Ricardo Orueta (1868-1939): vida y arte en el objetivo

Ricardo Orueta (1868-1939): life and art in a camera lens

Fernando Arce Sainz
Raquel Ibáñez González
Rosa Villalón Herrera

Archivo. Biblioteca Tomás Navarro Tomás
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC), Madrid

Resumen

Ricardo Orueta hizo de la fotografía una potente herramienta tanto para la investigación histórica como para la salvaguarda del patrimonio artístico español en las primeras décadas del siglo XX. Su archivo es un pequeño compendio de la historia de la fotografía desde el último tercio del XIX hasta 1939, aunando, además, su memoria personal y profesional.

Palabras clave: Fotografía, patrimonio artístico, escultura, archivos personales.

Abstract

Ricardo Orueta made photography a powerful tool for both historical research and protection of the Spanish artistic heritage during the early 20th century. His archive is a little compendium of the history of photography from the last third of the 19th century to 1939, bringing together, moreover, his personal and professional trajectory.

Keywords: Photography, artistic heritage, sculpture, personal archives.

Introducción

Ricardo Orueta Duarte (Málaga, 1868-Madrid, 1936) es una figura capital en la defensa, conservación y puesta en valor del patrimonio histórico-artístico español. A pesar de ello no ha sido, hasta fechas recientes, debidamente reivindicado (Bolaños, 2013-2014). Valga de ejemplo en este sentido la exposición itinerante (Valladolid, Málaga y Madrid), celebrada en 2014-2015, con el título *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta (1868-1939), en el frente del arte* (VV.AA., 2014).

Es sin duda su paso por la Dirección General de Bellas Artes, primero entre los años 1931-1933 y, más adelante, en 1936, lo que más ha contribuido a recuperar su memoria (Cabañas, 2009a, 2009b). Su labor al frente de esta dirección es de una modernidad sorprendente, tanto en cuestiones de concepto que hoy nos parecen plenamente asumidas (como la noción de patrimonio cultural) como legislativas y organizativas: cerca de 800 declaraciones de monumentos en 1931; la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 1933 (Guerrero,

2014), que no fue sustituida y mejorada hasta la Ley de 1985; la creación del Museo Nacional de Escultura en Valladolid (Bolaños, 2014); un decidido impulso a los Museos Provinciales y a los Archivos y Bibliotecas; retorno a la sociedad del conocimiento y disfrute de unos bienes históricos patrimonializados hasta la fecha por instituciones como la Iglesia y la Corona, que disponían de ellos de forma arbitraria y exclusiva.

¿Por qué traemos a Ricardo Orueta a un foro sobre la historia de la fotografía? Las razones son dos. Una tiene que ver con su actividad profesional, como estudioso del arte y como defensor del patrimonio. La otra con la esfera personal.

La fotografía como herramienta de investigación y salvaguarda del patrimonio

Nace Orueta en Málaga, en el seno de una familia burguesa y cosmopolita. Su padre, Domingo, fue un comerciante de vinos educado en Inglaterra que también se dedicó al estudio y desarrollo de la geología en España. Fue Domingo Orueta amigo cercano de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, y un dinamizador cultural e intelectual en la Málaga decimonónica: creó la Sociedad Malagueña de Ciencias Físicas y Naturales, el primer Museo de Ciencias de la ciudad y la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (Cruces y Orellana, 2020: 3).

El niño Ricardo, apodado «Cachín» en el círculo familiar (VV.AA., 2014: 26), crece en un ambiente en el que la fotografía no es algo ajeno o extraordinario. Le acompaña desde siempre, como memoria visual de él mismo y los suyos que se afana en conservar. Gracias a ello sus fotografías familiares y personales de infancia y juventud malagueña terminaron integradas en el desbordante archivo visual que generó como investigador en el Centro de Estudios Históricos (CEH), perteneciente a la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE).

FIG. 1. Retrato de Ricardo Orueta adolescente.

