

LAS COLECCIONES Y LOS MUSEOS DEL EXILIO

INMACULADA REAL LÓPEZ (*Ed.*)



LAS COLECCIONES Y LOS MUSEOS DEL EXILIO

INMACULADA REAL LÓPEZ

(Ed.)

2021



Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado
<https://cpage.mpr.gob.es>

Foto portada:

Sala Castelao. Museo de Pontevedra. Edificio Castelao

Con la colaboración de:



Edita:



© Baltasar Lobo, VEGAP, Zamora, 2021 (1, 6-13, 15, 17-20, 22-24, 27)

© Jean Marie del Moral, *Retrato de Baltasar Lobo en su taller*, París, 1983.

NIPO (edición impresa): 089-21-019-2

NIPO (on-line): 089-21-020-5

ISBN: 978-84-7471-154-7

Depósito Legal: M-22846-2021

Fecha de edición: agosto 2021

Imprime: Estilo Estugraf Impresores S.L.

Los derechos de explotación de esta obra están amparados por la Ley de Propiedad Intelectual. Ninguna de las partes de la misma puede ser reproducida, almacenada ni transmitida en ninguna forma ni por medio alguno, electrónico, mecánico o de grabación, incluido fotocopias, o por cualquier otra forma, sin permiso previo, expreso y por escrito de los titulares del © Copyright.

ÍNDICE

1. <i>Introducción. Inmaculada Real López</i>	9
2. <i>Conservación en tiempos de guerra. Guadalupe Fernández Gascón</i>	17
3. <i>Museos, exilios y recomposición de la memoria. María Bolaños</i>	33
4. <i>Patrimonio de ida y vuelta: el Museo Carlos Maside y la Fundación Luis Seoane. Carmela Montero García</i>	45
5. <i>El legado Castelao en el Museo de Pontevedra. M^a Ángeles Tilve Jar</i>	67
6. <i>Un legado para Zamora. La Fundación Baltasar Lobo. Concha González Díaz de Garayo</i>	111
7. <i>Una colección procedente de Nueva York: El Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Ana Doldán de Cáceres</i>	145
8. <i>La evocación de la memoria en la Casa Museo Casares Quiroga. Emilio Grandío Seoane</i>	161
9. <i>Arte y compromiso en el Museu Memorial de l'Exili de La Jonquera (Girona). Miquel Serrano</i>	183
10. <i>Eduardo López Pisano, el retorno del artista. Eva Ranea Sierra</i>	211

LAS COLECCIONES Y LOS MUSEOS DEL EXILIO

INTRODUCCIÓN

En el año 2020 se conmemoraba el cincuentenario del Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside, la primera institución creada en España con el fin de restablecer la memoria del exilio republicano mediante una colección procedente de la diáspora. Aquella iniciativa emprendida en 1970 marcó un camino que, de forma insospechada e improvisada a la vez, sería continuado por otras propuestas de recuperación que surgieron principalmente tras el restablecimiento de la democracia por todo el territorio español. Al favorecedor momento histórico hay que sumar la labor que la museología ha jugado en la conservación del patrimonio, en especial, los legados de los desterrados, pues ha conseguido rescatar del olvido las obras de artistas que, como consecuencia de la Guerra Civil, tuvieron que cruzar la frontera pirenaica o el océano Atlántico huyendo de la represión. La dispersión que conllevó el éxodo republicano supuso un notable perjuicio para el arte español, dada la cantidad de intelectuales que marcharon del país, dejando atrás talleres y trayectorias fragmentadas para dar paso al silencio impuesto por las políticas franquistas.

El vínculo entre arte y memoria se pone de manifiesto en el mensaje que conserva aquella producción llevada a cabo en los años adversos, se convierte en el testimonio tangible del desarraigo y el drama de lo vivido. Estas obras de arte relatan el paso por los diferentes escenarios que representó el exilio, la búsqueda de destinos alternativos, el encuentro con otras culturas, el proceso de asimilación e influencia que dieron lugar al enriquecimiento y la diversidad del arte del destierro.

Sin embargo, no podemos hablar del exilio sin hacer referencia a la condición del expatriado, pues como explica Vicente Llorens en su artícu-

lo “El retorno del desterrado”, la muerte en el destierro termina con toda esperanza guardada en vida, morir en tierra ajena. Por este motivo, ante el anunciado y fin amargo, la opción era volver. El regreso comenzó a ser frecuente partir de los años 60, una vez flexibilizadas las políticas del régimen, aun así, no todos lo hicieron. Unos lo rechazaron mientras estuviera vigente el régimen franquista, para otros ya era demasiado tarde, habían fenecido por el camino. Aquellos que sí consiguieron viajar al país que dejaron, cuentan en sus relatos la decepción del reencuentro, pues la desmemoria les había convertido en unos verdaderos desconocidos.

Ante el interés por restablecer y rescatar del olvido a toda aquella generación que formó parte del primer tercio del siglo XX, un periodo de esplendor científico, cultural e institucional conocido como la Edad de Plata, se puso en marcha un proyecto memorialista llamado el Laboratorio de Formas, que tenía entre sus objetivos crear una institución donde conservar la colección procedente del exilio gallego, el Museo Carlos Maside.

Para entonces, de forma simultánea algunos de nuestros protagonistas habían conseguido entrar en contacto con sus tierras de origen, estableciéndose el punto de inicio de un proceso de recuperación que de forma progresiva se iría consolidando hasta dar lugar a la creación de pequeños espacios donde rendirles homenaje, museos fundados *ex profeso* para rescatar su figura y obra. Sin embargo, conviene precisar que la creación de estas instituciones no hubiera sido posible si previamente no se hubiera efectuado el retorno de la colección, pues con la llegada del arte del destierro se inicia el camino hacia la musealización. Otro matiz a añadir es que la casi totalidad de estos legados ingresa por la vía de la donación, muestra del gesto de generosidad que compartieron exiliados, familiares y allegados. De tal manera que, estos museos han conseguido que, actualmente una parte de estos artistas sean reconocidos e integrados. Habría que preguntarse qué sucede en el lado opuesto, los que no consiguieron traer de vuelta su obra, evidentemente el grado de conocimiento y estudio no es el mismo.

Otro aspecto a tener en cuenta es la terminología con la que nos referimos a estas instituciones, pues hemos optado por nombrarlas bajo el calificativo de «museos del exilio», tal y como figura en el título de esta publicación. No obstante, resulta necesario hacer una aclaración al respecto, pues no se trata de una tipología de museo como tal, de hecho, no

corresponde a ninguna de las que vienen fijadas por la UNESCO. Sin embargo, existe la necesidad de agrupar bajo una misma clasificación la diversidad museística que engloba el arte del destierro y que integra: casas-museo, museos de bellas artes, museos de arte contemporáneo, centros de interpretación y, principalmente, museos monográficos.

Todas y cada una de estas instituciones han hecho desde sus inicios una relevante labor de conservación y estudio del patrimonio del exilio español. Por este motivo, en este libro queremos poner en valor el trabajo que estos museos vienen realizando, especialmente porque no han tenido la visibilidad que merecen pese a la responsabilidad con la que han sabido insertar los legados de la diáspora en los discursos expositivos. Asimismo, a la falta de una visión grupal anteriormente expuesta se suma la carencia de un reconocimiento que favorezca la puesta en marcha de proyectos conjuntos en red y estrategias de futuro que marquen el camino hacia la consolidación de los museos del exilio.

Aunque uno de los objetivos de esta publicación es dar voz a los responsables e impulsores de estas instituciones, iniciamos el relato echando la vista atrás para recoger un capítulo que trascendió en la historia del arte español, la protección y el rescate de la colección del Museo del Prado durante la Guerra Civil. Gracias a la participación de Guadalupe Fernández Gascón, conservamos el testimonio de sus progenitores, Elvira Gascón y Roberto Fernández Balbuena, al frente del salvamento del tesoro artístico en la Junta Delegada de Madrid.

Los acontecimientos que se sucedieron durante el régimen franquista hasta la democrática es el tema que nos presenta María Bolaños, gran conocedora y especialista del panorama museístico español que nos acerca al contexto histórico y cultural de la época, trazando un puente entre los artistas del interior y del exterior, y sobre cómo estos últimos finalmente consiguieron incorporarse en el espacio institucional dando visibilidad a la memoria y el exilio artístico.

Los siguientes capítulos presentan diferentes proyectos museísticos puestos en marcha en España desde el tardofranquismo hasta nuestros días. Un recorrido que empieza por la figura de Luis Seoane, ideólogo e impulsor del Museo Carlos Maside, junto a Isaac Díaz Pardo, que veló por la conservación de la colección de los expatriados; mientras que su

mujer, Maruxa Seoane, gestionó el retorno de su propio legado procedente de Argentina. Viajó con destino a Coruña, donde terminaría siendo custodiado en la Fundación Luis Seoane, tal y como nos expone la documentalista Carmela Montero.

Aunque la figura de Castelao fue el inicio del discurso expositivo del citado Carlos Maside, sin embargo, la mayor parte de su patrimonio a día de hoy forma parte del Museo de Pontevedra, ya que fue uno de los miembros fundadores, pero también porque el curso de los acontecimientos, como la incautación de sus obras, hizo que allí terminaran siendo depositadas. Su faceta política se convirtió en el punto de mira de su partida al exilio desde donde se lamentó no poder volver más a Galicia. La conservadora M^a Ángeles Tilve nos aporta en su trabajo las últimas novedades sobre el legado del galleguista.

Un destino diferente fue el que tomó Baltasar Lobo, exiliado en Francia, donde entró en contacto con Picasso y los artistas de la Escuela de París, fue de los primeros en poder presentar su obra en España en el ámbito oficial, tuvo lugar en 1960 con una exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Restableció la relación con las instituciones de Zamora de donde procedía y anunció una generosa donación, tal y como da a conocer Concha González. Sin embargo, las dificultades de la colección Lobo y la larga lucha por conseguir que el museo tenga una sede definitiva, es uno de los objetivos de defensa que la asociación Amigos de Baltasar Lobo viene defendiendo desde su creación.

Del otro lado del océano viene la obra Esteban Vicente, representa al igual que el anterior, un ejemplo de colección retornada a su lugar de origen y que termina siendo musealizada. A diferencia del escultor, en torno al cual se crea una fundación monográfica, en esta ocasión se constituye bajo la forma de consorcio un museo de arte contemporáneo. Nuevamente volvemos a ver que el ingreso de la obra se produce por la vía de la donación, desde Nueva York se efectuó el traslado de todo el legado del que actualmente está al frente la directora conservadora Ana Doldán.

Otra tipología distinta como ya veníamos anunciado, es la que encontramos en la Casa Museo Casares Quiroga, la antigua residencia del político jefe de Gobierno de la II República ubicada en La Coruña. Presenta la excepcionalidad, a diferencia de los demás museos señalados, que musealiza el expolio y la represión, con su famosa biblioteca vacía,

sin libros. Además, el profesor Emilio Grandío, responsable del proyecto museográfico, plantea cómo representar la memoria cuando no hay un legado. En su interesante aportación nos da a conocer las figuras y los espacios que se rescatan, también reflexiona sobre el olvido que se ha efectuado en torno a esta familia.

Si en el caso anterior se aborda la memoria desde la vivienda familiar, ahora subrayamos la creación del Museu Memorial de l'Exili de la Junquera, un centro de interpretación levantado sobre un escenario histórico, el camino que transitaron los desterrados hacia la frontera. Aunque su andadura comenzó sin colección, debido a la atención que ha prestado a los artistas del exilio actualmente posee un pequeño fondo que va creciendo gracias a las donaciones recibidas. Su conservador, Miquel Serrano, nos presenta los proyectos más relevantes llevados a cabo.

El recorrido institucional concluye con el espacio museístico dedicado a Eduardo Pisano en Torrelavega. Este último artículo, no menos importante, recoge la iniciativa más reciente que se ha puesto en marcha en España y que ha sido posible gracias a la generosa donación del coleccionista francés Eric Licoys, quien ha contribuido a que el mapa de los museos del exilio se haya ampliado con una sala permanente inaugurada en 2018. Eva Ranea, exdirectora de Cultura del Gobierno de Cantabria, nos acerca al retorno de este legado ya que estuvo al frente de su gestión.

Finalmente, queremos agradecer la colaboración de todos los autores que forman parte de este trabajo, pues sus contribuciones son claves para acercarnos a la historia que hay detrás de cada uno de estos museos y sus colecciones. Un testimonio que inicialmente fue presentado durante el congreso *Encuentros museísticos. Las colecciones del exilio*, en diciembre de 2020, ahora las comunicaciones quedan editadas para que el público sea conocedor.

INMACULADA REAL LÓPEZ
Investigadora Postdoctoral Juan de la Cierva
Universidad de Zaragoza

Conservación en tiempos de guerra

GUADALUPE FERNÁNDEZ GASCÓN
Hija de Elvira Gascón y Roberto Fernández Balbuena

En primer lugar, quisiera agradecer la oportunidad de poder participar en este Congreso. Doy las gracias a la Dirección General de Bellas Artes, a la Subdirección de Museos Estatales, a mi querida Carmen Jiménez Sanz, a la Dirección General de Memoria Democrática y a Inmaculada Real por todo su apoyo. Muchas gracias por la invitación.

Es un honor poder compartir con ustedes el trabajo que realizaron mis padres en el salvamento del tesoro artístico en la Junta Delegada de Madrid.



Fig. 1. Retrato de Elvira Gascón

Desde el recuerdo y desde la experiencia vivida por mis padres (fig. 1), durante la guerra civil española y todo lo que representó para España su trabajo desinteresado, y desde la emoción que me produce recordar sus anécdotas, qué mejor forma de iniciar que con las palabras de la conferencia *Los Tesoros Artísticos de España durante la Guerra Civil* que mi padre, Roberto Fernández Balbuena (fig. 2) dictó en 1938 en Suecia, en las que expresó el turbulento inicio de la labor de la Junta del Tesoro Artístico de España:

«No conozco un empeño más difícil que el de lograr la objetividad en la exposición de los hechos en tiempos de guerra y dictadura. Alguien ha dicho que la primera víctima en la guerra es la verdad.

¡Ciertamente! Nuestra España, la Republicana, está combatiendo desde el instante mismo del comienzo de la guerra no solo por su independencia, sino también para hacer revivir la verdad que nuestros enemigos han tenido el buen cuidado de sumergir en una espesa nube de gases venenosos: las mentiras»



Fig. 2. Roberto Fernández Balbuena

Desgraciadamente desde el inicio, la Junta de Conservación, tuvo muy mala prensa, prensa que sistemáticamente desvirtuaba la labor que estaban realizando para conservar y salvar uno de los aspectos más preciados de un país: el arte en sus diversas manifestaciones.



Fig. 3. Museo del Prado, salas de Tiziano y Veronés. Galería virtual.
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



Fig. 4. Museo del Prado, sala de Goya, 1939. Galería virtual.
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Les pido que imaginen que están en el Museo del Prado, cada uno de ustedes visitando la sala que más les gusta, sentados frente a esa obra de arte que es imprescindible en su vida, esa obra que pueden observar durante mucho tiempo y que cada vez que la visitan encuentran algo que sigue tocando su espíritu. Ahora imaginen esa misma sala vacía.

El levantamiento surge el 17 de julio de 1936, no han pasado más de 6 días, y *La Gaceta* publica un decreto en el que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes crea la Junta de Protección del Tesoro Artístico Nacional y de manera espontánea y solidaria, acuden a registrarse para colaborar en la Junta profesores, arquitectos, escritores, archiveros, mecánografas, personal técnico, fotógrafos, restauradores; en total 151 personas que rápidamente son distribuidas por especialidad y comienza así una frenética labor: inventariar manuscritos, esculturas, pinturas, objetos de oro y plata, relojes, libros, cerámica, tapicerías, armaduras..., tanto de los Museos como todo lo que se había recogido de las colecciones privadas y se procede a un meticuloso inventario.



Fig. 5. Museo del Prado, galería central durante la Guerra Civil. Galería virtual. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Los 151 integrantes de la Junta fueron héroes anónimos para la historia: 1 crítico de arte, 2 profesores de la Escuela de Artes y Oficios, 2 profesores de la Escuela de San Fernando, 5 profesores de la Universidad de Madrid, 4 arquitectos, dos de ellos del Departamento de Conservación y Restauración, 5 arqueólogos, 3 profesores del Instituto de Enseñanza Secundaria, 2 mecanógrafas, 3 profesores en el Museo Arqueológico, 4 profesores en el Archivo Histórico Nacional, 85 subordinados procedentes de diversos museos y 3 fotógrafos.

Como pueden apreciar la Junta se constituyó de personas altamente capacitadas para desempeñar dicha labor: poner a salvo el patrimonio cultural. Entre las 151 personas, había 24 mujeres, una de ellas mi madre, Elvira Gascón (Fig. 6). Y es ahí donde conoce a mi padre y forman el binomio inseparable que fueron durante la guerra y por el resto de sus vidas. Mi padre fue nombrado presidente de la Junta Delegada de Madrid, encargado de dirigir y coordinar los trabajos de incautación y salvamento del tesoro artístico.

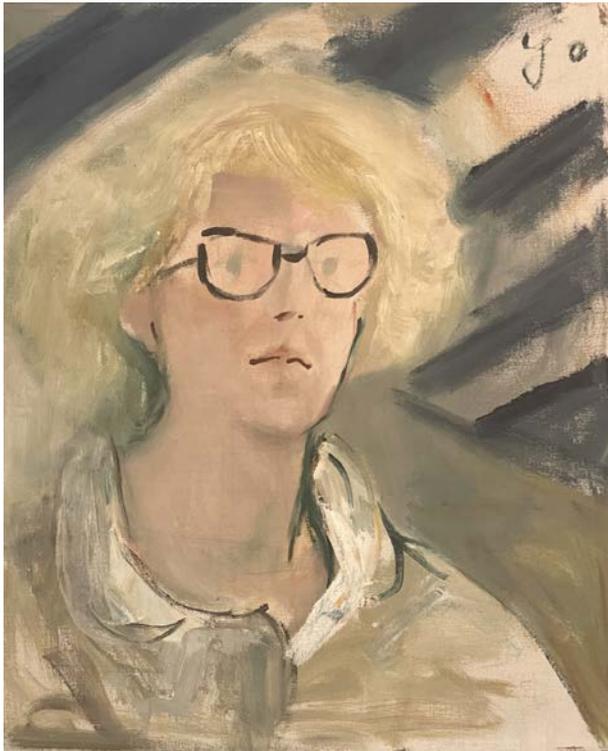


Fig. 6. Retrato de Elvira Gascón

Me asombra sobremanera la capacidad que demostraron todas estas personas, en esos momentos en que las bombas caían por todas partes, específicamente en Madrid, por ejemplo, cayeron bombas incendiarias cerca del Prado y en sus jardines. Personas que fueron capaces de diseñar toda la infraestructura de conservación, registro y salvamento. Una monumental tarea, sobre todo si pensamos que no tenían las herramientas tecnológicas a las que ahora tenemos acceso. La catalogación del fondo del Museo del Prado fue quizá lo que marcó la hazaña del salvamento, la organización y procedimientos que, obviamente fueron excelentes.

Había escasez de madera y aun así se lograron embalar muchas pinturas de grandes y pequeños formatos, decidiendo, según embalaban, cuáles se quedaban con el marco puesto y a cuáles se les quitaba para así poder enrollar la tela. Decidir, también cuáles salen primero y a qué destino. Como ustedes saben parte del proceso fue sacar la obra para almacenarla en lugares seguros y así protegerla de la destrucción. Cada cuadro era sometido a una minuciosa revisión y se restauraba de ser necesario. Mientras la guerra destruye, en los sótanos de los museos se restauran cuadros.



Fig. 7. Museo del Prado, estado de una de las salas tras la Guerra Civil. Galería virtual. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

A mi madre, le fue asignada la tarea de catalogación de obras de arte y de objetos, hacer índices y registrar en unas libretas cada cuadro, desde los más pequeños hasta los de gran formato. Este registro minucioso se llevaba a cabo de forma manuscrita, con un número de orden progresivo para cada una de las obras y objetos. Con ayuda de los milicianos que cargaban las pinturas, se anotaba y quedaba registrado e identificado: autor, técnica, procedencia y a continuación los iban colocando en las paredes de forma tal que no se maltrataran.

Hago énfasis, en los registros, en esas grandes libretas, donde quedó registrado el origen de cada obra. Esto permitió que cuando finalmente terminó la guerra cada pintura, escultura, foto, tapiz y el más pequeño objeto resguardado, regresara a su origen.

Imagino que los que participaron en la devolución del tesoro artístico, deben haber agradecido ese minucioso registro llevado a cabo con exquisito cuidado y gran profesionalismo por los integrantes de la Junta.

Para ese entonces mis padres ya estaban exiliados en México y solo supieron del retorno de las obras por los periódicos, con alegría por el deber cumplido y con melancolía y tristeza, por no poder estar en su país, y además porque no les fue reconocido a esas 151 personas salvadoras del arte, conducidas por Roberto Fernández Balbuena, el trabajo realizado. Trabajo que nos permite ahora sentarnos a admirar nuestra obra favorita.

Esta fue la página de la historia de España que les tocó escribir a mis padres y que marcó sus vidas. De ellos aprendí el amor y respeto a todo lo que representa preservar las obras de arte.

En el momento en que se empezaron a mover las obras de las colecciones privadas y las del Museo del Prado, esa nube de gases venenosos que dice mi padre, empezó a desvirtuar la labor de la Junta. La lucha contra la mentira, la lucha contra el miedo a las bombas (se movían por la ciudad con salvoconductos), la lucha por concientizar al pueblo del valor del arte, da sus frutos y hasta los milicianos de *motu proprio*, recogen todo lo que consideran de valor y lo llevan a la Junta y así, admiran la belleza de lo salvado.

Los alumnos de Bellas Artes fueron los encargados de elaborar carteles para sensibilizar a las personas a respetar cualquier manifestación artís-

tica. El arte no puede, no debe estar en guerra. En consecuencia, muy pronto el problema del almacenamiento se torna difícil y se decide que se depositarán en el Museo del Prado las obras clásicas y en la Biblioteca Nacional, los libros y manuscritos; las cerámicas, esculturas, tapicerías, armaduras... en la Iglesia de San Francisco el Grande. Dos grandes salas del Museo Arqueológico se acondicionaron con plataformas de madera en tres alturas para lograr un sólido andamiaje para almacenar.

Para este momento en que se acusa a los “rojos” de expoliar los museos, el Gobierno Republicano invita a los directores de los museos europeos a visitar España y comprobar los trabajos de conservación que se están llevando a cabo en la Junta de Salvamento. Los visitantes, miembros del Comité Internacional de Expertos para el Inventario del Arte español, pudieron comprobar que en los depósitos y almacenes se encontraban perfectamente ordenados, clasificados, inventariados todos los cuadros, obras y objetos incautados, y observaron además, la extensión enorme del trabajo que se seguía realizando y el respeto del pueblo español por el arte.

Uno de estos distinguidos visitantes que comprobó la magnífica labor, fue sir Frederic Kenyon, exdirector del Museo Británico que dijo: «nos parecía milagroso que una cantidad tal de objetos de valor haya podido escapar de los peligros del saqueo y la destrucción».

Todos los directores de los museos de España acataron las medidas para evitar la destrucción que dictó la Junta Central en Valencia, con José Renau a la cabeza.

En Madrid, intentan guardar las obras del Museo del Prado en las bóvedas del Banco de España, pero los grandes formatos no caben por las puertas circulares, por lo tanto, solo logran guardar cuadros de formato pequeño, que tiempo después descubren con horror, están cubiertos de hongos por la humedad de las bóvedas, así que los sacan y limpian cuidadosamente.

En los sótanos del Museo de Arte Moderno, en los del Museo Arqueológico, en Bellas Artes y en la Biblioteca Nacional ya estaban a buen resguardo todos los tesoros y, por fortuna, y sobre todo por el trabajo de los 151 voluntarios. Cuando empezaron los grandes bombardeos sobre Madrid, todo estaba en los lugares más seguros para evitar su destrucción.

Por lo tanto, los intentos de desvirtuar el trabajo de La Junta se acallaron y el reconocimiento internacional que obtuvieron fue contundente. En esta etapa, en la que los enemigos de España tuvieron que callarse y reconocer el trabajo que no cesaba, mi padre me contó que estando en la Iglesia de San Francisco el Grande trabajando, se presentaron unos militares alemanes preguntando que quién era el responsable y él se identificó como tal, y recuerdo:

«Me dijeron, que si en todo este desorden se perdía el cuadro de Velázquez *La Rendición de Breda* (también conocido como *Las Lanzas*), me entregaban una maleta llena de dinero y efectivamente me enseñaron una maleta repleta, y yo les dije: en primer lugar, aquí no hay ningún desorden, en segundo lugar, no hay dinero en el mundo que pague el Velázquez y en tercer lugar los mandé con viento fresco».

De todos es sabido que los nazis robaban obras valiosas allí en donde las hubiera y si no conseguían lo que pedían, podía haber consecuencias fatales. En este episodio mi padre salvó la vida gracias a que ya se había extendido la noticia de la visita del Comité Internacional de expertos para el inventario del Arte español y comprobaron que en los depósitos resguardaban lo incautado.

La honestidad, la integridad que caracterizó a La Junta no tiene parangón, los intentos de corromper a los participantes dieron contra un muro. A raíz de este episodio se puede decir que por primera vez en la historia se inició un inventario de la riqueza artística.

Se organiza en Ginebra una gran exposición con las pinturas de gran formato procedentes del Museo Prado: Goya, Murillo, Velázquez, Van der Weyden, Zurbarán, Greco, Rubens, Ribera, Brueghel, Tintoretto.

En el trayecto que recorrieron los camiones que iban a Valencia para embarcar hacia Ginebra, cuenta mi padre que, al llegar al puente de Arganda, el camión que transportaba *Las Meninas* no cabía y tuvieron que bajar el cuadro y cargarlo, cruzar el puente a pie y después volverlo a subir al camión, hazaña llevada a cabo por los que iban custodiando el peregrinaje de las obras. Imaginen ustedes, el puente de Arganda junto al Río Jarama, con el frente a unos cientos de metros cayendo metralla, imaginen a esos valientes que cargaron *Las Meninas* embaladas en su gran caja de madera, haciendo caso omiso a las metralas...

Cada vez que vayan al Museo del Prado y estén frente a las Meninas piensen en este episodio del salvamento, y en esas 151 personas que lograron que todo el tesoro se salvara.

Las obras estuvieron tres años fuera de España y regresaron intactas a su punto de origen. Y también regresaron a las colecciones privadas todas y cada una de las pinturas y objetos que habían sido resguardadas de la barbarie, gracias al meticuloso registro e inventario realizado por la Junta.

Al extenderse el espíritu general de salvamento, se constituyen grupos de rescate y se descubren en Iglesias Rurales abandonadas todo género de piezas medievales ocultas por decoraciones inferiores, en Cataluña, por ejemplo, unos retablos del siglo XVIII y XIX.

A partir de noviembre de 1936 todas las ciudades, villas y pueblos fueron sometidos a bombardeos implacables causando muerte y desolación. Hubo días en que los de la comisión de auxilio de bombardeos recibía noticias de que hasta 250 edificios habían sufrido destrucción parcial o total; y en medio de esa barbarie, el personal de las Juntas Delegadas siguió rescatando y conservando cuanta obra, por insignificante que pareciera, para que finalmente regresaran a su origen al terminar la guerra.

Y para finalizar esta breve exposición cito las palabras que mi padre dijo en 1957 en una conferencia ofrecida en el Ateneo Español de México:

«Queridos amigos, el Museo del Prado, lo habéis oído es en la actualidad más rico en contenido que nunca. Nos lo han dicho los que están allí y al frente de él. A él regresaron las obras que gracias al cuidado de la República se salvaron de la destrucción».

En el año 2002 fui invitada por el director del aquel entonces Instituto del Patrimonio Histórico Español, Don Álvaro Martínez Novillo, para hacerles entrega de los documentos personales de mi padre (Fig. 8), relativos a las maniobras de salvamento, folletos, periódicos, fotografías que con enorme satisfacción doné para acrecentar el archivo, de esa importantísima página de la historia de España, documentos que custodié durante más de 40 años, desde la muerte de mi padre. Mi padre que nunca pudo regresar a su tierra.



Fig. 8. Guadalupe Fernández Gascón entregando una carpeta con documentos

En 2003 se llevó a cabo la exposición *Arte Protegido* en la que la única sobreviviente de la Junta, Doña Natividad Gómez Moreno, pronunció unas emotivas palabras y después en el recorrido tuve la satisfacción de acompañarla y recordar con ella los momentos en los que trabajó con mi padre y mi madre.

Como parte de esta exposición se puso la siguiente placa: «A todos los que hicieron posible la protección del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil. MMIII».

Para todos aquellos que quieran documentarse y sumergirse en este episodio de la historia de España, pueden consultar los archivos de la Biblioteca Nacional de Madrid y los del Museo del Prado, y sobre todo, el Archivo Moreno, que está en el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

En enero de 2010, en el 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional, se lleva a cabo la exposición *Arte Salvado*, en honor a las personas que intervinieron en el salvamento y conservación, una historia muy poco conocida por los ciudadanos. Historia que se expuso profusamente ilustrada con fotografías que muestran el horror vivido. En la inauguración, el entonces presidente, José Luis Rodríguez Zapatero, dijo:

«Gracias a todos los que participaron en este complicado proceso, podemos hoy disfrutar de las obras de arte que forman parte de nuestro patrimonio, saldamos una deuda histórica con los españoles que salvaron nuestro patrimonio. Esta iniciativa servirá para recuperar la memoria de un episodio que la censura quiso desfigurar, cuando no ocultar, porque se trataba de una historia de generosidad internacional en la que no se hablaba de vencedores y vencidos».

Agradecimiento que llegó un poco tarde, 70 años después y que desgraciadamente ninguno de los miembros de la Junta recibió en vida.

En su intento por ocultar los logros de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Español, el franquismo intentó destruir la historia, el pensamiento y la imaginación para construir su versión del mundo, sin espacio y sin permiso a cualquier otra. Nosotros podemos tener preferencias sobre corrientes, autores y estilos y debatir con cualquier nivel de intensidad sobre lo que consideramos arte. Pero al destruirlo, asesinamos lo que nos define como seres humanos: la capacidad de expresión y la plena libertad de realizarla.

La Juntas, así como otros grupos y personajes de la República Española, fueron un acto de protección a la humanidad. Y nosotros, como sus descendientes debemos inculcar su valor en las nuevas generaciones, para que utilicen la historia como defensa del pensamiento del ser humano.



Fig. 9. Exposición 80 años artistas del exilio español en México



Fig. 10. Obra de la colección familia Fernández Gascón



Fig. 11. Obra de la colección familia Fernández Gascón

Y pareciera que la historia de conservación del arte se acomoda para terminar como empezó. Hace aproximadamente un año y medio, con motivo de la celebración de los 80 años de la llegada del exilio español a México (Fig. 9), el Museo Kaluz adquirió obra de mis padres, obra que durante todos estos años he cuidado, archivado y registrado meticulosamente también en una libreta, obra que tuvo que ser restaurada para poder ser contemplada en todo su esplendor. Es por eso que digo que terminamos como empezamos, mis padres ayudaron a rescatar y conservar el patrimonio artístico de su país, España, y ahora México me ayuda a conservar una pequeña parte del gran legado pictórico de mis padres.

En las historias de ciencia ficción, a veces se habla de una cápsula del tiempo, donde la humanidad deja su evidencia más preciada antes del fin del mundo. En la realidad de la Guerra Civil Española, la Junta logró mucho, mucho más que una cápsula del tiempo, logró que podamos entrar al Museo del Prado y contemplemos una y otra vez el esplendor de su acervo.

Museos, exilios y recomposición de la memoria

MARÍA BOLAÑOS
Directora del Museo Nacional de Escultura

I. LOS MUSEOS BAJO EL FRANQUISMO

En esta intervención, voy a centrarme en unos cuantos focos colaterales al tema central del congreso, para ofrecer otro horizonte alejado de los casos particulares que se están exponiendo estos días y delinear así un contexto histórico museístico y cultural. De antemano, y frente al mundo de los artistas exiliados, cabe preguntarse qué sucedía en «la otra orilla», es decir, cómo eran vistos por el régimen a los artistas jóvenes del interior y del exterior, qué relaciones mantuvieron, cómo eran los museos oficiales en los años de la posguerra y, finalmente, cómo se incorporó a fines del siglo XX la memoria del exilio artístico.

Comencemos recordando que el franquismo, nada más instalarse en el poder, trató de sentar unas nuevas bases de actuación educativas y culturales, decidido a correr una cortina de olvido sobre la España del primer tercio del siglo, ese periodo en el que justamente se forjan las grandes figuras de la vanguardia artística española e internacional¹. El énfasis puesto en la *educación* representa la búsqueda de la influencia intencional del Estado sobre los jóvenes, no a través de los contenidos de la instrucción, sino mediante la inculcación de valores espirituales y patrióticos; la supresión del adjetivo «*público*» delata la desaparición de todo compromiso del Estado en la asistencia educativa al conjunto de la sociedad y la entrega de la enseñanza a las manos privadas de las órdenes religiosas, con una orientación elitista, pensada para las clases directoras; y, finalmente, el apelativo a lo *nacional* es fruto de una apropiación

¹ Son numerosos los intelectuales y artistas, que cuando recuperan sus nexos con España, en los años sesenta, acusan el retroceso que han padecido la educación y la cultura española, por comparación a lo que ellos habían conocido en los años veinte o treinta. (Aub, 1975, p. 55.)

que se convierte, en lo sucesivo, en una seña de identidad irrenunciable del franquismo aplicada a todos los organismos creados, a través de la cual se desea difundir una idea nueva de España, basada en un cóctel retórico donde se mezclan la esencia católica de lo español, la fobia a todo extranjerismo materialista y el imperio espiritual de la tradición, fundado todo ello en una imprecisa «unidad de destino» que excluye la menor disidencia; ideales todos que, como hemos de ver, se harán sentir en la política museística. Este espíritu de encierro terminó por contagiar toda la labor del ministerio, ya se trate de la creación del CSIC, cuyo cometido habría de ser «recristianizar la cultura»; de la función social de las mujeres, «apartándolas de la pedantería feminista de bachilleras y universitarias, que deben ser la excepción, y orientándolas a su propio magnífico ser femenino que se desarrolla en el hogar»²; de la enseñanza de la historia, dedicada a ensalzar, en palabras del legislador, «la pureza moral de la nacionalidad española, defensora y misionera de la verdadera civilización, que es la Cristiandad», o de la política de bibliotecas, encomendada a Javier Lasso de la Vega, que inaugura su mandato con una depuración de literatura «disolvente»³. En lo relativo al arte del momento, la mira común en este periodo fundacional estuvo encaminada a desterrar la modernidad que era vista como un síntoma de decadencia, y a luchar contra «el mimetismo extranjerizante, la rusofilia y el afeminamiento, la deshumanización de la literatura y el arte, el fetichismo de la metáfora y el verbalismo del contenido» (Ley de la Jefatura del Estado español de 20 septiembre de 1938 sobre reforma de la Enseñanza Media. Boletín Oficial del Estado de 23 de septiembre de 1938).

Dado que los museos nacionales fueron considerados como «la expresión más visible del buen orden de los Estados», se prestó especial atención al Museo Nacional de Arte Moderno desde su reapertura, en julio de 1939: «Cuando el aficionado entre en las salas, tendrá que ver en cada cuadro una afirmación de la verdad de España ocupada con tareas del espíritu para traer como ofrenda sus esfuerzos en beneficio de un mundo

2 El comentario es del jefe del Servicio de Enseñanza Superior y Media, J. Pemartín, «¿Qué es lo nuevo? Consideraciones sobre el momento español presente» (1938), cit. en (Alted, 1986, p. 220).

3 Este planteamiento doctrinal tiene su inspiración directa en las ideas de Menéndez Pelayo, a quien Sáinz Rodríguez consideraba su maestro y al que convertirá en «guía y norma para que España se encuentre a sí misma», junto con el pedagogo católico Andrés Manjón. En homenaje al primero, la Universidad Internacional de Santander cambió de nombre. (Valls, 1986, pp. 230-245).

atormentado y asustado». Este mundo «atormentado y asustado» era, por supuesto, el arte más innovador que se extendía tras de los Pirineos. El odio a las vanguardias será una obsesión de la Dictadura, que trabajará para estrechar lazos con su propia tradición, con el pretexto de defender la idiosincrasia nacional. Así, sobre una subasta de obras cubistas en museos alemanes, el periódico falangista *Arriba* dirá: «En una sociedad jerárquica, la pintura cubista es uno de los horrores más difíciles de contemplar. Porque una sociedad democrática es solo la voluntad de no pintar la historia; y una sociedad totalitaria, la voluntad de pintarla». Y finalizaba con estas palabras: «La pintura cubista nos hubiera parecido excelente para representar el momento de la votación del Estatuto catalán en el Congreso de los Diputados» (*Arriba*, 22 de junio de 1939).

En los años cincuenta, el país fue recobrando cierto pulso y, aunque férreamente censurada, la vida cultural se diversificó y abandonó sus obsesiones de posguerra. Esos años coinciden, en el plano internacional, con una fase de reconstrucción, por ejemplo, con la invención de las *Kunsthallen* y centros de arte contemporáneo en Alemania y Suiza, con una concepción cada vez más funcional y democrática de sus servicios, con un atisbo de profesionalización de los saberes museísticos y con técnicas museográficas más refinadas.

Pero el aislamiento cultural que padecía España, su incomunicación científica, artística, cinematográfica, resultaban paralizantes, si bien quedaba enmascarada por una rutinaria actividad en la que se fundan pequeños museos dedicados a artistas tolerados por el régimen: el *Molino-Museo Gregorio Prieto* (1948), en Valdepeñas; el *Museo Zabaleta* (1960), en Quesada (Jaén); la *Casa-Museo Victorio Macho*, en Toledo en 1966; el *Museo Marceliano Santamaría*, de Burgos, fundado también en 1966. Con todo, este pretendido florecimiento museístico seguía sin responder a una política planificada, era sostenida por mezquinos presupuestos y mantenía su pésima orientación y su carácter espontáneo (Jiménez, 1989).

La llegada al Ministerio de Educación de un democristiano, Joaquín Ruiz-Giménez, representó un asomo de reconciliación cultural con los artistas exiliados. El régimen había comprendido lo poco aconsejables que resultaban su fanatismo anticubista de los primeros días, la imagen de la vanguardia como un atentado contra los valores eternos del arte español. Y también, por qué no, había atisbado las ventajas de la normalización

artística como encubrimiento de la excepcionalidad política. Ruiz-Jiménez, al promover la puesta en marcha del *Museo Español de Arte Contemporáneo* abría posibilidades hasta entonces nunca soñadas, que venían reforzadas por la elección del arquitecto José Luis Fernández del Amo como director, personaje muy bien formado, en contacto con las corrientes internacionales del arte, y cuya sola presencia parecía prometer la «salida de la clandestinidad» de los artistas verdaderamente modernos y la incorporación a los fondos del museo de la vanguardia tan odiada, y vetada desde la guerra (Jiménez et al., 1995).

En 1956, Fernández del Amo tomó contacto casi clandestinamente con los artistas exiliados para difundir su obra en España y adquirir algunas de sus obras para el museo. Envió, en un discreto viaje a París, donde se concentraba el principal grupo de artistas plásticos, a Moreno Galván y González Robles, para entablar negociaciones con el grupo de artistas –Viñes, Clavé, Flores, Pelayo, Colmeiro, Parra, Fenosa, Óscar Domínguez.

Casi todos tenían una historia común: en 1939, habían cruzado la frontera junto con otros 300.000 soldados derrotados. Tras ellos se iba a correr una cortina de olvido que cortaba los lazos con la España en que se había formado, y donde se había forjado ideas, ambiciones artísticas y amistades. A partir de ese día sus vidas se vieron condenadas a una amarga experiencia, la de los exiliados, que a muchos les acompañó hasta su muerte⁴.

Varios de ellos habían estado reclusos en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, como Baltasar Lobo, el sevillano Helios Gómez, Rodríguez Luna (figura a la que se dedicará un museo en Montoro, Córdoba), Bartolí (que donó al Archivo Municipal de Barcelona una colección de 116 dibujos), Franch Clapers –que, asimismo, hizo donación de sus dibujos a la Generalitat de Cataluña, mientras que unas 60 pinturas de la colección eran cedidas al ayuntamiento de su pueblo natal, Castellterçol). Sobrevivieron con decepción y con la incertidumbre sobre el destino que les aguarda, sentimiento que se contrapesa en varios de ellos con la fascinación por el ambiente creativo de París, adonde fueron a parar, que gana completamente su voluntad, pues seguía siendo el corazón artístico de la

4 «Todo exilio revela siempre la densidad cultural de un país: y la de España de 1936 era la más alta de toda su historia». (Marichal, 1995, p. 291).

vanguardia, y en cuya vida de Montparnasse se zambullen de pleno, visitando exposiciones y museos, talleres de artistas, en ese momento de auge cosmopolita que se conoce como «Escuela de París».

En ella se habían integrado, ya antes de la guerra, algunos artistas españoles que habían acudido por razones artísticas, como Manolo Hugué (cuyo fondo personal se conserva en la biblioteca de Cataluña), Benjamín Palencia, Ismael González de la Serna, Francisco Bores, Joaquín Peinado, Apelles Fenosa o Hernando Viñes, a los que se añadirían después de 1939 otros forzosos, los citados exiliados a causa de la guerra civil, como Viola, Pedro Flores, García Condoy, Antoni Clavé o Baltasar Lobo, que se benefician de la cálida acogida que les dispensa la comunidad artística de la capital, muy sensible a la causa española. Nada más terminar la Segunda Guerra Mundial, París vivió un movimiento fraternal en favor de los exiliados españoles, que se tradujo en una actividad expositiva eufórica compensadora del silencio sofocado impuesto en los años bélicos. En la primera, en 1945, *Quelques peintres et sculpteurs espagnols de l'École de Paris*, participaron Picasso, Dora Maar, Peinado, Palmeiro, Parra, Flores, García Condoy, Fenosa, Viñes, Lagar, Bores, Mateo Hernández y Lobo. La más célebre fue la organizada por Jean Cassou en la Galería Visconti, *Exposition d'arts plastiques*.

Pues bien, cuando en 1956, estos artistas españoles recibieron a la embajada de Madrid enviada por Jiménez del Amo, y se reunieron en el taller de Baltasar Lobo para debatir su respuesta, se sintieron indecisos, por un lado, entre la aceptación de la halagadora invitación (conscientes de que, «por un empecinamiento cerril en oponerse a lo que hecho en España a ellos les parece siempre hecho por el régimen, han comprendido al fin que con ello únicamente están logrando cortar todo vínculo afectivo con las nuevas generaciones») y, por otro lado, el miedo a ser manipulados políticamente, como prueba de una renuncia a su oposición a la Dictadura.

