue a través de su hermano mayor, Domingo, famoso ingeniero de minas y, como su padre, geólogo muy distinguido. [...] Orueta me habló en términos tan entusiastas de la obra reformista de la Institución y de las fuertes personalidades de Giner y Cossío, que tomando el pretexto de ampliar mis estudios jurídicos con los del doctorado de Derecho, me encaminé a Madrid con una carta de Orueta, presentándome a Giner» (Jiménez Fraud 1983: 18-20).

15. Orueta 1924: 34; Estévez-Ortega 1931: 20; Orueta González 1998: 255-272.

16. Estévez-Ortega 1931: 20.

17. De hecho, el 23 de octubre de 1913 participó en su convención, celebrada en el Hotel Palace de Madrid con asistencia de casi dos mil adeptos, entre

ellos Manuel Azaña, Ortega y Gasset, Pérez Galdós y Américo Castro.

18. Morales 1997: 80-81; Pflüger Samper 2001: 181.

19. Sobre su pago ininterrumpido de cuotas como afiliado y su donativo voluntario al Consejo Nacional del partido véase el cruce epistolar entre Orueta y Roberto Escríbano, tesorero de Acción Republicana, de 4 y 8 de agosto de 1932 (ACCHS, FRO, Caja 1149-2, Exp. 41, 307-309).

20. Moreno Villa 1976a: 96; Cabañas 1995: 386.

21. Caballero 2002: 73-268; Guerrero 2013: 783-799.

22. Estévez-Ortega 1931: 20.

23. En una carta curricular manuscrita, Moreno Villa anota que trabajó en el CEH desde 1910 hasta 1916 (Moreno Villa 1988: 13-14). No obstante, tanto en su biografía como en algún artículo («Lo cercano. Fervor histórico», *El Nacional*, México, 11 de enero de 1953), el poeta malagueño también indicó que su ingreso en el CEH se produjo en 1911. Por otro lado, Sánchez Cantón (1932: s. p.), al introducir la primera publicación lanzada por el Fichero de Arte Antiguo, indicaba claramente que Orueta era colaborador del CEH desde 1911.

24. Moreno Villa 1976a: 76-77 y 93-121.

25. Véase «Correspondencia», *Residencia*, n.º 2, 1926: 194; «Visitas para residentes al Museo del Prado y a ciudades artísticas cercanas a Madrid», *Residencia*, n.º 3, 1926: 262-64; «Excursiones», *Residencia*, n.º 1, 1927: 64; «Actualidades y recuerdos», *Residencia*, n.º 5, 1932: 143-148.

26. García Lorca 2010: 10-11.

27. Cabañas Bravo 2007c: 143-153 y 2010a: 181-193.

28. Aunque la presencia de Orueta no se refleja en la *Memoria correspondiente a los años 1910 y 1911* (Madrid: JAE, 1912), período en el que solo estaba constituida la Sección 2.ª de Gómez-Moreno y, prácticamente, solo se cita la labor de este investigador, sí se recoge en todas las demás; esto es, en las de 1912-1913, 1914-1915, 1916-1917, 1918-1919, 1920-1921, 1922-1924, 1924-1926, 1926-1928, 1928-1930, 1931-1932 y 1933-1934 (respectivamente publicadas por la JAE en 1914, 1916, 1918, 1920, 1922, 1925, 1927, 1929, 1930, 1933 y 1935). En la de 1912-1913, que ya contempla la Sección 8.ª de Tormo, se le cita como el «pensionado Sr. Orueta, que es buen conocedor de la fotografía de esculturas», así como se alude a que ha reproducido casi todas las obras conocidas de Pedro de Mena y última con ellas la impresión de un libro dedicado a este escultor (p. 246). En el resto de las *Memorias*, aparte de darse cuenta sobre su actividad, Orueta es recogido invariablemente en los listados de personal del CEH como colaborador de la Sección de Arte (al igual que Sánchez Cantón y, desde 1918-1919, otros investigadores más). Respecto a sus actividades en la Residencia de Estudiantes, a partir de su intervención en 1914 con cuatro lecciones sobre «La escultura española» y la guía de visitas y excursiones en los anuales Cursos de Vacaciones para Extranjeros, celebrados en

ella, estas *Memorias* también reflejan que su actividad allí se fue intensificando y diversificando en los años siguientes con diferentes conferencias, cursos, guías de visitas y excursiones, etc. Pero a partir de 1931, con su alto cargo en la DGBA, comenzó a decrecer y su aparición se hizo más esporádica y grave, ahora presidiendo actos como la inauguración de los Cursos para Extranjeros de 1932 y 1933. Por otro lado, su actividad también puede rastrearse con la propia documentación, complementaria de la gráfica, dejada por Orueta en el CEH (hoy en el ACCHS), que remite a sus excursiones y a las ilustradas conferencias que impartió (como por ejemplo y entre otras tantas, las conferencias identificadas por él para hacerlas seguir del listado de imágenes proyectadas: «Asturias. Segunda conferencia. Transición del románico al gótico. Siglo XII. Oviedo, 28 de marzo de 1927» o «Pedro de Mena. Málaga, diciembre de 1928»).

29. Tormo 1913: 3.

30. Carta de Ricardo de Orueta a Castillejo de 21 de junio de 1913. RE-JAE/168/231.

31. Carta de Domingo de Orueta a Castillejo de 15 de julio de 1914. RE-JAE/168/22/2.

32. Recordemos la temprana vocación política y adscripción conservadora de Elías Tormo, quien militó en el partido conservador de Maura y fue diputado a Cortes por Albaida en 1903, senador del Reino en las sucesivas legislaturas entre 1901 y 1923, miembro de la Asamblea Nacional de Primo de Rivera entre 1927 y 1929 y ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Gobierno del general Dámaso Berenguer entre febrero de 1930 y febrero de 1931.

33. Martínez Ruiz 2009: 323-330.

34. Decía Orueta en ese agradecimiento: «Por fortuna mía, y creo que de todos los que se dedican a esta clase de trabajos, tan costosos y tan escasos de retribución material, tenemos en España, de reciente creación, una Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y un Centro de Estudios Históricos, su hijuela, donde jamás deja de encontrar alicientes aquel que seriamente quiere trabajar y donde más que a los valores indebidamente consagrados se presta atención a los hechos, a las obras, vengan de donde vinieren, y aunque sean producción de un desconocido, sin título alguno oficial. Por fortuna también, esta Junta y este Centro conservan al frente unos hombres que se hallan compenetrados con el espíritu de tales fundaciones, siendo facilísimo entenderse con ellos, sin necesidad de influencias ni expedientes. A ellos debo que mi libro se haya convertido en realidad». Del mismo modo, entre las nuevas obras de Mena que Orueta incorporaba ahora (ilustrando de ellas, además, un *Ecce Homo* y tres *Dolorosas*), estaban las *Dolorosas* de la sacristía de la catedral de Cuenca (donde también se hallaba una réplica de cuerpo entero de la Virgen de Belén), la de la capilla de Mosén Rubín de Ávila, la del señor Campaner de Mataró y la de la marquesa de Busianos en Úbeda; también incluía ahora las parejas de *Ecce Homo* y *Dolorosa* de las monjas de

Don Juan de Alarcón de Madrid y de Budia (Guadalajara); así como los San Pedro de Alcántara de las colecciones del banquero Baüer y la colección de Cristián Scholtz de Málaga y las Concepciones de las colecciones de los señores Moreno Castañeda y Díaz Bresca de Málaga. Además, Orueta citaba la existencia de muy posibles obras de Mena, que no había podido estudiar bien, en los pueblos de Almodovar y Balconete (Guadalajara), en el convento de Úrsulas de Alcalá de Henares, en Mérida, en Jerez de los Caballeros y en Placencia (Guipúzcoa) (Orueta 1914-1915: 138-142).

35. En 1924, al contestar su discurso de recepción como académico y comentar su producción, Tormo dijo que solo se podía «vanecer respecto del Sr. Orueta» de la idea de su libro *La escultura funeraria en España* (continuado con otro casi ultimado y dedicado a Madrid y Toledo) y de todo el «plan de serie [que] supone la participación regional, y cuyo plan particular de cada uno de los tomos, la ordenación por siglos, desde el siglo XVI al XVII». Tormo recordaba también en el discurso la idea preferente y «obsesionante» de Orueta —prudente con los trabajos que requerían tanta síntesis— por dedicar monografías biográficas a cada escultor, acabando por emplazarle a vencer sus reparos y retomar la realización de una «empresa editorial enciclopédica» de síntesis de la historia de la escultura española (Orueta 1924: 36-37).

36. Entre las tareas emprendidas por la nueva Sección de Arte, la *Memoria... 1912-1913* (1914: 247) informa de la «catalogación y estudio, iconográfico e histórico, de toda la escultura sepulcral de España anterior al siglo XIX», trabajo en principio circunscrito a Castilla la Nueva y para el que ya se habían acopiado publicaciones y fotografías, se habían realizado excursiones para el estudio directo y se había pedido la colaboración a los profesores de enseñanza primaria de toda la región, mediante circular enviada por la DGBA que contenía una encuesta, que había sido bien atendida. En el curso siguiente (*Memoria... 1914-1915*, 1916: 183), ya se cita a Orueta como el encargado del proyecto y se habla de sus avances concretos en el acopio de datos y fotografías y con las excursiones. Así, tenía previsto publicar en breve el primer tomo, dedicado a Guadalajara, Cuenca y Ciudad Real, para continuar con el segundo, sobre Madrid y Toledo. En los siguientes cursos se sigue informando del avance de las investigaciones de Orueta, que paralelamente preparaba el tercer tomo, dedicado a León, Zamora y Salamanca (*Memoria... 1918-1919*, 1920: 127) y había finalizado el segundo (*Memoria... 1922-1924*, 1925: 163). Ninguno de los dos últimos, sin embargo, llegaría a publicarse, mientras que, desde 1924, estos informes hablaban ya de que Orueta elaboraba una historia compendiadora de la escultura española cristiana que veríamos que le ocuparía hasta el final de su vida, sin que tampoco llegara a publicarse.

37. Todos los libros citados de Orueta fueron publicados en Madrid, respectivamente por la JAE-CEH (Orueta 1914), S. Calleja (Orueta 1917), JAE-CEH (Orueta 1919) y S. Calleja (Orueta 1920).
38. La iniciativa de la aclamación como académico de Orueta, en la que ocuparía la vacante dejada a su muerte por Jacinto Octavio Picón, se había iniciado en la Sección de Escultura el 17 de diciembre de 1923, fecha en la que propusieron su candidatura los escultores Mateo Inurria y Miguel Blay y el crítico José Francés; candidatura que fue aprobada por la Academia el 7 de enero de 1924 (Orueta 1924: 7-29).
39. Orueta 1924: 33-45.
40. Francés 1924: 18-19; «En la Academia de Bellas Artes. Recepción del nuevo académico D. Ricardo de Orueta», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 27 de octubre de 1924: 4.
41. Martínez Ruiz 2008; Merino de Cáceres / Martínez Ruiz 2012.
42. Luis de Zulueta, «Nuestro tesoro artístico. Voces de alarma», *El Sol*, Madrid, 20 de octubre de 1929: 1; Merino de Cáceres / Martínez Ruiz 2012: 396-406.
43. «El despojo artístico de España. Los anticuarios que operan en las iglesias de Burgos van acompañados por el secretario de cámara del arzobispo», *El Heraldo de Madrid*, 4 de noviembre de 1930: 2; A. Cacho y Zabalza, «Sobre unas graves denuncias. El despojo artístico de España», *El Sol*, Madrid, 5 de noviembre de 1930: 8; César González-Ruano, «La vergüenza del despojo artístico de España. Lo que dijo a otros el académico de Bellas Artes señor Orueta y lo que me dijo a mí el presidente de la Academia de Bellas Artes, conde de Romanones», *El Heraldo de Madrid*, 7 de noviembre de 1930: 1; «El despojo de nuestro tesoro artístico. El académico de Bellas Artes señor Orueta se ratifica en sus denuncias», *El Heraldo de Madrid*, 11 de noviembre de 1930: 16.
44. Respectivamente: Orueta 1925: 67-72; Orueta 1926b: 129-136; Orueta 1927: 71-77; Orueta 1928: 169-178; Orueta 1929: 129-136 y Orueta 1930: 223-240.
45. Orueta 1926a: 27.
46. Orueta y otros 1928.
47. En paralelo a sus conferencias de 1923 y 1924 en el CEH, donde hizo «una historia compendiada de la escultura española» (*Memoria... 1922-1924*, 1925:163), se anunció que Orueta tenía adelantada la redacción de este manual (*Memoria... 1924-1926*, 1927: 222) y se siguió luego su avance, indicándose incluso que había ultimado el primer volumen (de sus orígenes al siglo XII) e iniciado la redacción del segundo, dedicado al gótico (*Memoria... 1928-1930*, 1930: 172). Como veremos, en la correspondencia que, entre julio de 1937 y octubre de 1938, mantuvieron Orueta y Tomás Navarro Tomás, por entonces secretario de la JAE (RE-JAE/168/23;2/3/4/5/6/7/8/9/10/11), el malagueño intentó gestionar la publicación del libro, que ya tituló *La escultura española de los siglos XI y XII*, habiendo iniciado también la redacción de su continuación (*El arte gótico*). Sin embargo, la carestía de papel que llevó aparejada la guerra dificultó su publicación, y su inesperada muerte en febrero de 1939 lo terminó por dejar inédito (aunque veremos que se conserva el manuscrito).
48. Presa de la Vega 1998: 635-644.
49. Varela 1993: 237-273.
50. Sobre el documental, véase Fuentes 2007: 251-261 y el folleto *¿Qué es España? 1929-1930. Imágenes rescatadas* (2007). Madrid: MCU-IVAC-Residencia de Estudiantes. Posteriores indagaciones del Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC), custodio del documental, han atribuido su autoría a Luis Araquistáin y Cayetano Coll y Cuchí, fechándola en 1926 (aunque creemos que la fecha no puede ser anterior a diciembre de 1927).
51. Real Decreto de 18 de abril de 1900. *Gaceta de Madrid*, n.º 109, 19 de abril de 1900.
52. Esteban Chaparria 2007: 93 y 2008: 34-52; García Fernández 2007: 1-46.
53. Las competencias de las citadas Secciones fueron: 1) Fomento de las Bellas Artes: asuntos relacionados con los museos y las reales academias; los museos nacionales del Prado, Arte Moderno y Artes Industriales; los museos provinciales de Bellas Artes; los monumentos nacionales y artísticos; las exposiciones nacionales de Bellas Artes, las españolas en el extranjero, las foráneas en España y cuantas organizara o subvencionara el Ministerio; el Catálogo Monumental y Artístico; las excavaciones y antigüedades; la exportación de obras de arte; los cursos y conferencias de arte; los concursos nacionales y la adquisición de obras de arte. 2) Enseñanzas Artísticas: la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado; las escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona; la Escuela de Bellas Artes de Valencia; las escuelas de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona y Sevilla; las escuelas de Artes y Oficios Artísticos; las escuelas de Cerámica de Madrid y Manises; la Escuela Nacional de Artes Gráficas; la Escuela de Música de Córdoba y los asuntos generales de Bellas Artes. 3) Construcciones Civiles y Monumentos: los asuntos sobre las obras de toda clase de edificios del Ministerio y de los monumentos nacionales y artísticos; urbanismo, arrendamientos, el Teatro Real y la construcción y conservación de edificios y monumentos; 4) Archivos, Bibliotecas, Museos Arqueológicos y Propiedad Intelectual: asuntos sobre material y personal del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y sus establecimientos de servicio; el Registro de la Propiedad Intelectual y la compra de libros, manuscritos y objetos arqueológicos, y 5) Tesoro Artístico Nacional, cuyos cuatro negociados fueron: 1) Declaración de monumentos y de la riqueza perteneciente al tesoro artístico nacional. Obras de conservación y restauración; 2) Excavaciones y antigüedades.

Valoraciones. Adquisición y exportación de obras de arte. Juntas de Patronato; 3) Edificios dependientes de la DGBA: construcción y conservación. Arrendamientos. Personal. Inspección de monumentos y edificios del MIPBA; y 4) Fichero monumental y de artistas.

54. Para una visión general de la dinámica y complejidad de la DGBA republicana, remitimos a los trabajos sobre evolución y caracterización de la gestión de Javier Tusell (1982: 51-56; 1997 y 1999); sobre legislación y regulación de Javier García Fernández (2007); sobre conservación del patrimonio arquitectónico de Julián Esteban Chaparría (2007; 2008: 34-52) y sobre el período bélico de José Álvarez Lopera (1982). También se aborda la política artística republicana a través de la DGBA y sus principales protagonistas y actuaciones en Cabañas Bravo 2010a: 28-37 y 2010b: 31-49.

55. Decreto de 23 de abril de 1931. *Gaceta de Madrid*, n.º 114, 24 de abril de 1931: 303.

56. Elías Tormo, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Gobierno del general Dámaso Berenguer desde febrero de 1930, nombró director general de Bellas Artes a su compañero Gómez-Moreno; quien, sin embargo, se dedicó más a la labor científica e incluso, ante sus ausencias, delegó la firma en Tormo (Real Orden n.º 1516, de 4 de agosto de 1930. *Gaceta de Madrid*, n.º 217, 5 de agosto de 1930: 852). Cuando el 18 de febrero de 1931 se hizo cargo del Gobierno Juan Bautista Aznar y la cartera de Instrucción Pública pasó a manos de José Gascón, Gómez-Moreno presentó su dimisión a este ministro y, desde la misma fecha, efímeramente pasó a ocupar su puesto al frente de la DGBA José Joaquín Herrero, exsubsecretario del MIPBA (respectivos Reales Decretos n.º 775 y 776 de 27 de febrero de 1931. *Gaceta de Madrid*, n.º 58, 27 de febrero de 1931: 1141).

57. Orueta debió las propuestas iniciales de nombramiento en sus dos períodos de responsabilidad al ministro institucionista del ramo Marcelino Domingo, que primero le propuso en el Gobierno Provisional presidido por Alcalá-Zamora (abril a noviembre de 1931) y luego en el primer Gobierno del Frente Popular, presidido por Azaña (febrero a julio de 1936). Tras cada uno de estos primeros Gobiernos, a Orueta le confirmaron en el puesto los sucesivos Gobiernos de izquierda y los primeros de centro-derecha (los de Azaña, Lerroux y Martínez Barrio) y luego los frentepopulistas (los de Azaña, Barcia, Casares Quiroga, Martínez Barrio y Giral). La confirmación en tales Gobiernos también la debió Orueta a los nuevos ministros institucionistas llegados a la cartera: Marcelino Domingo, Fernando de los Ríos y Francisco Barnés durante el bienio reformista (octubre de 1931 a septiembre de 1933); Domingo Barnés durante los dos primeros Gobiernos del bienio radical-cedista (septiembre a diciembre de 1933) y de nuevo Marcelino Domingo

y Francisco Barnés en los cinco primeros Gobiernos frentepopulistas (febrero a septiembre de 1936).

58. Álvarez Tardío 2002: 105-106; Cueva Merino 1998: 220.

59. Orueta, en su telegrama de 15 de mayo de 1931, le contestaba felicitándole por la iniciativa, junto a los colaboradores constituidos de la Academia, y rogándole que, cuando le fuera posible, enviara una lista de los objetos salvados y de aquellos que existiera certeza de haberse perdido. ACCHS, FRO, Caja 1150/566 y 567.

60. ACCHS, FRO, Caja 1151/215.

61. ACCHS, FRO, Caja 1151/203.

62. Así, en su carta del 18 de mayo le indicaba: «Leyendo los periódicos de Madrid y los telegramas de los correspondientes malagueños, nadie puede darse cuenta de lo ocurrido aquí, que es superior a cuanto ha ocurrido en todos los demás pueblos juntos. Bástele saber que, incluyendo al Palo, Churriana y Torremolinos, que pertenecen al Ayuntamiento de Málaga, el número de edificios religiosos —o que tuvieran conexiones con la Religión— devastados o incendiados es de cuarenta y dos. De ellos, creo que son 18 o 20 los incendiados, como Santo Domingo y la Merced en su totalidad. Del Palacio Obispaal, preciosa edificación de comienzos del siglo XVIII, no quedan más que algunos azulejos del jardín. / De Pedro de Mena no se han salvado más que la *Santa Ana*, que está en la fachada del Cister, y las dos Vírgenes que existen en la Trinidad y en la Basílica. La *Virgen de las Lágrimas*, el *Cristo* de Sto. Domingo, el *Retablo de la Virgen de Belén*, el *San Juan de Dios*, todo ha perecido. Del *Cristo* no se ha encontrado más que un pie falto de dedos, y un trozo de pierna que tiene Paco Palma. Esta mañana, con una carta anónima, nos han devuelto al Museo la cabeza, no muy deteriorada, del *San Juan de Dios*, que estaba en Santiago. / [...] / Seguimos visitando iglesias y conventos a ver qué puede salvarse. Por lo pronto, de acuerdo con el Alcalde, se están tapiando las puertas de los siniestrados para evitar incursiones de los vándalos (no olvide que Andalucía viene de Vandalia) y luego, se hará todo con método». Con su carta de 21 de mayo, González Arana remitía a Orueta una «lista de avance» elaborada por Juan Temboury «de las obras y monumentos perdidos para el Arte en el incendio con que los bárbaros del Sur han renovado el nombre de Vandalia, deshonorando Málaga». Le advertía también de que carecían de «datos de varias iglesias, en las que, casi seguramente, no había verdadero tesoro artístico» y de varias piezas halladas: «Del *Cristo* de Mena no se ha salvado más que una pierna y el otro pie deteriorado. De la *Virgen de Belén* existe una cabeza muy chamuscada, que suponemos sea la de este retablo. En la Academia hemos recogido la cabeza de *San Juan de Dios*, de Santiago. / Hemos pensado recoger en una vitrina todos los restos escultóricos que podamos copiar, pero ¡serán tan poco y tan deshechos!». Finalmente, en su carta de 29 de mayo le indicaba

a Orueta: «La Academia sigue ocupándose de hacer el inventario de lo que ha quedado en los templos indemnes para que sirva como un avance de catálogo. Y le enviaré las fichas de cada iglesia. Recibirá el avance de inventario de todo lo destruido. Estamos esperando a Antonio Palacio para proceder a la valoración de lo quemado o deshecho, en la parte arquitectónica» (ACCHS, FRO, Caja 1150/568-570; 576 y 572-573).

