

LA MERCANTILIZACIÓN DEL PATRIMONIO DEL EXILIO: LAS GALERