

La conservación del arte del exilio en los museos españoles. De su constitución a las problemáticas para su puesta en valor

Inmaculada Real López¹

Recibido: 20 de agosto de 2019 / Aceptado: 28 de agosto de 2019 / Publicado: 15 de octubre de 2019

Resumen. Las iniciativas museísticas para la conservación de los legados de la diáspora han ido cambiando a lo largo de estas últimas décadas. No todos los proyectos han sido viables, algunos consiguieron que fueran realizables, otros quedaron en la utopía de una idea. Al tratarse de un arte comprometido políticamente, hay que tener en cuenta los factores que han influido en la conservación de este patrimonio realizado durante el exilio republicano español. En este artículo se propone estudiar cuales han sido las principales modalidades de museos puestos en marcha, las dificultades encontradas, así como su proceso de evolución.

Palabras clave: Museos; exilio; arte español; retorno; colecciones.

[en] The Conservation of the Art of Exile in Museums. From its Constitution to the Problems for its Enhancement

Abstract. The museum initiatives for the conservation of the legacies of the diaspora have evolved over the last decades. Not all projects have been viable, some made them feasible, others were left in the utopia of an idea. Being a politically committed art, we must take into account the factors that have influenced the conservation of this heritage made during the Spanish Republican exile. In this article it is proposed to study which have been the main modalities of museums launched, the difficulties encountered, as well as their evolution process.

Keywords: Museums; Exile; Spanish Art; Return; Collections.

Sumario. 1. Introducción. 2. La recuperación y la conservación del arte del exilio desde la museología. 3. Nuevas incorporaciones del arte del exilio en el panorama museístico. 4. Problemáticas en el proceso de recuperación y conservación del patrimonio del exilio. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Real López, Inmaculada. “La conservación del arte del exilio en los museos. De su constitución a las problemáticas para su puesta en valor”. En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 371-392

¹ Universidad de Zaragoza.
Correo electrónico: inma_haes_2@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3917-1088>

1. Introducción

El museo como lugar para la conservación de los legados del exilio surge como resultado de un proceso de recuperación y puesta en valor de las obras de arte de la diáspora que, tras su regreso a España², han dado lugar a la formación de nuevas colecciones, las cuales han contribuido a la salvaguarda de un patrimonio que hasta entonces era bastante desconocido. Si el museo se convierte en el espacio por excelencia para la consolidación artística, por el contrario, la ausencia de representación conlleva la pérdida de referencia y, por tanto, la imposibilidad de adquirir un reconocimiento. Los artistas transterrados fueron testigos a su retorno³ del vacío y el silencio que había de los mismos en los fondos artísticos de las instituciones españolas, lo que motivó la realización de numerosas y generosas donaciones tanto al Estado⁴ como a las Comunidades Autónomas⁵ con el fin de que ingresan en los fondos museísticos. Se trataba de un gesto desinteresado, pero lleno de intencionalidad, pues de esta forma se pretendía reparar el olvido y conseguir una mayor visibilidad de cara a la sociedad. A su vez, estos legados se convirtieron en el punto de partida de nuevas instituciones que se fundaron por diferentes puntos de la geografía española, con un discurso principalmente biográfico y con el objetivo de rendir homenaje a artistas escasamente conocidos.

Evidentemente, el origen de estos museos está ligado al contexto histórico del país⁶, un aspecto a tener en cuenta por tratarse de un arte que ha estado condicionado políticamente debido al compromiso de sus creadores con el Gobierno de la República durante la Guerra Civil. Circunstancia que justifica la manipulación que se produjo en los discursos expositivos durante el franquismo⁷

² Véase Inmaculada Real López, *El retorno artístico del patrimonio del exilio* (Madrid: Síntesis, 2016).

³ El Gobierno de la República trasladó su sede a París en 1945 con el interés de elaborar un Plan de Acción para efectuar el inmediato retorno a España, impulsados por un halo de optimismo, tras la Liberación del ejército nazi en el territorio francés, consideraban próxima la derrota de la dictadura franquista. Un panorama que vio truncada sus expectativas pese a la creación del Decreto de enero de 1947 con normas para facilitar la entrada de los exiliados a España, pues el ingreso en la UNESCO en 1953 y en la ONU en 1955 fortalecía los apoyos del régimen a nivel internacional. En aquel momento los retornos efectuados fueron muy escasos, además de que a efectos de los demás exiliados era considerados de una verdadera traición.

⁴ Recordemos que el pintor Vela Zanetti donó al Estado español en 1975, a través del Patrimonio Nacional de Museos, con destino al Museo Español de Arte Contemporáneo, cuatro Bocetos para el Mural de la ONU y la pintura del Estudio del hombre pidiendo paz. Más tarde, en el año 2000, el pintor Eugenio Granell incorporó un lote de cinco obras a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que ingresó como depósito. Se trataba de una selección muy representativa pues abarcaba cronológicamente las diferentes etapas del exilio. Poco después, se hacía pública la noticia de la incorporación de obras de los años cuarenta y cincuenta de Eugenio Granell a la colección permanente del museo.

⁵ Citar la generosa donación que Apel·les Fenosa realizó a la Generalitat de Cataluña en 1987 en agradecimiento de la medalla que le fue concedida ese mismo año. Se trataba de un lote que estaba compuesto por una importante representación de esculturas, litografías, carteles y libros. Gesto que permitió la realización del proyecto expositivo Apel·les Fenosa, obres del fons d'art de la Generalitat de Catalunya, 1989. Asimismo, el artista Ramón Gaya donó al Ayuntamiento de Murcia, con motivo de la exposición itinerante que organizó el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1989, y que se presentó en la Iglesia de San Esteban de la capital murciana, un lote de obras que fue entregando sucesivamente en varios años. Esta colección constituyó el origen del museo creado al artista en su ciudad natal.

⁶ Hay que recordar que el primer Ministerio de Cultura no se creó hasta 1977, y que las gestiones para la fundación de estos museos surgirán a partir de la transición democrática, y principalmente, tras la aprobación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.

⁷ Adquiere una gran relevancia la puesta en marcha de la "política de la Hispanidad" cuyo objetivo era establecer relaciones con los países iberoamericanos. Las Bienales Hispanoamericanas de Arte fueron

privilegiándose durante la posguerra las obras de los artistas residentes en España, y estableciéndose una política de silencio hacia aquellos que estaban en la diáspora. El fin del franquismo comenzaba una etapa esperanzadora en las políticas culturales, recordemos que durante los años el régimen se mantuvo la Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional y el Decreto 16 de abril de 1936, en el que se aprobaba el Reglamento para la aplicación de la citada ley⁸. Con la instauración de la democracia se abría un halo de optimismo para la recuperación de este patrimonio, favorecido ya por un nuevo panorama legislativo puesto en marcha a través del artículo 148 de la Constitución Española de 1978, en el apartado 15 que regulaba las competencias que, en materia de museos, las cuales quedaban transferidas a las Comunidades Autónomas. Esta descentralización de la gestión favoreció la creación de instituciones “periféricas”⁹ y la aparición de leyes autonómicas para su regulación¹⁰, situación que favoreció la modernización del mapa museístico español con la fundación de numerosas instituciones para la conservación de, entre otros legados, los de la diáspora republicana. Asimismo, al dotar a las provincias españolas de esta función se consolidaban los vínculos que los artistas exiliados mantenían con sus lugares de origen, en esa búsqueda del enraizamiento¹¹, pues el mayor anhelo era adquirir el renombre que no habían tenido durante los años de ausencia, ser admirados por sus paisanos¹² y dejar allí de forma permanente una parte de su legado.

Como resultado de este cambio en la gestión del patrimonio, las Comunidades Autónomas tendrían una amplia representación en el arte del exilio, mientras que la incorporación a la colección del Estado ha sido tardía¹³. Pero, a su vez, el carácter

organizadas desde el Instituto de Cultura Hispánica y se proyectaban como un nuevo escenario político que buscaba normalizar sus relaciones con el exterior. Se convirtieron en un escaparate donde exponer la renovación del panorama artístico español que reemplazaba el academicismo por la pintura abstracta. Véase Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo: bienal hispano-americana de arte* (Madrid: CSIC, 1996).

⁸ Véase Lara Nebreda Martín, “La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal”, *Revista General de Información y Documentación* 28, no. 1 (2018): 213-241, consultado el 20 de julio de 2019, <https://doi.org/10.5209/RGID.60804>

⁹ Véase María Sánchez Luque, “Los museos estatales ante la descentralización”, *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural* (2011): 1-15.

¹⁰ A modo de ejemplo citar la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano o la Ley 9/1999, de 9 de abril, de Museos en la Comunidad de Madrid. Esta última vela por la creación de museos y colecciones de titularidad de la Comunidad de Madrid, y asume la gestión de museos o colecciones de titularidad del Estado o de sus organismos públicos (Art. 4 y 5. Capítulo I).

¹¹ “Reclamo angustiosamente en silencio algo que me ate, me ayude a clavar los pies en España. No pido ni gloria ni dinero a León, pero me duele en las entrañas pensar que si mis vínculos de esta tierra fueran en otra provincia yo tendría algo realizado”. Carta de Vela Zanetti a Victoriano Crémer, Madrid, 1 de septiembre de 1962. Inmaculada Real López, *Cartas de Vela Zanetti a Victoriano Crémer. Epistolario inédito* (Valencia: Tirant Humanidades, 2018), 122.

¹² Victorio Macho regresó tempranamente del exilio, en 1952. En aquel momento viajó a su tierra natal, Palencia, una visita que le sirvió para darse cuenta de que su nombre había sido literalmente borrado, pues había desaparecido la placa grabada que contenía su nombre en la calle que daba acceso al Cristo del Otero, tampoco hubo ninguna autoridad oficial que acogiera su presencia. Esto quizá fue uno de los motivos que condicionó su decisión para que su obra permaneciera en Toledo.

¹³ Véase María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, *Arte y Estado en la España del siglo XX* (Alianza: Madrid, 1989). El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía está en proceso de reflexión sobre la integración de este patrimonio en el seno de su institución y el discurso expositivo, del que está completamente ausente. Se prevé crear en breve una sala dedicada al arte del exilio, pues una de las cuestiones que se plantea es cómo insertarlo dentro del contexto artístico que presenta la colección.

provincial de estos nuevos museos no les ha permitido tener una visibilidad más allá del territorio en el que se encuentran, y conseguir estabilidad en la financiación, especialmente en los periodos de crisis económica, que se han visto afectadas por las políticas de recesión, poniéndose en peligro en varias ocasiones la continuidad de estas instituciones.

Por tanto, la conservación de los legados de la diáspora ha pasado por una evolución que se estructura en varias etapas, las cuales han facilitado o impedido la puesta en marcha de estos museos, cuyo modelo de recuperación ha ido cambiando en función de los problemas encontrados, dando lugar a diferentes tipos planteamientos. El objetivo de este artículo es analizar cómo ha sido el proceso de incorporación del patrimonio procedente de la diáspora a las colecciones museísticas. Pero, principalmente el foco de atención es reflexionar sobre aquellos proyectos que no se pudieron llevar a cabo y quedaron paralizados, frente a aquellos que se han puesto en marcha recientemente. Es decir, el éxito, frente al fracaso a través de estudios de caso, es la perspectiva que se adopta en este artículo, con el fin de demostrar cómo los “museos están cambiando”¹⁴.

2. La recuperación y la conservación del arte del exilio desde la museología

En las primeras iniciativas impulsadas para la recuperación de los artistas de la diáspora el término identidad ya aparecía estrechamente vinculado a esta generación de exiliados que fueron quienes protagonizaron la Edad de Plata. Un periodo de florecimiento para las artes y las letras españolas que tuvo su desarrollo en el primer tercio del siglo XX, y que quedó interrumpido con motivo de la Guerra Civil. Con el exilio, al otro lado de la frontera pirenaica comenzaron a surgir de forma inmediata, en los campos de refugiados, actividades que buscaban dar continuidad a este periodo de esplendor, con la puesta en marcha de Boletines o la celebración de exposiciones, con el fin de que este legado cultural no cayera en el olvido, y que se fue consolidando a medida que los desterrados llegaban a los diferentes países de arribos, siendo los países más representativos Francia, México, Argentina, Puerto Rico, Estados Unidos o la Unión Soviética. Para reforzar su identidad miraron hacia los grandes iconos de la pintura y la literatura española, como Velázquez, El Greco, Goya, Cervantes, Unamuno, Lorca, Machado, o el propio Museo del Prado, que Ramón Gaya denominó “La roca española”¹⁵. Por tanto, “los exiliados construyeron su identidad de tales no solo en relación con la posibilidad de integrarse en sus lugares de acogida, sino también –o incluso

¹⁴ Un tema que ha sido recientemente tema de reflexión en el ICOFOM. François Mairesse, *Définir le musée du XX^e siècle. Matériaux pour une discussion* (París: ICOFOM, 2017).

¹⁵ “Cuando uno desde lejos piensa en el Prado, éste no se presenta nunca como un museo, sino como una especie de patria. Hay allí algo muy fijo, invulnerable y también sin redención. [...] Hay en todo lo español una especie de hambre, de hambre amorosa si se quiere, que es en la pintura donde parece quedar más satisfecha. [...] (Es) un lugar hermético, secreto, conventual, en donde lo español va metiéndose en clausura, espesándose, encastillándose. [...] Entrar en el Prado es como bajar a una cueva profunda, mezcla de reciedumbre y solemnidad, en donde España esconde un botín de sí misma, robado, arrebatao a sí misma”. Ramón Gaya Pomés, “Roca española”, en *Ramón Gaya. Obra completa*, ed. Nigel Dennis e Isabel Vallejo (Valencia: Pretextos y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010), 183-184.

esencialmente— frente a su tierra de origen y, por tanto, en términos de regresar a ella”¹⁶.

En este sentido, hay que citar el Laboratorio de Formas¹⁷ por tratarse de un proyecto memorialista puesto en marcha en el exilio bonaerense, en 1963, por Díaz Pardo y Luis Seoane con el objetivo de fusionar tradición y modernidad a través de los nuevos avances del diseño industrial, a la vez que se recuperaba la cerámica de Sargadelos, que se convertía en el soporte de los emblemas ligados a la historia de Galicia extraídos de su historia y su cultura popular. De este proyecto empresarial surgiría en 1970 el Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside¹⁸. Se trata de la primera iniciativa museística puesta en marcha en España para conservar un capítulo de la memoria histórica; combatir el olvido de una generación de artistas, exiliados y represaliados; retornar el patrimonio de la diáspora; además de restaurar la vanguardia histórica gallega que había quedado desmantelada. El punto de partida del fondo artístico sería Castelao, el promotor de la generación Os Novos¹⁹. El modelo de recuperación de esta institución es “generacional”, es decir, su interés se focaliza en la reconstrucción del discurso artístico contemporáneo que había quedado interrumpido tras la Guerra Civil. Asimismo, tiene de excepcionalidad el hecho de que se inauguró en el tardo franquismo, y fue pionero en exponer abiertamente arte comprometido con los ideales de la República. En realidad, se trata del primer museo que se funda para recuperar la memoria²⁰ artística en España, y se convierte en un modelo de referencia para futuros proyectos. Sin embargo, el problema que presenta esta institución es que, desde su fundación hasta la actualidad ha vivido un periodo de declive constante por sus problemas de gestión, lo que le ha impedido ser el referente que debió de ser y obtener el reconocimiento que debió tener. Al tratarse de un museo privado

¹⁶ Juan Manuel Díaz de Guereño, “Algunas notas sobre identidad exiliadas y reintegración”, en *Exilio e identidad*, coord. Mercedes Acillona López (San Sebastián: Hamaika Bide, 2014), 30.

¹⁷ Véase Inmaculada Real López, *El Laboratorio de Formas y las políticas de la memoria: recuperar las huellas del pasado* (Beau Bassin: Académica Española, 2018); Xosé Manuel Beiras Torrado, *O Laboratorio de Formas 40 anos despois* (A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2008).

¹⁸ Véase Inmaculada Real López, *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside. Memoria, compromiso e identidad* (Gijón: Trea, 2018).

¹⁹ Esta generación, también denominada movimiento renovador gallego, representa la vanguardia artística gallega la cual estuvo integrada por los artistas Carlos Maside, Manuel Torres, Arturo Souto, Manuel Colmeiro, Laxeiro, Luis Seoane y Fernández Mazas, entre otros; quienes entraron en contacto con las corrientes artísticas europeas gracias a las pensiones de las diputaciones provinciales. Véase Xosé Antón Castro Fernández, *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)* (Sada, A Coruña: Edición do Castro, 1992).

²⁰ La disciplina museológica está desempeñando una relevante labor en la puesta en valor de la memoria y en la recuperación de espacios estratégicos, tanto en Europa como en América. En este sentido cabe citar el Museo de la Memoria en Argentina, que se convirtió en sede de la VIII reunión anual de FIHRM (Federación Internacional de Museos de Derechos Humanos) celebrada en 2017.

Asimismo, ha sido tema de reflexión desde otras ópticas como la educativa, a modo de ejemplo, citar el artículo de Manuel Barreiro Mariño, “La memoria histórica en España y su situación en el ámbito educativo: La necesidad de crear un museo memorial en España”, *Revista Historia Autónoma* 11 (2017), 261-278. Mientras que, desde una perspectiva más histórica, los museos han sido objeto de estudio por Zoé De Kerangat en “Construyendo memorias e identidades: narrativas históricas (trans) nacionales y locales en museos de España”, en *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*, ed. Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo (Bern: Peter Lang, 2015), 279-293.

vinculado al citado proyecto empresarial su futuro como institución ha fluctuado de la misma manera que lo ha hecho el grupo Sargadelos y Cerámicas do Castro²¹.

Otro tipo de musealización que aparece en la década de los ochenta fue la adopción de una figura del exilio como “punto de partida” del discurso expositivo, como así sucedió con la obra de Eleuterio Blasco Ferrer en el Museo del Parque Cultural de Molinos²², con Castelao en el Museo Provincial de Pontevedra o con Luis Seoane en el Museo de Bellas Artes de La Coruña. En relación con el primero, se trata de la primera iniciativa de la nueva museología puesta en marcha en España, gracias a que su promotor, Mateo Andrés²³, se puso en contacto con los últimos postulados que esta corriente museológica estaba adquiriendo en el ICOM. Por tanto, no se trata de una institución limitada por el perímetro de sus muros, sino que se extiende por todo el territorio de Molinos, para la recuperación de los valores culturales y tradicionales de este pueblo turolense²⁴. Se convirtió en un modelo museístico a seguir, al recibir el reconocimiento internacional del MINOM²⁵ e influyó en políticas ambientales como la Ley de Parques Culturales de Aragón de 1997, que vela por la conservación, divulgación e integración de arte, cultura, tradiciones y naturaleza. La protección que otorga el Gobierno de Aragón a los diferentes territorios es a través de estos Parques que se subdividen en espacios, y en el caso de Molinos pertenece al Parque Cultural del Maestrazgo.