63. El mismo Juan Temboury, en su carta de 18 de mayo, comentaba a Orueta lo que tenía de «ironía que le haya tocado regir esa Dirección en los días en que habíamos de perder todas esas maravillas por V. descubiertas y divulgadas y que eran como hijas de su alma», así como le indicaba había sido comisionado para «hacerle la lista de lo perdido» y que sabía lo mucho que le amargaría verla, ya que «siempre luchó por evitar los despojos». Por su parte, tanto Murillo como Bermúdez, el 19 de mayo escribían a Orueta una carta conjunta en la que el primero le informaba que habían visitado «todas las Iglesias y conventos destruidos, los más por el fuego», narrándole con detalle lo ocurrido, estado y piezas halladas de las iglesias de Santo Domingo, Santiago, los Mártires, San Felipe y San Pablo. Comentaba también que había conventos que no habían sido quemados, pero que «por saqueo han desaparecido muchas imágenes y las que quedan son astillas esparcidas por el suelo, así como retablos, puertas, etc., todo ello de escaso mérito artístico». Añadía que, tras el bando publicado para que se entregara lo robado en el Parque de Artillería, esperaban encontrar más restos que hasta ahora (que se depositarían en el Museo) y que se habían respetado la catedral, la Victoria y los conventos del Císter y las Capuchinas. De pintura señalaba que, aunque «poco era lo que existía de mérito en todas las iglesias siniestradas, lo más lamentable es un lienzo de Manrique en el altar mayor de la Merced y dos de Niño de Guevara en los Mártires, de uno de los cuales tengo un pedazo muy deteriorado entregado por un bombero». En términos semejantes se expresaba Bermúdez, que añadía que, junto a González Anaya, Murillo y Temboury, habían visitado «varios conventos, Císter, Bernardas, Catalinas y Trinidad» y habían anotado «cuantos cuadros, tallas y ornamentos de valer artísticos merecen catalogarse», aunque no llevaban hecho «ni la mitad del complejísimo trabajo» (ACCHS, FRO, Cajas 1153/1048 y 1151/1112-1113).

64. «Después de los incendios...» 1931: 24-25.

65. Estévez-Ortega 1931: 21.

66. Decreto del MIPBA de 27 de mayo de 1931, *Gaceta de Madrid*, n.º 148, de 28 de mayo de 1931: 976; Cabañas Bravo 2007b: 53-55.

67. *Gaceta de Madrid*, n.º 155, de 4 de junio de 1931: 1181-1185. Las cifras que dan los estudios sobre esta declaración conjunta suelen variar, dado que no todos los inmuebles y sitios que, por provincias, recoge el Decreto, aparecen con la misma definición. Así,

indistintamente, se anotan separada o conjuntamente iglesias, monasterios, conventos, palacios, ruinas, restos, etc. de una localidad o se hacen referencias genéricas, como en el caso del artículo segundo, donde se indica: «Se declaran igualmente como comprendidos en esta relación los Palacios y Jardines que pertenecieron al Patrimonio de la Corona, hayan sido o no entregados a los Ayuntamientos respectivos».

68. Hasta que la Ley de 13 de mayo de 1933 redujo a la única denominación de Monumentos Histórico-Artísticos, existieron tres categorías o tipos de declaraciones que formaban parte del Tesoro Artístico Nacional: Monumentos Nacionales (Real Orden de 18 de agosto de 1844), Monumentos Arquitectónico-Artísticos (Ley de 4 de marzo de 1915) y Monumentos Histórico-Artísticos (Decreto-Ley de 8 de agosto de 1926). Según Sánchez Cantón (1932: s. p.), a la altura de 1931 las tres clases de declaraciones sumaban 325 monumentos.

69. El citado Decreto de 20 de abril establecía que, para realizar la incautación de los antiguos bienes del Patrimonio de la Corona, en las provincias de Madrid, Barcelona, Segovia, Sevilla y Baleares se constituirían comisiones especiales asesoradas por personal del Ministerio de Hacienda. (*Gaceta de Madrid*, n.º 112, de 22 de abril de 1931: 263-264). La primera Comisión, de carácter general, fue nombrada por Orden del Ministerio de Hacienda de 23 de abril de 1931, formando ya parte de sus trece integrantes Ricardo de Orueta, aunque todavía a título de académico de San Fernando (*Gaceta de Madrid*, n.º 114, de 24 de abril de 1931: 305).

70. La *Gaceta de Madrid* fue publicando la citada normativa referida a Madrid (n.º 112, de 22 de abril de 1931: 263), Sevilla y Barcelona (n.º 114, de 24 de abril de 1931: 300), Palma de Mallorca (n.º 254, de 11 de septiembre de 1931: 1764), etc.

71. Decreto del MIPBA de 3 de julio de 1931. *Gaceta de Madrid*, n.º 185, 4 de julio de 1931: 109.

72. «El ministro de Instrucción Pública habla de la desaparición de obras artísticas, entregando una nota de las desaparecidas». *Abc* (Sevilla), 4 de julio de 1931: 22.

73. El Decreto también autorizaba a la DGBA a pedir a estas secciones informes concretos, de oficio o particulares, sobre cualquiera de esas obras o monumentos; que serían de consulta preceptiva en expedientes mal documentados de destrucción o ruina, venta indebida o exportación clandestina. Igualmente establecía las características y datos que debían recoger las fichas del Fichero Especial (una fotografía, clasificación y resumen histórico, datos sobre el vendedor, ventas y vicisitudes de la obra o monumento), el cual se publicaría por artes y por regiones a expensas del MIPBA. Se disponía también que se enviaran a las citadas secciones los datos oportunos por parte del Catastro y que la Dirección General de Primera Enseñanza cursara una orden circular a todos los maestros de España, con

un cuestionario redactado por la propia DGBA, que debían contestar y remitir a estas secciones. Asimismo, se autorizaba a estas a dedicar parte de sus recursos a formar los catálogos de los nuevos museos, exposiciones o monografías; les encomendaba ir completando el Catálogo Monumental de España, con miras a su publicación, y, con cargo al MIPBA, destinaba un funcionario para el Fichero de Arte Antiguo y medios económicos para sufragar fotografías, libros y viajes (Decreto del MIPBA de 13 de julio de 1931. *Gaceta de Madrid*, n.º 195, 14 de julio de 1931: 382-383).

74. Así, por ejemplo, entre los profesionales reclamados fuera del CEH, en su carta de 22 de agosto de 1931 Orueta comentaba a su paisano Temboury: «Mi encargo a Gustavo Jiménez Fraud era que leyese Vd. el adjunto Decreto creando el Fichero Artístico en el Centro de Estudios Históricos y que esperaba mucho de su colaboración de Vd. Yo le ruego que cuantos datos y noticias tenga sobre obras de arte existentes en Málaga, sobre lo salvado y perdido de los incendios y sobre lo que se haya vendido, muy especialmente por elementos eclesiásticos; lo comunique a dicho Fichero, bien entendido que se le agradecerá mucho y no tenga escrúpulo en comunicar con frecuencia, pues la oficina estará perfectamente organizada y montada para trabajar. / Las comunicaciones debe Vd. dirigir las a D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Fichero Artístico del Centro de Estudios Históricos. Duque de Medinaceli, Madrid». Y le insistía, en una nueva carta de 4 de septiembre de 1931: «No quiero dejar de comunicarle que ya ha regresado de su veraneo D. Francisco Javier Sánchez Cantón y que por consiguiente puede comenzar a remitirle fotografías y datos para el fichero» (ACCHS, FRO, Caja 1153/1051 y 1055). Por otra parte, también en su correspondencia con la Academia de San Fernando, Orueta dejaría constancia de la especial estima que tenía hacia este Fichero y el trabajo realizado en él, como le comentaba al secretario de la Corporación, Manuel Zabala, en su carta de 19 de julio de 1932, con la que le remitía la primera publicación del Fichero (ACCHS, FRO, Caja 1154-1, 331).

75. Sánchez Cantón, en esta advertencia preliminar, también indicaba que el Fichero de Arte Antiguo se había creado, a cargo de las secciones de Arte y Arqueología del CEH, por el Decreto de 13 de julio de 1931. En 1932 el ministro Fernando de los Ríos lo había dotado de presupuesto, y se debía a Orueta «la idea y la orden de publicar este *Catálogo*». La publicación derivaba también, añadía el pontevedrés, de la urgencia con la que se había dado el Decreto de 3 de junio de 1931, que había triplicado el número de monumentos declarados del Tesoro Artístico Nacional, y corregía en lo posible su lista «hasta hoy oficial». Las obras que incluía el catálogo procedían en su mayoría de esta amplia lista de monumentos declarados histórico-artísticos, aunque se habían recogido los de las tres categorías que existían hasta

entonces (Nacionales, Arquitectónico-Artísticos e Histórico-Artísticos). En cuanto a los colaboradores en «la redacción de las papeletas y en el acopio de las ilustraciones», Sánchez Cantón citaba, además de a los propios directores de las secciones de Arte y Arqueología, Tormo y Gómez-Moreno, a Cabré, Camps, Domínguez Bordona, García Bellido, Gutiérrez Moreno, F. Hernández, Ñíguez Lafuente, E. Moya, Navascués, Romero de Torres, Santa Olalla, Sanz, Torres Balbás y él mismo (Sánchez Cantón 1932: s.p.).

76. Esta segunda edición, que añadía una pequeña variación en el subtítulo (por el único tipo de declaración subsistente entonces) y que también había sido subvencionada por la nueva DGBA, todavía se hizo desde el Fichero de Arte Antiguo, que aún se mantenía en vigor, heredado por la institución que continuó desde 1939 los trabajos de las secciones de Arte y Arqueología del CEH, esto es, el Instituto Diego Velázquez del CSIC. El mismo Azcárate, en su prólogo, recordó que la primera edición del catálogo se había hecho en 1932 por iniciativa de Ricardo de Orueta, así como aclaraba que, en lo nuevo recogido, se seguían los mismos esquemas que en la predecesora; agradeciendo ahora la colaboración y revisiones de Manuel Gómez-Moreno, Torres Balbás, Antonio García Bellido, Jesús Hernández Perera y Diego Angulo (Azcárate 1953-1954: 7-11).

77. La correspondencia de Orueta con el ministro Marcelino Domingo muestra abundantes ejemplos de la gestión de las propuestas, como el que resume la nota que le enviaba el 13 de julio de 1931, donde le indicaba: «Por no molestarle más no subo personalmente y le envío los Decretos que le leí esta mañana y que se dignó aprobar. / Le recuerdo la necesidad de que quedasen hoy aprobados el de los Auxiliares de Artes y Oficios, Fichero Artístico, Museo Arqueológico y también me permito recordarle mi pase para la Asamblea Constituyente» (ACCHS, FRO, Caja 1149-1, Exp. 021, 149).

78. Hay que aclarar que, en agosto de 1931, Valle-Inclán pasaba graves apuros económicos, planteándose emigrar a América. Azaña y su Consejo de Ministros decidieron buscarle un cargo remunerado, que fue el primero citado. Orueta le informó de que su cometido principal sería escribir monografías, a lo que Valle-Inclán contestó enfurecido que esa ocupación era para escritores fracasados y que él no era un mendigo de la República; incidente que hizo redefinir su función e ir buscándole otro puesto. Aunque el cargo siguió siendo recogido en la Ley de 8 de enero de 1932 y en la de 11 de marzo de 1932, cuando al escritor realmente se le asignó una función concreta fue con el Decreto de 27 de enero de 1932, que la fijaba en organizar y dirigir el nuevo Museo del Real Sitio de Aranjuez. El Decreto de 7 de abril de 1932, a lo que parece por error, aceptaba la dimisión del cargo a Diego Angulo, que en realidad dimitía como inspector general de Monumentos. Por el Decreto de 8 de

marzo de 1933 se nombró a Valle-Inclán director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Previamente, Ignacio Zuloaga pidió a Orueta (carta de 12 de octubre de 1932) que apoyara este nombramiento, a lo que el malagueño le respondió (carta de 22 de octubre de 1932) que contribuiría con lo que pudiera, aunque no dependía de él (ACCHS, FRO, Caja 1154-1, 407-408). El subsiguiente paso de Valle-Inclán por la citada Academia de Roma entre 1933 y 1936 tampoco estuvo exento de tensiones (Santos Zas y otros 2010).

79. Decretos de 13 de noviembre de 1931 y 7 de abril de 1932, respectivamente de nombramiento y dimisión. La correspondencia entre Orueta, José Carreño España (su secretario particular) y Diego Angulo también alude a las razones de la designación (pues primero se pensó en Gómez-Moreno, pero no pudo ser por circunstancias políticas) y a las de la dimisión (véanse las cartas de Carreño a Angulo de 3 de diciembre de 1931 y 16 de abril de 1932. ACCHS, FRO, Caja 1147-80, Exp. 560-566). A partir de la Ley de 13 de abril de 1933, el cargo quedó adscrito a la Junta Superior del Tesoro Artístico y lo desempeñaría uno de sus vocales.

80. La citada ley creaba los patronatos de los archivos Histórico Nacional, de Indias, de Simancas, Corona de Aragón «y de cuantos Archivos, Bibliotecas, Museos o monumentos de importancia estime el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que los necesitan para su mejora y organización». También precisaba que los integrarían «personas de reconocida competencia en materias históricas o artísticas o que se hayan distinguido por sus servicios a la riqueza artística española»; establecía como sus mínimas funciones directivas e inspectoras las atribuidas a los patronatos del Museo del Prado y la Biblioteca Nacional y convalidaba «con fuerza de Ley todas las disposiciones creadoras de Patronatos, de Bibliotecas, Museos y monumentos existentes hasta la fecha» que no contradijeran esta Ley, derogando las que lo hicieran (*Gaceta de Madrid*, n.º 298, de 25 de octubre de 1931: 498).

81. Carta fechada en Madrid el 29 de junio de 1931. En su contestación, de 10 de septiembre de 1931, Orueta le dirá que lamenta su decisión y que no intentará disuadirle ante los problemas de salud también alegados (ACCHS, FRO, Caja 1147-3, Exp. 155, 1105-1108).

82. En su carta de 26 de mayo de 1931, le argumentaba a Valle-Inclán: «... no puedo prescindir de Vd. para el Patronato del Museo de Arte Moderno. Por encima de chismografías y mezquindades el nombre de Vd., gloria legítima de España, se impone a todos y yo no me considero con derecho a privar a nuestra República de tan excelsa colaboración» (ACCHS, FRO, Caja 1154-1/97).

83. Carta de Zuloaga a Orueta fechada en Zumaya el 12 de julio de 1931. Posteriormente, con sus telegramas desde París de 22 de febrero de 1932, Zuloaga le agradecerá la propuesta, pero no

aceptará su nombramiento de académico (ACCHS, FRO, Caja 1154-1/410-415).

84. «Inauguración oficial de la Casa-Museo Sorolla» [Fotos Zegrí]. *Abc*, Madrid, 12 de junio de 1932: 23-24.

85. Solo los dos primeros meses del bienio (del 14 de octubre al 16 de diciembre de 1931) y los cuatro últimos (del 12 de junio al 12 de septiembre de 1933) ocuparon esta cartera, respectivamente, Marcelino Domingo y Francisco Barnés.

86. Ciertamente, la rapidez que Orueta intentó dar a este asunto provenía, como le indicó en su carta de 16 de agosto de 1932 al secretario general de la Academia de San Fernando, de la «necesidad de cumplir compromisos políticos y de Gobierno antes de que sea Ley el Estatuto de Cataluña» (ACCHS, FRO, Caja 1154-1/331).

87. Decía este editorial: «La fabulosa riqueza artística de España está siendo objeto de un control para luego pasar a ser propiedad del Estado, de conformidad con el artículo 43 [sic] de la Constitución, que recientemente aprobó la Asamblea Nacional. / Cientos de palacios históricos, iglesias, catedrales, monumentos y obras de arte pasan ahora a depender del Ministerio de Justicia, y su venta o modificación sin permiso del Gobierno está prohibida. / Dos hombres, virtualmente, tienen en sus manos el gigantesco trabajo de registrarlas y transferir su administración. El departamento de Bellas Artes está encargado de realizar el registro. El Sr. Ricardo de Orueta, una autoridad en pintura, es el jefe de la comisión que hará el inventario, y cuando la labor esté completada la lista será entregada al señor ministro Fernando de los Ríos, quien las administrará. El departamento de Bellas Artes, sin embargo, estará encargado de los objetos de arte y evitar su deterioro durante el traspaso. / La nobleza y el clero están grandemente afectados por ese artículo, el cual, según el Gobierno, no está destinado a confiscar la propiedad privada, sino, simplemente, a asegurar los objetos de arte y evitar su pérdida a España. El artículo estipula que antes de que el Gobierno pueda confiscar cualquier propiedad, si ello se considera necesario, los dueños podrán recurrir a todos los medios legales para evitarlo» («España se asegura su riqueza artística. Un trabajo gigantesco: ponerla bajo el control del Estado», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 20 de enero de 1932). El filólogo adjuntaba su recorte, junto a su felicitación, en la carta que dirigió a Orueta el 19 de febrero de 1932, a la que este respondió con la suya de 24 de marzo de 1932, en la que le agradecía el encomio de su «actuación en pro de la defensa de nuestro tesoro artístico», con lo que no hacía, añadía Orueta, «más que satisfacer un anhelo de toda mi vida aprovechando las facilidades que tengo por razón del cargo oficial» (ACCHS, FRO, Caja 1147/379-381).

88. *Gaceta de Madrid*, n.º 34, de 3 de febrero de 1932. Orueta, en su correspondencia, dejó reflejada

su previa preocupación por este tema, como en su minuta de 1 de febrero de 1932 (ACCHS, FRO, Caja 1148-2/67-0842).

89. *Gaceta de Madrid*, n.º 84, de 24 de marzo de 1932: 2067-2068.

90. En su carta de 28 de junio de 1933, Orueta pedía a Abril que rectificara su artículo de 31 de julio de 1932 en *Luz*, haciendo constar que «el Director General de Bellas Artes no tiene jurisdicción ninguna sobre las obras de arte que constituyen el Patronato de la Corona» (dependientes del Ministerio de Gobernación), y le explicaba la división hecha entre bienes de Patronato y de Patrimonio, perteneciendo con un voto únicamente a la Junta que regía los segundos (ACCHS, FRO, Caja 1147-1/5-20).

91. Así lo pone de manifiesto su correspondencia con el ministro Fernando de los Ríos y con José Ignacio Aldama, secretario de dicho Consejo (véanse, respectivamente, ACCHS, FRO, Cajas, 1152-2/129-765 y 1147-1/37, 225-291).

92. El periodista añadía sobre «el Fichero de Arte Antiguo proyectado y dirigido por don Ricardo de Orueta» que «hasta la fecha se halla encerrado en seis muebles de múltiples casilleros, repletos de miles de fotografías con los datos de época, estilo, autor, sitio, etc., al respaldo. Análogo repertorio al formado para la Exposición Internacional de Barcelona» (Ángel Vegue y Goldoni, «El Fichero de Arte Antiguo. El catálogo de los monumentos españoles», *La Voz*, Madrid, 1 de agosto de 1932: 10).

93. Vega 1932: 3.

94. Cabañas Bravo 2007b: 79-82 y 183.

95. Es de destacar entre tales contactos la documentación que Foundoukidis enviaba a Orueta el 30 de septiembre de 1931 sobre la protección de obras de arte y los resúmenes de la Conferencia de Atenas o la información periódica que le pedía el 19 de febrero de 1932 para la revista *Museum* acerca de los procedimientos generales aplicados para la conservación de monumentos de arte e historia en España; además de informar a Orueta el 6 de octubre de 1933 sobre la resolución adoptada en la XIV Asamblea de la Sociedad de Naciones de crear una Comisión Internacional de Monumentos Históricos, convocando una reunión de expertos en París entre el 21 y el 22 de noviembre de 1933 a la que se le invitaba y a la que Orueta asistiría. Asimismo, entre otras positivas respuestas del malagueño a Foundoukidis, también cabe recordar la citada delegación enviada al congreso de París y a la Conferencia de Atenas (sobre la que le telegrafió el 6 de octubre de 1931) o el agradecimiento que le hacía el 2 de junio de 1933 por el envío del libro *La conservation des monuments d'art et d'histoire* (ACCHS, FRO, Caja 1152-1, 0137-0144). Por otro lado, también es remarcable la divulgación internacional de la labor de la DGBA a través del catálogo *Monumentos españoles* y otros contactos de Orueta con Foundoukidis (a quien, por ejemplo, informó sobre su proyecto de Museo de Escultura en Valladolid), con

el IICI y con la OIM, además de su estancia en París en noviembre de 1933, aspectos reflejados en la correspondencia de Orueta con Henri Bonnet (director del IICI) y Ángel Establier (secretario del IICI y también del Colegio de España en París) (Cajas 1148, 0203-0204 y 1149-2, 45, 330-336).

96. Pérez Segura 2003: 30.

97. Sánchez Cantón 1933b: 75-102, Cossío 1933: 59-62 y Pedro Cuevas Zarabozo, «Valladolid en fiestas. El Museo Nacional de Escultura», *La Libertad*, Madrid, 17 de septiembre de 1933: 8. Además, véase sobre el proyecto la correspondencia de Orueta con Cossío (ACCHS, FRO, Caja 1148-2/183 y 0897-0952) y los diversos reconocimientos derivados de la iniciativa que tuvo Orueta, como el unánime — comunicado el 3 de octubre de 1933 por Manuel Zabala — de los académicos de San Fernando al inaugurar sus sesiones del año 1933-1934 (que también lo propondrían como vocal del Patronato) (ACCHS, FRO, Caja 1154-1/320), o los personales del arquitecto Candeira o su maestro Elías Tormo (ACCHS, FRO, Cajas 1148/0421 y 1153-3/170, 1170).

98. Sánchez Cantón 1933b: 75-102, Cossío 1933: 59-62, *El Museo* 1933: 5-9.

99. Agapito y Revilla (1935: 164), que indica que conocía a Orueta desde 1914 y que luego le había acompañado para sus estudios sobre Berruguete y Gregorio Fernández «por las salas del museo vallisoletano de Bellas Artes y por las naves de nuestras iglesias, en plan de observación y reproducción fotográfica», reclamaba así a Valladolid para el impulsor de su nuevo museo: «Nunca pagará la ciudad al que fue Director General de Bellas Artes lo que ha hecho por ella. La modestísima inscripción del patio pequeño de ese edificio, colocada por el Ayuntamiento en agradecimiento al señor Orueta, debe ser agrandada no en tosca piedra o en mármol pulimentado; hace falta más: que perdure en el corazón de todo buen vallisoletano». Sin embargo, con la llegada de la Guerra Civil, el Patronato del Museo incluso acordaría, como refleja el acta de 10 de junio de 1937, retirar dicha lápida existente en el patio pequeño con la inscripción de agradecimiento a Orueta.

100. Sánchez Cantón 1933b: 117-125. En 2003 Juan Nicolau Castro (2003: 267, nota 2) también puso en relación con Bigarny y su colaborador Gregorio Pardo los sepulcros del cardenal Fray García de Loaysa y los de sus padres (Pedro de Loaysa y Catalina de Mendoza) del monasterio dominico de San Ginés de Talavera de la Reina (Toledo), que estudiara y fotografiara Ricardo de Orueta como parte de sus continuados estudios sobre escultura funeraria por provincias.

101. El sepulcro del obispo Avellaneda de Espeja, previo informe de la Academia de Bellas Artes de San Fernando elaborado por Sánchez Cantón (que lo valoró en cuarenta mil pesetas), fue comprado en 1932 al abogado y coleccionista don José Pacheco y Muñoz de Baena y otras personas por el Estado a

través del Patronato del Tesoro Artístico Nacional, mientras el sepulcro de los padres que quedaba en el monasterio de Espeja fue llevado a Alcalá de Henares (Agapito y Revilla 1935: 171-172; Sánchez Cantón 1933b: 120-121, lámina 2). Herederas del marqués de Falces y Torreblanca, las familias de José Pacheco y Muñoz de Baena y de Julián García San Miguel y Muñoz de Baena (marqués de Belzunce) habían estado vinculadas a Espeja antes de su venta en enero de 1932 y, a su vez, habían emparentado por matrimonio con una de las sobrinas de Ricardo de Orueta, Lucía de Orueta Castañeda. Parece ser que había sido el marido de esta sobrina carnal y ahijada de Ricardo de Orueta, Julián García San Miguel, quien se hizo con este segundo sepulcro y se lo llevó a su finca de Alcalá de Henares. Tras la muerte de los padres y la venta de esta finca, los hijos lo mantuvieron embalado en Madrid y, en determinados momentos, vendieron varias piezas, en parte adquiridas por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donde hoy se custodian —a la vez que el del obispo— varios fragmentos de este segundo sepulcro de Espeja.

102. Carta del abad de la Colegiata de Soria, de 16 de diciembre de 1932, a Orueta (ACCHS, FRO, Caja 1153/728).

103. El 1 de marzo de 1933, indicaba Moya a Orueta: «Han llegado ya las dos certificaciones del Director del Museo de Valladolid acreditativas de la entrega del sepulcro de Espeja, pero al ver la orden de adquisición advierto que es necesario también una comunicación de Vd. diciendo: que la obra llegó a Valladolid sin deterioro de su estado actual de conservación que la haga desmerecer». Por otro lado, el secretario de Orueta, José Carreño, se dirigía por su encargo a Moya el 1 de octubre de 1933, adjuntándole «la documentación disponiendo que se adquiera la Virgen de alabastro de San Cebrián de Mazote (Valladolid)» e instándole, también por deseo de Orueta, a que se hicieran con urgencia el libramiento, la entrega al Museo y los debidos certificados. (ACCHS, FRO, Cajas 1151/1060 y 1068).

104. Sobre esta gira catalana de octubre de 1933 véase «Los monumentos de Tarragona. Homenaje al director de Bellas Artes», *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de octubre de 1933: 16; Martorell 1993: 365-375 y «Els senyors...» 1933: 376-377. También cabe recordar la intensa correspondencia de Orueta respecto a tales iniciativas, en 1932, con Luis de Albacete, director general de Tabacalera en Tarragona (ACCHS, FRO, Caja 1147-1/0130-0133), con la Academia de San Fernando a través de Manuel Zabala para tramitar el expediente del proyecto del Paseo Arqueológico (ACCHS, FRO, Caja 1154-1/331-338) o con el alcalde Pere Lloret, con la prensa y con otras personalidades de Tarragona (ACCHS, FRO, Caja 1153-3/144-146, 0844-0980).

105. Fortunio 1932: 104-106.

106. La propuesta completa de la DGBA, en las diferentes secciones, fue, en Pintura: Pinazo, Ro-

dríguez Acosta y Sunyer; en Escultura: Barral y Ferrant; en Arquitectura: Sánchez Arcas; en Grabado: Miguel Velasco; en Arte Decorativo: Juan José García y Carmen Baroja (*Gaceta de Madrid*, n.º 119, 28 de abril de 1932: 725).

107. Pantorba 1980: 291-297.

108. Encina 1932: 11.

109. «Nuestro saludo...» 1932: 2-4.

110. Así, por ejemplo, Orueta mismo presidió el 10 de mayo de 1933 el jurado (también conformado por Juan de la Encina, Manuel Benet, Dionisio Pérez, Ángel Vegue y, como secretario, Miguel Martínez de la Riva) que falló el concurso de carteles para la Exposición del Libro Español en Buenos Aires; jurado que dejó desierto el primer premio y otorgó el segundo (de 1500 pesetas) al firmado por Tono y Berberide; acordando también recomendar a la Comisión Organizadora de la Exposición la compra de los que llevaban las firmas Cataluña, Espert, G. López Naguil, Pedro Lozano y Alma Tapia («Fallo del concurso de carteles para el libro español en Buenos Aires». *Abc*, Madrid, 11 de mayo de 1933: 44-45).

111. Con fecha de 25 de abril de 1933 se estableció la fecha de la exposición y se designó por el MIPBA un comité compuesto por Ricardo de Orueta, como presidente; Ricardo Gutiérrez Abascal, Margarita Nelken, Luis Pérez Bueno, Manuel Abril, Miguel Martínez de la Riva, como vocales, y José Carreño España, como secretario (*Gaceta de Madrid*, n.º 123, 3 de mayo de 1933: 810). Orueta confirmaría a Abril (carta de 26 de junio de 1933) que la exposición sería según su proyecto y el de Juan de la Encina e hizo saber a André Dezarrois (carta de 28 de junio de 1933) los citados motivos del retraso (ACCHS, FRO, Cajas 1147-1/5-18 y 1149-1/5-035); pues, efectivamente, el ministro De los Ríos había sido sustituido el 12 de junio de 1933 por Francisco Barnés, quien confirmó a Orueta en el cargo.

112. Sobre estos asuntos en la correspondencia con Abril y Gutiérrez Abascal: ACCHS, FRO, respectivamente Caja 1147-1/5, 12-20 y Caja 1150-2/810-837.

113. El 25 de marzo de 1932 Orueta ya enviaba al ministro De los Ríos, en papel protocolario, «el proyecto de ley de protección del Tesoro Artístico», indicándole que el brevísimo prólogo solo exponía «los motivos legales de su presentación», que podían ser más extensos después en su justificación, aunque se lo mandaba así «para ganar tiempo» (ACCHS, FRO, Cajas, 1152-2, 129/755). La Ley de 13 de mayo de 1933 se publicó en la *Gaceta de Madrid*, n.º 145, 25 de mayo de 1933: 1394-1399.

114. Carta de Orueta a Temboury de 4 de mayo de 1932 (ACCHS, FRO, Caja 1153/1056).

115. Se mostraban once obras de Casanova (cabezas y desnudos femeninos en bronce y piedra y un gran relieve en mármol) y veinticinco piezas de Rebull, más veintiséis dibujos («Museo Nacional de Arte Moderno. Esculturas de Casanova y Rebull», *Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1933: 10).

116. Selva 1960: 33-35; Abelló 2003: 34-36.

117. «Arte y artistas. Círculo de Bellas Artes», *Abc*, Madrid, 15 de diciembre de 1933: 35 y «Arte y artistas. Círculo de Bellas Artes», *Abc*, Madrid, 17 de diciembre de 1933: 51. Sobre la muestra y sus novedades: Cabañas Bravo 2005: 36 y Marín Medina 2009: 20, 30-32, 43-48, 282 (que incluye fotografía de Alfonso —p. 20— sobre la inauguración presidida por Orueta).

118. El 15 de septiembre de 1933 se había dirigido Orueta por telegrama al consejero de la Embajada de España en París, José María Aguinaga, preguntándole si Picasso se encontraba en su finca de Gisors o en París y sus teléfonos. Al día siguiente le respondía el embajador Madariaga comentándole «la conducta incalificable de este señor para con el Representante oficial de España y un admirador de siempre de su pintura», pues desde que llegó no había perdido ocasión de invitarle a fiestas, almuerzos y cenas, sin conseguir que ni siquiera le contestase ni se pusiera al teléfono, por lo que le parecía «deplorable que hagan ustedes nada oficial con él mientras no justifique su conducta». Orueta contestó a Madariaga (20 de septiembre de 1933) comentándole el proyecto que tenía de celebrar una exposición-homenaje oficial de Picasso en Madrid, como las habían tenido Zuloaga y Anglada, aunque, añadía, «después de su carta queda totalmente desechado el proyecto, pues yo no puedo realizar nada que signifique un homenaje oficial a quien no guardó las más elementales normas de cortesía con el Representante oficial de su patria» (Archivo General de la Administración [AGA], Asuntos Exteriores, 10 [96], Caja 54/11038, Exp. 33-0769; y ACCHS, FRO, Caja 1152-1/0134).

119. Cabañas Bravo 2007b: 167-215.

120. «El director general de Bellas Artes va a dimitir. Don Ricardo de Orueta declara a *Heraldo de Madrid* que en la organización defensora de su tesoro artístico España va ahora a la cabeza de todas las naciones europeas», *Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1933: 2.

121. La figura de Orueta adquirió allí gran realce tras su entrada como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1924. Así, por ejemplo, en 1925 pronunció en Málaga una conferencia («Las obras maestras de la escultura castellana») en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que el 7 de febrero fue seguida de la organización, promovida por varias instituciones, de un banquete en su honor en el Balneario de Nuestra Señora del Carmen y, el 16 del mismo mes, del nombramiento de hijo predilecto de la ciudad que le hizo el Ayuntamiento de Málaga, entregándole un pergamino preparado por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes (conservado hoy en el CCHS del CSIC). También, el 5 de diciembre de 1928, Orueta pronunció una nueva conferencia en Málaga («Mérida y su fundación», en la Sociedad Malagueña de Ciencias), la cual fue seguida del

agasajo de sus amistades con dos banquetes, uno en el Hotel Caleta Palace y otro el Hotel Regina (Orueta González 1998: 264 y 271); al igual que, por los mismos días de diciembre, pronunció otra sobre Pedro de Mena en Málaga.

122. Orueta visitó la Alcazaba, acompañado de Torres Balbás y el alcalde de Málaga, el 14 de agosto de 1933, con objeto de decidir las obras a ejecutar. A los pocos días escribió al alcalde de la ciudad, Federico Alva, intentando hacer gestiones para trasladar a las familias que habitaban en la zona de la Alcazaba al antiguo Cuartel de la Trinidad, aunque, como le comunicó este el 17 de agosto de 1933, no pudo realizarse por estar ocupadas por los familiares de los militares (ACCHS, FRO, Caja 1151/209). Por otra parte, el propio Torres Balbás, poco después, recordó así el impulso dado por este jefe y amigo y lo realizado: «Don Ricardo de Orueta, entonces Director General de Bellas Artes, patrocinó fervorosamente tales ideas [que presentían los hallazgos], y en el verano de 1933 nos envió a Málaga para redactar un plan de trabajo, conforme al cual poco después, y con recursos no muy abundantes, fueron iniciadas las obras por dos lugares diferentes: la entrada de la fortaleza (parte puramente militar del recinto exterior) y el lugar del último recinto, conocido tradicionalmente por el nombre de *Cuartos de Granada*, donde estaba la llamada *Mezquita*. / Del resultado de la exploración en el ingreso de la fortaleza es prematuro hablar, pues estando aún ocupado por pabellones militares no se ha podido más que iniciarla. También fue excavada una parte de la Plaza de Armas, en cuyo subsuelo apareció un aljibe de ladrillo con bóveda de cañón agudo» (Torres Balbás 1934: 92).

123. El 23 de diciembre de 1932, el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, Salvador González Anaya, se dirigía a Orueta comunicándole que «se han descubierto en la vertiente del Gibralfaro que mira al Mundo Nuevo algunos sepulcros a flor de tierra, que demuestran la existencia de una necrópolis, seguramente árabe, de la que habla Guillén Robles. Antonio Burgos Oms, autorizado por el Alcalde, ha practicado algunas exploraciones superficiales, descubriendo varios esqueletos y piezas de cerámica, entre ellas, dos estelas vidriadas interesantes». Orueta le respondía el 27 de diciembre de 1932 mostrándole su gran interés en el descubrimiento y en ayudar cuando fuera posible económicamente a las excavaciones, cuyo terreno debía quedar custodiado, confiando para ello en él y el gobernador civil. Seguidamente, el 13 de enero de 1933, también se dirigía al alcalde de la ciudad, autorizándole desde la DGBA «para proseguir esas excavaciones superficiales sin llegar a profundizar y bajo la dirección del Director de la Academia de Bellas Artes o persona en quien delegue» y recordándole que «para realizar verdaderas excavaciones es preciso autorización de la Junta de

ese nombre» (ACCHS, FRO, Cajas 1150/612 y 615 y 1151/205).

124. Los Archivos de Protocolos se habían creado por Decreto de 13 de noviembre de 1931. El 26 de marzo de 1932 se constituyó la Junta de Patronato del Archivo Histórico Provincial de Málaga, presidida por el gobernador de la provincia, pero después de cuatro juntas más, no se prosperaba para constituir el Archivo y dotar de sede a sus 13 000 legajos, por las disputas entre la Alcaldía, la Diputación y la Delegación de Hacienda, lo que les hizo solicitar la nueva mediación de Orueta: «En resumidas cuentas —le dirán—, que a la creación del Archivo se viene dando largas por estas Corporaciones oficiales que no comprenden ni estiman la importancia que tendría para la provincia la creación de un centro de investigación de tal importancia. / [...] / Después de gestionar por distintos medios y sin que se consiga nada práctico recurrimos a V. para rogarle se interese en este asunto ya que sin mediación oficial nada se conseguiría de estas Corporaciones» (ACCHS, FRO, Caja 1150/587 y 588).

125. Por telegrama de 24 de abril de 1931, el gobernador civil de Málaga se dirigía a Orueta renovando la petición, ya hecha al ministro, de custodiar temporalmente dicho cuadro en Málaga todo el año 1931, lo que Málaga estimaría como «prenda de honor». González Anaya también solicitó a Orueta que se quedara allí el cuadro, a lo que Orueta le respondió el 30 de diciembre de 1931 que «no he podido conseguir que quede en Málaga el *Fusilamiento de Torrijos*: solo he logrado que permanezca allí durante todo el mes de enero. Ha sido un acuerdo del Patronato del Museo de Arte Moderno y, como ya le he expuesto en otras ocasiones, tanto el ministro como yo tenemos el criterio de respetar sus decisiones». Posteriormente gestionó su devolución al Museo de Arte Moderno de Madrid tanto con Rafael Murillo, director del museo malagueño, al que el 20 de febrero de 1932 apremiaba para su retorno (respondiéndole este el 22 de febrero que se estaba copiando y se mandaría a primero de marzo), como en su correspondencia de 22, 23 y 26 de marzo de 1932 con González Anaya, que se cerraba dando noticia de su facturación rumbo a Madrid (ACCHS, FRO, respectivamente Cajas 1151/235; 1150/694; 1151/1125 y 1150/598, 599 y 600).

126. El 27 de junio de 1932 Orueta comunicaba a González Anaya: «He adquirido un precioso retrato de hombre de Vicente López que me parece haría muy bien en ese Museo, pero que no me atrevo a mandar directamente para que no me tachen de cacique por mi tierra. / Si a Vd. le parece puede dirigir una comunicación oficial diciendo que, enterado de la adquisición de un cuadro de Vicente López para los Museos Provinciales, ese Patronato replica se le envíe al Museo de Málaga. / Yo se lo mandaré a Juan de la Encina, el cual informará favorablemente y el asunto estará terminado». En su respuesta, de 30 de junio de 1932, González Anaya

le comunicaba el alborozo con el que había recibido la noticia y que pensaba sorprender con ello a sus compañeros. El 9 de julio de 1932 Orueta le indicaba que ya estaba preparando la adquisición del cuadro, que podrían recibir en breve; mientras, con la misma fecha, González Anaya le confirmaba que ya había hecho la solicitud del cuadro y que le habían «teleografiado a propósito del buen regalo —el cuadrito de Lucas— que irá a lugar preferente de nuestro Museo. ¡Cuánto le tenemos que agradecer los malagueños, querido Ricardo!». Orueta, el 11 de julio de 1932, le indicaba que el cuadro ya estaba comprado y disponía del acuerdo para que fuese al Museo de Málaga y, finalmente, el 19 de julio de 1932, le informaba de que había dado la orden de pago y que «inmediatamente se lo mandaré a Vds. y en la misma caja irá el cuadro de Lucas Moreno donado por mí a ese Museo» (ACCHS, FRO, Caja 1150/602, 603, 604, 606, 607 y 608).

127. Telegráficamente, el 26 de abril de 1933, le preguntaba Orueta a González Anaya «si interesaría tener a ese Museo un busto de Pablo Iglesias en mármol gris, obra de Emiliano Barral, que enviaría caso de que les parezca bien»; rogándole luego, en su telegrama de 3 de mayo de 1933, «que con toda urgencia me remita doble certificado de entrega busto Pablo Iglesias obra Barral» (ACCHS, FRO, Caja 1150/630 y 631). El propio Archivo Fotográfico del CCHS también conserva una fotografía de una cabeza de Pablo Iglesias difunto, de Barral, con la dedicatoria del escultor: «Para D. Ricardo de Orueta con admiración y cariño», que pudiera estar relacionada con esta donación.

128. En 1932, en función de la ampliación del museo, se fueron haciendo diferentes préstamos e incluso viajó allí Sánchez Cantón. De hecho, por carta de 10 de febrero de 1932, González Anaya prevenía a Orueta: «Dentro de dos o tres días recibirá Vd. en la Dirección General el oficio de solicitud del Prado recabando permiso para que se envíen a Málaga algunos cuadros que Sánchez Cantón ha elegido en depósito para nuestro Museo. Convendría que el simpático Carreño [su secretario] estuviese al cuidado para que el trámite se despache sin demora. Tengo prisa de dejarlo todo instalado y el Museo abierto al público». Y el 20 de abril de 1932 también volvía a dirigirse a Orueta comunicándole que existía el propósito de llevarse las Escuelas Normales al Colegio de los Jesuitas del Palo, con lo que se dejaría libre todo San Telmo y podrían extenderse en los locales que dejaban libres el Museo, la Academia y la Escuela de Artes y Oficios; aunque le pedía su intervención para que no tuvieran otros destinos, puesto que, concluía: «Entonces, merced a usted, únicamente, Málaga con un gran Museo, con obras dignas de Málaga y el sitio capaz para exponerla; y una Escuela de Artes y Oficios cual corresponde a una ciudad de nuestra importancia». Orueta le contestaba el 2 de mayo que había mantenido diferentes contactos sobre el particular y existía una buena

disposición, aunque era preciso esperar al traslado previo de las Normales, momento en el que trataría de que se les adjudicaran los locales vacíos en San Telmo. Mientras tanto avanzaron las reformas del Museo y el envío de diferentes obras para ampliar su colección, entre ellas algunas de las ya citadas. González Anaya, así, le decía el 9 de julio de 1932 a Orueta: «Le acompaño seis fotos que ha hecho Murillo [director del Museo] de algunos puntos de vista del Museo, ya terminada la instalación. Creo que le será agradable conservarlas como un recuerdo perenne de lo que es ya el Museo de Málaga, gracias a Ricardo de Orueta. Van a hacerse algunas más, y se las enviaré enseguida». A finales de 1933 también se publicó un *Catálogo del Museo*, que González Anaya le envió a Orueta, recibiendo sus felicitaciones el 17 de noviembre de 1933 (ACCHS, FRO, Caja 1150/595, 597, 606, 634, 636).

129. Según dirá Prados López sobre esta Sala de Antiguos que se inauguraba, se debían «tales cesiones a la gestión tenaz y personalísima de González Anaya, a la ayuda de otro malagueño benemérito, el director general de Bellas Artes, D. Ricardo de Orueta, y a los favorables informes del subdirector del Museo del Prado, Sr. Sánchez Cantón». Entre las cesiones, añadía, solo el último envío del Prado incluía obras —que relacionaba— de Murillo, Alonso Cano, Divino Morales, Ribera, Correa copiando a Correggio, Giordano y Cornelis Huysman (Manuel Prados López, «La Sala de Antiguos en el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga», *Abc*, Sevilla, 10 de diciembre de 1933: 6-8).

130. El 19 de diciembre de 1932 escribía Orueta a González Anaya para un asunto en el que tenía un gran interés: «Voy a crear en Málaga una Biblioteca Popular y he logrado separar para este fin 15 000 pesetas del crédito destinado para estas atenciones en el presupuesto. / Ahora bien, es necesario que me busquen Vds. un local con toda urgencia y yo le ruego cambie impresiones con Bermúdez, Temboury y demás amigos para que entre todos busquen ese local y podamos festejar la inauguración de esa Biblioteca». El 16 de marzo de 1933 también se ponía en contacto con el gobernador civil de la ciudad, Ramón Fernández Mata, comentándole este proyecto de Biblioteca Provincial —que «ante presiones cariñosas de los amigos» se llamaría Ricardo de Orueta—, y le rogaba que lo tratara con González Anaya para encontrar local apropiado; aunque el 15 de mayo de 1933 el gobernador le indicaba que sus gestiones no daban resultados. Sin embargo, el 28 de marzo de 1933 Orueta ya había telegrafiado a González Anaya autorizándole a ultimar el contrato de la Biblioteca «en el local de la Alameda principal» y este, incluso, le remitiría un saluda de 28 de marzo de 1933 dirigido a él por el alcalde de la ciudad, con el que solicitaba al ministro del ramo que esta Biblioteca se llamara Ricardo de Orueta; así como le enviaría una nota de 14 de abril de 1933 dirigida a él por el contratista madrileño

Rafael Domínguez, en la que le indicaba: «El asunto Biblioteca marcha a escape. Quedó instalado el alumbrado. Se está encalando el local y terminando de pintar los muebles y estantes, y yo espero quedará todo listo para fin de semana. En cuyo caso veremos al Sr. Briales para que ponga conforme a la factura para hacerlas efectivas» (ACCHS, FRO, Cajas 1150/610, 626 a 629 y 1151/237 y 238).

131. Las instituciones que dirigieron instancias solicitando este nombre para la nueva Biblioteca Popular fueron el Ayuntamiento de Málaga, la Diputación Provincial, la Academia de Bellas Artes, el Patronato del Museo, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Academia de Declamación, la Asociación de la Prensa, la Sociedad Malagueña de Ciencias y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Málaga; a lo que el MIPBA accedió por Orden de 18 de abril de 1933 (*Gaceta de Madrid*, n.º 110, 20 de abril de 1933: 509).

132. Orueta elevó su dimisión al presidente Niceto Alcalá-Zamora el 26 de diciembre de 1933 (*Gaceta de Madrid*, n.º 361, 27 de diciembre de 1933: 2172).

133. «El director general de Bellas Artes va a dimitir. Don Ricardo de Orueta declara a *Heraldo de Madrid* que en la organización defensora de su tesoro artístico España va ahora a la cabeza de todas las naciones europeas», *Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1933: 16 y 2.

134. Realizado entre el 28 de octubre y el 4 de noviembre, el propio ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Filiberto Villalobos, felicitó a Chicharro (30 de noviembre de 1934) por el «notorio» éxito conseguido por el Congreso, cuyo comité ejecutivo también contó con el jefe de ese Ministerio, Hermes Piñerúa; el director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Modesto López Otero, y el director de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, Francisco Álvarez-Ossorio (véase respecto a su gestión AGA, Educación, 5, 31/6078, Exp. 14089-9).

135. El nombramiento de Eduardo Chicharro se produjo cuando ocupó la cartera del MIP José Pareja Yébenes (Decreto de 26 de diciembre de 1933. *Gaceta de Madrid*, n.º 361, 27 de diciembre de 1933: 2172-2173), manteniéndose con sus sucesores en esa cartera Salvador de Madariaga, Alejandro Lerroux, José María Cid, Filiberto Villalobos y Joaquín Dualde, a quien ya presentó su renuncia (Decreto de 12 de marzo de 1935. *Gaceta de Madrid*, n.º 73, 14 de marzo de 1935: 2115). A propuesta de este último ministro se nombró director general a Antonio Dubois el 23 de marzo de 1935 (*Gaceta de Madrid*, n.º 85, 26 de marzo de 1935: 2381), quien siguió ocupando el puesto con los ministros Ramón Prieto Bancés y Joaquín Dualde, hasta su cese con Juan José Rocha el 30 de septiembre de 1935, en cumplimiento del Decreto de 28 de septiembre de 1935 del Ministerio de Hacienda, que ejecutaba la Ley de 1 de agosto de 1935 que reorganizaba los servicios centrales de la Administración del Estado, lo que suponía la desa-

parición de la DGBA (Decreto de cese retrospectivo del director general de 18 de octubre de 1935. *Gaceta de Madrid*, n.º 285, 11 de octubre de 1935: 223).

136. Cabañas Bravo 1995-1996: 229-256.

137. Decreto de 23 de enero de 1934. *Gaceta de Madrid*, n.º 26, 26 de enero de 1934: 652.

138. Ya estando al frente de la DGBA, el malagueño ofreció su dimisión como presidente de dicha Junta, aceptada por Decreto de 19 de junio de 1936, misma fecha del Decreto de nombramiento de Manuel Gómez-Moreno, que lo sustituía (ambos en *Gaceta de Madrid*, n.º 173, 21 de junio de 1936: 2550). El secretario interventor de esta Junta fue, a partir de mayo de 1936, José Carreño España, quien convocó las diferentes reuniones de la Junta en 1936 (celebradas en el Museo Arqueológico Nacional el 17 de junio y el 4 y 6 de julio) y levantó actas como la de 17 de junio de 1936, en la cual, entre los asuntos, se recoge la dimisión presentada por Orueta («por estimar que el espíritu regulador de la ley creadora de la Junta hace incompatibles el cargo de Presidente con el de Director General de Bellas Artes») y la elección de Gómez-Moreno, que aceptaba haciendo constar que solo atendería a criterios profesionales y no políticos (ACCHS, FRO, Caja 1154/939, 941-945, 948-949).

139. Además de Orueta, componían la Junta otros altos representantes de instituciones relacionadas con las Bellas Artes, los museos, la universidad y la protección del patrimonio; dividiéndose en secciones y delegaciones locales, aunque sus acuerdos y resoluciones solo podían tener fuerza por orden del director general de Bellas Artes. Competía a esta Junta solicitar la declaración de Monumentos Histórico-Artísticos, su inspección y solicitud de obras; proponer los arquitectos de zona y su coordinación; aprobar el plan de excavaciones; autorizar la exportación de objetos artísticos y su permuta; valorar las colecciones artísticas; promover la creación de museos públicos, su inspección y coordinación; informar sobre la conveniencia del préstamo de obras en exposiciones temporales exteriores y las permutas; informar sobre expropiaciones de edificios por necesidades museísticas; incautar objetos artísticos no puestos en conocimiento de la Administración; comprobar los bienes a inscribir en el Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico; financiar y supervisar la confección y publicación de los Catálogos Monumentales provinciales, etc.

140. Decreto de 24 de febrero de 1936. Otro decreto, de la misma fecha, nombraba a Orueta director general. Ambos en *Gaceta de Madrid*, n.º 56, 25 de febrero de 1936: 1597.

141. Orueta continuó en el cargo también con el ministro Francisco Barnés, durante el Gobierno de José Giral, y le fue aceptada su dimisión con Jesús Hernández por Decreto de 9 de septiembre de 1936 (*Gaceta de Madrid*, n.º 254, 10 de septiembre de 1936: 1730).

142. Tras la aprobación de un nuevo reglamento para las citadas exposiciones nacionales y el restablecimiento de la DGBA (decretos de 6 de febrero de 1936 y 24 de febrero de 1936), las atribuciones conferidas al subsecretario del MIPBA fueron transferidas al director general de Bellas Artes, que asumía la jefatura de las exposiciones (Decreto de 4 de marzo de 1936. *Gaceta de Madrid*, n.º 65, 5 de marzo de 1936: 1846).

143. Se exhibieron 224 obras, de las que 431 eran pinturas (con 46 acuarelas y dibujos entre ellas), 139 grabados, 144 esculturas y 10 proyectos de arquitectura. Los jurados fueron muy eclécticos, aunque buscaban modernidad. La exposición, con todo, apenas duró quince días abierta, sin que se llegaran a fallar sus premios a causa del estallido de la guerra civil (Pantorba: 1980: 304-306).

144. La Orden de Presidencia del Consejo de 31 de mayo de 1936 designaba a Orueta vocal suplente para formar parte de la citada Comisión (*Gaceta de Madrid*, n.º 157, 5 de junio de 1936: 2046).

145. «Las Comarcas. Actos organizados en Sitges con motivo de la inauguración del Museo de Maricel», *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de junio de 1936: 8.

146. Respectivamente García Maroto 1936a: 7 y 1936c: 6. Sobre el autor, *Claridad* y estos artículos, véase también Serrano de la Cruz 1999: 394-396.

147. García Maroto 1936b: 6.

148. Cabañas Bravo 2007b: 35-40.

149. Véase la carta de Aguilera a Orueta de 20 de marzo de 1936, acompañada de su artículo «Más sobre la Escuela Nacional de Artes Gráficas», *El Socialista*, 19 de marzo de 1936 (ACCHS, FRO, Caja 1154/533 a 536).

150. Pérez Segura 2003: 225-264.

151. «VI Exposición Internacional Trienal de Artes Decorativas de Milán, 1936», *Abc*, Madrid, 2 de abril de 1936: 40 y *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de abril de 1936: 27.

152. «Arte y artistas. La Exposición de Artes Decorativas de Milán», *Abc*, Madrid, 30 de mayo de 1936: 42 y «Arte y artistas. Las muestras de arte decorativo con destino a la Exposición de Milán», *Abc*, Madrid, 5 de junio de 1936: 38.

153. El 16 de junio de 1936 urgía a Enrique Ramos para que ordenara la rápida tramitación del expediente de «suplemento de crédito de 40 022 pesetas para el abono de los gastos de la concurrencia a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Milán», dado que se trataba de «un compromiso de carácter internacional»; a lo que le respondió positivamente el ministro el 18 de junio de 1936 (ACCHS, FRO, Caja 1242/30 y 31).

154. El Archivo Fotográfico del CCHS conserva una foto con el pie de catálogo: «XX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (518). Foto Giacomelli-Venezia. / Barral [corregido de Ditriadis] «Testa di Donna», la cual está dedicada por el mismo Emiliano Barral: «A don Ricardo Orueta con

un fuerte abrazo de su viejo amigo» (n.º registro: 56926).

155. Los artistas seleccionados en la Sección de Escultura, cuya obra ya se había enviado, eran Adsuara, Mariano Benlliure, Manuel Pascual, Benedito, Emiliano Barral (*Cabeza de mujer*, cemento, y *Cabeza de mi madre*, piedra) y Eva Vázquez Díaz. De las secciones de Grabado y Dibujo se mandaban obras, entre otros, de Labrada, Briones, Benjamín Palencia, Morales Ruiz y Ricart, y desde Barcelona se habían enviado obras de Llimona, Amat, Marcadé, Mir, Mongrell, Muntané, Planas, Pascual, Porcar, Puig y Perucho, Santos, Serra, Sunyer, Ochoa, Toledo, Vila Arrufat, Vila Puig, Santasusagna, Clará, Alexandri, Casanovas, Durán Maragall, Humbert y Labarta («Arte y artistas. España, en la Exposición Internacional de Venecia», *Abc*, Madrid, 5 de junio de 1936: 38).

156. Véase, tras la invitación oficial del embajador suizo en febrero, la resolución de la DGBA y el traslado a los interesados que firmará Orueta el 21 de marzo de 1936 (ACCHS, FRO, Caja 1242/56 a 61).

157. El Decreto de 19 de agosto de 1935 había dispuesto crear un patronato administrativo para esta Fundación. El MIPBA comunicaba a Orueta el 10 de marzo de 1936 su nombramiento como vocal y vicepresidente del mismo (ACCHS, FRO, Caja 1154/1082).

158. La decisión, unánime y por «sus grandes méritos y acertadísima gestión al frente de la Dirección General de Bellas Artes», se la comunicaba el secretario de la Corporación, Jesús Gil Calpe, el 15 de junio de 1936. Orueta respondía con su agradecimiento al presidente de la misma, José Benlliure, el 9 de julio (ACCHS, FRO, Caja 1154/781-782).

159. Correspondencia con Manuel Azaña de 25 de abril y 4 de mayo de 1936 (ACCHS, FRO, Caja 1154/702 a 707).

160. Así, entre otras medidas, tras recibir la alerta del delegado provincial de Cáceres, Antonio Floriano, sobre posibles disturbios en Guadalupe, que harían peligrar la riqueza artística del Monasterio, el 24 de abril de 1937 Orueta se dirigía al citado ministro de Obras Públicas, quien pondría en aviso al gobernador civil de Cáceres para establecer especiales medidas de vigilancia (como le comunicaba el 26 y 29 de abril de 1936); lo que le agradecería Orueta, pese a que los incidentes no llegaran a producirse (29 de abril y 4 de mayo de 1936). Igualmente, el 8 de mayo de 1936 de nuevo se dirigía Orueta a Casares Quiroga para pedirle protección, ahora para el Museo de Pintura de Cádiz (con obras de Zurbarán, Rubens, Murillo, Ribera, etc.), que se encontraba al lado del convento de San Francisco, «que se ha intentado varias veces quemar». Y lo volvía a hacer el 10 de julio de 1936 siguiendo los intereses del Gobierno y a instancias de la Junta Superior del Tesoro Artístico, solicitándole que propusiera al guber-

nador de Oviedo que destinara 100 000 pesetas a la reconstrucción de la Cámara Santa de Oviedo (ACCHS, FRO, Caja, 1154/986 a 990, 991 y 994). 161. Orueta remitió a Temboury la orden de nombramiento el 5 de marzo de 1936. A sugerencia suya, por orden de 7 de marzo de 1936, también cesó a José Jurado como inspector de Obras de la Alcazaba e hizo desaparecer el cargo. Temboury, como informaba a Orueta el 31 de marzo de 1936, también hizo frente a los disturbios provocados por «las turbas», que entraron en la iglesia de Santa María de Vélez y produjeron algunos daños, especialmente en los ternos bordados de los siglos XVI y XVII, lo que se resolvió clausurando la iglesia y tapiando los accesos para que no se reprodujeran los incidentes. También consiguió Orueta, en mayo, que el proyecto de ley de créditos extraordinarios para la conservación y reparación de monumentos incluyera una dotación de 400 000 pesetas destinadas a continuar los trabajos de la Alcazaba (cartas de 8 y 15 de mayo de 1936). Por otro lado, con el telegrama de 11 de junio de 1936 comunicaba a Temboury la cesión de los pabellones de la Alcazaba (ACCHS, FRO, Caja, 1242/226 a 243).

162. Su director, Francisco de Cossío, le indicaba el 6 de marzo de 1936 que el Museo marchaba muy bien, habiendo abierto ya seis salas nuevas y solo faltando por instalar los pasos de Semana Santa; aunque en relación a ello le solicitaba el 19 de marzo aumento de personal. Por otro lado, en cuanto a la dotación y aumento de la colección, el 7 de mayo de 1936 informaba Cossío a Orueta sobre el interés de la compra oficial de una *Circuncisión* del siglo XVI, en madera policromada, ya en depósito en el Museo, y el 12 de mayo le proponía el traslado al Museo de los sepulcros de la iglesia de San Andrés de Olmedo, que se estaba derribando. A ello le respondía Orueta el 16 de mayo que, en efecto, esos sepulcros debían figurar allí y que lo tratara también con el arzobispo. Además, le hacía notar que en el proyecto de ley que se había leído en las Cortes solicitando un crédito extraordinario para la reparación y consolidación de monumentos y obras en los museos figuraba «la cantidad de 200 000 pesetas para el Museo Nacional de Escultura, con las cuales podrá ser muy mejorada su sala y terminadas las instalaciones pendientes» (ACCHS, FRO, Cajas 1157/120 y 1154/1119 a 1127).

163. Así, por ejemplo, el 3 de junio de 1936 Orueta le comunicaba a su presidente las gestiones que había realizado con el director general de Ferrocarriles y Tranvías para que les aplicaran tarifas más reducidas con motivo de su pasado proyecto de desplazamiento a París (ACCHS, FRO, Caja 1242/215).

164. En su carta de 5 de junio de 1936, Orueta también le indicaba que esperaba su regreso para que asumiera el cargo de delegado del Teatro María Guerrero y le aseguraba que «el TEA sigue y seguirá en su teatro y allí puede realizar toda su labor». Mediante posteriores telegramas, también gestionará

en junio la dotación de sus representaciones en Mérida (ACCHS, FRO, Caja 1242/94 a 100).

165. Carta de Temboury a Orueta de 21 de abril de 1936 y respuesta de 23 de abril de 1936. ACCHS, FRO, Caja 1242/229-230.

166. Exceptuando la autonomía de Cataluña, las seis zonas en las que, a propuesta de la Junta Superior del Tesoro Artístico Nacional, se dividía el resto del territorio nacional eran: Primera: La Coruña, Pontevedra, Lugo, Orense, Oviedo, León y Zamora. Segunda: Santander, Palencia, Burgos, Bilbao, Victoria, Logroño, San Sebastián, Pamplona y Huesca. Tercera: Salamanca, Ávila, Valladolid, Segovia, Soria y Zaragoza. Cuarta: Madrid, Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Teruel, Castellón y Baleares. Quinta: Cáceres; Badajoz, Huelva, Córdoba, Sevilla, Cádiz e islas Canarias. Sexta: Málaga, Jaén, Granada, Almería, Albacete, Murcia, Valencia y Alicante (Orden de 3 de junio de 1936. *Gaceta de Madrid*, n.º 157, 5 de junio de 1936: 2053).

167. Como vimos, Temboury informó el 31 de marzo de 1936 a Orueta de los disturbios producidos en esta iglesia y los daños (reducidos a los ternos bordados de los siglos XVI y XVII) que habían aconsejado su clausura y el cierre de sus accesos. Así, el ministro de Trabajo, Sanidad y Previsión, Enrique Ramos, se dirigió a Orueta el 15 de abril de 1936, proponiéndole la declaración de Monumento Nacional para esta iglesia, cuyo templo y torre habían pertenecido a la mezquita mayor de la ciudad y poseía notables artesonados, esculturas y retablo renacentista, dado que ello redundaría en su conservación, la urbanización de la zona y el aumento del turismo. En su contestación, de 18 de abril de 1936, Orueta le indicaría al ministro que la iglesia carecía de méritos para incluirla, dado que «como tal declaración supone gastos y una carga constante para la Junta [del Tesoro Artístico]» y era «absurdo que créditos tan castigados y que tantos equilibrios tiene que hacer la Junta para atender a los verdaderos monumentos se distraigan en edificios que no tienen interés artístico alguno». Añadiendo que lo que debía hacerse para evitar deterioros ya lo habían hecho el arquitecto de zona y el delegado de Bellas Artes, que era tapiar las puertas y huecos de acceso, ya que estaba cerrada al culto, con lo que también se defendía el retablo, que sí consideraba «interesantísimo y de verdadero mérito, y al que espero rescatar lo antes posible, en cuanto los medios económicos me lo permitan, para destinarlo a un museo, que bien lo merece obra tan interesante» (ACCHS, FRO, Caja 1242/11, 12 y 14).

168. Carta de Orueta a Temboury de 3 de junio de 1936 (ACCHS, FRO, Caja 1242/239).

169. Carta de Orueta a Francisco de Cossío de 16 de mayo de 1936 (ACCHS, FRO, Caja 1154/1127).

170. El destino del crédito consignado era el siguiente: Granada: Generalife (200 000 ptas.); Málaga: Alcazaba (400 000); Córdoba: Mezquita (350 000); Ciudad Real: Sacro Convento de Calatrava (200 000); Sevilla:

ruinas de Itálica (400 000); Sevilla: Museo Provincial (350 000); Córdoba: Medina Zahara (200 000); Ávila: murallas de Ávila (150 000); Ávila: Museo de Ávila (130 000); Ávila: murallas de Madrigal (50 000); Salamanca: Museo (50 000); Toledo: murallas (150 000); Toledo: Santa Cruz (250 000); Valladolid: Museo (200 000); Valladolid: castillo de Medina del Campo (30 000); Valladolid: Archivo de Simancas (150 000); Valladolid: castillo de Peñafiel (50 000); Burgos: catedral (524 195); Burgos: Museo Arqueológico en la Casa de Miranda (300 000); Burgos: ruinas de Clunia en Peñalba de Castro (200 000); Burgos: Casa de los Avellaneda en Aranda de Duero (225 000); Navarra: colegiata de Tudela (250 000); Palencia: monasterio de San Andrés del Arroyo (250 000); Zamora: Casa de los Momos (377 732); Orense: monasterio de Osera (200 000); Palencia: monasterio de Aguilar de Campoo (250 000); Palencia: iglesia de Villalcázar de Sirga (100 000); León: Museo (150 000); Santiago de Compostela: Museo (100 000); Morella: reconstrucción del castillo (250 000) y Peñíscola: reconstrucción del castillo (250 000). (Ley de 5 de junio de 1936. *Gaceta de Madrid*, n.º 163, 11 de junio de 1936: 2243).

171. Con fecha 16 de junio de 1936 Orueta recordaba a Enrique Ramos la existencia en el MIPBA de un expediente por un crédito extraordinario de 6 800 000 pesetas para la reparación y conservación de Monumentos Nacionales, que le rogaba que tramitara con urgencia, puesto que «el importe tiene que estar gastado dentro de este año, y son todas obras largas e importantes». El ministro le respondía positivamente sobre esta tramitación el 18 de junio de 1936, pero el 8 de julio de 1936 Orueta le volvía a insistir, mostrándose preocupado porque urgía comenzar las obras y poder gastar el dinero en el año y además estaba recibiendo reclamaciones «de los obreros de todos sitios donde han de acometerse las obras». El ministro le comunicaba el 14 de julio de 1936 que seguía ocupándose «de este asunto con todo interés» y, más adelante, que el expediente había pasado el Consejo de Estado, lo cual le agradecía Orueta (30 de julio de 1936), porque ello, añadía el malagueño, podría dar empleo a muchos brazos (ACCHS, FRO, Caja 1242/30, 31, 41, 43 y 45).

172. Lo comentaba, tras su vuelta, en su carta de 20 de agosto de 1936 a Francisco Abbad Ríos (ACCHS, FRO, Caja 1154/500).

173. Carta de Orueta de 20 de agosto de 1936 a Abbad Ríos, quien le había comunicado su marcha por carta de 19 de julio de 1936 desde Benabarre (Huesca), aludiendo también a los sucesos comentados por la radio y a su disposición para el regreso, si le avisaba (ACCHS, FRO, Caja 1154/499 y 500).

174. Carta de 12 de agosto de 1936. ACCHS, FRO, Caja 1154/965.

175. Decreto de 23 de julio de 1936. *Gaceta de Madrid*, n.º 207, 25 de julio de 1936: 834. Los siete componentes de dicha Junta eran miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, organización

de la que —según María Teresa León (2009: 22), que incluso señala como impulsor a José Bergamín— partió la idea de su creación. Véase también sobre la misma Álvarez Lopera 1982: 24 (1) y 2003: 29-30.

176. El preámbulo del Decreto ya indicaba: «La práctica ha demostrado prontamente que el número de los miembros de dicha Junta [del 23 de julio] es escaso en demasía, así como que las normas fijadas en el decreto de creación son insuficientes, en buena parte, a causa de limitarse la función de la Junta a los palacios ocupados, con lo que quedan fuera de su misión protectora las obras de valor que se albergan en iglesias, conventos y otros edificios». Por ello, además de la citada ampliación de cinco vocales y un técnico, se facultaba a la Junta para nombrar auxiliares, en quienes delegar funciones, y se la capacitaba para proceder «a la incautación o conservación, en nombre del Estado, de todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro; realizando la Junta estas incautaciones con carácter provisional, debiendo ser confirmadas, para que tengan carácter definitivo, por Decreto acordado en el Consejo de Ministros» (Decreto del MIPBA de 1 de agosto de 1936. *Gaceta de Madrid*, n.º 215, 2 de agosto de 1936: 999).

177. «La protección de los edificios y objetos de arte», *La Libertad*, Madrid, 5 de agosto de 1936: 4.

178. Se indicaba que, cuando las milicias del PC ocuparon el palacio de Liria, ya faltaban en él el retrato de Goya de la duquesa Cayetana, un Ticiano, un Canaletto, un W. Key [sic: ¿Van Eyck?], un retrato de la infanta Margarita de Velázquez, un Van Dyck (*Betsabé*), un retrato de niño de Palma el Viejo, un Gabriel B. Murillo, un retrato de Bartolomé Esteban Murillo, un Rubens, un Rembrandt, una tabla italiana, un Albertinelli (*Virgen, Niño y san Juan*), un Andrea del Sarto y un Palma el Viejo. No se creía que las obras se hubieran exportado y salido de España, añadía Montilla en una nota; a la que la Junta sumaba la otra citada dando cuenta de la buena conservación del palacio de Fernán-Nuñez. «Una nota de la Junta de Incautación y Conservación del Tesoro Artístico Nacional», *El Sol*, Madrid, 12 de agosto de 1936: 2.

179. «Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico», *El Liberal*, Madrid, 19 de agosto de 1936: 4.

180. Este importante Decreto de 27 de mayo de 1931 (*Gaceta de Madrid*, n.º 148, 28 de mayo de 1931: 976), base de la nueva actuación, que, como se recordaba en su preámbulo, complementaba al del MIPBA de 22 de mayo de 1931 (que reclamaba el derecho de todos los españoles al disfrute del Patrimonio Artístico Nacional y la obligación de defenderlo que tenía el Gobierno), había sido inspirado —al igual que el anterior— por el mismo Orueta en

los inicios de su anterior mandato en la DGBA. Su artículo 1.º indicaba: «Cuando la Dirección General de Bellas Artes tenga conocimiento de que alguna obra artística se halla en peligro de perderse o deteriorarse por falta de la debida custodia, podrá disponer el traslado de la misma al Museo Provincial, y si este no se hallase debidamente organizado, a uno de los Museos nacionales. / El depósito en estos Centros se entenderá hecho con carácter temporal, y antes de retirar las obras de arte de donde se hallaren, la autoridad encargada de hacerlo extenderá acta por triplicado en que conste por qué se adopta esta determinación, el reconocimiento del derecho a ser reintegradas a donde se hallaban cuando cesen las circunstancias que aconsejan aquella, y la descripción detallada de las obras de que se trate. De las tres actas referidas, una se entregará al Jefe de la entidad donde las obras se hallen; otra a la autoridad del Centro en que se depositen, y la tercera se enviará a la Dirección General de Bellas Artes para su archivo en la Sección del Tesoro Artístico Nacional». El artículo 3.º decía: «La autoridad encargada de efectuar la incautación temporal será el Gobernador civil de la provincia o el Director de Seguridad en la de Madrid, los cuales podrán delegarla, procurando, siempre que la urgencia del caso no lo impida, que intervenga en la misma el Delegado de Bellas Artes, como especializado en la materia. A cargo de este estará la descripción de los objetos en el acta y las medidas precautorias para que no sufran deterioro en el traslado las obras de que se trate».

181. La primera comunicación de Orueta al director general de Seguridad, en la que le informaba sobre la creación de la Junta y sus componentes y le solicitaba documentos de identidad para ellos y facilidades de transportes y vigilancia, se producía mediante su oficio de 25 de julio de 1936. El 28 de julio de 1936 le volvía a enviar otro, acompañado de la transcripción de los artículos 1.º y 3.º del Decreto de 27 de mayo de 1931, indicándole que, de conformidad con estos artículos, la DGBA había resuelto «disponer el traslado de todas las obras que se hallen en el peligro de perderse o deteriorarse por falta de la debida custodia o el estado del edificio, al Museo Nacional del Prado, a cuyo efecto se designa a los Arquitectos de Zona de la Junta Superior del Tesoro Artístico, D. José Rodríguez Cano y D. Alejandro Ferrant, rogando a V. E. acepte tales nombres y delegue su autoridad al efecto de proceder a la incautación temporal de las joyas de arte que así se estimen y ordene se le den todas las facilidades y preste toda clase de auxilios tanto de vigilancia como de transporte para que puedan llevar a efecto su cometido con la rapidez que las circunstancias aconsejan». A ello respondía el director general de Seguridad, en otro oficio de la misma fecha, aceptando y delegando su autoridad en los citados arquitectos, a quienes «les serán prestados cuantos auxilios estimen necesarios» (AGA, Sección Educación, 5, Caja 31/6078, Exp. 14089-9).

182. Orueta solicitó sus propuestas a los miembros de la Junta el 27 de julio de 1936 (minuta y trasladados a cada miembro: AGA, Educación, 5, Caja 31/6078, Exp. 14089-9). Seguidamente, mediante su oficio de 3 de agosto de 1936, Orueta se dirigió al presidente de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, informándole de que, a propuesta de la JIPTA, se habían nombrado auxiliares de la misma a los funcionarios adscritos a ese Cuerpo Consuelo Vaca González, destinada en el Archivo del Ministerio de Obras Públicas; Matilde López Serrano, destinada en el Archivo del Palacio Nacional; Luis Vázquez de Parga, destinado en el Museo Arqueológico Nacional; Federico Navarro Franco, destinado en el Archivo Histórico Nacional, y Carmen Caamaño Díaz, destinada en la Biblioteca Nacional, a quienes se relevaba de cualquier otro servicio que no fueran los encomendados por la JIPTA (véanse, con fecha 3 de agosto de 1936, minuta, copia, traslado a los jefes de los establecimientos de trabajo de los interesados y comunicación a estos últimos: respectivamente, AGA, Educación, 5, Caja 31/6078, Exp. 14089-9; Caja 31/3830, Exp. 37 y 31/4657, Exp. 13054-6).

183. Este breve informe, sin fecha ni firma, pero adjunto a la comunicación de Orueta al deán de la catedral de Madrid de 27 de julio de 1936 que veremos, exponía el estado o contenido de interés del resto de los edificios citados. También relacionaba, por lo general, diferente obra que debía procederse a custodiar o trasladar, aunque señalando para los conventos de las Descalzas y la Encarnación, por ejemplo, que, con independencia del destino que se diere a los edificios, se quería que sus conjuntos fueran conservados como tales, debiendo ser custodiados «celosamente para mantener su integridad artística y ambiente histórico» (AGA, Educación, 5, Caja 31/6078, Exp. 14089-9). El hecho enlazaba así con las noticias que vimos aparecer en la prensa a primeros de agosto («La protección de los edificios y objetos de arte», *La Libertad*, Madrid, 5 de agosto de 1936: 4).

184. En su comunicación de 27 de julio de 1936, Orueta se dirigía al deán de la entonces catedral de Madrid (San Isidro), indicándole: «Al girar en la tarde de ayer una visita a la catedral se observó que en una de sus habitaciones había una caja de caudales y, debiendo contener valores y alhajas que no deben continuar allí dadas las condiciones del edificio, esta Dirección General, de conformidad con la vigente legislación sobre la materia, ha resuelto interesar a usted se sirva designar día y hora para proceder a abrir dicha caja y poner a salvo lo que se estime conveniente de todo cuanto contenga, siendo de advertir que, si en un plazo prudencial y urgente no se recibe contestación a este oficio, se procederá a tal operación con auxilio de un cerrajero» (AGA, Educación, 5, Caja 31/6078, Exp. 14089-9).

185. El Decreto de 5 de agosto de 1936 (*Gaceta de Madrid*, n.º 219, 6 de agosto de 1936: 1086), que

Orueta procedió a trasladar a Navarro Tomás y a cada uno de los interesados el 6 de agosto de 1936 (AGA, Educación, 5, Caja 31/4656, Exp. 13054-1), seguía el sentir de las dos últimas asambleas celebradas por los funcionarios del colectivo. El preámbulo del Decreto, para explicar las medidas adoptadas, resaltaba el «espíritu de renovación» que impulsaba al Gobierno a transformar «en realidades tangibles las orientaciones y postulados que son razón de existencia del Frente Popular» y que dicho Cuerpo era «uno de los más necesitados de que se realce en lo futuro la misión de cultura a que está destinado, para conseguir, sobre todo, que esa cultura sea puesta al servicio de las masas populares españolas», tal como fue «el espíritu que predominó en las dos últimas Asambleas celebradas por los funcionarios de dicho Cuerpo». Presidida por Navarro Tomás e integrada por varios vocales del Cuerpo (José Tudela, Luisa Cuesta, Teresa Andrés, Francisco Rocher, Ricardo Martínez y Ramón Gutiérrez, y como secretario Juan Vicens de la Llave), la Comisión Gestora que se creaba debía proponer al MIPBA, en breve plazo, un plan de reorganización del Cuerpo.

186. Estos acuerdos se tomaron, respectivamente, en las sesiones celebradas por la Comisión Gestora el 6 y 8 de agosto y le fueron comunicados a Orueta por Navarro Tomás en sendos oficios fechados el 11 de agosto de 1936 (AGA, Educación, 5 [1.03], Caja 31/3830, Exp. 37).

187. Cada uno de los funcionarios, se añadía, debía hacer saber a la Comisión las horas que podía dedicar a esos trabajos, poniéndose en contacto con las direcciones proporcionadas. Álvarez Lopera 1982: 131, n. 3 (2).

188. Esta lista de posibles delegados de la JIPTA le fue remitida por Navarro Tomás con su oficio de 13 de agosto de 1936. En ella se relacionaban, con indicación de puestos e ideas políticas conocidas, para Valencia al catedrático de Numismática Gonzalvo y para Játiva a José Chocaneli, para Alicante al catedrático Eliseo Gómez Serrano, para Murcia al bibliotecario de la Universidad Andrés Sobejano y al catedrático Cayetano Alcázar, para Málaga al arquitecto Miró y para Ciudad Real al abogado Alberto Gómez Lobo. Más adelante, Navarro Tomás también propondrá a la Junta presidida por Orueta algunos nombres para ocupar cargos delegados, como el de delegado de la JIPTA en Albacete, para el que proponía en su oficio de 3 de septiembre de 1936 al director del Museo Arqueológico de esa ciudad, Joaquín Sánchez, «persona que por sus conocimientos y lealtad al Gobierno legítimo cree esta Comisión ser la persona más indicada para este nombramiento» (AGA, Educación, 5 [1.03], Caja 31/3830, Exp. 37).

189. Este tipo de «carnet de identidad» era visado por el director general de Seguridad, haciendo constar en él que era «concedido a los funcionarios facultativos y auxiliares del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos por órdenes de 25 de julio y 8 de agosto de 1936» (Minuta con fe-

cha de 1936 abierta y dirigida por Orueta al director general de Seguridad, remitiendo los carnés de este personal para ser visados. AGA, Educación, 5, Caja 31/4656, Exp. 13054-1).

190. El 13 de agosto, Navarro Tomás informaba al presidente de la JIPTA de que, hasta esa fecha, el delegado de la JIPTA Antonio Rodríguez Moñino había hecho entrega a la Comisión Gestora de las siguientes colecciones que habían quedado custodiadas en la Biblioteca Nacional: la biblioteca de las Comendadoras de Santiago; el archivo del marqués de Mirasol, procedente del mismo convento; la biblioteca del conde de la Viñaza y el archivo y biblioteca del convento de las Trinitarias de Lope. El 31 de agosto, Navarro Tomás volvía a informar a Orueta de que, desde la comunicación de 13 de agosto, la JIPTA había remitido a la Comisión Gestora los siguientes fondos de edificios incautados: el archivo-biblioteca del duque de Medinaceli; la biblioteca del colegio de Marianistas de la calle de Castelló; la biblioteca del colegio de los Escolapios de San Antón; la biblioteca del duque de T'Serclaes; el archivo de las Órdenes Militares y la biblioteca de Roque Pidal, todos ellos custodiados en la Biblioteca Nacional, donde se iban inventariando y clasificando, esperándose poder poner en breve algunos de ellos al servicio del público (Oficios de 13 y 31 de agosto de 1936, AGA, Educación, 5 [1.03], Caja 31/3830, Exp. 37).

191. El 22 de agosto de 1936 Orueta trasladaba una resolución del MIPBA a Navarro Tomás por la que las obras de arte y cuanto contuvieran los citados locales de la Sociedad se recogiese e inventariase, instalándolo en la sala de juntas y biblioteca, procediéndose a sellar y lacrar esta dependencia y entregándose las llaves de todos los locales de la Sociedad a la Comisión Gestora, para que esta los utilizase con carácter provisional «para depositar los libros y documentos de que se incaute y así lo estime conveniente». Por otro lado, el 3 de septiembre de 1936 Navarro Tomás informaba a Orueta de que la Comisión había comenzado a recibir los libros de la biblioteca particular Sánchez Toca, que, como otros tantos de diversas procedencias, estaban siendo acogidos en los depósitos de la Biblioteca Nacional; añadiendo: «Mas como entre los fondos de dicha Biblioteca particular existe asimismo un número estimable de dibujos y grabados y conocemos el acertado criterio de esa Junta, favorable a que los fondos incautados vayan siempre a la colección pública más indicada para acogerlos, dichas estampas deberían venir asimismo a la Biblioteca Nacional. Nadie ignora que la sección de estampas y dibujos de la Biblioteca es el núcleo más importante de España en este aspecto y la única colección pública de Madrid, teniendo por tanto todos los títulos para merecer que se enriquezcan sus fondos con los que aporten las incautaciones que se realizan. / Por otra parte, la Biblioteca Nacional tiene en tal estima esta sección suya, que hace varios años ha lleva-

do a cabo un plan de reforma total que culminará con la ejecución, ya comenzada, de un depósito moderno especial y la habilitación de nuevas salas según proyectos del Arquitecto Don Luis Moya. / Esta Comisión Gestora cree que la fuerza de estas razones será cordialmente reconocida por esa Junta de su digna presidencia y de este modo las estampas y dibujos de la Biblioteca antes mencionada, así como cualquier otro fondo semejante, serán enviados en lo sucesivo a su natural destino, que es la Sección de Estampas de esta Biblioteca Nacional» (Oficios, respectivamente, de 22 de agosto de 1936 y 3 de septiembre de 1936, AGA, Educación, 5 [1.03], Caja 31/3830, Exp. 37).

192. Así lo demuestra, pongamos por caso, la vía elegida por José Alaminos, quien se dirigía a Orueta el 3 de agosto de 1936 para exponerle que, habiendo sido incautado en Madrid por las milicias «el palacio-museo, sito en la calle de Serrano número 114 [donde Lázaro Galdiano tenía su biblioteca] de esta capital, en el que se conservan incalculables obras de arte de un valor artístico e histórico apreciado en el mundo entero del arte, en el que el que suscribe viene colaborando hace más de treinta años como pintor restaurador de dicho museo», suplicarle que «con la mayor urgencia se haga cargo de esta inmensa colección de obras artísticas el Patronato Nacional Artístico, al propio tiempo que nombre con carácter de conservador permanente al solicitante, cuyos merecimientos son bien conocidos de los críticos de arte y de cuantos tienen relación con las bellas artes». A lo cual, por orden de Orueta, el 6 de agosto de 1936 se le contestaba que, habiéndose creado por los decretos de 23 de julio y 1 de agosto la JIPTA, «a ella compete velar por el Tesoro Artístico Nacional»; por lo que se archivaba su instancia y se le devolvían los documentos que la acompañaban (AGA, Educación, 5, Caja 31/6078, Exp. 14089-9).

193. Ramón Iglesias, vocal de la Comisión Gestora y ayudante de la JIPTA, en su primer informe, fechado en Madrid el 22 de agosto de 1936, daba cuenta del viaje realizado a Sigüenza el día anterior en compañía de Antonio Pérez, secretario general del Sindicato Nacional Ferroviario, y José García, secretario del director general de Bellas Artes; centrándose especialmente en relatar el estado en el que se encuentran los edificios y colecciones, el desempeño de la autoridad y las actuaciones emprendidas en torno a la catedral, el Seminario-Palacio Episcopal y el convento de las Ursulinas. En el segundo informe, fechado el 29 de agosto de 1936, relataba los viajes realizados en los días posteriores a Guadalajara capital y a varios de los pueblos de la provincia (Cifuentes, Torija, Horche, Armuña, Pastrana, Jadraque, Yunquera, Humanes, Torres del Burgo y Cogolludo) y la situación encontrada respecto al patrimonio en cada uno. Navarro Tomás remitió a Orueta estos informes, respectivamente, el 26 y 29 de agosto de 1936, contestándole este el 28 de agosto y el 1 de septiembre de 1936 que se daba por

enterado y aplaudía la actuación de Iglesias (AGA, Educación, 5 [1.03], Caja 31/3830, Exp. 37).

194. Lacarra emitió dos extensas notas-informe, fechadas en Alcalá de Henares el 5 y 25 de septiembre de 1936. Comenzaba indicando en la primera que su labor se había iniciado tras ser designado por la JIPTA, el 21 de agosto, «para recoger los fondos documentales, bibliográficos y artísticos de Alcalá de Henares». Para entonces, el Ayuntamiento ya se había hecho cargo de las llaves de los conventos, en su mayor parte saqueados durante los sucesos de hacía un mes en Alcalá, y había recogido algunas obras. El edificio de este y el convento de las Bernardas eran los lugares donde había trasladado lo recogido (también aludía a las gestiones realizadas para ampliar los depósitos con el cuartel de Mendi-gorría), que luego se seleccionarían y ordenarían; ofreciéndose un detallado comentario sobre lo acumulado y el estado en que quedaban los conventos de las Bernardas, las Magdalenas, las Catalinas, las Juanas (San Juan de la Penitencia), las Carmelitas de la Imagen y los Filipenses (Oratorio de San Felipe); el colegio de los Escolapios, Santa María, la Magistral y el Hotel Laredo. El segundo informe, presentado junto al auxiliar Carlos Rodríguez Juliá, se refería a los objetos artísticos recogidos en Alcalá de Henares entre el 7 y el 25 de septiembre, detallándose lo realizado en el Seminario, las Úrsulas, la parroquia de Santiago, las Beatas de San Diego, las Filipenses, Santa Clara, las Catalinas, las Magdalenas, las Carmelitas de Afuera, la ermita del Cristo de los Doctrinos, el Hospital de Antezana, el colegio de Adoratrices y la Magistral, así como se comentaba que se había iniciado el inventario de los objetos recogidos en las Bernardas, de los que se llevaban registrados 700. Estos informes dieron origen a la felicitación, por parte de presidente de la Comisión Gestora, tanto al Ayuntamiento de Alcalá y su concejal José Antonio Cumplido (oficio dirigido al primero de 31 de agosto de 1936), como al propio Lacarra y a Rodríguez Juliá (9 de septiembre de 1936) (AGA, Educación, 5 [1.03], Caja 31/3830, Exp. 37).

195. «El tesoro del Museo del Prado, a salvo de posibles riesgos. Así lo advierte a la opinión el ministro de Instrucción Pública», *La Voz*, Madrid, 1 de septiembre de 1936: 4.

196. «Una nota a los españoles. La incautación y protección del patrimonio artístico». *La Libertad*, Madrid, 3 de septiembre de 1936: 5.

197. La dimisión de Orueta y el nombramiento de Renau se dieron por sendos decretos de 9 de septiembre de 1936. *Gaceta de Madrid*, n.º 245, 10 de septiembre de 1936: 1730.

198. Así, ya fue a Renau, como presidente de la JIPTA y director general de Bellas Artes, a quien se dirigía Navarro Tomás con fecha 22 de septiembre de 1936, para informarle que, desde su comunicación de 31 de agosto de 1936 y hasta la fecha, se habían recibido, procedentes de edificios incauta-

dos, los siguientes fondos enviados por la JIPTA: las bibliotecas de Sánchez Toca, de la condesa viuda de Paredes de Nava, de la duquesa de Almenara Alta, del marqués de la Vega-Inclán y de los benedictinos de Montserrat; así como parte de la biblioteca de Lázaro Galdiano y los mapas de la Sociedad Patronal. A ello se añadía la recepción de un donativo de Cultura Popular, consistente en 312 grabados, un libro de horas, tres ejecutorias miniadas y 25 libros corrientes (todo ello procedente del palacio de Revillagigedo). Todos ellos, añadía, habían pasado a custodiarse en la Biblioteca Nacional, salvo las ejecutorias, enviadas al Archivo Histórico Nacional. En su respuesta, de 25 de septiembre de 1936, Renau significaba la gratitud de la DGBA a Cultura Popular por el donativo y aprobaba el destino dado por la Comisión a los fondos (AGA, Educación, 5 [1.03], Caja 31/3830, Exp. 37).

199. A comienzos de septiembre, además del acondicionamiento del edificio, entre los trabajos realizados a este fin «bajo la dirección de arquitectos y artistas cultos y sensibles», se comentaba que «se ha colocado el magnífico crucifijo de talla, obra del siglo xv, que estaba en la Iglesia de las Maravillas; se ha trasladado a mejor sitio, para su debida contemplación, el Cristo yacente que se tiene por del gran escultor Gaspar Becerra; se ha practicado una selección de cuadros en la llamada sala de Reyes; se han colgado los tapices tejidos por cartones de Rubens, y pronto quedará montado un nacimiento del siglo xviii, con sus trescientas figuras, que se guardaba en el Palacio de Medinaceli; para muchos será una revolución» («El arte y la República. Descorriendo el velo del Madrid inédito. El antiguo monasterio de las Descalzas se abrirá muy pronto al público», *La Voz*, Madrid, 12 de septiembre de 1936: 2).

200. Las circunstancias habían obligado a desalojar el inmueble y, a mediados de septiembre, la Junta llevaba más de dos semanas trabajando en catalogar y recoger objetos del Parque Florido, donde José Lázaro Galdiano había sabido «formar espléndidas colecciones de cuadros, esculturas, orfebrerías, telas, armas, etc.», que se estaban repartiendo e integrando partes, como la de pintura antigua, en el Museo del Prado («El arte y la República. Un palacio que se conserva y otro que se desintegra», *La Voz*, Madrid, 16 de septiembre de 1936: 3).

201. En febrero de 1937 fue elegido vicepresidente del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico (CCABTA), dependiente de la DGBA y que presidió Renau en función de su cargo. Este órgano fue ya el que vino a estructurar y centralizar los esfuerzos, subdividiendo las tareas en las tres Secciones a las que refería su nombre; las cuales, a su vez, se estructuraban en Subsecciones. Según el Decreto que creó el CCABTA, este era dependiente de la DGBA y tenía como misión coordinar la labor de todos los establecimientos y servicios relacionados con las tres secciones en las que se dividía. De la Sección de Tesoro Artístico, así, pasaban a de-

pender «todos los Museos Artísticos y Arqueológicos dependientes del Estado, así como los servicios hasta hoy regidos por la Junta Superior del Tesoro Artístico y de la Incautación y Protección del Patrimonio Artístico». Además, quedaba compuesta por las subsecciones de Conservación de Monumentos Histórico-Artísticos, Excavaciones, Organización de Museos, Adquisiciones, Fichero Artístico, Arte Contemporáneo y Difusión y Fomento de la Cultura Artística. La citada Junta de Incautación, previa reorganización por el director general de Bellas Artes, asimismo se adscribiría a la Subsección de Adquisiciones de la Sección de Tesoro Artístico (Decreto de 16 de febrero de 1937, *Gaceta de la República*, n.º 48, 17 de febrero de 1937: 847-848). Por otro lado, dicho CCABTA vino a fijar con mayor precisión sus atribuciones y actividades en la Orden de 5 de abril de 1937 (*Gaceta de la República*, n.º 109, 19 de abril de 1937: 282) y tuvo varios reajustes en el mes de octubre, al tiempo que se nombraban sus cargos de presidentes y secretarios de las secciones y subsecciones. Tras la presidencia y vicepresidencia generales, ocupadas por Renau y Navarro Tomás, se nombraban presidente de la Sección de Archivos a Agustín Millares, de la de Bibliotecas a Navarro Tomás y de la de Tesoro Artístico a Ángel Ferrant; así como secretario general de todo el CCABTA a José Giner Pantoja. Para las citadas subsecciones de la Sección de Tesoro Artístico se nombraban secretarios, respectivamente, a Alejandro Ferrant, Juan Mata Carriazo, Mariano Rodríguez Orgaz, Timoteo Pérez Rubio, Manuel Gómez-Moreno, Roberto Fernández Balbuena y Pablo Gutiérrez Moreno (Orden de 25 de octubre de 1937, *Gaceta de la República*, n.º 301, 28 de octubre de 1937: 368-369). Por otro lado, en abril (Orden de 5 de abril de 1937, *Gaceta de la República*, n.º 109, 19 de abril de 1937: 282-283), había sido creada la Junta Central del Tesoro Artístico (JCTA), dependiente del CCABTA y presidida por Timoteo Pérez Rubio, a la que se dotó de la capacidad tanto de proponer la ratificación o reorganización de las juntas delegadas que ya existían en diferentes ciudades, como de crear otras nuevas en las provincias donde no las hubiera o en otras localidades donde excepcionalmente se hiciera necesario implantar subjuntas.

202. A la labor de Renau al frente de la DGBA hemos dedicado los siguientes trabajos: Cabañas Bravo 2007a: 207-235; 2007b; 2007d: 140-167; 2008a: 369-387; 2008b: 377-408.

203. Rafael Pérez Contel narró con detalle las características técnicas de ambas publicaciones. El *Album*, cuya ejecución supervisó él mismo, se trató de un ejemplar único en el que participaron originales de 24 artistas plásticos, 12 poetas y otros tantos creadores e intelectuales, disponiendo cada uno de ellos de una única hoja. Contenía, así, un ofrecimiento redactado por Juan Gil-Albert, contribuciones de poetas (Antonio Machado, León Felipe, Moreno Villa, Emilio Prados, Alberti, Altolaguirre,

Cernuda, etc.) e intelectuales de variada procedencia (Ots y Capdequí, Ángel Llorca, José Bergamín, Ángel Gaos, Wenceslao Roces, Ricardo de Orueta, Juan de la Encina, Juan José Domenchina, etc.) y realizaciones de artistas como Victorio Macho, Cristóbal Ruiz, Solana, Ángel Ferrant, Aurelio Arteta, García Maroto, Miguel Prieto, Arturo Souto, Pérez Contel, Enrique Climent, Josep Renau, Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Antonio Ballester y otros (Pérez Contel 1986: 573-574 y 629-630).

204. López-Ocón / Albalá / Gil 2007: 315-316.

205. Cartas de 11 de julio de 1937 de Orueta a Navarro Tomás; de 9 de septiembre de 1937 de Navarro Tomás a Orueta y de 11 de septiembre de 1937 de Orueta a Navarro Tomás. (RE-JAE/168/23: 2, 3 y 4). El manuscrito aludido por Orueta y al que veremos seguir refiriéndose en esta correspondencia, parece tratarse del citado manual sobre historia de la escultura española que iniciara en los años veinte, el cual se conserva hoy inédito en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CCHS-CSIC (sig. Resc/972), redactado en un formato pequeño, de cuadernillo, conformando un total de 24 cuadernillos y, aproximadamente, unas 3616 páginas.

206. Cartas de 15 de septiembre de 1937 de Navarro Tomás a Orueta y de 18 de septiembre de 1937 de Orueta a Navarro Tomás. (RE-JAE/168/23: 5 y 6).

207. Cartas de Orueta a Navarro Tomás de 4 de octubre de 1937 y 18 de octubre de 1938 (RE-JAE/168/23: 7 y 11).

208. El 23 de julio de 1937 se dirigió Navarro Tomás a Rafael Lapesa, encargado del CEH en Madrid, solicitándole que se incluyera a Orueta en las nóminas del CEH desde el mes de julio, lo que Lapesa le confirmó en sus cartas de 26 de julio y 14 de agosto de 1937, al igual que le informó, en otra de 19 de febrero de 1938, del aumento de sueldo que tuvo Orueta desde enero de 1938. Por otro lado, el 30 de septiembre de 1937, Navarro Tomás solicitó al ministro de Instrucción Pública que varias personas permanecieran trabajando en el CEH de Madrid, entre ellas Orueta. Este, por su parte, el 7 de octubre de 1937 indicó por carta a Navarro Tomás que, como medio para seguir en Madrid, José Carreño le ofrecía el citado nombramiento, pero que si ello significaba dejar el CEH, prefería no aceptar. El 12 de octubre de 1937, Navarro Tomás le informó de que no veía incompatibilidades por parte del CEH, aunque aún faltaba la autorización del Ministerio para permanecer en Madrid (RE-JAE/167/44:45/46/54/100 y 168/23/9).

209. Orueta pudo continuar en Madrid vinculado al CEH y al Museo de Reproducciones Artísticas. De hecho, en el cuadro-informe que, con fecha 23 de noviembre de 1938, elaboró la delegada de Bellas Artes en Madrid (Matilde López Serrano, también directora del Archivo y Biblioteca del Palacio Nacional) sobre el personal que, en esa fecha, dirigía y prestaba servicios en los diferentes establecimientos madrileños vinculados a la DGBA (45 centros

y 4 servidos por otro tipo de personal; que en 1936 eran atendidos por 147 funcionarios, de los que quedaron 56 tras la evacuación de septiembre de 1937 y, a la fecha del informe, solo 22, más 4 no facultativos), figuraba Ricardo de Orueta como director del Museo de Reproducciones Artísticas (especificándose que no era del Cuerpo Facultativo); al igual que figuraba como director de este Museo en las fichas elaboradas entonces sobre el personal de centros dependientes de Bellas Artes en Madrid (aunque, en cuanto a personal, este Museo solo disponía de un subalterno-conserje: José González Teijelo) (AGA, [5], Caja 31/4657, Exp. 13054-6 y 13054-8).

210. El manifiesto lo firmaban, por profesiones, un amplio número de personalidades, como, entre los profesores, Navarro Tomás, Ignacio Bolívar, Pompeyo Fabra, Juan Madinaveitia, José Gaos, Bosch Gimpera, José Puche, etc.; entre los escritores, Jacinto Benavente, Antonio Machado, Rafael Alberti, Ramón J. Sender, Enrique Díaz Canedo, Julio Álvarez del Vayo, Antonio Zozaya, Ricardo de Orueta, Corpus Barga, Roberto Castrovido, José Bergamín, etc.; entre los artistas, Carlos Arniches, Sánchez Arcas, Amós Salvador, Luis Lacasa, Jesús Martí, Alberto Sánchez, Ángel Ferrant, Luis Buñuel, Rodolfo Halffter, Vázquez Díaz, José Renau, Castelao, Pérez Rubio, Fernández Balbuena, Ramón Gaya, etc., y, entre las profesiones liberales (médicos, ingenieros, juristas), J. Planelles, Luis Calandre, Rivas Cherif, Pi i Sunyer, Carlos Montilla, Demófilo de Buen, etc. («Los intelectuales de España, por la victoria total del pueblo», *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de marzo de 1938, recogido en Aznar Soler 2010: 817-820, II).

211. Orueta González 1998: 219 y 272.

212. Azcárate 1953-1954: 7 (I).

213. Sánchez Cantón 1957: 79-80.

214. Gaya Nuño 1975: 235-236 y 247.

215. Álvarez Lopera 1982: 24 (1). En idéntico sentido opinó el autor en Álvarez Lopera 1990: 118.

216. Tusell 1999: 222. También insistirá años después en lo complementaria que resultó la gestión de Renau en este segundo aspecto (Tusell 2003: 22).

217. Como, por ejemplo, respecto a Pedro de Mena y la religiosidad y actuación dibujística y escultórica de sus hijas (Camacho 1988: 4-6) o la singular sillería de coro barroca que talló aquel para la catedral de Málaga (Navarrete 1995: 212 y 220) u otros relevantes asuntos escultóricos que Orueta fue haciendo emerger a través de la revista del CEH *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Azorín López/Sánchez Gómez 1995: 240-241).

218. Pérez Sánchez 1990: 307-325.

219. Martín González 1995: 197.

Una edad de plata para los museos

María Bolaños Atienza

1. Adorno 1962.

2. Menéndez Pelayo 1940: 86.

3. Ortega y Gasset 1966: 155.

4. Amador de los Ríos 1903.

5. Caro Baroja 1978: 220-221.

6. Gaya Nuño 1975: 160.

7. Algunos hechos indican avances: el más notorio, la creación en 1900 de un ministerio de educación, el de Instrucción Pública —aunque fuese tenido por «el ministerio de los noveles»—, que publicará algunas leyes que regulaban la organización de los museos arqueológicos y las responsabilidades de directores y conservadores; su definición como centros docentes, animándolos a abandonar su imagen suntuaria y ser laboratorios del conocimiento, para lo que se ordenaba la gratuidad de la entrada, la ampliación de los horarios, la información documentada sobre lo expuesto y la obligación para los maestros de efectuar con sus pupilos dos visitas anuales. O, finalmente, el decreto de 1913 que creaba los patronatos como órgano colegiado formado por personalidades de prestigio y encargado de tender puentes entre el museo y la sociedad.

8. D'Ors 1967.

9. Valéry / Focillon 1933.

10. De la que solo es un ejemplo la propuesta del Patronato del Museo Nacional de Escultura de suprimir, a pocos meses de su muerte, la placa que el Ayuntamiento de la ciudad había instalado en la entrada del edificio en homenaje de gratitud.

11. Marichal 1996: 186.

12. Orueta 1931: 21.

13. Marichal 1996: 196.

14. García Fernández 2007: 10-12.

15. Bellón Ruiz 2010: 4.

16. «Puede decirse que la historia del arte que era, hasta ahora, la pasión de algunos curiosos, solo se ha convertido en una ciencia desde que la fotografía existe [...] La fotografía permite comparar; es decir, hacer ciencia». Émile Mâle: «L'enseignement de l'Histoire de l'Art dans l'Université» (1894), en Wölfflin 2008: 10. Véase también Didi-Huberman 2013: 76.

17. Orueta 1931.

18. Varela 1999: 255-257.

19. García Fernández 2007: 37-41; Cabañas 2009a: 169-193.

20. Orueta 1933.

21. Véase la visión personal de la toma de esta decisión por Azaña en F. de Cossío 1959.

22. El tema se trata en las cartas que dirige a Miguel Blay el 14 de julio de 1931, y en la que recibe de Ricardo Baroja el 29 de junio de 1931.

23. Orueta, 1931.

Bibliografía

- Abelló Juanpere, Joan (2003): «Joan Rebull i Torroja: un joven artista entre guerras». En: Abelló Juanpere, Joan (dir.): *Joan Rebull. Años 20 y 30*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 15-47.
- Adorno, Theodor W. (1962): «El museo Valéry-Proust». En Adorno, Theodor W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Agapito y Revilla, Juan (1935): «Obras nuevas y nuevamente expuestas en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Edición de la conferencia pronunciada en el mismo museo el 27 de mayo de 1934, en la que se suprimieron algunos detalles particulares». En: *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid* (Valladolid), n.º 14, pp. 163-185.
- Aizpurúa, José Manuel / Labayen, Joaquín (1934): «Concurso para un Museo de Arte Moderno». En A. C. *Documentos de Actividad Contemporánea. Publicación del GATEPAC*: (Barcelona), n.º 13, primer trimestre, pp. 32-34.
- Alazard, Jean (1927): «L'art à l'étranger». En: *Mercur de France*, 15 de septiembre, pp. 710-715.
- Alcántara, Francisco (1914): «Historia y arte. *Pedro de Mena*, por Ricardo de Orueta y Duarte, libro editado por el Centro de Estudios Históricos». En: *El Imparcial* (Madrid), n.º 1685.
- Alcántara, Francisco (1919): «La vida artística. Otro libro de Ricardo de Orueta: *La escultura funeraria en España*». En: *El Sol* (Madrid), n.º 457.
- Alegre, José M. (1994): *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico* (2 vols.) Madrid: Ministerio de Cultura.
- Álvarez Lopera, José (1982): *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española* (2 vols.). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Álvarez Lopera, José (1987a): «Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): una aproximación». En: *Fragmentos* (Madrid), n.º 11, noviembre, pp. 33-47.
- Álvarez Lopera, José (1987b): *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Álvarez Lopera, José (1990): «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil». En: *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), t. 3, n.º 5, I, pp. 117-163.
- Álvarez Lopera, José (ed.) (1999): *El Greco: Identidad y transformación*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza / Skira.
- Álvarez Lopera, José (2003): «La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil». En: Argerich, Isabel / Ara, Judith (eds.): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español / Museo del Prado, pp. 27-61.
- Álvarez Lopera, José / Navarrete Martínez, Esperanza (1990): «Mena a la sombra de Cano». En: Morales Folguera, José Miguel (ed.): *Simposio nacional. Pedro de Mena y su época*. Málaga: Junta de Andalucía, pp. 35-52.
- Álvarez Tardío, Manuel (2002): *Anticlericalismo y libertad de conciencia. Política y religión en la II República Española*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Amador de los Ríos, José (1903): «El Museo Arqueológico Nacional: notas para su historia». En *La España Moderna*, febrero.
- Amenós, Lluïsa (2006): «L'origen de la col·lecció de ferros conservada al Museu Cau Ferrat de Sitges». En: *Bulletí de la RACBASJ* (Barcelona), n.º XX, pp. 105-125.
- Angulo Íñiguez, Diego (1929): «Pinturas de la primera mitad del siglo XV, del Burgo de Osma, hoy en el Museo del Louvre». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), t. V, n.º 15, pp. 285-286.
- Ara Torralba, Juan Carlos (1994): «Estudio e índices de *Gibalfaro* (1909), una revista malagueña a la vanguardia cultural de su tiempo». En: *Jábega*, 74. Málaga.
- Argerich, Isabel / Ara, Judith (eds.) (2003): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español / Museo del Prado.
- Arriaga, Gonzalo de (1928-1940): *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid* (edición aumentada y continuada por el P. Manuel M.ª Hoyos). Valladolid: Cuesta.
- Atencia Molina, Enrique (1981): «La Alcazaba de los años treinta». Ejemplar mecanografiado.

- Azcárate, José María de (ed.) (1953-1954): *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos* (t. I: 1953, t. II: 1954. 2.ª ed. revisada y ampliada). Madrid: CSIC / Instituto Diego Velázquez / Fichero de Arte Antiguo.
- Aznar Soler, Manuel (2010): *República literaria y revolución (1920-1939)*, 2 vols. Sevilla: Renacimiento.
- Azorín, Virtudes / Sánchez Gómez, Belén (1995): «Historiografía de la escultura a través de la revista *Archivo Español de Arte*». En: Arias, E. (ed.): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto-CSIC, pp. 235-251.
- Bal y Gay, Jesús (1963): «La música en la Residencia». En: *Residencia* (número conmemorativo publicado en México D. F.), México D. F., pp. 77-80.
- Bécarud, Jean / López Campillo, Evelyne (1978): *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid: Siglo XXI.
- Bellón Ruiz, Juan Pedro (2010): *Manuel Gómez Moreno: Lo hispánico como acción colectiva. Descifrar a un descifrador de la cultura ibérica*. En <digital.csic.es/bitstream/10261/33636/1_GOMEZMORENO_CEH.Pdf> (Consulta 28 de noviembre de 2013).
- Bolaños, María (2008): *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad* (2000) (2.ª edición corregida y aumentada). Gijón: Trea.
- Bolaños, María (2011): «La Edad de Plata de Ricardo de Orueta». En Orueta, Ricardo de: *Alonso Berruguete y su obra*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 13-21.
- Borrás Gualís, Gonzalo / Pacios Lozano, Ana Reyes (2006): *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid: Cátedra.
- Bueno Muñoz, Antonio (1950): *El libro de Málaga. Guía monumental de la ciudad*. Málaga: Imprenta Urania.
- Bustamante García, Agustín (2005): «Forasteros y nacionales. Aspectos sobre el estudio del arte en España». En: Cabañas Bravo, Miguel (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: CSIC, pp. 579-587.
- Caballero, María Rosario (2002): *Inicios de la historia del arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*. Madrid: CSIC.
- Cabañas Bravo, Miguel (1995): «José Moreno Villa, un historiador de arte sin márgenes». En: Arias, E. (ed.): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto-CSIC, pp. 381-396.
- Cabañas Bravo, Miguel (1995-1996): «Cambó y su legado artístico a través de la prensa española de posguerra». En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid, UAM), n.º 7-8, pp. 229-256.
- Cabañas Bravo, Miguel (coord.) (2003): *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC.
- Cabañas Bravo, Miguel (2005): «Delhy Tejero: Una imaginación ensimismada en las décadas centrales del siglo XX». En: Alaminos, Eduardo (comisario): *Delhy Tejero (1904-1968). Ciento once dibujos*. Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, pp. 27-64.
- Cabañas Bravo, Miguel (2007a): «El recuerdo de Josep Renau y de su actuación ante el *Guernica*». En: *Laberintos* (Valencia), n.º 8-9, pp. 207-235.
- Cabañas Bravo, Miguel (2007b): *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Cabañas Bravo, Miguel (2007c): «La historia del arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE». En: Puig-Samper, Miguel Ángel (ed.): *Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*. Madrid: CSIC, pp. 143-153.
- Cabañas Bravo, Miguel (2007d): «Renau y el Pabellón Español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí». En: Brihuega, Jaime (comisario): *Josep Renau (1907-1982). Compromís i cultura*. Valencia: Universitat de València / SECC, pp. 140-167.
- Cabañas Bravo, Miguel (2008a): «Josep Renau, director general de Bellas Artes». En: Cabañas Bravo, Miguel / López-Yarto, Amelia / Rincón, Wifredo (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, pp. 369-387.
- Cabañas Bravo, Miguel (2008b): «Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes para los tiempos de guerra». En: Aznar, M. / Barona, J. L. / Navarro, J. (eds.): *Valencia, capital de la República (1936-1937)*. Valencia: PUV-SECC, pp. 377-408.
- Cabañas Bravo, Miguel (2009a): «La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)». En: *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. LXXXII, n.º 326, abril-junio, pp. 169-193.

- Cabañas Bravo**, Miguel (2009b): «Ricardo de Oruea y la Dirección General de Bellas Artes durante la II República y la guerra civil». En: Cabañas Bravo, Miguel / López-Yarto Elizalde, Amelia / Rincón García, Wifredo (coords.): *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, pp. 481-498.
- Cabañas Bravo**, Miguel (2010a): «La investigación en historia del arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE». En: Sánchez Ron, José Manuel / García-Velasco, José (eds.): *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*. Vol. 2. Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 181-193.
- Cabañas Bravo**, Miguel (2010b): «La II República Española ante la salvaguarda del patrimonio artístico y la guerra civil». En: Colorado, Arturo (comisario): *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio español y de la intervención internacional*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 28-37.
- Cabañas Bravo**, Miguel (2010c): «La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los directores generales de Bellas Artes Ricardo de Oruea y Josep Renau». En: Colorado Castellary, Arturo (ed.): *Patrimonio, guerra civil y posguerra. Congreso Internacional*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 31-49.
- Cacho y Zabalza**, Antonio (1930): «Gravísimas denuncias. El despojo artístico de España». En: *El Sol* (Madrid), 5 de noviembre, p. 8.
- Camacho, Rosario** (1988): «El escultor Pedro de Mena y las cartas de profesión religiosa de sus hijas». En: *Las cartas de profesión de las hijas de Pedro de Mena. Las publica la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en conmemoración del tercer centenario de la muerte del escultor*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, pp. 3-7.
- Candeira y Pérez**, Constantino (1945): *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid.
- Carmona Mato**, Eugenio (1984): «Pintores malagueños de la vanguardia histórica». En: *Málaga*, IV. Editorial Alhambra.
- Caro Baroja**, Julio (1964): «Don Alberto Jiménez Fraud». En: *Revista de Occidente* (Madrid), II, n.º 16, pp. 103-109.
- Caro Baroja**, Julio (1978): *Los Baroja*. Madrid: Taurus.
- Carranza Sell**, Fanny (2010): *La Alcazaba de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Celaya**, Gabriel: «A Alberto Jiménez Fraud». En: *Ínsula*, (Madrid), xv, n.º 169, p. 6.
- Cincuenta años de protección del patrimonio histórico artístico, 1933-1983** (1983). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Cortés Hernández**, Susana (1992): *Tapices flamencos en Toledo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Cossío**, Francisco de (1933): «El Museo Nacional de Escultura de Valladolid». En: *Blanco y Negro* (Madrid), 30 de julio, pp. 59-60.
- Cossío**, Francisco de (1959): *Confesiones. Mi familia, mis amigos y mi época*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cueva Merino**, Julio de la (1998): «El anticlericalismo en la Segunda República y la Guerra Civil». En: La Parra López, Emilio / Suárez Cortina, Manuel (eds.): *El anticlericalismo español contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 215-225.
- Cuevas**, P. (1933): «Los santos de palo del tesoro artístico de Castilla». En: *La Libertad* (Madrid), 17 de septiembre, p. 8.
- «Después de los incendios...» (1931): «Después de los incendios de conventos en Madrid» [fotos Cortés]. En: *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de junio, pp. 24-25.
- D'Ors**, Eugenio (1967): «Museología». En: D'Ors, Eugenio: *Menester del crítico de arte*. Madrid: Aguilar.
- Díaz Ferreiros**, Juan (1993-1994): «La adoración de los Reyes, de Hugo van der Goes, de Monforte a Berlín». En: *Boletín do Museo Provincial de Lugo* (Lugo), n.º 6, pp. 83-98.
- Didi-Huberman**, Georges (2013): *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*. París: Musée du Louvre.
- Díez de Andreu**, Margarita (2003): «Arqueología y dictaduras: Italia, Alemania y España». En: Wulf, Fernando / Álvarez Martín, Manuel (eds.): *Antigüedad y franquismo (1936-1975)*. Málaga: Diputación Provincial, pp. 33-77.
- El Museo...** (1933): *El Museo Nacional de Escultura*. Madrid: Centro de Estudios Históricos / Fichero de Arte Antiguo.

- «El director general...» (1933): «El director general de Bellas Artes va a dimitir. Don Ricardo de Orueta declara a *Heraldo de Madrid* que en la organización defensora de su tesoro artístico España va ahora a la cabeza de todas las naciones europeas». En: *Heraldo de Madrid* (Madrid), año XLIII, 13 de diciembre, p.16 y 2.
- «Els senyors...» (1933): «Els senyors Orueta i «Juan de la Encina» visiten els nostres museus». En: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (Barcelona), n.º 31, vol. 3, diciembre, pp. 376-377.
- Encina, Juan de la (1917): «La semana artística: Alonso Berruguete. *Berruguete y su obra*, por R. de Orueta. Biblioteca Calleja». En: *España* (Madrid), n.º 136, pp. 12-13.
- Encina, Juan de la (1919): «La semana artística: *La escultura funeraria en España*». En: *España* (Madrid), n.º 209, pp. 10-11.
- Encina, Juan de la (1932): «Museos, Archivos y Bibliotecas. El Museo de Arte Moderno». En: *RTE. Revista Española de Turismo* (Madrid), n.º 1, 5 de noviembre, p. 11.
- Escrivá de Romani, Manuel (1934): *Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art*. Madrid: Blass.
- Esteban Chapapría, Julián E. (2003): «Emilio Moya, arquitecto conservador de monumentos (1929-1936)». En: VV. AA.: *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez arquitectos en el Gianicolo*, Madrid. Seacex, pp. 118-129.
- Esteban Chapapría, Julián (2007): *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Esteban Chapapría, Julián (2008): «The Conservation of Spain's Architectural Heritage: A Balance of Three Crucial Decades, 1929-1958 / La conservación del patrimonio arquitectónico español. Un balance de tres décadas cruciales (1929-1958)». En: *Future Anterior*, vol. 5, n.º 2, invierno, pp. 34-52 [versión española: <http://hdl.handle.net/10514/14039>].
- Esteban Chapapría, Julián (2012): *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*. Valencia: Pentagraf.
- Estévez-Ortega, E. (1931): «Los valores de una nueva política española. Don Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes» [fotos Cámara]. En: *Nuevo Mundo* (Madrid), 12 de junio, pp. 20-21.
- Fernández García, Javier (2007): «La regulación y la gestión del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República (1931-1939)». En: *e-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico* (Granada), n.º 1, diciembre, pp. 1-45. <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/legislacion/estudios/articulo.php> [Consulta: 22 de octubre de 2013].
- Folch i Torres, Joaquim (1934): «El Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc». En: *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona* (Barcelona), n.º 37, junio, pp. 171-191.
- Folch i Torres, Joaquim (2013): *El Cau Ferrat i la museïtzació del Modernisme* (ed. Vinyet Panyella). Barcelona: Caudet.
- Fortunio (1932): «El arte bajo el primer año de la Segunda República» [fotos Cortés]. En: *Nuevo Mundo* (Madrid), 15 de abril, pp. 104-106.
- Francés, José (1924): «El perfil de los días: Ricardo Orueta, el interrogador de la estatuaria». En: *Nuevo Mundo*, (Madrid), n.º 1606, 31 de octubre, pp. 18-19.
- Francés, José (1925): «Bibliografía artística: *La escultura policroma religiosa española*». En: *La Esfera* (Madrid), 29 de agosto, s. p.
- Francés, José (1928): «El animador de la madera o Dafne desencantada». En: *España Forestal* (Madrid), n.º 141, pp. 7-12.
- Francés, José (1932): «Nuevos museos de la República. Sorolla en Madrid, Rusiñol en Sitges, Romero en Córdoba». En: *Nuevo Mundo* (Madrid), 1 de enero, pp. 29-32.
- Franco Mata, Ángela (2010): *Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVI)*. León: Edileisa.
- Franco Mata, Ángela (2013): «El Museo Arqueológico Nacional y la colección de arte románico». En: Huerta Huerta, Pedro Luis (ed.): *La diáspora del románico hispano, de la protección al expolio*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 141-142.
- Fuentes, Juan Francisco (2007): «La arboleda encontrada. ¿Qué es España? Un documental atribuido a Luis Araquistáin». En: Sánchez Ron, José Manuel / Lafuente, Antonio / Romero, Ana / Sánchez de Andrés, Leticia (eds.): *El laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 1907-1939*. Madrid: CSIC / SECC / Residencia de Estudiantes, pp. 251-261.

Gali, Alexandre (1986): *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936. Llibre xx. Col.laboració de l'Església al moviment cultural de Catalunya durant el segle xx*. Barcelona: Fundació A.G.

Gallego y Burín, Antonio (1925): *José de Mora*. Granada: Universidad de Granada.

García de Wattenberg, Eloísa (1985): *Obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.

García de Wattenberg, Eloísa (1991): *Noticias para la historia de la Capilla del Museo Nacional de Escultura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

García Delgado, José Luis (ed.) (1993): *Los orígenes culturales de la II República*. Madrid: Siglo XXI.

García Lorca, Federico (2010): [*Diálogo de la Residencia de Estudiantes*]. (Fragmento de manuscrito de obra teatral, c. 1923-1925). Recogido en: Lahuerta, Juan José (dir.): *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Fundación La Caixa / SECC, pp. 10-11.

García Maroto, Gabriel (1936a): «Cuadros y muros. La Exposición Nacional de Bellas Artes y los nuevos grupos escolares». En: *Claridad* (Madrid), n.º 27, 27 de mayo, p. 7.

García Maroto, Gabriel (1936b): «El arte y el pueblo. Arqueología y arte de hoy». En: *Claridad* (Madrid), 3 de junio, p. 6.

García Maroto, Gabriel (1936c): «El arte y el pueblo. En la agonía de un régimen. A qué sirven, de qué viven y qué es lo que esperan los pintores y escultores de España». En: *Claridad* (Madrid), 8 de junio, p. 6.

García Mercadal, Fernando (1971): «Museo de Arte Moderno. 1933». En *Nueva Forma*, n.º 69, octubre, pp. 10-13.

Garín Llobart, Felipe Vicente (2007): «Recuerdo y elogio de don Elías Tormo». En: *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 730-735.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1960): *The retablo of the Cathedral of Ciudad Rodrigo by Fernando Gallego, from*

the Samuel H. Kress Collections at the University of Arizona. Tucson: University of Arizona.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1968): *Historia y guía de los museos de España* (2.ª ed. ampliada). Madrid: Espasa-Calpe.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1975): *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

Gila Medina, Lázaro (2007): *Pedro de Mena escultor, 1628-1688*. Madrid: Arcolibros.

Giner de los Ríos, Francisco (1969): «El espíritu de la educación en la Institución Libre de la Enseñanza». En Giner de los Ríos, Francisco: *Ensayos*, Madrid: Alianza, pp. 102-117.

Giovannoni, Gustavo (1934): «Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne». En: *Mouseion* (París), vol. 25-26, n.º 1-2, pp. 17-23.

Gómez-Moreno, Manuel (1926): «Alonso Cano, escultor». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. VI, pp. 177-213.

Gómez-Moreno, Manuel (1931): *La escultura del Renacimiento en España*. Barcelona: Gustavo Gili / Florencia: Pantheon.

Gómez-Moreno, Manuel (1932): *Laude o cubierta de mármol del sepulcro de Alfonso, hijo del conde Pedro Ansúrez, procedente de Sahagún, entregada a España por el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, Cambridge*. Madrid: Patronato del Museo Arqueológico Nacional.

Gómez-Moreno, Manuel / Sánchez Cantón, Francisco Javier (1927): «Sobre Fernando Gallego». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), t. III, pp. 249-357.

Gómez Moreno, María Elena (1958): *Escultura del siglo XVII*. En: *Ars Hispaniae*, 16. Madrid: Plus Ultra.

Gómez-Moreno, María Elena (1951): *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Dossat.

González Anaya, Salvador / Bermúdez Gil, Federico / Burgos Oms, Antonio de / López Prados, Manuel (1933): *Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. Catálogo*. Málaga: Imprenta Ibérica.

González Castillejo, María José (2003): «El eterno mito del desarrollo de Málaga. Propaganda, turismo y progreso económico en los años veinte». En: *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* (Málaga), n.º 25, pp. 697-728.

- González, Antoni** (1997): «Jeroni Martorell i Terrats (1876-1951): Teoría y práctica de la restauración monumental en Cataluña en la primera mitad del siglo xx». En: Esteban Chapapría, Julián / Palaia, Lilitana (comps.): *Seminario de teoría e historia de la restauración en España*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- González-Ruano, César** (1930): «La vergüenza del despojo artístico de España. Lo que dijo a otros el académico de Bellas Artes señor Orueta y lo que me dijo a mí el presidente de la Academia de Bellas Artes, conde de Romanones». En: *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 7 de noviembre, p. 1.
- Güell, conde de / Cossío, Francisco de** (1925): *Escultura policroma religiosa en España (una colección)*. París: Du Jardin.
- Guerrero, Salvador** (2012): «La Institución Libre de Enseñanza como laboratorio de ideas y proyectos en arquitectura y patrimonio». En: García-Velasco, José / Morales Moya, Antonio (eds.): *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: nuevas perspectivas* (vol. 2). Madrid: Acción Cultural Española, Fundación Francisco Giner de los Ríos, pp. 782-799.
- Hernández Hernández, Francisca** (2002): *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*. Gijón: Trea.
- Huertas Vázquez, Eduardo** (1988): *La política cultural de la II República española*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ibáñez González, Raquel / Sánchez Luque, María / Villalón Herrera, Rosa M.ª** (2011): «Ricardo Orueta y su legado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC». En: *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria: Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*. Madrid: CSIC, pp. 1-14. http://digital.csic.es/bitstream/10261/48630/1/Orueta_Legado_CCHS.pdf y www.archivoymemoria.com [Consulta 22 de octubre de 2013].
- «**Inauguració de Maricel de Sitges**» (1936). En: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (Barcelona), n.º 63, agosto pp. 255-256.
- Jiménez, Juan Ramón** (1987): *Españoles de tres mundos*. Madrid: Alianza.
- Jiménez-Blanco, M.ª Dolores** (1989): *Arte y Estado en la España del siglo xx*. Madrid: Alianza.
- Jiménez Fraud, Alberto** (1948): *Ocaso y restauración. Ensayo sobre la universidad española moderna*. México D. F.: El Colegio de México.
- Jiménez Fraud, Alberto** (1960): *Cincuentenario de la Residencia de Estudiantes. 1910-1936*. Oxford: edición privada.
- Jiménez Fraud, Alberto** (1983): «Prólogo (1883-1910): Vuelton los ojos...» [textos recogidos de AJF]. En: *Poesía* (Madrid), n.º 18-19, otoño-invierno, pp. 9-26.
- Jiménez Fraud, Alberto** (1989): *Residentes. Semblanzas y recuerdos*. Madrid: Alianza.
- Kagan, Richard** (2013): «El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español. ¿Protector o expoliador?». En: Socias Batet, Immaculada / Gkožgkou, Dimitra (coord.): *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, pp. 193-204.
- Kindelán, Vicente** (1926): «Orueta: necrológica». En: *Boletín del Instituto Geológico de España* (Madrid), t. 6-3 (separata, 36 pp.).
- Kingsley Porter, Arthur** (1928): *La escultura románica en España*, I. Florencia: Pantheon / Barcelona: Gustavo Gili.
- Lafuente Ferrari, Enrique** (1969): «En el centenario de D. Elías Tormo». En: *Academia*: (Madrid), n.º 28, pp. 17-30.
- Layuno, Ángeles** (2004): *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*. Gijón: Trea.
- León, María Teresa** (2009): *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico en España*. [1944]. Madrid: Ministerio de Cultura.
- López Ocón, Leoncio / Albalá, María José / Gil, Juana** (2007): «Las redes de los investigadores del Centro de Estudios Históricos: el caso del Laboratorio de Fonética de Tomás Navarro Tomás». En: Sánchez Ron, José Manuel / Lafuente, Antonio / Romero, Ana / Sánchez de Andrés, Leticia (eds.): *El laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 1907-1939*. Madrid: CSIC / SECC / Residencia de Estudiantes, pp. 299-329.
- López Rodríguez, José Ramón** (2010): *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

López Sánchez, José María (2006): *Heterodoxos españoles: el Centro de Estudios Históricos 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons.

Maier y Salas, Jesús (2000): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Mainer, José Carlos (2006): *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe.

Marichal, Juan (1996): *El secreto de España*. Madrid: Taurus.

Marín-Medina, José (comisario) (2009): *Delhy Tejero. Representación. Exposición antológica*. Valladolid: Junta de Castilla y León / Caja España.

Martín González, Juan José (1970): *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos.

Martín González, Juan José (1980): *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Martín González, Juan José (1995): «Historiografía de la escultura barroca». En: Arias, E. (ed.): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto-CSIC, pp. 191-207.

Martínez Lombó, Enrique (2009): «La catalogación monumental del patrimonio histórico español: un proyecto inacabado». En: *Caminos de arte: don Manuel Gómez-Moreno y el Catálogo monumental de León*. León: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León / Fundación Sierra Pambley, pp. 12-37.

Martínez Ruiz, María José (2008): *La enajenación del patrimonio en Castilla y León en el siglo XX (1900-1936)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Martínez Ruiz, María José (2009a): «Antonio Maura y sus reflexiones sobre patrimonio artístico. El discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que nunca pronunció». En: *Academia* (Madrid), n.º 108-109, pp. 111-140.

Martínez Ruiz, María José (2009b): «Elías Tormo y su compromiso con la defensa del patrimonio artístico». En: Gutiérrez Baños, Fernando / Parrado del Olmo, Jesús María (eds.): *Estudios de historia del arte. Homenaje al profesor Francisco Javier de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 323-330.

Martínez Ruiz, María José (2011a): «Depredadores de conventos. Comercio de antigüedades en el entorno de las clausuras españolas: Lionel Harris». En: *e-art Documents* (Barcelona), n.º 4.

Martínez Ruiz, María José (2011b): «Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en Estados Unidos». En: *Berceo*, n.º 161, pp. 49-87.

Martínez Ruiz, María José (2012): «Museo Sorolla, el excepcional legado de Clotilde García del Castillo». En: *Clotilde de Sorolla*. Madrid: Fundación Museo Sorolla, pp. 96-105.

Martínez Ruiz, María José (2013): «La venta y expolio del patrimonio románico de Castilla y León: el caso de las pinturas murales». En: Huerta Huerta, Pedro Luis (ed.): *La diáspora del románico hispano. De la protección al expolio*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 10-57.