La memoria firmada por Luis González Robles y José María Moreno Galván se conserva en un texto mecanografiado en los archivos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el título *Informe para tratar de incorporar a las actividades del Museo de Arte Contemporáneo a todos los grupos de artistas españoles de París*. 1956. Y algunas de sus reflexiones no dejan de ser significativas:

«La gran dificultad para el contacto con las escuelas de París se deriva del hecho de que la mayor parte de nuestros artistas destacados en la capital francesa lo están por las circunstancias de la guerra civil española, en calidad de exiliados políticos. Es sabida la gran susceptibilidad que por parte de todos estos grupos existe, pues todos ellos pretenden hilar muy fino para que cualquiera actividad que hicieren cara a España no se pudiera entender como una renuncia a su actitud política o una pretensión de rendición incondicional al actual régimen español. Sin embargo, hay un hecho positivo en su circunstancia: el de que España no le es indiferente a ninguno de ellos [...] De un tiempo a esta parte parece que se insinúa un cambio radical en el entendimiento del problema de España por nuestros artistas de París. Ellos comienzan a pensar que el boicot que pudieran imponerle a un régimen se transforma de manera automática en un boicot al pueblo español. En esta lucha dual de conceptos se debate toda su actividad cara a España, sin que pueda decirse que adopten posiciones definitivas, porque ninguno de ellos quiere asumir una actitud individual, si no está refrendada por la aprobación del grupo [...] Nuestra gestión comenzó por visitas individuales, muy bien acogidas todas, pero en las que no nos era posible concretar nada en definitiva, pues todos ellos reservaban una respuesta afirmativa a la consulta general del grupo. Por fin, y gracias a la intervención personal de la esposa del escultor Baltasar Lobo, se decidió hacer una reunión conjunta de todo el grupo de la Escuela de París en casa de Lobo, para tomar decisiones conjuntas, no sólo en lo concerniente a la adquisición de obras para el Museo, sino también al de una iniciación de relaciones cordiales, no con el Gobierno, pero sí con todos los que en España están empeñados en la lucha por el arte contemporáneo».

Sin embargo, toda esta negociación se vio abortada por la destitución repentina de su director, de modo que quedó en suspenso este primer «regreso museístico» de los artistas españoles de la Escuela de París.

Un hecho excepcional en este contexto de confrontación fue la exposición de grabados de Picasso, en 1961, que se convirtió en un gran acontecimiento popular, abriendo la perspectiva de una colaboración más constante entre el pintor y el museo, a pesar de la hostilidad oficial hacia el artista, que se pondría enseguida de manifiesto con motivo de la fundación del *Museo Picasso* de Barcelona, en 1963, formado gracias a la donación Sabartés e incrementado con las obras donadas por el propio pintor de su etapa pre-parisina, y cuya materialización solo posible gracias al empeño

del alcalde Porcioles –que tuvo, incluso, que desobedecer instrucciones de Gobernación– y de las resistencias a permitir nuevas exposiciones sobre su obra o la adquisición de pinturas suyas para el museo madrileño, lo que, a excepción de una pequeña compra para la Feria Mundial de Nueva York, no fue posible hasta 1973.

II. MUSEOS DEMOCRÁTICOS

En la llegada de la democracia a España, la cultura y las artes tuvieron un protagonismo de primer orden, como un factor de transformación social y de modernización nacional. Era un signo de identidad ideológica, que asentaba sus convicciones progresistas sobre el ideario de la Ilustración, y además un signo de identidad histórica, pues afirmaba la continuidad con el modelo establecido durante la Segunda República.

Los años ochenta, los llamados «años del entusiasmo», se vivieron, en el mundo de los museos, como un momento prometedor. Al esplendor internacional de las aficiones artísticas, a las megaexposiciones masivamente visitadas en Londres, Berlín o Chicago, venía a sumarse la entusiasta actitud ante la novedad nacional y la puesta en marcha de iniciativas museísticas y expositivas de gran envergadura. Gobiernos, ciudades, empresas, particulares y asociaciones le otorgaron un papel simbólico de primera magnitud en la reconstrucción. La joven y titubeante democracia española –cuya calidad y solidez podía ser muy cuestionada, pero no su existencia– entraba en un nuevo ciclo cultural, ansiosa de cosmopolitismo y de conocimiento de las tendencias artísticas y de las tendencias museológicas internacionales, a las que hasta entonces había solo tenido acceso clandestinamente.

El Ministerio de Cultura, a través de sus salas públicas madrileñas, pone en marcha un vertiginoso plan de exposiciones, que permitió recuperar a figuras históricas arrinconadas y preteridas, con grandes exposiciones antológicas dedicadas a Juan Gris, Ramón Gaya, Díaz Caneja o Ángel Ferrant. Consolidadas bajo la dirección de Carmen Giménez, al frente del Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989, adquirirán un nivel de calidad y coherencia que fueron vitales para familiarizar al público español con los nuevos lenguajes artísticos y, a la postre, para normalizar la vida artística nacional (Giménez, 1993).

En esa misma década de los ochenta, la recuperación de grandes maestros de la vanguardia española y de sus colecciones familiares se emprendió dando lugar a un nutrido grupo de museos monográficos, de un interés, por lo general, muy apreciable, pero de inestable trayectoria. Este modelo, que antaño se basaba en la exaltación hagiográfica y la conservación, aunque suele seguir teniendo su sede en la villa natal o familiar, ahora está inspirado por miras de carácter crítico y divulgativo y con una ambición cosmopolita de la que antes había carecido.

Así, por ejemplo, la colección de Julio González adquirida en 1985 a la familia del escultor, fue asociada al IVAM, e instalada, hasta 2002, en un antiguo convento de las inmediaciones del centro el *Carme*, justificando el nombre dado al museo y su orientación preferente al periodo de las vanguardias clásicas, tanto extranjeras como nacionales.

Un caso singular, fue el del TEA de Tenerife. En 1935, la isla se había convertido una de las «capitales» del surrealismo, gracias a la *Segunda Exposición Surrealista*, impulsada por Óscar Domínguez, «le dragonnier des Canaries», como le llamaba Breton. Aquella muestra reunió en las estancias del Ateneo de Santa Cruz obras de Picasso, Dalí, Arp, De Chirico, Max Ernst, Magritte, Tanguy y el propio artista tinerfeño. Sobre ese hito histórico, el Cabildo Insular consiguió, mediante donaciones, compras o subastas, obras del artista que pertenecían a particulares o que se encontraban en otros museos, con el que fue fundado en Santa Cruz, el TEA (Tenerife Espacio de las Artes, en 2002).

Un caso de gran valor es el Centro del granadino José Guerrero, un pintor de «alma americana», que desde 1950 se integró con entusiasmo en la cultura artística neoyorquina del expresionismo abstracto, y que tiene en su ciudad natal, desde el año 2000, un pequeño museo muy activo que cumple con el legado testamentario del artista, el *Centro José Guerrero*. Se halla instalado en un edificio industrial, un viejo periódico del siglo XIX, que posee la cualidad evocadora de estar en el corazón del barrio árabe, enfrentado a la monumental catedral, en cuyo campanario tuvo Guerrero su primer taller, el mismo que cuatrocientos años antes había ocupado Alonso Cano. En paralelo y asociado a este pintor –por ser otro creador internacional perteneciente a la Escuela de Nueva York– es el pequeño *Museo Esteban Vicente*, en Segovia (1998), concebido por una institución provincial para imprimir un aire de modernidad a una ciudad castellana

de clara vocación turística, vinculando a la ciudad a uno de sus hijos del exilio, que cedió pocos años antes de su muerte unas ciento cincuenta obras muy representativas de su estilo.

Y finalmente, en esta selección, destaca uno de los más valiosos museos monográficos, el *Museo Picasso Málaga*, una idea de 1991 solo culminada en 2003, a raíz de la donación de ciento cincuenta obras de la nuera del pintor, Christina Ruiz-Picasso. Factores como la elección de su promotora, Carmen Giménez, dotada de una solvente formación cosmopolita y especializada en la obra picassiana; la ubicación en un edificio privilegiado, el de los Condes de Buenavista, ejemplo del renacimiento civil andaluz; su sobria pero imponente rehabilitación, de gusto neoyorquino; y, por último, la sensible y acertada presentación de las obras lo convertirán, frente a tanto museo de artista exiliado de desmayada supervivencia, en una referencia internacional de primer orden dentro de la trama de colecciones picassianas.

Estos pocos ejemplos son exponentes de la forma en que, desde fines de los ochenta, se han activado en toda Europa los discursos sobre la identidad y la recordación. Tal *boom* de la memoria se ramifica en prácticas muy variadas: la universalización de la idea de patrimonio, el auge de la literatura confesional y de la novela histórica, canales televisivos documentales especializados en historia, auge de los testimonios orales, recuperación documental y material, gusto por las conmemoraciones y los aniversarios, las polémicas sobre monumentos públicos y las arqueologías recuperadoras de desaparecidos –pues la «falta de sepulturas» es una laguna intolerable en la construcción de la historia humana–.

Y esa recuperación de las colecciones del exilio pone en primer plano, asimismo, el papel que está llamado a cumplir el museo, que ya no es solo una institución patrimonial que custodia restos materiales, sino una estructura de conocimiento; y, como tal, no solo se espera de él que conserve las cosas importantes que testimonian nuestro pasado, que actúe como un depósito de la memoria colectiva, que nos explique «quiénes somos».

BIBLIOGRAFÍA

- Alted, A. (1986). Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra. En J. Fontana (Ed.). *España bajo el franquismo* (pp. 215-229). Grijalbo.
- Aub, M. (1975). *La gallina ciega*. Joaquín Mortiz.
- Giménez, C. (1993). Las exposiciones de arte. En F. Calvo Serraller (Ed.). *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Tusquets.
- Jiménez Blanco, M^a D. (1989). *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Alianza.
- Jiménez Blanco, M^a D.; Ruiz-Giménez, J.; Zugaza, M. (1995). *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*. MNCARS, Ministerio de Cultura.
- Marichal, J. (1995). *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*. Alfabara.
- Valls, R. (1986). Ideología franquista y enseñanza de la Historia en España, 1938-1953. En J. Fontana (Ed.). *España bajo el franquismo* (pp. 230-245). Grijalbo.

Patrimonio de ida y vuelta: el Museo Carlos Maside y la Fundación Luis Seoane

CARMELA MONTERO GARCÍA

Documentalista y Conservadora de la Fundación Luis Seoane

En mayo de 2020 se cumplían cincuenta años de la inauguración del Museo de Arte Carlos Maside por Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo, institución pionera en la recuperación de la memoria del exilio, y una de las primeras propuestas museísticas de carácter contemporáneo del Estado español, mucho antes del fin del franquismo y de la eclosión de las instituciones culturales iniciadas a partir de lo que se ha dado en llamar La Transición.

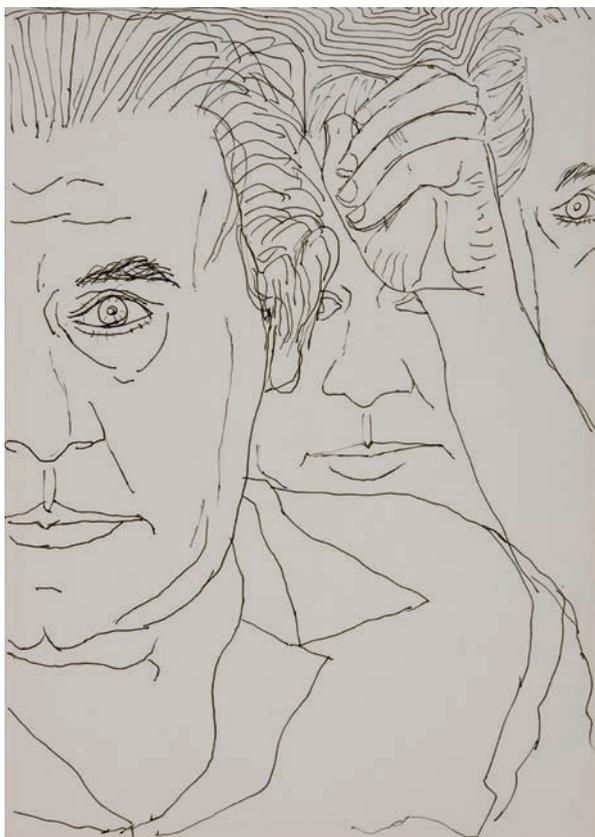


Fig. 1. Luis Seoane, *Autorretrato*, ca. 1974. Fundación Luis Seoane.

Luis Seoane había nacido en Buenos Aires en 1910, hijo de emigrantes que regresan a Galicia en 1916. En sus años como universitario, destaca su activismo alrededor de los grupos de izquierda y a favor de la República, y participa activamente en la promoción del Estatuto de Autonomía de Galicia. En Santiago frecuenta los círculos intelectuales y comienza su inmersión en la ilustración, el dibujo satírico y el diseño gráfico, participando en publicaciones de corte político y vanguardista y animando el debate sobre la necesidad de articular un discurso en torno al arte gallego. Su actividad política hace que en 1936 tenga que huir a Buenos Aires, lugar de arribo de exiliados del franquismo y de la Segunda Guerra Mundial, donde es arropado por la comunidad de expatriados, muchos de origen judío, que van a ser decisivos en la participación de Seoane en los círculos artísticos de la capital.



Fig. 2. Luis Seoane: Cartel para la campaña del Estatuto de Galicia, 1936.

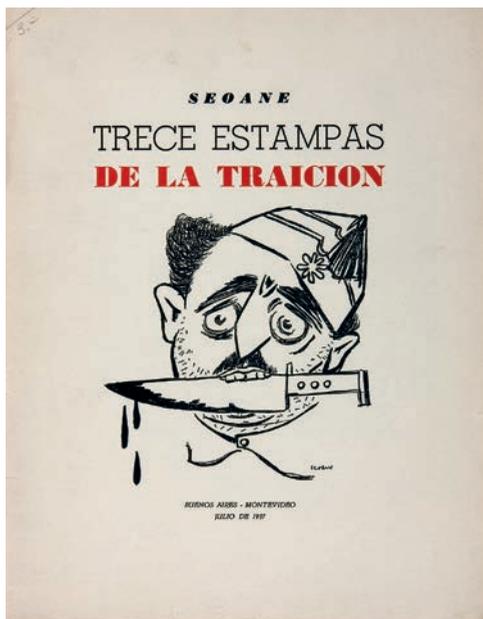


Fig. 3. Portada del álbum *Trece estampas de la Traición*, Buenos Aires, 1937. Fundación Luis Seoane.

Pintor, diseñador, editor, grabador, crítico de arte, escritor, guionista de audiciones radiales, promotor cultural e integrante del movimiento asociativo vinculado a la emigración, Luis Seoane es uno de los artistas más completos de Galicia y el primero en decantarse decididamente por diferentes medios de expresión de una manera abierta y contemporánea. Trató en todo momento de tender puentes desde Argentina para que fuese viable la comunicación entre la Galicia de interior y la Galicia de exterior, intentando propiciar que se pensase a sí misma de manera colectiva. Toda su obra se desarrolló bajo la premisa «queremos enriquecer el mundo con nuestra diferencia».

Como tantos otros exiliados, esperó poder regresar después de la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, pero la instauración del régimen franquista acomodándose en una Europa en reconstrucción hizo imposible la vuelta. Desde entonces hasta los años sesenta, cuando empieza a ver más cerca las posibilidades de volver, vive un desconcierto vital en el que el recuerdo es el eje de su trabajo.

No es hasta 1967 cuando Luis Seoane y Maruxa Fernández consiguen el permiso de residencia, y es el año en el que toma cuerpo jurídico el La-

boratorio de Formas de Galicia, promovido desde Argentina por Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo, que había nacido en 1963 como una sociedad promotora de otras instituciones y emprendimientos que tuvieran como objeto el renacimiento cultural y el desarrollo económico e industrial de Galicia. Sus raíces estaban en las inquietudes de un grupo de exiliados interesados por la recuperación de la memoria histórica. Su propósito inicial, según su manifiesto, era el estudio de las formas desarrolladas en el pasado gallego y las que continuaban presentes, proponiéndose encontrar en ellas los signos de su propio sistema de expresión. Sus primeras acciones fueron el renacimiento de la fábrica de Sargadelos y la creación del Museo de Arte Carlos Maside. En 1963 habían creado Ediciós do Castro como órgano de divulgación, siendo su serie “Documentos para la Historia Contemporánea de Galicia” fundamental para la recuperación de la memoria del siglo XX.

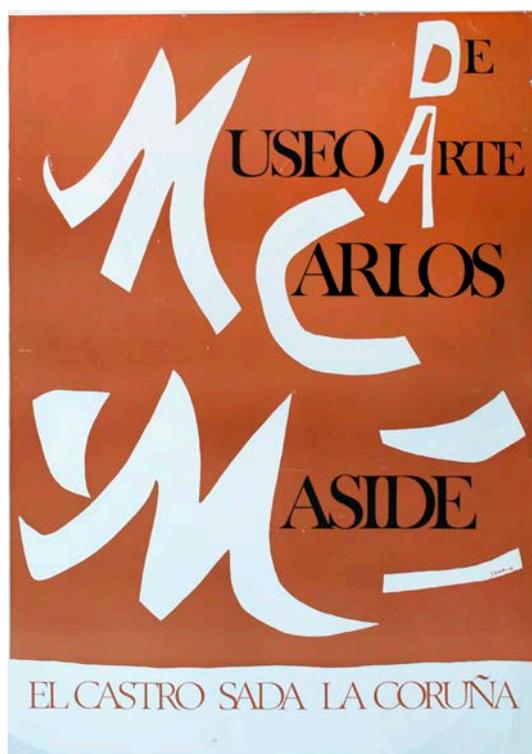


Fig. 4. Cartel diseñado por Luis Seoane para la apertura del Museo Carlos Maside, 1970.

En el caso del Museo, recuperar la memoria consistía en reconstruir el relato de la historia del arte gallego que había quedado interrumpido por el levantamiento militar de 1936, atendiendo a la teoría formulada por Castelao, sobre la posibilidad de un arte diferencial a través de sus manifestaciones formales. El Museo aspiraba a recoger la obra y la documentación del Movimiento Renovador que había operado en Galicia desde los últimos años de la década de los veinte al calor de otros grupos de vanguardia, como el de la revista *Alfar*, introduciendo las inquietudes renovadoras europeas y adscribiéndolas a la tradición, y además, habría de convertirse “en un verdadero centro de información y archivo relativo a las ideas estéticas de Galicia y a la difusión dentro de ella de los movimientos universales del arte (Manifiesto, 1970, p. 6)”. Las obras de los años treinta tendrían que exhibirse con las de las generaciones siguientes hasta el presente, como así sucedió en su inauguración.



Fig. 5. Museo Carlos Maside. A la izquierda, mural de Luis Seoane.
A la derecha, edificio diseñado por Andrés Fernández-Albalat.
Foto de Daniel Beiras.

La iniciativa es de carácter particular, pero con vocación pública, con el objetivo de «cooperar en la creación de nuevos medios para la elevación cultural del común (Seoane, 1970, p. 31)». El punto de partida de la colección serían las aportaciones particulares de los fundado-

res, quienes, «cansados de pedir, tratan de organizar [...] nuevos órganos de divulgación cultural (Seoane, 1970, p. 31)». Luis Seoane aporta cerca de doscientas obras, muchas de las cuales habían hecho un viaje transatlántico de ida y vuelta que había comenzado en 1936. Poco a poco el fondo fue creciendo con la participación de muchos donantes y depositarios, aunque se trata de una colección irregular entre otras cosas por la dificultad que suponía encontrar obras de artistas que habían sido inmolados, se habían exiliado, o habían permanecido silenciados. Acuerdan que, en caso de disolución del Museo, las obras donadas pasarían a formar parte de otros museos gallegos, de manera que se pudiese preservar el acervo patrimonial.

La orientación de sus propósitos era innovadora al estar concebido como «un centro cultural vivo en el que se desarrollan diversas actividades además de coleccionarse y conservar obras del pasado (Seoane, 1970, p. 19)». Seoane propone un esquema organizativo que divide las actividades del Museo entre sus funciones estáticas y dinámicas, permeables entre ellas:

Museo de Arte Carlos Maside (funciones estáticas):

- Sala de exposiciones permanente
- Archivos
 - Grabados, dibujos, bocetos, apuntes.
 - Filmes, diapositivas y fotografías.
 - Iconografía de artistas y gallegos ilustres.
 - Monografías y catálogos.
 - Libros y publicaciones ilustradas.
 - Carteles y arte aplicado.
 - Documentos, correspondencia, escritos de artistas, etc.
 - Fichas y pequeñas biografías de protectores de las artes en Galicia.

- Biblioteca: especializada en cuestiones de arte gallego.

Museo de Arte Carlos Maside (Función dinámica):

- Exposiciones de obras de artistas de Galicia y universales.
- Proyección de películas de arte.
- Ciclos de conferencias y charlas con las proyecciones de diapositivas.
- Creación de una barraca que exponga obras de arte por las villas gallegas, conferencias, fotografías, etc.
- Publicaciones de arte gallego.
- Obrador de Arte Libre.

Destaca su vocación didáctica, pues «tendría que ser un centro de actividades culturales útiles para el conocimiento artístico del pueblo (Seoane, 1970, p. 19)». Para romper con el estatismo de la institución museística, proponen la creación de la Barraca itinerante Carlos Maside, semejante a la Barraca Resol y a la de las Misiones Pedagógicas, así como la creación de un Obrador de Arte Libre para impartir cursos. Sus sesiones de cine experimental y de vanguardia proyectadas entre 1970 y 1972 llevaron a los vecinos y trabajadores de Sada, donde se ubica el Museo, los *Rhythmus* de Hans Richter, los ballets de Oskar Schlemmer para la Bauhaus, o monográficos sobre Le Corbusier o Norman McLaren. Una de sus particularidades fue la deslocalización, pues querían hacer de él un centro de expansión cultural desplazado de la ciudad que tuviese como primer apoyo a los vecinos de la aldea.

En cuanto a su gestión, defienden su independencia, libre de injerencias, pero protegido por la directiva de las fábricas a las que estaba vinculado. Tendría que ser dirigido por expertos con sensibilidad e inquietudes capaces de transmitir las a los demás, y no estar «en manos de cualquier director nombrado de acuerdo a unos supuestos merecimientos o por influencias personales (Seoane, 1970, p. 32)». Su patronato tendría que estar formado por gentes que hubiesen demostrado su vinculación con el arte.



Fig. 6. Exposición Alberto Sánchez en el Museo Carlos Maside en 1975. Cortesía de Xosé Díaz.

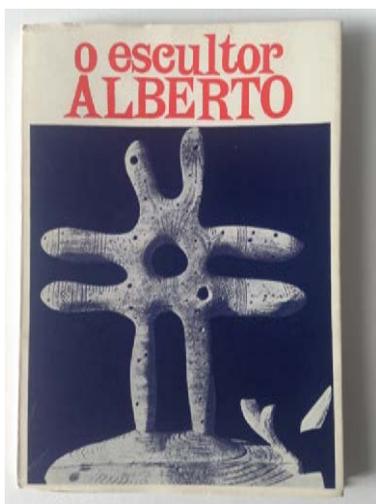


Fig. 7. Publicación de la exposición de Alberto Sánchez en el Museo Carlos Maside en 1975. Cortesía de Xosé Díaz.

Entre los referentes para un modelo de museografía estaban la Kunsthalle de Basilea, que Seoane conoce en 1960 y a la que describe como una

«organización ejemplar de arte (Seoane, 1996)», el Museo de Arte Abstracto español de Cuenca, así como ciertos aspectos de la Tate Gallery.

Lo cierto es que la dependencia del Museo respecto a la fábrica de O Castro y ciertas desavenencias con su querido amigo Isaac Díaz Pardo respecto a su gestión, provocan un desencanto en los últimos años de Luis Seoane. A su fallecimiento en 1979, es Isaac quien continúa al frente, aunque debido a las derivas del Grupo Sargadelos con posterioridad, se encuentra en una fase de estancamiento que nos mantiene expectantes sobre su futuro.

Pero antes de su fallecimiento, Luis Seoane y Maruxa Fernández empiezan a programar el retorno definitivo. En 1969 inician los trámites para la compra de un piso en A Coruña y los viajes se suceden. A la vez que Seoane sigue trabajando y alternando estancias en Europa y Argentina, va tomando conciencia de la dificultad que supone gestionar toda su colección y lo que hoy es parte de su legado.

I. LUIS SEOANE EMPIEZA A ORGANIZAR SU REGRESO

Tomada la decisión del retorno a Galicia y al margen de todo el patrimonio donado al Museo Carlos Maside, Luis Seoane piensa en otros museos gallegos para el destino de sus obras, aunque nada llegará a materializarse.

Sabemos que la disgregación de su biblioteca comienza en 1974, cuando separa los libros de narrativa para depositarlos en una biblioteca de Tierra de Fuego fundada por un familiar de su amigo William Shand, aunque lo verdaderamente significativo fue su voluntad respecto a su importante biblioteca de arte, con más de 2.000 volúmenes. Su idea inicial a la altura de 1978 era que fuese recibida por la Sección de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santiago de Compostela, pues había notado las carencias que sufrían los estudiantes al tener que conocer el arte de su tiempo a través de revistas y conversaciones en las tertulias, que eran los mismos recursos que había tenido él en los años 30. Finalmente, Luis Seoane fallece en abril de 1979 sin que esta donación se hubiese concretado. Su destino final será la Real Academia Galega, ya en 1980. Para entonces estaremos en una segunda etapa de

conformación del legado de Luis Seoane, promovido por su viuda Maruxa Fernández.

II. MARUJA FERNÁNDEZ SE HACE CARGO DEL LEGADO DE SU MARIDO

Fallecido Luis Seoane, es a su viuda a quien le corresponde materializar el regreso soñado. En una primera etapa de natural desconcierto, Maruxa continúa el trabajo empezado con la biblioteca de arte donada a la Real Academia Gallega, como decíamos, y sabemos que en 1979 hace otras aportaciones al Hogar Gallego para Ancianos de Buenos Aires, una institución de la que Seoane había sido miembro fundador, y a la Academia Nacional de Bellas Artes Argentina, a la que estaba vinculado al haber sido elegido académico de número en 1968.



Fig. 8. Luis Seoane, *Maruja*, 1971. Óleo sobre lienzo.
Fundación Luis Seoane.

Muy arropada por los amigos argentinos y gallegos, Maruxa se deja aconsejar para organizar la sucesión, y desde Galicia enseguida se empiezan a oír voces que reivindican una institución cultural que reciba la obra de Luis Seoane. La primera es la de Isaac Díaz Pardo, que a los pocos días

del fallecimiento demanda una institución denominada “Instituto Luis Seoane” que contaría con su obra y documentación y sería un centro de estudio, investigación y desenvolvimiento del diseño, «del que Galicia estaba tan necesitada (Díaz, 1979)».

La idea la traslada al patronato del Museo Carlos Maside, que en el mes de mayo de 1979 acuerda:

«Señalar la conveniencia de institucionalizar la obra de Luis Seoane en Galicia mediante la creación de un Instituto presidido por su nombre para el estudio y divulgación de su obra, de la comunicación del arte, del diseño en general y del diseño gráfico en particular y proseguir en este campo la obra iniciada por él (El patronato de, 1979)».



Fig. 9. Isaac Díaz Pardo en su estudio de O Castro, en 2010.
Foto de Vítor Mejuto. *La Voz de Galicia*.

Esta inquietud se intenta trasladar al gobierno de coalición de la primera corporación municipal de la democracia de A Coruña, regida por D. Domingos Merino, de Unidade Galega. Sabemos que el grupo socialista traslada una propuesta para solicitar a la Diputación de A Coruña una ubicación para un “Museo Luis Seoane”, que fue denegada, y que Isaac también le había hecho llegar al alcalde un proyecto de Museo que se puede interpretar

como una simbiosis entre alguno de los principios fundacionales del Museo Carlos Maside y los fines didácticos del Seminario de Sargadelos que él había puesto en funcionamiento. Encontramos referencias como la necesidad de crear un “museo viviente” concebido «no como un mero depósito de obras de arte, sino como algo vivo y que fuera foco de cultura (Entregados los, 1979)», «donde los jóvenes pudiesen aprender al mismo tiempo que contemplan la labor de este hombre»⁵. Lo cierto es que el gobierno municipal sólo prestó atención y en primerísima instancia al continente, no al proyecto, y el propósito se fue diluyendo hasta el fin del mandato por una moción de censura presentada en 1981 que otorgó la alcaldía a la UCD.

Los siete años que siguen a 1979, Maruxa vive cierto inmovilismo respecto al legado de su marido, quizá también provocado por las falsas esperanzas. Tras el breve período de UCD, en 1983 llega al Ayuntamiento de A Coruña el socialista Francisco Vázquez, y se reactivan las reivindicaciones, que van teniendo respuesta en una serie de homenajes, aunque el proyecto de institución ideado por Isaac ya estaba olvidado.

Alrededor de 1986 y con un gran volumen de producción artística que no había salido del país, Maruxa decide que tiene que abandonar para siempre Buenos Aires. En 1987 multiplica las donaciones a museos de bellas artes de todo el territorio argentino en agradecimiento al país en el que había nacido Luis Seoane y que le había acogido en el exilio.

En 1988 se instala definitivamente en Galicia, y se hace público el compromiso de que la nueva sede del Museo de Bellas Artes de A Coruña albergará el legado artístico de Luis Seoane. Ese mismo año hace una primera selección de 37 óleos, que años después aumentará hasta los 213, donados finalmente en 1993 a favor de la ciudad de A Coruña a través de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, pues al no poder admitir las administraciones las donaciones condicionadas, no podía garantizarse que las obras estuviesen en exposición permanente. Antes, en 1990, se habían incorporado al Museo un conjunto de obras que formaban parte de la colección particular de Luis Seoane, con nombres como Picasso, Alfaro Siqueiros, Rodríguez Luna, Benjamín Palencia, Díaz Pardo o Reimundo Patiño.

⁵ Carta de Maruxa Fernández López a Xosé Míngos Fuciños, 30 de septiembre de 1979, en Archivo da Fundación Luis Seoane.



Fig. 10. Luis Seoane, *O meco*, 1963. Óleo sobre lienzo.
Museo de Arte Carlos Maside.

Son los años 80 y 90, y Maruxa va relacionándose cada vez más con más intensidad con el contexto cultural gallego. Es el auge de las colecciones institucionales, en las que Luis Seoane se afianza como autor seguro. Museo de Pontevedra, Universidade de Santiago de Compostela y Concello de A Coruña son otros organismos que reciben donaciones. A su vez, instituciones públicas y privadas compran para sus colecciones, como la Xunta de Galicia, Unión Fenosa, Caja de Ahorros de Galicia, etc.

En 1994 la Real Academia le dedica a Seoane el Día das Letras Galegas. Es cada vez más evidente que el legado de Luis Seoane necesita una especial protección y una organización acorde a los nuevos tiempos. El marco jurídico que podría ofrecer una Fundación sería más eficaz que la institucionalización en un Museo.

III. NACIMIENTO DE LA FUNDACIÓN LUIS SEOANE EN 1996

Ante la dispersión que estaba teniendo la obra de Luis Seoane entre donaciones y ventas, es el diseñador y ahijado laico de Luis Seoane, Xosé Díaz, quien le propone a Maruxa Fernández la constitución de una Fundación que agrupase el legado y que sirviese de centro de difusión de su figura. La diseminación de la obra en diferentes instituciones haría que perdiese eficacia comunicativa y dificultaría la labor de los investigadores.

En una cita en la que hace de intermediario el editor Antonio Suárez Calvo, Xosé Díaz eleva la propuesta al entonces concejal de Cultura del Ayuntamiento de A Coruña, José Luis Méndez Romeu, que enseguida se compromete a llevar a cabo la propuesta.



Fig. 11. Nueva sede de la Fundación Luis Seoane inaugurada en 2003 y proyectada por Creus e Carrasco. Foto Creus e Carrasco.

Después de casi veinte años desde que se produce el fallecimiento del artista, la Fundación Luis Seoane se constituye en 1996 mediante Carta

Fundacional firmada ante notario por el Concello da Coruña y María Elvira Fernández López, habilitándose una sede provisional. En el acta notarial se detalla el patrimonio que pasó a formar parte del inventario general de Fondos de la Fundación Luis Seoane en el momento de su constitución: 231 óleos, acuarelas y pasteles, grabados, dibujos, carteles, algunas obras de otros autores, una pequeña parte de su archivo documental, y libros, folletos y revistas. Cuando en 1994 Maruxa toma la decisión de ir adelante con la creación de la Fundación, solicita al Museo de Bellas Artes la retrocesión legal de parte de la donación, que finalmente afecta a un buen número de obras que pasarán a formar parte del nuevo acervo. En los años sucesivos, Maruxa irá incorporando de manera puntual más material, hasta que tras su fallecimiento en 2003 ingresa definitivamente ya en la nueva sede del antiguo cuartel de Macanaz el *corpus* de lo que hoy se constituye como Legado de la Fundación Luis Seoane, y que incluye ya todo el archivo documental.

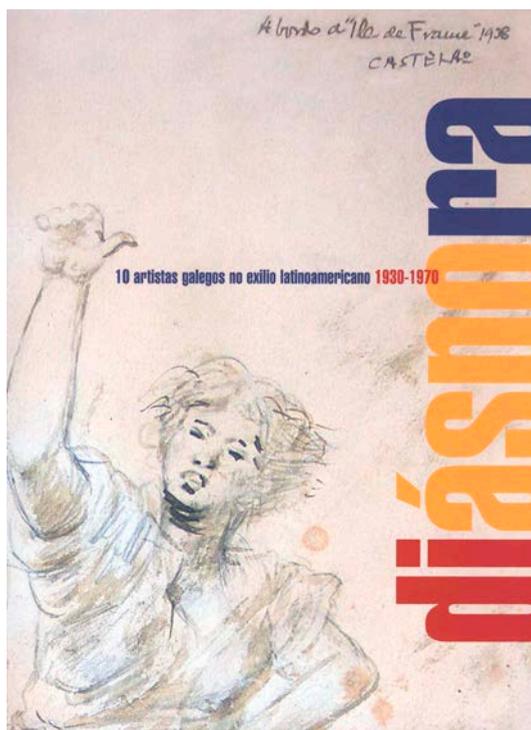


Fig. 12. Catálogo de la exposición de la Fundación Luis Seoane *Diáspora*. 10 artistas gallegos en el exilio latinoamericano 1930-1979, coproducida con el MARCO de Vigo en 2005.

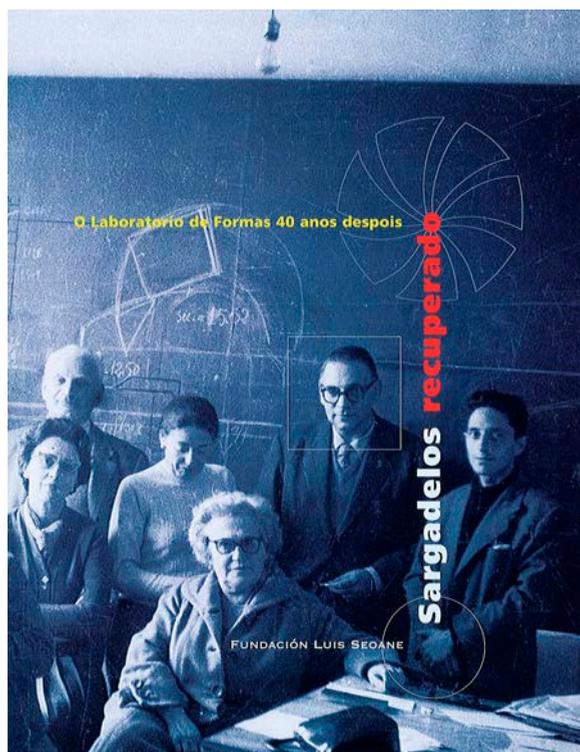


Fig. 13. Catálogo de la exposición de la Fundación Luis Seoane *Sargadelos recuperado*. *El Laboratorio de Formas 40 años después*, en 2008.

Los fines fundacionales de los Estatutos de la Fundación fueron redactados por Xosé Díaz Arias de Castro, albacea testamentario de Maruxa Fernández, ahijado de Luis Seoane e hijo de Isaac Díaz Pardo, quien había sido agente fundamental en el funcionamiento del Museo Carlos Maside participando desde el principio en su funcionamiento. El objetivo principal es

«el fomento del estudio y difusión del conjunto de la obra y personalidad de Luis Seoane, archivo y divulgación de la misma, tanto en los aspectos artísticos como intelectuales, diseñísticos y sociales, políticos o biográficos; enfocando estas cuestiones ya desde una perspectiva teórica y de pensamiento, ya desde los ámbitos de la creatividad y de lo socio-cultural».



Fig. 14. Vista de la exposición *Luis Seoane. Retrato de esguello* producida por la Fundación Luis Seoane para el MARCO de Vigo en 2015. Foto Enrique Touriño. MARCO de Vigo.

En los capítulos siguientes se detallan las pautas para conseguir los objetivos de la Fundación: habilitación de una exposición permanente y pública capaz de comunicar la importancia de Luis Seoane en el contexto de la cultura del siglo XX, la organización de actividades de educación artística enfocadas a las defensa de Galicia y su cultura en la misma dirección en la que lo hizo Seoane, la publicación de la obra de Luis Seoane incorporando técnicas de divulgación avanzadas y oportunas, la promoción de estudios sobre Luis Seoane y sobre arte, cultura y en particular arte gráfico gallegos, la dotación de un archivo documental y una biblioteca especializada, la divulgación del arte y del diseño actuales a través de un órgano de comunicación de prestigio, el acercamiento de experiencias foráneas de interés dentro de los campos en los que Luis Seoane trabajó, la valoración y divulgación de la obra de nuevos valores contribuyendo a despertar vocaciones, y la promoción, participación y difusión de cualquier otra manifestación artística en general.

Los propósitos siguen la estela del Maside, aunque cada una de las instituciones orbita sobre un eje diferente. En el caso del Museo, se trataba de recopilar un saber casi enciclopédico sobre el arte gallego; una quimera con los medios disponibles en el momento de su inauguración. No se trataba sólo de recuperar el patrimonio del exilio, sino de actualizarlo para devolverlo como recién estrenado. En el caso de la Fundación, el eje es Luis Seoane, pero los objetivos siguen el mismo camino que el de los orígenes, en una búsqueda hacia la identidad, la memoria y la contemporaneidad.



Fig. 15. Luis Seoane. *O Caído*, 1979. Tapiz producido en colaboración con María Elena Montero. Cortesía Fundación DIDAC.

En 1978 Luis Seoane le comentaba a Domingo García-Sabell que lo que tenía que hacer el Estado para incorporar a España a los intelectuales que tuvieron que salir de España por motivo de la guerra, quienes no tenían pensión ni jubilación, era facilitar los trámites en los consulados y aduanas para traer sus obras. Decía que esta sería la reparación mínima para alguien que no hubiese tenido ningún cargo, como eran los escritores, artistas, hombres de ciencia, periodistas, etc., que en cuarenta años fueron acumulando objetos, obras de arte y bibliotecas en el exterior.

Habiéndose conseguido recuperar una parte importante del patrimonio generado por Luis Seoane y otras figuras del exilio, queda trabajo por

hacer en cuanto a su difusión. Sería conveniente hacerlo, tal y como enunció Seoane en el primero de los *Cuadernos de Laboratorio de Formas* en 1970, teniendo en cuenta que «un museo de hoy no es exactamente una institución que está de acuerdo con el pasado sin juzgarlo y con el presente sin someterlo a crítica (Seoane, 1970, p. 32)».

BIBLIOGRAFÍA

- (1970): *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, 1. Edición do Castro.
- (9 de mayo de 1979). El patronato de la fundación “Carlos Maside” prepara varios homenajes póstumos a Luis Seoane. *La Voz de Galicia*.
- (11 de octubre de 1979). Entregados los premios de pintura “Alcalde Álvarez de Sotomayor”. *La Voz de Galicia*.
- Díaz Pardo, I. (22 de abril de 1979). A imaxen de Luis Seoane a ren da súa morte”, *El Progreso*.
- Manifiesto (1970). *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, 1. Edición do Castro.
- Seoane, L (1970). Notas encol do arte galego e sobre o Museo Carlos Maside. *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, 1. Edición do Castro
- (1996). La Kunsthalle de Basilea, organización ejemplar de arte. En L. Braxe, X. Seoane (Eds.). *Luis Seoane. Textos sobre arte* (pp. 433-440). Consello da Cultura Galega.

El legado Castelao en el Museo de Pontevedra

M^a ÁNGELES TILVE JAR

Conservadora y responsable del Área de Colecciones del
Museo de Pontevedra

El Museo de Pontevedra viene realizando desde hace décadas una relevante labor de recuperación, conservación y difusión de las colecciones de significativos artistas, intelectuales y políticos gallegos que, tras el golpe militar de julio de 1936, con la rápida dominación del noroeste peninsular por los sublevados y la instauración del régimen franquista tras la Guerra Civil, se vieron obligados a un largo exilio del que muchos de ellos no podrían regresar.

Desde el tardofranquismo hasta la actualidad el rescate del arte gallego en el exilio constituye una de las políticas prioritarias de incremento y adquisición para esta institución nacida en 1927, con la que muchos de los exiliados habían tenido relación con anterioridad a su obligado éxodo y cuyas obras, en algunos casos, incluso se habían mantenido en el discurso expositivo del Museo durante la Dictadura⁶. Desde entonces, a través de compras, donaciones, legados o depósitos, el Museo de Pontevedra ha logrado integrar en sus colecciones un valioso patrimonio artístico y documental procedente de la diáspora gallega republicana⁷.

El mejor y más significativo ejemplo de todas ellas lo constituye la Colección Castelao, reunida tras un largo y complejo proceso, que resulta paradigmática del tema que nos propone este necesario foro de Museología y Memoria⁸.

6 A diferencia de lo que sucedió en otras instituciones museísticas españolas, además del caso de Castelao, tal y como se desarrollará a continuación, las composiciones de otros artistas exiliados, como el pintor Arturo Souto Feijoo o el escultor Uxío Souto Campos, ya expuestas en el Museo con anterioridad al alzamiento militar de julio de 1936, no fueron retiradas y permanecieron accesibles al público en sus salas durante el franquismo.

7 Destacan entre otras, además de las de los artistas citados en la nota 6, significativos trabajos de otros integrantes de la vanguardia histórica como Luis Seoane, Manuel Colmeiro o Maruja Mallo; intelectuales, como Sebastián González García-Paz; o políticos, como Bibiano Fernández Osorio-Tafall.

8 Sobre el estudio de la recuperación y musealización de las colecciones del exilio en España, con especial atención al caso de Galicia, son de destacar los pioneros y recientes trabajos de Inmaculada Real (2015, 2016, 2018). Agradezco a la Dra. Real, coordinadora del *Congreso Encuentros museísticos. Las colecciones del exilio*,

Esta importantísima colección, iniciada con un pequeño depósito personal del artista en 1931, suma hoy cerca de 2.000 originales que, junto con su importante biblioteca, manuscritos, documentos, fotografías y objetos personales, permiten conocer las múltiples facetas que Castelao desarrolló en los campos de la creación artística, literaria y política. Una amplia selección se exhibe actualmente en las dos salas monográficas que, con una superficie de más de 200 metros cuadrados, se le dedican en la colección permanente del sexto de los edificios que conforman el Museo de Pontevedra, un inmueble de nueva planta inaugurado en 2012, que ha sido recientemente bautizado con su nombre.



Fig. 1. Salas Castelao. Museo de Pontevedra. Edificio Castelao

Artista, ilustrador, escenógrafo, pensador, ensayista, autor de textos literarios, dramaturgo y político Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950) es la figura más simbólica y representativa del siglo XX en Galicia. Iniciador del movimiento renovador del arte gallego, por el enorme interés de su compleja y polifacética personalidad intelectual y artística, y la profunda huella que su obra dejó en nuestra sociedad, como herramienta y vehículo de concienciación y afirmación de la identidad diferencial de Galicia. El conjunto de su obra, material e inmaterial, fue declarada en 2012 Bien de Interés Cultural (BIC) por la Xunta de Galicia⁹.

su invitación para participar en el mismo.