Es destacable reseñar cómo el legado de Blasco Ferrer (fig. 1) se termina introduciendo en este proyecto que pretendía recuperar edificios y “dinamizar social y culturalmente a la población, para que el patrimonio de generaciones no se perdiese en el abandono y en el olvido”²⁶. La primera sala que se dedicó al escultor focino fue en 1987, para entonces ya había hecho una donación²⁷ a este museo que comenzaba su andadura y donde su colección²⁸ se convertía en la clave del

²¹ En el año 1949 Isaac Díaz Pardo creó *Cerámicas do Castro* en Sada, A Coruña, un taller de cerámica que recuperaba la antigua loza de Sargadelos. Posteriormente, pasaría a integrarse en el Laboratorio Formas fundado en 1968 junto a Luis Seoane, e integraría numerosas instituciones como el Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside o el Seminario de Estudios Galegos.

²² Véase Inmaculada Real López, “La nueva museología en el origen del Parque Cultural de Molinos”, *Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad* 57 (2013), 78-90.

²³ Colaboró junto con el Gobierno de Aragón en la creación de una red de museos, así como la redacción de la Ley 7/1986, de 6 de diciembre, de museos de Aragón, que surge tras la transferencia de competencias culturales a las Comunidades Autónomas.

²⁴ Museo del Parque Cultural de Molinos partió de la Asociación Cultural de Amigos de Molinos Pueyo d’Ambasaguas que fue fundada en Barcelona por un grupo de emigrantes de esta localidad. El objetivo inicial era recuperar la memoria histórica y el patrimonio del pueblo.

²⁵ La nueva museología dio sus primeros pasos con la Declaración de Quebec en 1984 y la celebración del primer Taller Internacional sobre ecomuseos y nueva museología. Con la formalización del MINOM en 1985, se sucedieron otros encuentros en Lisboa (Portugal), Totem (Noruega), y el cuarto se organizó en Molinos en el año 1987.

²⁶ “La hora de Molinos”, *Boletín Informativo D’Ambasaguas* 5 (1985): 1.

²⁷ “Desde luego pueden contar conmigo y miraré si hacen el museo de hacer una donación de algunas esculturas más y muchos dibujos de diferentes épocas mías y si puedo llevaré mis cuadros de aquí, también les daré algunos más, yo no lo hago con ningún interés ni tienen que hacerme ningún elogio, lo hago porque mi madre era de Molinos, y sabes que estábamos muchas veces en ese pintoresco pueblo, y siento una gran simpatía por todos de Molinos, y tengo muchos recuerdos de mi niñez, y me siento como si estuviera en Foz-Calanda donde nací”. *Carta de Eleuterio Blasco Ferrer*, Pierrelatte, 4 de mayo de 1985, Archivo del Museo del Parque Cultural de Molinos.

²⁸ Algunas de las esculturas en hierro, bronce u hojalata que integran la colección del museo son: *El último suspiro de Don Quijote*, *Violinista*, *Española*, *Mujer con cántaro*, además de varias esculturas en bronce, entre otras. Con respecto a la pintura *Canto en la calle*, *Niño ciego con pichón*, *El preso y la libertad* o *Mi sobrina*

proyecto. Este espacio se complementó con aquellos que constituían el Parque Cultural de Molinos: la Sala de los Ecosistemas y la Sala de Paleontología, además del Jardín Botánico que se complementaba con el paisaje de Molinos y las Grutas de Cristal en las Cuevas de las Graderas.



Figura 1: Sala Eleuterio Blasco Ferrer. Museo del Parque Cultural de Molinos. Fuente: © Museo del Parque Cultural de Molinos.

Con respecto al Museo Provincial de Pontevedra, citar el caso de Castelao, de quien el Museo de Pontevedra conserva un amplio fondo artístico y documental procedente de la incautación de los bienes, además de las donaciones de familiares y amigos. Debido a las restricciones y censuras²⁹ que este polifacético político galleguista sufrió, el museo solo se limitó hacia 1968 a mostrar alguna de estas obras –sin identificación–, en la Sala de Pintura Gallega. En 1976, una vez instaurada la democracia, se abrió la primera sala permanente de Castelao³⁰.

Cuando Castelao partió al exilio pronunció las siguientes palabras: "Ojalá retorne de nuevo algún día, por estas mismas aguas para morir donde nació"³¹, un deseo que no se llegó a cumplir. El 28 de junio de 1984 regresaba Castelao de

Nuri. Véase Rubén Pérez Moreno, "Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993)" (Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014).

²⁹ Recordemos que Alfonso Rodríguez Castelao estaba censurado y sus bienes habían sido incautados. Exiliado en Argentina, a su muerte, en 1950 los periódicos gallegos solo le podrían recordar por su faceta de dibujante y caricaturista, impidiéndose cualquier alusión a su trayectoria política y galleguista.

³⁰ Su representación expositiva se fue ampliando hasta llegar a ocupar tres salas en la sede del Palacio García Flórez hacia 1987. Actualmente, tras el proceso de remodelación del museo, ocupa dos amplias salas en el Sexto Edificio del Museo de Pontevedra.

³¹ Carlos Fernández Santander, *El exilio gallego de la Guerra Civil* (Sada, A Coruña: Edición do Castro, 2003), 7.

forma póstuma procedente del Panteón del Centro Gallego en La Chacarita de Buenos Aires con destino al Panteón de Gallegos Ilustres de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela. La repatriación fue organizada por el Parlamento Gallego y terminó siendo politizada³², mediatizada³³ y sufrió altercados, pues se llegó a decir que era un acto manipulado, clandestino y que impedía ser recibido por el pueblo. El acto concluyó con la entrega de la Medalla de Oro de Galicia a la figura de Castelao, dando fin al exilio galleguista, e iniciándose un proceso de recuperación artístico, político y cultural que comenzó a materializarse con llegada de obra suya de la etapa del exilio que ingresaría en el Museo Provincial de Pontevedra. Hasta entonces el museo sólo conservaba trabajos de los años veinte, de su etapa como pensionado, y que fueron depositadas por la Diputación Provincial. La adquisición de obras por diferentes vías de ingreso renovarían el discurso expositivo que actualmente se muestra en tres salas del Sexto Edificio, precedida de la obra de Castelao, y continuada por el arte gallego de la posguerra. Esta nueva sede fue inaugurada el 4 de enero de 2013 donde, dada la amplitud del espacio, permite incorporar cuatro cuadros de los cinco que integran la serie de ciegos (1915), el otro se conserva en el Centro Gallego de Buenos Aires. La obra de Castelao vuelve a servir de contexto introductorio para la presentación de la generación Os Novos, siguiendo el discurso expositivo del Museo Carlos Maside.

El tercer ejemplo a destacar es el del Museo de Bellas Artes de La Coruña, que, al igual que el Provincial de Pontevedra, no recogió en el discurso expositivo la obra de los artistas de la generación Os Novos hasta los años noventa. Entre 1990 y 1991 se produjo el traslado a la actual sede, que coincidió con la donación de Maruxa Seoane de un importante lote de obras de Luis Seoane, compuesta por treinta y nueve óleos –como *Mater Gallaeciae* (1961) o *Albatros en un mar cualquiera* (1962) *Mariscadoras* (1969)– y más de cien grabados, junto algunos libros ilustrados. Esta aportación al museo despertó tal interés a nivel artístico, por su calidad y cantidad, que cambió el discurso expositivo de esta institución, y sirvió de referente para contextualizar la obra del movimiento renovador, entonces ausente en esta colección. A través de compras y donaciones³⁴ se fue adquiriendo obra de Laxeiro, Colmeiro o Torres, entre otros, dando lugar a la recuperación y musealización del grupo los Renovadores que actualmente se puede contemplar en la sala dedicada al arte del siglo XX.

³² Unos meses antes de que se efectuara el traslado, el Bloque Nacionalista Galego (BNG) consideraba que no se daban las condiciones políticas para llevarlo a cabo, mientras que otros grupos del parlamento gallego manifestaban el deseo del retorno de los retos de Castelao. Postura también compartida por Teresa de Castelo, hermana del intelectual, y que fue determinante para iniciar su gestión. El mismo día del traslado, el avión salió con retraso por un aviso de bomba.

Véase María Paz Balibrea Enríquez, “Las condiciones del retorno o cómo se recupera el exilio en las políticas culturales del PSOE (1982-1996)”, en *El exilio republicano de 1939*, coord. Manuel Aznar Soler y Ramón López García, 224-238 (Sevilla: Renacimiento, 2014).

³³ Lo emitió en directo la televisión gallega.

³⁴ A través de depósitos, compras y donaciones en el museo ingresaron numerosas obras, se tuvo que recurrir a las colecciones del Estado y de otras administraciones públicas para conseguir una interesante representación artística de este periodo. La Diputación de A Coruña, el Ayuntamiento coruñés y la Colección de Arte Contemporáneo son algunas de las instituciones que contribuyeron a la aportación de obras a este fondo artístico.

Finalmente señalar la existencia de un tercer tipo de recuperación, el de los “museos monográficos” que tiene principalmente un carácter biográfico, y fue el modelo que más predominó por toda la geografía española y, a día de hoy, es el más representativo. En los años cincuenta y sesenta comenzó a surgir en España esta tipología museística que en las décadas siguientes adquirió una mayor relevancia, especialmente en relación con el patrimonio del exilio, es decir, los museos monográficos dedicados a figuras representativas de la cultura artística y literaria. La iniciativa de creación de estas instituciones parte principalmente de propuestas provinciales y municipales, por lo que adquirieron una connotación de carácter localista. Especialmente porque, el deseo de recuperación de dichas colecciones iba unido al interés por rescatar una figura relevante que, para la historia de este lugar, había caído en el olvido. Por tanto, hay un interés principalmente por rendir homenaje a un paisano olvidado, quedando desligado de los vínculos políticos e históricos contemporáneos que resultarían necesarios para comprender el contexto en el que se enmarca la obra.

