

**MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
(EDS.)**

# **EL ARTE Y LA RECUPERACIÓN DEL PASADO RECIENTE**



**BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE**  
**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS**

MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
(eds.)

# EL ARTE Y LA RECUPERACIÓN DEL PASADO RECIENTE

XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte  
Instituto de Historia (CCHS, CSIC)  
Madrid, 2-4 de diciembre de 2014

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MADRID, 2015

## EL FICHERO DE ARTE ANTIGUO DE 1931, FONDO FOTOGRÁFICO E INSTRUMENTO ADMINISTRATIVO PARA EL ESTUDIO Y PROTECCIÓN DEL ARTE<sup>1</sup>

MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

En 1931, durante los primeros meses de andadura del pionero Gobierno Provisional de la II República española, se creó el Fichero de Arte Antiguo (FAA) en el seno del Centro del Estudios Históricos (CEH) de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), lo que se hizo a instancias del nuevo responsable de la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), el destacado historiador del arte y aficionado fotógrafo Ricardo de Orueta (Málaga 1868-Madrid 1939), que venía realizando en dicho centro una relevante labor en ambos aspectos.

Desde la creación en 1910 del CEH se había implementado en su seno, como veremos, un nuevo instrumento de estudio y conocimiento del patrimonio artístico apoyado en la fotografía y sus nuevos usos profesionales. Lo pusieron en marcha, para facilitar los estudios histórico-artísticos y primando los temas de sus propios trabajos y proyectos, sus investigadores de historia del arte y arqueología, quienes, mediante la compra de diferentes series y colecciones fotográficas, los encargos a fotógrafos y establecimientos especializados, las donaciones y aportes profesionales y sus mismas campañas fotográficas, fueron conformando y clasificando un importante fondo o archivo fotográfico especializado.

Con la llegada de la II República en 1931 y el impulso de la DGBA, esta herramienta no tardó en recibir mayor definición y nuevas funciones, como dejó claro la citada creación del FAA, cuya formación deliberadamente le fue encargada a las secciones de Arte y Arqueología del CEH. Con ello no solo se pretendió aprovechar el fondo fotográfico previo, que le sirvió de base y con el que se fundió, sino también la alta competencia y profesionalidad de los miembros

---

<sup>1</sup> Trabajo vinculado a los proyectos del P.N. de I+D+i «Tras la República: Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. HAR2011-25864) y «50 Años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (Ref. HAR2014-53871-P), que contará con otra versión en la revista *Arbor*.

de estas secciones. Pero, además, al nuevo FAA se le añadió explícitamente una nueva y fundamental finalidad administrativa: la de colaborar a poner fin, catalogando el patrimonio histórico-artístico español, al continuado expolio que este venía sufriendo desde hacía décadas.

La subsiguiente guerra civil, aunque frenó la continuidad de la labor del FAA y afectó considerablemente a sus miembros y colaboradores, también les integró y buscó inspiración en sus recursos profesionales y administrativos para la defensa del patrimonio. Luego, acabado el conflicto bélico y fundado en 1939 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), que heredó las funciones, instalaciones y centros de la JAE, se creó en su seno el Instituto Diego Velázquez, a partir de las previas secciones de Arte y Arqueología del CEH. El FAA, incluso sin variar de nombre, también pasó a formar parte del nuevo Instituto. Así, este archivo e instrumento de conocimiento histórico-artístico, aunque incorporó las nuevas orientaciones y temas de interés que se fueron sucediendo con el nuevo régimen, en esencia mantuvo su carácter tanto de recurso profesional histórico-artístico como de apoyo administrativo respecto al patrimonio. Y, a pesar de las diferentes denominaciones y la pérdida progresiva de la segunda función en los últimos lustros del franquismo, en definitiva siguió un desarrollo paralelo al del citado Instituto del CSIC y la adscripción de sus recursos.

La trayectoria de este archivo fotográfico especializado en el estudio y protección del arte, que acabamos de describir ahora a grandes trazos, consecuentemente se fue construyendo desde 1910 a la vez que la misma profesión histórico-artística y estuvo llena de orientaciones y circunstancias que definieron su razón de ser, su labor, sus objetivos y su propia eficacia. Por ello mismo, de forma introductoria, nos disponemos a atender a su estudio encuadrándolo en tres grandes periodos, que son también tramos muy definitorios de la historia española y de sus estudios y miras histórico-artísticas: el anterior a la II República, el período republicano y bélico y el de la postguerra y dictadura franquista, que ya trataremos de forma epilogal.

## El avance del instrumento antes de 1931

El nacimiento en 1910 del citado archivo fotográfico, convertido en 1931 en FAA, venía acompañado de un loable esfuerzo por el estudio y protección de nuestro patrimonio artístico y monumental, iniciado una década antes con la vasta empresa de confección de un *Catálogo Monumental de España* por provincias. Esta iniciativa, que casi siguió a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (MIPBA), cuya actuación se reforzó en 1915 con la aparición en su seno de la DGBA, había partido de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y su director, Juan Facundo Riaño, materializándose —a instancias del nuevo MIPBA— en el Real Decreto de 1 de junio de 1900 (*Gaceta* de 2-VI), por el que se encargó de su confección por provincias, empezando por la de Ávila, al joven investigador granadino Manuel Gómez-Moreno.<sup>2</sup> Aunque la empresa, que se alargaría hasta comienzos de los años sesenta entre grandes discontinuidades, diferentes orientaciones y desiguales profesionalidades, finalmente resultaría un fracaso y no llegaría a servir adecuadamente a su fin.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> LÓPEZ-YARTO, Amelia. *El Catálogo Monumental de España*, Madrid, CSIC, 2010 y LÓPEZ-YARTO, A. et al. (coord.). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, Madrid, MECD, 2012.

<sup>3</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, IEE, 1975, p. 218,

La medida, por el lado administrativo, tenía dos fines esenciales. De una parte, la protección del patrimonio artístico español, sustantiva y aceleradamente puesto en riesgo a causa del expolio, la destrucción o el abandono, favorecido por la incidencia sobre los bienes eclesiásticos de las leyes desamortizadoras de Mendizábal de 1835-1836, ya que aparejaron una enorme transferencia al exterior de objetos y bienes artísticos y complejos peligros y destinos para otros tantos. De otra, se quería poner freno a la creciente venta de este patrimonio a los grandes coleccionistas extranjeros, especialmente norteamericanos, entre quienes desde inicios del siglo xx había prosperado una singular revalorización del arte antiguo español.<sup>4</sup>

Del lado contrario, como aliados en la defensa de este patrimonio, también hay que contar con el desarrollo de la fotografía desde su aparición en 1838 y su aplicación a la historia del arte y la arqueología, que vino acompañada de la instalación en las grandes ciudades del país de diferentes fotógrafos —Furió, Clifford, Laurent, Lladó, Sagarra, etc.— y casas comerciales —Hauser y Manet, Casa Laurent, Moreno, Lladó, etc.— que se especializaron en fijar el recuerdo de grandes objetos, edificios y conjuntos histórico-artísticos; a lo que siguieron, desde comienzos de siglo, progresivos avances técnicos que, con la sustitución de las placas de cristal por el celuloide, la aparición de las cámaras de bolsillo, etc., fueron popularizando y haciendo más asequible el equipamiento fotográfico.<sup>5</sup> Y a ello se suma el propio avance en la normativa legal desde la pionera *Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos* que dio Carlos IV en 1802. Le siguió en el siglo xix, con carácter más preventivo, la creación —mediante las Reales Órdenes Circulares de 2 de abril y 13 de junio de 1844 (*Gaceta* de 14-IV y 21-VI)— de las bienintencionadas Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.<sup>6</sup> Aunque se progresaría más durante las tres primeras décadas del xx; en las que, unido a la labor propiciada por la citada creación del MIPBA en 1900 y la DGBA en 1915, se dieron nuevos e importantes pasos normativos —pese a perder mucha eficacia por sorteables— para reforzar la protección del patrimonio, como fueron el Real Decreto Ley de 9 de agosto de 1926, que definió y reguló en torno al Tesoro Artístico Nacional (TAN) —término entonces más usual— los bienes muebles e inmuebles que correspondía tutelar al Estado y sus declaraciones de monumentos nacionales, a la vez que creó —para inventariarlo y salvaguardarlo— una Junta de Patronato del TAN presidida por el director general de Bellas Artes, y el Real Decreto de 26 de julio de 1929, que reorganizó los servicios del TAN dividiendo a

<sup>4</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, M.<sup>a</sup> José. *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: «El gran acaparador», Madrid, Cátedra, 2012; SOCÍAS, Immaculada y GKOZGROU, Dimitra. *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte*, Gijón, Trea, 2012; MARTÍNEZ RUIZ, M.<sup>a</sup> José. «Orueta y su actuación frente a la pérdida del patrimonio», en María Bolaños y Miguel Cabañas (dirs.). *En el frente del arte. Ricardo de Orueta, 1868-1939*, Madrid, AC/E, 2014, pp. 135-163.

<sup>5</sup> HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos, y LÓPEZ-YARTO, Amelia. «El Fichero de Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos (CSIC)», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 22, Sevilla, marzo 1998, p. 110; ARGERICH, Isabel. «El Fichero Fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores», en Isabel Argerich y Judith Ara (eds.). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, IPHE-Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 125-126; GONZÁLEZ REYERO, Susana. *La fotografía en la arqueología española*, Madrid, Real Academia de la Historia-UAM, 2007, pp. 224-225.

<sup>6</sup> LÓPEZ-YARTO, 2010, pp. 9-11; MUÑOZ COSME, Alfonso. «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España», en A. López-Yarto *et al.* (coord.), 2012, pp. 16-23.