El Orueta malagueño se educa en un ambiente abierto, institucionista, lejos de los dogmatismos de una enseñanza capitalizada por la Iglesia. Muestra desde niño inclinaciones artísticas, especialmente en el campo de la escultura, que le llevarán a París en búsqueda de formación. La muerte del padre, no mucho tiempo después, y la delicada situación económica familiar hacen que vuelva a Málaga, donde entra a trabajar en el negocio de los vinos y termina sus inconclusos estudios de derecho como una forma de salida profesional que nunca fue de su agrado.

Entre finales del XIX e inicios del XX Ricardo es el catalizador de un inquieto grupo de malagueños más jóvenes que él entre los que se encontraban José Moreno Villa, Manuel García Morente, José Castillejo y los hermanos Alberto y Gustavo Jiménez Fraud. Animan la vida intelectual de la ciudad invitando a conferenciantes como Unamuno y Ortega y Gasset y fundando la revista *Gibralfaro*.

FIG. 2. Retrato de grupo con su círculo de amigos.

Todos ellos terminaron en Madrid y todos tuvieron relación con la JAE, institución que supuso la modernización de la enseñanza y el desarrollo de la ciencia, experimental y humanística, en España. Al rememorar su etapa malagueña Orueta se refiere «a una holganza ilustrada que da tiempo al hombre interior para desarrollarse con normalidad» sin la cual «no hay estudios, ni ciencia, ni creación espiritual posibles». Nos revela así una personalidad marcada por cierto hedonismo vital que contrasta con las espartanas costumbres de grandes figuras intelectuales de la época que también participaban del ideal regeneracionista, como Ramón Menéndez Pidal y Manuel Gómez-Moreno[1].

En 1911 deja atrás Málaga y se traslada a Madrid. Entra a trabajar en el bufete del abogado Melquíades Álvarez y comienza a frecuentar los círculos políticos republicanos, uniéndose en 1912 a la Liga de Educación Política Española, fundada por Ortega y Gasset y, más adelante, acompaña a Manuel Azaña en la fundación de Acción Republicana, de donde surgirá, en 1934, el partido Izquierda Republicana en el que militó. Pero este trabajo de abogado, demasiado previsible y normativo para un espíritu lleno de inquietudes, le producía una gran

1 «Gómez-Moreno era de una gran actividad, y de una gran sobriedad. No fumaba, no bebía, no tomaba café con los amigos […] Los investigadores llegan a no tener tiempo para eso. Es lo que le ocurre también a Menédez Pidal» (Moreno Villa, 1976: 94).

insatisfacción. Se dirigió a Giner de los Ríos, viejo amigo de la familia Orueta, quien le propuso y facilitó la entrada en el recién creado Centro de Estudios Históricos. Este centro estaba llamado a ser, y así lo fue, el referente de las ciencias humanas en España gracias a unos nuevos postulados conceptuales y metodológicos ausentes en unas universidades y academias caducas y ensimismadas (López Sánchez, 2006).

Coincide allí con su amigo José Moreno Villa y, desde el principio, se vuelca en el estudio de una disciplina artística, la escultura, que él mismo practicó como vehículo de expresión personal. Aunque en principio se integra en la sección de Arqueología, dirigida por Gómez-Moreno, su labor se desarrollará, a partir de 1913, en la recién creada Sección de Arte, bajo la tutela de Elías Tormo. El empeño de Orueta dio lugar a la creación, dentro de esa Sección de Arte, de una línea de trabajo centrada en Historia de la Escultura. Allí trabaja sobre escultura medieval y moderna publicando algunas monografías sobre artistas (Pedro de Mena en 1914, Berruguete en 1917) y artículos diversos en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, canal editorial del CEH.

Nos encontramos con un Ricardo Orueta que busca aplicar la disciplina fotográfica en el marco de la investigación histórica, un terreno que empezaba a ser explorado. Se hace necesario el viaje, la excursión como búsqueda y descubrimiento de un ingente patrimonio disperso por la geografía que debe ser conocido y catalogado. Marcó el camino, en este sentido, la confección desde inicios del XX de los *Catálogos Monumentales*, un ambicioso proyecto im-

FIG. 3. Excursión del Centro de Estudios Históricos a Mérida.

pulsado por el institucionista Facundo Riaño, en el que se pretendía, provincia a provincia, documentar y describir los bienes culturales repartidos por el territorio (López-Yarto, 2010). Una de las valiosas lecciones derivadas de los Catálogos fue que la documentación fotográfica no solo sirve para generar conocimiento. También puede proteger. Lo fotografiado y estudiado, más aún si se publica, no es que quede a salvo de la rapacidad de sus propietarios pero sí supone cierto freno ante la posibilidad de sufrir críticas y reproches públicos por unas ventas patrimoniales cuyos únicos intereses eran crematísticos sin importar la suerte y el destino del bien enajenado. Un buen ejemplo nos lo brinda un bote de marfil de época califal que estaba en la catedral de Zamora[2].