⁹ Decreto 249/2011, de 23 de diciembre, por el que se declara bien de interés cultural el conjunto de la obra de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. DOG, nº6, martes, 10 de enero de 2012, p. 1437

Aunque nacido en el pueblo coruñés de Rianxo en 1886, Castelao fue, como el mismo manifestó, pontevedrés por propia voluntad. Aquí vivió desde 1916 hasta 1936 cuando, después de abandonar el ejercicio de la medicina, una carrera que había estudiado por imposición familiar y, tras una de las graves crisis de la enfermedad ocular que padecerá durante toda su vida, llega destinado en enero de 1916 a la ciudad como funcionario del Instituto Geográfico y Estadístico, un trabajo que hizo compatible con la docencia del dibujo en el Instituto de la ciudad, con el que aseguraba el sustento familiar y además le permitiría dedicarse a la práctica artística, su verdadera vocación (Tilve y Castaño, 2017, pp. 27-102). Para entonces, y aunque autodidacta, era ya conocido por las caricaturas y viñetas humorísticas que había publicado en revistas gallegas, españolas y americanas, y por sus éxitos en Madrid, donde en 1912 había realizado su primera exposición individual en el Salón Iturriz, así como por su participación en los Salones de Humoristas, y la obtención de una Tercera Medalla en la exposición Nacional de 1915 con el tríptico *Cuento de ciegos* (López, 2016; Valle, 2016).

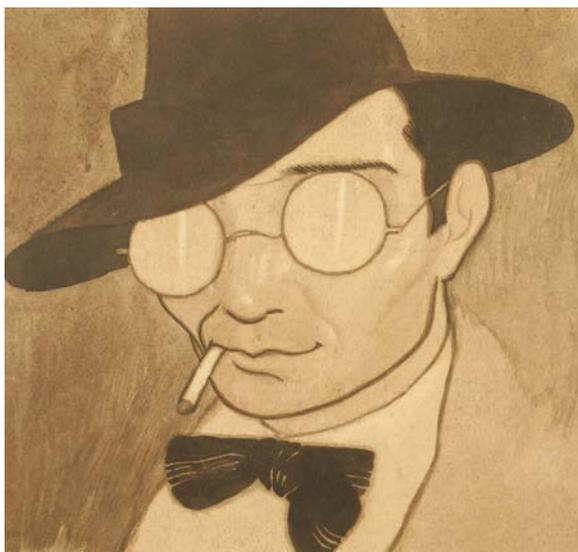


Fig.2. Autocaricatura (Ca. 1916. Técnica mixta/papel, 20,3 x 20,5 cm. Museo de Pontevedra)

Estos 20 años, desde 1916 a 1936, serán cruciales en su existencia, pues es aquí, en Pontevedra, el lugar en el que más tiempo continuado residió, donde consolida un profundo cambio ideológico que, desde su incorporación a las *Irmandades da Fala*, creadas en 1916, provocará el

progresivo abandono del ejercicio del arte por el arte, de la amable temática costumbrista regionalista, del decorativismo modernista y el humor fácil que practicaba en sus inicios, para apostar por un arte definitivamente puesto al servicio de sus aspiraciones políticas con el que se convertirá en el «genial artista» y líder indiscutible del galleguismo (Tilve y Castaño, 2017).

Desde mediados de la década de 1910, Castelao tiene claro que no le interesa la experimentación vanguardista y apuesta, tal y como reflejaría en sus conferencias sobre arte y galleguismo, por un arte comprometido (Castelao, 1919). Trabaja en la creación de una estética propia y genuinamente gallega, como la ya consolidada en Cataluña y el País Vasco, experimentando para ello con modelos de representación modernos, aunque no desde la vanguardia, sino reivindicando el realismo y el arte popular como recursos más eficaces para expresar la ruralidad que define el ideal nacionalista gallego. Con gran capacidad y habilidad técnica su producción artística y literaria, basada en la caricatura y el humor crítico y reivindicativo, estuvo dedicada a ser fácilmente entendida por el gran público, representando sin artificios los temas que identifican la realidad de la Galicia tradicional, campesina y marinera: la injusticia, la emigración el caciquismo, el régimen foral, la miseria, las costumbres y la lengua¹⁰. Con un claro afán pedagógico, sus expresivos dibujos estaban destinados a ser publicados para despertar la conciencia colectiva, propia y trascendente, del pueblo gallego (Noguerol, 1922, p. 11). A eso se refiere el *Nós* (Nosotros) que daría título a su famoso *Álbum Nós*, a la revista *Nós* y que también bautiza a la generación de intelectuales que, como él, participan de las mismas inquietudes por la normalización del uso de la lengua gallega y de descubrir y dar universalidad a la identidad singular de Galicia, fomentando para ello el desarrollo de todas las manifestaciones culturales y científicas (Beramendi, 2013, 2016a; Seixas, 2019; Catálogo, 2020; Cochón y Caamaño, 2020).

¹⁰ Entre la abundante bibliografía existente sobre la evolución de Castelao como pintor y grafista, así como de la trascendencia de su obra en el arte de su tiempo, destacamos los trabajos más recientes de Carballo Calero (2000, 2016); Fernández-Cid (2017), S. López (2015); J.M.B. López Vázquez (2000, 2013, 2016), Tilve Jar y Castaño García (2017); Valle Pérez (2000a, 2016, 2020) y Bozal (2020).

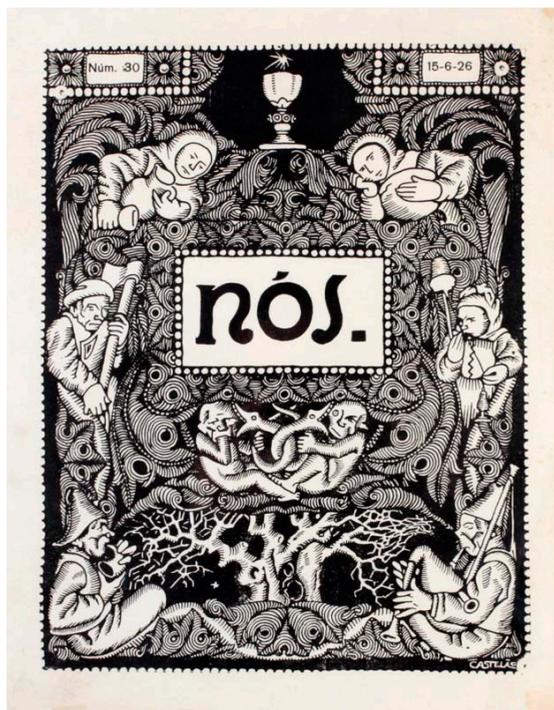


Fig. 3. Prueba de estampación de la cubierta del n.º 30 de la revista *Nós* (1926 Linografía/papel, 27,7 x 22 cm. Museo de Pontevedra)

Militante del Partido Galeguista desde su fundación en 1931, durante la Segunda República, intensifica su compromiso político activo y, aunque no abandona la actividad artística, y en especial la literaria, se convierte en líder político y autor de textos doctrinales. Obtiene acta de diputado en las Cortes constituyentes de 1931 por la candidatura galleguista de Selección Republicana por las minorías de Pontevedra y, por segunda vez, en las elecciones generales del 18 de febrero de 1936, como representante galleguista en el Frente Popular. Su evolución ideológica y su decidida apuesta por esta alianza con la coalición de republicanos de izquierda, socialistas y comunistas, que había supuesto su frontal enfrentamiento con Vicente Risco, y la traumática escisión del Partido Galeguista con la creación, por la facción católica y tradicionalista, de Dereita Galeguista, significaría para Castelao una dolorosa fractura personal y el distanciamiento con muchos de sus mejores amigos (Villares, 2017; Seixas, 2020). Así, a pesar de ser el candidato más votado del Frente Popular en la provincia de Pontevedra, con 103.436 sufragios, vive su

triunfo con gran amargura, presintiendo los malos tiempos que no tardarían en llegar:

«Podía pues estar contento, y tengo una tristeza enorme. Estoy como las gallinas cuando presienten un eclipse. Tú no quieres augurar, pero yo tengo presentimientos ¡Que le vamos a hacer! Era inevitable mi presentación y ahora vendrá lo que Dios quiera. Desde que nací hice lo que los demás quisieron y jamás logré hacer lo que yo quería. Pues bien, para lo que me queda de vida me dejaré ir con la corriente que quiera llevarme»¹¹.

En los meses siguientes participará muy activamente en la campaña a favor del Estatuto de Autonomía de Galicia que sería aprobado por referéndum el 28 de junio de 1936, pocos días antes de la sublevación militar, una campaña para la que también diseñará dos de los carteles de propaganda (Beramendi, 2016b).

Por fortuna, Castelao se encontraba en Madrid el 18 de julio de 1936. Allí había viajado encabezando la delegación del Comité Central de Autonomía de Galicia que tres días antes había entregado al presidente del Congreso la ponencia del Estatuto de Autonomía de Galicia para su aprobación en las Cortes. Tras participar en este acto y dada la crítica situación política, Castelao, a quien acompaña su esposa Virginia Pereira, intuye el peligro y decide quedarse en la capital y no regresar de inmediato a Pontevedra, una acertada decisión que, sin duda, le salvó la vida. Pero el artista nunca más podrá regresar a Galicia, ya que el final de la Guerra le obligará a emprender el doloroso y definitivo exilio en el que falleció, el 7 de enero de 1950, en Buenos Aires¹².

Dejaba atrás dos décadas de residencia en Pontevedra, decisivas en su existencia, en las que había desarrollado una enorme y fructífera actividad artística y muchos de cuyos vestigios quedaban ahora a merced de las

11 Carta de Castelao a Francisco Javier Sánchez Cantón, [febrero 1936]. Original en gallego. Museo de Pontevedra, Sánchez-Cantón, 101-36. Traducción de la autora.

12 Enterrado en el Cementerio bonaerense de La Chacarita, sus restos mortales serían trasladados treinta y cuatro años después a Galicia. El 28 de junio de 1984, coincidiendo con el aniversario del plebiscito del Estatuto de Autonomía de 1936, que no había llegado a entrar en vigor, Castelao fue enterrado en el Panteón de Galegos Ilustres en el compostelano convento de Santo Domingo de Bonaval.

circunstancias en la para siempre abandonada casa familiar. También los trabajos de su autoría que había depositado en el Museo de Pontevedra.



Fig.4. Cartel de propaganda para la campaña del Estatuto de Autonomía de Galicia, 1936 (Imprenta Roel, Vigo. Procedimiento fotomecánico/papel, 99 x 70 cm. Museo de Pontevedra)

I. CASTELAO Y EL MUSEO DE PONTEVEDRA: GÉNESIS Y CONSOLIDACIÓN DE SU LEGADO

El Museo de Pontevedra, nacido en diciembre de 1927 para completar la labor llevada a cabo por la Sociedad Arqueológica de Pontevedra creada en 1894, es una institución indisolublemente ligada a Castelao quien, profundamente implicado en su planteamiento funda-

cional, formó parte, como vocal, de su primer patronato constituido el 30 de enero de 1929¹³. Era gran amigo del pontevedrés Francisco Javier Sánchez Cantón, entonces subdirector del Museo del Prado, verdadero ideólogo y director en la distancia del recién creado Museo que, con el afán de fomentar el desarrollo artístico y cultural de Galicia, potenció desde sus orígenes la recepción de fondos no solo de procedencia local o provincial, si no también foránea. En este concepto de dar un carácter universal a las colecciones del Museo, de entenderlo como un centro de estudios y de potenciar su proyección didáctica, bases sin las que no se entendería la configuración actual del Museo de Pontevedra, tuvo mucho que ver la confluencia de ideas y la estrecha colaboración de Castelao y Sánchez Cantón.

Tal y como evidencia la constante correspondencia epistolar entre ambos¹⁴, Castelao participó directamente en la planificación de la rehabilitación y en los montajes de las primeras instalaciones en la Casa Castro Monteagudo, un edificio construido en 1760, que sería la primera sede del Centro, y colaboró en las diferentes tareas relacionadas con su puesta en marcha, desde la elección de las molduras para enmarcar las obras que habían de formar parte de la exposición permanente, la reconstrucción y restauración de piezas e incluso en la selección de obras que el Museo del Prado cedería en depósito al recién creado Museo de Pontevedra (Tilve y Castaño, 2017, pp. 387-400).

Además, a él se debe también la idea de convertirlo en un gran Museo de Arte Gallego en el que se mostrasen no sólo las huellas del pasado sino también las creaciones que estaban realizando los jóvenes artistas contemporáneos:

¹³ Hasta su marcha a Madrid a comienzos de julio de 1936 Castelao solo asistió a tres sesiones del Patronato del Museo. Entre sus intervenciones destaca su beligerante intervención en la celebrada el 31 de marzo de 1930, en la que defiende la independencia del centro frente al intento de intromisión política de la Diputación Provincial, lo que le llevaría, junto a otros miembros del Patronato, a presentar su dimisión que, finalmente, no les sería aceptada. Días después, tras la resolución del conflicto, escribe al respecto: «El Museo de Pontevedra es obra de importancia para la cultura de este pueblo, y no sería noble que por terquedad o por otra cualquier miseria humana entorpeciésemos su marcha» (*Libro de Actas de la Diputación de Pontevedra*, 18 de agosto de 1930. Servicio de Patrimonio Documental).

¹⁴ Sobre este aspecto, además de la extensa correspondencia mantenida entre Castelao y Sánchez Cantón, conservada en el Archivo Documental del Museo de Pontevedra (A.MU.PO.), son también muy reveladoras las cartas intercambiadas durante esta época entre Francisco Javier Sánchez Cantón y José Filgueira Valverde, primer secretario del Museo de Pontevedra y su director desde 1940 hasta 1987, publicadas bajo la coordinación de M^a Jesús Fortes Alén (2017).

«Como no hemos tenido pintura gallega está justificada la falta de ella en nuestro Museo; pero no se puede justificar delante de nadie que no formemos una colección de trabajos característicos de los pintores y escultores contemporáneos»¹⁵.

Aunque Castelao no pudo asistir el 10 de agosto de 1929 a la inauguración del Museo, dado que la fecha coincidió con su viaje de estudios a Bretaña, por segunda vez becado por la JAE¹⁶, su obra sí estuvo representada en sus salas. Se exhibió entonces *Alamo branco*, una hermosa aguada propiedad de uno de sus mejores amigos, que permanecería en depósito temporalmente hasta 1931¹⁷. Es en diciembre de ese mismo año cuando Filgueira Valverde informa a Sánchez Cantón: «Volviendo al Museo. Ayer convencí a Castelao de que depositara en él sus acuarelas. Total, él está en Madrid y en su casa no las ve nadie»¹⁸.

Efectivamente, el 31 de diciembre de 1931 Castelao formalizará el depósito de once de sus obras más apreciadas: *Cruceiro*, *O guía da danza de espadas*, *O cego de Taragoña*, *Miragre* o *Viático*, *Gaiyota*, *Cons*, *Penedos*, *Terras de Montaña*, *O Paraño*, *Cachoupo* y *Vento Mareiro*¹⁹. Son un magnífico y emblemático conjunto de composiciones de pequeño formato sobre papel, realizadas con plumilla a tinta china y aguada sobre un fondo de acuarela, que el acostumbraba a llamar «estampas», en las que con gran maestría y desde una poética modernista-simbolista, evitando la imitación realista de la naturaleza, estiliza y sintetiza las formas para crear una nueva imagen, simbólica y primitivista, del paisaje gallego. Ejecutadas entre 1920 y 1926, en la propia y personal denominación

15 Carta de Castelao a Sánchez Cantón, [julio de 1928]. A.MU.PO., Sánchez Cantón, 53-2.

16 Con esta bolsa de viaje concedida por la Junta de Ampliación de Estudios Castelao estudió y dibujó, durante cuatro meses, las cruces de piedra de esta región francesa analizando las similitudes con los *cruceiros* gallegos, elementos etnográficos sobre los que investigaba desde su ingreso en 1924 en el Seminario de Estudos Galegos y sobre los que seguirá trabajando en el exilio (Valle, 1987,1989, 1999, 2000b). El resultado de sus trabajos en Bretaña sería publicado al año siguiente (Castelao, 1930). En 1934 su discurso de ingreso en la Real Academia Galega versó sobre «As cruces de pedra na Galiza», texto que serviría de base para el libro que, ricamente ilustrado, se publicará pocos días después de su fallecimiento en Buenos Aires (Castelao, 1950).

17 La obra, que pertenecía a Antonio Iglesias Vilarelle, figura inscrita en el Libro de Registro con el nº 466. Devuelta a su propietario en 1931, actualmente se conserva en una colección particular (Tilve y Castaño, 2017, p. 268).

18 Carta de Filgueira Valverde a Sánchez Cantón, [diciembre de 1931]. A.MU.PO., Sánchez Cantón, 99-86, (Fortes, 2017, p. 130).

19 Con sus títulos originales en gallego, figuran asentados en el Libro de Registro General de Objetos, tomo I, con los números 649 al 657. Según la información aportada por las matrices manuscritas de los recibos de ingreso, algunas de las obras tenían doble título (Tilve y Castaño, 2017, p. 395)

de «Estampas» el artista manifiesta su evidente inspiración en el gusto ornamental y en los repertorios formales de la estampa japonesa de la que tomará elementos compositivos, como los encuadres en picado y las acotaciones espaciales, así como característicos motivos que aparecían como elementos secundarios en las xilografías de *ukiyo-e* –los árboles, las olas, el viento– que Castelao convierte en paradigmáticos protagonistas de sus trabajos (López, 2013,2014; Martínez, 2000, Tilve y Castaño, 2017, pp. 261-278, 395-396)



Fig. 5. *Vento mareiro* (Ca. 1921. Técnica mixta/papel, 23,5 x 33 cm. Museo de Pontevedra)

Por otra de las misivas de Filgueira Valverde, que incluye un interesante croquis con su ubicación (fig. 7), sabemos que todas ellas se hallaban ya instaladas en la sala de Arte Gallego Contemporáneo en enero de 1932. Allí compartían espacio con pinturas y dibujos de Arturo Souto, Manuel Colmeiro, Carlos Maside, José Casares Mosquera, Carlos Sobrino, Pintos Fonseca o Villafínez y esculturas de Narciso Pérez Rey, Xosé Eiroa Barral y Uxío Souto²⁰.

²⁰ Carta de Filgueira Valverde a Sánchez Cantón, 27 de enero de 1932. A.MU.PO, Sánchez Cantón, 100-5, (Fortes, 2017, pp. 131-132).

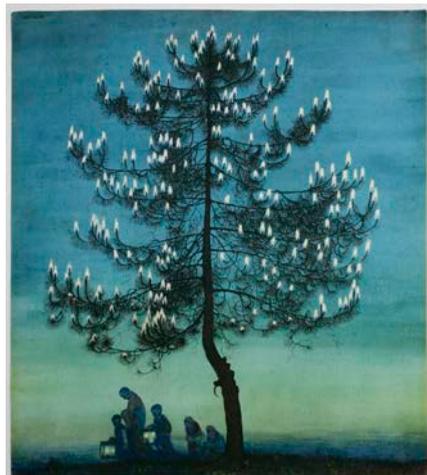


Fig. 6. *Miragre o Viático* (Ca. 1922. Técnica mixta/papel, 36 x 32 cm. Museo de Pontevedra)

En 1937 estas obras de gran belleza, en las que el artista se muestra menos condicionado por la transmisión de mensajes políticos y más favorable a la experimentación plástica, junto con todos los bienes que permanecían en el domicilio pontevedrés del matrimonio, serían incautadas para garantizar el pago de la sanción económica de 75.000 pesetas impuesta por el Expediente judicial de Responsabilidades Políticas incoado al artista (Barcia, 2000; Seixas, 2017b).



Fig. 7. José Filgueira Valverde. Croquis de distribución de la sala de Arte Gallego Contemporáneo en el edificio Castro Monteaugudo (23 de enero de 1932. Museo de Pontevedra.)



Fig. 8. *A dona do pazo* (Retrato de Virginia Pereira) (Ca. 1912-1915. Técnica mixta/papel, 27,8 x 21 cm. Museo de Pontevedra)

Tal y como recoge Barcia Lago (2000), entre las pertenencias minuciosamente inventariadas en su piso de la calle Oliva n.º 4 durante la instrucción del proceso se encontraban cerca de un millar de obras de arte, mayoritariamente de su autoría, pero también de otros, como Xesús Corredoyra, Carlos Sobrino o Eiroa, así como una excepcional edición príncipe, con comentarios manuscritos, de *Los Caprichos* de Goya²¹. Entre las obras propias, además de algunas de su primera etapa, como *A dona do pazo* (fig. 8), un retrato de su esposa realizado poco después de su boda en 1912, en la casa se conservaba la enorme cantidad de originales que el incansable artista había producido durante los años de residencia en Pon-

²¹ Este ejemplar, conservado hoy en el Museo de Pontevedra, es una de las primeras estampaciones de la primera edición de la obra, realizada en 1799 bajo la supervisión directa de Goya. Es, además, junto a los conservados en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y la Calcografía Nacional de Madrid, uno de los tres rarísimos ejemplares de la primera edición con manuscritos explicativos de época (González, 1986, pp. 259-500; López, 2003, pp. 284-285).

tevedra, los más prolíficos de su trayectoria. Un período durante el cual también había vivido dolorosos acontecimientos personales, como los recurrentes problemas oculares y, sobre todo, la traumática pérdida de su único hijo en enero de 1928. Estos habían sido los años de la creación, exposición y publicación de su emblemático *Álbum Nós* (Castelao, 1931); los de sus viajes de estudios pensionado por la JAE, a Francia, Bélgica y Alemania en 1921, y a Bretaña en 1929; los de su participación en el Seminario de Estudios Galegos y del ingreso en la Real Academia Galega; los de su labor en la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra; los de la intensa actividad desempeñada como dibujante y viñetista en revistas y periódicos como *El Sol*, *Galicia* o *Faro de Vigo*, que lo habían hecho tremendamente popular. También aquí escribió sus conferencias, obras teóricas y literarias (Castelao, 1917, 1919, 1922, 1926 a,b,c; 1930 a,b,c; 1934a, b, c, 1961) e ilustró libros de otros escritores; diseñó ex libris, carteles y cabeceiras, como las de la revista *Nós* y el periódico *Galicia*; además de las escenografías para el estreno de *Divinas palabras* de Valle-Inclán, e inició, con *Pimpinela*, la que sería años después su obra teatral *Os vellos non deben de namorarse* (Tilve y Castaño, 2017).



Fig. 9. O cego e a filla (Ca. 1920-1922.
Técnica mixta/papel, 32,5 x 28 cm. Museo de Pontevedra)



Fig. 10. O home qu'en doce anos de América ganou para un enterro de primeira. Viñeta de la serie «Os homes», publicada en el diario *Galicia* en 1925, que Castelao incluirá en su libro *Cincoenta homes por dez reás* en 1930. (Tinta a plumilla/papel, 32,8 x 22,4 cm. Museo de Pontevedra)

Muestras de todo ello aparecían entre los cientos de obras –dibujos y caricaturas, apuntes, grabados en linóleo y carteles, así como algunos óleos realizados por Castelao para su deleite personal en la década de 1920– que, junto a todos los enseres personales del matrimonio, serían embargados en virtud del Expediente de Responsabilidades Políticas en 1937. Poco después, los bienes de interés artístico serían enviados por orden judicial al Museo de Pontevedra, a la espera del fallo del proceso y a su previsible subasta para garantizar el pago de la sanción en el caso probable de que no fuese satisfecha. De los demás bienes muebles y enseres del matrimonio Castelao sería depositario José Lino Sánchez, amigo y casero del artista (Barcia, 2000).

En ese momento se dispuso también, a pesar de no estar incluida en el Expediente, el ingreso en el Museo de la biblioteca personal del artista. Aquí permaneció hasta que las presiones ejercidas por Enrique Fernández Villamil, entonces director de la Biblioteca Pública y de la Delegación de Hacienda de Pontevedra, quien, alegando la necesidad de depurarla de contenido peligroso, logrará que el 24 de mayo de 1940 el

Juez Especial de Responsabilidades Políticas de A Coruña ordene su traslado a las instalaciones de la Biblioteca Pública de Pontevedra, donde permanecerá hasta 1970 (Redondo, 2009).

Desde la incautación los responsables del Museo, bien conocedores del valor excepcional de las obras embargadas, muestran un decidido interés por salvaguardar su integridad y, con grandes dosis de diplomacia, emprendieron acciones con las que lograron impedir, hasta en dos ocasiones, su subasta y dispersión.

Tras el fallo del expediente contra Castelao, el presidente de la Diputación de Pontevedra y del Patronato del Museo, dirigió sendos oficios, fechados el 2 y 4 de octubre de 1940, al presidente del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas. En ellos solicitaba que por su gran interés artístico se excluyesen de la licitación las once obras depositadas por el artista en el Museo y que éstas fuesen incorporadas al Patrimonio Artístico del Estado. Esta primera petición no será contestada hasta el 27 y 28 de febrero y el 7 de marzo de 1941, cuando el Magistrado y Juez Especial de Ejecutorias n.º 2 de la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas envió tres exhortos en los que se dictaminaba que todos los bienes de Castelao, tanto los incautados en su domicilio como los depositados por el autor en el Museo, saldrían a subasta pública. Ordena también la tasación de las obras, tarea que se encargó al pintor pontevedrés Ramón Peña, que estableció un valor de 4.100 pesetas para las once depositadas en el Museo y de 13.850 pesetas para el conjunto de las incautadas en la casa.

Sin embargo, el Patronato del Museo no se rinde y en esta ocasión va más allá, y solicita que se excluyan de la subasta la totalidad de los bienes artísticos de Castelao proponiendo que, o bien se ordenase su venta directa al Patronato del Museo por el precio de tasación, o que se incorporasen al Patrimonio Artístico Nacional y, mediante la orden correspondiente de depósito, permaneciesen en el Museo²². Estas gestiones paralizarían, al menos por el momento, la salida de las piezas, aunque no resuelven la cuestión.

²² Documentación judicial y administrativa en A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12. Museo de Pontevedra.

Castelao fallece en Argentina el 7 de enero de 1950, pero la inquina del Régimen hacia el líder indiscutible del Nacionalismo gallego en el exilio (Alonso, 2006) continúa, tal y como se manifiesta en la orden que emite la Dirección General de Prensa con la normativa para la difusión de la noticia de su muerte:

«Habiendo fallecido en Buenos Aires el político republicano y separatista Alfonso Rodríguez Castelao, se advierte lo siguiente: La noticia de su muerte se dará en páginas interiores y a una columna. Se elogiarán sus características de humorista, literato y caricaturista, destacando su personalidad política, siempre y cuando, se mencione que aquella fue errada y que se espera de la misericordia de Dios el perdón de sus pecados...»²³

Solo tres meses después, el 12 de abril de 1950, el Boletín Oficial de la Provincia anuncia la próxima subasta de la totalidad de su colección artística. El 17 de mayo el director del Museo de Pontevedra, José Filgueira Valverde, dirige un escrito en el que de nuevo alega que el conjunto, a pesar de su escaso valor de tasación, si tiene, por su calidad, un gran interés para la institución y reitera la solicitud de que todas las obras pasasen a propiedad del Patrimonio Artístico Nacional. En esta ocasión sí será aceptada la petición y en el BOE del 26 de febrero de 1951 se publica que el Estado, saldando parcialmente de este modo la sanción pendiente, se ha adjudicado la totalidad de los fondos artísticos incautados a Castelao y que éstos pasarían a depositarse en el Museo. De este modo, se formalizará ese año, en concepto de *Adjudicación legal*, el depósito de la colección de materiales incautados en el domicilio de Castelao que sería inscrita con el n.º 2.579 en el Libro de Registro General de Objetos. Un conjunto del que el Museo tendría que enviar una relación anual a la Delegación de Hacienda hasta 1965.

A pesar de todas las dificultades el Museo de Pontevedra siempre mantuvo expuestas, incluso en los primeros y más difíciles años de la postguerra, las «estampas» cedidas por el artista en 1931. En 1943 se inaugura el edificio García Flórez, la segunda sede del Museo, y en su primera planta se instala la nueva sala de Arte Gallego. En ella, según nos ilustra una de las viejas fotografías conservadas (fig. 11), las obras de Castelao siguie-

²³ Dirección General de Prensa. Circular 8-1-50

ron formando parte del discurso expositivo y, con ellas, las de otros artistas exilados como el pontevedrés Arturo Souto Feijoo, uno de los artistas más destacados de la vanguardia española, perteneciente a «Os Novos», la generación de jóvenes renovadores de la plástica gallega, en cuya estética influyó de manera decisiva el arte de Castelao²⁴.



Fig. 11. Vista de la sala de Arte Gallego en el edificio García Flórez, 1943-1944. Museo de Pontevedra

Sin duda, el artista conoció en Argentina los esfuerzos de los responsables del Museo por conservar y evitar la dispersión de su obra a lo largo de la década de 1940. Aunque muy alejado ideológicamente de los que habían sido fraternales amigos y antiguos correligionarios, supo de la lealtad de Francisco Javier Sánchez Cantón y José Filgueira Valverde, quienes, aprovechando su buena sintonía y contactos con el régimen franquista y sorteando con diplomacia extrema las dificultades del momento, defendie-

²⁴ Por su fuerte compromiso con la causa republicana, Arturo Souto Feijoo (1902-1964), también había sido represaliado con un proceso de Responsabilidades Políticas y sancionado con una fuerte multa de 90.000 pesetas. Exiliado en México, donde falleció en 1964, es otro de los artistas de los que el Museo ha logrado recuperar una excelente colección de obras.

ron la integridad de su obra. Agradecido y convencido de que el Museo de Pontevedra que él había ayudado a construir garantizaría para siempre la permanencia de su legado, manifestó antes de morir a sus allegados su deseo de que toda su producción fuese reunida aquí.

De esta voluntad será depositaria su viuda Virginia Pereira, cuya verdadera personalidad, hasta ahora olvidada, cuando no tergiversada, ha sido revelada por la biografía publicada recientemente por Montse Fajardo (2020). De la férrea determinación en hacer realidad los deseos de su esposo, absolutamente decisiva para el arraigo definitivo de la Colección Castelao en el Museo de Pontevedra, habla ya el 3 de julio de 1951 en una reveladora carta enviada a Ramón Otero Pedrayo:

«Ojalá que con el pensamiento puesto en el querido Castelao se dispongan como espero a cumplir digna y moralmente con su deber. Su obra artística tiene que ser salvada y respetada. La última disposición de su autor reclama que pase a ser PATRIMONIO DE SU ADORADA GALICIA y esta disposición hay que acatarla y cumplirla hasta por encima de la misma ley. Vean pues, por favor, el modo de reunir las cosas que andan por ahí dispersas y depositarlas en el Museo donde ya está una buena parte de sus trabajos ¡Pobre mi Daniel! [...] Para defender ese deseo suyo me siento con fuerza de leona ¡Fue promesa especial que le hice a mi Daniel!» (Fajardo, 2020, pp. 208-209).

Por esta época el Juzgado había notificado a Virginia y a sus cuñadas, Josefina y Teresa Rodríguez Castelao, que podrían ejercer el derecho de reclamación sobre los bienes que quedasen liberados, tras detraer lo que restaba de la sanción impuesta, por la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas, a Castelao.

Virginia Pereira, asesorada por viejos amigos galleguistas del matrimonio, como Otero Pedrayo, Álvaro Gil Varela y Valentín Paz Andrade, quien pasaría a ser desde entonces su representante legal, inicia la reclamación de la mitad de todos los bienes que habían sido embargados vulnerando sus derechos gananciales, ya que ella no había sido sometida al Expediente. El proceso será largo. Además, Castelao había muerto sin testamento y surgen los primeros roces entre ella y sus cuñadas, quienes también habían sido injustamente perjudicadas por la incautación.

En 1962 Virginia regresa a Galicia por primera vez desde 1936 y transmite su especial preocupación por recuperar los derechos sobre las obras artísticas de Castelao que ella, pese a su precaria situación, quería ceder gratuitamente al Museo. Sin embargo, eran bien conocidas las penalidades económicas que sufría la viuda de Castelao, quien sobrevivía en Buenos Aires bajo el amparo de fieles amigos como Rodolfo Prada Lama, por lo que el Patronato del Museo de Pontevedra decide ofrecerle una compensación económica de 300.000 pesetas por la cesión de los derechos de todos los dibujos y trabajos artísticos que custodiaba, así como por la biblioteca que permanecía en la Biblioteca Pública. El Museo de Pontevedra podría hacer frente al pago gracias a la donación efectuada por los empresarios José Fernández López y Álvaro Gil Varela, dos grandes mecenas de la Entidad²⁵.

El acuerdo se firmará en Pontevedra el 1 de octubre de 1964, durante el segundo viaje de Virginia Pereira a Galicia, mediante una carta que la viuda de Castelao dirige al director del Museo, José Filgueira Valverde:

«Mi distinguido amigo:

Creo interpretar fielmente el sentir de mi llorado esposo y cumplir un deber de gratitud hacia ese Patronato del que fue miembro fundador al ofrecer al Museo de Pontevedra el conjunto de sus apuntes, dibujos, originales y los libros de su pequeña biblioteca, asegurando así que lo mejor de su obra quede reunido y en esa ciudad, donde precisamente fue producido. Al propio tiempo, cedo los derechos de edición y los que pudieran haber para la reivindicación de lo que fue incautado. Mi situación no me permite, como fuera mi deseo, hacer donación de todo ello; por eso acepto la cantidad de trescientas mil pts.

Le ruego reciba y transmita a los miembros del Patronato el testimonio de mi consideración y afecto

Virginia P. de Castelao»²⁶.

²⁵ Carta de José Fernández López a José Filgueira Valverde, 31 de enero de 1964; Carta de Álvaro Gil Varela a José Filgueira Valverde, Madrid, 8 de julio de 1964. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12.

²⁶ Carta de Virginia Pereira a José Filgueira Valverde, 1 de octubre de 1964. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12.

En la misma fecha Virginia firma también un documento por el que apodera al director para que retire de la Biblioteca Pública de Pontevedra los libros de Castelao para su incorporación al Museo de Pontevedra. Un proceso que, sin embargo, no se materializará hasta que por el Decreto ley 10/1969 prescriban las responsabilidades penales de Castelao. El 10 de enero de 1970, Mercedes Alsina Gómez-Ulla, directora de la Biblioteca Pública, y Alfredo García Alén, secretario del Museo, firmarán el acta de entrega de la biblioteca particular de Castelao. Ésta, aunque incompleta, tras el expurgo realizado por Fernández Villamil, constaba de 1.768 unidades físicas (Alsina, 1976; Redondo, 2009)



Fig. 12. Virginia Pereira Renda con José Filgueira Valverde, director del Museo. Pontevedra, 1 de octubre de 1964.
Museo de Pontevedra

Sin embargo, poco después de la cesión de los derechos realizada por Virginia en octubre de 1964, se planteó un grave conflicto ya que las hermanas Castelao consideraron nulo el convenio. Alegaron para ello que, sin testamento y sin descendencia, tras el fallecimiento en 1928 del único hijo

del matrimonio, Virginia Pereira era tan solo usufructuaria de los bienes de su esposo y no su heredera legítima, reclamando la nulidad del acuerdo²⁷. Finalmente, el Patronato del Museo logrará reconducir la situación negociando la firma de otro acuerdo económico con Josefina y Teresa Rodríguez Castelao en diciembre de 1968²⁸.

Resueltas todas las dificultades al año siguiente se instalará en la segunda planta del edificio García Flórez la primera sala monográfica dedicada a Castelao, en la que ya se exhibe una amplia selección de obras procedentes del conjunto incautado en la casa del artista (fig. 15).



Fig. 13. Vista de la primera sala monográfica dedicada a Castelao. Edificio García Flórez. 1969. Museo de Pontevedra

Ese mismo año muere Virginia Pereira. Josefina y Teresa Rodríguez Castelao reclamarán entonces judicialmente el reconocimiento de sus de-

²⁷ Carta de Josefina Rodríguez Castelao a José Filgueira Valverde, 7 de noviembre de 1964. Carta de Sebastián Martínez Risco a Josefina y Teresa Castelao, 25 de abril de 1967. Carta de Josefina y Teresa Rodríguez Castelao a José Filgueira Valverde, 16 de diciembre de 1967; Carta de Carmen Muñoz de Dieste a José Filgueira Valverde, 24 de diciembre de 1967. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12.

²⁸ *Relación de objetos depositados en este Museo que se adquieren a las Señoritas de Castelao*. Pontevedra, 15 de diciembre de 1968. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12.

rechos como herederas únicas y universales y en 1972 firmarán un nuevo compromiso con el Museo en el que se establece el pago de una pensión mensual fija por los derechos de autor de toda la obra que entonces se encontraba depositada, tanto de la creada antes de 1936 como de la posterior (Fajardo, 2020, pp. 283-285).

En 1979, ya fallecida Josefina, Teresa Rodríguez Castelao, representada por su abogado Javier Baltar Tojo, solicitará una nueva revisión del convenio con el fin de que, como única heredera, le fuesen abonados los derechos privativos de propiedad intelectual de su hermano (Baltar, 1979). Una cuestión que, finalmente, se suscribirá en un nuevo acuerdo firmado entre las partes:

«A la conveniencia de regular estas aportaciones se une el deber del Museo de corresponder a la generosidad con que ella y su llorada hermana Josefina han actuado en la cesión de cuadros, dibujos y demás objetos y obras, con todos los derechos inherentes y a la justa compensación a su renuncia de las percepciones que pudieran corresponderles sobre obras de posterior ingreso. Para ello el Patronato, por unanimidad, propone que se concrete y cifre en el futuro, una aportación fija en su cuantía y periódica en el vencimiento, con carácter vitalicio, en favor de Doña Teresa R. Castelao, por el importe de Doscientas cincuenta mil pesetas anuales, pagaderas por mitad en forma semestral, con cargo al presupuesto del Museo. La cuantía de la aportación podrá ser revisada anualmente de mutuo acuerdo, en relación con la fluctuación del costo de la vida»²⁹.

De este modo se consolida definitivamente la propiedad de todos los bienes que constituyen la génesis de la Colección Castelao del Museo de Pontevedra, ratificada en el año 2000 por Francisco Javier Baltar Tojo que, como heredero de Teresa Rodríguez Castelao, es el actual titular de los derechos de propiedad intelectual de Alfonso Rodríguez Castelao³⁰.

²⁹ Acuerdo entre el Patronato del Museo de Pontevedra y Teresa Rodríguez Castelao, sobre originales de Castelao. Rianxo, 6 de noviembre de 1979. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12.

³⁰ Agradezco al Sr. Baltar la autorización de las ilustraciones que acompañan este texto.

II. LA INCORPORACIÓN DEL PATRIMONIO EXILIADO DE CASTELAO

El 23 de diciembre de 1969 fallece en Madrid Virginia Pereira quien, en su afán por cumplir los deseos de su marido, legará en su testamento todas las obras que todavía conservaba de él en su casa de Buenos Aires al Museo de Pontevedra³¹. Gracias a su generosidad, se incorporan así a la Colección un conjunto de trabajos, como los figurines de vestuario para un Ballet gallego de 1934, y un excelente conjunto de obras creadas por el artista durante el exilio: *O negro da fror*; *Negra, Nai e fillo*; la serie titulada *Meus compañeiros*, formada por cuatro magníficos dibujos de gran formato fechados en 1940-1941; *Fauno* y *Rolda de nenos*. Todos ellos, así como documentación y algunos objetos personales de Castelao, serán entregados al Museo el 17 de agosto de 1970 por Álvaro Gil Varela en representación de Rodolfo Prada.

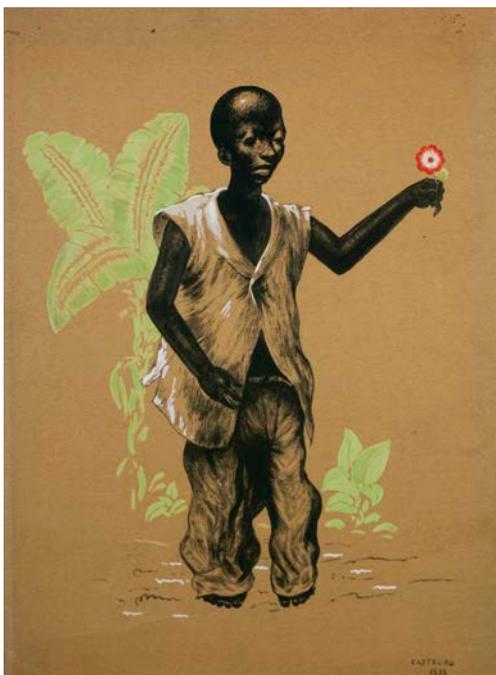


Fig. 14. *O negro da fror*, 1939 (Técnica mixta/papel, 20 x 21 cm. Museo de Pontevedra. Legado testamentario de Virginia Pereira)

³¹ Testamento de Virginia Pereira Renda, ante el notario Roberto García Isidro, Salamanca 28 de octubre de 1969. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12.



Fig. 15. *Nai e fillo*, 1939. Publicada por Castelao en *Hoy* de La Habana el 10 de enero de 1939 solicitando apoyo para la República Española. (Reproducción fotomecánica iluminada/papel, 51 x 40 cm. Museo de Pontevedra. Legado testamentario de Virginia Pereira)



Fig. 16. *A familia do cego*, 1940. De la serie «Meus compañeiros» (Lápiz/papel, 86 x 91 cm. Museo de Pontevedra. Legado testamentario de Virginia Pereira)



Fig. 17. *Fauno*, 1941 (Técnica mixta/papel, 36 x 44,5 cm. Museo de Pontevedra. Legado testamentario de Virginia Pereira)

Prada, heredero de Virginia, había recogido también en su apartamento una serie de objetos de Castelao para depositarlos en nombre del Museo de Pontevedra en el Centro Ourenzano de Buenos Aires, donde pasarían a exhibirse en una sala dedicada al artista. Era una mesa-tablero articulada; una máquina de escribir, marca Royal; un vaso de vidrio con varios pinceles; una obra de Luis Seoane en pergamino, dedicado a Castelao por la Irmandade Galega de Buenos Aires, y los seis magníficos dibujos con escenas de la Guerra Civil en Galicia, de la serie titulada «Visións galegas baixo o yugo da Falanxe» realizada por Federico Ribas Montenegro, artista que los había entregado a Castelao para su custodia y envió al Museo de Pontevedra³². A excepción de los dibujos de Ribas, hoy en el Museo, todos los objetos permanecen en Buenos Aires integrados, desde la desaparición del Centro Orensano, en el Centro Galicia.

En la primavera de 1981, recién aprobado el Estatuto de Autonomía de Galicia, ingresó otra parte fundamental del legado testamentario de Virginia Pereira, los 31 dibujos originales de los «Álbumes de Guerra»: *Galicia Mártir* y *Atila en Galicia*, editados en Valencia en 1937 y *Milicianos*,

³² Carta de Rodolfo Prada Lama a José Filgueira Valverde, Buenos Aires, 6 de febrero de 1980. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12. Museo de Pontevedra.

publicado en Nueva York en 1938, obras de propaganda, de gran dureza y expresividad, que fueron exhibidos en la Unión Soviética, Estados Unidos y Cuba, países a los que Castelao viajó durante la Guerra Civil comisionado por el Gobierno Republicano (Seixas, 2020; Bozal, 2017)



Fig. 18. *A derradeira lección do mestre*, 1937. Del álbum «Galicia Martir» (Aguada/papel, 29,5 x 22 cm. Museo de Pontevedra. Legado testamentario de Virginia Pereira)

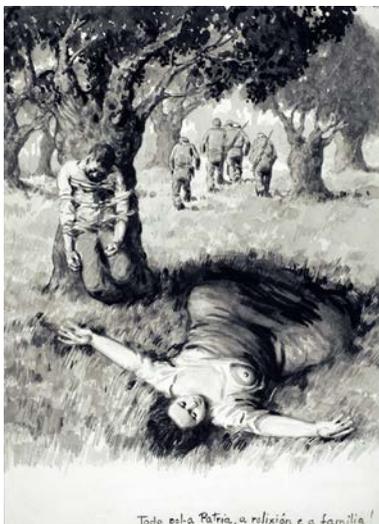


Fig. 19. *Todo pola patria, a relixión e a familia*, 1937. Del álbum «Atila en Galicia» (Técnica mixta/papel, 31,2 x 22,6 cm. Museo de Pontevedra. Legado testamentario de Virginia Pereira)



Fig. 20. *Arenga*, 1937. Del álbum «Milicianos»
(Técnica mixta/papel, 37 x 26,5 cm. Museo de Pontevedra.
Legado testamentario de Virginia Pereira)

Se cumplía así el último deseo del artista, quien había dejado estas obras capitales de su producción en custodia de su amigo y protector en Argentina, Rodolfo Prada Lama: «para hacerlos llegar al Museo de Pontevedra cuando se restableciesen las libertades en España y Galicia gozase de plena Autonomía con Gobierno elegido por su pueblo»³³.

Rodolfo Prada fallecería repentinamente un mes antes del referéndum del Estatuto de Autonomía de Galicia, celebrado el 21 de diciembre de 1980, y los Álbumes serían trasladados a Madrid a principios de 1981 por su sobrino, Rodolfo Lama. Allí, en abril, pocos días después de la definitiva aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia, Lama los entregaría a los representantes del Patronato del Museo de Pontevedra: José Filgueira Valverde, José Carlos Valle Pérez y Rafael Fontoira Peón, quienes los trasladarían por carretera

³³ Carta de Rodolfo Prada Lama a José Filgueira Valverde, Buenos Aires, 6 de febrero de 1980; Cartas de Alberto Prada Fraga a Rodolfo Lama Prada, Santiago de Chile 11 de noviembre de 1980 y 1 de diciembre de 1980. A.MU.PO. Antecedentes. Colección Castelao, 6-4-12.

hasta Pontevedra³⁴. Con los «Álbumes de Guerra», llegarían también los textos manuscritos de *Co pensamento en Galiza*, un libro en el que se recogen artículos, ensayos, conferencias y discursos de Castelao desde 1934 a 1943, publicado en Buenos Aires, con el título de *Sempre en Galiza*, en 1944.

En las décadas de 1980 y 1990 serán aportaciones fundamentales de la producción de Castelao en el exilio las donaciones efectuadas por Álvaro Gil Varela y después por su familia, como el Retrato de Valle Inclán yacente (1938); la excepcional serie «Dibujos de Negros», compuesta por 12 aguadas realizadas por Castelao en Cuba y Nueva York en 1939 (Seixas, 2017a); y los originales de las ilustraciones del libro *As cruces de Pedra na Galiza* (Castelao, 1950).



Fig. 21. *Negríño en New York*, ca. 1939. De la serie «Dibujos de negros» (Tinta y lápiz/papel, 37 x 28 cm. Museo de Pontevedra. Donación de la familia de Álvaro Gil Varela)

³⁴ Agradezco, muy especialmente, la información verbal facilitada por José Carlos Valle Pérez, quien fue director adjunto y hasta 2018 director del Museo de Pontevedra, protagonista de la recepción de los Álbumes. Un aspecto que desarrolla ampliamente en el trabajo de su autoría que, con el título *A obra de Castelao no Museo de Pontevedra*, publicará próximamente la Real Academia Gallega de Bellas Artes.



Fig. 22. *Rumba criolla*, ca. 1939. De la serie «Dibujos de negros» (Tinta y lápiz/papel, 34 x 22 cm. Museo de Pontevedra. Donación de la familia de Álvaro Gil Varela)



Fig. 23. Original de la lámina VIII del libro *As cruces de pedra na Galiza* publicado en Buenos Aires en enero de 1950. (Tinta/papel pegado sobre cartulina, 42,1 x 32 cm. Museo de Pontevedra. Donación de la familia de Álvaro Gil Varela)

Como donación de los herederos de Álvaro Gil Varela ingresó también el manuscrito definitivo de la única obra teatral compuesta por Castelao, *Os Vello non deben de namorarse*, que se estrenó en el Teatro Mayo de Buenos Aires en 1941. De este teatro de máscaras, en la que Castelao tra-

bajó durante largos años, el Museo adquirió en Chile en 1999, a los herederos de Rodolfo Prada, un hasta entonces inédito primer manuscrito, también ilustrado con ideas de escenografías y vestuario para los lances de la obra (Valle Pérez, 2000c).

En 2006 también fueron adquiridas en Argentina seis de las máscaras utilizadas en el estreno de la obra. Diseñadas y pintadas por Castelao y modeladas en pasta de papel maché por el escultor compostelano Domingo Maza, estas caretas habían sido regaladas por el pintor a Fernando Iglesias, «Tacholas», primer actor de la Compañía de Maruxa Villanueva, quién había dirigido e interpretado la primera representación de la obra el 14 de agosto de 1941.

También en Chile se compró a los herederos de Rodolfo Prada Lama en 1999 un importante conjunto de más de cincuenta dibujos y apuntes de temática diversa entre los que se encuentran alguna de las últimas creaciones de Castelao. En 2017 llegó desde Venezuela el cartel diseñado por el artista en 1924 para el periódico *Galicia*, que ingresó como donación de Farruco Sesto Novás.



Fig. 24. Ilustración del prólogo para la versión manuscrita definitiva de *Os vellos non deben de namorarse*, 1931-1943. (Técnica mixta/papel, 27,2 x 21,4 cm. Museo de Pontevedra. Donación de la familia de Álvaro Gil Varela)

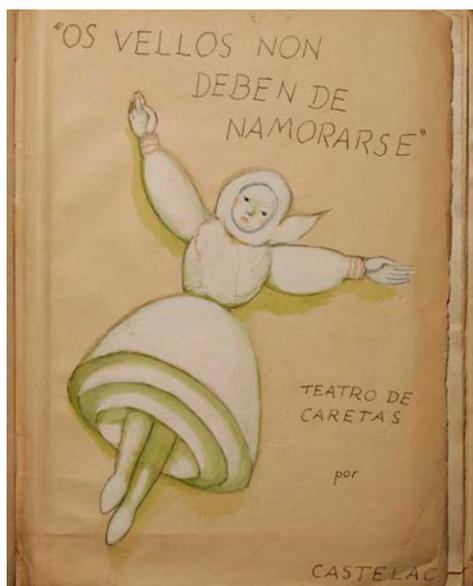


Fig. 25. Ejemplar de la primera versión manuscrita de *Os vellos non deben de namorarse*, 1931-1939 (24,3 x 18 cm. Museo de Pontevedra. Adquisición en Chile en 1999)



Fig. 26. *Romería*, 1943 (Técnica mixta/papel, 46,2 x 55,5 cm. Museo de Pontevedra. Adquisición en Chile en 1999)

III. LA COLECCIÓN CRECE. ÚLTIMAS INCORPORACIONES

A partir de la década de 1970 será constante la incorporación de obras del artista a la colección del Museo, entre otras la donación de un conjunto de viñetas de la serie «Cousas da vida» publicadas en el diario *Galicia*, entre 1922 y 1926; o el depósito de los telones de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra.

En las últimas décadas se han ido adquiriendo para la colección, una de las prioritarias en la política de incremento del Museo, un considerable número de materiales relacionados con el autor. Entre las más recientes destacan el óleo *Apunte de un tonto de aldea* (1914), y una versión en color de la lámina n.º 48 del *Álbum Nós, ¡Y-este e o mundo que fixo Deus?* (Tilve y Castaño, 2017, pp. 240-241), a las que se unen depósitos de particulares, como *O Cego de Padrenda*, o el gran tríptico titulado *Conto de cegos*, pintado por Castelao para el Hotel Balneario de Mondariz, depósito de la Real Academia Galega.

En 2016 se produjo un ingreso especialmente destacado, los originales de los 51 diseños del *Album Nós* –49 láminas numeradas, el autorretrato y el ex libris del artista– pieza capital y emblemática de la producción de Castelao que el artista compuso entre 1916 y 1918 y expuso reiteradamente en varias ciudades de Galicia y en Madrid entre 1920 y 1924. Estos dibujos, acompañados de unos breves y precisos pies literarios, habían sido lujosamente publicados en 1931 y, desde entonces, permanecían en paradero desconocido. Llegó a pensarse que hubieran sido destruidos, pero felizmente pudieron ser localizados en una colección particular pontevedresa durante el proceso de investigación de la exposición “*Meu Pontevedra!*”. *Castelao 1916-1936*, conmemorativa del centenario de la llegada del artista a Pontevedra, que se celebró de junio a septiembre de 2016 en el Museo (Tilve y Castaño, 2017, pp. 119-260).

Finalizada la exposición la familia propietaria cedió en depósito el conjunto para su exhibición, en un espacio especialmente creado para él, en la segunda de las salas dedicadas a Castelao en la colección permanente (fig. 29). Desde enero de 2021 el *Álbum Nós* es, por adquisición, propiedad del Museo de Pontevedra.

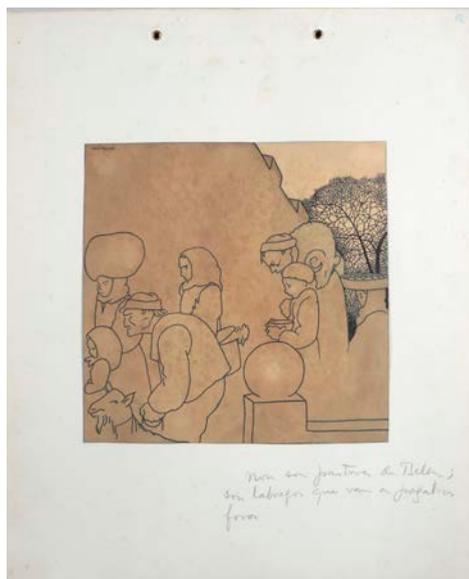


Fig. 27. Lámina n° 12 del *Álbum Nós* (Técnica mixta/papel pegado sobre cartulina, 20,2 x 20,5 cm; 39,5 x 32,5 cm. Museo de Pontevedra. Adquisición en 2021)



Fig. 28. Lámina n.º 46 del *Álbum Nós* (Técnica mixta/papel pegado sobre cartulina, 20,1 x 20,3 cm; 39,5 x 32,5 cm. Museo de Pontevedra. Adquisición en 2021)



Fig. 29. Espacio de exhibición del *Álbum NÓS* en la segunda de las salas monográficas dedicadas a Castelao en el Museo de Pontevedra

IV. LA DIFUSIÓN DEL LEGADO CASTELAO EN EL MUSEO DE PONTEVEDRA

La obra de Castelao permanece expuesta en las salas del Museo de Pontevedra desde su inauguración hasta la actualidad, incluso, como ya se ha citado, se mantuvo durante la época más represiva de la dictadura. Con los años el progresivo incremento de obras supuso la necesidad de ir ampliando espacios expositivos hasta alcanzar los 200 m² de superficie que ocupan las dos salas que se le dedican en la actualidad.

Con respecto a la presencia de piezas pertenecientes a la Colección Castelao del Museo de Pontevedra en exposiciones externas, en una fecha tan próxima al fallecimiento del artista como junio de 1954, Francisco Javier Sánchez Cantón decide incluir dos obras suyas en la exposición *Santiago en el Arte* celebrada en Madrid: *Mendiño* (una aguada procedente de la incautación en la casa del artista) y el original de su exlibris (Tilve y Castaño, 2017, p. 262). Desde entonces se inicia una lenta recuperación pública de su proyección artística

En 1960 algunas obras de su autoría serán exhibidas en la *I Antológica de Pintura Gallega*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Lugo, y en 1973 se celebra en Barcelona la primera exposición monográfica dedicada al artista con fondos pertenecientes al Museo de Pontevedra y al Museo Carlos Maside de Sada.

En julio de 1974, antes de la muerte del dictador, se realizó en el Museo de Pontevedra una exposición sobre el Monasterio de Acibeiro en la que se exhibieron seis dibujos de Castelao³⁵, aunque sin cartela identificativa (fig. 30).



Fig. 30. Obras de Castelao en la exposición *El monasterio de Acibeiro*, 1974. Museo de Pontevedra

Será en agosto de ese mismo año cuando el Museo le dedique la primera exposición monográfica, *Castelao: Cousas da Vida*, aunque en

³⁵ De esta serie de dibujos, tres, fechados por el artista en 1924, ingresaron en el Museo en 1932 en depósito del primer director del Museo, de Casto Sampedro Folgar y, tras su fallecimiento, adquiridos a sus herederos en 1943. Los otros tres apuntes proceden del conjunto incautado en la casa de Castelao en 1937.

ella no se expusieron fondos propios sino una selección de 67 dibujos de la hoy desaparecida Caja Municipal de Ahorros de Santiago. De esta muestra no se editaría catálogo, aunque en el Museo se conserva una lista mecanografiada con los títulos de los dibujos exhibidos en la muestra.

Al año siguiente, coincidiendo con la conmemoración del 25º aniversario de la muerte de Castelao, se programaron en el Museo tres exposiciones sucesivas, celebradas entre los meses de marzo y agosto de 1975, con fondos propios: *Castelao: “Os homes” e “As mulleres”* (Catálogo, 1975a); *Castelao: Cousas, “Os dous de sempre” y Viaxe a Bretaña*, de la que no se editó catálogo, y *Castelao pintor* (Catálogo, 1975b).

Tras la muerte de Franco serán muchas las exposiciones que de forma intermitente se organizarán de forma monográfica o conjunta sobre su figura, como en 1976 la titulada *Castelao: Álbum de Bretaña*, año en el que también se publicó, en el tomo XXX de la revista *El Museo de Pontevedra* una recopilación de textos con el título «Lembranza de Castelao».

Igualmente, en 1986 el Museo inicia la difusión de sus escritos promoviendo obras como la edición facsímil de *Diario de 1921* (Castelao, 1986), un magnífico manuscrito ilustrado que recoge sus experiencias e impresiones en el viaje que como pensionado de la JAE realizó en 1921 a Francia, Bélgica y Alemania (Valle, 2020).

El Museo colaboró en las sucesivas iniciativas expositivas sobre su figura, que culminarán en 1986 con la primera exposición antológica dedicada a nivel nacional a Castelao (Catálogo, 1986). Una muestra organizada por el Ministerio de Cultura y comisariada por el recientemente fallecido José Antonio Durán, investigador fundamental en la recuperación de su figura, cuyas publicaciones, *El primer Castelao* o *Castelao en «El Sol»* (Durán, 1972, 1976), fueron absolutamente pioneras en la definitiva puesta en valor del artista.

Junto a la continua edición de estudios y catálogos sobre la trayectoria y las múltiples facetas de Castelao, el Museo publicó también la primera guía didáctica sobre la obra del artista en sus colecciones (Castaño, 1999), un novedoso trabajo del entonces responsable de la función educativa del Museo, quien también diseñó diversos itinerarios destinados a diferentes públicos.

En los últimos años el Museo de Pontevedra, además de participar con el préstamo de sus colecciones en infinidad de muestras externas, continúa programando y organizando exposiciones con fondos propios como *Castelao e as cruces de pedra* (Catálogo, 1999), *Castelao e o teatro. Escenografías* (Catálogo, 2000) y *Castelao en Breaña* (Catálogo, 2004), así como exposiciones recopilatorias con fondos propios y de otras instituciones y particulares, entre las que destacan *Castelao Artista* y la ya citada “*Meu Pontevedra!*”. *Castelao 1916-2016* (Catálogo, 2016a, b), realizadas coincidiendo con la conmemoración del «Ano Galego das Artes» dedicado a su figura por la Real Academia Gallega de Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Fernández, B. (2006). Castelao: un político nacionalista no exilio. En X. Núñez (Ed.) *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios* (pp. 326-337). Ediciós do Castro; Consello da Cultura Galega, Arquivo da Emigración Galega.
- Alsina Gómez-Ulla, M. (1976). Catálogo de la Biblioteca de Castelao. En *Lembraza de Castelao*, Separata de *El Museo de Pontevedra*, XXX, 25-83.
- Barcia Lago, M. (2000). *O Colexio de Avogados de Pontevedra no decurso histórico do Galeguismo: estudio introductorio ó Expediente xudicial de responsabilidades políticas de Castelao*. Colexio Provincial de Avogados de Pontevedra.
- Baltar Tojo, J. (1979). Castelao y la Ley de la Propiedad Intelectual de 1879: Un curioso incidente legal. *Boletín de la Anabad*, 1, 95-105.
- Beramendi, X. G. (2013). Ideoloxía e política en Castelao, *Galegos*, 19, II, 32-38.
- (2016a). A ideoloxía do primeiro Castelao. En *Castelao Artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)* (pp. 26-39). Museo de Pontevedra.
 - (2016b). Cartel do estatuto de 1936 de Castelao. En R. Villares (Ed.). *100 Galicia, cen obxectos para contar unha cultura* (pp. 253-255). Consello da Cultura Galega.
- Bozal, V. (2017). Castelao imágenes de la Guerra Civil. En M. Fernández-Cid (Dir. y Ed.). *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas* (pp. 219-264). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE y Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

– (2020). *Otra España negra*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 93-126.

Carballo Calero, M^a V. (2000). Castelao ilustrador e grafista. En *Castelao. Exposición 50 aniversario* (pp. 63-72). Fundación Caixa Galicia.

– (2016). Caricatura e debuxo de humor. En *Castelao Artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)* (pp. 63-79). Museo de Pontevedra.

Castaño García, X. M. (1999). *A obra de Castelao no Museo de Pontevedra. Guía didáctica*. Museo de Pontevedra.

Castelao, A. D. R (1917). *Algo acerca de la caricatura*. Establecimiento Tipográfico de la Viuda de Landín.

– (1919). *Arte e Galeguismo*. Tip. De El Noroeste.

– (1922). *Un ollo de vidro. Memorias d un esquelete*. Col. Céltiga, Col. mensual ilustrada, n^o 7.

– (1926a). *Cousas*. Lar.

– (1926b). *Segundo libro de Cousas*. Nós.

– (1930a). *As cruces de pedra na Bretaña*. Seminario de Estudos Galegos.

– (1930b). *Cousas da vida*. Almanaque Faro de Vigo.

– (1930c). *Cincoenta homes por des reás*. Nós.

– (1931). *Nós*. Hauser y Menet.

– (1934a). *Cousas*. Nós.

– (1934b). *Os dous de sempre*. Nós.

– (1934c). *Retrincos*. Nós.

– (1950). *As cruces de pedra na Galiza*. Nós.

– (1961). *Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura*. Real Academia Galega.

Castelao. «Diario». *Viaxe a Francia, Bélxica e Alemania 1921*. (1986). Edición facsímile. Deputación Provincial de Pontevedra.

Catálogo (1975a). *LXXXII Exposición (III^a adicada a Castelao)*. Castelao «Os homes» e «As mulleres». Museo de Pontevedra.

Catálogo (1975b). *LXXXVII Exposición (IV^a adicada a Castelao)*. Castelao, pintor. Museo de Pontevedra.

- Catálogo (1986). Castelao, 1886-1950. Ministerio de Cultura.
- Catálogo (1999). *Castelao e as cruces de pedra: fondos do Museo de Pontevedra*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Catálogo (2000). *Castelao e o teatro. Escenografías*. Museo de Pontevedra. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Catálogo (2004). *Castelao en Bretaña*. Museo de Pontevedra.
- Catálogo (2016a). *Castelao Artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*. Museo de Pontevedra.
- Catálogo (2016b). *Meu Pontevedra. Castelao 1916-1936*. Museo de Pontevedra.
- Catálogo (2020). *Galicia, de Nós a nós*. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Universidade. Fundación Cidade da Cultura de Galicia.
- Cochón, L., y Caamaño Pérez, L. (Eds.). (2020). *Dentro de Nós mesmo e a rente ou ao redor. Cadernos Ramón Piñeiro, XLII*. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Universidade; Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Durán, J. A. (1972). *El primer Castelao. Antología y biografía rotas (1910-1916)*. Siglo XXI de España Editores S.A.
- (1976). *Castelao en «El Sol»*. Akal.
- Fajardo, M. (2020). *A vida incerta. Biografía de Virxinia Pereira*. Concello de Pontevedra.
- Fernández-Cid, M. (Dir.). (2017). *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE y Fundación Gonzalo Torrente Ballester.
- Fortes Alén, M^a. J. (Ed.). (2017). *Cartolatría. Epistolario Sánchez Cantón- Filgueira Valverde, 1926-1943*. Museo de Pontevedra.
- González Rodríguez, P. J. (1986). El ejemplar de los Caprichos de Goya, con comentarios manuscritos, del Museo de Pontevedra. *El Museo de Pontevedra, XL*, 259-500.
- López, S. (2015). *Castelao en el arte europeo*. Edición de M^a V. Carballo Calero. Duen De Bux.
- López Vázquez, J. M. B. (2000). O debuxo en Castelao. En *Castelao. Exposición 50 aniversario* (pp. 24-38). Fundación Caixa Galicia.

- (2003). Os Caprichos. En X. C. Valle Pérez (Ed.). *75 obras para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra* (pp. 284-285). Museo de Pontevedra.
- (2013). Castelao e a paisaxe. *Galegos*, 19, II, 48-57.
- (2014). El influjo de la estampa japonesa en la pintura gallega. En C. Fernández Martínez (Ed.) y J. M. Monterroso Montero (Dir.). *La huella impresa: textos e imáxenes para una historia del arte gallego: Opus Monasticorum VIII* (pp. 265-289). Alvarellos.
- (2016). Castelao, pintor antes da exposición do *Álbum Nós*. En *Castelao Artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)* (pp. 41-62). Deputación de Pontevedra.

Martínez Vilanova, F. (2000). Cor, forma e pensamento na arte de Castelao. En *Castelao. Exposición 50 aniversario* (pp. 73-82). Fundación Caixa Galicia.

Noguerol Buján, A. (1922). Na Exposición Castelao. Conferencia de Clausura. *Nós*, 10.

Real López, I. (2015). El exilio musealizado en las instituciones gallegas, la recuperación de un patrimonio olvidado. En G. Gómez Bravo, R. Pallol Trigueros y S. de Miguel Salanova (Coords.), *Actas del Congreso Posguerras: 75 aniversario del fin de la Guerra Civil española*. Pablo Iglesias.

- (2016). *El retorno artístico del patrimonio del exilio*. Síntesis.
- (2018). *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside*. Ediciones Trea S.L.

Redondo Abal, F. X. (2009). O embargamento da biblioteca de Castelao. Apuntes para a historia dunha infamia. *Terra e tempo*, 149-152, 79-91.

Seixas Seoane, M. A. (2017a). Castelao y la gente de color en EE.UU. y Cuba. En M. Fernández-Cid (Dir. y Ed.). *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas* (pp. 285-300). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE y Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

- (2019). *Castelao. Construtor da nación*. Tomo I 1886-1930. Galaxia.
- (2020). *Castelao. Construtor da nación*. Tomo II 1931-1939. Galaxia.

Tilve Jar, M^a. A. y Castaño García, J. M. (2017). *Meu Pontevedra. Castelao 1916-1936*. Museo de Pontevedra.

- (2020). O Álbum Nós. En L. Cochón y L. Caamaño Pérez (Eds.), *Dentro de Nós mesmo e a rente ou ao redor. Cadernos Ramón Piñeiro, XLII* (pp. 545-562). Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Universidade, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Valle Pérez, X. C. (1987). Préface. En Castelao A.R. (Aut.) *Les croix de pierre en Bretagne* (pp. 9-15). C.R.B.C.
- (1989). Castelao e as cruces de pedra. En J. G. Beramendi y R. Villares (Eds.). *Actas del Congreso Castelao, 1* (pp. 593-60). Fundación Castelao-Universidade de Santiago.
 - (1999). *Castelao e as cruces de pedra*. Museo de Pontevedra.
 - (2000a). Castelao e a arte. En *Castelao. Exposición 50 aniversario*. Fundación Caixa Galicia, 2000, 17-22.
 - (2000b). *Castelao e as cruces de pedra: fondos do Museo de Pontevedra*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
 - (2000c). Castelao e o teatro. Notas ó abeiro das súas propostas para a escenografía de «Os vellos non deben de namorarse». En *Castelao e o teatro. Escenografías*. Museo de Pontevedra. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
 - (2016). Castelao artista: os fundamentos do seu estilo. En *Castelao Artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)* (pp. 19-26). Deputación de Pontevedra.
 - (2020). Castelao: a viaxe de 1921. Francia, Bélxica e Alemaña. Orixe, desenvolvemento e consecuencias. En L. Cochón y L. Caamaño Pérez (Eds), *Cadernos Ramón Piñeiro, XLII* (p. 265-288). Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Universidade, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Villares, R. (2017). Castelao, un artista en la política gallega. En M. Fernández-Cid (Dir. y Coord.), *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas*, 203-218. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE y Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

Un legado para Zamora. La Fundación Baltasar Lobo

CONCHA GONZÁLEZ DÍAZ DE GARAYO
Presidenta Amigos de Baltasar Lobo

I. BALTASAR LOBO CASQUERO (CERECINOS DE CAMPOS, ZAMORA, 1910 – PARIS, 1993)

Nace en un pequeño pueblo de la provincia de Zamora, de familia muy humilde. Es un niño rebelde, no le gustan los trabajos del campo, siente otras inquietudes. A los 10 años, les dice a sus padres que no quiere ser un esclavo (fig. 1): «Yo no quiero ser campesino, ni quiero ser herrero, ni quiero hacer carros. Yo quiero ser otra cosa. Que me dejen hacer lo que me gusta, que me dejen, si no... prefiero morirme» (Lobo, 1995, p. 17). Afortunadamente, su padre, de oficio carretero-carpintero, amante de la cultura y buen lector, apoya sus deseos y le deja ir a Benavente, un pueblo cercano, para hacer los estudios primarios con un profesor que le ayuda a ser un buen dibujante. Dos años después, este profesor convence a su padre para que le lleve a aprender modelado con el escultor Ramón Núñez en su taller de imaginería religiosa en Valladolid, donde Balta descubre que quiere ser escultor. Asiste a clases nocturnas en la Escuela de Artes y Oficios, gracias a las becas de la Diputación Provincial de Zamora de 1922 y 1927.

Ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, pero abandona las clases a los tres meses por considerarlas excesivamente teóricas. Trabaja como tallista en el taller del artesano y poeta, Ángel Garzón, que le inicia en el anarcosindicalismo y, para sobrevivir, esculpe todo tipo de piedras para lápidas y panteones funerarios. Asiste a clases nocturnas de dibujo y modelado en el Círculo de Bellas Artes y en la Escuela de Artes y Oficios.

En Madrid descubre los grandes Museos, sobre todo el Arqueológico, y le fascina el arte ibérico. Frecuenta los focos culturales de aquel momen-

to: la Sociedad de Artistas Ibéricos, la Residencia de Estudiantes –donde conoce a Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y Juan Manuel Díaz Caneja– y la Escuela de Vallecas, movimiento surrealista promovido por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia (Cabañas, 2017, p. 45). En la exposición *Españoles Residentes en París*, que tiene lugar en el Jardín Botánico (1929), contempla emocionado la obra de grandes artistas: Picasso, Miró, Dalí, Gargallo, Juan Gris... (fig. 2).



Fig. 1. *El esclavo* (Ca. 1925, escayola)

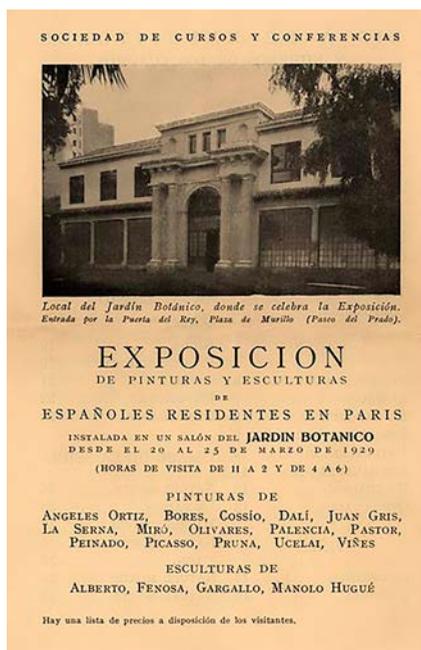


Fig. 2. Cartel exposición *Españoles residentes en París*. Jardín Botánico (Madrid), 1929



Fig. 3. Baltasar Lobo y Mercedes Guillén

En 1932, tiene la suerte de conocer a Mercedes Comaposada Guillén (fig. 3), su compañera de vida, una mujer culta, independiente y libertaria, con la que compartirá sus inquietudes artísticas y sociales. Mercedes es una de las fundadoras de *Mujeres Libres* (fig. 4), revista anarquista en defensa de la instrucción femenina, en la que Baltasar Lobo es el único hombre admitido como ilustrador. Autora de dos libros: *Conversaciones con los artistas Españoles de la Escuela de París* (1960), y *Picasso* (1975) (fig. 5). A partir del exilio, en 1939, Mercedes decide suprimir su primer apellido y llamarse Mercedes Guillén. Alterna trabajos como traductora, periodista, secretaria de Picasso, muy vinculada al núcleo de artistas españoles de la Escuela de París, y según la historiadora Antonina Rodrigo: «una extraordinaria colaboradora de Lobo».

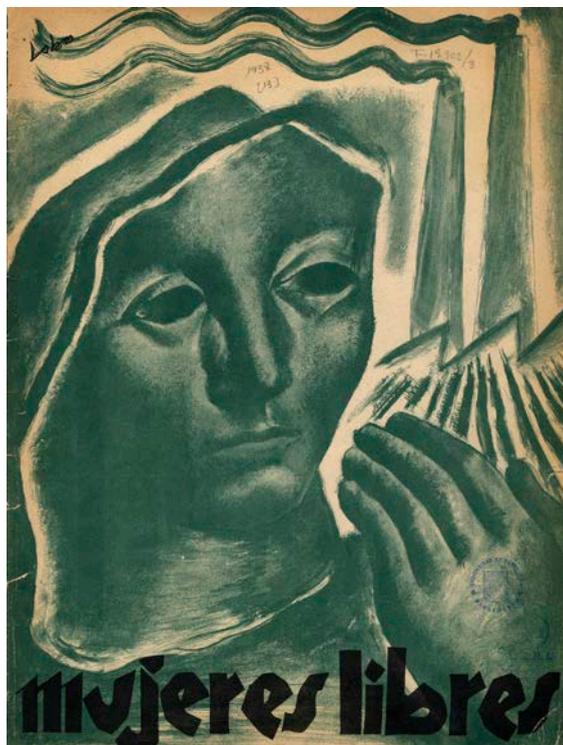


Fig. 4. Revista *Mujeres Libres*

Cuando estalla la Guerra Civil, la pareja se traslada a Barcelona. Baltasar se incorpora como miliciano de la cultura, enseñando a los soldados a leer y escribir. Muere su padre en Madrid al tratar de desactivar un arte-

facto y se desespera por no poder ir a su entierro. Su taller en el barrio de Usera de Madrid es destruido en un bombardeo, por lo que, de los años treinta, solo se conservan sus dibujos y obra gráfica en revistas anarquistas y carteles (Bolaños, 2003).

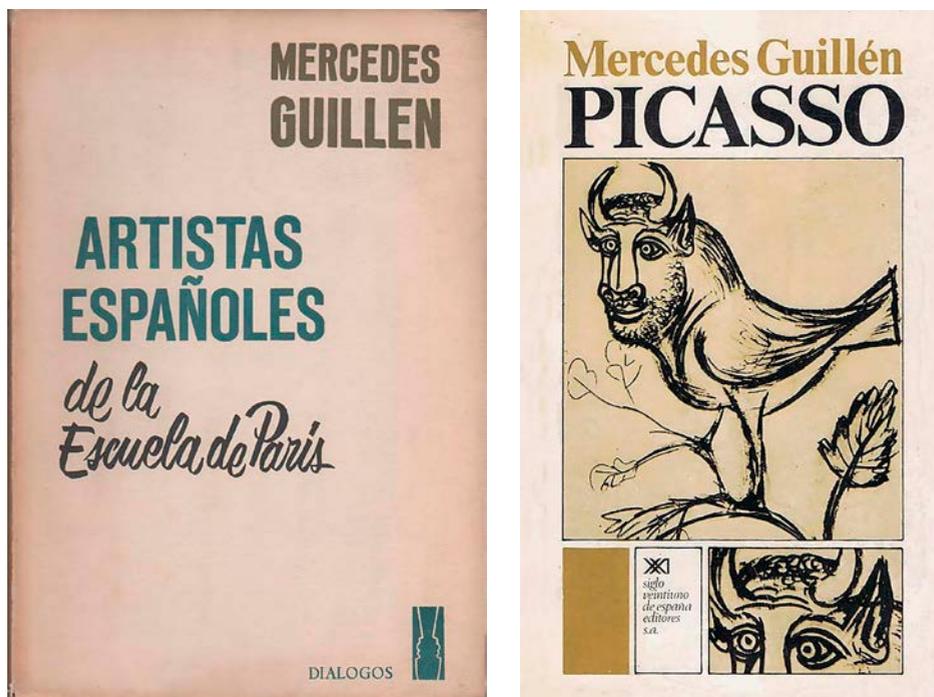


Fig. 5. Mercedes Guillén: *Picasso* (Siglo XXI de España Editores, 1975) y *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París* (Taurus, 1960)

Antes de finalizar la guerra, deciden exiliarse y pasar a Francia. Mercedes lleva consigo una carpeta de dibujos de Baltasar Lobo que les ayudará a salir adelante. Consiguen llegar a París, después de estar reclusos en dos campos de concentración diferentes –Mercedes arrastrará desde entonces una enfermedad crónica– y se establecen en el barrio de Montparnasse. Conocen a Picasso, que les protege y facilita algunos trámites, además de presentarles a otros artistas de su entorno. En otoño de 1939, se inicia la Segunda Guerra mundial. Son tiempos angustiosos y difíciles, sin papeles y sin permiso de trabajo.

Henri Laurens, escultor cubista francés, le da trabajo en su taller y llegan a ser grandes amigos. En la década de los cuarenta, Lobo va a recibir

influencias muy positivas de Laurens y otros artistas y conseguirá fraguar un estilo propio. Entra a formar parte de la Escuela de París. En sus primeros años de estancia en París realiza obras en pequeño formato, con influencias arcaicas, principalmente del arte ibérico. Para Eugenio Carmona (catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y especialista en las vanguardias históricas): «Las obras de Lobo de los años 40 son grandes obras maestras en pequeño formato». (fig. 6-8).



Fig. 6. *Mujer con calavera* (Ca. 1942. Bronce)



Fig. 7. *La ciclista* (Ca. 1942. Bronce)



Fig. 8. *Ídolo* (Ca. 1943. Bronce, pátina dorada)

A partir de 1944, su obra se ciñe a un tema constante: las mujeres, siendo el desnudo femenino el eje fundamental de su obra. Trabaja en el tema de las maternidades durante más de once años, a partir de la observación de los juegos de las madres con sus hijos en la playa de la Ciotat, cerca de Marsella, en el verano de 1946 (fig. 9):

«Estando en una playa vi una madre que jugaba con su niño sobre la arena. Unas veces entre risas y manoteos levantando en vilo al pequeño. Otras, con gestos diferentes y nuevas exclamaciones, le sostenía o le pasaba de una mano a otra en el aire, en un movimiento de vuelo. Al repetirse ininidad de veces los juegos de madre e hijo, se multiplicaban en gestos y voz que la madre transmitía al niño, creando así un mundo maternal. De esta unidad de emoción y de movimientos nació plásticamente mi escultura. Hice primero varios apuntes del natural, dibujos y varias esculturas pequeñas bajo mi primera impresión de la realidad, que poco a poco fue evolucionando hasta llegar a una última etapa de síntesis, que es la *Maternidad* en bronce destinada a la Ciudad Universitaria de Caracas» (Guillén, 1960, p. 88).



Fig. 9. *Madre y niño al aire* (Ca. 1953, dibujo)

Participa en exposiciones colectivas con los grandes artistas de vanguardia. En 1946, viaja a Praga con Picasso y otros artistas, españoles para participar en la exposición *El arte de la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París* presentando varias esculturas y dibujos.

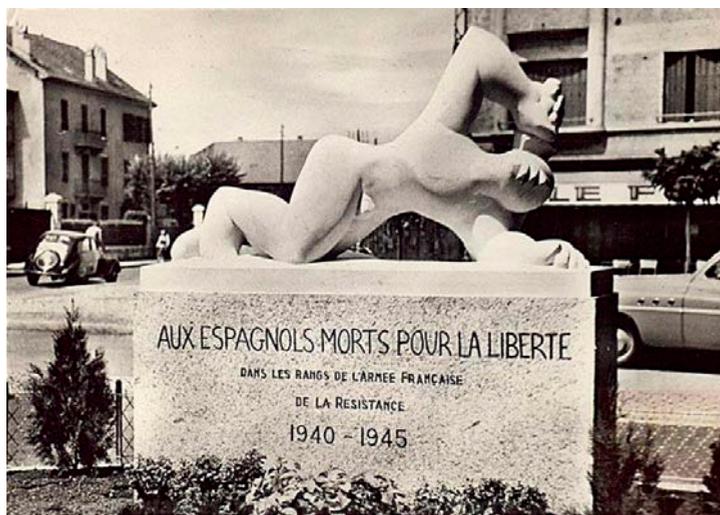


Fig. 10. *Monumento A los españoles muertos por la libertad en las filas del ejército francés de la Resistencia, 1948, Annency, Francia*



Fig. 11. *Maternidad* (Ca. 1953, bronce, Ciudad Universitaria de Caracas)

Recibe encargos internacionales: el *Monumento a los Españoles Muertos por la Libertad en las filas del ejército francés de la Resistencia* en Annency, Francia (1948) (fig. 10) y la *Maternidad* que le encarga el arquitecto Raúl Villanueva para la Ciudad Universitaria de Caracas (1953) (fig. 11), que dice de Lobo: «Ha sido siempre un personaje que me ha conmovido por su obra escultórica expresiva, potente y patética, y por su manera de ser, por su entusiasmo, por su humildad y su lirismo patético» (Bonet, 2014, p. 14). A partir de entonces aumentan los encargos y las exposiciones individuales de Baltasar Lobo por todo el mundo. Posteriormente, se aprecia una evolución en su estilo de la figuración a la abstracción debido a las influencias de Laurens, Arp, Picasso, Brancusi, Henry Moore... En una entrevista afirma:

«Mi trabajo actual es, como siempre figurativo, es decir abstracto. Parte forzosamente de una figuración. Se hace abstracción que se simplifica, que se sintetiza. Y por simplificar esa realidad entiendo concentrar la emoción con el fin de sentirla y comunicarla más directamente» (Guillén, 1960, p. 87).

En 1953, ilustra una edición de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez con el editor de la Librairie des Editions Espagnoles, Antonio Soriano, también

exiliado. A partir de los años cincuenta, Lobo depura su obra, quedándose en lo esencial, alcanzando su madurez artística con los torsos y cuerpos segmentados (fig. 12) (Huici, 1997, p. 28). Tiene un sentido sagrado de la escultura y define su universo con estas emocionantes palabras: «Siempre he soñado con una escultura de mármol que sea como un vuelo, que se eleve sobre el suelo para brillar en medio de la luz, que nos haga olvidar la pesadez, la penalidad de la tierra» (fig. 13) (Bolaños, 2000, p. 223)



Fig. 12. *El Sena* (Ca. 1975, bronce, pátina verde)



Fig. 13. *Contemplativa* (Ca. 1975. Mármol)

Yvon Taillandier escribe en la revista *Connaissance des Arts*:

«Lobo quiere que sus esculturas expresen la alegría. La acumulación de detalles implica pesadez y tristeza. Por eso, Lobo tiende a simplificar. En las

cabezas suprime los ojos, la boca y las orejas. En el resto del cuerpo, los brazos pierden las manos; las piernas, los pies, y y acaban por parecer alas [...]. Aunque tengan cualidades de arte monumental, no todas sus esculturas son de gran tamaño. Suele hacer algunas que solo tienen unos centímetros de altura. Si le gustan, las hace fundir en bronce. “Cuando las veo en bronce –dice– me dan ganas de trabajar”. Y vuelve a empezarlas en tamaño mayor. Pero la forma cambia, “porque la forma –afirma– depende de las dimensiones”» (Taillandier, 1956).

Desde muy joven, le interesan los mitos clásicos (centauros, minotauros y otros animales fantásticos). En 1977, viaja a Grecia y Creta, reanudando estos temas de la escultura arcaica griega.

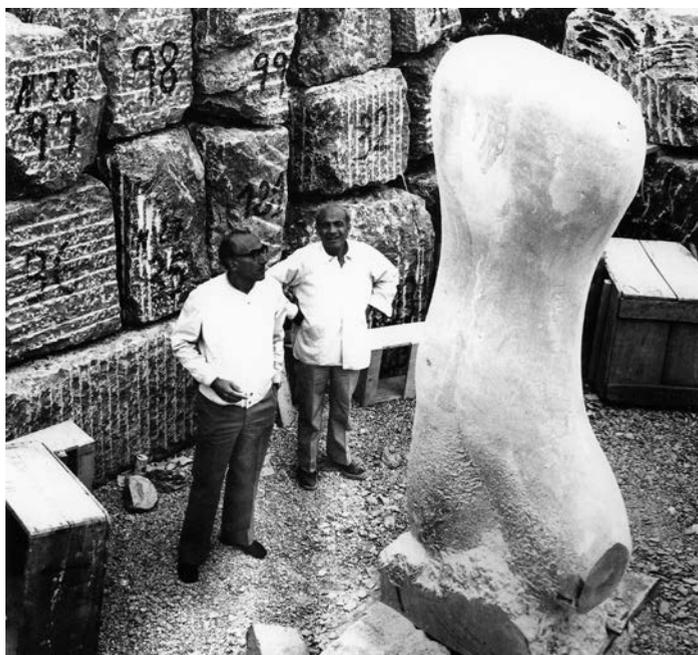


Fig. 14. Baltasar Lobo con Francisco Pastor, 1974, ante *Élan/ Impulso*, en las canteras de Novelda (Alicante)

En cuanto a los materiales utilizados, además de la arcilla o el yeso, realiza gran parte de sus esculturas en bronce con unos acabados perfectos. Trabaja con varias fundiciones europeas –la prestigiosa Fundición Susse Frères Fondateur (París) fue su preferida– supervisando él mismo los procesos de fundición y pulido. A partir de 1986, delega estas funciones en manos de su representante universal, Alejandro Freites (Galería Freites,

Caracas), que trabajará con la fundición de Bonvicini (Verona, Italia). Para la talla directa elige los materiales según su grado de resistencia o color: el mármol blanco de Carrara, el rojo de Alicante (Fig. 14), el amarillo de Siena, el granito negro de Bélgica, el mármol amarillo o rosa de Portugal, el blanco de París, el rosa de Milán, alabastro, piedra de Borgoña, o el ónix verde (Diehl, 1997, p. 45)

En 1960, coincidiendo con el inicio del proceso de recuperación de los artistas españoles de vanguardia en el exilio, el Museo Español de Arte Contemporáneo organiza la primera exposición retrospectiva de Baltasar Lobo en España. Su director, Fernando Chueca, aprovecha el paso por España de las obras procedentes de la exposición de Lobo en el Museo de Bellas Artes de Caracas (Bolaños, 2009, p. 127)

Las galerías de arte juegan un papel importante en la difusión de sus obras, destacando: Villand & Gallanis (París), Malingue (París), Nathan (Zúrich), Nichido (Tokyo), Theo (Madrid, Valencia y Barcelona), Italia (Alicante), Freites (Caracas) y, en la actualidad, Leandro Navarro (Madrid) y Arthur Ramon Art (Barcelona). En 1985, la Galería Nathan (Zúrich) organiza una importante exposición y publica el libro: *Lobo. Catalogue raisonné de l'oeuvre sculpté*, para facilitar y difundir el conocimiento público de su obra. El autor, Joseph Émile Müller, fue director del Museo Estatal de Luxemburgo y el mejor conocedor de la obra de Lobo en aquel momento. Este libro es una fuente de información imprescindible gracias a la colaboración de varios especialistas y del propio artista. Peter Nathan, un galerista excepcional, afirma en su prólogo:

«Hacer carrera supone un don en sí mismo y sucede que grandes artistas lo poseen y lo usan sin más escrúpulos. Sería fácil citar ejemplos. Pero, existen artistas no menos grandes que ignoran el exhibicionismo y el gran espectáculo. Necesitan que se les descubra. Su descubrimiento lleva tiempo, pero se revela a menudo más duradero. Lobo es de esos. Es la más noble tarea de una galería privada, abrirles camino» (Müller, 1985).

Nunca aceptó la nacionalidad francesa que le ofrecieron, ni quiso renunciar a la española. Murió el 3 de septiembre de 1993, mientras trabajaba en su estudio, y fue enterrado en el cementerio de Montparnasse. Mercedes muere unos meses después y permanece a su lado (fig. 15).



Fig. 15. *El peregrino* (Ca. 1992. Bronce, tumba en el cementerio de Montparnasse [división 8, sección 8], París)

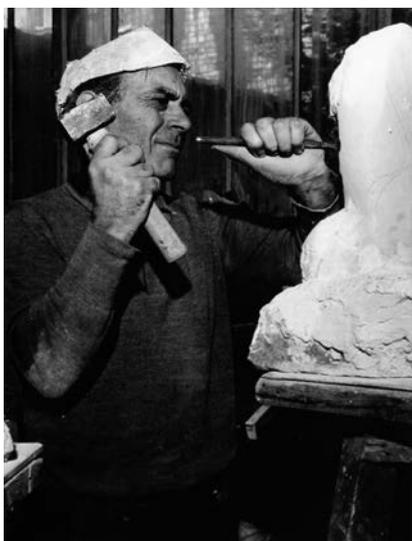


Fig. 16. Baltasar Lobo en su taller, París

Recibió los más altos reconocimientos internacionales: Premio Andrés Bello del Gobierno de Venezuela (1980), Premio Oficial de las Artes y las

Letras de Francia (1981), Premio Nacional de las Artes Plásticas de España (1984), Premio de las Artes de Castilla y León (1985) y Medalla de Oro Susse Freres Fondeur (1990).

María Bolaños, directora del Museo Nacional de Escultura y gran conocedora de su obra, afirma:

«La contribución de Lobo a la historia de la escultura se inscribe en la estela de la innovación introducida por los escultores de las vanguardias históricas. Como ellos, rehabilita una técnica milenaria, la talla directa. Paralelamente, realizó grandes obras en bronce que era también la de los grandes escultores del siglo XX desde Rodin a Moore o Giacometti» (fig. 16) (Bolaños, 2000).

II. HISTORIA DEL LEGADO. LA FUNDACIÓN BALTASAR LOBO

Zamora inicia sus primeros contactos artísticos con Lobo en los años ochenta, cuando la Caja de Ahorros Provincial le encarga un monumento al poeta León Felipe (Tábara, Zamora, 1884 – México, 1968), con motivo del I centenario de su nacimiento, para su donación a la ciudad (fig. 17). La Caja organiza una importante exposición de Baltasar Lobo (1984) y el Ayuntamiento de Zamora le nombra artista invitado de la *8ª Bienal Ciudad de Zamora de Escultura Ibérica Contemporánea* (1986), exposición que fue comisariada por el escultor José Luis A. Coomonte (Benavente, Zamora, 1932), que reúne a los artistas españoles y portugueses más destacados del momento (Roy Dolcet, 1986, p. 37).

Poco a poco, se va fraguando un proyecto que ilusiona a Lobo: la construcción de un museo en Zamora que cuide y difunda su obra. En 1986, el escultor hace una primera donación a la ciudad de 25 esculturas, algunas de gran formato, que se exponen en la *Bienal de Escultura Ibérica Contemporánea*, en espera de otra donación más amplia de 138 obras seleccionadas por el propio escultor, de diferentes materiales y temas y de todas sus etapas artísticas (se conserva la relación manuscrita de Lobo). Los directivos de la Caja, Miguel Unamuno y Antonio Redoli, viajan a París en octubre 1987 y se reúnen con Lobo en su taller para entregarle un contrato definitivo de donación figurando la entidad como depositaria de la obra hasta que se constituya el museo definitivo y se traslade al mismo toda la obra que figura en el

contrato más la que pueda seguir donando. Paralelamente, las instituciones preparan el borrador de un Consorcio entre Ayuntamiento de Zamora, Diputación Provincial y Caja de Ahorros Provincial de Zamora. Pero, por desgracia, Lobo ha estado muy enfermo, está agotado, y, debido a injerencias tóxicas de personas contrarias al proyecto de Lobo con la Caja, el propio escultor rompe los acuerdos en diciembre de 1987. A partir de este momento, se cortan las buenas relaciones de Baltasar y Mercedes con la Caja y reclaman, a través de un abogado, la devolución de las obras donadas en 1986 a la ciudad. La entidad justifica la legalidad de dicha donación en firme y Lobo desiste de emprender una acción judicial, pero no quiere saber nada más de su proyecto en Zamora.



Fig. 17. *Al poeta León Felipe* (Ca. 1983. Bronce, primer boceto del monumento a León Felipe)

Con motivo de su muerte (1993), las instituciones intentan de nuevo ponerse de acuerdo y retomar el proyecto de un museo para Lobo en Zamora y, en 1995, se crea el Patronato de Baltasar Lobo en el que participan: Junta de Castilla y León, Diputación Provincial, el Ayuntamiento de

Zamora y Caja España, contando con la presencia de la representante de la familia de Lobo. La Caja es depositaria de la obra que el artista había donado a la ciudad de Zamora hasta el 27 septiembre 1996, fecha en la que hace entrega de las veinticinco esculturas al Patronato.

Ese mismo año, la Diputación organiza una gran exposición comisariada por Álvaro Martínez Novillo (escritor y crítico de arte español del siglo XX). Y, en diciembre de 1998, se inaugura el Museo de Baltasar Lobo en la iglesia de San Esteban (primera sede provisional) con una exposición permanente de las esculturas donadas por el artista a la ciudad en 1986, junto con algunas obras de su familia y de la antigua Caja, fusionada ya en ese momento en Caja España (Martínez Novillo, 1995).

Mientras sucede todo esto en Zamora, Mercedes Guillén muere en febrero de 1994 y nombra heredero universal a Quentin Laurens, nieto de su entrañable amigo el escultor francés Henri Laurens, y un niño muy querido por Mercedes y Baltasar, que no habían tenido hijos. Quentin es un hombre muy relacionado con el mundo del arte y Mercedes pensaba que el legado de Lobo iba a tener con él la difusión internacional merecida. Pero, la familia de Lobo reclama sus derechos y el legado queda retenido en espera de la presentación del certificado de matrimonio de Mercedes y Baltasar. Según algunos testimonios escritos, se habían casado en octubre de 1936 y habían perdido los papeles en su huida a Francia. Al no aparecer este certificado en los registros españoles, la justicia francesa concede la propiedad de todos sus bienes a las hermanas de Lobo, que piden ayuda al Ayuntamiento de Zamora para liquidar los impuestos de sucesión al fisco francés y poder sacar todas las obras de su taller de París.

Los herederos de Baltasar Lobo firman un convenio con el Ayuntamiento de Zamora en 1999, legando a la ciudad todas las obras de Lobo existentes en su taller de París y los moldes de gran formato existentes en la fundición de Bonvicini (Verona, Italia), a cambio de que el Ayuntamiento de Zamora abone una parte de los impuestos al fisco francés: 160 millones de pesetas, y construya un museo definitivo para Lobo. El valor de las obras que se legan a Zamora es muy superior a la aportación del Ayuntamiento, por lo que se considera una donación, no una compra.

El Ayuntamiento constituye una Comisión de Valoración que se desplaza al taller de Baltasar Lobo en París, en la que participa como

supervisora técnica María Bolaños, historiadora de arte, que colabora en la tasación e inventario del legado (Bolaños, 2009, p. 130). El taller está precintado y lleno de esculturas, faltan su biblioteca y archivo personal y hay una gran cantidad de libretas con dibujos y bocetos de Lobo, que recoge su familia. Se trasladan a Zamora las obras de su taller de París: unas 700 obras que incluyen esculturas en distintos materiales: arcilla, escayola, mármol, bronce en diferentes formatos, grabados y dibujos y utensilios del taller del artista, además de catálogos y otras publicaciones. Ante la falta de espacio en la Iglesia de San Esteban, primera sede provisional del museo, la Junta de Castilla y León autoriza la conservación del legado en un almacén del Museo Provincial de Zamora, donde permanece veinte años después. En cuanto a las obras existentes en Verona (37 escayolas grandes y medianas), que figuran en el Convenio con el Ayuntamiento, las sucesivas corporaciones municipales no han hecho ninguna gestión firme y eficaz para su traslado a Zamora en estos veinte años.

La Fundación Baltasar Lobo se crea el 14 de noviembre de 2003 «con el fin de conservar, exhibir, divulgar y promover la obra y figura del escultor Baltasar Lobo Casquero. Para ello la Fundación ha creado y se ocupa de la gestión museística del Museo Baltasar Lobo y tiene, asimismo, plena capacidad para organizar actividades de intercambio de obra y documentos de la colección, así como convenios de colaboración institucional que sirvan a la divulgación de su patrimonio». Se inscribe en el Registro Estatal de Fundaciones (BOE 17 marzo 2004). En el artículo 7 de sus Estatutos, se indica:

«Los herederos de D. Baltasar Lobo se reservan y conservan como único derecho sobreviviente a la cesión efectuada a la Fundación el derecho de fundir ejemplares de obra hasta el número pendiente de la serie, según fue decidida en vida por el escultor, debiéndose aclarar que es una tirada post mortem y percibiendo los beneficios de comercialización en cada caso, a su libre albedrío y como tenga por conveniente, podrá compartir con la Fundación. De cada una de estas tiradas se fundirá un ejemplar para la Fundación con fines museísticos. Todos los gastos que se deriven de la fundición serán por cuenta de los herederos de D. Baltasar Lobo. El listado de la obra pendiente de fundir, indicada anteriormente, se detalla en documento notarial aparte, suscrito entre los herederos del escultor y el Excmo. Ayunta-

miento de Zamora». En el Museo Baltasar Lobo no ha ingresado ninguna obra fundida post mortem desde la constitución de la Fundación.

En el patronato, presidido por el alcalde, figuran tres patronos en representación del Ayuntamiento y dos por parte de los herederos de Baltasar Lobo. El alcalde contacta de nuevo con las instituciones para invitarles a incorporarse al Patronato, pero parece que estas prefieren otras vías de colaboración y no la de miembros fundadores: la Diputación Provincial cede el Castillo de Zamora para construir el museo definitivo; la Junta de Castilla y León acepta la incorporación al Patronato de la Consejera de Cultura en enero 2005, pero, posteriormente, informa que solo colaborarían en la financiación del Museo; y Caja España comunica que se incorporaría «a posteriori».



Fig. 18. *Torso/ Courseulles* (Ca. 1964-1982. Bronce)

En 2004, el Ayuntamiento de Zamora consigue a través de los fondos europeos FEDER, una subvención de 6.800.000 euros para el nuevo Museo Baltasar Lobo en el Castillo de Zamora, a través del programa Transmuseos, que proyecta hacer dos museos: un Museo de Arte Contemporáneo Graça Morais en Bragança, Portugal, y un Museo de Arte Contemporáneo Baltasar Lobo en Zamora, con el fin de crear un circuito estratégico de colaboración transfronteriza hispano-portuguesa para impulsar la programación de actividades de arte contemporáneo entre ambos museos. La idea era magnífica y todo hacía suponer un final feliz.

El Ayuntamiento de Zamora encarga al arquitecto Rafael Moneo el proyecto del Museo de Baltasar Lobo en el Castillo y se inician los trabajos de limpieza y excavación arqueológica bajo la dirección del arquitecto Francisco Somoza, que convierte la fortaleza en un yacimiento arqueológico, consume demasiado tiempo y altera el proyecto inicial de Moneo. Este pide dos o tres meses más para posicionarse, pero se agota el tiempo de justificación de los fondos europeos y Rafael Moneo se retira del proyecto en 2008. Se abandona la construcción del museo definitivo en el Castillo y se busca una solución rápida, contraria a los intereses de la familia de Lobo, que exigen una sede definitiva y no otra provisional. Por este motivo, Visitación Lobo deposita en el Museo de Bellas Artes de Oviedo su colección de 13 esculturas, 8 dibujos y una litografía, además del archivo personal de su hermano. Mientras se produce este desastre en Zamora, se inaugura en Bragança el Centro de Arte Contemporáneo Graça Morais, diseñado por el arquitecto Souto Moura (Premio Pritzker 2011).



Fig. 19. *Cara al viento.* (Ca. 1977. Bronce)

Un año después, el 31 de julio 2009 se inaugura el Museo Baltasar Lobo, que ocupa varios espacios en torno a la fortaleza medieval:

La Casa de los Gigantes: antiguo almacén, propiedad del Cabildo de la Catedral y subarrendado por un particular con un alquiler elevado; tiene una superficie útil del 418 m² distribuidos en dos plantas y un desván. Acoge la exposición permanente –cerca de 80 obras– que abarca todas las etapas del escultor, incluyendo dibujos y primeras obras. Gran parte de las esculturas son bronce a los que se suman 4 espléndidos mármoles. Se trata de un espacio insuficiente para albergar todo el legado y los servicios museísticos correspondientes. Es la segunda sede provisional del legado de Lobo.



Fig. 20. *Joven sentada con las manos cruzadas* (Ca. 1973. Bronce)

Los Jardines Baltasar Lobo y la Liza del Castillo forman un museo al aire libre con 9 esculturas de gran formato, con posibilidades expositivas muy interesantes a desarrollar cuando el museo tenga la estructura y el equipo profesional adecuado (fig. 18-20).

El Museo Provincial de Zamora, de titularidad estatal, gestionado por la Junta de Castilla y León, acoge unas 700 piezas del legado de Lobo, depositadas por el Ayuntamiento de Zamora para su custodia y conservación, en espera de una sede definitiva para todo el legado. Se encuentran en un almacén

del museo no accesible al público (fig. 21). Todos los fondos del legado están inventariados en fichas manuales por María Jaume, de la Galería Freites (Caracas). El profesor Eugenio Carmona, con motivo de su conferencia «Baltasar Lobo y el paradigma sin nombre del arte moderno» en el Museo de Zamora (octubre, 2018), manifestó su emoción después de visitar el almacén del legado: «En Zamora está todo el proceso de creación de Lobo, están las manos del artista».



Fig. 21. Almacén del legado de Baltasar Lobo en el Museo de Zamora, desde 1999

En otros espacios de la ciudad, hay 3 esculturas monumentales al aire libre (fig. 22-24):

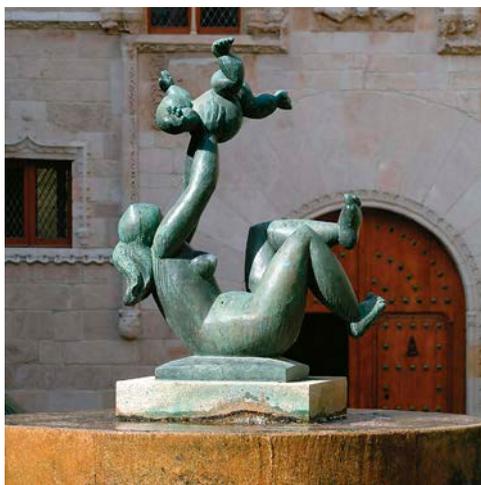


Fig. 22. *Madre y niño*. La Ciotat (Ca. 1947. Bronce, 134 x 110 x 45 cm. Donada por Baltasar Lobo al Ayuntamiento de Zamora. Lugar: Plaza de Zorrilla.)

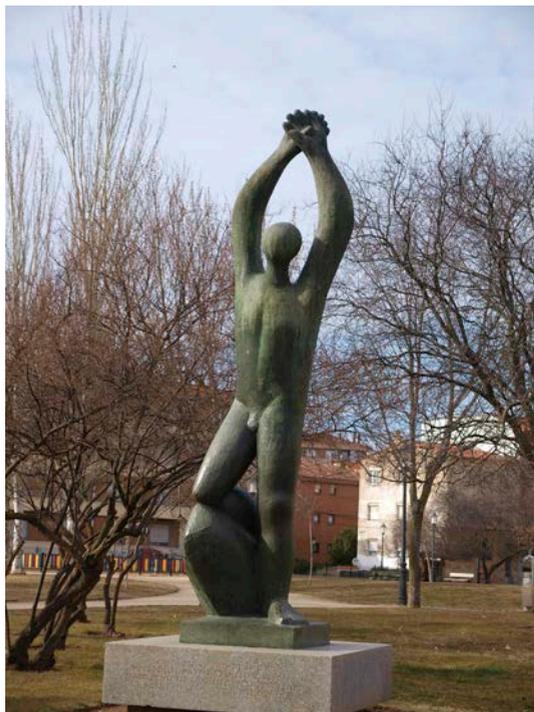


Fig. 23. *Homenaje al poeta León Felipe* (Ca. 1983. Bronce, 395 x 90 x 85 cm. Adquirido por la Caja de Ahorros Provincial de Zamora y donado a la ciudad con motivo del I Centenario del nacimiento de León Felipe. Lugar: parque León Felipe.)

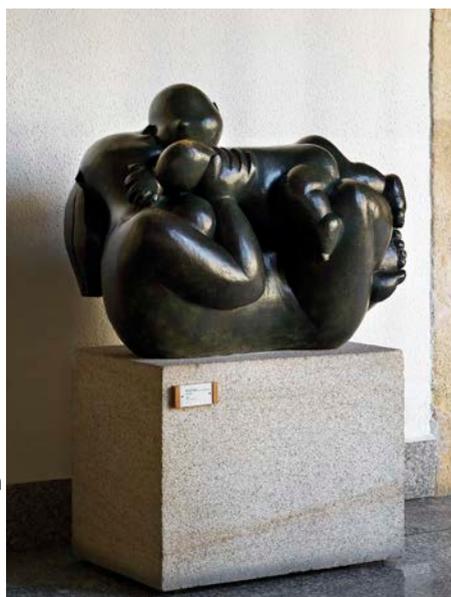


Fig. 24. *Madre y niño* (Ca. 1949. Bronce, 105 x 78 x 61 cm. Donada por Baltasar Lobo a la Diputación Provincial, en agradecimiento por las becas de estudios que le permitieron estudiar y ser escultor. Lugar: Palacio Diputación.)

Después de más de veinte años de la firma del Convenio, la Fundación Baltasar Lobo no ha conseguido la colaboración institucional necesaria y continúa constituida solo por el Ayuntamiento y los herederos,

una estructura muy débil para este proyecto; el Museo Baltasar Lobo no se ha creado por no cumplir la normativa museística básica de la Junta de Castilla y León; carece de un profesional de perfil museístico como responsable de la colección de Lobo; su gestión ha sido exclusivamente política por parte de las sucesivas corporaciones municipales; la colección está dispersa en varios espacios; solo ha tenido sedes provisionales y sigue en espera de un museo definitivo. En la actualidad, el Ayuntamiento está ordenando la situación de la Fundación y el Museo, que carecían de presupuesto propio, dependiendo total y exclusivamente del Ayuntamiento, que resuelve todo el trabajo administrativo, y la Concejalía de Cultura, que programa las actividades.

Debido a la falta de colaboración de otras instituciones, el elevado alquiler de la Casa de los Gigantes y su escasa superficie, la Corporación Municipal (Partido Popular) decide en 2015 trasladar el museo al edificio histórico del Ayuntamiento Viejo, una vez que se traslade la Policía Municipal al edificio del Banco de España. La Corporación actual (Izquierda Unida) mantiene esta decisión de traslado y encarga en 2019 a Enrique Bonet (arquitecto) y a Juan Manuel Bonet (historiador y crítico de arte) un anteproyecto museológico y expositivo para comprobar si este espacio es válido para albergar parte del legado de Lobo. Curiosamente, Juan Manuel Bonet había afirmado en 2014 que el Museo de Baltasar Lobo en Zamora necesitaba una sede definitiva, sin imaginar que cinco años después iba a poder intervenir en su solución (Bonet, 2014, p. 24).

El Ayuntamiento Viejo tiene una superficie útil de 612 m², solo 193 m² más que la Casa de los Gigantes, no va a resolver la dispersión del legado, ni la posibilidad de contar con los espacios necesarios para exposiciones temporales, biblioteca y sala de restauración, talleres didácticos, almacenes y otros servicios museísticos. En definitiva, será la tercera sede provisional. Es verdad que se ahorran los costes del alquiler de la Casa de los Gigantes, pero va a suponer una fuerte inversión pública para seguir igual: sin un museo definitivo de Baltasar Lobo en Zamora. El año 2021 nos sorprende con la noticia que el Ayuntamiento de Zamora ha encargado la ejecución del proyecto al estudio Frade Arquitectos, dirigido por Juan Pablo Rodríguez Frade (autor de la remodelación del Museo Arqueológico Nacional, del Museo de la Alhambra y de la planta de acceso al Museo Nacional Reina Sofía).

Debido a esta larga y azarosa historia de errores, un grupo de ciudadanos, preocupados por su mala gestión y por la deuda moral de Zamora con el escultor, decide intervenir y crear una asociación.

III. LA ASOCIACIÓN AMIGOS DE BALTASAR LOBO

Se crea en enero 2017 (fig. 25), por un grupo de ciudadanos, artistas y otros profesionales para difundir la vida y obra de Baltasar Lobo; sensibilizar a instituciones y ciudadanos sobre la necesidad de cuidar y dar vida a su legado; apoyar la redacción de un proyecto museístico integral, un centro de arte vivo y sostenible que albergue su legado y articule las manifestaciones de arte contemporáneo en Zamora. Somos conscientes de que la sostenibilidad de este centro solo será posible a través de la colaboración de otras instituciones y su incorporación a la Fundación Baltasar Lobo (Hernando, 2017, p. 106).



Fig. 25. Invitación de la Asociación de Amigos de Baltasar Lobo

El Ayuntamiento de Zamora, gobernado por Izquierda Unida desde 2015, ha demostrado interés por resolver la situación de este legado e impulsar la difusión del escultor Baltasar Lobo a través de diversas exposiciones: *Baltasar Lobo en las Cortes de Castilla y León*, Valladolid (2015); *Hazme un sitio en tu montura... León Felipe, Baltasar Lobo y la España peregrina*, Museo Provincial de Zamora (2016); *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra espa-*

ñola, MNCARS (2016); *Baltasar Lobo. Escultura en plenitud*, Cultural Cordón, Caja Burgos (2017-2018); *Baltasar Lobo: un moderno entre los antiguos*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid (2018) y *1939, Exilio republicano español*, Ministerio de Justicia, Arquerías Nuevos Ministerios, Madrid (diciembre 2019 – enero 2020).



Fig. 26. Cartel de la exposición itinerante *Baltasar Lobo. Inteligencia y sensibilidad en el arte de la abstracción.*

© Jean Marie del Moral, Baltasar Lobo en su taller de París (1983)

Desde un principio, el Ayuntamiento ha estado abierto a colaborar de una forma cercana y eficaz en lo que se refiere a las propuestas de mejora de la colección y actividades de difusión elaboradas por la Asociación para su patrocinio por el Ayuntamiento, como son:

1. Designación honorífica de los Jardines del Castillo como Jardines Baltasar Lobo, aprobada por unanimidad en el Pleno del Ayuntamiento de 31 de agosto 2017.
2. Sustitución de las antiguas peanas de hierro de las esculturas al aire libre por otras de granito y renovación de todas las cartelas identificativas de las obras de la colección permanente d su museo.

3. Propuesta de Incoación como Bien de Interés Cultural del legado de Baltasar Lobo, solicitada a la Junta de Castilla y León de forma conjunta por el Ayuntamiento y la Asociación (enero 2018).
4. Ciclo de conferencias *Baltasar Lobo y los artistas españoles de la Escuela de París* por los profesores y críticos de arte: Eugenio Carmona, Fernando Huici y Enrique Andrés Ruiz, en octubre 2018, con motivo del 25 aniversario de su muerte.
5. Exposición itinerante *Baltasar Lobo. Inteligencia y sensibilidad en el arte de la abstracción*. De carácter divulgativo y documental, ha visitado 19 centros culturales y educativos de la provincia: bibliotecas públicas municipales, centros de Secundaria, Campus universitario y espacios culturales rurales (octubre 2018-marzo 2020) (fig. 26).
6. Talleres para niños y grupos familiares *Pequeños escultores* (2018-2019).
7. Mecenazgo colectivo para adquisición de la escultura *Joven desnuda de pie* de Baltasar Lobo (mármol, ca. 1930) y donación a su museo el 29 marzo 2019. Es la única escultura de Lobo que se conserva de esa época, ya que su taller de Madrid fue destruido. Colaboran: Ayuntamiento de Zamora, Amigos de Baltasar Lobo, Fundación Caja Rural y seis empresas zamoranas punteras del sector agroalimentario: Bodegas Fariña, Cobadú, Freigel Food Solutions S.A., Harina Tradicional Zamorana, Leche Gaza S.L. y Quesería Tradicional Vicente Pastor (fig.27).
8. *Ruta Espacios Lobo*. Un paseo por Zamora con el escultor Baltasar Lobo. Diseñada por la Asociación y difundida por el Ayuntamiento, a través de un folleto impreso y visitas guiadas por la Asociación de Guías de Turismo.
9. Propuesta de Convenio Ayuntamiento de Zamora – FUNDOS (Fundación Obra Social de Castilla y León) para depositar temporalmente 7 obras de Lobo en su museo. Ha sido firmado por el Ayuntamiento en 2020.
10. Digitalización del inventario del legado de Baltasar Lobo. La Asociación propuso al Ayuntamiento hacer una base de datos digital y

con fotografías de calidad. La Fundación Baltasar Lobo ha contratado a una empresa especializada que finaliza este proyecto en julio 2021.

En 2020, la Asociación ha hecho dos nuevas propuestas al Ayuntamiento, pendientes de su estudio y decisión:



Fig. 27. *Joven desnuda de pie*, (Ca. 1930. Mármol)

11. Limpieza y conservación de diez esculturas de bronce en gran formato, que han estado al aire libre durante muchos años. La Asociación invitó a una restauradora especializada en escultura contemporánea a visitar Zamora para elaborar un informe técnico detallado del estado de cada obra, el tratamiento adecuado y su presupuesto. La Asociación ha ofrecido al Ayuntamiento colaborar en su financiación al 50%.
12. *Mapas digitales Baltasar Lobo*: pretende impulsar la difusión y visualización internacional del escultor Baltasar Lobo y su legado en Zamora, conectando territorios a través de su vida y obra. Se proponen tres mapas virtuales: Mapa digital de España – Mapa digital de París – Mapa de documentación. Para este último, sería de gran interés poder consultar el archivo personal del artista (correspondencia, fotografías, objetos personales, etc.), que se encuentra depositado en el Museo de Bellas Artes de Oviedo.

Otros objetivos son más complejos y difíciles de resolver: la colaboración institucional; la creación del museo; el nombramiento de un profesio-

nal de perfil museístico como responsable de la colección; la sede definitiva que la ciudad de Zamora se comprometió a hacer para albergar esta colección. Fernando Huici, crítico de arte y comisario de exposiciones, comentó en el coloquio de su conferencia, «Los motivos de Baltasar Lobo», en el Museo de Zamora (octubre, 2018):

«Baltasar Lobo es un escultor excepcional y Zamora tiene la suerte de tener su legado en casa, aunque debiera tener mejor casa de la que tiene. Zamora tiene lo fundamental, que es la colección pública de Baltasar Lobo, lo que hace falta es ponerle un paraguas administrativo. En otras ciudades tienen el paraguas, pero no tienen nada más y tienen que inventarlo. La parte más importante y difícil –el legado de Baltasar Lobo– es lo que ya tiene Zamora». Y añadió que desde los años noventa se ha notado un retroceso extraordinario de la presencia de Baltasar Lobo a nivel nacional e internacional.

La Asociación, en su intento de conseguir ese paraguas administrativo tan necesario, se ha reunido en estos cuatro años con los responsables institucionales para informarles de la importancia del legado, de la fragilidad de su situación y solicitar su apoyo e incorporación al Patronato. Pero, la colaboración institucional, que es habitual en otras ciudades, es mucho más difícil en Zamora. Aun así, seguimos insistiendo en que el Ayuntamiento y la Diputación inicien un diálogo y elaboren un proyecto conjunto, con el fin de conseguir los apoyos necesarios de la Junta de Castilla y León y del Ministerio de Cultura. Si no hay colaboración institucional, la Fundación Baltasar Lobo (Ayuntamiento de Zamora y herederos) se verá abocada a trasladar el legado a una nueva sede provisional, el Ayuntamiento Viejo, un motivo de desencuentro entre la Asociación y el Ayuntamiento.

Somos conscientes de que gran parte de los errores cometidos con el legado de Lobo se debe a la falta de una gestión técnica, que conviene subsanar cuanto antes con el nombramiento de un profesional de perfil museístico como responsable de la colección y que participe en el Patronato de la Fundación. En este sentido, hemos tanteado la posible colaboración y tutela por parte de algún museo que pueda aportar la gestión profesional y técnica que no ha tenido hasta ahora. Pero, de momento, no ha sido posible.

Por otra parte, la Asociación no es partidaria de un museo monográfico, por ser una fórmula más estática y porque Lobo no quería estar solo, prefería la compañía de otros artistas. Desde un principio, apostamos por un Centro de Arte Contemporáneo Baltasar Lobo con una programación muy dinámica de actividades y exposiciones temporales de artistas nacionales e internacionales. Como sede definitiva, proponemos la cesión de un edificio público en desuso, con una superficie de 2.500 m² (según el programa de necesidades previstas por Rafael Moneo en su proyecto), o bien, recuperar la construcción del museo en el Castillo y potenciar el casco histórico. Creemos que el Centro de Arte Contemporáneo Baltasar Lobo debe ser un proyecto de más alcance y convertirse en un «proyecto de ciudad» que nos ilusione y nos una para conseguir los recursos necesarios.

El profesor Eugenio Carmona afirmó en una entrevista a Radio Zamora/Cadena SER (18/02/2018), con motivo de su conferencia en el Museo de Zamora:

«Zamora tiene que pensar que tiene la buena suerte de tener a Lobo y que Lobo tiene a Zamora. La unión de Lobo y Zamora es un tándem cautivador. He visto su museo. La puesta en escena es preciosa, pero Lobo merece más, tenemos con él una deuda. Tiene que haber un lugar que sea reconocible como el espacio de Lobo y que, a través de él, todo el entorno cultural de Zamora se abra a los siglos XX y XXI».

La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales reconocía en documento escrito (11/03/1999) dirigido al Ayuntamiento de Zamora – cuando se estaba fraguando el convenio con la familia de Lobo– que «la recuperación de las obras de Baltasar Lobo sería muy importante para el Patrimonio Histórico Español». Por este motivo, con el fin de garantizar la protección y unidad del legado, la Asociación elaboró un informe razonado y detallado de la colección acompañado de un escrito firmado por Ayuntamiento y AMIGOS DE BALTASAR LOBO (3 enero 2018) en el que se solicitaba a la Junta de Castilla y León la Declaración como Bien de Interés Cultural de todo el legado de Baltasar Lobo en Zamora; dicha solicitud se encuentra en trámite de información pública en estos momentos. Hay un precedente de Declaración BIC de una colección de arte contemporáneo en Castilla y León: la colección del pintor Esteban Vicente del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia) con catego-

ría de bienes muebles (BOCYL 8 marzo 2019), que nos hace mantener la esperanza.

Por otra parte, la presencia de Baltasar Lobo, uno de los escultores españoles más importantes del siglo XX, en los grandes museos españoles de arte contemporáneo deja mucho que desear. Hemos podido comprobar ausencias notables de obras de Lobo, en sus fondos lo cual evidencia falta de interés, pero también una falta de gestión técnica de la Fundación Baltasar Lobo, que tiene la gran responsabilidad de mantener vivo su legado. Al parecer, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía proyecta abrir un espacio dedicado a los artistas del exilio, una buena noticia que asegura una mayor presencia de estos artistas.

Para finalizar, agradezco a los organizadores de este congreso su interés por restituir la memoria de los artistas españoles de las vanguardias históricas en el exilio, impulsar su vigencia y abrir nuevas expectativas y posibilidades de apoyo, impulso, visualización de su obra y coordinación de sus museos, con el fin de hacer efectivo su regreso, saldar la deuda contraída con ellos y evitar su olvido. Todos somos responsables, instituciones y ciudadanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaños Atienza, M. (2000). *El silencio del escultor. Baltasar Lobo (1910-1993)*. Junta de Castilla y León.
- (2003). *La hora española de Baltasar Lobo. Obra gráfica entre 1927 y 1939*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
 - (2009). El regreso museístico de un emigrado. Baltasar Lobo, entre París y Zamora. En J. Lorente, S. Sánchez, M. Cabañas (Eds.). *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos* (pp. 119-134). Trea.
- Bonet, J.M. (2014). Baltasar Lobo: instantes de felicidad. En *Baltasar Lobo*. Artur Ramón Art, Galería Leandro Navarro.
- Cabañas Bravo, M. (2017). Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París. En *Baltasar Lobo. Escultura en plenitud*. Cultural Cordón, Caja Burgos.
- Diehl, G. (1997). Baltasar Lobo. En *Baltasar Lobo, 1910-1993*. Fundación Mapfre Vida.

- Guillén, M. (1960). *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*. Taurus
- (1975). *Picasso*. Siglo Veintiuno de España Editores.
- Hernando Garrido, J.L. (2017). La Asociación Amigos de Baltasar Lobo persigue un sueño posible. En I. Real (Ed.) *Revista de Museología*, 69, 1, 106-116.
- Huici, F. (1997). Baltasar Lobo en pos de un torso solar. En *Baltasar Lobo, 1910-1993*. Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Jiménez, J. R. (1953). *Platero y yo*, ilustraciones de Baltasar Lobo. Paris, Librairie des Editions Espagnoles. [Edición facsímil de José Luis Puerto y Tomás Sánchez Santiago, Diputación Provincial, 2003].
- Lobo, V. (1995). *Mi hermano Balta*. Ed. Libertarias/ Prodhufi.
- Martínez-Novillo, A. (1995). Baltasar Lobo en su mundo. En *Baltasar Lobo 1910-1993. Esculturas y dibujos*. Diputación Provincial.
- Müller, J. E., y Bollmann-Müller, V. (1985). *Lobo, Catalogue raisonné de l'oeuvre sculpté*. La Bibliothèque des Arts.
- Roy Dolcet, J. (1986). La escultura como forma de ser. Baltasar Lobo (Cerecinos de Campos, Zamora, 1910). En *VIII Bienal Ciudad de Zamora Escultura Ibérica Contemporánea* (pp. 37-44). Diputación de Zamora
- Taillandier, Y. (15 de septiembre de 1956). Un sculpteur dont Picasso a encouragé les débuts fait sa première exposition: Lobo. *Connaissance des Arts*.

**Una colección procedente
de Nueva York:
El Museo de Arte Contemporáneo
Esteban Vicente**

ANA DOLDÁN DE CÁCERES

Directora Conservadora del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente

Esteban Vicente nació en Turégano, Segovia, en 1903. Hijo de Guardia Civil, con apenas tres años, su padre decide emigrar a Madrid, con el objetivo de que sus hijos pudieran recibir una buena educación. El padre de Esteban, Toribio Vicente, fue un gran apasionado por la pintura y, fue, sin lugar a dudas, el responsable de que Esteban Vicente pasara a formar parte de la historia del arte del siglo XX. Y me explico. Todos los domingos, Toribio y sus hijos, visitaban el Museo del Prado, esta costumbre, que para un Esteban de corta edad suponía, como ha dicho en algún momento, un aburrimiento; sin embargo, con el paso de los años explicaría a la perfección cuales son los cimientos sobre los que se erige su carrera artística. Su retina registró las joyas de los maestros españoles como Zurbarán, Goya, o Velázquez, en definitiva, su mirada se educó en el Museo del Prado.



Fig. 1. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1921. Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se especializó en escultura, aunque pronto la abandonaría en favor de la pintura (fig. 1). Vivió el Madrid de los años 20, se relacionó con los miembros de la Generación del 27, participó de aquella “Edad de plata literaria” con sus dibujos a tinta para las revistas del momento como *Verso y Prosa* y *Mediodía*, era uno de aquellos pintores poetas que quedaban a la sombra de las luces de la literatura.

En Madrid no ocurría nada en relación con las artes plásticas, la capital europea del arte, el hervidero de la vanguardia artística, se encontraba en París, por lo que decidió marchar hacia allá porque, como él decía:

«empecé a darme cuenta de la imposibilidad de funcionar en un lugar como Madrid en el siglo XX. No quería vivir como en el siglo XIX ni mirar hacia el pasado. Apreciaba la grandeza de Velázquez, de Goya, y de otros, pero eso es una cosa y otra pertenecer a tu tiempo e intentar vivir tu vida. Por eso pensé que la única posibilidad de respirar otros aires era ir a París» (Sandler, 1968, p. 60), lo que consiguió gracias a una beca de la Junta de Ampliación de Estudios en 1928.



Fig. 2. Esteban Vicente con Pedro Flores en París, ca. 1929. Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

Allí se relacionó con Picasso, con los miembros de la Escuela de París: Bores, Flores (fig. 2), Viñes, y conoció de primera mano la obra de Matisse, Cézanne y las propuestas cubistas, influencias todas ellas que exportaría en su corpus artístico en su marcha a Nueva York. Tras París, pasó temporadas en Barcelona, Murcia, Ibiza, Madrid y Londres. En julio de 1936, estalla la guerra civil española, él ya había decidido previamente marchar a EEUU con su esposa, la americana Estelle Charney, retrasó su marcha solo unos meses, durante los cuales colaboró con el bando republicano pintando camiones para camuflaje en la sierra de Guadarrama. Finalmente, en septiembre del mismo año, y tras la insistencia de su círculo ante el convencimiento que podría hacer más por España en los EEUU, pone rumbo hacia el otro lado del Atlántico. Fernando de los Ríos, embajador de España en los Estados Unidos, le pide que trabaje en el consulado de la República en Filadelfia, donde se quedará hasta que termine la Guerra Civil, luego se traslada a Nueva York.

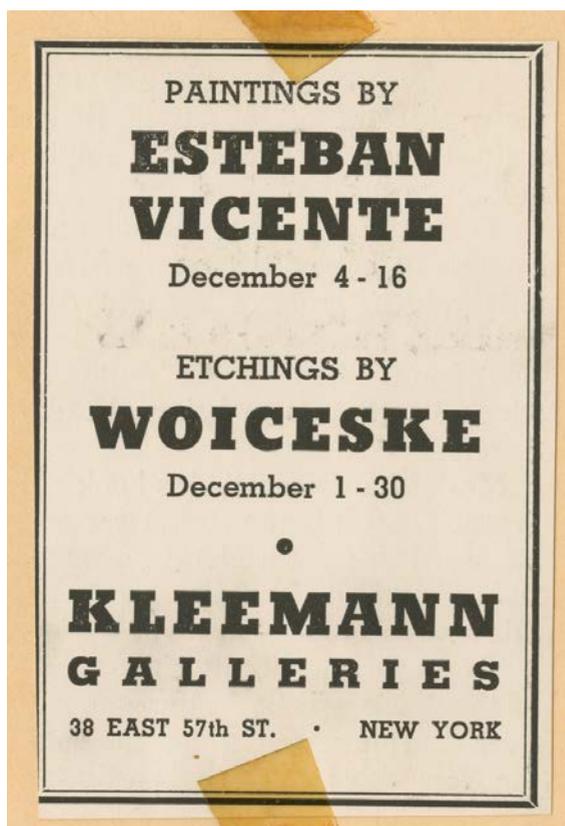


Fig. 3. Cartel exposición "Paintings by Esteban Vicente" en Kleemann Galleries, New York, 1939. Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

Esteban Vicente decía que se fue a América porque era un país formado por emigrantes, donde importaba la ciudadanía, no la nacionalidad, allí conseguiría ser libre, vivir con libertad absoluta para hacer lo que quisiera. Consigue la nacionalidad estadounidense muy poco después de su llegada, en 1940, lo cual no significa que olvidara cuál era su cultura, la española, como él decía: «la cultura no tiene nada que ver con la geografía, ni con la nacionalidad, es la manera de pensar, de vivir, de ser. Mi alma, mi método, mi corazón han sido y son españoles, para siempre» (Boo, 1998, pp. 36-38). Cuando Vicente llega a EEUU, no le gusta el ambiente artístico, le parece provinciano. En esos primeros años, Vicente expuso sus pinturas traídas de España, en varias galerías, como Kleemann Galleries (fig. 3) y comenzó a tener un hueco entre la crítica artística neoyorquina.

Por estos años Vicente comenzó a experimentar con nuevas formas de expresión, se separa de su primera mujer, se casa con la poetisa portorriqueña María Teresa Babín, se van a vivir a Puerto Rico, y comienza un periodo de casi una década de indefinición estilística, destruye obra, pero en su lucha interna surge un Vicente maduro, en el que la abstracción ha sustituido la figuración de años precedentes.

En esos años, se configura el primer movimiento genuinamente americano, el Expresionismo Abstracto que surge tras dos hechos históricos clave, el *Crack del 29* y la II Guerra Mundial. En este contexto, no es de extrañar la carga sentimental y emocional de las obras de los miembros de esta generación. Un campo abierto sin límites, en el que el espectador se siente completamente inmerso por el movimiento dinámico de las obras. En 1947 Vicente ya está de vuelta en Nueva York y comienza a relacionarse con los protagonistas de este nuevo movimiento. En 1950 se produciría el acontecimiento más importante de su carrera, su participación en la exposición *Talent 1950* para la que fue seleccionado por Meyer Shapiro y Clement Greenberg. Esta muestra supuso el inicio de una fructífera relación con los miembros de su generación, y su adscripción, por derecho propio, a este grupo. Incluso participó en las reuniones de *The Club*, donde charlaban sobre los asuntos relacionados con el arte contemporáneo del momento. En ese contexto surge la exposición *Ninth Street*, organizada por los propios artistas en un sótano de la calle 9 (fig.4).



Fig. 4. De izqda. a dcha.: Esteban Vicente, Ibram Lassaw, Theodore Brenson, Franz Kline, Willem de Kooning, Charles Egan, Jack Tworkov. Egan Gallery, New York, ca. 1954. Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

La década de los 50 le granjearon un importante reconocimiento al tiempo también que comenzaría a desarrollar otra de sus pasiones: la docencia, que le satisfacía enormemente por la capacidad que esta le permitía de transmitir una experiencia. Impartió clases en universidades como Berkeley, Columbia, Princeton, o Yale, en Black Mountain College y fue uno de los fundadores de la New York Studio School. Acerca de su labor docente John Ashbery: «Vicente es ampliamente conocido y admirado como uno de los mejores profesores de pintura de Estados Unidos» (Ashbery, 1991).

Vicente desarrolló toda su trayectoria artística en EEUU pasando por distintas etapas que luego hablaremos. Al igual que otros artistas, como Picasso, Vicente decidió que no volvería a exponer en España hasta el fin del franquismo. Aunque esto se produjo en 1975, no sería hasta 1987 cuando se recuperaría la figura de Vicente para España de la mano de Natacha Seseña y Vicente Todolí que se encargaron del comisariado de la exposición *Esteban Vicente. Pinturas y collages, 1925-1985* en el Banco Exterior de España (fig. 5) y que iniciaría la cadena de reconocimientos de este artista, una de las figuras más importantes del siglo XX, en su país. Al año

siguiente, se inicia la relación de Vicente con la que será su galerista en España, Elvira González, que le dedica sucesivas exposiciones en su galería. También es el año en el que comienza a sucederse exposiciones en centros museísticos importantes del país y, a partir de este reconocimiento nacional, surge la idea de dedicarle un Museo en su ciudad natal, Segovia. La idea florece en 1994 a propuesta de la Diputación Provincial de Segovia y de su entonces Presidente. Al mismo tiempo se recuperaría, para acoger el museo, un edificio propiedad de la Diputación que se encontraba en estado ruinoso (fig. 6), el antiguo Palacio de Enrique IV, del año 1455. La rehabilitación fue realizada por el Servicio de Arquitectura de la Diputación de Segovia, en colaboración con el Museógrafo, Juan Ariño. Se realizó una recuperación de un espacio amplio, limpio, aséptico, como es propio de un Museo de Arte Moderno, que dotara de todo su protagonismo a las obras expuestas sin alterar ni el trazado, ni la altura, ni el entorno urbanístico del Palacio. El fin primordial era hacer un Museo que supusiera una importante aportación al ya rico patrimonio artístico de la ciudad. Será en 1997 cuando una parte importante del legado de Esteban Vicente, desembarque en España y siente las bases de la colección permanente del Museo, en torno a la cual se desarrolle toda su actividad.



Fig. 5. Exposición *Esteban Vicente. Pinturas y Collages, 1925-1985*. Banco Exterior de España, 1987. Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

El 23 de junio de 1997 tiene lugar la firma del acuerdo en virtud del cual el pintor Esteban Vicente y su esposa, Harriet Godfried Peters, hacen una generosa donación a la Diputación Provincial de Segovia (que actuaba en beneficio del consorcio que rige el Museo y que se configuraría un tiempo después), de 142 obras que conformarían la colección permanente del Museo. En diciembre de ese mismo año se configura el consorcio que regiría el museo con el Ministerio de Cultura, la Junta de Castilla y León, la Diputación, el Ayuntamiento y, en aquel momento, la Caja de Ahorros de Segovia. Este consorcio tendría personalidad jurídica propia y plena capacidad para obrar en el cumplimiento de sus fines específicos que, según rezan los Estatutos del Museo, serían³⁶:

- Acoger una muestra antológica de la obra de Esteban Vicente
- Realizar cuantas acciones fueran necesarias para difundir la obra de Esteban Vicente.
- Profundizar en el estudio y difusión de la denominada Generación del 27, época de referencia de este artista antes de su marcha a EEUU.
- Editar publicaciones que difundan la obra del artista.
- Promover estudios e investigaciones en torno a Esteban Vicente.
- Realizar exposiciones y fomentar actividades relacionadas con el arte contemporáneo.
- Protección y conservación del valor histórico, artístico, científico, técnico y cultural de las obras del Museo, con un amplio protocolo de conservación preventiva y, en caso de necesidad, restauración de las obras.

Pero, además, como ventana abierta al arte contemporáneo y a sus diversas manifestaciones artísticas, el Museo estableció tres ejes de actuación (VV.AA., 2003, p. 20):

³⁶ Estatutos reguladores del Consorcio de Derecho Público Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (según acuerdo de Pleno del Consorcio de mayo de 2017), art. 3, Fines.



Fig. 6. Fachada del Museo tras la restauración del edificio, 1998.
Foto: Fernando Peñalosa, Segovia.

- 1) Profundizar, como se ha dicho, en la vida y obra del pintor.
- 2) Mostrar a los grandes artistas y movimientos del siglo XX y XXI.
- 3) Dar cuenta del arte más actual, mediante miradas originales y tal vez arriesgadas y al mismo tiempo atender a nuestra realidad artística más cercana.
- 4) Celebrar, paralelamente a la actividad expositiva, cursos, conferencias y ciclos de actividades multidisciplinares dedicados al arte y cultura contemporáneos.

El Museo ha supuesto también una importante aportación a la ciudad de Segovia situándola en los circuitos del arte contemporáneo nacional e internacional.

La generosa donación del matrimonio, tendría el carácter de comprometida esto es, hasta la muerte de los dos miembros, momento en el cual se haría efectiva y definitiva para el Museo.

Esta donación constaba de 142 piezas que recorrían todos los géneros y las épocas del pintor. 45 óleos, 25 *collages*, 51 dibujos, 4 acuarelas, 16 *toys* o esculturas y 1 tapiz. Estas obras fueron seleccionadas por el pintor, con la ayuda de su galerista, Elvira González, su archivera, Ellen Russotto, y una comitiva de expertos que viajó a Estados Unidos. En ese momento, también se hizo una selección para la retrospectiva que, en 1998, le iba a dedicar el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y de las cuales, parte quedaron en sus fondos, lo que supondría, en aquel momento, que le dedicaran dos salas de su exposición permanente. Precisamente dos de ellas, *Inside*, 1987 y *The Rise*, 1989 depósitos del Reina, son testigo de las distintas visitas que acuden al despacho de recepción del Presidente del Gobierno en el Palacio de la Moncloa. Esteban Vicente pasó del exilio a ser “marca España”...



Fig. 7. Pasillo del Museo. Años 20-30. Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

La donación de Vicente comienza con las obras de etapa figurativa, antes de la marcha del artista a Nueva York, y primeros años en

EEUU, hasta 1940, estos trabajos nos muestran un deseo de modernidad plasmado en la suavidad, en la plenitud y la falta de perspectiva de las piezas. Influencias de Cézanne, en el desarrollo de bodegones, los dibujos, las acuarelas, los pequeños óleos realizados en Madrid, Barcelona, París, Murcia e Ibiza, nos acercan a figuras que se diluyen en un principio de abstracción, no hay dibujo claro ni preciso, se advierte un primer interés por la luz y por el color, notas dominantes de su obra de madurez. Ya en Nueva York, hasta 1940, realiza un tipo de pintura de paisaje, siempre está presente la observación de la naturaleza, también desnudos, con cierto toque académico, donde se aprecia un importante dominio de la técnica del dibujo, escenas íntimas, con un grado de plasticidad cercano a la composición escultórica (fig. 7).

Entre 1950 y 1972, Vicente ya se encuentra plenamente involucrado en la escena artística neoyorquina, aunque manteniendo su personalidad artística europea. De una pintura gestual, de formas abigarradas, en los primeros 50, en un tono más lírico y poético que sus compañeros de generación, y en las que el dibujo negro, al margen de los tonos de color crean movimiento y fluidez, y guían al espectador de tal manera que las masas de pigmento parecen moverse, pasamos a unas composiciones en las que la mancha y el color se concentran en el centro del cuadro. Los años 60 nos descubren formas amplias y regulares que flotan en una atmósfera muy personal. No permite que los colores se sequen capa tras capa, consiguiendo una gran variedad de matices. Las composiciones se comportan como si fueran una notación musical. A finales de los 60 comienza a usar el aerógrafo que le permite saturar el color hacia la conquista de lo que se denomina *Color Field Painting*. Se concentra en investigar el binomio color-luz en composiciones casi arquitectónicas creadas gracias a inmensos estanques cromáticos, de perfiles difusos, que se van simplificando en bandas y que, a mediados de los 80, comienzan a incorporar las formas orgánicas trasunto de la naturaleza (fig. 8). Pincel y aerógrafo conviven en *pro* de una mayor libertad que se deja ver en la multiplicación de su paleta y en la interrelación de las formas. Los años finales dejan ver parte del lienzo sin intervenir, que se convierte en una fuente irradiante de luminosidad, y un lugar donde depositar sus sentimientos y sus preocupaciones: la belleza, la intimidad, el orden y la emoción.



Fig. 8. Sala 4 del Museo. Años 80. Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

Una parte importante de su producción está dedicada al dibujo, nuestra colección cuenta con cincuenta y uno. En esta colección descubrimos la importancia que Vicente concedía a esta disciplina en tanto que la consideraba fundamental para el correcto desarrollo del proceso creativo, además de como disciplina independiente. Vicente dejó una importante producción dibujística de gran calidad que le permitía rastrear la realidad y atraparla. La línea y el trazo son los elementos principales que estructuran las formas. Tras una mirada puntual a la práctica cubista, nos adentramos en la asimilación del expresionismo en formas que poco a poco se despojan de elementos superfluos para crear un mundo propio. De los años 70 destaca una serie de dibujos creada a base de trazos en negro y gris al carboncillo, con fuerte influencia de la arquitectura neoyorquina y del minimalismo. Los años 80 y 90 dan paso a bellos dibujos donde la naturaleza es la principal protagonista, el pastel, la tinta y el *gouache* permiten crear texturas diferentes a unas formas que se van diluyendo en una atmósfera de ensueño.

Esteban Vicente fue uno de los representantes más importantes del *collage* internacional. Todo comienza por azar en 1949, cuando Vicente empieza a dar clase de pintura en la Universidad de California, en Ber-

keley y lejos de su estudio y de sus herramientas para pintar, comienza a componer *collage* a partir de las revistas y papeles de bellas artes que tenía a su alcance. Para Vicente, el *collage* supone otra forma de pintar, donde el papel se convierte en masa pictórica. Al igual que en sus pinturas, los *collages* van surgiendo por adición, finas capas de papel, como hiciera con las pinceladas de pigmento, se van superponiendo hasta crear una realidad casi tridimensional, que implica movimiento y fluidez. Aunque deudor de las experiencias cubistas, sin embargo, se aleja de aquellas en el estatismo que les caracterizaba. Su composición y estructura surge fruto de la improvisación, y su evolución es paralela a la de su pintura: de composiciones abigarradas en una paleta de colores tierra –más cercana a la pintura gestual–; a composiciones más coloristas y de formas grandes y rectangulares, que nos remiten a la pintura de campos de color. Es en este medio en el que por primera vez utiliza el aerógrafo, con el que pinta los papeles del color deseado y con el que establece un interesante juego de transparencias y luminosidad. La diferencia de escala del *collage* frente al lienzo –el primero mucho más íntimo– le ayudó a Vicente en su búsqueda de la esencia de la pintura.



Fig. 9. *Untitled (Divertimento)*, 1968-1998.
Archivo Fotográfico Museo de Arte
Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

Collages en tres dimensiones son las pequeñas esculturas que Vicente llamaba “Toys” o “divertimentos”. Color, estructura, forma, equilibrio y composición están en la génesis de estos sutiles paisajes abstractos que comenzó a realizar desde 1968 sin mayor deseo que el puramente lúdico. Estas piezas están realizadas a base de fragmentos de desecho dispersos por el estudio del artista como tablillas, cartón, cartón-pluma, papel, trozos de madera y plástico que, ensamblados con puntas de clavo, o simplemente pegados, se constituyen en formas abstractas o antropomórficas. Son juegos en equilibrio de relación de formas, de colores, de poética íntima y al mismo tiempo libertad de expresión (fig. 9).

Esta colección se fue ampliando con el paso de los años hasta llegar a ser 153 obras. En el año 2013 el Museo adquiere, gracias a una donación finalista, el Archivo de M.^a Teresa Babín (segunda esposa del pintor) un archivo documental, artístico y fotográfico que incluye 1 *collage*, 41 dibujos y 13 cuadernos con 372 dibujos.

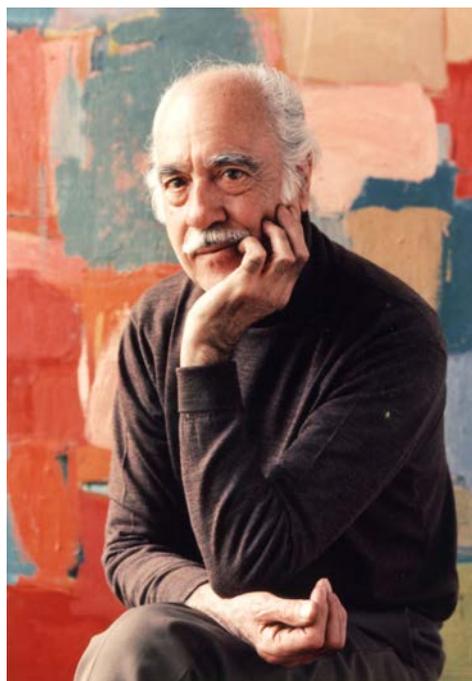


Fig. 10. Esteban Vicente, Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

El 7 de marzo de 2019 (BOE, 2019) la Junta de Castilla y León declara Bien de Interés Cultural en la categoría de Colección de Bienes Muebles toda la Colección de Esteban Vicente por considerarlo un conjunto indivisible de gran valor patrimonial, por ser testimonio de la vida y la obra de este gran artista y de un periodo del arte del siglo XX.

El año 1998, cuando Esteban Vicente contaba con 95 años de edad, tenía lugar el mayor reconocimiento a su carrera en su país de origen. Así, en marzo de ese año se inauguraba una retrospectiva de su carrera en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Esteban Vicente, 1950-1998*; el 23 de abril, recibía el Premio Castilla y León de las Artes y pocos días después, el 28 de abril, se inauguraba un museo dedicado a su figura: el **MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESTEBAN VICENTE**.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ashbery, J. (1991). *Reported Sightings: Art Chronicles, 1957-1958*. Harvard University Press.
- BOE, núm. 69, de 21 de marzo 2019, págs. 29573-29575
- Boo, J.V. (27 de marzo de 1998). Esteban Vicente regresa a España. *ABC*, 334, pp. 36-38
- Estatutos reguladores del Consorcio de Derecho Público Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente* (según acuerdo de Pleno del Consorcio de mayo de 2017)
- Sandler, I. (2011). Entrevista a Esteban Vicente, East Hampton, agosto de 1968. En *Esteban Vicente. El paisaje interior. Escritos y entrevistas* (pp. 59-92). Síntesis
- VV.AA. (2003). *Catálogo de la colección permanente. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

La evocación de la memoria en la Casa Museo Casares Quiroga

EMILIO GRANDÍO SEOANE
(USC)

I. PRESENTACIÓN: LA MEMORIA DEL DESARRAIGO

Hablar de la Casa Museo Casares Quiroga es relatar uno de los aspectos centrales de la construcción del recuerdo del pasado en Galicia, y muy especialmente en la ciudad de A Coruña. En torno a la residencia y domicilio propiedad del último Jefe de Gobierno de la II República en paz se ha reconstruido, en un proceso que se acelera desde los años 90, la memoria del republicanismo. Un pasado relevante en una ciudad de amplia tradición librepensadora como la herculina. Fue un proceso largo de construcción: al proyecto inicial y la relación con los descendientes familiares vivos, le acompañó un demorado proceso administrativo de posesión del inmueble y posteriormente la realización de su proyecto museístico dividido en dos fases.

Como se verá en las páginas siguientes, el personaje al que se le homenajea con una Casa Museo permanente en la ciudad es especialmente indicado para reflexionar sobre las relaciones entre el desarrollo de colecciones museísticas de carácter permanente y el recuerdo y la memoria de la ‘otra España’. Todos sabemos quién era: aquella que, a lo largo de toda la contemporaneidad española, tuvo que marchar de su territorio debido a conflictos de carácter fundamentalmente ideológico. Esa ‘otra memoria’, que en el caso de la dictadura franquista no es un proceso transitivo de pocos años, sino un régimen totalitario que dura cerca de cuatro décadas. Esa ‘otra memoria’ de difícil visibilidad hoy en día. Ese recuerdo se gestiona de una determinada manera en el retorno de la democracia a España, entre otras cuestiones porque se realiza no a través de un proceso de ruptura, sino de transición. El pasado se adecua al presente, y se recupera de una determinada manera³⁷.

³⁷ Para un recorrido sobre este tema ver una obra de reciente aparición: Villares (2021)

Es evidente la intencionalidad política de los promotores institucionales de la Casa Museo durante varios años. Pero también lo es su orientación de gestionar el pasado de la ciudad hacia una determinada orientación y no otra. Cualquier tema del pasado está sujeto a interpretaciones diversas, y su expresión final en obras permanentes, como es este caso, es resultado de las mismas. Mucho más en el caso de personajes o familias muy integradas en el recuerdo local, en los que la variedad interpretativa puede ser notable. En esta situación en concreto se recupera el sentido progresista de las acciones de la familia, reforzado por un enfoque de reafirmación de la identidad local. Se nos presenta a una familia ‘única’ en el contexto gallego. Y es verdad que su singularidad en el contexto de los años que vamos a desarrollar es aplastante, pero también es real el hecho de que la memoria local esconde numerosos ejemplos en este sentido, tanto en Galicia como en España. Y todos juntos no serían una excepción, sino que comenzarían a consolidarse como algo mucho más normal de lo que se asume generalmente. Estas líneas se dirigen también en este sentido de intentar una visualización mucho más global de multitud de historias particulares perdidas cada una en proyecciones escasas y limitadas a círculos reducidos. De hecho, en positivo hay que destacar que todas estas acciones fueron enormemente positivas desde la perspectiva de que si no fuera por ellas el salto temporal del recuerdo sería demasiado grande.

El ‘olvido’ es una acción en pasivo, pero que, leído a la inversa, sanciona el ‘statu quo’ existente. Parece como si se quisiera hacer ‘desaparecer’ las sagas republicanas, como si esa ‘memoria’ siguiera resultando incómoda. En el caso concreto de otras familias locales si han tenido un referente mayor de consenso con la nueva sociedad de la transición: Miñones, Villa-verde... y muchos otros. Pero este no parece ser el caso de los Casares.

Todas las ponencias vinculadas con esta mesa de debate abordan sin duda la cuestión del olvido. Hasta la creación de la Casa Museo la figura Casares Quiroga era enormemente controvertida, debido a las consideraciones negativas que el recuerdo había cimentado entre la sociedad gallega³⁸. Y no sólo gallega. La no actualización de su figura durante más de sesenta años había sepultado bajo capas de rumores el pasado real de los

³⁸ Además de su presencia política en Madrid, Casares Quiroga fue el creador de la mayor estructura de poder político en Galicia durante la Segunda República. Ver: Velasco (1991) y Grandío (1997, 2011).

personajes (Grandío, 2000). Como una pátina de polvo por encima de un mueble abandonado durante años. Y es que, si no se mueve el recuerdo, el olvido se institucionaliza.



Fig. 1. Entrada a la Casa Museo Casares Quiroga (C/Panaderas, 12, A Coruña). Foto Concello da Coruña.

Se llevaron a cabo dos musealizaciones de la Casa Museo. La primera, integrada dentro de los procesos de adquisición y gestiones primeras de la casa, desarrollaba la idea del ‘expolio’, como el referente central de este espacio recuperado, pero con reducidos contenidos explicativos de lo que había significado la familia. La idea central de esta primera musealización tenía como ventaja la fijación de un concepto clave, para difundir en el momento de su inauguración, pero a medida que iba avanzando el tiempo y que se iba visitando la casa, la demanda de ítems explicativos se iba haciendo cada vez más notoria.

Con esta orientación se acometió la segunda musealización, intentando preservar en parte esa idea del expolio –por ejemplo, la Biblioteca se dejó vacía, como se había planteado en un principio- pero se llenaron las

habitaciones siguientes con documentación, materiales y paneles explicativos tanto de lo que había significado el paso de la II República por la ciudad –en su primera planta– como de la trascendencia de la familia Casares. Se dedicó la segunda planta especialmente a Santiago Casares y las organizaciones políticas en las que había militado, y la tercera planta, a María Casares, con un diseño expositivo que ya se encontraba allí antes del proceso de la segunda musealización.

Tras esta breve presentación del proceso concreto simplemente incidir en dos elementos que me interesaría destacar sobre la visualización del desarraigo del exilio:

1. Todos los diseños museísticos sobre el exilio abordarán de manera preferente la temática del abandono. Esta es una circunstancia natural, la principal idea a difundir: el desarraigo, la soledad, el desamparo... Pero también es verdad que parece que esto destacaría mucho más en exposiciones temporales que en permanentes, en el cual tanto el cambio generacional como el paso del tiempo, permiten ver los huecos del ‘vacío’ de manera más inmediata.
2. Lo idóneo sería ser capaces de desarrollar esta idea del ‘vacío’, tras explicar causas y consecuencias, a través de materiales alusivos en un juego temporal parecido al ‘antes’ y el ‘después’. Incluyendo una explicación del ‘vacío’ del exilio, pero desarrollando que hicieron esas personas o colectivos fuera de España, que, si no tuvieran que forzosamente salir del país, ser trasladado y desarrollado aquí.

La idea que pretendo desarrollar en estas breves páginas es que este olvido no es sólo que no haya memoria, ese tipo de recuerdo casi siempre vinculado a los ‘perdedores’. Lo más relevante de este olvido es que quizás deberíamos empezar a considerarlo como uno de los elementos represivos de mayor intensidad y duración, de semejante eficacia a otros tipos de violencia política mucho más investigados y trabajados por razones obvias que no es el fin de este artículo desarrollar aquí. Y activo, no pasivo. Cuando el ‘olvido’ se convierte en estructural, cuando forma parte del imaginario colectivo considerado como algo cierto, la sensación de que el pasado no es abordado se incrementa, se cimenta y consolida, anulando la búsqueda del recuerdo.



Fig. 2. Recreación de la cocina antes de la segunda musealización (Casa Museo Casares Quiroga). Foto Concello da Coruña.

En este caso concreto narramos lo ocurrido con el recuerdo de uno de los Jefes de Gobierno de la II República. Pero uno destacado singularmente y muchas veces mencionado al hablar del drama de la guerra civil, ya que se encontraba en posesión de este cargo el 18 de julio de 1936, momento en el que la sublevación militar llega al punto de ruptura definitivo con el Estado republicano y adquiere todo su dramatismo³⁹.

Entre los diversos tipos de represión, la denominada como represión psicológica, es de gran trascendencia, porque no es visible físicamente, pero afecta de manera extraordinaria a los valores conductuales de la persona. Como el género humano necesita su agrupación en comunidad, estos valores adquiridos individualmente se colectivizan y se conforman como elementos éticos básicos de la sociedad a la que pertenecen. Mucho más si se realiza durante más tiempo.

La represión psicológica trasciende fronteras y límites de carácter ideológico o político. Y en esto la familia Casares fue un ejemplo de clara significación y de especial simbolismo urbano de expresión del olvido mantenido en el tiempo. La cuestión fundamental de este olvido, la personalidad de uno de los miembros de su familia –Santiago Casares Qui-

³⁹ Para una presentación plural del personaje ver (Grandío y Rodero, 2011)

roga- va a afectar a todos los integrantes de la misma. Y esto tanto durante el tiempo en que fue Jefe de Gobierno de la República, como también posteriormente en sus allegados y descendientes, con el rumbo personal y el exilio que llevó a cabo. Un exilio por cierto en este caso personal no sólo físico, sino también un alejamiento de buena parte de sus actividades anteriores por determinadas circunstancias que expon-dremos (Duarte, 2009).

Las causas de esta situación estructural de olvido se ven sin duda incrementadas por la excepcional duración de la Dictadura militar. Entre 1936 y 1975 aquel fue un régimen político totalmente anacrónico, singular entre todo el contexto de finalización de la Segunda Guerra Mundial de generación de una nueva sociedad occidental: el llamado ‘Estado del Bien-estar’. España, el franquismo, se convierte en territorio distinto para la Europa que desarrolla como elemento fundacional en su imaginario político una democracia basada en el ‘antifascismo’. La duración del régimen hizo lo siguiente.

Pero también fueron relevantes en el caso que nos ocupa las caracte-rísticas del mismo proceso de transición democrática, en relación al aná-lisis y medidas a realizar sobre la violencia ejercida por la dictadura anterior. El pasado existía, los exiliados –los que aún vivían- regresaban, pero ya con otra mentalidad. El retorno de la III República se había abandonado hace mucho tiempo para buena parte de ellos, y si quedaba algún resto de aquello –confundido con sentimientos de nostalgia- era un ejercicio de voluntad de por vida, de fidelidad extrema a la perviven-cia del anterior régimen democrático español. La nueva democracia es-pañola que se crea en los años setenta tiene contenidos distintos de los de la década de 1930. La longeva duración de la Dictadura, insospecha-da para la inmensa mayoría de ellos en el momento de su salida, provocó que la necesidad de la vuelta de la República derivara con el paso del tiempo –y del contexto europeo- en el retorno de la democracia y a Eu-ropa en la nueva ‘sociedad del bienestar’. Y no es que el franquismo no hubiera intentando adaptarse a estos cambios, especialmente desde los años sesenta, en la creación de un modelo combinado de capitalismo con medidas de amplio alcance social de manera ‘sui generis’: el lema turísti-co de ‘Spain is different’ no era sólo un alegato de demanda de divisas, sino también una postura ideológica.

Y es que el primer desarrollo de la democracia en los años posteriores a la muerte de Franco veía en gran medida el pasado como un estorbo, como un obstáculo para el encuentro, más que como una virtud. Para un retorno republicano, no fue tampoco inocente ni mucho menos el hecho de que el heredero de aquel Reino de España creado por Franco en 1948 fuera precisamente Juan Carlos de Borbón, que había sido asumido por todas las democracias occidentales del contexto. Todo ello provocó cierto abandono de la idea del régimen republicano, en pro del desarrollo democrático –necesario tras una Dictadura de cuarenta años– aunque no tanto el desarrollo de sus conceptos básicos. Como resultado más evidente, fue la escasa voluntad de llevar adelante políticas públicas transversales consolidadas en el tiempo que cimentaran el recuerdo democrático. Las ‘políticas del pasado’ realizadas fueron, con excepción del primer gobierno de Felipe González, excesivamente moderadas. ¿Temor? ¿Miedo? Hasta bien mediados los años ochenta el rumor de sables fue un hecho, pero en los años posteriores no parece ser el principal factor. En mi opinión fue una aplicación más de ‘Realpolitik’. Si con la adopción de estas medidas los beneficios que se pudieran obtener en aquellos años eran inferiores a los posibles perjuicios no tendría por qué haber motivación para llevarlos adelante. Simplemente era una cuestión de praxis política, de elegir entre alternativas reales que se colocaban delante de los representantes públicos para tomar decisiones.

Más allá de las interpretaciones a posteriori, lo cierto es que el olvido se convirtió para muchos sectores represaliados, para muchas familias e individuos en algo así como un ‘castigo superior’. La ‘desaparición’ de toda huella de su acción humana. Por motivos políticos, fundamentalmente ideológicos. Por pensar de determinada manera. Un drama de profunda represión psicológica, muy duradera y difícilmente perceptible. Uno de los motivos de estos encuentros es conocer cómo se expone ese drama, cómo se visualiza y difunde.

El desarraigo es una conducta frecuente en buena parte de los actores de procesos migracionales. Hoy en día, con la revolución del transporte y las comunicaciones, es evidente que su impacto es menor. Ahora mismo es una opción frecuente por motivos económicos, donde hay una necesidad y una voluntad de cambio motivo del traslado. Pero, cómo se visualiza y expone la sensación de un desarraigo por motivos ideológi-

cos, por pensar de manera distinta simplemente. La pertenencia a una comunidad, la identidad es algo interiorizado, que no suele cambiarse de manera forzada sino voluntaria. ¿Cómo se observa y trasmite ese efecto, ese dolor? En el caso concreto de la familia que nos ocupa puede ser incluso mayor, ya que su representatividad pública implicaba un grado de aceptación social y una exposición pública notoria. Buena parte de la familia Casares la tuvo, sobre todo Santiago y su hija María. ¿Cómo fueron capaces de lidiar con la falta de reconocimiento, con el abandono de su lugar de origen? ¿Cómo se gestiona ese ‘antes’ en su tierra y ese ‘después’ en la de adopción?

II. EL ‘OLVIDO’ DE LOS CASARES

El primer punto característico de este ‘olvido’ es que afecta a toda la familia. Realmente el motivo fundamental reside en que uno de sus miembros, Santiago Casares, tiene un alto cargo de representatividad política del Estado, pero afecta de igual manera a su familia y a todos sus descendientes: Esther e hija, Mujer, Casares Quiroga, María Casares... Es como si una marca se pusiera sobre ellos. Y no sólo vista desde fuera, sino también interiorizada y madurada dentro de la propia familia como una especie de autocensura preventiva en sus años de exilio y tras la salida de España. Es su manera de administrar y gestionar el trauma.

Y no sólo afecta a su familia cuando vive Santiago Casares, sino que además una de las características principales de todo ello es que esta sensación de desarraigo sobrevive a la muerte del padre. Esta interpretación del pasado de la familia no se abandona después del fallecimiento de Santiago Casares.

Presentaremos primero las capas de silencio sobre el personaje. Quizás lo más relevante es que esta situación se puede verificar e incluso dividir en distintos niveles. Distintas capas que envuelven una misma realidad. Existen diversos planos de análisis de la situación de la familia que deben ser desarrollados para abordarlos con toda su complejidad:

a) Local. En el entorno social de la memoria local sigue flotando una especie de silencio ‘espeso’, casi me atrevería a calificarlo como ‘leyenda negra’ en todos los procesos ocurridos con la familia desde el verano de 1936. En esto influye en gran medida el período de ‘cautiverio’ de su hija

y nieta que, recordemos que no salen de España hasta que muere Santiago Casares. Ese ‘arresto domiciliario’ vino precedido de una detención en su residencia de verano en Montrove, con implicación previa de dejación de vigilancia entre los elementos de la Guardia Civil encargados de proteger a la familia como familiares del Jefe de Gobierno (Grandío, 2007). Su hija Esther se vio obligada a visitar las dependencias militares de manera diaria en los primeros momentos tras el golpe. Luego, al cabo de los meses y años, fue pausando sus visitas obligadas al cuartelillo. Pero desde aquel momento, todo lo que era prestigio y halago hacia sus familiares, se convirtió en desprecio y silencio. La nieta, también del mismo nombre y de muy corta edad, creció en un clima de absoluto rechazo comunitario, en el que su recuerdo de infancia eran los paseos con su madre en la que observaba como la gente se iba desplazando para no saludarlas o verlas. El clima interno de reclusión iba más allá del domicilio familiar: era buena parte de la comunidad la que le daba la espalda. Una situación ‘excepcional’ tras el golpe militar que se convirtió en ‘normal’ y cotidiana durante casi veinte años (López, 2011).



Fig. 3. Busto de Santiago Casares Quiroga (Casa Museo Casares Quiroga). Foto Concello da Coruña.

b) En la visión desde su participación política en el Estado, Casares Quiroga se convierte en el personaje de ‘consenso’ en el que recae gran parte de la culpabilización de no ser capaz de frenar la sublevación militar y también de la guerra civil. Un ‘cabeza de turco’. Este ‘acuerdo’ implícito se encuentra impreso en numerosas memorias, pero también desde el primer momento inserta en la propaganda de los sublevados. Hay muy pocos trabajos realizados sobre el papel específico que jugó el personaje Casares en los meses determinantes de la primavera y verano de 1936. Y este silencio afecta no sólo a los hechos de julio, sino también al estudio de su papel en la constitución del republicanismo progresista protagonista de los años de la II República. Hay una historiografía tradicionalmente asumida sobre el tema, muy basada en los libros de memorias que realizaron la inmensa mayoría de protagonistas políticos de primera línea de aquellos años⁴⁰. Pero no hubo memorias de Casares Quiroga, a pesar de ofrecimientos ya desde los años de la guerra, por ejemplo, desde el propio Buenos Aires, reducto de buena parte del exilio intelectual gallego. No es este el espacio para explicar tanto los condicionantes de esta actitud personal, como para indicar las ventajas de señalar un ‘responsable único’ en este tema, pero la cuestión es que, en la realidad, el silencio parece azotar de nuevo su figura, esperando la dignificación del último presidente de la República en paz.

c) Otro de los silencios que transcurre sobre su figura es su presencia en el Madrid republicano de la guerra. Numerosos testimonios que profundizan en la imagen de un Casares Quiroga timorato y débil, terminan con el análisis de su figura el 18 de julio. Ahí parece que desaparezca. Y no desaparece, es que no se habla de ello. No se indica el papel de Casares como vehículo de relación con el PSOE dentro de ese gobierno de los primeros meses del Frente Popular o las relaciones que sigue manteniendo con el elemento obrerista en general. Y esta imagen no se corresponde mucho con la que se ha difundido de él en los años siguientes. Si el papel de Casares en el Gabinete Ministerial fuera tan irrelevante, la presión que Prieto realiza hacia Azaña en el nombramiento fallido de Martínez Barrio, no propiciaría la continuidad de la práctica totalidad del gabinete ministerial con la sustitución al frente de José Giral. Pero es que su posición como portavoz de Izquierda Republicana en el Parlamento tras el golpe no implica desde luego abandono de filas, y ejemplifica a las

⁴⁰ Por ejemplo, contemporánea de sus años de Ministro de Gobernación: (Quiroga, 1932)

claras la necesidad de su persona en la necesaria y obligada relación del gobierno republicano con el obrerismo de los primeros meses de la guerra civil. Puede ser una imagen complicada de digerir al cabo del tiempo: el representante de una burguesía ‘de orden’ al lado de quién está construyendo una República ‘roja’ como el Madrid del ‘No pasarán’. Pero los datos de investigación nos indican que ni este era tan ‘rojo’ –aunque si marcado especialmente en los primeros meses por la violencia de una guerra– ni Casares se marchó de España tras el 18 de julio. Al contrario, permaneció hasta enero de 1939, poco antes de la salida de Azaña, y desde luego mucho después que su familia.

d) Pero el silencio sobre el personaje es mucho mayor en su etapa de exilio. Es cierto que al salir de España parece que existe un distanciamiento de su actividad política pero no es tanto como parece. Posiblemente ese segundo plano sea continuidad de las actividades que realiza de enlace durante los años de la guerra en Madrid, incrementados por el desarraigo y las sensaciones de fracaso y derrota (Gómez, 1998). Hay una actividad distante, pero al mismo tiempo resulta bien interesante su enorme amistad con Negrín –con quien se encuentra de manera cotidiana tanto en París, como en Londres, cuando tiene que salir de las orillas del Sena por la entrada de los alemanes en Francia en la primavera de 1940-. La prolongación del cautiverio de su primera hija y de su nieta juega un papel fundamental en esta voluntad de silencio, sin duda, aunque hay también cuestiones de índole personal y de carácter que lo consolidan. La pregunta que tendríamos que hacernos no es tanto por qué Casares no hace memorias, que parece bien justificada, sino: ¿Por qué ese ensañamiento por parte de las autoridades franquistas en la negación de pasaporte hasta 1955?

Lo que parece evidente es que, después del 36, hay un velo de silencio sobre su figura. Sólo se le indica como el ‘torpe culpable’ de lo ocurrido. Uno de los condicionantes contextuales que debemos considerar de carácter personal, además de su propia voluntad férrea y dura en determinados principios –especialmente los más íntimos- es esa extrema lealtad que profesa a Azaña desde los primeros tiempos del Gabinete Provisional de abril de 1931 y anteriormente. Quizás su explicación no dejara en muy buen lugar al alcaláino, que quizás, después de la guerra era más interesante mantener la mitificación de su figura per-

sonificando en él a un proyecto reformista de República que había quedado indefensa ante la amenaza del fascismo, y que muere pocos meses después de dejar España (Fernández, 2000). Más allá de responder a estas preguntas, lo cierto es que Casares no deja memorias y esto es un gran condicionante, sin duda. Silencio.



Fig. 4. Detalle del patio interior (Casa Museo Casares Quiroga). Foto Concello da Coruña.

Y este silencio como indicaba antes no es sólo de su persona sino también de su familia. Presentémoslos por separado:

a) Orígenes: su padre, Santiago Casares Paz, referente de unidad dentro del republicanismo coruñés de finales XIX y principios siglo XX. Fue durante breve tiempo Alcalde de la ciudad, pero también el creador de una dinastía republicana. Su hijo, Arturo, hermano mayor de Santiago, orientado desde la abogacía a la defensa de pleitos obreros en la década de los diez. Su fallecimiento a temprana edad tuvo una enorme repercusión en una ciudad en crecimiento en aquellos años, ya que se había convertido en una persona capaz de aglutinar la alternativa republicana local. Santiago recoge ese puesto y también esa orienta-

ción muy herculina de llegar al poder a través de la unidad con el elemento obrero (Ares, 1996). A Coruña es una ciudad que durante buena parte de la Restauración tiene mayoría republicana local, aunque los Alcaldes, al ser elegidos directamente desde el Ministerio de Gobernación por su población, no siempre lo son. De hecho, los netamente republicanos serán una minoría (Giadás, 1997). También es curioso que no haya grandes referentes de estudio a nivel local sobre el origen de esta saga, a pesar de ser, como observamos, una dinastía familiar muy relevante en estos años.

b) Gloria Casares: la mujer de Santiago Casares fue hija de ‘cigarrera’, es decir, empleada en la Fábrica de Tabacos de la ciudad, exponente del movimiento sindical femenino, que acertadamente describe Emilia Pardo Bazán en su obra ‘La Tribuna’. Las ‘cigarreras’ eran un sector referencia del mundo del trabajo en la ciudad desde el siglo XIX. Al mundo sindical –tradicionalmente masculino- se añadían en este entorno local a muchas mujeres asalariadas, y con la necesidad de defender sus derechos a través de las organizaciones de obreros. Pero, además, Gloria, con ese pasado obrero, también se convierte con el paso del tiempo en la representación de muchas mujeres que, en sus acciones y actitudes vitales, fueron despreciadas a partir de la guerra civil. Libres, modernas... fueron figuras muy incómodas para el franquismo. Lo más curioso es que tampoco parece que fueran muy reconocidas tras la caída de la Dictadura. Si bien los hombres podían tener cierto reconocimiento con la llegada de la transición en clave política o social, las mujeres fueron sin duda las grandes olvidadas de este período, a pesar de tener una actividad semejante en intensidad a la de sus parejas. Lógicamente no es cierto que en aquellos años ‘no existieran’ o que fueran meros elementos de ‘atrezzo’.

c) Esther Casares y Esther Varela Casares: Hija y nieta de Santiago, y que fueron consideradas objetivo prioritario de los golpistas desde el primer momento. Ya hemos comentado en líneas anteriores lo que ocurrió desde el verano de 1936 hasta que en 1955 las dejan salir, cinco años después de la muerte de su padre y abuelo. Se marchan finalmente a México tras realizar una breve parada en París con María, hermana por parte de padre. Esther Varela rehace su vida en el país americano, y Esther Casares se separa finalmente de su marido, mano derecha de Casares Quiroga, y

a quien la guerra también los había separado⁴¹. Tras la muerte de María Casares en 1996, Esther Varela se convierte en la única descendiente de su abuelo, y será protagonista en gran parte del proceso de adquisición de su domicilio para convertirlo finalmente en Casa Museo, recibiendo personalmente los homenajes a su familia que se le rindieron desde el ámbito municipal y gallego.

d) María Casares: Segunda hija de Santiago, muy pequeña cuando sale de España, y se encontrará muy marcada por sus orígenes gallegos y coruñeses. Ella siempre insistirá en que vivió dos exilios: el primero en Madrid, durante el período de altas responsabilidades políticas de su padre con el desplazamiento de su familia, y el segundo, mucho más duradero sin duda, en París tras su salida de España. María Casares se convertirá con el paso de los años en el perfecto representante de aquella España moderna y vital que comenzaba a asomar en la República, y que tuvo que desarrollar su proyecto vital en el contexto en donde pudo. En donde le permitieron. En María Casares, ‘Casarès’ en francés, se reconoce a la gran dama del teatro galo, que pudo ser del español, y que fue reconocida nacional e internacionalmente. Pero en su recuerdo con el tiempo desaparece una vertiente más política de María como su relación estrecha con Camus, su participación en la resistencia contra los nazis, su vinculación con el exilio español en Francia pero también con el americano, especialmente entre los núcleos de procedencia gallega... (Aznar, 2006) María se encuentra estrechamente vinculada a la reivindicación constante de la memoria de su padre (Lopo, 2008). De hecho, sus magníficas memorias, además de ser uno de los grandes testimonios de esa memoria dividida, son el mejor ejemplo que aun hoy en día tenemos para entender lo que pensaba no sólo ella, sino también su padre. Ya entre sus líneas indica que lo que intenta dejar para el futuro no son solo sus sensaciones sino hacer de portavoz para un padre al que considera poco o nada reconocido. Para el exilio es un excelente foco de referencia para llamar la atención de su problemática.

41 Para el análisis de la familia, repasar las páginas de las memorias de María Casares: (Casares, 1981).



Fig. 5. Entrada a la Sala dedicada a la actriz María Casares (Casa Museo Casares Quiroga). Foto Concello da Coruña.

Tras la transición, María Casares se ve imposibilitada psíquicamente de retornar a España. Hay una incapacidad de asimilar el abandono del padre y de su familia por parte de la sociedad española y gallega. Por poner un ejemplo, no hay un retorno de María Casares a Coruña, a pesar de los ofrecimientos. Con la recuperación de los Premios de Teatro gallego a los que se le puso su nombre estuvo a punto de regresar, pero no lo hizo. En ella, como gran depositaria de la memoria de su padre hay demasiadas capas de sal encima⁴².

e) Finalmente presentar ese espacio de recuerdo que es la Casa Casares. Necesitada, como muchos otros lugares, de referentes de mayor difusión. El discurso republicano es el democrático de aquellos años treinta, que quizás debería ser más difundido hoy en día. Los referentes de la Casa son varios: republicanismo, los Casares, el líder republicano,

⁴² De la vinculación constante de María Casares con Galicia ver: (Lopo, 2016).

las mujeres de la casa, la gran actriz... Pero también la nueva cultura de renovación social y política de aquellos primeros años del siglo XX, junto a los procesos de represión y silencio... Estos últimos son especialmente visibles en la Sala del expolio de la Biblioteca (Redondo, 2008) o en una Sala en donde se ofrecen extractos de la entrevista con la nieta de Casares, Ester Varela.