Es decir, se trata de una tipología museística que surge de forma individualizada, principalmente, a partir de los años noventa, y se distribuye geográficamente por diferentes lugares de España. Las instituciones monográficas como la Fundación Vela Zanetti, la Fundación Eugenio Granell, el Museo Rodríguez Luna³⁵ o el Museo Joaquín Peinado surgen una vez establecida la democracia. Con la constitución de estos espacios se vela por la integridad de estas colecciones, sobre las que pesa la dispersión y el desconocimiento existente en torno a los mismos. Por tanto, se han convertido en los auténticos testimonios de la memoria del exilio, pues reconstruyen un capítulo escasamente representado en las colecciones de arte contemporáneo. El marco de su creación ha sido determinante para su puesta en marcha, pues la mayoría de estos museos surgieron en la última etapa de la vida de los artistas, quienes participaron y apoyaron de forma directa la creación de estas instituciones a través de donaciones.

En este sentido, habría que citar instituciones como por ejemplo el Museo Rodríguez Luna en Montoro, inaugurado con una pequeña colección perteneciente a la última etapa del artista, mostrada con anterioridad en la Galería Juana Mordó. El lenguaje abstracto que desarrolló en este periodo recoge el estilo de estas obras. La lectura expositiva entraña complejidad, especialmente, si se tiene en cuenta que en el espacio donde se exhibe carece de elementos y técnicas explicativas que favorezcan acercar al visitante tanto al artista como a la obra. Por tanto, uno de los resultados más habituales es que el público generalizado marche desinformado, con la impresión de no saber qué ha contemplado, quedando, por tanto, destinado a un perfil más especialista y dedicado a la materia.

Otra institución que sirve igualmente para reflejar este proceso de desconexión del artista exiliado con su pasado histórico más inmediato, lo encontramos en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, donde se conserva la mayor parte del legado del segoviano Esteban Vicente, integrante de la Escuela de Nueva York. La colección de esta institución, que actualmente pasa por uno de los momentos más complicados de financiación, va rotando de forma periódica, alternando con

³⁵ Véase Elisa Povedano Marrugat, *Museo Antonio Rodríguez Luna de Montoro* (Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultural, 2001).

otras exhibiciones dedicadas a artistas contemporáneos. Sin embargo, aunque estas dinámicas expositivas, en numerosas ocasiones, sirven como pretexto para investigar en torno al artista y su obra, la ausencia de datos en torno a la misma en la propia sala impide una correcta contextualización y deriva a un desconocimiento generalizado.

Al margen de estas tipologías museísticas, en el año 2007 se fundó en la Junquera el Museo Memorial de l'Exili. Se trataba de un proyecto completamente distinto de los que hasta ahora se habían puesto en marcha, pues no era una institución que surgía tras la creación de una colección, sino que se creaba para recuperar la memoria de un territorio estratégico, el antiguo camino del exilio republicano. Por tanto, se proyecta desde una perspectiva más histórica y antropológica, aunque en ocasiones recurre a artistas actuales para establecer un diálogo entre arte y exilio. En este sentido citar el programa titulado *Arte y memoria. Propuestas artísticas contemporáneas*. El origen de esta iniciativa surge en 2009 con motivo de la conmemoración del setenta aniversario de la retirada republicana, se rindieron homenajes, principalmente, a las personas anónimas. Desde entonces, esta iniciativa sigue su curso y presenta periódicamente nuevas propuestas de artistas nacionales e internacionales, como el colectivo Maçart, Gonzalo Elvira, Marco Noris, Pere Noguera o Ester Baulida, una de las más recientes. En estos trabajos se dan prioridad a aquellos que tengan un aspecto reflexivo y, a su vez, crítico con la actualidad, como testigo de los acontecimientos históricos y políticos, y los que mantengan un diálogo con los recuerdos entre el pasado y el presente. En ocasiones son documentales, en otras son performances. En este sentido cabe citar la de Francesc Abad que está expuesta de forma permanente en el museo y que lleva por título "Memoria"³⁶.

El MUME se integra dentro de los museos de la memoria que recuperan el patrimonio del exilio, aunque su proyecto de institución se plantea desde otra perspectiva, no desde la artística³⁷ sino la histórica y sociológica. No se funda con una colección propiamente dicha, pues sus objetivos están dirigidos a transmitir el testimonio directo, y a interpretar el pasado desde una perspectiva didáctica, mediante secuencias fotográficas, paneles, proyecciones audiovisuales, ordenadores táctiles e interactivos, acompañados de una museografía que de forma estratégica evoca la errancia de la diáspora. Es decir, no se concibe el museo para la salvaguarda de un legado artístico, sino como un lugar para la reflexión y el pensamiento³⁸, condicionado por su ubicación estratégica en la calle Mayor de la Jonquera, el camino que condujo al exilio, y que está interconectado con la musealización *in situ* de otros lugares del territorio, conocida como la Red de

³⁶ Se trata de una secuencia fotográfica que refleja cómo la palabra que da el título a la obra y está escrita con tinta, comienza a borrarse cuando entra en contacto con el agua hasta perderse por completo. Véase Jordí Font Aguilló, "En la periferia transfronteriza tras las huellas del exilio. El proyecto del Museu Memorial de l'Exili (MUME) diez años después", en *Patrimonio Artístico en el exilio*, ed. Inmaculada Real López (número extraordinario de la *Revista Española de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica* 69 (2017), 127.

³⁷ Aunque no forma parte del discurso de la colección permanente sí se incluyen en las exposiciones temporales las obras de estos artistas; por ejemplo, se han estudiado la trayectoria de Joan Jordá (2010), Josep Bartolí (2010), Helio Gómez (2014), entre otros.

³⁸ Véase François Mairesse, Flore Garcin-Marrou y Aurélie Mouton-Rezzouk, *Des lieux pour penser. Musées, Théâtres, Bibliothèques* (Paris: ICOFOM, 2018).

Espacios de Memoria de Cataluña. Aun así, en las exposiciones temporales estará presente el lenguaje artístico como un “factor testimonial y, a la vez, como un instrumento para apre(h)ender las condiciones vitales del exilio”³⁹. De esta manera, se mantiene activo el vínculo entre arte y memoria que al margen del marco institucional numerosos artistas contemporáneos están poniendo en marcha, aportando nuevos discursos y evocaciones en torno al exilio republicano, como es el caso de Patricia Fernández y *El Paseo de los Melancólicos*. En este trabajo la artista reflexiona sobre la fragilidad frente a lo que persiste, en un proceso donde ella misma se convierte en la memoria pasiva, en el intermediario y en el punto de interconexión de estos dos puentes. Evidentemente, los museos memorialistas no pueden permanecer ajenos a las nuevas propuestas que se están llevando a cabo en el arte contemporáneo que, a través de las relecturas de acontecimientos pasados, están directamente ligadas al patrimonio artístico de la diáspora.

Por tanto, el museo de la Junquera está vinculado a las reflexiones más recientes que en materia de museología y memoria se han puesto en marcha en países europeos, como es el caso de Francia, que desde hace varias décadas el Ministère des Armées creó “Chemins de la mémoire” para recuperar y conmemorar los diferentes lugares que fueron escenarios de los conflictos políticos y militares, lugares protagonistas de la historia francesa contemporánea, y que estaban directamente influidos por las reflexiones que Pierre Nora en materia de memoria⁴⁰. Asimismo, citar en Alemania la fundación de varios museos nacionales para la historia y la cultura, destacamos principalmente, el Museo Histórico Alemán que se inauguró en el año 2006 convirtiéndose en “un lugar de autorreflexión y autodeterminación gracias a la memoria histórica. Debe informar y, además y por encima de esto, debe suscitar en los visitantes interrogantes acerca de la historia alemana y ofrecer respuestas a los mismos”⁴¹. La primera exposición temporal celebrada llevaba por título “Historia alemana en imágenes y testimonio”.

3. Nuevas incorporaciones del arte del exilio en el panorama museístico

En este epígrafe se quiere demostrar que la conservación del arte del exilio es un tema que aún sigue vivo, que está dando lugar a nuevas donaciones y negociaciones institucionales, además de contribuciones de particulares que están sacando a la luz figuras hasta entonces desconocidas en la historia del arte español, o la recuperación de nuevos testimonios. Dada la relevancia que tiene cada gesto a favor de la puesta en valor de los artistas de la diáspora, a continuación, se destacan tres actuaciones recientes, que han surgido en el curso del año 2018, y que vienen a demostrar que se trata de un patrimonio que, hoy día, sigue despertando interés

³⁹ Jordi Font Aguilló, “En la periferia transfronteriza”, 131.

⁴⁰ Hizo relevantes aportaciones tanto en la definición de la terminología como en la definición de los espacios. Fruto de este esfuerzo por restablecer “la memoria nacional perdida” surgió el trabajo titulado *Lieux de mémoire*. En él recuperó los lugares más significativos e hizo un inventario de estos, junto a los elementos simbólicos de carácter conmemorativo o monumental. Se trató de una de las primeras y más importantes contribuciones realizadas al restablecimiento de la historia de Francia.

⁴¹ Hans-Martin Hinz, “Museología y nuevos museos nacionales de historia y cultura”, *Noticias del ICOM* 4 (2006): 8.

desde el ámbito institucional y también desde el ámbito académico, dando lugar a la aparición de continuas publicaciones e investigaciones.

Por tanto, en primer lugar, hay que destacar la aparición de un nuevo espacio que viene a ampliar el listado de los museos del exilio. Se trata de la sala permanente dedicada a Eduardo Pisano abierta en la Casa de la Cultura de Torrelavega (Santander), inaugurada el 3 de mayo de 2018, para rendir homenaje al pintor santanderino⁴². Al mismo tiempo que se abría una nueva colección, se incorporaba otra vía de donación, pues hasta ahora las aportaciones que se han realizado en el ámbito de la museología y del patrimonio de la diáspora, procedían principalmente de la figura de los familiares o amigos directos del artista, sus paisanos o, incluso, del propio artista. Todos ellos fueron quienes se encargaron de hacer donaciones a instituciones para la creación de museos monográficos. Sin embargo, a esta lista se suma ahora la figura del coleccionista francés, aquel que supo apreciar la obra de los artistas en el exilio y que consiguió custodiarlo hasta la actualidad. Hubo destacados mecenas del arte en Francia que favorecieron la producción artística de los desterrados españoles. En este sentido, la obra que compone esta sala procede de la colección de André Licoys quien llegó a convertirse en el principal cliente⁴³ de E. Pisano, y quien adquirió obras suyas durante treinta años. El gesto de la donación ha sido posible gracias al hijo de éste. Eric Licoys⁴⁴ era un gran conocedor de la estrecha amistad que había entre el pintor y su padre, y quería cumplir con el deseo que tenía su progenitor de hacer efectivo el retorno artístico de Pisano, quien siempre evocó España desde la distancia. Por ello, el hijo del coleccionista ha entregado un total de cincuenta pinturas y dos grabados⁴⁵ que representan abiertamente la tradición y la identidad española, pues las figuras de Goya y el Greco fueron las influencias más directas en su pintura. Se prevé en un futuro próximo el traslado de todo este conjunto a una sede que estará destinada a la Colección Norte de Arte Contemporáneo, de esta manera, estas

⁴² El pintor (Torrelavega, 1921 - París, 1986) forma parte del núcleo artístico de la Escuela de París, donde entró en contacto con otros pintores españoles como Flores, Grau Sala, Peinado, Parra, Fenosa, Colmeiro, Quirós, Orlando Pelayo, entre otros. Véase *Montparnasse terre d'asile. Eduardo Pisano, peintre espagnol* (exposición). Musée de Montparnasse, del 1 de febrero al 17 de marzo de 2013. Eduardo Pisano vivió el drama de la Guerra Civil y el exilio francés, donde pasó por los campos de concentración de Argèles y de Gurs. El desarrollo artístico comenzó principalmente en 1947 definiéndose con una pintura expresiva, en ocasiones atormentada y dramática, en otras, más colorida, pero con una predominante pincelada enérgica. Véase *Eduardo Pisano. Colección museística Pisano. Donación del coleccionista Eric Licoys* (Torrelavega: Gobierno de Cantabria, 2018). Catálogo de exposición.

⁴³ André Licoys se sintió atraído por la maestría y el sentimentalismo de esta obra que recoge el tormento del exilio y los estados emocionales del pintor, el cual queda condicionado por el destierro. El interés por hacer esta donación procede del coleccionista quien desea restablecer la situación personal del pintor haciéndose regresar a su lugar de origen.

⁴⁴ El hijo del marchante André Licoys, cuenta cómo el coleccionista siempre tuvo en mente la idea de fundar un museo en Torrelavega donde rendir homenaje al artista. Sin embargo, la creación de esta sala no surge de forma inmediata, sino que se trata de un proceso gradual de recuperación que había empezado unos años antes. De hecho, en el año 2012 la ciudad santanderina organizó una exposición para rendir homenaje tanto al pintor como a su principal coleccionista. A ésta le sigue la celebrada en el Espacio Garcilaso entre el 19 de diciembre de 2015 y el 15 de enero de 2016. Véase Isabel González, "La sala Garcilaso evoca a Pisano", *El Diario Montañés*, 10 de enero de 2016; Lola Gallardo, "La pintura de Pisano vuelve a Torrelavega", *El Diario Montañés*, 20 de diciembre de 2015.

⁴⁵ El conjunto de estas obras se agrupa en base a cinco temáticas: la religión, la naturaleza muerta, la mujer, el circo y las tradiciones. A éstas se suman catorce guaches que fueron entregados años antes.

pinturas quedarían vinculadas a un proyecto de multidisciplinariedad e integración artística donde el cine tendría también una presencia relevante.

Mientras se abría el citado espacio museístico, en Valencia ese mismo año se iniciaban las negociaciones para incorporar a la colección del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) el legado de Josep Renau, compuesto por unas cuatrocientas obras y veintiséis mil documentos, un conjunto que pertenecía a la Fundación creada en 1978 por el artista –junto a Andrés Alfaro, Joan Fuster, Ferrán Vicente-Arche, Eliseu Climent, Doro Balaguer o Ricardo Roso–. Esta colección se conserva en el museo valenciano tras un acuerdo de cesión firmado en 1989, el mismo año de su constitución. Sin embargo, hasta entonces, la búsqueda de una sede acorde para el conjunto de la colección ha sido uno de los problemas a los que se ha tenido que enfrentar esta fundación que inicialmente depositó esta obra en el Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia, a disposición de la Fundación que podía proceder al levantamiento del mismo cuando lo considerase oportuno. Por otro lado, la sede administrativa estaba instalada en la calle Sart Josep, número 10, de Valencia⁴⁶, quedando ambas permanentemente separadas.

Gracias a las negociaciones con el IVAM, tras su creación, el patrimonio de Josep Renau encontró la institución más conveniente para custodiarse y consultarse. Así, el archivo de la colección quedaba abierto a los investigadores, mientras que la colección solo ha dejado verse en algunas exposiciones temporales, a falta de una sala permanente. Sin embargo, no se había resuelto el problema de la división de espacios entre la colección y la fundación, al que se ha tenido que enfrentar desde su creación⁴⁷, pues la sede administrativa de la fundación se ubica desde 2006 en el Octubre Centre de Cultura Contemporània. A partir del año 2018 se abre un nuevo capítulo en la gestión del legado de Josep Renau pues, tras el nombramiento del nuevo Consejo Rector del IVAM, se han iniciado las negociaciones para adquirir a la Fundación este patrimonio, por lo que quedaría resuelta la división institucional y, por tanto, podría pasar a formar parte del discurso de la colección permanente. Ausente también de espacio expositivo se encuentra la colección de Manuela Ballester, que se conserva en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, tras donarla en uno de los viajes que hizo a la ciudad. Se trataba de una serie de bocetos de dibujos de ropa de

⁴⁶ El artista expuso a Eliseu Climent que uno de los principales problemas en la conservación de su legado es el espacio, por eso les planteó: “un caserón, cualquier cosa donde pueda yo meter las cosas, porque tengo una biblioteca de lomo, es una biblioteca principalmente iconográfica, muy operativa, relacionada con mi trabajo. Tengo un archivo muy grande, tengo un laboratorio, tengo una carpintería y un sitio donde hacer modelos y cosas y pegar cosas, muy necesaria, y además de un estudio para mí”. Testimonio de Josep Renau en relación a su “Testamento”, en Fernando Bellón Pérez, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008), 643.

⁴⁷ Josep Renau, cartelista y fotomontador valenciano, que llegó a ser director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Gobierno de la Segunda República, expresó abiertamente el deseo de que su legado permaneciera íntegro y unido, ante el temor de que volviera a sufrir una nueva dispersión, como anteriormente había sucedido en 1939 tras su partida al exilio, o años después al tener que salir huyendo de México a la República Democrática Alemana: “Ya he tenido dos naufragios, el primero salí huyendo de España, [...] y de Méjico también salí huyendo por dos conatos de atentado del FBI, ¿no? Y me dejé todo allí, precipitadamente. Y prácticamente he perdido muchas cosas ya. Yo no quiero que me pase eso la tercera vez. [...] (Que) Se pierda para siempre, se disperse, que se vayan los libros, por un lado, se vayan por otro lado los aparatos fotográficos, se vayan por otro lado las cosas, y esto quede en agua de borrajas. [...] Yo no quiero que esto se destruya. Esto tiene que estar todo junto siempre”. Fernando Bellón Pérez, *Josep Renau*, 642-645.

mujer hechos en Valencia y México (1929-1945), y una importante selección de indumentaria típica mexicana que formó parte de la exposición celebrada, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano* (2015)⁴⁸ donde se contribuía a revalorizar un legado artístico que aún está en proceso de recuperación.