España en seis zonas de protección presididas por seis arquitectos-conservadores dependientes de dicha Junta.<sup>7</sup>

Todos estos avances también propiciaron que, en ese primer tercio de siglo XX, tanto en el sector público como en el privado, prosperaran archivos fotográficos específicos enfocados a diferentes aspectos del patrimonio histórico-artístico español. En Madrid fue el caso de la aparición, con el inicio de los años diez, del archivo fotográfico del CEH que comentaremos; pero también, desde lo privado, del Archivo de Arte Español o Archivo Moreno (iniciado por Mariano Moreno en 1893 y continuado por su hijo Vicente desde 1923) o el poco posterior Archivo de Arte Lladó.<sup>8</sup> También en la Universidad de Sevilla, tras ocupar en 1907 la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes Francisco Murillo Herrera, fue poniéndose en pie desde 1910 un Gabinete Fotográfico y luego Laboratorio de Arte, del que empezó a hablarse con propiedad en 1919, adquiriendo cierta presencia académica y pública durante el lustro organizativo que precedió a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.<sup>9</sup> Al igual que en Barcelona, donde se fue conformando el Repertorio Iconográfico de Arte Español del Museu Nacional d'Art de Catalunya con ocasión de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y su muestra subsidiaria «El Arte en España», precisamente encargada a Manuel Gómez-Moreno, quien aportó muchas de las imágenes junto al fotoperiodista Josep María Sagarra y al fotógrafo Luis Lladó.<sup>10</sup> Sin embargo, el archivo fotográfico que resultaría más trascendente y significativo para la administración y sus fines protectores del patrimonio, aunando el estudio e inventariado riguroso y científico, sin duda fue el primero citado, que comenzó a conformarse en el seno del CEH a partir de su fundación en 1910 y en el que terminarían confluyendo, de una forma u otra, muchos de los progresos e iniciativas que hemos ido apuntando hasta ahora.

En efecto, en 1907 se había fundado la JAE y, en marzo de tres años después, a su amparo surgió el CEH, enfocado hacia dos amplios núcleos de investigación: historia-arte y lengua-literatura. Echó a andar organizado en siete secciones, que tenían un director responsable y una marcada orientación hacia el estudio de lo medieval, perfil entonces identificado con los orígenes de las esencias patrias. La Sección 2.<sup>a</sup> 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, se complementó con la creación de una Sección 8.<sup>a</sup>, denominada de Arte Escultórico y Pictórico de España en la Baja Edad Media y el Renacimiento, dirigida por el valenciano

<sup>7</sup> ESTEBAN-CHAPAPRÍA, Julián. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, p. 93 y «The Conservation of Spain's Architectural Heritage: A Balance of Three Crucial Decades, 1929-1958», *Future Anterior*, vol. 5, n.º 2, 2008, pp. 34-52, y FERNÁNDEZ GARCÍA, Javier. «La regulación y la gestión del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República (1931-1939)», *e-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico* (Granada), n.º 1, dic. 2007, pp. 1-45.

<sup>8</sup> *Catálogo de la exposición organizada por el «Archivo de Arte Lladó» en el Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales*, Madrid, Gráficas Villarroca, s.f. [1929-1930].

<sup>9</sup> PETIT, Carlos. «Francisco Murillo Herrera (1878-1951). De la Cátedra al Laboratorio», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), n.º 26, 2014, pp. 333-348. MÉNDEZ, Luis. «La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo Herrera y la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla», en B. Navarrete Prieto (dir.). *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, Sevilla, Ayto. de Sevilla-ICAS, 2014, pp. 33-65.

<sup>10</sup> MARTORELL, Jeroni. «El repertori iconogràfic de l'Exposició de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 12-08-1930, p. 5. CORNET, Alicia y BLESÀ, Pilar. «El Repertori Iconogràfic del MNAC: evolució i tractaments arxivístics», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 5, Barcelona, 2001, pp. 161-168.



Elías Tormo. Desde 1914, con todo, ambas ya habían delineado su temática y metodología y se las conocía, respectivamente, como secciones de Arqueología y Arte.<sup>11</sup>

El CEH, con todo, desde su nacimiento en 1910 hasta el final como tal del organismo en 1939, hubo de cambiar de sedes y readaptar sus secciones y estudios. Tres fueron los sucesivos emplazamientos madrileños del CEH, los cuales en general también coincidieron con tres décadas y tres diferentes etapas en la labor y trayectoria de las secciones de Arqueología y Arte. La primera de ellas se desarrolló en unos locales del Palacio de Bibliotecas y Museos, junto a la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico, hasta 1919. En esta fecha el CEH se reestructuró y redujo sus secciones a cinco, entre ellas las dirigidas por Gómez-Moreno y Tormo, implicando también su traslado a un hotelito en la calle Almagro 26. La última etapa se inició con un nuevo traslado, iniciado a finales de 1930 y consumado a principios de 1931, que situó al CEH en el antiguo edificio del Palacio del Hielo, adonde permaneció durante la nueva década hasta que sus investigadores comenzaron a dispersarse como motivo de la guerra.<sup>12</sup> Las propias *Memorias* de los cursos-bienios 1910-1911 a 1933-1934 realizadas y publicadas por la JAE,<sup>13</sup> por otro lado, resultan hoy fuente de detallada información no solo de la labor de las diferentes secciones del CEH, sino también sobre el destacado impulso que dieron las de Arte y Arqueología a la actividad fotográfica y la paralela conformación de un archivo especializado, por lo que constituyen un gran apoyo para trazar su desarrollo.

Así, ya desde los inicios de esta primera década y etapa del CEH, verdaderamente experimental y constituyente, se emprende la confección de una importante colección fotográfica, alimentada por compras, las diversas empresas investigadoras de sus miembros, la realización expresa de excursiones de trabajo y cartillas excursionistas o las diferentes conferencias, cursos y exposiciones. De hecho, las citadas *Memorias*, que en los cursos el 1912-1913 y 1914-1915 ya consignan partidas de gasto específico dedicado a la instalación de los laboratorios de fotografía y fonética, también irán anotando lo empleado en la compra de material fotográfico o las citadas excursiones. Gómez-Moreno, primero en llegar y buen conocedor del medio fotográfico —ya que lo venía utilizando desde los albores del siglo para sus *Catálogos Monumentales*—, fue también su primer impulsor, fomentando su uso profesional entre sus discípulos. Asunto en el que pronto contó como especial aliado con Ricardo de Orueta, reciente abogado y gran aficionado a la fotografía, llegado al CEH en 1910 con afán de aprender sobre la investigación histórico-artística y que, tras ponerse al frente DGBA en 1931, acrecentaría el propio cometido de este archivo fotográfico.<sup>14</sup> Desde 1918, además, también se contó con el fotogra-

<sup>11</sup> Sobre ellas: CABAÑAS BRAVO, Miguel. «La historia del arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE», en Miguel Ángel Puig-Samper (ed.). *Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, Madrid, CSIC, 2007a, pp. 143-153 y CABAÑAS BRAVO, Miguel. «La investigación en historia del arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE», en J. M. Sánchez Ron y J. García-Velasco (eds.). *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*, vol. 2, Madrid, Fundación F. Giner de los Ríos-Residencia de Estudiantes, 2010a, pp. 181-193.

<sup>12</sup> Sobre estas sedes: LÓPEZ SÁNCHEZ, José M.<sup>a</sup>. *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons-CSIC, 2006, pp. 61-64 y 100-101.

<sup>13</sup> En diferentes volúmenes de título *Memoria correspondiente a los años...*, se refieren a los tramos 1910-1911, 1912-1913, 1914-1915, 1916-1917, 1918-1919, 1920-1921, 1922-1924, 1924-1926, 1926-1928, 1928-1930, 1931-1932 y 1933-1934 y fueron publicadas por la JAE, respectivamente, en 1912, 1914, 1916, 1918, 1920, 1922, 1925, 1927, 1929, 1930, 1933 y 1935.

<sup>14</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel. «Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes durante la II República y la guerra civil», en M. Cabañas, A. López-Yarto y W. Rincón (coords.). *Arte en tiempos de gue-*

fo e historiador del arte catalán Manuel Herrera Ges, colaborador de la Sección de Arte y que, hasta 1925, se ocupó directamente de la catalogación del fondo fotográfico.

Del arranque, además, nos habla la propia *Memoria* de 1910-1911, que todavía no contempla la sección de Tormo. Se indica en ella que, tras instalarse el CEH en los citados locales del Palacio de Bibliotecas y Museos, se había comenzado a «organizar gabinetes especiales de trabajo», entre los que se hallaba el de las colecciones fotográficas, teniéndose también «en formación un pequeño taller auxiliar de fotografía», que permitía revelar placas procedentes de las excursiones realizadas al efecto. Igualmente, la sección había ayudado en 1910 a organizar la «Exposición Arqueológica de Roma», para la que se había obtenido y prestado «una gran colección de fotografías, en su mayor parte inéditas». La *Memoria* de 1912-1913 también refiere nuevos aportes de fotografías, ya de ambas secciones. Por parte de la de Arqueología son procedentes del Institut d'Estudis Catalans para el trabajo sobre las iglesias mozárabes de Gómez-Moreno, de José Moreno Villa sobre códices miniados prerrománicos y por compra para estudiar la decoración geométrica musulmana; por parte de la nueva sección de Arte se comentaba estar formando, para sus estudios, «una aún modesta colección de fotografías», adquiridas a las casas Lacoste, Moreno, Mas, etc., el encargo expreso de la reproducción de las Tablas de Jacomart al fotógrafo valenciano Enrique Cardona y la reproducción por el mismo Orueta, «buen conocedor de la fotografía de esculturas», de todas las obras de Pedro de Mena y el inicio de lo mismo para sus estudios de escultura sepulcral.

Seguidamente, las de 1914-1915 y 1916-1917, informan también de las nuevas adquisiciones, los trabajos que se seguían y excursiones realizadas para obtener fotografías. Así, la Sección de Arqueología, en el primer curso, había conseguido una «gran serie de fotografías de dibujos españoles, escogidos en los fondos de la Biblioteca Nacional, Museo del Prado, Academia de San Fernando y Colección del Sr. Bereute», ampliados en el curso siguiente con nuevo material gráfico procedente de Alcalá, el Archivo Histórico Nacional, las colecciones de dibujos de la Biblioteca Real y el Instituto Jovellanos de Gijón. También había continuado el trabajo de Moreno Villa sobre las minituras, se había adquirido nuevo material fotográfico de arte geométrico musulmán procedente de Sevilla, Alcalá y Jaén y, para iniciar el estudio del renacimiento castellano, se había traído gran material fotográfico de las excursiones realizadas a Valladolid, Medina del Campo, Sigüenza, Cogolludo, Guadalajara, Mondéjar, Alcalá de Henares y Granada. Mientras, en la Sección de Arte, se había continuado el trabajo fotográfico y recolector de Orueta respecto a la escultura sepulcral castellana y se había iniciado la colaboración con Gómez-Moreno para formar la colección fotográfica de dibujos de artistas españoles; así como, en el primero de los cursos, la colección fotografía había sido incrementada con fondos importantes: «poseyendo ya casi completa la información gráfica de Burgos, Tarragona, Gerona, Catedral y Museo de Sevilla, El Escorial, Exposición histórico-europea y otros fondos de menor importancia». Un acervo que, en el curso siguiente, incrementó la sección «con muy completas series de Palencia, Santiago de Compostela, Exposición de arte retrospectivo de

---

*rra*, Madrid, CSIC, 2009b, pp. 481-498; CABAÑAS BRAVO, M. «Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico», en M. Bolaños y M. Cabañas Bravo (dirs.), 2014, pp. 21-77; IBÁÑEZ, Raquel; SÁNCHEZ LUQUE, María y VILLALÓN, Rosa. «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, 2011, pp. 1-14.