III. A MODO DE CONCLUSIÓN

Al final de este camino familiar prácticamente no quedan descendientes. Ni María Casares ni Esther Varela tienen gran descendencia, y en el caso de los Varela tienen proyectada su vida en Méjico. Pero por todos los miembros que hemos visto de esta familia su recorrido vital tiene una característica bien marcada: el trauma es su vida. Su propia existencia. Marcados por un apellido en el que no se observa una reparación social hasta muchos años después de la herida. Sin embargo, ellos se encuentran vinculados y unidos desde la derrota y el exilio a familias de renombre que, si realizan esta recuperación, ciertamente no sin problemas, como por ejemplo los Negrín...-. La pregunta que surge es, ¿por qué no en este caso?

Un elemento importante para tener un enfoque real de esta conclusión y que creo que no debe despreciarse es el hecho de que la mayoría de sujetos a los que le afecta este olvido en la familia son mujeres. Y mujeres con una determinada mentalidad, moderna y progresista. Al abordar el estudio de este ‘olvido’, del desarraigo del exilio, se hace cada vez más necesario un enfoque de género en el que las mujeres no fueran en este relato establecido sobre la separación por motivos ideológicos un ‘accidente’ sino un elemento central del análisis del ‘olvido’. Desde luego, en una primera impresión, no parece ni inocente ni casual este hecho.

Pero lo auténticamente efectivo al paso de los años es que se ‘sepulta’ el apellido, cumpliendo de este modo –y reforzando– los objetivos de la represión que desde el primer momento se planteaba sobre sus acciones: la idea de que Casares Quiroga era un ‘enemigo de la patria’, de la sociedad, la ‘Antiespaña’, alguien que se sitúa fuera de ella que no forma parte de su cuerpo social... Y afecta también a todos los que han tenido que ver algo con él (Grandío, 2006).

El trabajo de investigación histórica suele ser incómodo, muy poco agradecido en ocasiones, pero necesario, especialmente en la actualidad en donde las opiniones se mezclan y difunden sin los filtros de competencia necesarios. Es indudable que la mejor difusión de un hecho o acción es mucho más adaptable una mitificación cómoda, de intereses políticos muy vinculados al presente. La realidad que piensas que existe es la que te ofrece tu propia percepción de ella, pero la realidad histórica no tiene por qué ser finalmente esa. Con el paso del tiempo la memoria se adapta, se refuerza y se consolida internamente cuando no se indaga con insistencia en datos objetivos capaces de contrastar las opiniones anteriores.

Son las memorias ‘a posteriori’ realizadas por sus contemporáneos las que determinan sin duda el relato sobre los Casares, a pesar de la documentación existente⁴³. Este es un relato que ya tiene mucha tradición, en un momento en el que la historiografía española –años cincuenta o sesenta- no se encontraba adaptada en absoluto a las corrientes del momento, y permanecía una profesión más funcionarial que académica. Todo este relato tuvo –y tiene en la actualidad- capacidades de mayor comunicación, y también de difusión, pero no necesariamente es lo más cercano a lo real. Hay en ello un efecto de ‘satisfacción inmediata’ pero no necesariamente fiable.

El ‘olvido’ sigue siendo la mejor de las acciones para violentar un pasado, para cambiar su relato. Lo anula. Y además no deja huella por que no se ve. En este caso resultaría como los ‘desaparecidos’. No hay preguntas porque no hay indicios. Poco a poco. Sin darnos cuenta. Pero no es que deje de existir, sino que va construyendo un relato concreto.

Mi pregunta final, evidentemente que forma parte del debate, es si este tipo de casos, como el de los Casares, ¿se pueden homologar con algo parecido a la figura del ‘desaparecido’? En este caso no sería hacer desaparecer a una persona de manera física sino mental. Su consecuencia inmediata es que los efectos incidirían en una mayor cantidad de población de la que vinculamos únicamente como ‘víctimas’ de la represión porque sólo constatamos las consecuencias dramáticas de la eliminación física, pero no del cambio de las conciencias y valores de la ciudadanía respecto de estas

⁴³ Un relato del que difieren dos personas, la propia hija María Casares en sus memorias y un personaje político bien relevante, y en ocasiones enfrentado al propio Casares: Portela Valladares. Ver (Portela, 1988).

personas. Y es que, por las condiciones indicadas en las páginas anteriores, la situación se ha convertido en estructural, y se sepulta e incrementa con el paso de los años. Cada sociedad construye su relato de pasado. El nuestro resulta especialmente incómodo, pero también hay que decir que no somos –ni seremos– los únicos que tardan varias generaciones en ser capaces de sacudirse los traumas colectivos de una guerra civil.

La inexistencia de un relato sobre este tema también es un relato elegido, no casual, e intencionado. La ausencia de políticas públicas de memoria puede ser interpretado como un acto no violento, pero es un elemento real de transmisión de una determinada percepción de un proyecto ideológico. De que aquello no existió más que en los libros de historia. En gran parte todo esto es producto de un trabajo de recuperación y difusión de la memoria traumática que tiene toda guerra civil, de la que no somos una excepción. Todo lo realizado ha estado dirigido por una cuestión de prioridades: por ley de vida se acababan los testimonios directos, los indirectos de primera generación, la documentación abierta de manera excesivamente lenta... Hubo en todos estos años un enfoque puesto en la guerra y la violencia como expresión de una España que había sido ingobernable debido al sistema político republicano. No hay un desarrollo en políticas públicas suficiente para cimentar nuestra democracia a través de la experiencia de aquellos cinco años de República. Y es que el debate se encuentra en la actualidad demasiado contaminado y lleno de vicios, de réplicas y contrarréplicas repetitivas y competitivas, que no dejan ver los interesantes y sugerentes detalles de las investigaciones históricas. Trabajo de los historiadores, por cierto, que no trabajan sólo para sí, sino para devolver la inversión que realiza la sociedad en su formación.

La familia Casares Quiroga se ha convertido en un ejemplo claro de la instrumentalización de aquel pasado utilizado para un presente que necesitaba calmar conciencias. El republicanismo se confunde con la nostalgia, como si siempre estuviera presente la generación del ‘retorno’ de los años setenta, en la referencia del Gobierno republicano en el exilio. El único caso en donde no ocurrió esto fue en el caso de la Generalitat, animada a participar de manera muy directa en el proceso de transición por el Gabinete Suárez.

La personalidad y acción de Casares Quiroga es un ejemplo bien evidente de la lucha frente al ascenso de posiciones totalitarias, llámese ‘antifascismo’, creador y cimentador ideológico de la sociedad de bienestar europea.

La Academia ha perdido en gran parte el monopolio del saber en cuanto a cambio de valores, y en gran parte por su incapacidad de adaptación a los nuevos tiempos. Esto es un ejemplo de lo que ocurre cuando no se actúa debidamente en políticas públicas sobre el tema: se pasa de puntillas. Y, al no existir un discurso alternativo, se consolida el existente. La ‘otra España’, la que pudo ser y no fue, la que se tuvo que construir fuera, sigue siendo una asignatura pendiente de cara a una sociedad civil que necesita elevadas dosis de pedagogía.

BIBLIOGRAFÍA

- Ares Botana, O., (1996). *Casares Quiroga*. Vía Lactea Editorial.
- Aznar Soler, M., (2006). Materiales para la memoria de un mito: María Casares y el exilio republicano español de 1939. En M. Aznar Soler (Ed.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 1073-1107). Renacimiento.
- Casares, M. (1981). *Residente Privilegiada*. Argos Vergara.
- Duarte, A. (2009). *El otoño de un ideal. El republicanismo español y su declive en el exilio de 1939*. Alianza.
- Fernández Santander, C. (2000). *Casares Quiroga. Una pasión republicana*. Edición do Castro.
- Giadás, L. (1997). *La vida política municipal en La Coruña entre 1900 y 1931*. Edición do Castro.
- Gómez Rivas, I. (1998). El exilio de Santiago Casares Quiroga. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CXCIV, Cuaderno III, 493-512
- Grandío Seoane, E. (1997). O poder local na provincia da Coruña durante a II República. En VV.AA., *Poder local, elites e cambio social na Galicia non urbana (1874-1936)* (pp. 243-275). Parlamento de Galicia- Universidade de Santiago de Compostela.
- (2000). Casares Quiroga, en clave galega. *Cuadernos Republicanos*, 43, 113-127.

- (2006). *Casares Quiroga. Discursos parlamentarios*, Ediciós do Castro.
 - (Ed.) (2007). *Anos de odio, Golpe militar, guerra e represión na provincia da Coruña (1936-1939)*. Deputación Provincial da Coruña.
- Grandío, E. y Rodero, J. (Eds.), (2011). *Santiago Casares Quiroga. La Forja de un líder*. Eneida Editorial.
- López Gómez, P. (2011). La memoria documental de Casares Quiroga. En E. Grandío y J. Rodero (Eds.). *Santiago Casares Quiroga. La Forja de un líder* (pp. 247-270). Eneida Editorial.
- Lopo, M. (2008). *Cartas no exilio. Correspondencia entre Santiago Casares Quiroga e María Casares (1946-1949)*. Baia Edicións.
- (2016). *O tempo das mareas. María Casares e Galicia*. Consello da Cultura Galega.
- Portela Valladares, M. (1988). *Dietario de dos guerras*. Alianza.
- Quiroga, D. (1932). *Quién es y a donde va Casares Quiroga*. Imprenta Moret.
- Redondo Abal, F.X. (2008). *A memoria dos libros. Incautación, expolio e desfeita da biblioteca de Santiago Casares Quiroga*. ARGA.
- Velasco Souto, C. (1991). A Organización Republicana Gallega Autónoma (ORGA), *Agalia*, 26, 185-221.
- Villares, R. (2021). *Exilio republicano y pluralismo nacional. España, 1936-1982*. Marcial Pons.

Arte y compromiso en el Museu Memorial de l'Exili de La Jonquera (Girona)

MIQUEL SERRANO

Historiador y conservador

Museu Memorial de l'Exili (La Jonquera)

En el contexto del congreso *Encuentros museísticos. Las colecciones del exilio*, organizado por el Ministerio de Cultura, el Ministerio de la Presidencia en colaboración con la Universidad de Zaragoza de forma telemática, la presencia del Museu Memorial de l'Exili, al que nos referimos como MUME, está más que justificada por diversas razones. En primer lugar, por ser una institución pública que lleva más de diez años trabajando en el campo de la recuperación de la memoria democrática, a nivel de programación de actividades de conmemoración, dignificación, difusión e investigación de temas relativos al exilio republicano. En segundo lugar, por ser un centro de interpretación que, más que un depósito de documentación y conservación del patrimonio material, pone en valor la memoria del exilio a través de testimonios, concretos y diversos, vinculados al exilio republicano. En tercer lugar, por el protagonismo con que se contempla y se utiliza el arte en la exposición permanente del museo y, sobre todo, en las exposiciones temporales. El MUME no parte de una colección artística, aunque conserva algunos pequeños fondos fruto de donaciones, pero se ha convertido, como intentaremos demostrar en este artículo, en un espacio de referencia para la recuperación de artistas del exilio.

El presente texto se estructura en dos partes diferentes. En la primera, a modo de presentación, se describen las principales características del funcionamiento del MUME como centro de interpretación de los exilios vinculados a la Guerra Civil⁴⁴. En la segunda, a modo de resumen del trabajo realizado con distintas colecciones artísticas procedentes del exilio, detallamos algunas de las exposiciones temporales que se han desarrollado en el MUME desde su inauguración.

⁴⁴ Generalmente, y a partir de aquí, nos referimos al conflicto de entre 1936 y 1939 como Guerra de España, ya que permite una mayor cantidad y calidad de significados en relación con sus repercusiones e implicaciones internacionales.

I. EL MUSEU MEMORIAL DE L'EXILI DE LA JONQUERA

El MUME fue inaugurado en 2008 y es un pequeño centro de interpretación sobre los exilios de la Guerra de España situado en la frontera entre Catalunya y Francia, en el principal de los pasos fronterizos de los Pirineos tanto actualmente como en 1939 (Font y García, 2008). Concretamente está situado en la calle principal de La Jonquera, sobre el antiguo trazado de la carretera N-II que une Madrid y la frontera en La Jonquera, el mismo lugar de paso de los centenares de miles de refugiados que al final de la guerra en Catalunya cruzaron la franja pirenaica entre finales de enero y principios de febrero de 1939. Hubo muchos otros pasos fronterizos, algunos de ellos en zonas montañosas y poco accesibles, pero la mayor parte de los exiliados pasó por las principales vías de comunicación, es decir, La Jonquera- Le Perthus, Portbou-Cerbère, Camprodon-Prats-de-Mollo-La Preste y Puigcerdà-Bourg-Madame.



Fig.1. Museu Memorial de l'Exili, situado en la calle Mayor de La Jonquera, antigua Nacional II, por donde pasó el grueso del exilio republicano hacia Francia por vía terrestre. (Foto: Iglesias Associats / MUME)

La existencia del MUME hay que ponerla en contexto, tanto dentro de la red de espacios memoriales del resto de Catalunya (Font, 2020; González, 2019) como dentro del conjunto de espacios memoriales del Depar-

tamento francés de los Pirineos Orientales, tal es el caso del espacio memorial del cementerio de Colliure o los centros de interpretación de la Maternidad de Elne y de los campos de concentración de Argelès y Rivesaltes (Font, 2011).

El Museu Memorial de l'Exili funciona como consorcio público formado por tres administraciones (Ayuntamiento de La Jonquera, Generalitat de Catalunya y Consell Comarcal de l'Alt Empordà) y la Universidad de Girona, aunque recibe también el apoyo de la Diputació de Girona. El Consorcio del Museu Memorial de l'Exili es un ente público constituido por el establecimiento y la gestión en común, en el municipio de La Jonquera, que tiene por objeto la exposición, la investigación, la interpretación y divulgación de los fenómenos históricos acerca de los exilios. Asimismo, el Consorcio ha participado en la creación de la *Cátedra Walter Benjamin, Memòria i Exili*, dependiente de la Universidad de Girona, y que tiene por objeto ser un espacio permanente de estudio, reflexión, investigación y difusión de temas relacionados con el filósofo Walter Benjamin, la memoria y el exilio.

A nivel de relaciones con la Generalitat de Catalunya, la vinculación se mantiene con el Departament de Justícia y, concretamente, con la Dirección General de Memoria Democrática. El trabajo de memoria se lleva a cabo en coordinación con otras entidades y consorcios relacionados con la Generalitat, como son el Memorial Democràtic o el Consorci dels Espais de la Batalla de l'Ebre (COMEBE).

Desde de un punto de vista amplio, de toda España, la existencia de un centro como el MUME se puede entender como relativamente excepcional, vinculado al proceso social y político de recuperación de la memoria histórica, iniciado hace unos 20 años. Hay que tener en cuenta las leyes catalanas y española de 2007⁴⁵ y la conjunción fuerzas que permitieron la puesta en funcionamiento del MUME. Fue gracias a la importante iniciativa municipal y regional que, con la ayuda de un proyecto europeo transfronterizo (INTERREG-III, entre 2005 y 2007), impulsó la creación del

⁴⁵ La ley catalana es Ley 13/2007, de 31 de octubre, del Memorial Democrático, y la española es la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Estos últimos diez años a estas primeras les han seguido otras similares en Euskadi, Navarra, Baleares, Canarias, Aragón, Andalucía y Valencia y actualmente éstas dos primeras están en proceso de revisión y actualización, tanto en el Congreso como en el Parlamento de Catalunya.

Museu Memorial de l'Exili convirtiéndose en un lugar poco común, *in situ*, en el espacio histórico del principal paso de frontera terrestre hacia el exilio en 1939 (Font, 2017).

El MUME sería un ejemplo de patrimonialización de la memoria del exilio republicano, un episodio complejo, transversal, marginado durante la dictadura, muy importante simbólicamente, cuantitativamente y sobre todo cualitativamente, y que aún no ha recuperado el lugar que merece dentro de la historiografía de la España contemporánea. Un ejemplo de ello son las colecciones artísticas del exilio, que están dispersas por medio mundo y han sido estudiadas y recuperadas más individualmente que en su conjunto, aunque se va avanzando, gracias a los especialistas en el estudio del arte del exilio republicano.

El museo está organizado alrededor de dos grandes espacios. Las salas de exposición permanente y las salas de exposición temporal. El discurso expositivo gira en torno a la reflexión de los exilios y su conexión con la actualidad, partiendo del caso concreto del exilio republicano, a modo de introducción, las repercusiones e implicaciones internacionales de la guerra y el exilio, que incluye una interpretación que reivindica el antifranquismo e intenta recuperar, explicar y dignificar la memoria de los exiliados. La museografía se basa en la combinación de distintos contenidos informativos y explicativos con elementos artísticos, a través de vitrinas, imágenes de gran formato, audiovisuales y elementos escénicos. La exposición permanente, que cuenta con unos 400 m² repartidos en dos plantas, consta de cinco espacios donde se muestra una introducción a los aspectos más relevantes del exilio republicano.

La primera de las salas incluye unas consideraciones generales del exilio a partir de dos imágenes superpuestas, una de 1939, de la frontera francesa con población civil esperando entrar en Francia, en blanco y negro; y otra de 1992, de la Guerra de los Balcanes, en color, de la ciudad de Tuzla, con una cola de civiles también esperando para marcharse.

En la segunda, bajo el nombre de “Guerra, derrota y retirada”, se establece una contextualización de los principales aspectos de la evolución de la guerra y de la ocupación franquista de Catalunya a través de imágenes, obras de arte y una caja escénica que reproduce la destrucción de viviendas de los ataques aéreos fascistas.



Fig. 2. Sala “Guerra, derrota y retirada” de la exposición permanente del MUME (Foto: Iglesias Associats / MUME)

La tercera sala, la mayor y principal, llamada “La Diáspora”, incluye una serie de vitrinas con forma de laberinto que recorre cronológicamente los acontecimientos históricos y los distintos destinos, supervivencias y luchas de los diferentes colectivos de exiliados alrededor del mundo entre 1939 y 1977.

Mientras en la cuarta, “La vivencia del exilio”, se muestran seis testimonios del exilio en un audiovisual dentro de una sala memorial, oscura, con los nombres de más de mil exiliados dispuestos en las paredes de manera aleatoria, no alfabética.

La quinta y última sala, “El legado del exilio”, en sus diferentes secciones, nos enseña documentos particulares de personas y familias exiliadas poco conocidas, que representarían las voces bajas de la historia⁴⁶ y; a través de más de cincuenta columnas de luz, algunos de los más conocidos y reconocidos exiliados del mundo de la cultura, la política y la ciencia que debieron rehacer sus vidas y sus profesiones en otros países.

⁴⁶ La expresión “voces bajas de la historia” hace referencia a una formulación del historiador bengalí Ranajit Guha que aboga por integrar el máximo de voces en la narración histórica, contraviniendo la versión dominante, la de los grandes hombres y estadistas. (Fontana, 2000, pp. 341-355)



Fig. 3. Sala “El legado del exilio” de la exposición permanente del MUME (Foto: MUME)

El tipo de museografía del MUME invita a que el público se aproxime y se implique en la historia del exilio. El hecho de recorrer el museo conlleva una experiencia reflexiva que empieza por la propia ubicación del museo en un lugar de frontera y continúa con la visita inmersiva por sus pasadizos, que pueden recordar a los viajes en barco en busca de la libertad que trasladaron a miles de refugiados a América y al norte de África. Una evocación que está especialmente conseguida en la sala “La diáspora”, cuyas laberínticas formas recuerdan la errancia, la incertidumbre y la desorientación del exilio, unas experiencias exílicas que los propios desterrados nos transmiten en el audiovisual y en los documentos testimoniales expuestos en la última sala (Domènech y Nadal, 2019). Todos estos aspectos, además, se intentan prolongar a través de la visita a los distintos espacios de memoria próximos al museo (González y Riera, 2018).

En cuanto a los públicos del MUME y las ofertas culturales que ofrece, aunque no hay lugar aquí para extenderse, comentaremos someramente su diversidad y procedencias, y el tipo de visitas guiadas y rutas que ofrece el museo. Los visitantes del MUME se pueden diferenciar en dos grandes grupos, el público general y los estudiantes. Estos últimos proceden sobre todo del ámbito territorial comprendido entre el triángulo for-

mado entre Barcelona, Toulouse y Montpellier, y son, especialmente, estudiantes de secundaria, concretamente de 4º de la ESO y Bachillerato. Las posibilidades de visita con el Servicio Educativo del museo, del cual se ocupa una empresa externa, son diversas.

Aparte de la visita libre con audioguía –que ahora, en tiempos de la pandemia de Covid-19, se ha substituido por un documento en formato PDF descargable con todos los contenidos de la exposición permanente- se incluye la visita guiada a la exposición permanente, las visitas taller y las rutas del exilio, para el público general y para estudiantes, que incorporan la visita a la exposición temporal y a diversos espacios memoriales alrededor del MUME, como Agullana, La Vajol, Argelès, Elne, Saint-Cyprien, Collioure, Portbou o Rivesaltes. Esta propuesta de museo-territorio es uno de los aspectos más interesantes del museo como expansión en la zona próxima poniendo en valor los distintos espacios de memoria vinculados a episodios del final de la guerra en los pirineos orientales (Font et al., 2016). La verdad es que el potencial de estos lugares no está todavía explorado ni explotado en su totalidad, ya que existe una gran diversidad de enclaves, como: refugios antiaéreos, campos de la aviación republicana, pasos de frontera hacia el exilio, espacios de memoria en cementerios, lugares de tránsito de refugiados, campos de concentración provisionales y permanentes y también algunos memoriales franquistas. Algunos de estos puntos estratégicos del exilio republicano han sido señalizados desde 2009 por parte del Memorial Democràtic y por la parte de administración francesa, ayuntamientos, la Región Occitanie y diversas asociaciones, como FFREEE (Fils et Filles de Républicains et Enfants de l'Exode) o la AA-GEV-FFI (Amicale des Anciens Guerrilleros Espagnols en France – FFI), entre otras. También han puesto en funcionamiento espacios memoriales y centros de interpretación, empezando por la tumba de Machado, creada por suscripción popular en 1958, continuando por distintos memoriales existentes en localidades como Le Boulou, Barcarès, Enveitg, La Tor de Carol, Cerbère, Port-Vendres, Arles-sur-Tech, Maureillas-Las Illas o Prats-de-Mollo-La Preste y finalizando con los centros de interpretación de la Maternité Suisse d'Elne, en funcionamiento desde 2006, el Mémorial du Camp d'Argelès-sur-Mer, desde 2014, o el arquitectónicamente espectacular Mémorial du camp de Rivesaltes, inaugurado en 2015. La mayor parte de ellos se incluyen en la reciente guía del MUME *Itineraris de la Retirada de 1939. Museu Memorial de l'Exili* publicada por el Memorial Democràtic que incluye diferentes itinerarios del exilio republicano visitables entre Girona y Perpignan (Gaitx, 2020).

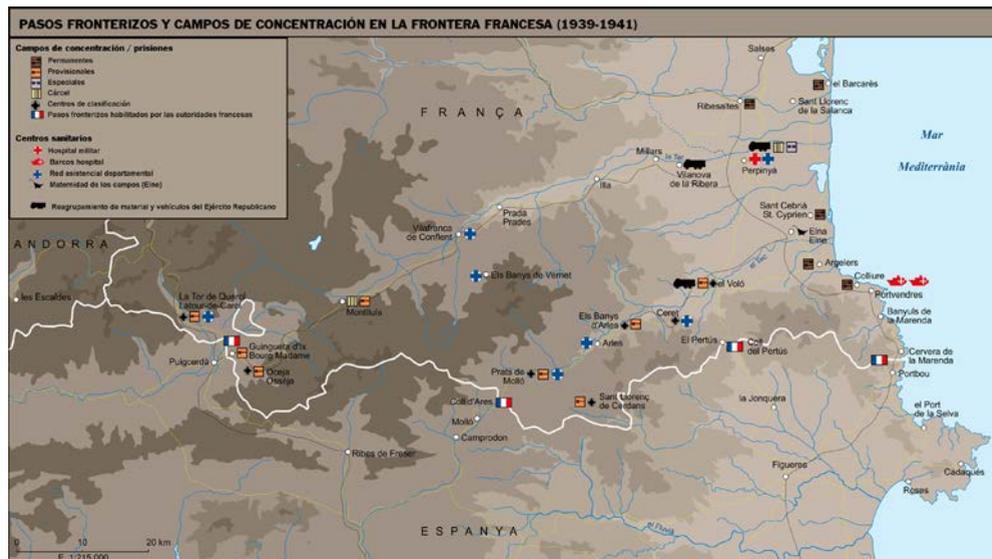


Fig.4. Mapa de los pasos fronterizos del exilio y campos de concentración de los Pirineos Orientales entre 1939 y 1941. (2007, Víctor Hurtado / MUME)

Si volvemos al MUME y analizamos la utilización del arte como recurso expositivo, educativo, testimonial y explicativo veremos que en la exposición permanente del MUME tiene un papel importante ya desde su concepción museográfica, dirigida por los historiadores Enric Pujol y Jaume Santaló con la ayuda del escenógrafo y diseñador Ignasi Cristià, que de modo complementario y reflexivo sirve para aproximar la experiencia del exilio al visitante.

El MUME se vale de documentación histórica, testimonios personales y familiares, pero también del arte, ya sea el producido por artistas exiliados o bien reflexiones artísticas desde el presente (Font y Serrano, 2019). El exilio que atestigua el arte, especialmente el creado durante el exilio es de gran valor e interés, ya que refleja la condición universal del desplazamiento forzado. Y aquí llegamos al núcleo del mensaje social y político del museo, al partir de un caso particular e histórico –las consecuencias exílicas de la Guerra de España– para llegar a un concepto general y ligado al mundo contemporáneo, a los conflictos bélicos y los dramáticos desplazamientos forzosos de población que conllevan, como hemos conocido en los Balcanes y más recientemente en Siria o en Myanmar. Y esta aproximación se consigue de distintas maneras, ya sea exponiendo distintos ejemplos de dibujos y obras de artistas exiliados, como Josep Narro y Josep Franch-Clapers, o bien con

instalaciones artísticas y escenografías incluidas en la museografía, como el techo alegórico de pasos dejados en la arena, que remite directamente a los campos de concentración franceses donde fue a parar la mayor parte de la población militar refugiada, o bien la obra “Memoria y olvido”, del reconocido artista conceptual Francesc Abad (Font, 2018).



Fig. 5. Instalación “Memòria i oblit” del artista conceptual Francesc Abad (2007), en el marco de la sala “La diàspora” de la exposició permanente del MUME durante una visita de estudiantes de 2012. (Foto: MUME).

II. EL PROGRAMA DE EXPOSICIONES TEMPORALES DEL MUME

Las exposiciones temporales sobre artistas exiliados son, como hemos apuntado inicialmente, una de las principales actividades del museo. De algún modo representan la parte dinámica y novedosa de la institución. Para ello el MUME dispone de alrededor de 200 m² divididos en dos espacios desiguales, la sala principal y el espacio *Arte y memoria*, al cual dedicaremos un apartado final.

Las exposiciones de la sala principal que se incluyen en la programación son muy diversas, en función del nivel de originalidad de contenidos, presupuesto o presentación de obras inéditas. Generalmente una de las cuatro o cinco exposiciones que se organizan de media anualmente

en el museo se intenta que sea totalmente de nueva realización y concepción, y que aporte nuevo conocimiento en relación con los testimonios artísticos o culturales del exilio. El resto de exposiciones, también de indudable interés, suelen ser propuestas itinerantes no realizadas directamente por el MUME, y que proceden de otras instituciones como, por ejemplo, el Museu d'Història de Catalunya, archivos comarcales o provinciales, etc. Desde la inauguración del MUME se han programado más de 60 exposiciones.

Dentro de los distintos tipos de exposiciones temporales que programa el MUME, las centradas en artistas exiliados es la principal o la que centra la mayor parte de nuestros esfuerzos, y que también han protagonizado, cuando ha sido posible, la publicación de los correspondientes catálogos de exposición. Generalmente son artistas pintores, como Josep Franch-Clapers, Josep Subirats, Virgilio Batlle, Manolo Valiente, Josep Narro, Joan Jordà (Goday, 2010), Josep Bartolí, Helios Gómez, Carles Fontserè o Martí Vivès, pero también fotógrafos, como Jean Ribière, Francesc Boix, Jacques Léonard, Manuel Moros o Antoni Campañà, o escritores, científicos, políticos o dramaturgos, como Álvaro de Orriols, las comprometidas hermanas navarras Elisa y Pepita Uriz o los hermanos Carles, Santiago y August Pi i Sunyer (Font y Vilanova, 2017).

A modo de cata de algunas de estas exposiciones vamos a comentar algunos aspectos de cinco de ellas, seleccionadas por ser representativas de artistas conocidos y poco conocidos del exilio republicano o, en algún caso, inéditas.

La exposición sobre Josep Franch-Clapers (Castellterçol, 1915 – Saint-Rémy, Francia, 2005), bajo el título *Els diaris de Josep Franch-Clapers*, fue inaugurada en 2009 y comisariada por el historiador del arte Pere Parramón. Franch-Clapers es un caso de retorno de la colección del exilio, ya que volvió por donación del artista a la Generalitat de Catalunya en 1989, depositado en el Arxiu Nacional de Catalunya desde 2002. Además, en el MUME, donde hay 24 obras suyas, también hay otras del pintor cedidas por el Arxiu Nacional de Catalunya a su pueblo natal, Castellterçol, donde se creó el Espai Franch en 2005. Él no regresó, pero sí lo hizo su obra, que consta básicamente de dibujos y pinturas, también mosaicos y vitrales, que narran estampas dramáticas, duras, intensas y emotivas de los campos de concentración de Saint-Cyprien y Gurs y de la Compañía de Trabaja-

dores Extranjeros de Saint-Rémy. Fruto de su experiencia con los bombardeos de la aviación franquista, en una de sus obras, *L'Espanya que no volia morir* (1988) aparece un toro mutilado, símbolo mediterráneo de fuerza y energía, destrozado y casi descuartizado que nos recuerda el paradigmático Gernika de Picasso o los inquietantes bodegones del asturiano Luis Fernández (Parramon y Font, 2009).



Fig. 6. Cartel de la exposició "Els diaris de Josep Franch-Clapers", de 2009. (Foto: Iglesias Associats / MUME).

La exposició sobre Manolo Valiente, comisariada por el historiadore del arte Eric Forcada, fue inaugurada en 2010 bajo el título *de Manolo Valiente. Del Barcarès a Bram i d'Argelers al Barcarès... Un artista als*

campes de concentració (1939-1942). La exposición, que se hizo con la colaboración de los Ayuntamientos de Banyuls-sur-Mer, El Barcarès y Perpignan, fue una incursión en la vida y obra de Manolo Valiente (Sevilla, 1908- Banyuls-sur-Mer, Francia, 1991), uno de los primeros testigos de la experiencia en los campos franceses (Forcada y Font, 2010). De origen andaluz, llegó al Rosselló durante el gran éxodo de febrero de 1939. Pasó por los campos de Argelès, Bram y el Barcarès. También, debido a las heridas de guerra y su estado delicado de salud, fue internado en diferentes hospitales (Perpignan, Carcassonne y Lezignan). Antes del conflicto bélico se había trasladado a Madrid y se formó como escultor mientras trabajaba como funcionario en el Ministerio del Trabajo. Durante la guerra se afilió al PCE y cayó gravemente herido. Desde 1942 queda en libertad y se instaló en Perpignan en un pequeño taller. En 1949, con el seudónimo de Juan de Pena, publicó el poemario *Arena y viento* (De Pena, 1949) y, posteriormente, se ha publicado, ya muerto el autor, *Arena y viento (libro segundo)* y el testimonio narrado *Un rojillo en el sur de Francia* (Valiente, 2009). Aparte de la importancia de su peso literario y testimonial, Manolo Valiente también pintó y esculpió en los campos donde estuvo. Esta exposición combinó la muestra de la obra plástica del autor y su trabajo literario con una visión general de la vida en los campos del Rosellón, particularmente en el campo de El Barcarès.

La muestra sobre Virgili Batlle Vallmajó (Olot, 1915 – Toulouse, Francia, 1946), bajo el comisariado del crítico de arte Narcís Selles y el título *Virgilio. Virgili Batlle Vallmajó. La radicalitat estètica d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa*, fue inaugurada en 2011. Se trata de una exposición monográfica sobre uno de los artistas exiliados catalanes más relevantes y menos conocidos. Nacido en Olot en 1915, su memoria fue totalmente borrada después de la guerra. De joven había trabajado en la industria de la imagerie y los sectores textil y papeler. Desarrolló actividades sindicales a la vez que participó en diversas iniciativas culturales, deportivas y asociativas. A raíz del golpe militar contra la República, se incorporó al Comité Antifascista de San Joan Les Fonts, donde trabajaba. Fue de voluntario en el Frente de Aragón y posteriormente se exilió a Francia. Vivió un tiempo en Montauban y luego, una vez casado, se instaló en Toulouse, ciudad que acogía una numerosa colonia anarquista, donde murió en 1946 a causa de una tuberculosis (Selles, 2011).

Virgilio Batlle Vallmajó fue un pintor que, a pesar de que realizó su obra en condiciones de penuria, marginalidad y enfermedad, fue decisivo para mantener y renovar la vía de la modernidad y de las vanguardias durante los años cuarenta. Su aportación estética parte básicamente de experiencias de origen cubista desde las que llegó al cultivo de una pintura no figurativa, muy sintética y de una gran radicalidad formal. Históricamente, la obra del artista ocupa una posición pionera entre los autores nacidos en España que cultivaron la abstracción geométrica. Sus pinturas sugieren la aspiración de construir una realidad alternativa y sin dependencias que se puede ver en correspondencia a sus ansias utópicas y libertarias (Selles, 2014).

La exposición de Josep Narro, que se programó en 2014 con el apoyo del Ayuntamiento de Elne, es una de las exposiciones inéditas de fondos artísticos del exilio, ya que el fondo procede de una donación particular al MUME de 2012. Josep Narro Celorrio (Barcelona, 1902 – Guadalajara, México, 1996) fue un importante artista e ilustrador que, durante su exilio entre 1939 y 1941, fue internado en los campos de concentración de Argelès, Les Haras (Perpignan), Le Barcarès y Agde. Durante el tiempo que permaneció en los campos, y especialmente en el campo de Argelès, donde trabajó en la enfermería, retrató con gran elegancia y sensibilidad la vida precaria de los refugiados. El tedio diario, las condiciones pésimas de las infraestructuras, las enfermedades y la muerte de los más débiles aparecen reflejados mediante la aparente sencillez de su trazo. En 1941 volvió a Barcelona, donde reinició su trabajo de ilustrador para diferentes casas editoriales. En 1952 emigró a México, donde continuó trabajando como dibujante en el mundo editorial. En este caso no es un fondo del exilio directamente, ya que procede de Barcelona, pero fue creado en los campos de concentración. Lo que ocurre es que Narro volvió del exilio francés en 1942 con estos dibujos y, cuando se marchó definitivamente a México en 1952, los dejó en Barcelona, motivo por el cual ni su familia conocía esta parte de su obra. La exposición, titulada *Josep Narro. Dibuir la realitat nua dels camps del Rosselló (1939-1941)*, tuvo el apoyo del Ayuntamiento de Elne y una gran repercusión por tratarse de dibujos totalmente desconocidos y de una gran calidad artística.

En sus memorias, también inéditas, *Las cuatro estaciones* (Narro, 1993) explica que en los campos de internamiento no le faltó el papel ni la tinta

ni ningún otro material para poder dibujar, lo que le permitió realizar un gran número de dibujos sobre los propios campos y tomar muchos apuntes del natural. A su vuelta a Barcelona trabajó con la editorial Juventud, con la que ya había colaborado anteriormente, y pudo vivir como dibujante a sueldo para diferentes empresas, para quienes realizó las ilustraciones de libros, como *Els ocells amics* (1947), de J. M. de Segarra o *Rimas* (1946), de G. A. Bécquer. En 1952 se fue a México, donde se casó y continuó su colaboración como ilustrador para editoriales barcelonesas y mexicanas. De esta época son los dibujos para el *Quijote* (1958), *Robinson Crusoe* (1960) –por el que recibió el Premio Lazarillo de Ilustración, concedido en Madrid– *Decamerón* (1966) –para el que realizó 500 ilustraciones– y *Las mil y una noches* (1966). Asimismo, colaboró con la prensa del exilio, en *Pont blau*, y sobre todo en el *Butlletí d'Informació dels Països Catalans* que editaba desde Guadalajara (México) Josep Maria Murià. El hijo de este último, José María Murià, recuerda que Narro inició la colaboración en 1967, la prolongó durante casi diez años y que casi siempre su dibujo iba en la portada del boletín. El total de libros que ilustró rebasa el centenar. En 1962 el Congreso Internacional de Editores lo consideró «el mejor ilustrador de Iberoamérica». A pesar de este importante reconocimiento, era más considerado en Catalunya y en España que en México, donde colaboró con la editorial Panorama. Por eso el prestigioso humorista mexicano Eduardo del Río, Rius, publicó el libro *El maestro Narro* (2010), con el fin de reivindicar su aportación en el país que lo acogió.

Como información anecdótica, pero interesante y representativa respecto a la importancia de la función del MUME en la evolución del (re) conocimiento de este tipo de colecciones, está el préstamo que se hizo al MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) el 2016 de dos dibujos de Josep Narro de la colección del MUME para la gran exposición *Campo Cerrado. Arte y poder en la postguerra española. 1939-1953* (2016), de abril a septiembre, comisariada por M^a Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. La existencia del MUME hizo que los herederos de estos dibujos pensaran en hacer la donación al museo. La exposición en 2014 de los dibujos inéditos de Josep Narro hizo que, durante la preparación de la exposición, el Museo Reina Sofía se fijara en este fondo tan interesante. Quizás lo podemos reformular para que quede más claro: *La difusión y la repercusión en prensa de la exposición de los dibujos inéditos de Josep Narro en el MUME facilitó que el Museo Reina Sofía se fijara en este fondo tan interesante. Ac-*

tualmente los dibujos de los campos de concentración de Narro están expuestos parcialmente en el MUME y todo el fondo, al cual se han sumado algunos dibujos más por donación o adquisición, a disposición del público general a través del web del museo.

En 2020 veinticinco de sus dibujos se pudieron ver en Figueres, en la exposición *Art i exili. Artistes catalans de l'exili del 1939*, que más adelante también comentaremos, y en 2021 doce de sus dibujos se podrán ver en Argelès-sur-Mer, en el contexto de las conmemoraciones anuales de la Retirada –organizadas por la asociación FFREEE y el Ayuntamiento de Argelès– de una exposición comisariada por el historiador Grégory Tuban, especialista en la recepción y el control de los refugiados españoles, sobre las organizaciones de ayuda humanitaria internacionales a los refugiados españoles en Francia, como la Ayuda Suiza y los Cuáqueros (Sociedad Religiosa de los Amigos).



Fig. 7. Dibujo de Josep Narro *Camp II, Barcarès*, de 1939 (Fondo Josep Narro, MUME)

También cabe comentar algunos aspectos de las exposiciones sobre los artistas Carles Fontserè Carrió (Barcelona, 1916 – Girona, 2007), Antoni

Clavé (Barcelona, 1913 – Saint-Tropez, Francia, 2005) y Josep Subirats Samora (Barcelona, 1914 – 1997), las dos comisariadas por el historiador del arte Eric Forcada y las dos con obras que regresaron del exilio con sus propios autores.

La exposición *Josep Subirats, periple d'un artista: del front als camps de concentració i dels batallons de treballadors als suburbis de Barcelona (1936-1941)*, de 2010, permite seguir la obra artística de Subirats desde los carteles realizados en los talleres del Sindicato de Dibujantes Profesionales durante los primeros meses del conflicto a los croquis hechos en el frente de Aragón cuando se encontraba destinado en la 27ª División del Ejército Popular de la República. Así como los relevantes dibujos esbozados durante sus diferentes internamientos, ya sea en los campos del Rosellón (1939-1940), ya sea en los batallones disciplinarios del régimen franquista (1940-1941). El periplo de Josep Subirats une Zaidín de Cinca con Barbastro, Sant Martí Sescgueioles con Tàrraga; Prats-de-Mollo-La Preste con el Barcarès; Argelès y Perpignan; y con el retorno a la España franquista, Figueres con Reus y Lleida con Darnius para, en 1941, terminar el trayecto en la Barceloneta, habiendo pasado antes por Caldes de Malavella. A cada una de estas etapas, Subirats dibuja su cotidianidad, lo que permite releer, mediante cientos de bocetos que dejó, el conjunto del destino de los soldados del ejército republicano durante la guerra y después durante la derrota de 1939. La exposición fijaba también su atención sobre el retorno de Subirats a la vida civil en 1941, periodo en el que comenzó a trabajar en una serie muy importante consagrada al fenómeno del “Barraquismo”. Como una prolongación natural de su experiencia de vida en las barracas de los campos de concentración del Rosellón, Subirats se interesa en aquellos barrios improvisados que empiezan a reunir otras *víctimas* del franquismo. La obra de Josep Subirats, realista e incisiva, muestra el universo transitorio y efímero de todas las víctimas directas o indirectas del franquismo (Forcada, 2010b).

La exposición *Camp dels Haras, 1939. Fontserè i Clavé a la llum de Martí Vives*, de 2018, mostraba un recorrido por la primera etapa de exilio de Carles Fontserè y Antoni Clavé, dos jóvenes ilustradores afiliados al Sindicato de Dibujantes Profesionales durante la guerra que, paradójicamente, en la situación crítica del desplazamiento forzoso se encontrarán con la solidaridad del pintor perpiñanés Martí Vivès (1905-1991), y la oportunidad, entre las numerosas dificultades, de iniciar una carrera artística.

La exposición estaba configurada a partir de información personal, recorridos vitales atravesados por acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial, documentos y obras de arte originales de los tres artistas, entre ellas algunas primeras piezas de Clavé inéditas en Catalunya, procedentes del Museo Hyacinte Rigaud de Perpignan. Las obras de Fontserè procedían del Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany, de Banyoles, donde se conserva buena parte del legado artístico y documental de Carles Fontserè, y las de Martí Vivès eran sobretodo de fondos particulares, obras que no habían sido casi nunca expuestas públicamente.

El relato de la exposición huía de simplificaciones en relación con las actitudes de las personas en situaciones de riesgo y emergencia y, al mismo tiempo, quería destacar, por un lado, la relevancia artística de esta primera obra testimonial de Clavé y Fontserè, y, por otro, insistir en la importancia de los vínculos culturales, lingüísticos y sociales preexistentes antes, durante y después de la Guerra de España entre el sur de Francia y el Principado, que es la clave de bóveda, de alguna manera, de la sensibilidad y la solidaridad de Martí Vivès hacia la causa republicana y al antifascismo, contra la ocupación alemana de Francia.

La última de estas exposiciones sobre colecciones artísticas del exilio, *Art i exili. Artistes catalans de l'exili del 1939*, que se ha podido ver entre febrero y septiembre de 2020, es un caso paradigmático sobre la cuestión del retorno de los fondos artísticos exiliados a partir de la transición a la democracia. En este caso ha sido una colaboración con el Museu de l'Empordà de Figueres, donde se conserva la colección donada en los años 80 por el pedagogo y editor catalán exiliado en México, Abelard Fàbrega, que incluye obras de artistas como Francesc Camps Ribera, Enric Climent, Roser Bru, Carme Cortès, Toni Sbert, Pere Calders, Avel·lí Artís Gener *Tísner*, Pompeu Audvert, Josep Narro, Josep Bartolí, Francesc Moreno Capdevila, Francesc Domingo o Marcel·lí Porta (Pujol, 2019).