Finalmente, hay que evocar de nuevo al año 2018 para hablar, en este caso, de la recuperación de un intelectual que vivió en el exilio francés y que hasta ahora ha pasado desapercibido en las instituciones españolas. Se trata del polifacético José García Tella, pintor, fotógrafo, dramaturgo y crítico de arte, cine y teatro, cofundador de periódicos culturales en el exilio, compositor de música española, entre otras habilidades culturales. La obra⁴⁹ del madrileño se ha expuesto por primera vez en Madrid⁵⁰ (fig. 2) en la muestra *París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968*⁵¹ celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 20 de noviembre de 2018 al 22 de abril de 2019. Como resultado de la exposición, la pintura del artista ha tenido una gran acogida y un buen impacto en prensa⁵², que probablemente favorezca una pronta recuperación del artista. No hay que olvidar que García Tella era un anarcosindicalista, libertario y autodidacta que llegó a la pintura de forma tardía, pues sus primeros óleos se fechan en 1948⁵³, el mismo año que participó en la muestra Art Brut, donde fue descubierto por el crítico de arte Pierre-Roché, quien le ayudaría en su consagración artística. Al igual que Eduardo Pissano su obra está directamente ligada a la identidad española, sin olvidar su producción teatral y periodística, ni dejar atrás la composición de canciones acompañadas de sus correspondientes partituras, todas estas facetas están ligadas a su activa divulgación cultural. A él se debe la organización, junto con el escultor Manuel Lara, de las veladas artísticas vinculadas a la revista *Galería*,

⁴⁸ *Manuela Ballester en el exilio El traje popular mexicano* (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015). Catálogo de exposición.

⁴⁹ Las pinturas expuestas han sido *La bouche du métro* (1953), *La Seine* (1951) y *La Place de la Bastille* (1952).

⁵⁰ La única referencia que existe de que se haya mostrado con anterioridad en España, fue con motivo de una exposición colectiva que se celebró en 1967 en el Museo de Josita Hernán en Alcázar de San Juan, institución que ha desaparecido.

⁵¹ Esta exposición se centra en la producción artística desarrollada en París después de la Segunda Guerra Mundial, un momento de la historia del arte que no ha sido abordado en su totalidad, y que aún permite muchos aspectos nuevos que tratar. Se recupera la producción cultural a través de más de cien artistas de diferentes procedencias y disciplinas, entre los que se encuentra: Kandinsky, Roberto Matta, Picasso, Palazuelo, Nancy Spero, Ida Karskaya, Ellsworth Kelly o Mohammed Khadda, entre otros. Con motivo de esta muestra se publicó el siguiente artículo: Amanda Herold-Marme, “El arte y el exilio españoles en el París de la posguerra. El caso de José García Tella, hombre-artista”, en *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, ed. Serge Guilbaut (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018), 190-201.

⁵² La obra *La bouche du métro* (1953) es una de las pinturas que ilustran el artículo Ana Belén García Flores, “Los artistas olvidados del París de posguerra”, RTVE, 21 de noviembre de 2018, <http://www.rtve.es/noticias/20181121/artistas-olvidados-del-paris-posguerra/1841643.shtml>; y el artículo Laura Galdeano, “El Museo Reina Sofía explora la contribución de los artistas extranjeros en el París de posguerra”, *Libertad Digital*, 21 de noviembre de 2018, <https://www.libertaddigital.com/cultura/arte/2018-11-21/el-museo-reina-sofia-explora-la-contribucion-de-los-artistas-extranjeros-en-el-paris-de-posguerra-1276628565/>

⁵³ Se inicia en la pintura gracias a su amigo Miguel Hernández, ambos militantes anarcosindicalistas, y con quien descubre el estilo del Art Brut. De hecho, se conserva obra de los dos pintores españoles en la Collection de l’Art Brut Lausanne de Suiza. Según recuerda Téllez Solá, “García Tella, dicho en pocas palabras, pensó que, si Hernández, que nunca había visto un pincel, era capaz de pintar con éxito por instinto, nada impediría que él también pudiera hacerlo, y ni corto ni perezoso intentó suerte en el óleo. Su primer cuadro fue la ‘Santa Cena’, en el cual los apóstoles comulgan sin artificios, es decir, devoran el cuerpo de Jesús despedazado”. Antonio Téllez Solá, *Atalaya, Notas para un eventual esbozo biográfico de José García Tella*, Archivo José García Tella, 29-30.

donde se hacía una clara exaltación del folclore y el baile español. Se trata, por tanto, de una figura clave para hablar de la España exiliada pero que aún está por descubrir y por estudiar desde diferentes disciplinas, pues su extensa trayectoria emprendida antes de la Guerra Civil y durante la posguerra, reflejan la inquietud de este intelectual que tenía una mirada crítica hacia las desigualdades e injusticias del mundo. No hay que olvidar que sus cuadros son obras “parlantes” que transmiten un mensaje de denuncia social, arremete contra la iglesia y la trata de personas, temas que representa a través de una estética expresiva próxima al Art Brut. Si el espacio museístico es el lugar donde se consagra la recuperación de un artista en la historiografía, entonces hay que decir que actualmente asistimos al proceso de revalorización de este intelectual.

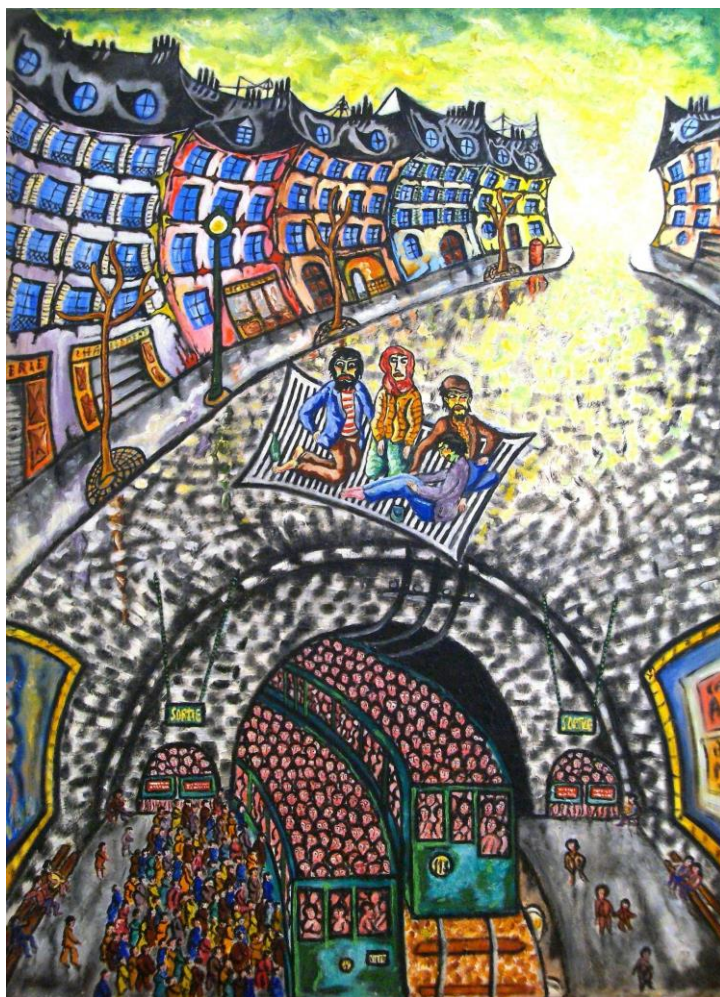


Figura 2: José García Tella, *La bouche du métro*, 1953. Fuente : © Colección privada José García Tella.

4. Problemáticas en el proceso de recuperación y conservación del patrimonio del exilio

Si hasta ahora se han expuesto los proyectos museísticos que han sido realizables, a continuación, se van a abordar aquellos que no han sido factibles y han encontrado problemas para su puesta en marcha. En su mayor parte se debe a motivos financieros, negociaciones fallidas o decisiones emprendidas desde el ámbito de la política. La inviabilidad de estas instituciones surge, principalmente, a lo largo de esta década, situación que se contrapone al periodo de esplendor institucional de los años noventa. Pero en estos últimos años no solo hemos asistido a la paralización de proyectos irrealizables, sino también el peligro de continuidad de instituciones que habían sido fundadas. En este sentido, mencionar el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente en Segovia.

Recordemos que, pese a su denominación, se trata de un museo de carácter biográfico, que también incorpora a sus fondos y expone en sus salas arte contemporáneo. La financiación de esta institución, cuya sede pertenece a la Diputación Provincial y cede a esta institución de forma permanente, se gestiona por una entidad denominada Consorcio de Derecho Público –compuesta por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Junta de Castilla y León, Diputación de Segovia, Ayuntamiento de Segovia y Fundación Harriet and Esteban Vicente– el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Junta de Castilla y León, Diputación de que “tiene por objeto la cooperación económica, técnica y administrativa entre las Entidades que lo integran para la gestión y organización de actividades museísticas y culturales, relacionadas con el arte contemporáneo español”⁵⁴. Sin embargo, los problemas de financiación en los últimos años han impedido que la institución siguiera creciendo, paralizándose el proyecto de ampliación que tenía previsto. Asimismo, la continuidad del funcionamiento del museo llegó a peligrar en varias ocasiones. Para hacer frente a esta situación se puso a la venta en octubre de 2012 una de las obras de la colección de Esteban Vicente, titulada *Canto*, para garantizar su actividad. Sin embargo, no supuso una solución definitiva, pues en 2013 volvieron los ecos sobre el posible cierre de esta institución, esta vez se tuvo que acoger al 1 % cultural⁵⁵ establecido en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, a través del proyecto *A la luz de lo invisible o Segovia Oculta* de José Manuel Ballester. De tal forma que, el museo conseguía ampliar su apertura durante el año 2014. En el año 2015 se produjeron las actuaciones más polémicas⁵⁶ que afectaba a la estructura del museo

⁵⁴ *Estatutos Reguladores del Consorcio de Derecho Público de Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente* (Según acuerdo del Pleno del Consorcio de 11 de mayo de 2017). Capítulo I, artículo I, Disposiciones Generales.

⁵⁵ Desde el año 2013 el Ministerio de Fomento fijó un incremento de los fondos subiendo a un 1,5 % cultural destinado al Estado con el fin de “financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno”. Art. 68.1. Título VII de las Medidas de Fomento. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. A través esta medida se ha podido trabajar en la conservación y enriquecimiento del Patrimonio Cultural español Véase “Listado de Actuaciones”, Gobierno de España, Ministerio de Fomento, consultado el 26 de noviembre de 2019, <http://patrimoniohistorico.fomento.es/mapa.aspx?type=all>

⁵⁶ Aurelio Martín, “El Museo Esteban Vicente despidió a su directora y a la mitad de la plantilla”, *El País*, 11 de junio de 2015, https://elpais.com/cultura/2015/06/11/actualidad/1434045098_046235.html

y confirmaba el fin de una etapa de esplendor de la institución⁵⁷. Comenzaba una nueva fase marcada, principalmente, por los siguientes objetivos: la reducción del presupuesto, la visibilidad de la colección y la conservación de la misma cuya protección jurídica está garantizada desde marzo de 2019 tras ser declarada Bien de Interés Cultural (BIC) por el Consejo de Gobierno de Castilla y León.

Recientemente, la protección del arte del exilio desde el marco legislativo está siendo una vía recurrente para aquellas instituciones que han visto en peligro la dispersión o la conservación del conjunto de estos legados. Al caso anterior se suma la propuesta de la Asociación de Amigos Baltasar Lobo que tiene entre sus objetivos presentar la solicitud para declarar BIC a la obra escultórica que se conserva tanto en la sala permanente de la Iglesia de San Esteban de Zamora⁵⁸ - donde se instaló una parte de esta colección⁵⁹ de forma provisional a la espera de una sede definitiva-, como en los almacenes del Museo Provincial de esta ciudad. Paralelamente, esta asociación está promoviendo la creación de un museo donde conservar toda esta colección que llegó gracias a la donación realizada por la familia del artista al ayuntamiento de esta localidad en 1999, en agradecimiento por el pago que realizó este organismo de los derechos de transmisión de la herencia abonados al Estado francés. Veinte años después, solo ha tenido lugar la creación de la Fundación Baltasar Lobo en marzo de 2005, sin embargo, sigue sin ponerse en marcha el proyecto museístico, tras producirse episodios polémicos. Actualmente la reciente Asociación Amigos de Baltasar Lobo ha vuelto a tomar la iniciativa para la creación de este espacio. En buena parte de los proyectos puestos en marcha sobre los museos del exilio, factibles o no factibles, está detrás el partido político que gobierna en la localidad y que, en ocasiones se han generado desacuerdos entre las diferentes fuerzas políticas, influyendo en la realización de los museos. Tal fue el caso del Museo Baltasar Lobo y el de Elvira Gascón en Soria.

En relación con este último, se trataba de una idea emprendida en 2007 que tenía como propósito adquirir la colección de la pintora e ilustradora que se encontraba en México, además de habilitar el emblemático edificio de la antigua

⁵⁷ “Esteban Vicente murió en enero de 2001 y el museo funcionaba desde abril de 1998. Fue poco tiempo lo que coincidieron. Pero, sí, las exposiciones fueron extraordinarias. Picasso, Dalí, la titulada ‘Luz de la mirada’, que fue una exposición centrada en los realistas madrileños..., la de Zurbarán, Juan Gris y Esteban Vicente, la que reunió las últimas obras de grandes artistas, de Tiziano a Tàpies. Aun aprendo, se llamaba... Verdaderamente, el museo ha acogido exposiciones extraordinarias que contaban con unos presupuestos muy elevados. Ahora tenemos que adaptarnos al presupuesto que hay”. Entrevista a Ana Doldán, directora artística del Museo Esteban Vicente. Carlos Álvaro, “Mantener viva la llama de Esteban Vicente es nuestro deber”, *El Norte de Castilla*, 2 de junio de 2018, <https://www.elnortedecastilla.es/segovia/mantener-viva-llama-20180602121721-nt.html>

⁵⁸ El escultor Baltasar Lobo era natural de Cerecinos de Campos (Zamora), tierra con la que restablece el contacto a partir de los años 80, y que justifica numerosos viajes de ida y vuelta desde su residencia parisina, donde se afincó desde su salida con motivo del exilio republicano. En 1984 expuso por primera vez su obra en la Caja de Ahorros de Zamora, compuesta por 30 obras además del monumento a León Felipe, este último lo donó a la ciudad. Esta exposición surge tras el encargo que le hizo esta institución al artista, en mayo de 1983, para la realización para Zamora de un monumento que conmemoraba el I Centenario del poeta León Felipe.

⁵⁹ La colección está compuesta por “todos los materiales que se encontraban en el estudio; no sólo las piezas de bronce, los bocetos de escayola y las piezas de mármol, sino también los objetos personales y el mobiliario del taller, como bancos, mesas o una vieja estufa de hierro. Provisionalmente (y hasta hoy), las obras quedaron depositadas en los almacenes del Museo Provincial, bajo su directa custodia”. María Bolaños Atienza, “El regreso museístico de un exiliado: Baltasar Lobo, entre París y Zamora”, en *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*, ed. Jesús Pedro Lorente, Sofía Sánchez y Miguel Cabañas (Trea: Gijón, 2009), 132.

sede de la Bolsa de España, como espacio de la nueva institución. Una década después, la idea no ha sido retomada, quedando todo en el olvido. Otro proyecto de similares características se ubica en Lugo donde en el año 2010 se había previsto hacer un museo o centro de interpretación Maruja Mallo en el Pazo de Matales de Viveiro, en el que se incluiría también la obra de su hermano, Cristino Mallo. Aunque esta iniciativa contó en aquel momento con el apoyo del entonces ministro de Cultura, César Antonio Molina, sin embargo, el Pazo que terminó en estado de ruina y no acogió la idea planteada. Unos años después, en 2016, el pintor lucense Vázquez Cereijo comunicó la voluntad de ceder algunas de las obras y materiales que conservaba de M. Mallo de su etapa madrileña, a cambio de que estuvieran expuestas al público. Pero, parece ser que la cesión propuesta al Concello de Viveiro no concluyó con el deseado espacio expositivo⁶⁰.

No se trata de los únicos proyectos fallidos que han terminado siendo una utopía, existen otros que han encontrado dificultades en su realización, a causa de la financiación y el fracaso de las negociaciones con los propietarios o gestores de los bienes a conservar. Tal es el caso de la Academia Literaria de Rianxo⁶¹ que preveía musealizar un espacio urbano en el que quedaba integrado la casa de tres intelectuales: Castelao, Rafael Dieste y Manuel Antonio, que estaban ubicadas en la misma calle. La idea principal consistía en transformarlas en tres casas-museos, e integrarlas en un itinerario que recorrería una parte de la localidad en el que se incluía el Pazo de Martelo como centro de estudio de la literatura y la cultura del exilio. En la actualidad falta por adquirirse la casa de Castelao, el motivo del conflicto de la negociación. El Ayuntamiento decidió en 2007 poner en marcha la protección del este inmueble con la declaración de BIC para garantizar su conservación, a través de la incoación del expediente en la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Deporte⁶², para su catalogación en la categoría de monumento.

Frente a los proyectos museísticos que no concluyen, está aquellos otros que corren el peligro de que se degrade tanto el edificio como la colección y, por tanto, requiere una actuación inmediata por parte de los organismos públicos. Retomamos de nuevo el caso del pionero Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside para recordar que actualmente está sufriendo un evidente estado de deterioro, dado que el museo permanece más tiempo cerrado que abierto, como consecuencia del desinterés empresarial de conservar esta colección y de remodelar el edificio construido por el arquitecto Albalat en los años 80. El peligro de

⁶⁰ “El museo de Maruja Mallo y el Pazo de Malates vuelven a estar en el punto de mira”, *La Voz de Galicia*, 5 de marzo de 2016, https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/amarina/viveiro/2016/03/05/museo-maruja-mallo-pazo-malates-vuelven-estar-punto-mira/0003_201603X5C5994.htm

⁶¹ Véase Inmaculada Real López, “La Academia Literaria de Rianxo, la utopía de un proyecto de musealización”, *Cuadernu: Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural* 6 (2018): 127-156.

⁶² Este procedimiento fue resuelto el 20 de abril de 2009 con la declaración de sitio histórico y con la inclusión de este bien inmueble en el Registro General de Bienes de Interés Cultural de Galicia. Con esta protección no solo se conseguía garantizar la conservación de esta residencia, sino que también se establecían delimitaciones a efectos urbanísticos. Debido a la irregularidad del terreno y a la dificultad de acotar el entorno de protección del inmueble, se amplió el radio de protección, incluyéndose la casa de Rafael Dieste y la Casa de Manuel Antonio, recogiendo las tres en la misma declaración. Véase Decreto 61/2009, de 12 de marzo, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de sitio histórico, la casa familiar de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao en la villa coruñesa de Rianxo. BOE, número 96, lunes 20 de abril de 2009. Sección III: 35980.

deterioro, la amenaza constante del cierre del museo, y los capítulos polémicos que ha protagonizado, ha llevado a la Xunta de Galicia a iniciar, en marzo de 2018, los trámites para declarar BIC el Museo Carlos Maside.