La sangría de tesoros artísticos españoles en las primeras décadas del siglo XX, animada fundamentalmente por la demanda de potentados coleccionistas norteamericanos (VV. AA., 2014: 136), parecía no tener fin por culpa de un marco legal muy laxo y los pocos escrúpulos de custodios e intermediarios. Ricardo Orueta, durante la década de los años 20, sobre todo desde su incorporación a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1924, denuncia reiteradamente esta situación de desamparo patrimonial (VV. AA., 2014). Firme en su compromiso, cuando alcanza la dirección de Bellas Artes (DGBA) puso en marcha normativas legislativas que sirvieron para proteger de forma efectiva el legado artístico español. Además, consiguió recuperar algunas de las piezas que habían salido del país con anterioridad, como la tapa sepulcral de Alfonso Ansúrez, de finales del siglo XI, que el propio Orueta había fotografiado en su ubicación original en Sahagún (León) en los años 20 (Prado-Vilar, 2019).

En el marco de esta labor legislativa el malagueño pone en marcha un proyecto, a caballo entre lo científico y lo patrimonial, que tiene por protagonista la fotografía. Se trata del llamado Fichero de Arte Antiguo en 1931, un cometido que la DGBA encargará al CEH, en concreto a sus secciones de Arte y Arqueología (VV. AA., 2014: 43). Este Fichero de Arte Antiguo buscaba ser un inventario de todas las obras de arte repartidas por el territorio que fueran anteriores a 1850. También se contemplaba que dicho Fichero recogiera las obras que habían sido destruidas o exportadas de 1875 en adelante. El CEH, por un lado, tenía a los mejores especialistas y una experiencia acumulada de dos décadas con una metodología basada en la exploración y la documentación. Por otro lado, los antiguos originales de los Catálogos Monumentales, casi todos con uno o más volúmenes de fotografías, terminaron depositados en el CEH. Esta conjunción de factores está en el origen de la gran colección fotográfica integrada en los archivos del actual Centro de Ciencias Humanas y Sociales (Ibáñez, Sánchez y Villalón, 2011). Orueta, durante el tiempo que estuvo ligado al CEH, fue uno de los investigadores-fotógrafos más prolíficos, aportando un gran número de originales.

Cesado en septiembre de 1933 de su cargo en la DGBA volverá a ser nombrado director tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones de 1936. Meses después estalla la guerra, lo que abre un escenario de enorme peligro para el tesoro artístico. Ataques descontrolados y ocupaciones de establecimientos religiosos y aristocráticos en los primeros momentos, y la posibili-

2 El bote estaba guardado, casi olvidado, en un armario hasta que Elena Rodríguez Bolívar, esposa de Manuel Gómez-Moreno, lo descubrió mientras el matrimonio estaba realizando el catálogo monumental de la provincia en 1903 (Gómez-Moreno Rodríguez, 1995: 241-244). Años más tarde, en 1911, el obispado zamorano, consciente del enorme valor de la pieza, no duda en ponerla a la venta sabedora de que terminará saliendo del país con destino a una colección privada. La publicación en el diario *ABC*, casi a toda página, de la fotografía del bote hecha años atrás por Gómez-Moreno dio más fuerza a la denuncia pública hecha por Guillermo de Osma en el Congreso de los diputados. Al final, se consigue paralizar esa venta, localizar la pieza y depositarla en el Museo Arqueológico Nacional. Indemnizado el intermediario, el bote pasó a la colección del Museo, donde puede ser contemplado desde entonces.

FIG. 4. Ricardo Orueta en la escalinata del Congreso de los Diputados.

dad cierta de destrucción como resultado de la conflagración bélica, mueven rápidamente a Orueta a desarrollar acciones preventivas y de salvamento, sin duda capitales para el futuro del patrimonio. A los pocos días del alzamiento la DGBA constituye una Junta para la defensa del patrimonio, que luego será la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (JIPTA), con amplias facultades para tutelar los objetos de arte, históricos, científicos, archivísticos y bibliográficos que se encontraban en los edificios ocupados, decidiendo su traslado y custodia si se estimara necesario. De nuevo, la fotografía tiene un papel clave, en este caso forense, ya que cada pieza incautada era identificada y documentada.

Conforme avanza la guerra las tensiones internas en el gobierno de la República apartan a Orueta de la DGBA, siendo trasladado a Valencia en noviembre de 1936. Desde el primer momento se mostró contrario a abandonar Madrid y consiguió, tras insistir, retornar a la capital en julio de 1937 y reincorporarse al CEH. Es un Orueta solo, cansado, pero con la firme convicción, tal vez la única que albergaba a esas alturas, de preparar la publicación de un libro sobre la escultura medieval española como última aportación de su visión del desarrollo histórico de esta disciplina artística (Cabañas, 2015). Dedica largas jornadas a esta tarea en los sótanos del edificio del CEH en la calle Duque de Medinaceli, más seguros frente a los bombardeos. Teniendo bastante avanzado el trabajo no podrá culminarlo por culpa de un fatal accidente. Estando en el Museo de Reproducciones Artísticas, del que fue nombrado director al volver a Madrid, cayó por su escalinata produciéndose graves lesiones. Maltrecho, fue llevado a casa de un familiar, donde moriría, casi en soledad, el 10 de febrero de 1939.

La fotografía como experiencia personal

El uso y disfrute de la fotografía de Ricardo Orueta como aficionado nos descubre aspectos de su personalidad más allá de su carrera investigadora y su compromiso político. Es muy expresivo en este sentido el retrato literario que le dedica su buen amigo José Moreno Villa:

> «Pero lo más notable en él era su personalidad. Su cuarto daba risa. Vivía estrechamente entre muebles viejos de su padre, desbarnizados y astillados, máquinas y ampliadoras de fotografías… 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; 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. De Orueta se podría escribir un libro divertido y dramático» (Moreno Villa, 1976: 97).

Ese cubil al que se refiere Moreno Villa era una de las modestas habitaciones de la Residencia de Estudiantes, también perteneciente a la JAE, donde se instaló en 1915 de la mano del director, otro amigo malagueño, Alberto Jiménez Fraud. Nombrado tutor de los estudiantes, Orueta se convirtió en una figura muy conocida y apreciada en la Residencia. Es un animador de actividades y trata de fomentar la sensibilización artística de los estudiantes pensionados organizando excursiones a museos y ciudades monumentales cercanas a Madrid. Siempre llevaba con él una o más cámaras fotográficas. Federico García Lorca, uno de los residentes, escribió una pieza teatral que quedó inédita en la que Orueta es un personaje más de la trama:

> *(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 estupenda.*
>
> *TRUÁN. Yo, sin embargo, no le prestaría la máquina ni le prestaría nada. Es un cretino* (Lahuerta, 2010: 10-11).

En efecto, el Orueta que se mueve por la Residencia siempre acompañado de una cámara se traduce en un aluvión de fotografías de las personas que habitaban aquel lugar tan querido para él. Hay muchos retratos de los jóvenes estudiantes, por desgracia anónimos, salvo en aquellos casos de residentes que tuvieron una postrera notoriedad en el campo de las ciencias y las artes. Es muy interesante, por citar algún ejemplo, una sesión de fotos que realiza a un Luis Buñuel que posa en actitud descarada y desafiante frente al objetivo. También hay fotos de actos celebrados en la Residencia, de visitantes, de los grupos de estudiantes extranjeros que venían en verano, de las excursiones. Trasmite Orueta, mediante sus imágenes, un ambiente de optimismo, de felicidad incluso.