Zaragoza, Exposición de pintores españoles de Londres, Cataluña, Navarra, etc.» Al cabo del período, por tanto, respecto al fondo fotográfico, las dos secciones no solo trabajaban armónica y complementariamente enfocadas hacia el pasado histórico-artístico español y sus vínculos, sino que también habían implementado e intentaban completar un útil sistema de clasificación basado en los estilos, los géneros y temáticas artísticas y la división territorial española y extranjera.

El bienio 1918-1919, con todo, resultaría algo más complejo, pero también fue momento de recuentos, puesto que en abril de 1919 tuvo lugar el aludido traslado del CEH a calle Almagro, originándose también la segunda etapa citada, ahora de definición y consolidación. Hubo en ella tanto una clara afirmación de sus profesionales, varios de los cuales también se afianzaron en la vida universitaria y académica, como una manifiesta continuidad con el trabajo iniciado, prosiguiéndose los cursos, las excursiones, las exposiciones y los empeños de calado (los catálogos, repertorios de fuentes, etc.), y a ello se unió desde 1925 un nuevo órgano de expresión de ambas secciones: la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, fundada y dirigida por Gómez-Moreno y Tormo y que tuvo un verdadero efecto potenciador y dinamizador de sus investigaciones, convirtiéndose también en nueva fuente de incremento de los fondos fotográficos.

La *Memoria* de 1918-1919, así, da cuenta tanto de la prosecución de viejos trabajos como del inicio de otros en ambas secciones; como en la de Arqueología, que seguirá agregando las fotografías obtenidas por Moreno Villa en Francia, Inglaterra e Italia de códices prerrománicos (pese a la suspensión del trabajo por enfermedad), pero comenzará luego un repertorio de bronce ibéricos. Mientras, la de Arte, posiblemente gracias al inventario que impulsara la mudanza de sede, hará cierto balance y ofrecerá información y datos concretos sobre la orientación, los ingresos y el número de fotografías de la colección:

No fueron estos últimos años —se dirá— los más a propósito para la adquisición de libros extranjeros, por ello se tendió particularmente al aumento de la colección de fotografías antes nada copiosa; contamos hoy con unas seis mil quinientas, número considerable, dado lo que desgraciadamente suelen ser las colecciones de fotografías en España. No se ha adquirido ninguna fotografía de arte extranjero, capítulo que no puede olvidarse en lo sucesivo; de las series ingresadas últimamente han de citarse: las muy numerosas de Ávila, Granada, Gerona, El Escorial y Madrid, hechas en su mayoría bajo la dirección del señor Tormo para el magno «Inventario gráfico de España» que el Institut d'Estudis Catalans elabora para la futura Exposición de Industrias Eléctricas que ha de celebrarse en Barcelona. Las fotografías se ordenan y catalogan sistemáticamente por el señor [Manuel] Herrera Gés.

Este pequeño balance, que fijaba en unas 6500 las fotos existentes, también posibilitó el recuento del siguiente bienio, anotando la Sección de Arte en la *Memoria* de 1920-1921 unas 7500 catalogadas de mano de Herrera Gés, lo que también hace pensar en un crecimiento similar del fondo, que rondaría de media poco más de mil fotografías por bienio. Del mismo modo sabemos que, entre 1922 y julio de 1924, se siguió aumentando el fondo fotográfico en la nueva sede mediante la ampliación de los trabajos y las investigaciones de los nuevos colaboradores, caso de las obtenidas en la Sección de Arqueología por el arquitecto Pablo Gutiérrez sobre la iglesia goda de San Fructuoso de Montelios o por Orueta sobre marfiles españoles del siglo XI. Y a ello se fueron añadiendo las obtenidas por Gómez Moreno, Leopoldo Torres Balbás o Diego Angulo, mediante excursiones a Guadalajara, Lupiana, Tendilla, Valladolid, Tole-

do, Salamanca, Palencia y otros lugares, con objeto de seguir estudiando los principios del Renacimiento en Castilla. Sin embargo, pocos datos más se registrarán ya sobre el crecimiento de la colección fotográfica en las dos siguientes *Memorias*, que abarcan de julio de 1924 a julio de 1928; en buena parte debido a la fundación en 1925 de la citada revista, que tanto absorberá la labor de Herrera Gés (que pasará a administrarla hasta su marcha de Madrid en 1929) como canalizará mucho del trabajo y acopio de imágenes de los otros miembros de ambas secciones, esfuerzos enfocados a publicarse en ella.

El tramo de julio de 1928 a septiembre de 1930, al que se refiere la siguiente *Memoria*, correspondió ya al último bienio transcurrido en la sede de la calle Almagro, dado que a finales de 1930 comenzó a adaptarse el Palacio del Hielo, donde el CEH se instaló a principios de 1931. Las secciones de Arte y Arqueología experimentaron entonces notables cambios, derivados tanto del aumento de la asignación como de las elevadas responsabilidades políticas que asumieron sus directores; dado que, en febrero de 1930, con el Gobierno de Dámaso Berenguer, Tormo fue nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, designando ese mismo mes a Gómez-Moreno director general de Bellas Artes, cargos que ambos mantuvieron hasta febrero de 1931. Y tales cambios, sin duda, también acabaron afectando al fondo fotográfico, que no tardó en afrontar una nueva mudanza.

Así, las mismas cuentas de 1929-1930 de la JAE, que registraron un considerable aumento del presupuesto y el gasto del CEH, asimilaron el espacio y colección fotográfica a otros de sus laboratorios, como el de Fonética instalado en 1929, dedicándose en 1930 una amplia partida del CEH (14999,04 pesetas) a «fotografías, trabajos fotográficos y libros para el Laboratorio de Arte y Arqueología». Lo que también vino precedido de la organización por Gómez-Moreno de la citada muestra «El Arte en España» en el marco de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, cuyo material fotográfico terminaría por integrarse en el fondo del CEH. Por otro lado, posiblemente debido a la influencia desde sus cargos de Tormo y Gómez-Moreno, también apareció el Real Decreto de 15 de mayo de 1930 (*Gaceta* de 16-V), que retomó la empresa de los *Catálogos Monumentales* (reactivada en febrero de 1922 creando una Comisión Revisora que, en octubre de 1929, declaró unos inaprovechables y otros necesitados de rehacerse colectivamente por especialistas) y encomendó los trabajos y dirección «al Laboratorio o Instituto de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Madrid», que podría «solicitar la colaboración de otros Laboratorios universitarios de Historia del Arte y de Arqueología o los similares del Centro de Estudios Históricos». Aunque, dado que solo existía este tipo de laboratorio en la Universidad de Sevilla y nada parecido en la Universidad de Madrid, se ha pesado en una confusión en el farragoso Decreto,<sup>15</sup> que realmente se referiría al Laboratorio de Arte y Arqueología que se preparaba en la nueva sede del CEH.

Y todas estas actuaciones sugieren, en cualquier caso, que hacia 1930 ya se estaba produciendo un trasvase de la vieja empresa académica y administrativa de catalogado del patrimonio, nacida en 1900, a la más rigurosa que suponía el trabajo de las secciones del CEH, donde los *Catálogos Monumentales* ya se custodiaban en 1931. Por otro lado, estos indicativos cambios reformadores también muestran el aumento de la sensibilidad administrativa por la protección e inventariado riguroso del patrimonio histórico-artístico, lo que hallaría mayor afianzamiento y efectividad con la llegada del nuevo régimen republicano y la creación en el

---

<sup>15</sup> LÓPEZ-YARTO, 2010, p. 66

ámbito del CEH del que ya no se denominará Laboratorio de Arte y Arqueología, sino Fichero de Arte Antiguo.

## El Fichero de Arte Antiguo y el nuevo uso añadido con la II República

Poco antes de la llegada de la II República en abril de 1931, el CEH ya se había instalado en el Palacio del Hielo, donde comenzó su tercera y última etapa. Etapa de verdadero esplendor, dado que siguió mejorando el impulso económico y político y el crédito profesional (se duplicó el presupuesto y aumentaron los colaboradores, las publicaciones y los encargos administrativos); incluso, en las secciones de Arte y Arqueología, al previo empuje dado desde sus cargos por Tormo y Gómez-Moreno, sucedería el de Ricardo de Orueta.

En efecto, el historiador del arte malagueño fue nombrado director general de Bellas Artes por Decreto del 23 de abril de 1931 (*Gaceta* de 24-IV), prácticamente sucediendo a su maestro Gómez-Moreno. Así, apoyado por cuatro ministros institucionistas de izquierda (Marcelino Domingo, Fernando de los Ríos y los hermanos Francisco y Domingo Barnés), Orueta fue quien, con sus dos mandatos (hasta finales de diciembre de 1933 en el primero y entre febrero y septiembre de 1936 en el segundo), más largamente ocupó este cargo con el nuevo régimen. El nombramiento evidenciaba la progresiva acreditación en la Administración de los profesionales del CEH —también fueron confirmados como arquitectos-conservadores de zona Torres Balbás, Pablo Gutiérrez o Francisco Íñiguez—, además del aumento de la concienciación en ella de la necesidad de estudiar, inventariar y conservar el patrimonio histórico-artístico, lo cual llamaría a esas secciones del CEH a jugar un gran papel en el período republicano.

Por otro lado, Orueta, veterano republicano y vehemente defensor del patrimonio histórico-artístico como académico de Bellas Artes de San Fernando desde 1924, llegó a la DGBA con el firme propósito de frenar su expolio, viéndose urgido también a encarar dos nuevos retos sobrevenidos tras establecerse el nuevo régimen: los desmanes y desenfrenos sufridos por el patrimonio el 11 y 12 de mayo de 1931 a manos de una población descontrolada y deseosa de reformas anticlericales (que sumó entre Málaga y Madrid más de treinta edificios religiosos incendiados y alcanzó también, con mucha menos fuerza, a las provincias de Valencia, Alicante, Sevilla, Granada, Córdoba, Cádiz y Murcia) y, sobre todo, la alarma que generó la llegada del nuevo régimen entre el clero y la nobleza, que aumentó significativamente el expolio derivado de la continuada venta de sus bienes; lo que abordó con prioridad y contundencia desde el inicio de su gestión.<sup>16</sup>

Así, para evitar los expolios y amparar el patrimonio, entre mayo y julio de 1931, Orueta impulsó varios decretos tendentes a tomar medidas urgentes. Entre ellos estuvo el Decreto de

---

<sup>16</sup> Véanse los trabajos de CABAÑAS BRAVO, Miguel. «La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta», *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 326, abril-junio 2009a, pp. 169-193; «La II República Española ante la salvaguarda del patrimonio artístico y la guerra civil», en Arturo Colorado (comisario). *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio español y de la intervención internacional*, Madrid, SECC, 2010b, pp. 28-37; «La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los directores generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau», en Arturo Colorado (ed.). *Patrimonio, guerra civil y posguerra. Congreso Internacional*, Madrid, UCM, 2010c, pp. 31-49; y «Ricardo de Orueta, guardián...», 2014, pp. 21-77.

22 de mayo (*Gaceta* de 23 y 26-V), que reguló la enajenación de inmuebles y objetos artísticos, históricos o arqueológicos, sometiendo las ventas a la previa autorización del MIPBA —los objetos muebles— y el preceptivo informe de la DGBA —los inmuebles—; el Decreto de 27 de mayo (*Gaceta* de 28-V), que, con intención de evitar la pérdida o deterioro de obras de arte, facultó a la DGBA a iniciar el proceso de su incautación y depósito en los museos provinciales o nacionales para las que estuvieran en peligro, y, en especial, el Decreto de 3 de junio (*Gaceta* de 4-VI), que fue el más demostrativo de la trascendente línea tutelar emprendida por el Estado, dado que de una tacada, entre 760 y 850 —dependiendo del desglose— monumentos y conjuntos arquitectónicos y arqueológicos (incluidos todos los palacios y jardines que habían formado parte del Patrimonio de la Corona) fueron declarados Monumentos Histórico-Artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional. Abultadísima declaración que incluía catedrales, basílicas, iglesias, monasterios, conventos, mezquitas, torres, castillos, palacios, jardines, lonjas, ayuntamientos, hospitales, colegios, murallas, puentes, des poblados, cuevas, panteones, necrópolis, yacimientos, etc., y que no tenía precedentes de tanto alcance, puesto que la totalidad de las declaraciones desde que estas comenzaran en 1844 solo era de 325 según Sánchez Cantón, y no incluían todas las provincias, como ocurriría a partir de ahora. Finalmente, como complemento, por el Decreto de 3 de julio (*Gaceta* de 4-VII), debido —según su preámbulo— a haberse «exacerbado el prurito de exportar obras de arte» (lo 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»), se prohibió temporalmente —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»— la venta al extranjero de objetos artísticos, arqueológicos o históricos y se obligó, en las ventas entre particulares dentro de España, a informar al gobernador civil de la ciudad y este a la DGBA.

Aparte de que el Decreto pronto recibiera aclaraciones y diera pie a una nueva Ley,<sup>17</sup> el conjunto de la normativa provocó persistentes protestas de la Iglesia y la aristocracia que, a la vez que se publicaba la última norma, obligaron al ministro Marcelino Domingo a dirigirse a prensa el 4 de julio para comentarle, en alusión a la normativa que autorizaba al Gobierno a intervenir para salvaguardar la riqueza artística nacional, su pretensión, por conducto de la DGBA, de «encomendar al Centro de Estudios Históricos la formación de un catálogo, lo más detallado posible, que pueda demostrar la sangría suelta que ha tenido el tesoro artístico nacional desde la desamortización a nuestros días». A la vez que, allí mismo, para que la utilizaran hasta la realización del catálogo por el CEH, el ministro proporcionó a los periodistas un largo listado de «la riqueza artística nacional que, procedente de la Iglesia, figura expuesta en los museos extranjeros». Relación reproducida por la prensa y en la que se enumeraban muchas obras sacadas de España y expuestas en muy diferentes museos y colecciones sitios en Londres, Richmond, París, Amberes, Berlín, Leningrado, Nueva York, Chicago, Boston, Filadelfia, Worcester o Montreal, además de variadas adquisiciones y ventas realizadas en Madrid, Barcelona,

---

<sup>17</sup> La Orden del MIPBA de 11 de julio aclaró que los bienes inexportables serían los de precio superior a 50000 pesetas y la Ley de 10 de diciembre (*Gaceta* de 12-XII-1931) reguló la enajenación de este tipo de bienes muebles e inmuebles (que solo afectaría a los de antigüedad mayor a cien años), 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.

Valencia, Sarrión y Cretas (Teruel), Baeza, Jaén, Burguillos (Toledo), Burgos, Santiago, Ávila, Valladolid, Calahorra, Tenerife, Sigüenza o Malagón (Ciudad Real).<sup>18</sup>

Estaba claro que pronto entraría en juego la profesionalidad, respecto al estudio del patrimonio artístico, del CEH, de donde procedía el mismo Orueta. Y, en efecto, por el Decreto de 13 de julio (*Gaceta* de 14-VII-1931) se creó el Fichero de Arte Antiguo en el CEH, buscándose la «colaboración regular y constante» de sus secciones de Arte y Arqueología con la DGBA, dado que —como indicaba el preámbulo del 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, a través de sus nueve artículos, la norma expresamente encomendaba a las citadas secciones la formación de este FAA, que se ocuparía de dos cuestiones fundamentales: la elaboración del «inventario de las obras de arte existentes en el territorio nacional, anteriores a 1850» (Art. 1.º) y de la formación de otro «Fichero especial de las obras de arte de importancia destruidas o exportadas desde 1875 hasta el día» (Art. 4.º).<sup>19</sup> El resto del articulado remarcaba las diferentes funciones de apoyo, compaginadas con la DGBA: autorizaba a esta a pedir a las secciones informes «acerca de cualquier monumento u objeto artístico anterior a 1850» (Art. 2.º), que serían preceptivos en expedientes «sobre destrucción o ruina, venta indebida o exportación clandestina de monumentos u objetos artísticos en el que no figuren fotografías y datos suficientes para identificarlo o para tener idea exacta de su importancia» (Art. 3.º), y disponía que se enviaran a estas secciones los datos oportunos del Catastro y un cuestionario, redactado por la DGBA, que cursaría la Dirección General de Primera Enseñanza a todos los maestros de España sobre el patrimonio local (Art. 5.º). También autorizaba a dichas secciones a dedicar parte de sus recursos a formar los catálogos de nuevos museos o de las exposiciones de arte antiguo y a redactar estudios monográficos, «bien suministrando fotografías de sus ficheros o pagando la ejecución de obras nuevas o facilitando medios de estudio, como viajes, libros, etcétera» (Art. 6.º); les encomendaba a ambas, que actualmente custodiaban el *Catálogo Monumental*, que lo fueran completando y poniendo al día los acabados «con miras a su publicación» y a «los efectos del presente Decreto» (Art. 7.º); destina un funcionario administrativo del MIPBA para que prestara sus servicios en dichas secciones del CEH (Art. 8.º) y, finalmente, preveía el cauce económico para sufragar los gastos de fotografías, libros y viajes (Art. 9.º).

Orueta mismo fue quien dirigió luego el FAA, aunque, mientras le absorbieron los quehaceres de la DGBA, puso al frente de la oficina montada a su compañero de Sección Francisco Javier Sánchez Cantón. Fue una empresa, no obstante, a la que el malagueño concedió máxima importancia y a la que siempre estuvo atento, solicitando incluso puntuales cooperaciones de amigos y paisanos de fuera, como Alberto Jiménez Fraud (respecto a los aspectos legales) o Juan Temboury (sobre el arte malagueño perdido), mostrándose orgulloso de ella ante la Aca-

<sup>18</sup> «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), p. 22.

<sup>19</sup> Se añadía también sobre el procedimiento: «Cada ficha constará de una fotografía del monumento u objeto y de cuantos datos sobre el vendedor, intermediarios, precio o precios sucesivamente alcanzados, circunstancias de la destrucción o de la enajenación, etc., además del resumen histórico y de la clasificación. Este Fichero se publicará por artes, por regiones, a expensas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y la publicación estará a cargo de las Secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos.»



demia de San Fernando.<sup>20</sup> Internamente, para cumplir los objetivos que le encomendó el Decreto de 13 de julio, la labor más importante del FAA provino de la colaboración de los propios miembros de las citadas secciones del CEH, quienes se volcaron sobre la empresa de inventariado del patrimonio histórico-artístico.

De hecho, en julio de 1932, un año después de la misma creación del FAA, al que se dotó de línea propia de publicaciones dentro del CEH, ésta ya había lanzado el primer volumen de su pionero y trascendente inventario *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Nacionales, Arquitectónicos e Histórico-Artísticos*, dirigido por Sánchez Cantón.<sup>21</sup> Importante catálogo en dos volúmenes, por orden alfabético de provincias (de Álava a Jaén en el primero y de León a Zaragoza en el segundo), en cuyo preliminar el pontevedrés ya se ufanaba de haberse acometido «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». Sánchez Cantón, representante de España en aquella Conferencia, también ofrecía aquí varios datos, en especial sobre la procedencia oficial del encargo (impulsado por Orueta con la creación del FAA, refrendado por el ministro Marcelino Domingo y dotado de presupuesto en 1932 por su sucesor, Fernando de los Ríos), los motivos de su rápida publicación (que decía derivar de la urgencia con la que salió el citado Decreto de 3 de junio de 1931, que había triplicado el número de monumentos declarados del TAN, por lo que ahora se corregía en lo posible esa lista «hasta hoy oficial»), la base y nuevo aporte del trabajo (se partía de la amplia relación de monumentos declarados histórico-artísticos en este Decreto, aunque se habían recogido los de las tres categorías que existían hasta entonces: Nacionales, Arquitectónico-Artísticos e Histórico-Artísticos) y los profesionales que habían colaborado en «la redacción de las papeletas y en el acopio de las ilustraciones»: los directores de las secciones de Arte y Arqueología, Tormo y Gómez Moreno, y sus miembros Juan Cabré, Emilio Camps, Jesús Domínguez Bordona, Antonio García Bellido, Pablo Gutiérrez Moreno, Félix Hernández, Francisco Íñiguez, Enrique Lafuente Ferrari, Emilio Moya, Joaquín Navascués, Enrique Romero de Torres, Julio Martínez Santa Olalla, Julián Sanz Martínez, Leopoldo Torres Balbás y él mismo.