Martorell, Jeroni (1933): «Valoració monumental i consolidació de les muralles de Tarragona». En: *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona* (Barcelona), n.º 31, vol. 3, diciembre, pp. 365-375.

Mateo Gómez, Isabel (2003): «Sillas de coro góticas fuera de España». En: Cabañas Bravo, Miguel (ed.): *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, pp. 179-184.

Mayer, August L. (1915): «Cuadros españoles en colecciones americanas». En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), n.º 23, diciembre, p. 104-108.

Mayer, August L. (1923): «Retratos españoles en el extranjero». En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), n.º 31, pp. 124-125.

Mayer, August L. (1927): «Notas sobre algunas pinturas en museos provinciales de Francia». En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (Madrid), n.º 35, pp. 160-162.

Mendelson, Jordana (2012): *Documentar España. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna. 1929-1939*. Madrid: Ediciones de La Central

Menéndez Pelayo, Marcelino (1940): *Historia de las ideas estéticas, I*. Madrid: BAC.

Menéndez Robles, María Luisa (2006): *El marqués de Vega-Inclán y los orígenes del turismo en España*. Madrid: Ministerio de Industria, Turismo y Comercio.

- Merino de Cáceres**, José Miguel (1985): «En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne». En: *Academia* (Madrid), n.º 61, pp. 145-210.
- Merino de Cáceres**, José Miguel (1987a): «El frustrado exilio de las conventuales de Alcántara y Calera de León, noticias sobre la singular aventura corrida por los conventos extremeños». En: *Norba Arte* (Badajoz), n.º VII, pp. 237-266
- Merino de Cáceres**, José Miguel (1987b): «La reja de la catedral de Valladolid en Norteamérica». En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* (Valladolid), n.º 53, pp. 446-453.
- Merino de Cáceres**, José Miguel / Martínez Ruiz, María José (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearst, «el gran acaparador»*. Madrid: Cátedra.
- Miguel Alonso**, Aurora (2011): «El fondo histórico de la biblioteca del Colegio Mayor Ximénez de Cisneros». En: González Llavona, José Luis (dir.): *Catálogo de la biblioteca del Colegio Mayor Ximénez de Cisneros. Fondo Histórico, 1773-1936*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: UCM, pp. 21-33.
- Morales**, Antonio (1997): «Vieja y nueva política. La circunstancia histórica». En: López de la Vieja, María Teresa (ed.): *Política y sociedad en José Ortega y Gasset: En torno a «Vieja y nueva política»*. Rubí (Barcelona): Anthropos, pp. 69-100.
- Moreno Villa**, José (1976a): *Vida en claro. Autobiografía*. [1944]. México D. F.: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica. [También en: *Memoria*. México D. F. / Madrid: El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 2011].
- Moreno Villa**, José (1976b): *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*. México / Madrid / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Villa**, José (1988): «Moreno Villa (carta curricular manuscrita)». En: *Iconografía. José Moreno Villa* (recopilación iconográfica y de textos de Alba C. de Rojo). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-18.
- Morente del Monte**, María (1986): *Enrique Atencia Molina, medio siglo de arquitectura malagueña*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Morente del Monte**, María (2002): *Antonio Palacios en Málaga*. En: *Antonio Palacios. Constructor de Madrid*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Muñoz Cosme**, Alfonso (1989): *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Muñoz Cosme**, Alfonso (2005): *La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art** (1934): *Conférence Internationale des Musées, Institut International du Coopération Intellectuelle, Société des Nations*. París: Les Presses Modernes.
- Navarrete Prieto**, Benito (1995): «Las sillerías de coro barrocas en la historiografía artística española». En: Arias, E. (ed.): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto-CSIC, pp. 209-221.
- Navascués**, Pedro (2001): «Los coros catedralicios españoles». En: Yzquierdo Perrín, Ramón José (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié, pp. 23-41.
- Nicolau Castro**, Juan (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* (Madrid), t. 76, n.º 303, pp. 267-276.
- «**Nuestro saludo...**» (1932): «Nuestro saludo y nuestros propósitos. Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al director general de Bellas Artes». En: *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (Madrid), n.º 1, septiembre, pp. 2-4.
- Oficina Internacional** de los Museos, Sociedad de Naciones (2006): *Conferencia de Atenas, 1931. La conservación de los monumentos de Arte e Historia. Conclusiones*. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- Ordieres**, Isabel (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ordóñez Vergara**, Javier (2000): *La Alcazaba de Málaga: historia y restauración arquitectónica*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Ortega y Gasset**, José (1966a): «Para un Museo Romántico». En: *El espectador*, v-vi, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 152-166. [También en: *Obras completas*, II. Madrid, Taurus, 2004, pp. 623-632].
- Ortega y Gasset**, José (1966b): «En el desierto, un león más». En: *El espectador*, v-vi, Madrid: Espa-

sa-Calpe, pp. 146-151. [También en: *Obras completas*, II. Madrid: Taurus, 2004, pp. 619-622].

Orueta, Ricardo de (1914): *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas / Centro de Estudios Históricos.

Orueta, Ricardo de (1914-1915): «La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano». En: *Museum. Revista Mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Artística Contemporánea* (Barcelona), vol. IV, n.º 4, pp. 123-142.

Orueta, Ricardo de (1917): *Berruguete y su obra*. Madrid: Saturnino Calleja. [Nueva edición en 2011, con estudios introductorios de María Bolaños y Manuel Arias: Valladolid, Ministerio de Cultura / Museo Nacional Colegio de San Gregorio].

Orueta, Ricardo de (1919): *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadaluajara*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas / Centro de Estudios Históricos.

Orueta, Ricardo de (1920): *Gregorio Hernández*. Madrid: CEH / Saturnino Calleja. [Nueva edición en 2013, con título *Gregorio Fernández e introducción de María Bolaños*: Valladolid, Museo Nacional de Escultura].

Orueta, Ricardo de (1924): *La expresión del dolor en la escultura castellana. Discurso de recepción de D. Ricardo de Orueta y contestación del Excmo. Sr. D. Elías Tormo, leídos el 26 de octubre de 1924*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía. [Nueva edición en 2013 del discurso de Orueta, unido a la edición de su libro *Gregorio Fernández*].

Orueta, Ricardo de (1925): «Un escultor animalista del siglo XIV». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), t. 1, n.º 1, pp. 67-72.

Orueta, Ricardo de (1926a): «*El Cristo de la Agonía*». En: *Residencia* (Madrid), n.º 1, enero-abril, pp. 27-28.

Orueta, Ricardo de (1926b): «Notas sobre Alonso Berruguete». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), t. 2, n.º 4-5, pp. 129-136.

Orueta, Ricardo de (1927): «Sobre José de Mora». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), n.º 7, pp. 71-77.

Orueta, Ricardo de (1928): «La ermita de Quintanilla de las Viñas en el campo de la antigua Lara:

estudio de su escultura». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), t. 4, n.º 12, pp. 169-178.

Orueta, Ricardo de, y otros (1928): *Pedro de Mena, escultor. 1628-1928. Homenaje en su tercer centenario*. Málaga: Sociedad Económica de Amigos del País / Imprenta Sur.

Orueta, Ricardo de (1929): «Una obra maestra de la escultura del siglo XIII en la capilla mayor de la catedral toledana». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), n.º 14, pp. 129-136.

Orueta, Ricardo de (1930): «La escultura del siglo XI en el claustro de Silos». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), t. 6, n.º 18, pp. 223-240.

Orueta, Ricardo de (1931): «Los valores de una nueva política española. Don Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes» [Entrevista realizada por E. Estévez-Ortega]. En: *Nuevo Mundo*, (Madrid), 12 de junio, pp. 20-21. [Véase también: Estévez-Ortega, E. (1931)]

Orueta, Ricardo de (1932): «Una entrevista con el director general de Bellas Artes». [Entrevista realizada por Joaquín de la Vega]. En: *RET. Revista Española de Turismo* (Madrid), n.º 1, 5 de noviembre, pp. 2-3. [Véase también: Vega, Joaquín de la (1932)]

Orueta, Ricardo de (1933): «El director general de Bellas Artes va a dimitir». [Entrevista realizada por el diario]. En: *Heraldo de Madrid* (Madrid), año XLIII, 13 de diciembre, p. 16 y 2. [Véase también: «El director general...» (1933)].

Orueta González, Manuel de (1994): *Los solares de Orueta*. Madrid: Edición del autor.

Orueta González, Manuel de (1998): *De Aingerukua a Cortina del Muelle*. Bilbao: Ediciones Moretón.

Orueta González, Manuel de / Rodríguez, Andrés (2007): «Macpherson y los Orueta». En: *Pasoslargos.com*, http://www.pasoslargos.com/macpherson_y_los_orueta.htm [Consulta 22 de octubre de 2013].

Ovejero, Andrés (1934): *Concepto actual de museo artístico*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Pantorba, Bernardino de (1952): *Imagineros españoles*. Madrid: Mayfe.

Pantorba, Bernardino de (1980): *Historia de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García Rama.

Peña Hinojosa, Baltasar (1964): *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. Málaga: Diputación Provincial.

- Perdigón**, Jesús María, *Perdreau* (1930): «Arte español: la necesidad de un Museo de Escultura Policromada». En: *Gaceta de Bellas Artes* (Madrid), n.º 375, pp. 6-7.
- Pérez Contel**, Rafael (1986): *Artistas en Valencia, 1936-1939* (2 vols.). Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.
- Pérez Sánchez**, Alfonso (1990): «Piezas inéditas y nuevas consideraciones sobre la interpretación estética de Pedro de Mena a comienzos de nuestro siglo». En: Morales Folguera, José Miguel (ed.): *Simpósio Nacional. Pedro de Mena y su época*. Málaga: Junta de Andalucía, pp. 307-325.
- Pérez Segura**, Javier (2003): *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República*. Madrid: CSIC-MEIAIC.
- Pérez-Villanueva Tovar**, Isabel (1990): «Alberto Jiménez Fraud, un pensamiento liberal en acción». En: *Sistema*, n.º 96, pp. 35-62.
- Pérez-Villanueva Tovar**, Isabel (2006): «Liberalismo y europeísmo: la política cultural de la Residencia de Estudiantes». En: *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 63-64, pp. 207-227.
- Pérez-Villanueva Tovar**, Isabel (2012): *La Residencia de Estudiantes. 1910-1936. Grupo universitario y Residencia de Señoritas*. Madrid: Acción Cultural Española / CSIC / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Pflüger Samper**, Juan Ernesto (2001): «La generación política de 1914». En: *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, n.º 112 (abril-junio), pp. 179-197.
- Portús**, Javier / Vega, Jesusa (2004): *Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*. Madrid: Nivola.
- Presa de la Vega**, Elsa (1998): «El monumento a Manuel Orueta en Gijón». En: *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del CEHA*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 635-644.
- Prieto de Pedro**, Jesús (1991): «Concepto y otros aspectos del patrimonio cultural en la Constitución». En: Martín-Retortillo Baquer, Sebastián (ed.): *Estudios sobre la Constitución Española. Homenaje al profesor Eduardo García de Enterría*. Madrid: Civitas, pp. 1551-1572.
- Prolongo y Montiel**, Agustín (1895): *Datos biográficos de D. Domingo Orueta y Aguirre: leídos ante la Sociedad Malagueña de Ciencias Físicas y Naturales, el 21 de noviembre de 1895*. Málaga: Imprenta y Litografía Ramón Párraga, 21 pp.
- Rábano**, Isabel (2008). «Domingo de Orueta y Duarte». En: *madri+d*, 2008. <http://www.madri-masd.org/cienciaysociedad/patrimonio/personajes/biografia.asp?id=32> [Consulta 22 de octubre de 2013].
- Ríos**, Amador de los (1907): *Catálogo de Monumentos Históricos de la provincia de Málaga formado en virtud de la R. O. de 22 de enero de 1907*. [Ejemplar mecanografiado del Museo de Málaga.]
- Rivera Blanco**, Javier (2008): *De varia restauratione: teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid: Abada.
- Rodríguez Thiessen**, Victoria (1998): *Byne and Stappley: Scholars, Dealers, and Collectors of Decorative Arts*. Cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design [trabajo de investigación para el título de Master of Arts in the History of the Decorative Arts].
- Sánchez Cantón**, Francisco Javier (1930): «El retablo de la reina Católica». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), n.º vi, pp. 109-110.
- Sánchez Cantón**, Francisco Javier (ed.) (1932): *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Nacionales, Arquitectónicos e Histórico-Artísticos* (2 vols.). Madrid: Centro de Estudios Históricos / Fichero de Arte Antiguo.
- Sánchez Cantón**, Francisco Javier (1933a): «El Museo Nacional de Escultura de Valladolid». En: *Residencia* (Madrid), n.º 3, mayo, pp. 75-102.
- Sánchez Cantón**, Francisco Javier (1933b): «Los sepulcros de Espeja». En: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), n.º 26, mayo-agosto, pp. 117-125.
- Sánchez Cantón**, Francisco Javier (1934): «Musée National de Sculpture de Valladolid». En *Mousson*, (París), vol. 25-26, n.º 1-2, pp. 84-105.
- Sánchez Cantón**, Francisco Javier (1957): «Durán Sampere (Agustín) y Ainaud de Lasarte (Juan): Escultura gótica de «Ars Hispaniae»». Madrid, Plus Ultra, 1956». En: *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 117, t. 30 (enero-marzo), pp. 79-80.
- Santamaría**, Marceliano (1931): «Informe relativo a instancia en que D. Ignacio Martínez ofrece en venta al Estado seis tablas góticas». En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (Madrid), p. 87.

Santos Zas, Margarita, y otros (2010): *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936): edición, anotación, índices y facsímiles*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Selva i Vives, Josep (1960): *L'escultor Joan Rebull*. Reus: Edicions Rosa de Reus.

Serrano de la Cruz, Angelina (1999): *Las artes plásticas en Castilla-La Mancha: de la Restauración a la II República*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Sinovas Maté, Juliana (ed.) (1999): *Emilia Pardo Bazán: la obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. 2 vols. La Coruña: Diputación Provincial.

Socias Batet, Immaculada (2011): «El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo xx». En: Socias Batet, Immaculada / Pérez Mulet, Fernando (eds.): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos xix y xx*. Barcelona / Cádiz: Universitat de Barcelona / Universidad de Cádiz, pp. 285-302.

Souchal, Geneviève (1979): «The Triumph of the Seven Virtues: Reconstruction of a Brussels Series». En: *Acts of the Tapestry Symposium*. San Francisco: The Fine Arts Museum of San Francisco.

Stapley Byne, Mildred / Byne, Arthur (1926): *La escultura en los capiteles españoles: serie de modelos labrados del siglo xv al xvi: con un breve estudio*. Madrid: Voluntad.

Stratton-Pruitt, Suzanne L. (2011): «Lionel Harris, Tomás Harris, the Spanish Art Gallery (London) and North American collections». En: Socias Batet, Immaculada / Pérez Mulet, Fernando (ed.): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos xix y xx*. Barcelona / Cádiz: Universitat de Barcelona / Universidad de Cádiz, p. 303 y ss.

Temboury Álvarez, Juan / Giménez Reyna, Simeón (1939): «El Museo Arqueológico de Málaga». En: Martínez Santa-Olalla, Julio (ed.): *Corona de estudios que la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria dedica a sus mártires*, I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, pp. 341-345.

Tormo Cervino, Juan (1969): «El centenario de un valenciano ilustre, Don Elías Tormo». En: *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia), n.º 40, pp. 3-6.

Tormo y Monzó, Elías (1905-1906): «Sobre algunas tablas flamencas sacadas de Castilla la Vieja». En: *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.º III, pp. 530-531 y 546-558.

Tormo y Monzó, Elías (1907): «Nuevas adquisiciones del Museo del Prado. El Murillo de la Casa Gowan. El arte español en Rumania. El arte español en Nueva York. La copa de Medina de Pomar, del British Museum. El tesoro ibérico de Jábea: descubrimiento y adquisición». En: *Cultura Española*, 5.

Tormo y Monzó, Elías (1913): «Cruces y crucifijos». En: *Por el Arte. Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores* (Madrid), n.º 4, abril, pp. 1-9.

Tormo y Monzó, Elías (1918a): «Ricardo de Orueta y Duarte: La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano». En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. xxvi, pp. 141-144.

Tormo y Monzó, Elías (1918b): «Ricardo de Orueta: Berruguete y sus obras». En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. xxvi, pp. 61-64.

Tormo y Monzó, Elías (1929): «Carta sobre el patrimonio artístico nacional al Emmo. Cardenal Arzobispo de Granada». En *La Época* (Madrid), 30 de octubre.

Torres Balbás, Leopoldo (1934): «Hallazgos arqueológicos en la Alcazaba de Málaga». En: *Residencia* (Madrid), n.º 3, mayo, pp. 89-98.

Torres Balbás, Leopoldo (1960): *La Alcazaba y la catedral de Málaga*. Madrid: Plus Ultra (Col. Monumentos Cardinales de España).

Torres Balbás, Leopoldo / Gallego Roca, Francisco Javier (1987): *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego y Burín*. Granada: Universidad de Granada.

Tussell, Javier (1982): «Política de Bellas Artes: la II República». En: *Revista de Occidente* (Madrid), n.º 17, pp. 51-68.

Tusell, Javier (1997): «La política cultural republicana. Las bellas artes y la vanguardia». En: *Madrid-Barcelona 1930-1936. La tradición de lo nuevo*. Barcelona: La Caixa.

Tusell, Javier (1999): *Arte, historia y política en España (1980-1939)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Tusell, Javier (2003): «El patrimonio artístico español en tiempos de crisis». En: Argerich, Isabel / Ara, Judith (ed.): *Arte protegido. Memoria de la Junta*

- del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español / Museo del Prado, pp. 17-25.
- Urrea Fernández**, Jesús (1999): «Aproximación bibliográfica al escultor Gregorio Fernández». En: VV. AA., *Gregorio Fernández, 1576-1636*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 14-42.
- Valdés Fernández**, Manuel (2009): «Manuel Gómez-Moreno y la historia del arte en España». En: *Caminos de arte: don Manuel Gómez-Moreno y el Catálogo monumental de León*. León: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León / Fundación Sierra Pambley, pp. 38-58.
- Valéry**, Paul / Focillon, Henri (1933): *Pour une société des esprits: Lettres de Henri Focillon, Salvador de Madariaga, Gilbert Murray, Miguel Ozorio de Almeida, Alfonso Reyes, Tsai Yuan Pei, Paul Valéry*. Ginebra: Institut international de Coopération Intellectuelle. Société des Nations.
- Varela**, Javier (1993): «La tradición y el paisaje: el Centro de Estudios Históricos». En: García Delgado, J. L., y otros (ed.): *Los orígenes culturales de la II República*. Madrid: Siglo XXI, pp. 237-273.
- Varela**, Javier (1999): *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus.
- Vega**, Joaquín de la (1932): «Una interviú con el director general de Bellas Artes». En: *RTE. Revista Española de Turismo* (Madrid), n.º 1, 5 de noviembre, pp. 2-3.
- Vegue y Goldoni**, Ángel (1932): «El Fichero de Arte Antiguo. El catálogo de los monumentos españoles. Los museos de Valencia». En: *La Voz* (Madrid), 1 de agosto, p. 10.
- Vílchez Vilchez**, Carlos (1999): *Leopoldo Torres Balbás*. Granada: Comares.
- Villafranca**, María del Mar (2013): «Leopoldo Torres Balbás y la Alhambra. Criterios de intervención y propuesta de museología aplicada». En: VV. AA.: *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico / Patronato de la Alhambra.
- VV. AA.** (1928): *Pedro de Mena, escultor. 1628-1928. Homenaje en su tercer centenario*. Málaga: Sociedad Económica de Amigos del País / Imprenta Sur. [Véase también: Orueta, Ricardo, y otros (1928)]
- VV. AA.** (1933): *Adquisiciones en los años 1930 y 1931, siendo directores generales de Bellas Artes don Manuel Gómez-Moreno y don Ricardo de Orueta, y director del Museo don Francisco Álvarez Ossorio*. Madrid: Patronato del Museo Arqueológico Nacional.
- VV. AA.** (1983): *Cincuenta años de protección del patrimonio histórico artístico 1933-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura. [Véase: *Cincuenta años...* (1983)]
- VV. AA.** (2013): *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico / Patronato de la Alhambra.
- Weise**, George (1925-1927): *La plástica del Renacimiento y del Prebarroco en la España septentrional*, (resumen en español de H. Pfeiffer y traducción del alemán de María R. Saurín de la Iglesia). Tubinga: Hopfer Verlag.
- Wölfflin**, Heinrich (2008): *Comment photographier des sculptures* (presentación, traducción y notas de Jean-Claude Chirollet). París: L'Harmattan.
- Zalama**, Miguel Ángel / Martínez Ruiz, María José (2007): «Tapestries of the Cathedral of Palencia in the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels: Bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst». En: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2007 Antwerp Royal Museum Annual*, pp. 154-175.
- Zalama**, Miguel Ángel / Martínez Ruiz, María José (2013): «Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos: desde la donación hasta nuestros días». En: Zalama, Miguel Ángel / Mogollón Cano-Cortés, Pilar (coords.): *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 281-296.
- Zorrilla**, José (1840): «A España artística». En: *Poesías de don José Zorrilla*, VIII. Madrid: Imprenta de don José María Repullés.
- Zulueta**, Luis de (1929), «Nuestro tesoro artístico. Voces de alarma». En: *El Sol* (Madrid), 20 de octubre, p. 1.