Aparte del retrato desarrolla interés por la captura de figuras en movimiento con el objetivo de congelarlas en el espacio. Saca así muchas instantáneas de los estudiantes realizando ejercicios gimnásticos y atléticos. Son una suerte de esculturas que aúnan el dinamismo de las figuras con la estaticidad impuesta por el inerte soporte. También le gusta jugar con la virtualidad

FIG. 5. Competiciones deportivas en la Residencia de Estudiantes.

tridimensional de la fotografía estereoscópica, empleándola muy a menudo. Sus ganas de experimentar con los procedimientos fotográficos hacen que utilice técnicas pioneras en el uso del color, prueba de ello es la serie de autocromos de la Residencia de Estudiantes y la imagen de la Virgen de Belén de la iglesia de Santo Domingo de Málaga que publicó en su obra *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*.

El Archivo de Ricardo Orueta

El archivo de Ricardo Orueta está formado por un gran número de fotografías en distintos soportes, muchas de ellas vinculadas a sus estudios de escultura y otras a su interés y preocupación por el patrimonio artístico español a las que debemos sumar las de carácter más afectivo y personal. Además de las fotografías se conserva la correspondencia de su etapa como Director General de Bellas Artes (1931-1933, 1936) donde queda patente su compromiso con la protección del patrimonio. Algunas de las cartas incluyen o hacen referencia a fotografías con las que aumentar el corpus del Fichero de Arte Antiguo.

Las fotografías que reproducen edificios, esculturas, y otros objetos artísticos se integran en un conjunto mayor que aúna los negativos de vidrio reunidos por Manuel Gómez-Moreno durante su etapa en el CEH. Forman parte de este bloque las realizadas por el propio Gómez-Moreno y colaboradores como Emilio Camps Cazorla, Jesús Domínguez Bordona y Juan Cabré.

Durante muchos años se pensaba que el principal autor del fondo era Manuel Gómez-Moreno, pero el trabajo posterior de digitalización y descripción ha desvelado que la mayor parte de las instantáneas fueron realizadas por Ricardo Orueta, de ahí que se incluyera su nombre en la denominación del archivo.

Es difícil determinar la autoría de las 23000 placas que constituyen el conjunto aunque podemos distinguir aquellas que utilizó en sus publicaciones de escultura, alrededor de 1700 negativos, y otras muchas de diversos temas en formato 9x12 y 13x18 cm en las que su autoría queda patente. El resto se corresponden con las reunidas por las secciones de Arte y Arqueología que luego se integrarían en el Fichero de Arte Antiguo. Hay que sumar más de 3500 placas estereoscópicas de formato 6x13 y 4,5x10,5 cm realizadas en la Residencia de Estudiantes y durante sus viajes y excursiones, y 51 autocromos en los que experimentó con las técnicas pioneras de color.

El archivo incluye una serie de copias en papel obtenidas por contacto a partir de los negativos que ascienden a más de 5000, todas ellas relativas a sus estudios sobre escultura. Orueta las organizó en sobres anotados con la identificación de los lugares que a veces acompañaba con notas, cartas y dibujos.

La variedad de soportes y formatos de las fotografías de Orueta se debe a su afán por ensayar para conseguir los mejores resultados en sus registros fotográficos, animándose a probar el uso de máscaras para matizar luces y sombras o enfatizar detalles. Fruto de este interés por la técnica fotográfica, encontramos también ejemplos en los que experimenta con el revelado y los virados.

Es necesario hacer hincapié en la serie de fotografías estereoscópicas en soporte de vidrio en las que mezcla los temas de carácter patrimonial con otros mucho más personales como visitas a su Málaga natal, encuentros con familiares y amigos, jornadas marineras, excursiones, en definitiva, sus inquietudes más íntimas. Estas vistas nos muestran el empeño de Orueta por mejorar su calidad como fotógrafo, insistiendo especialmente en la captación del movimiento como puede apreciarse en las tomas que realiza del oleaje del mar o las competiciones deportivas de la Residencia de Estudiantes.

FIG. 6. Vista de la cúpula del Museo de Ciencias Naturales. Autocromo.

Orueta, además de las fotografías que él mismo producía, conservó antiguas fotografías familiares cuya cronología data desde el último tercio del siglo XIX. Muchas de ellas están realizadas en estudios fotográficos malagueños y presentan las características de la época: copias a la albúmina, montadas sobre cartones decorados con orlas y dorados. Aparecen los padres, sus hermanas y hermanos, el propio Orueta y también su grupo de amigos, apodados como la «Peña malagueña», entre los que estaban los ya mencionados hermanos Jiménez Fraud, José Moreno Villa y Manuel García Morente. Curiosas imágenes de viajes se suceden en un álbum que reúne quizás, las primeras tentativas de los hermanos Orueta con la práctica fotográfica. Las copias a la albúmina que lo forman están recortadas y anotadas para el posterior recuerdo.

Por último, cabe señalar que para la edición de su trabajo inédito *La escultura española de los siglos XI y XII*, publicada en 2015 por el Museo Nacional de Escultura, en el archivo llevamos a cabo una labor de búsqueda y selección de las fotografías que Orueta había proyectado para ilustrar la obra que quedó tristemente frustrada por el estallido de la guerra y su posterior muerte en 1939. Estaban anotadas con el número de figura y se encontraban dispersas entre la colección fotográfica al haber sido recolocadas de nuevo en los años posteriores. Es una prueba más de la minuciosa tarea de documentación fotográfica que desarrolló el malagueño a lo largo de su vida.

Epílogo

El legado que Orueta nos ha dejado va más allá de su archivo personal y profesional. Gracias a su capacidad para comprender la utilidad de la fotografía para el conocimiento y la protección del patrimonio, sembró el germen para la creación de un archivo fotográfico con más de trescientas mil fotografías cuyo valor sigue vigente, cumpliendo con creces los objetivos inicialmente propuestos al crear el Fichero de Arte Antiguo. Su interés ha seguido aumentando con el paso de los años al ser un registro fiel del patrimonio artístico e histórico español.

Valga esta comunicación para insistir en la necesidad de profundizar en la figura y trayectoria vital de Ricardo Orueta, tanto en el campo de la investigación histórica y la salvaguarda del patrimonio como en su personalidad, destacando en todos estos aspectos el uso de la fotografía desde diferentes enfoques técnicos y estéticos que ha dado lugar a un excepcional archivo de imágenes abierto a la sociedad.

Bibliografía

BOLAÑOS, María (2011): «La Edad de Plata de Ricardo Orueta», en Orueta, Ricardo, *Alonso Berruguete y su obra*, Madrid, pp. 13-21.

- (2013-2014): «Ricardo de Orueta, crónica de un olvido», Museos.es, 9-10, pp. 180-189.

CABAÑAS, Miguel (2009): «La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo Orueta (1931-1936)», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, pp. 169-193.

- (2009b): «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 guerra*, Madrid, pp. 481-498.
- (2015): «El tortuoso trayecto de un manuscrito de Ricardo Orueta dedicado a la escultura española de los siglos XI y XII», en R. Orueta, *La escultura española de los siglos XI y XII*, Madrid, pp. 13-28.

CRUCES, Esther; ORELLANA, Fernando (2020): *Ricardo Orueta, un malagueño dedicado al patrimonio histórico español (1868-1939)*, Málaga.

GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, María Elena (1995): *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Madrid.

IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Raquel; SÁNCHEZ LUQUE, María; VILLALÓN HERRERA, Rosa Mª (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, 17-18 febrero, <http://www.archivoymemoria.com> [Consulta: 02/08/2021].

LAHUERTA, Juan José (dir.) (2010): *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, Madrid.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2007): *Heterodoxos españoles: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid.

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

MORENO VILLA, José (1976): *Vida en claro. Autobiografía*, México.

ORUETA, Ricardo (1914): *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid.

- (1917): *Berruguete y su obra*, Madrid.
- (2015): *La escultura española de los siglos XI y XII*, Madrid.

PRADO-VILAR, Francisco (2019): «The awakening of endymion: beauty, time, and eternity in romanesque sculpture, and its photographic afterlife», *Codex Aquilarensis*, 35, pp. 223-252.

VV.AA. (2014): *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta (1868-1939), en el frente del arte*, Madrid.