La muestra tuvo dos sedes, en Figueres y en La Jonquera, y fue comisariada por el historiador y profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona Enric Pujol.

Como el propio comisario expresa en el catálogo de la exposición:

«La intención de nuestra propuesta es contribuir a que todos seamos conscientes del gran legado artístico existente. Aquí sólo presentamos algunos

autores vinculados a la experiencia americana. Aunque es una pequeñísima parte del total, pensamos que debería promover nuevas iniciativas que fueran en esta misma dirección y que se ocuparan de otros artistas y ámbitos culturales. En este sentido, sólo hay que tener presente, a título de ejemplo, la gran aportación hecha por los artistas catalanes en Francia, algunos de gran renombre, que aún no ha sido analizada en su globalidad. Un indicio de su importancia nos lo proporciona un libro que se editó en 1948, *Ofrena a París dels intel·lectuals catalans a l'exili* (ed. Labor, Paris-Barcelona), en el que, junto a numerosos textos literarios, se reunieron treinta y cinco dibujos sobre París realizados expresamente para esa publicación, precedidos por un frontispicio de Picasso. Entre los nombres más relevantes se encontraban, entre otros, Antoni Clavé, Apel·les Fenosa, Antoni García Lamolla, Emili Grau Sala, Feliu Elias (Apa) y Ferran Callicó. No se trata sólo de realizar una recuperación estrictamente erudita. La visión histórica que queremos dar pretende aunar pasado, presente y futuro, y también relacionar la experiencia catalana con la internacional. En el siglo XX hubo más exilios que nunca, hasta el punto de que se ha dicho que el exilio se convirtió en una circunstancia de la contemporaneidad, ya que conformó el pensamiento y la cultura de la época. Los exiliados catalanes participaron en ello y acumularon una experiencia –y unos cuantos elaboraron una reflexión y crearon una obra– que también puede ser útil para nuestro aquí y ahora. Especialmente en un momento en que hay más exilios que nunca en todo el mundo y que Catalunya vuelve a tener exiliados políticos, algunos de los cuales son altos cargos electos. Existen, pues, numerosos creadores de aquí y de todas partes que tienen que volver a plantearse el reto de continuar con su obra en las condiciones complejas y difíciles que impone el exilio (Pujol, 2019, pp. 23-24)».

Entre los proyectos que tenemos entre manos para el futuro próximo, hay dos sobre recuperación de artistas exiliados y con colecciones en Francia. Son relativamente poco conocidos y vinculados, los dos, al *Art Brut* francés, Josep Vicens Gironella (Agullana, Girona, 1911 – Toulouse, Francia, 1997) y José García Tella (Madrid, 1906 – París, 1983).

En el primer caso, Joaquim Vicens Gironella fue un artista autodidacta que realizó esculturas de corcho y fue descubierto y apoyado por Jean Dubuffet (Izquierdo, 2006). Vicens fue una persona de clase trabajadora y con inquietudes culturales. Había colaborado en la publicación periódica de Figueres *Empordà Federal* y escribía teatro, poesía y novela, aparte de

unas memorias, al final de su vida. Como nos cuenta Narcís Selles, curador de la futura muestra:



Fig. 8. Exposición conjunta *Art i exili. Artistes catalans de l'exili del 1939* en el MUME, 2020, con obras procedentes del Fondo Abelard Fàbrega del Museu de l'Empordà (Figueres).

«Durante la guerra, fue concejal en su pueblo y dirigió varias publicaciones en el frente y en el exilio. A raíz de la derrota republicana pasó a Francia, donde fue internado durante un año en el campo de concentración de Bram. Después se instaló en Toulouse, donde trabajó en una empresa de tapones de corcho. Muy pronto añadió a su afición de gráfomano el trabajo creativo con la corteza del alcornoque, más como una manifestación vital arraigada a la realidad cotidiana que como una práctica con pretensión artística. El corcho era, también, el elemento que vinculaba Agullana con la ciudad occitana, la tierra natal y la de acogida, el pasado y el presente y, por tanto, tomaba, para él, el valor de un símbolo. Sus obras, al margen de las corrientes estéticas de la época, tienen un carácter tosco y primitivo, con muchas referencias al mundo medieval, a la vez que sugieren una condición inestable y frágil. Su hacer quizás no habría trascendido de no ser que el artista Jean Dubuffet vio sus obras y le interesaron mucho, ya que se ajustaban a la idea de

Art brut que entonces estaba elaborando y quería representar un corriente de alteridad en relación con el arte instituido. Hacía poco que había terminado la Segunda Guerra Mundial y el contexto posbélico propiciaba una mirada introspectiva y un cuestionamiento de valores (éticos y estéticos) ante un mundo en ruinas. Dubuffet incorporó obras de Vicens al llamado *Foyer de l'Art Brut*, instalado en el sótano de la galería René Drouin de París. En 1948 presentó en una exposición personal en la capital francesa y posteriormente participó en otras muestras. Actualmente, su obra forma parte de diversas colecciones, como la familiar y la de *Art brut* que hay en Lausana, en Suiza (Selles, 2019a)».

En Catalunya, aunque llegó a exponer en los años 80, solo hay obras suyas en el Museu del Suro de Palafrugell y en el espacio memorial sobre el exilio cultural catalán de 1939 en Agullana (Selles, 2019b).

En el segundo caso, el de José García Tella, tenemos prevista una exposición a dos años vista que será comisariada por la investigadora y Doctora en historia del arte Inmaculada Real⁴⁷. García Tella es un artista interesante por ser bastante desconocido en España y por la multitud de facetas que incluye, desde la dramaturgia, la cinematografía, la fotografía o la composición musical hasta la pintura y la crítica artística.

Después del final de la guerra, donde estuvo en los frentes de Madrid y en Aragón, como miliciano de la cultura –colaborando con la alfabetización de los campesinos– y Catalunya, se vio obligado a marcharse al exilio. En Francia, pasó por los campos de concentración de Saint-Cyprien y Barcarès, en el Departamento de los Pirineos Orientales, donde hizo diversos dibujos y creó una revista manuscrita, germen de otras en las que participó posteriormente (*Galería, Revolución Española, Escena Libre, Unión y Don Quijote*). También se incorporó a una Compañía francesa de Trabajadores Extranjeros y fue obligado a ir a trabajar a Alemania en 1941, hasta que logra escapar y regresar a París en 1942.

García Tella empieza a pintar a finales de los años 40, vinculándose al crítico y coleccionista Henri-Pierre Roché y exponiendo en el *Foyer de l'Art Brut* y en el *Salon de l'Art Sacré*. Citando a Inma Real:

⁴⁷ Recomendamos sumariamente, a modo de referencia, otras de las publicaciones de la doctora Real vinculadas al análisis y estudio de las colecciones de artistas españoles exiliados en algunas de las cuales se refiere concretamente al MUME (Real, 2016), (Real, 2018) y (Real, 2020b).

«En la obra de García Tella destaca el mensaje por encima de la estética, pues la provocación, la crítica, la ironía, la ausencia de moralidad, son valores directos que echa en falta en la sociedad. La mujer se convierte en uno de sus temas predilectos, a través de la figura femenina habla de las minorías sociales, la desigualdad, la vida en la calle o la explotación sexual. [...] La obra artística de García Tella actualmente se conserva en manos de coleccionistas privados y de varios museos internacionales, muestra de la reputación que llegó a tener tras ser puesta en valor por la crítica francesa. Frente al reconocimiento internacional está el desconocimiento de su país de origen, donde ha sido silenciado y olvidado como consecuencia de sus compromisos políticos e ideológicos. En la actualidad, su legado está en pleno proceso de recuperación y, al igual que otros artistas exiliados, sus obras aún permanecen al margen de la historiografía artística española (Real, 2020a, pp. 5-6)».

Gracias al catálogo razonado de la obra de José García Tella, actual proyecto de Inmaculada Real, se va a dar un gran paso en la puesta en valor del legado artístico y cultural de este polifacético y excepcional artista, símbolo y referente del exilio, a la cual el MUME tendrá, esperemos, la oportunidad de poner su pequeña aportación en la recuperación y difusión cultural de las colecciones artísticas del exilio republicano (Real, 2020a).

Gracias a la existencia de este espacio expositivo del MUME y a su programación temporal ha sido posible ir incorporando algunas colecciones al museo fruto de donaciones particulares y situarnos entre los referentes culturales que exponen y conservan el arte del exilio.

III. EL ESPACIO ARTE Y MEMORIA DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Para completar la visión general de lo que significa el MUME dentro del panorama cultural y artístico no podemos concluir este breve análisis sobre el papel del arte y su compromiso social, memorial y político sin hacer mención a otro espacio de exposición temporal del museo que, aunque menor dimensión, es igual o mayor en ambición. Se trata de la sala *Arte y memoria*, que está situada en la planta baja que aprovecha el hall de acceso al ascensor. Inicialmente no estaba concebida como lugar de exposición, pero gracias a la pro-

puesta del entonces director del MUME, Jordi Font Agulló, se estableció para acoger periódicamente propuestas artísticas más contemporáneas que también se aproximan a conceptos de exilio, refugio, memoria, represión, supervivencias, territorio y naturaleza. Unas propuestas artísticas que tienen como eje de su trabajo las relaciones entre el arte y la memoria –individual y colectiva– asociada a acontecimientos históricos y políticos. En este sentido, se da prioridad a aquellas obras que, a partir de una mirada documental, emotiva y reflexiva, tienen en consideración la función e influencia que pueden ejercer la memoria y la figura del testigo tanto en la comprensión de la historia del siglo XX, como en una posible aproximación crítica a la complejidad del mundo actual (Font y Quera, 2020).

En estos 12 años de existencia del MUME hemos programado 30 exposiciones de *Arte y memoria*, pequeños proyectos que han contribuido a mostrar aspectos artísticos nuevos y diversos –pintura, fotografía, instalaciones y videoinstalaciones, documentación de arte, neoconceptualismo, arte relacional– para abordar cuestiones como el testimonio individual, la memoria colectiva o las formas en que las sociedades afrontan sus incómodos pasados. Es crucial hablar de enfoques complejos que van desde el orden sociológico y las propuestas documentales hasta visiones de un aspecto íntimo, en la búsqueda de reflexiones adaptativas y curativas frente al trauma, pasando por la exhibición de obras artísticas con un fuerte contenido autobiográfico. En definitiva, obras de artistas como Francesc Abad, Jordi Mitjà, Elena del Rivero, Pere Noguera, Pep Dardanyà, María Ruido, Toni Giró, Domènec, Ester Baulida, Àlex Nogué, Marco Noris, Mim Juncà, Nora Ancarola, Eduardo Gómez, Pep Camps, Rafael Segovia, Guillem Vidal, Gonzalo Elvira, Petra Vlasman o Espe Pons que dan visibilidad, con elementos críticos y reflexivos, a diferentes propuestas plásticas para afrontar el difícil manejo de la memoria heredada, que todavía está marcada por la polémica y el trauma no resuelto.

BIBLIOGRAFÍA

- Catálogo. (2016). *Campo cerrado. Arte y poder en la postguerra española (1939-1953)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Domènec, G. y Nadal, J. (2019). Febrer del 1939, art en retirada. *L'Avenç*, 453, 28-35.

- Font, J. (2011). Le Musée Mémorial de l'Exil de La Jonquera (MUME). Entre musée d'histoire de l'exil républicain et lieu de mémoire démocratique de référence. En *Entre Histoire et Mémoire, Revue Interdisciplinaire de la Fondation Auschwitz* (pp. 68-79). Éditions du Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé.
- (2017). En la periferia transfronteriza tras las huellas del exilio. El proyecto del Museu Memorial de l'Exili (MUME) diez años después. En I. Real (Ed.) *Revista de Museología*, 69, 126-142.
 - (2018). El Museu Memorial de l'Exili (MUME): la via de l'art com a reactualització contínua cap de l'exili. *Emblecat. Estudis de la imatge, Art i Societat*, 7, 7-16.
 - (2020). La Red de Espacios de Memoria de Catalunya: origen, desarrollo y retos de gestión. *Revista de Museología. Revista científica al servicio de la comunidad museológica*, 77, 69-75.
- Font, J. y García, A. M. (2008). El Museo-Memorial del Exilio de La Jonquera – MUME. *Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 41, 98-107.
- Font, J., González, D., Domènech, G., y Marqués, S. (2016). La memoria del exilio republicano a través de sus espacios: patrimonio, turismo y museos en el territorio catalán transfronterizo. En I. Arrieta (Ed.). *Lugares de memoria traumática: representaciones museográficas de conflictos políticos y armados*, (pp. 71-98). Universidad del País Vasco.
- Font, J. y Quera, A. (2020). Art and memory. Artistic contemporaneity at the Exile Memorial Museum (MUME). *BRAC – Barcelona Research Art Creation*, 3 (8), 289-291.
- Font, J. y Serrano, M. (2019). Fronteras, acogida e internamiento. Memorias del éxodo republicano de febrero de 1939 y la llegada a Francia. En P. Nova, E. Sánchez (Eds.). *Caminando fronteras. Memorias del exilio republicano español*, (pp. 83-101) Asociación de Descendientes del Exilio Republicano Español y la Dirección General de Memoria Histórica (Ministerio de Justicia).
- Font, J. y Vilanova, F. (2017). *Vides errants. Postguerres i exilis dels germans Pi i Sunyer*. Fundació Carles Pi i Sunyer, Museu Memorial de l'Exili.
- Fontana, J. (2000). *La historia dels homes*. Editorial Crítica.
- Forcada, E. (2010a). Traduir l'experiència de l'exili. L'expressió artística als camps de concentració del Rosselló. En J. Font (Ed.). *Reflexionant l'exili. Apro-*

- ximació a l'exili republicà: entre la història, l'art i el testimoniatge* (pp.159-186). Editorial Afers, Museu Memorial de l'Exili.
- (2010b). *Josep Subirats. Periple d'un artista: Del front als camps de concentració i dels batallons disciplinaris als suburbis de Barcelona (1936-1941)*. Ediciones Mare Nostrum.
- Forcada, E. y Font, J. (Eds.) (2010). *Manolo Valiente, del Barcarès a Bram i d'Argelers a Barcarès*. Ediciones Mare Nostrum.
- Gaitx, J. (2020). *Itineraris de la retirada de 1939*. Museu Memorial de l'Exili, Memorial Democràtic. Generalitat de Catalunya.
- Goday, S. (2010). *Joan Jordà, la llum guanyada*. Centre Joë Busquets et son temps, Museu Memorial de l'Exili.
- González, D. (2019). Turisme i espais de memòria a la Catalunya transfronterera. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 44, 170-177.
- González, D. y Riera, F. (2018). *Girona Terra Memorial. Espais de memòria i turisme a les comarques gironines*. Patronat de Turisme Costa Brava Pirineu de Girona, Diputació de Girona.
- Izquierdo, V. (2006). Joaquim Vicens Gironella: escultor del corcho. En M. Aznar Soler (Ed.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 535-541). Renacimiento.
- Narro, J. (1993). *Las cuatro estaciones. Memorias de José Narro Celorrio*. Autoedición y edición de Clementina Gutiérrez Zúñiga.
- Parramón, P. y Font, J. (Eds.) (2009). *Els diaris de Josep Franch-Clapers*. Museu Memorial de l'Exili.
- Pena, J. (pseudónimo de Manolo Valiente) (1949). *Viento y arena. Romances del refugiado 1939-1940. 15 grabados en madera por Valiente*. Labau & Viers.
- Pujol, E. (Ed.) (2019). *Art i exili. Artistes catalans de l'exili del 1939. El Fons Fàbrega i el Fons Narro del Museu de l'Empordà de Figueres i del Museu Memorial de l'Exili de La Jonquera*. MUME, Ajuntament de Figueres.
- Real, I. (2016). *El retorno artístico del patrimonio del exilio*. Síntesis.
- (2018). Le Musée Mémoires de l'Exil à La Jonquera, Espagne, un lieu pour réfléchir. En F. Garcin-Marrou, F. Mairesse, y A. Mouton-Rezzouk (Eds.). *Des lieux pour penser: musées, bibliothèques, théâtres. Matériaux pour une discussion* (pp. 248-251). ICOM-ICOFOM.

- (2020a). *Catálogo razonado de José García Tella*. Proyecto de investigación financiado por el Ministerio de la Presidencia. Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática en las subvenciones a actividades de recuperación de la Memoria Democrática y las víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura 2020. Texto inédito.
- (2020b). Museos para el arte del exilio. La múltiple recuperación de la memoria. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 21, 135-53. <https://doi.org/10.34810/hermusn21id378131>

Río García, E. (Rius) (2010). *El maestro Narro*. Editorial Panorama.

Selles, N. (2011). *Virgilio. Virgili Batlle Vallmajó: La radicalitat estètica d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa*. Edicions Mare Nostrum Editorial Afers.

- (2014). El llegat de Virgili Batlle, Virgilio. *Revista de Girona*, 274, 40-43.
- (2019a). *Joaquim Vicens Gironella. Un artista a l'exili*. Texto inédito.
- (2019b). Ruptures, persistències, reinvencions. *Revista de Girona*, 315, 86-88.

Valiente, M. (2009). *Un "vilain rouge" dans le sud de la France / Un "rojillo" en el sur de Francia*. Edición bilingüe de Jacques Issorel, Edicions Mare Nostrum.

Eduardo López Pisano, el retorno del artista

EVA RANEA SIERRA

Exdirectora de Cultura del Gobierno de Cantabria

«Viejo amigo ¿qué buscas?
Después
de años de exilio has vuelto
con imágenes criadas
bajo cielos extranjeros
lejos de tu tierra...»

Yorgos Seferis, *El regreso del exiliado*

Con estos versos del poeta griego, premio Nobel, que también sufrió la experiencia del exilio, nos adentramos en la trayectoria vital de nuestro artista, Eduardo López Pisano. Partimos desde sus orígenes y el ambiente espacial donde se desarrolla su infancia y juventud puesto que quedará firmemente grabado en su imaginario como punto de referencia para su trayectoria artística.

Pisano nace en 1912 en Torrelavega, una pequeña ciudad, situada en la parte baja de los valles que forman los ríos Saja y Besaya. Un municipio que llegó a ser eminentemente industrial, sin olvidar su raíz rural y agrícola que mantiene desde el siglo XII. Allí se instala en 1979 el gran mercado de ganado, uno de los más importantes de España.

Torrelavega es la segunda ciudad de Cantabria, región conocida durante años como La Montaña por poseer una naturaleza exuberante de paisajes sorprendentes, encerrada entre abruptos acantilados que dan al océano y montañas de relieves accidentados. Una tierra salvaje, habitada por ganaderos y pescadores desde la era prehistórica, en la que los hombres, ya desde entonces, dibujaban en las paredes de las cuevas como las de Altamira y El Castillo. Allí donde nace el Arte.

En este entorno nace Pisano, así firmará siempre su obra. Su padre, Eduardo López, es agricultor especializado en horticultura, y su madre, Joaquina Pisano, ayuda en los trabajos agrícolas, realizando arreglos florales y coronas mortuorias.

El artista crece en un ambiente muy cercano al conocimiento de la naturaleza, el paisaje y el mundo floral, será un niño con un carácter muy observador, vital y rebelde, cargado de sensibilidad.

Sus padres deciden encargar su educación a los frailes de los Sagrados Corazones, seguramente comienza allí su vocación artística observando y aprendiendo de algún fraile con gustos artísticos que fomentara la creatividad. Continúa su formación en esta Institución hasta los 14 años adquiriendo una base de profundo sentimiento religioso.



Fig. 1. Eduardo Pisano en su taller

Ante la evidencia de sus cualidades sigue formándose en La Escuela de Artes y Oficios, fundada en 1892 y dirigida por don Hermilio Alcalde del Río, un referente cultural para Torrelavega y Cantabria. En esta escuela se respeta profundamente la personalidad de los alumnos en un intento de guiarles en su formación encauzando su individualidad creativa.

Sin ninguna duda, fue un lugar de encuentro para la cultura y el arte, donde se impartía una enseñanza clásica que influirá a numerosos futuros artistas. Allí Pisano se inició en el dibujo, el carboncillo, la pluma y la acuarela, así como en el grabado sobre mármol.

En 1930 después de un breve viaje a Francia llega a Madrid, la gran ciudad le va a ofrecer una nueva perspectiva de vida y conocimiento que ampliarán su percepción y enriquecerán su curiosidad. Todos los testimonios biográficos inciden en sus visitas a los museos, en especial El Casón del Buen Retiro y El Prado, verdaderos centros de educación y aprendizaje de tantos artistas jóvenes. La mirada atenta le descubre la historia de la pintura y los grandes maestros, las tensiones de luz y color del Greco, deteniéndose con admiración ante las Pinturas Negras de Goya.

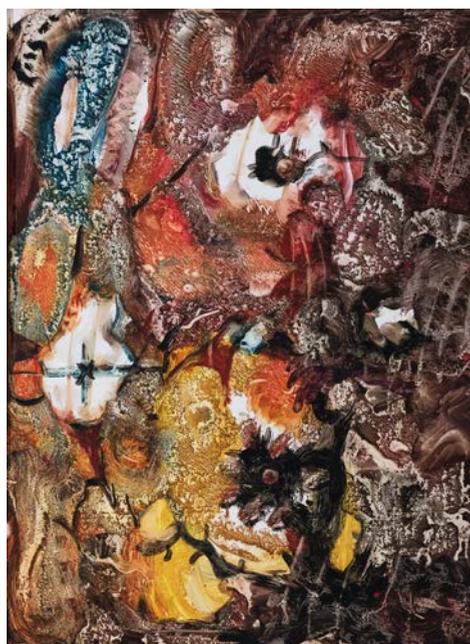


Fig. 2. *Absracción roja* (Ca.1979. Monotipo y técnica mixta al óleo/papel, 46 x 61 cm.)

Además, el enérgico pulso vital de la ciudad en el día y la noche, le proporciona una experiencia renovadora, una oportunidad de observar mundos diferentes. Las iglesias, los barrios, las calles y los bares añaden nuevas experiencias.

Continúa allí su formación artística en la Escuela de Artes Gráficas bajo la dirección del grabador Manuel Castro Gil. Se relaciona con otros pintores, Bermejo, Cecilio Pla, Vázquez Díaz y acompañado por el escultor y amigo, también cántabro, Mauro Muriedas, visitan a Gutiérrez Sola-

na, que tenía alrededor de 50 años y acogía con amabilidad a pintores jóvenes. En estos momentos Pisano tenía ya 21 años.

Al parecer, la nostalgia de su tierra y familia le hacen regresar a Cantabria, donde decide organizar su primera exposición en 1933 en La Biblioteca Popular de Torrelavega, allí ya habían expuesto Joaquín Sunyer y Solana. Esta primera exposición no fue un éxito de público y le supuso una experiencia decepcionante. La Biblioteca Popular fue un centro de apoyo para artistas jóvenes con su proyecto de *Exposiciones de Artistas Jóvenes*.

La Guerra Civil le sorprendió en el bando republicano mientras realizaba el servicio militar. Fue destinado al cuerpo de aviación, primero en León, Asturias, luego Madrid y Barcelona y tras la victoria de los sublevados en la Ofensiva de Cataluña, las circunstancias históricas cambian el rumbo de su vida y le obligan a salir al exilio, como muchos otros hombres y mujeres que tuvieron que huir y refugiarse en el sur de Francia.

Comienza su diáspora y un corte obligado en su vida artística. Así, se encontró encerrado en el suroeste de un país extraño, en la playa de Argelès-sur-Mer, llamada eufemísticamente, el *Hotel de las Arenas*, y más tarde en Gurs. Será una experiencia del duro y triste exilio, rodeado de miles de soldados y civiles que huían de las contiendas en situaciones precarias.

Frank Capa fotografió esos campos en 1939 y comentó:

«Un infierno sobre la arena: los hombres allí sobreviven bajo tiendas o chozas de paja que ofrecen una miserable protección contra la arena y el viento. Para coronar todo ello, no hay agua potable, sino el agua salobre extraída de agujeros cavados en la arena».

De allí les dirigieron a otros campamentos, siempre con condiciones duras de miseria, enfermedades, y desencanto agudizado por su personalidad pacifista y con una sensibilidad artística como la suya. Voluntariamente, sin embargo, se alistó, cuando estalla la guerra franco-alemana a una compañía de trabajo en carreteras o campos de minas y más tarde a un batallón de marcha. Con la ocupación de Francia por los alemanes, participó en la Construcción del Muro del Atlántico en las costas francesas.

Tras la liberación de Francia, se estableció en 1945 en París, donde retoma la vida artística y se reconstruye como pintor aprovechando la gran vitalidad creativa del momento. Allí se relaciona y comparte experiencias con otros pintores y se integra con otros artistas españoles en la denominada Escuela de París.



Fig. 3. *Campesinos españoles* (Ca. 1956. Oleo/lienzo, 84 x 130 cm.)

Entre los años 1945 a 1947 vive en Arcachon, mantiene su actividad artística, pero necesita trabajar para vivir, se emplea en una empresa de maderas, y pinta fuera de la jornada de trabajo, exponiendo al tiempo en colectivas con otros artistas en las galerías La Boétie de París y en el Museo de Bellas Artes de Burdeos.

En 1947 se trasladó al barrio de Montparnasse y acude a las tertulias del café Select presentado por Óscar Domínguez, allí se reúnen Pedro Flores, Colmeiro, Ginés Parra, Joaquín Peinado, Antoni Clavé y otros pintores cántabros que iban a exponer en París como Antonio Quirós, Enrique Gran, Ángel Medina, Gloria Torner y Luci de Lahera, siendo siempre muy bien acogido.

En este París de posguerras se crea un clima muy propicio para la creación. Existe una pasión por la pintura y además una gran solidaridad

entre todos los artistas españoles que se reúnen y contrastan sus experiencias. Pisano expondrá su obra en la galería del enmarcador catalán Jaume Vidal.

Cuando la situación, por fin, lo permite, realiza varios viajes a España por diferentes motivos. En 1952 regresó a Torrelavega al entierro de su madre y en 1959 expone por primera vez, después de la guerra civil, en la Galería Dintel de Santander.

Nunca perderá el contacto con sus raíces. Visita Cantabria con regularidad a partir del 69 para realizar exposiciones en Santander en la Galería Sur, regentada por Manuel Arce, un importante foco de arte y cultura en el Santander del momento.

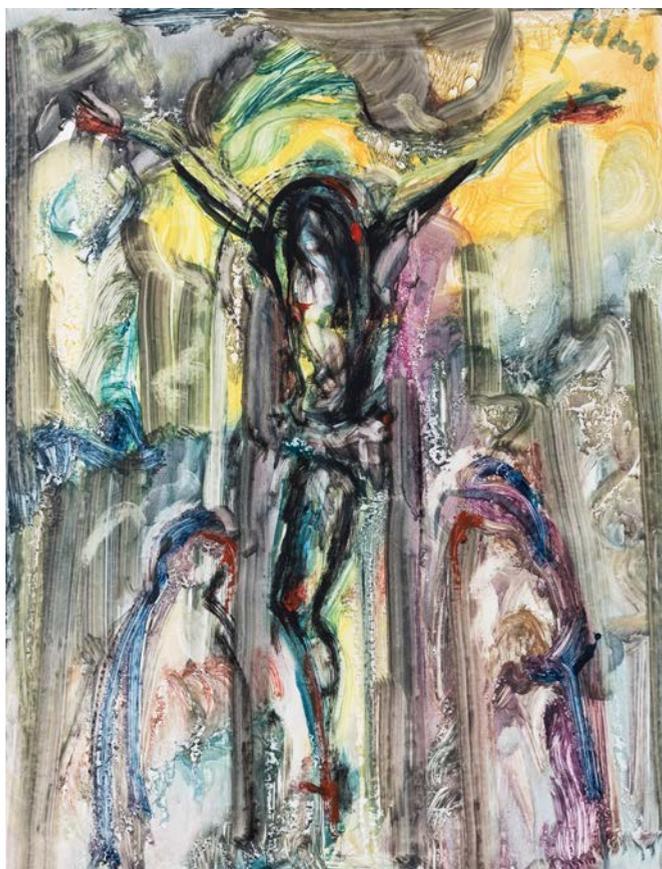


Fig. 4. *La crucifixión* (Ca. 1972. Monotipo y técnica mixta al óleo/papel, 65 x 50 cm.)

A partir de la década de los 70, el barrio de Montparnasse comienza a cambiar y se transforma también el ambiente que consagró a los artistas, como comenta Anne Egger (2012) directora del Museo de Montparnasse y estudiosa de los pintores españoles que allí crearon su obra. Pisano sigue visitando con frecuencia en esa década Cantabria y en 1978 impulsa la creación de la *Escuela Municipal de Arte Eduardo López Pisano* en Torrelavega.

Los que le conocieron siempre hablan de su talante apacible, comunicativo, generoso y participativo en el ambiente cultural. En los 80 funda una tertulia en la cafetería Sago en Torrelavega, cuyo propietario era el pintor José Antonio Gómez Fernández, allí se reúne con otros artistas de la región, donde también acude otro pintor paisajista amigo desde los años 20, Balbino Pascual.

En 1986 cuando Pisano fallece en París, aquella tertulia se convirtió en costumbre y se mantuvo en la cafetería de la Plaza Mayor. En 1991 se constituyen, siguiendo la idea del maestro Pisano, en una asociación cultural llamada Tertulia Sago.

I. SU OBRA Y SU ESTILO

Toda su trayectoria vital se va a ver reflejada en su obra, nuestro pintor ha grabado en su retina todas sus experiencias y conocimientos artísticos. Construye así su manera personal de entender la belleza de la vida: los paisajes de su infancia, las flores y bodegones, el campo, los desnudos femeninos, la religión, el circo, los toros y el mar, van a ser los protagonistas de su lenguaje y temática pictóricos.

En los años 50 centra su creación en temas españoles en los que predomina el movimiento y el color: óleos como *Fandango* de 1951, *El Toreo* de 1950, o *La gitana* de 1952. Ya en los 60 centra su atención en desnudos de mujer en primer plano, con formas exuberantes, venus prehistóricas sin rostros definidos.

Sorprende que no refleje en su temática sus años penosos de soldado, exiliado y prisionero. Sin embargo, sí manifiesta en su obra el dolor, la soledad y la tristeza en los trazos y el color de sus composiciones, eligiendo temas como sus pinturas religiosas que provocan devoción, ascetismo y amargura, primeros planos de rostros de Cristo con gran expresión dramática y escenas de la Pasión.



Fig. 5. *Autorretrato* (Ca.1970. Oleo/lienzo, 92 x 60 cm.)

Impacta su autorretrato de 1970 en el que se representa a sí mismo con su mano en el centro, adoptando un gran protagonismo, resaltándola como herramienta fundamental, como vehículo de la creación del pintor que se rodea de abstracciones y figuras que pueblan muchos de sus universos pictóricos.

Su estilo está marcado por una gran personalidad, absorbe los movimientos vanguardistas que conoce en París, pero su interés se volcará hacia los primeros ismos del siglo XX, sobre todo el expresionismo, que le sirve para manifestar sus sentimientos y sensaciones a través de su pincelada gruesa. El color, la luz y la oscuridad plasman su amargura, su silencio y seguramente, la desesperación que, como ya hemos comentado, sintió en muchos momentos de su vida.

Su expresionismo no deja de estar teñido de subjetividad con un matiz barroco que intensifica la sensación que provoca a quien observa su obra. El espectador no queda indiferente a esta observación si detiene su mirada en ella.

Los críticos y estudiosos de su trayectoria artística, le atribuyen rasgos de influencia solanesca, de Goya y el Greco, por los que sentía admiración, como ya comentamos con anterioridad.



Fig. 6. *El sueño de Don Quijote y Sancho* (Sin datar. Oleo/lienzo, 81 x 100 cm.)

Por otro lado, Carmen Carrión, una de sus últimas galeristas en Santander, opina que «Eduardo Pisano es un ejemplo de artista independiente, personal, fuera de modas y de movimientos existentes en aquel París de posguerra que le tocó vivir (Carrión, 2019)».

Nuestro artista, sin duda, se reconstruye allí, logra absorber toda aquella riqueza artística que le rodeó y crea su propio estilo. Su obra es así perfectamente reconocible. Juan Manuel Bonet (2013, pp.38-39) percibe, además, en su estilo una similitud con el expresionista bielorruso Satue. Y Jesús Lázaro, en una reseña periodística, (2003) le relaciona también con el expresionista francés Georges Rouault pintor que cultivó la temática religiosa.

El mismo Pisano solía repetir que buscaba, ante todo, la plasticidad y ese fue el criterio para elegir sus temas con una técnica muy centrada en la experimentación, siempre apoyado por el color, así materia y color van a marcar su paleta y su pincelada para expresar su sentimiento de unión con la naturaleza. Rojos, negros, azules y ocres nos describen sus ideas temáticas en una pervivencia del viejo principio de “horror vacui” que nos revela sentimientos profundos.

En cuanto a su trayectoria expositiva, Pisano no olvidó nunca su tierra y en Cantabria se hizo evidente su presencia artística en diferentes galerías. Hemos comentado ya sus exposiciones en Francia, pero es importante detenerse en su presencia en Cantabria hasta llegar a ocupar su lugar con nombre propio en Torrelavega. Así son numerosos los coleccionistas de arte que adquirieron sus obras en Santander y Torrelavega en las numerosas muestras expositivas.

Nos detendremos en los años más cercanos que mantienen su memoria desde su fallecimiento en 1986.

En 2003 se le dedicó una retrospectiva en la que se percibía la evolución de su obra, la exposición se realizó en la sala municipal Mauro Muriedas de Torrelavega y en la galería Carmen Carrión de Santander. Se trató de un recorrido de tres décadas de su trabajo procedentes de la colección privada de Jean-Claude Tormos, 28 óleos y un grabado compuestos entre 1950 y 1973.

Marta Mantecón comenta:

«Sus composiciones comparten una serie de rasgos que nos permiten pensar en esta dirección: el sentido abigarrado, una opulencia matérica que hace que las formas se confundan con el fondo, rozando incluso la abstracción, la desarticulación y la ambigüedad espacial, la ordenación densa y profusa de elementos que interactúan entre sí, la multiplicidad de planos yuxtapuestos e incluso superpuestos su predilección por las formas sinuosas y circulares así como la extraña belleza que emana de tanta intensidad y barroquismo (Mantecón, 2003, p.9) ».

En 2012, con motivo del centenario de su nacimiento, se pudo contemplar a Pisano en su plenitud con obras que reflejaban su inmensa ri-

queza temática en 120 cuadros propiedad del coleccionista francés Eric Licoys, y también de Jean Claude Tormos, se dieron a conocer en esta ocasión, causando mucho interés sus Monotipos.

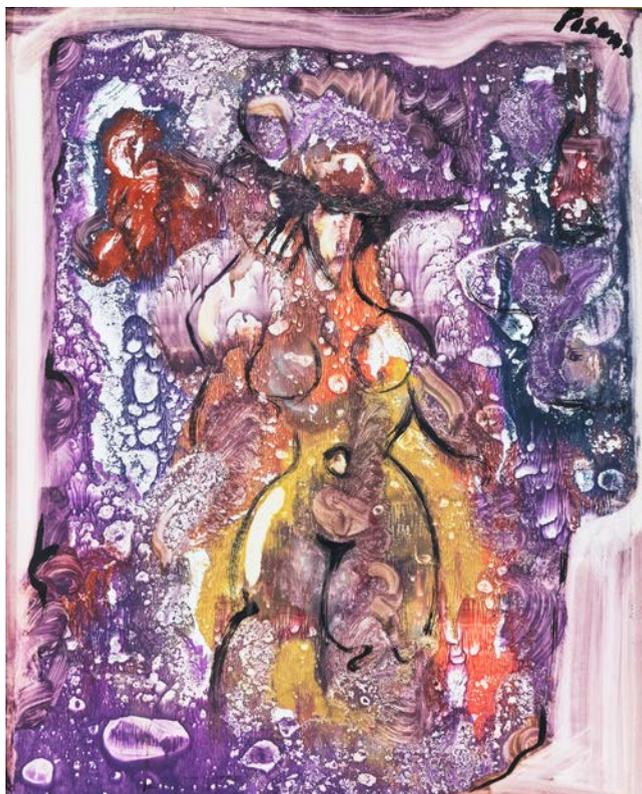


Fig. 7. *Desnudo con sombrero.* (Sin datar. Monotipo y técnica mixta al óleo/papel, 55 x 46 cm.)

Esta gran exposición se celebró en tres espacios, es seguramente en estos momentos sin concretar nada, cuando pudo surgir la idea de crear una colección o museo del pintor en su tierra.

Sin duda la pintura de Pisano expresa el desasosiego de la época que le tocó vivir. Periodos de inestabilidad y confusión que se manifiestan en el estado de ánimo de los creadores y en sus oleos es muy evidente. Sus trazos temblorosos muchas veces carecen de una base sólida y estable e incluso parecen en alguna obra flotar, ocupando el espacio que el pintor le designa a las formas y a las diferentes luces desde la oscuridad de los negros y rojos a la luz contrastada del azul, amarillos, ocre y verdes.

II. EL REGRESO

Es imprescindible hablar de una relación fundamental del pintor con su coleccionista en París, André Licoys, padre de Eric Licoys, una persona insustituible para cerrar el círculo del regreso del pintor a su tierra. Han sido muchos años de trayectoria en la gestión del regreso que coge impulso con el compromiso de La Consejería de Educación Cultura y Deporte en 2018, siendo Consejero Francisco Fernández Mañanes.

André Licoys conoció a Pisano y su obra en París y su interés por ella le hizo crear una de las colecciones más numerosas e importantes del artista. Habían nacido en el mismo año de 1912. André conocía España y sus conversaciones y gusto por su obra derivaron en una profunda amistad. Su hijo, Eric, quiso perpetuar esta empatía y ofreció a La Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria donar una parte representativa de esa colección, cumpliendo los deseos de su padre. Que el pintor pudiera volver a su tierra y que se creara un centro permanente para la colección en la ciudad de Torrelavega, donde se le pudiera visibilizar, disfrutar, estudiar y valorar. Que Pisano recuperara un espacio en su lugar de origen.

La gestión administrativa fue larga y más lenta de lo que todos hubiéramos querido. Hubo momentos que nos pareció que no lo íbamos a conseguir. Eric, sus ayudantes desde París y Carmen Carrión en Santander, no cesaron de intentarlo en ningún momento. Su ímpetu nos hizo avanzar a todos y confiar en el proyecto. Agradecemos aquí nuevamente su generosidad y la fuerza para conseguir que sus deseos se hicieran realidad.

Según la ley 5/2001 de Museos de Cantabria se definen las colecciones museológicas como conjuntos de bienes culturales, con una ligazón de contenido, técnica o época, conservados por una persona física o jurídica que no reúnen todos los requisitos que la ley establece para los museos. Nos acogimos a esta definición y los requisitos mínimos para la exposición de una colección, son:

1. La Exposición debía ser permanente, coherente, y ordenada.
2. Inventario de sus fondos.
3. Apertura al público con carácter fijo y horario estable de visita.
4. Inmueble adecuado.
5. Garantías de conservación de la colección.

Teníamos lo principal, 50 obras representativas y una aportación generosa de Eric Licoys. Hubo que buscar una sede en Torrelavega. En ese momento se trabajaba en reorganizar y actualizar la Casa de Cultura, situada en un enclave estratégico y con un reconocimiento cultural consolidado en la ciudad, un espacio de encuentro para el disfrute artístico del municipio: abierto, con salas de exposiciones, biblioteca y salón de actos que alberga también la Filmoteca Regional. Un emplazamiento de referencia para los ciudadanos, un servicio público identificado y valorado.

Nos pareció buena idea, aprovechar estas cualidades de La Casa de Cultura, recién bautizada por petición popular, Hermilio Alcalde del Río. Una circunstancia que une así, nuevamente, al maestro y el pintor como dos importantes referentes de la riqueza cultural de la ciudad.

Dos figuras que contribuyen a acrecentar el patrimonio de nuestra región, no solo material, sino también inmaterial –vivencias, exilio, sensaciones, amistad, pedagogía y arqueología...- es mucho lo que aportan.



Fig. 8. *Escena taurina.* (Ca. 1956. Oleo/cartón, 47 x 56 cm.)

Un legado frágil que se pierde en el olvido si no se potencia y se cuida, nuestro trabajo consistirá a partir de su consolidación en preservarlo, y darlo a conocer.

Así se acondicionó en el tercer piso una sala destinada a la colección Pisano, que había creado su amigo André Licoys, con todas las condiciones expositivas necesarias. Se creó un nuevo espacio no solo para el pintor de reconocido prestigio, sino también por su doble interés: como un referente del movimiento artístico e intelectual de la ciudad por su participación en la misma, y por su proyección artística internacional.

La colección permanente se alberga definitivamente en Torrelavega, y quedó inaugurada por el Presidente de Cantabria, Miguel Ángel Revilla en un acto al que acudió numeroso público. Fue un acontecimiento muy celebrado por los sectores culturales de la Región. (*Colección*, 2018)



Fig. 9. Inauguración exposición *Eduardo Pisano* con la presencia de Eva Ranea, Eric Licoys y Carmen Carrión (Casa de la Cultura de Torrelavega, 2019)

Supone un acto de justicia, de recuperación y de puesta en valor de este artista que perteneció a la Escuela Española de París y que él mismo en unas conversaciones con Luis Salcines decía: «una vez que has puesto toda el alma en un cuadro es un egoísmo quedárselo, que se marche por el mundo, que se marche por el mundo».

Es importante el impulso que desde entonces en los últimos años ha tomado la difusión de su obra a partir de esta colección. Se han realizado conferencias sobre el artista y su época y dos importantes exposiciones de coleccionistas, una en Santander en la sala Fraile y Blanco, y otra en Torrelavega en la misma Casa de Cultura Hermilio Alcalde del Río.

Una oportunidad para los numerosos los visitantes que se acercan a disfrutar y conocer su trayectoria artística. Recientemente se ha inaugurado, en pleno momento de pandemia, una sala biográfica con múltiple documentación fotográfica y objetos que complementa la figura y el rico entorno cultural e histórico en el que se desarrolló el pintor, gracias a una nueva donación de Eric Licoys que revive la amistad de su padre con el artista a quién él seguramente pudo tratar en muchas ocasiones.

Una historia de retorno, amistad, fidelidad al arte y a la paternidad, que abre un hueco agradecido en esta tierra también al donante, siempre dispuesto a seguir apoyando para que la memoria y la creación de Pisano se mantenga actual y viva para todas las generaciones que no le conocieron. Por lo tanto, Pisano tiene casa y tiene jardín en su ciudad donde está su obra viva y seguirán creciendo sus flores.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonet, J. M. (2013). *Le Montparnasse espagnol*. ed. Museo de Montparnasse.
- Carrión, C. (2019) *Pisano*. Colección Torrelavega. Gobierno de Cantabria.
- Catálogo. (1969). *Eduardo Pisano*. Exposición Galería de arte Sur.
- Catálogo. (2018). *Colección museística Pisano. Donación del coleccionista Eric Licoys*. Ed. Gobierno de Cantabria Consejería de Educación Cultura y Deporte.
- Egger, A (2012). *Pisano*. Musée de Montparnasse, Arcadia ediciones.
- Lázaro, J. (30 de junio de 2003). Pisano y la quimera. *El Diario Montañés*.
- Mantecón, M. (2003). La pintura de Pisano: plasticidad e incertidumbre, Torrelavega.

ISBN: 978-84-7471-154-7



9 788474 711547