5. Conclusiones

Tras analizar las múltiples situaciones del panorama actual de los museos del exilio, podemos concluir matizando, en primer lugar, que existe una falta de visibilidad de estas instituciones como consecuencia del carácter local, cuya trascendencia no va más allá de la provincia en la que se enmarca. Motivo por el cual, el Museo Esteban Vicente ha decidido crear exposiciones fuera de la institución, consiguiendo aumentar el reconocimiento del pintor. Frente a los museos que se fundan, están aquellos otros que terminan cayendo en el olvido. Dentro de los proyectos fallidos, llama la atención que en este listado se encuentren los únicos que se han previsto a mujeres artistas de la diáspora, las grandes ausentes en el panorama museístico español. Con respecto a los museos que se fundan pero que se enfrentan a problemas de continuidad, peligrando sus bienes muebles o inmuebles, indicar que la declaración de BIC se convierte en la vía más recurrente, especialmente en estos últimos años, para garantizarse que estos legados permanezcan legalmente protegidos. Sobre los proyectos fallidos que no consiguen ponerse en marcha, el motivo principal se debe a que estas propuestas no se adaptan a los nuevos tiempos. Es decir, estamos asistiendo a otro modelo de recuperación de los legados del exilio, donde ya no se fundan museos monográficos, que fue el modelo predominante durante los años noventa, sino que en los últimos tiempos se opta por incluir estas colecciones en instituciones ya creadas. Ya no es viable crear un espacio con un personal destinado exclusivamente a la conservación del patrimonio de un artista, motivo por el cual, proyectos como el Museo Baltasar Lobo no terminan de ponerse en marcha. En la actualidad es más rentable integrar estas figuras en espacios existentes, como Eduardo Pisano en la Casa de la Cultura de Torrelavega, o Josep Renau en el IVAM. Por tanto, podemos concluir diciendo que los museos están cambiando y también lo modelos de actuación, de ahí el resultado de los éxitos y los fracasos, que son los que justifican esta constante evolución.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

Fuentes

Álvaro, Carlos. “Mantener viva la llama de Esteban Vicente es nuestro deber”. *El Norte de Castilla*, 2 de junio de 2018. <https://www.elnortedecastilla.es/segovia/mantener-viva-llama-20180602121721-nt.html>

BOE. Número 96, lunes 20 de abril de 2009, Sección III: 35980.

“El museo de Maruja Mallo y el Pazo de Malates vuelven a estar en el punto de mira”. *La Voz de Galicia*, 5 de marzo de 2016. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/amarina/viveiro/2016/03/05/museo-maruja-mallo-pazo-malates-vuelven-estar-punto-mira/0003_201603X5C5994.htm

- Estatutos Reguladores del Consorcio de Derecho Público de Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente* (Según acuerdo del Pleno del Consorcio de 11 de mayo de 2017).
- Galdeano, Laura, “El Museo Reina Sofía explora la contribución de los artistas extranjeros en el París de posguerra”, *Libertad Digital*, 21 de noviembre de 2018, <https://www.libertaddigital.com/cultura/arte/2018-11-21/el-museo-reina-sofia-explora-la-contribucion-de-los-artistas-extranjeros-en-el-paris-de-posguerra-1276628565/>
- Gallardo, Lola. “La pintura de Pisano vuelve a Torrelavega”. *El Diario Montañés*, 20 de diciembre de 2015.
- García Flores, Ana Belén. “Los artistas olvidados del París de posguerra”. RTVE, 21 de noviembre de 2018. <http://www.rtve.es/noticias/20181121/artistas-olvidados-del-paris-posguerra/1841643.shtml>
- González, Isabel. “La sala Garcilaso evoca a Pisano”. *El Diario Montañés*, 10 de enero de 2016.
- “La hora de Molinos”. *Boletín Informativo D’Ambasaguas* 5 (1985): 1.
- Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano.
- Ley 7/1986, de 6 de diciembre, de museos de Aragón.
- Ley 9/1999, de 9 de abril, de Museos en la Comunidad de Madrid.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
- “Listado de Actuaciones”. Gobierno de España, Ministerio de Fomento. Consultado el 26 de noviembre de 2019. <http://patrimoniohistorico.fomento.es/mapa.aspx?type=all>
- Martín, Aurelio. “El Museo Esteban Vicente despide a su directora y a la mitad de la plantilla”. *El País*, 11 de junio de 2015. https://elpais.com/cultura/2015/06/11/actualidad/1434045098_046235.html
- Téllez Solá, Antonio. *Atalaya, Notas para un eventual esbozo biográfico de José García Tella*. Archivo José García Tella.

Referencias bibliográficas

- Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008.
- Balibrea Enríquez, María Paz. “Las condiciones del retorno o cómo se recupera el exilio en las políticas culturales del PSOE (1982-1996)”. En *El exilio republicano de 1939*, coord. Manuel Aznar Soler y Ramón López García, 224-238. Sevilla: Renacimiento, 2014.
- Barreiro Mariño, Manuel. “La memoria histórica en España y su situación en el ámbito educativo: La necesidad de crear un museo memorial en España”. *Revista Historia Autónoma* 11 (2017): 261-278.
- Bellón Pérez, Fernando. *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- Beiras Torrado, Xosé Manuel. *O Laboratorio de Formas 40 anos despois*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2008.
- Bolaños Atienza, María. “El regreso museístico de un exiliado: Baltasar Lobo, entre París y Zamora”. En *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*, editado por Jesús Pedro Lorente Lorente, Sofía Sánchez Jiménez y Miguel Cabañas Bravo. Trea: Gijón, 2009.
- Boursier, Jean Yves ed. *Musées de guerre et mémoriaux*. París: Maison des sciences de l’homme, 2005.
- Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística del franquismo: bienal hispano-americana de arte*. Madrid: CSIC, 1996.

- Carta de Eleuterio Blasco Ferrer*, Pierrelatte, 4 de mayo de 1985, Archivo del Museo del Parque Cultural de Molinos.
- Castro Fernández, Xosé Antón. *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. Sada (La Coruña): Edición do Castro, 1992.
- Díaz de Guereño, Juan Manuel. “Algunas notas sobre identidad exiliadas y reintegración”. En *Exilio e identidad*, coordinado por Mercedes Acillona López, 29-47. San Sebastián: Hamaika Bide, 2014.
- Eduardo Pisano. *Colección museística Pisano. Donación del coleccionista Eric Licoys*. Torrelavega: Gobierno de Cantabria, 2018. Catálogo de exposición.
- Fernández Santander, Carlos. *El exilio gallego de la Guerra Civil*. Sada, A Coruña: Edición do Castro, 2003.
- Font Aguiló, Jordí. “En la periferia transfronteriza tras las huellas del exilio. El proyecto del Museo Memorial de l’Exili (MUME) diez años después”. En *Patrimonio Artístico en el exilio*, editado por Inmaculada Real López. Monográfico temático, *Revista Española de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica* 69 (2017):, 126-142.
- Gaya Pomés, Ramón. “Roca española”. En *Ramón Gaya. Obra completa*, editado por Nigel Dennis e Isabel Vallejo, 183-184. Valencia: Pretextos y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
- Herold-Marme, Amanda. “El arte y el exilio españoles en el París de la posguerra. El caso de José García Tella, hombre-artista”. En *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, editado por Serge Guilbaut, 190-201. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.
- Hinz, Hans-Martin. “Museología y nuevos museos nacionales de historia y cultura”. *Noticias del ICOM* 4 (2006).
- Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Alianza: Madrid, 1989.
- Kerangat, Zoé De. “Construyendo memorias e identidades: narrativas históricas (trans) nacionales y locales en museos de España”. En *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*, editado por Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo, 279-293. Bern: Peter Lang, 2015.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro y Sofía Sánchez Jiménez eds. *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal: el legado de Eleuterio Blasco en Molinos (Teruel)*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Comarca del Maestrazgo.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro, Sofía Sánchez Jiménez y Miguel Cabañas Bravo. *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*. Gijón: Trea, 2009.
- Mairesse, François. *Définir le musée du XXIe siècle. Matériaux pour une discussion*. París: ICOFOM, 2017.
- Mairesse, François, Flore Garcin-Marrou y Aurélie Mouton-Rezzouk. *Des lieux pour penser. Musées, Théâtres, Bibliothèques*. París: ICOFOM, 2018.
- Manuela Ballester en el exilio *El traje popular mexicano*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015. Catálogo de exposición.
- Montparnasse terre d’asile. Eduardo Pisano, peintre espagnol* (exposición). Musée de Montparnasse, del 1 de febrero al 17 de marzo de 2013.
- Nebreda Martín, Lara. “La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal”, *Revista General de Información y Documentación* 28, no. 1 (2018): 213-241. Consultado el 20 de julio de 2019. <https://doi.org/10.5209/RGID.60804>

- Pérez Moreno, Rubén. “Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993)”. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014.
- Povedano Marrugat, Elisa. *Museo Antonio Rodríguez Luna de Montoro*. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultural, 2001.
- Real López, Inmaculada. *Cartas de Vela Zanetti a Victoriano Crémer. Epistolario inédito*. Valencia: Tirant Humanidades, 2018.
- Real López, Inmaculada. “La nueva museología en el origen del Parque Cultural de Molinos”. *Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad* 57 (2013), 78-90.
- Real López, Inmaculada. *El retorno artístico del patrimonio del exilio*. Madrid: Síntesis, 2016.
- Real López, Inmaculada. “La Academia Literaria de Rianxo, la utopía de un proyecto de musealización”. *Cuadernu: Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural* 6 (2018): 127-156.
- Real López, Inmaculada. *El Laboratorio de Formas y las políticas de la memoria: recuperar las huellas del pasado*. Beau Bassin: Editorial Académica Española, 2018.
- Real López, Inmaculada. *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside. Memoria, compromiso e identidad*. Gijón: Trea, 2018.
- Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.
- Sánchez Luque, María. “Los museos estatales ante la descentralización”. *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural* (2011): 1-15.