El catálogo *Monumentos españoles*, pronto agotado y reimpresso —incluso con la continuidad que luego veremos a comienzos de los años cincuenta—, desde su salida despertó un gran interés, del que se hizo eco la prensa. Esta lo presentó como primer brillante resultado del «Fichero de Arte Antiguo proyectado y dirigido por don Ricardo de Orueta», el cual —describía un cronista— «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». El cronista, a la vez, entrevistaba sobre la actividad del FAA y el reciente catálogo a Sánchez Cantón, quien destacaba su misión de doble índole: administrativa y de conocimiento y aprecio de la riqueza monumental del país, y se permitía cerrar la crónica solicitando un aumento del crédito a las

<sup>20</sup> Véanse las cartas de Orueta a Temboury de 22-VIII-1931 y 4-IX-1931; así como a Manuel Zabala de 9-VII-1932. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (ACCHS), Fondo Ricardo de Orueta (FRO), Cajas 1153/1051 y 1055 y 1151-1/331.

<sup>21</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (dir.). *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Nacionales, Arquitectónico e Histórico-Artísticos* (2 vols.), Madrid, CEH-FAA, 1932.



Cortes, pues «pocas veces —argüía— se ha gastado mejor el dinero del Estado».<sup>22</sup> Del mismo modo, también fue entrevistado Orueta sobre este catálogo, al que consideró «obra de compendio de nuestro tesoro artístico», con la que la República daba un primer paso práctico para divulgar la riqueza artística del país y que significaba «un esfuerzo notable, siendo España la única nación que tiene publicada una obra de esta índole».<sup>23</sup> Y, en efecto, como también había subrayado Sánchez Cantón, España se había adelantado al resto de los países en aplicar las recomendaciones de la Sociedad de Naciones respecto a la conservación de monumentos; lo que también quedaría vinculado a la intensificación de las relaciones que, entre septiembre de 1931 y diciembre de 1933, llevó a cabo Orueta desde la DGBA con dos de sus organismos (el Institut International de Coopération Intellectuelle y su Office International des Musées) y que se plasmó en colaboraciones en su revista *Mouseion* y en el envío de delegaciones a congresos internacionales, como los de París y la Conferencia Internacional de Atenas en octubre de 1931 (adonde se envió a López Otero, Torres Balbás, Emilio Moya, Juan de Arrate y Sánchez Cantón) o el Congreso Internacional de expertos celebrado en París en noviembre de 1933, al que acudió Orueta.<sup>24</sup>

Además de estos resultados del FAA y de su internacionalización, sabemos sobre este —por las descripciones que se hicieron en estos primeros años de la joven República— que entonces lo componían seis muebles casilleros con miles de fotografías, que contenían precisa información en la que se seguía el modelo creado por Gómez Moreno en su repertorio para la Exposición Internacional de Barcelona. Por otro lado, de su actividad cotidiana también nos hablan las *Memorias* de la JAE, que en el bienio 1931-1932 refieren las subvenciones recibidas por las secciones de Arqueología y Arte, con las que el FAA se había convertido en el CEH en una especie de subsección vinculada a ellas, reflejando también sus cuentas la prosperidad alcanzada en la adquisición de material fotográfico y en sus publicaciones. Orueta se había encargado de dirigir el FAA, auxiliado por Sánchez Cantón y los becarios Manuel Ballesteros y María Victoria González Mateos. El trabajo principal de ese tiempo había consistido en completar la ordenación de los fondos fotográficos existentes y la adición de los adquiridos, iniciándose pronto la elaboración de los dos volúmenes de *Monumentos españoles*, impresos en junio y agosto de 1932, y dedicando luego el resto de los recursos a la publicación de una guía museística de Valencia de Tormo, la elaboración de otras publicaciones catalogadoras de miniaturas, custodias y ostensorios y exvotos náuticos y utensilios navales y el aumento de los fondos fotográficos. La actividad de ambas secciones, con todo, prácticamente había estado absorbida —como se anotaba en la de Arqueología— por la confección del citado catálogo, que había obligado a revisar los fondos fotográficos anteriores y a incrementarlos intensamente, trabajo en el que había intervenido estrechamente Gómez-Moreno y Joaquín Navascués (incorporado en marzo de 1931, procedente del Museo Arqueológico Nacional). No obstante, otras actuaciones, también habían permitido incrementar el fondo fotográfico, como en el caso de la excursión universitaria a la zona francesa y española de Marruecos, realizada en la primavera de 1932 por Gómez-Moreno, Camps y Navascués, que aumentó el de arte de esas regiones.

<sup>22</sup> VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel. «El Fichero de Arte Antiguo. El catálogo de los monumentos españoles», *La Voz*, Madrid, 1-VIII-1932, p. 10.

<sup>23</sup> VEGA, Joaquín de la. «Una interviú con el director general de Bellas Artes», *RTE. Revista Española de Turismo* (Madrid), n.º 1, 5-XI-1932, pp. 2-3.

<sup>24</sup> CABAÑAS BRAVO, 2014, pp. 49-50.

El FAA, con todo, como refleja su propia línea de publicaciones, donde más vitalidad mostró hasta la llegada de la guerra civil fue en el aspecto divulgativo del patrimonio monumental y museístico y en el fomento de la actividad catalogadora y clasificatoria desarrollada en las secciones de Arte y Arqueología del CEH, lo que también resultaba de gran utilidad para la Administración, como incluso apuntaba en 1935 la descripción de esta colección en el catálogo de publicaciones de la JAE.<sup>25</sup> Así, las obras de esta colección se concretaron en libritos de pequeño formato (16 × 11 cm), ampliamente ilustrados y casi todos encuadernados en tela, entre los que fueron pioneros los trascendentes tomitos citados de *Monumentos españoles*. Casi a la vez y acorde con lo dispuesto en el artículo sexto del Decreto fundacional del FAA, ese año la colección también publicó a Tormo los dos fascículos del catálogo-guía *Valencia: Los Museos*,<sup>26</sup> cuyo material procedía del mismo FAA.<sup>27</sup> Otros trabajos en ejecución, a los que ya aludía la citada *Memoria* de 1931-1932, también aparecieron en los años siguientes. Fue el caso, en 1933, del inventario de obras miniadas, en colecciones públicas y privadas, recogido en los dos tomos de *Manuscritos con pinturas*, de Jesús Domínguez Bordona.<sup>28</sup> Ese mismo año, con textos de Sánchez Cantón y muy ilustrado, también apareció el catálogo-guía *El Museo Nacional de Escultura*, dedicado al magno espacio habilitado para la escultura en el antiguo Colegio de San Gregorio de Valladolid, que había sido una de las grandes empresas museísticas promovidas por Orueta, como se indicaba en su texto y en otros similares de su compañero.<sup>29</sup> Es así como, en la nueva *Memoria* de la JAE de 1933-1934, última en publicarse, no solo hallaron atento comentario —como trabajos impulsados desde el FAA— estas obras y sus autores, sino también otros que seguían en ejecución. Es el caso del inventariado de custodias y objetos religiosos que preparaba Julián Sanz Martínez, cuyos dos volúmenes se pesaban sacar en la primavera de 1935, siendo incluso anunciados con el título *Orfebrería española. Custodias* en el citado catálogo de publicaciones de la JAE. Pero su salida se retrasó y tuvo mala fortuna con la llegada de la guerra, que también afectó al citado investigador del FAA, quien en 1936 hubo de exiliarse en Francia, dejando su obra y material de trabajo al albur de las circunstancias.<sup>30</sup>

Mejor suerte corrieron, en cambio, otros trabajos impulsados por el FAA que su colección pudo publicar antes del estallido bélico. Así, en 1935, publicó *La Casa de Lope de Vega*, con introducción de Ramón Menéndez Pidal y textos de Pedro Muguruza, Sánchez Cantón y Julio Cavestany,<sup>31</sup> obra elaborada en colaboración con otras secciones del CEH, que se situaba en la

<sup>25</sup> *Publicaciones de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 1935. Catálogo*, Madrid, JAEIC, 1935, pp. 30-31.

<sup>26</sup> TORMO, Elías. *Valencia: Los Museos. Guías. Catálogo* (2 vols.), Madrid, CEH-FAA, 1932.

<sup>27</sup> VEGUÉ Y GOLDONI, 1932, p. 10.

<sup>28</sup> DOMÍNGUEZ BORDONA, J.. *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. (2 vols), Madrid, CEH-FAA, 1933.

<sup>29</sup> [SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.]. «Explicación», *El Museo Nacional de Escultura. Valladolid*, Madrid, CEH-FAA, 1933a, pp. 7-9; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «El Museo Nacional de Escultura de Valladolid». *Residencia*, n.º 3, mayo 1933b, pp. 75-102; CABAÑAS BRAVO, 2014, pp. 50-52.

<sup>30</sup> Julián Sanz había comenzado a trabajar en el FAA en 1932, centrandó su trabajo en la elaboración de un catálogo de custodias, ostensorios y objetos religiosos, sobre lo que recopiló gran documentación. El trabajo que iba a publicar y el resto del material en forma de fichas, fotografías, dibujos, etc., quedaron en el CEH y pasaron desde 1940 al Instituto Diego Velázquez del CSIC, siguiendo la evolución de este hasta integrarse y conservarse hoy descritas sus 21 cajas en el ACCHS (ATN/CCA/01-21).

<sup>31</sup> *La Casa de Lope de Vega* (introducción de R. Menéndez Pidal, textos de P. Muguruza, F. J. Sánchez Cantón y J. Cavestany), Madrid, CEH-FAA, 1935.

línea republicana de apoyo y divulgación del patrimonio a través de los museos. Con ella se perseguía poner en valor la casa del siglo XVII en la que viviera el dramaturgo madrileño, dependiente desde 1931 de la Real Academia Española e inaugurada como museo —tras restauración por Muguruza— en 1935. Finalmente, en 1936 —y posiblemente con el apoyo que representó en febrero que Orueta fuera repuesto al frente de DGBA—, el FAA logró publicar otro libro anunciado: *Los hallazgos griegos de España*, de Antonio García Bellido,<sup>32</sup> quien había trabajado en el mismo a las órdenes de Orueta, aprendiendo —como se ha hecho notar— no solo a depurar la ilustración para este repertorio visual de obra griega, sino sobre todo a sistematizar la catalogación y asumir «el acuerdo sobre unas normas clasificatorias cuyo influjo posiblemente se refleje en la taxonomía arqueológica de más de una generación».<sup>33</sup>

Las publicaciones focalizaron mucho del trabajo del FAA, pero además de ello también sabemos por las *Memorias* del aumento de su fondo fotográfico por otros medios y protagonistas. Así, en la del bienio 1933-1934, que también reflejará el aumento del presupuesto del CEH, la Sección de Arqueología informaba de numerosas excursiones realizadas por sus miembros para reunir fotografías «con destino a los fondos del Fichero Artístico y a las publicaciones inmediatas»; para lo cual también «el fotógrafo señor Moreno efectuó varios recorridos por León, Silos, Burgos, Frómista, San Martín de Elines, Jaca, Granada, etc.» Además, el nuevo apartado que la *Memoria* dedicaba ahora a la subsección del FAA, no solo detallará sus notorios progresos con las referidas publicaciones, sino también que, durante los cursos 1932-1933 y 1933-1934, se había «proseguido la adquisición de fotografías y su clasificación, haciéndose campañas sistemáticas por los fotógrafos Moreno, de Madrid, y Más, de Barcelona, en Jaca, en Palencia, en Granada, en Málaga, en Burgos y en Toledo, dirigidas y subvencionadas por el Fichero». Y en sus trabajos, dirigidos por Orueta, fundamentalmente habían colaborado Julián Sanz, Pedro Martul, María Victoria González Mateos, María Tobio, Rafael Láinez y Antonio García Bellido.

Durante esos mismos años, por otra parte, el malagueño no dejó de apoyar los estudios y labores de los investigadores vinculados al FAA, como por ejemplo reflejan sus solicitudes de apoyo, en junio de 1933, a los gobernadores civiles de Pontevedra (Ángel del Castillo) o Santander (Ignacio Campoamor).<sup>34</sup> A la vez, entre 1932 y 1933, Orueta también posibilitó al Museo Arqueológico Nacional la formación de un laboratorio de fotografía y la dotación de una plaza de fotógrafo en plantilla, que ganó en 1932 Aurelio Pérez Rioja,<sup>35</sup> laboratorio y fotógrafo que, tras el estallido de la guerra, jugarían un gran papel en la documentación gráfica de la defensa del patrimonio histórico-artístico. No obstante, sobre la preservación de esta riqueza, la labor del malagueño en estos años resultaría mucho más trascendente en sus aportaciones en el terreno legislativo, de las que sobresalió su impulsó a la decisiva Ley del Tesoro Artístico aprobada en mayo de 1933, en la que también se tuvo en cuenta al FAA.

Esta norma tutelar y preservadora del patrimonio histórico-artístico, cuya vigencia hasta 1985 nos da idea de su trascendencia, con todo, venía precedida de otra de base más amplia, en cuya elaboración también había colaborado estrechamente Orueta y que culminaba la nor-

<sup>32</sup> GARCÍA BELLIDO, A.. *Los hallazgos griegos de España*, Madrid, CEH-FAA, 1936.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ REYERO, 2007, p. 224

<sup>34</sup> Cartas entre Orueta y Castillo de 2 y 9-VI-1933 y de Orueta a Campoamor de 5-VI-1933 (ACCHS, FRO, ATN/ORU/0010/0374-0376 y ATN/ORU/0012/0455-0456).

<sup>35</sup> ARGERICH, 2003, p. 127.

mativa previa abriendo una amplia línea administrativa de acción y compromiso. Es decir, se trató del novedoso y avanzado artículo 45 de la nueva Constitución, promulgada el 9 de diciembre de 1931, que 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.» Pero además, el mismo artículo, declaraba que el Estado «organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación» y «protegerá los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico». Este básico artículo, que —como se ha dicho— pronto se convirtió «en el nuevo paradigma del constitucionalismo cultural y que se irradiaría al mundo entero»,<sup>36</sup> además de declarar al patrimonio histórico-artístico como bien de todos, también emplazaba al Estado a cumplir un papel tutelar y a organizar su registro, por lo que de inmediato se comenzó a preparar la citada Ley de 1933 y se potenciaron funciones como las que ya desarrollaba el FAA dirigido por Orueta.

Aunque su tramitación fue muy lenta,<sup>37</sup> esta Ley venían a regular múltiples materias, entre las que nos interesa destacar no solo lo relativo al contenido y noción de «patrimonio histórico-artístico nacional» (reservado a los inmuebles y objetos artísticos con más de un siglo de antigüedad), sino también la organización administrativa para su defensa, que fundamentalmente quedaría articulada en torno a la DGBA, apoyada por la Junta Superior del Tesoro Artístico que ahora se creaba (con sus Delegaciones Locales, la Inspección General de Monumentos y varios organismos consultivos: Academias, Facultades, Escuelas Superiores, Patronatos de Museos, el FAA, etc.), el procedimiento de declaración monumental, el régimen jurídico de los bienes protegidos (intransferibles sin autorización cuando pertenecieran a las administraciones o la Iglesia y con diferentes limitaciones para su exportación o venta) y las reglas de formación de un inventario del patrimonio histórico-artístico nacional. Así, el papel reservado al FAA por esta Ley se extendió a tres grandes aspectos: el consultivo, el corporativo-ejecutivo y el colaborador en el inventariado del patrimonio.

En efecto, en el primer aspecto el FAA pasaba a ser un destacado organismo consultivo e informativo, junto a las academias de la Historia y Bellas Artes, la Junta Superior del Tesoro Artístico, la Facultad de Filosofía y Letras, los patronatos de los museos del Prado y el Arqueológico, etc. (Art. 6). La Ley también creaba la citada Junta Superior del Tesoro Artístico (JSTA), constituida por un representante del Fichero, además de los de las academias de la Historia y Bellas Artes, el director general de Aduanas y otros miembros designados o elegidos por el MIPBA de relevantes museos e instituciones académicas (Art. 7). En cuanto a los inmuebles y las declaraciones monumentales, se fijaba la ayuda de diferentes arquitectos, que «con el auxilio del Fichero de Arte Antiguo» formarían un «Censo de los edificios en peligro de destrucción» (Art. 22). También se instaba a todos los municipios españoles no solo a conservar óptimamente su patrimonio histórico-artístico, sino también a enviar para ello al FAA, en el plazo de seis meses, informes detallados elaborados por las corporaciones civiles y eclesiásticas, canalizados a través del delegado provincial (Arts. 36 y 67). Finalmente, las tareas

<sup>36</sup> PRIETO, Jesús. «Un ilustrado patriota del patrimonio», en M. Bolaños y M. Cabañas (dirs.), 2014, p. 10.

<sup>37</sup> El previo proyecto de ley fue autorizado a presentarse ante las Cortes por Decreto de 12-III-1932 (*Gaceta* de 4-IV-1932), pero la misma Ley no fue decretada y sancionada hasta el 13 de mayo de 1933, publicándose unos días después (*Gaceta* de 25-V-1933).

de inventariado concedían aún mayor relieve al FAA, puesto que la Ley apremiaba a «la formación de un Inventario del Patrimonio histórico-artístico» y señalaba como «base para lograrlo» al FAA y los *Catálogos Monumentales* (Art. 66); instrumentos de base que contarían, por un lado, con los citados informes de las corporaciones y entidades municipales, que debían remitirse ilustrados «con fotografías, dibujos, etc.» y acompañados de ser posible de catálogos, guías, estudios, etc. (Arts. 67 y 69), y, por otro, con el apoyo de la JSTA, que recibiría los informes y se ocuparía de la revisión y publicación de los *Catálogos Monumentales* (Arts. 70 y 71). Paralelamente, al FAA le correspondía suministrar a dicha Junta cuantos informes y elementos poseyera, «en especial a lo que atañe al Inventario y a los Catálogos» (Art. 72).

Con todo, la entrada en vigor de esta importante Ley sufrió un gran retraso, puesto que precisaba para hacerse efectiva de la publicación de su Reglamento de Aplicación, que no llegó hasta casi tres años después. Y es que, en septiembre de 1933, el Gobierno pasó a los radical-cedistas presididos por Alejandro Lerroux, que iniciaron una etapa conservadora menos concienciada y activa sobre la salvaguarda del patrimonio, durante la cual incluso se llegó a suprimir la DGBA en septiembre de 1935. Orueta, con todo, se mantuvo en el cargo hasta que presentó su dimisión el 26 de diciembre de 1933 (*Gaceta* de 27-XII); lo que ya anunció unos días antes en una entrevista del *Heraldo de Madrid*, que también aprovechó para hacer balance de su gestión como primer director general de Bellas Artes republicano. Citó entonces ordenadamente los logros que más le satisfacían, comenzando por la Ley del Tesoro Artístico, patrocinada por el Gobierno a iniciativa suya, y el FAA, que decía responder al deseo de catalogación de todos los países y en lo que España iba por delante en Europa. Se extendió mucho en comentar estos y otros logros, pero nos interesa destacar la importancia que concedía al FAA y su vocación catalogadora, sobre lo que expresaba su inspiración en la vieja iniciativa de Juan Facundo Riaño y los *Catálogos Monumentales*. Además, comentaba el malagueño sobre el proceder que, los datos del FAA, eran recogidos utilizando «las fichas que obligatoriamente me envían diversas personas, como maestros nacionales, curas, funcionarios del Estado, etc.», que luego se comprobaban y registraban, conteniendo a veces datos insospechados. Asimismo subrayaba que el uso del FAA era público y que, incluso para popularizarlo más, se habían realizado sus últimas publicaciones, línea que se pretendía continuar.<sup>38</sup>

A pesar de dejar su cargo en la DGBA, Orueta siguió dirigiendo el FAA, que mantuvo una brillante labor. El malagueño incluso fomentó que este, como preveía la citada Ley de 1933, estrechara sus vínculos en la defensa del patrimonio con la JSTA, importante órgano de gestión y mediación también creado por esta norma, del que Orueta fue nombrado presidente el 23 de enero de 1934 a propuesta unánime de la misma y de conformidad con el Consejo de Ministros (*Gaceta* de 26-I-1934). Puesto en el que se mantuvo hasta avanzado junio de 1936, momento en el que, regresado al frente de la DGBA, Orueta creyó oportuno dimitir y que lo reemplazara su maestro Manuel Gómez-Moreno.<sup>39</sup> Pero lo cierto es que, a pesar de las grandes atribu-

<sup>38</sup> «El director general de Bellas Artes va a dimitir», *Heraldo de Madrid* (13 de noviembre de 1933), pp. 16 y 2

<sup>39</sup> La dimisión y nombramiento de uno y otro se recogieron en sendos decretos de 19-VI-1936 (*Gaceta*, 21 de junio de 1936). Desde mayo de 1936 fue secretario interventor de la JSTA José Carreño España, quien convocó sus diferentes reuniones (celebradas en el Museo Arqueológico el 17 de junio y el 4 y 6 de julio) y levantó sus actas. La de 17 de junio recogió la dimisión de Orueta por motivos morales de incompatibilidad de cargos y la elección de Gómez-Moreno asentando que solo atendería a criterios profesionales y no políticos (ACCHS, FRO, Caja 1154/939, 941-945, 948-949).



ciones tutelares de la JSTA y su labor de enlace con el FAA, el órgano apenas pudo avanzar en su propia configuración y nombramientos, puesto que, al igual que la Ley de 1933 que la creara, precisaba del Reglamento de Aplicación para poner en marcha su actividad. Hubo que esperar, por tanto, a los gobiernos de izquierda que accedieron al poder con la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936. El nuevo Gobierno presidido por Manuel Azaña repuso entonces a Marcelino Domingo en el MIPBA y, dos respectivos decretos del 24 de febrero (*Gaceta* de 25-II-1936), restablecieron tanto la DGBA como a Ricardo de Orueta al frente de ella, procurándose que, en materia de defensa del patrimonio histórico-artístico, estas instituciones y sus titulares siguieran fomentando la misma línea de actuación emprendida en el bienio reformador.

Fue en esta vía continuista en la que el malagueño pudo volver a impulsar el citado Reglamento de Aplicación de la Ley de 1933, que aprobaba el Decreto de 16 de abril de 1936 (*Gaceta* de 17-IV). Este importante Reglamento, al que el mismo Orueta consideró su empeño más complementario y trascendente de su nuevo mandato,<sup>40</sup> regulaba múltiples funciones de la JSTA 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. Pero la norma no solo hizo efectivas las prerrogativas y funciones que otorgaba al FAA la Ley de 1933, sino que también redondeó algunos de sus aspectos y cometidos, con los que reforzó el papel directivo y de enlace de la JSTA a través de su Sección 5.º (Catálogos e inventarios). Así, la JSTA se convertía ya en la verdadera responsable de confeccionar un inventario del patrimonio histórico-artístico, a la vez que recibía los cometidos tanto de enlazar con los custodios de los *Catálogos Monumentales* (es decir el FAA del CEH y el Laboratorio de Arte y Arqueología de la Universidad Central, de extraña existencia), como de elaborar en el plazo de un año un plan a seguir para la formación y publicación de los mismos (Art. 84).

El estallido de la guerra civil en el mes de julio, empero, no solo iba a truncar buena parte de estas expectativas, sino que también hizo prioritarias otras necesidades inmediatas de protección del patrimonio. A Orueta, que nuevamente le correspondería hacer frente a ellas, la sublevación militar le sorprendió en Sevilla, aunque no tardó en ponerse al frente de sus responsabilidades en Madrid. A su vuelta fue muy duro con los compañeros y subordinados que habían abandonado el trabajo, como fue el caso de Francisco Abbad Ríos, encargado del FAA del CEH. El joven historiador del arte aragonés se había marchado a su pueblo de Huesca sin esperar a su regreso de Sevilla ni consultarle, aunque de haberlo hecho —como le respondía a su carta de 19 de julio desde Benabarre— «le hubiera aconsejado, dados los acontecimientos que ya comenzaban a entrecruzarse y el antecedente de su antigua inscripción política, que no se marchara por el momento»; puesto que ahora se veía abocado a dar orden al habilitado del CEH de retenerle la paga y a recomendarle que, cuando volviera, «se traiga un certificado del Frente Popular de esa [localidad], para que pueda recibirle otra vez en el Fichero».<sup>41</sup> Curiosamente luego veremos que Abbad Ríos volvería a ser el encargado del FAA entre 1940 y 1953.

Pero la guerra no solo conmocionó el normal funcionamiento del FAA y su personal, sino también el de la JSTA y otros órganos e instituciones vinculados a la defensa del patrimonio. A Orueta, nuevamente como en 1931, le tocó hacer frente a su protección y al peligro que suponía

<sup>40</sup> Carta de Orueta a Juan Temboury de 23-IV-1936 (ACCHS, FRO, Caja 1242/229-230).

<sup>41</sup> Carta de Orueta de 20-VIII-1936 en respuesta a la previa de Abbad Ríos de 19-VII-1936 desde Benabarre (ACCHS, FRO, Caja 1154/499 y 500).



la inicial e incontrolada quema de edificios religiosos e incautación de residencias aristocráticas. De modo que, con los decretos de 4 y 5 de agosto (*Gaceta* de 5 y 6-VIII-1936), inició la depuración del personal desafecto a la República en la DGBA, en los Patronatos de los Museos, en la JSTA y en la Junta Facultativa del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y su Consejo Asesor y adaptó sus estructuras a las nuevas condiciones. Pero, sobre todo, con carácter de emergencia, por un Decreto de 23 de julio (*Gaceta* de 25-VII-1936), promovió la creación en Madrid de una primera y duradera Junta de intervención para defensa del patrimonio, sin más rótulo y principalmente compuesta por 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). A esta Junta, que debía estar en relación inmediata con la DGBA, se la capacitaba 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». Pero a la semana, al demostrar la práctica su insuficiencia, impulsó el nuevo Decreto de 1 de agosto (*Gaceta* de 2-VIII), que ya la denominó Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (JIPTA), amplió sus miembros (cinco vocales más 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. Ello permitió a este órgano de protección del patrimonio, que pronto habilitó su sede en el convento de las Descalzas, estableció depósitos y comenzó a recibir obra, dotarse de una infraestructura, una normativa de actuación y una serie de grupos de trabajo que, organizados en comisiones, iniciaron una prudente actuación de salvaguarda.

La nueva JIPTA creada por Orueta en momentos tan excepcionales, que tenía por objeto resolver mediante la incautación y el depósito preventivo los apremiantes problemas de defensa y protección del patrimonio, sin duda tenía inspiración en la previa JSTA. La Ley de 1933 y el Reglamento de 1936, que la habían creado y puesto en funcionamiento, ya contemplaban el recurso mismo a la incautación y actuaciones semejantes confiadas a sus Juntas Delegadas o Locales; sin embargo, tras la creación de la JIPTA, la suerte que corrieron tanto la JSTA, que apenas había echado a andar tres meses antes, como el FAA, de más largo recorrido, fue diferente. Un Decreto dado el 4 de agosto (*Gaceta* de 5-VIII-1936), dejó en suspenso su actividad, cesó en sus cargos a todos sus miembros y puso la atención de las urgencias en manos del director general de Bellas Artes y los arquitectos de zona, que asumirían todas las facultades de la JSTA extinguida. Al FAA, en cambio, su amplia vertiente académica le serviría de refugio para no desaparecer, aunque a costa de rebajar el apoyo administrativo y limitarse a desarrollar una tarea más lenta y erudita, que le situaron en un segundo plano. A ello, por un lado, también contribuyó la dimisión de Orueta como director general de Bellas Artes, aceptada por el nuevo ministro Jesús Hernández en Decreto de 9 de septiembre (*Gaceta* de 10-IX-1936), que fue seguida de su evacuación a Valencia al iniciarse diciembre junto a otros intelectuales;<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Orueta formó parte de la segunda expedición de intelectuales que traslado desde Madrid a Valencia el Quinto Regimiento el 1 de diciembre de 1936, también integrada por Ángel Llorca, Justa Freire, José Capuz, Victorio Macho, José Gutiérrez Solana, Pedro Carrascó, Bartolomé Pérez Casas, José López Mezquita, Aurelio Arteta, Ricardo Gutiérrez Abascal, Alberto Chalmeta, Cristóbal Ruiz, José Ramón Zaragoza y Juan José Domenchina. El mismo Orueta, en nombre de los evacuados, ofreció el discurso de contestación a las palabras

por otro, le influyó la instalación del Ministerio de Propaganda, tras su creación el 4 de noviembre de 1936, en la misma sede del FAA y el CEH de la calle Duque de Medinaceli 4-8, donde incluso, tras la marcha del Gobierno y el Ministerio a Valencia en diciembre, seguiría alojada su Delegación de Propaganda y Prensa, al frente de la que quedó José Carreño España, anterior secretario de Orueta.<sup>43</sup>

No obstante, lo que adquirió ahora mayor importancia fue el laboratorio de fotografía impulsado por Orueta en el Museo Arqueológico Nacional y su fotógrafo de plantilla, Aurelio Pérez Rioja. Y es que, la marcha del Gobierno y la DGBA a Valencia en noviembre, pronto conllevó la reorganización allí de la JIPTA<sup>44</sup> y el nacimiento en Madrid de una Junta Delegada (con dependencia, como otras, de la central valenciana), para la cual el laboratorio y fotógrafo fueron esenciales para documentar la esforzada tarea de protección y evacuación del patrimonio histórico-artístico que tuvo por delante. Cuestión, además, en la que esta Junta Delegada madrileña contó con la participación de varios miembros de las secciones de Arte y Arqueología del CEH, como fue el caso de Gómez-Moreno (último presidente de la JSTA) y de Diego Angulo, encargados de la elección de lo susceptible de ser fotografiado y la catalogación de las esculturas y pinturas incautadas, o de Natividad Gómez-Moreno, dedicada al archivo de imágenes de los bienes muebles; además de otros colaboradores y fotógrafos que también venían colaborando con el CEH y su FAA, como Enrique Lafuente Ferrari (catalogador ahora de los dibujos y grabados), Pablo Gutiérrez Moreno (centrado en los muebles), Felipa Niño, María Elena Gómez-Moreno, Cayetano Mergelina o el fotógrafo Vicente Moreno.<sup>45</sup> De esta forma, aunque las urgentes necesidades de protección del patrimonio frenaron durante la guerra la continuidad de la labor administrativa que cumplía el FAA, condicionaron su orientación y afectaron considerablemente a sus profesionales, también precisaron del ejemplo de su labor y de la integración de sus investigadores y ello ayudó a avanzar en la catalogación, documentación y nuevos inventariados emprendidos por las diversas Juntas de Incautación y Protección articuladas.

## La evolución y nuevos usos del instrumento tras la guerra civil

Acabado el conflicto bélico, a finales de 1939 se fundó el CSIC, heredero de la JAE y de sus centros, entre ellos el CEH y sus secciones de Arte y Arqueología, que desde febrero de 1940 pasaron a conformar el nuevo Instituto Diego Velázquez, al que también quedó vinculado el FAA, que comenzó su nueva andadura con un fondo aproximado de unas 30 000 fotografías.<sup>46</sup>

---

de bienvenida del ministro Hernández (Aznar Soler, Manuel. «La Casa de la Cultura de València», en M. Aznar Soler (ed.). *València capital cultural de la República (1936-1937)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2007, pp. 131-154.

<sup>43</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007c, pp. 95-104.

<sup>44</sup> En febrero de 1937 pasó a formar parte, con el Fichero Artístico, del nuevo Consejo Central de Archivos Bibliotecas y Tesoro Artístico y, en abril, se reformuló dependiendo de él como Junta Central de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (Decreto-ley y Órdenes, respectivamente, de 12-II-1937 y 5-IV-1937. *Gaceta* de 17-II y 19-IV).

<sup>45</sup> ARGERICH, 2003, p. 127-145; ÁLVAREZ LOPERA, José. «La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil», en I. Argerich y J. Ara (eds.), 2003, pp. 27-61.

<sup>46</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel. «La historia del arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975», en M. A. Puig-Samper (ed.), 2007b, pp. 333-345.

Sería muy extenso —y no nos lo permite ya el espacio— trazar aquí con detalle su nuevo desarrollo, aunque si podemos resumir sus líneas generales. Hay que señalar, en este sentido, que durante el nuevo y largo régimen sobrevenido tras la guerra, el FAA, a pesar de las diferentes denominaciones recibidas (también se le llamó Fichero Artístico Nacional, simplemente Fichero Artístico o, más adelante, Fichero o Archivo Fotográfico o Fototeca del Instituto Diego Velázquez) y de los cambios administrativos y orientativos que experimentó, siempre continuó adscrito al citado Instituto del CSIC y no varió demasiado en sus funciones, incluidas las de apoyo a la Administración, que con el tiempo fueron perdiendo fuerza. Ello en buena parte se debió al mantenimiento de una trascendente norma republicana en materia de protección del patrimonio: la Ley del Tesoro Artístico de 1933, que como dijimos no sería derogada hasta 1985, fecha en la que la sustituyó la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985, de 25 de junio); pero también fue determinante la continuidad que siguió habiendo en el centro en muchos aspectos organizativos y funcionales e, incluso, en el personal y varias de sus líneas y labores investigadoras y catalogadoras. Así, en el Instituto Diego Velázquez, que siguió organizándose en secciones con un jefe al frente (la mayoría procedentes o con previos vínculos al anterior CEH) y estuvo dirigido, hasta la reestructuración de 1985,<sup>47</sup> por Juan Contreras, marqués de Lozoya (1940-1952), Diego Angulo (1953-1971), Enrique Marco Dorta (1971-1980) y Elisa Bermejo (1980-1985), el FAA continuó mantenido cierta continuidad en su personal y orientación, ya que en 1940 fue nombrado jefe del mismo Francisco Abbad Ríos, a quien ya vimos como encargado del mismo a la órdenes de Orueta y que ahora permanecería en este cargo hasta 1953, fecha en la que obtuvo por oposición —tras más de una década de difíciles intentos— la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Oviedo.<sup>48</sup> Pero el aragonés no sería el único en ocuparse del FAA, ya que en paralelo y seguidamente también fueron encargadas del mismo Olimpia Mérida (1944-1954), María del Carmen Gómez Moreno (1952-1953) o Elisa Bermejo (1953-1960).

La dirección de Abbad Ríos del FAA, por otro lado, refleja bien la asociación que continuó manteniendo este archivo fotográfico con la antigua empresa de inventariado de los *Catálogos Monumentales*, misión que ahora le fue encomendada a este Instituto del CSIC en 1940. Así, el mismo aragonés realizó desde el FAA la compleja redacción del *Catálogo Monumental de Zaragoza*, del que fue autor y que le publicó dicho Instituto en 1957,<sup>49</sup> sin que fuera el único gestionado desde allí, ya que, aparte de los frustrados, el Velázquez también publicó en 1942 el de Huesca, de Ricardo del Arco, en 1959 el de Toledo, del conde de Cerdillo, o en 1976 el primer tomo (dirigido por José María Azcárate) del de Madrid, de Francisco Rodríguez Marín.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Esta reestructuración lo convirtió en Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, adscrito al ahora recreado CEH del CSIC, que en 1999 fue rebautizó como Instituto de Historia.

<sup>48</sup> PALLOL TRIGUEROS, Rubén. «La Historia, la Historia del Arte, la Paleografía y la geografía en la Universidad nacionalcatólica», en L. E. Otero Carvajal (dir.). *La Universidad nacionalcatólica. La reacción antimoderna*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2014, pp. 535-683.

<sup>49</sup> ABBAD RÍOS, Francisco. *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*. (2 vols.). Madrid, CSIC / Instituto Diego Velázquez, 1957; LÓPEZ-YARTO, 2010, pp. 76-86; RINCÓN GARCÍA, Wifredo. «Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades», en A. López-Yarto *et al.* (coord.), 2012, pp. 152-177.

<sup>50</sup> LÓPEZ-YARTO, 2010, pp. 73-102.

Igualmente, en cuanto a la persistencia de este tipo de cometidos catalogadores vinculados al encargo administrativo, hay que recordar la publicación entre 1953 y 1954 de la segunda edición del catálogo *Monumentos españoles*, en versión revisada y ampliada por José María Azcárate, que siguió manteniendo miméticamente las características de la anterior edición, tanto en las formas de colaboración como en las de elaboración y publicación. Así, esta segunda edición, ahora en tres volúmenes y apenas con una ligera variación en el subtítulo (por el único tipo de declaración subsistente entonces), también fue subvencionada por la nueva DGBA y todavía fue publicada en la colección «Fichero de Arte Antiguo», mostrando que este órgano heredado del CEH aún permanecía en vigor. El mismo Azcárate,<sup>51</sup> además, también recordó en el prólogo que, la primera edición, se realizó en 1932 por iniciativa de Orueta y que, en lo nuevo recogido, se seguían los mismos esquemas que en la predecesora; agradeciendo la nueva colaboración y revisiones de Manuel Gómez-Moreno, Torres Balbás, Antonio García Bellido, Jesús Hernández Perera y Diego Angulo. Con todo, lo cierto es que, estas empresas de viejo cuño, fueron perdiendo fuelle a lo largo de los años cincuenta y, la creación en 1961 del Servicio Nacional de Información Artística y Arqueológica, que sustituyó a anticuados proyectos como el de los Catálogos Monumentales, también influyó en la progresiva pérdida de sentido de tal aspecto en el cometido del antiguo FAA, que fue reorientándose a intereses más exclusivos de los profesionales de la historia y el arte.

El FAA, no obstante, desde que volvió a ponerse en marcha en 1940 también actuó como receptor y custodio de muy diferentes fondos fotográficos, en cuya naturaleza y características apenas podemos detenernos. Cabe aludir, como muestra, al ingreso de algunos fondos generados en función del devenir del patrimonio artístico durante la guerra y su desenlace, como fue el caso en 1943 del llamado Archivo Fotográfico de Recuperación o en 1944 del Fondo Fotográfico Lladó, procedentes ambos de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. También, en febrero de 1944, por decisión conjunta de los ministerios del Aire y Educación Nacional, se creó en el Velázquez la sección de Fotografía Aérea, que estuvo dirigida sucesivamente por los coroneles Juan Rodríguez y Pascual Ortuño. Hubo en 1945 trueques con organismos científicos portugueses, que aportaron centenares de fotografías de arte luso, o en 1949 regalos como los de Walter W. S. Cook de la New York University; mientras se siguió un plan de adquisiciones a archivos privados (Mas, Gudiol, Mora, etc.), de gestiones entre particulares y de donaciones al cabo de los trabajos vinculados al Instituto, que, en general, produjeron un gran aumento del fondo fotográfico, del que ya se ha dado cuenta en otros lugares.<sup>52</sup> Estos aportes, junto a lo heredado y las cada vez más profesionales funciones atribuidas al conjunto de fondos fotográficos, en suma siguieron ya los avatares del Instituto Diego Velázquez y su Archivo Fotográfico dentro del CSIC; hasta que, en 2007, se produjo su integración entre las nuevas orientaciones de los institutos y biblioteca que, desde esa fecha, conforman el actual Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, donde hoy se custodia este legado, que sin duda también constituye una valiosa fuente para los estudios historiográficos interesados en el pasado reciente del arte y del patrimonio y sus mismas formas de conocimiento, investigación y conservación.

<sup>51</sup> AZCÁRATE, J. M.. «Prólogo», en *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos*. (3 vols. I: 1953; II y III: 1954), Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez-FAA, I, 1953, pp. 7-11.

<sup>52</sup> CABAÑAS BRAVO, 2007b, pp. 340-341.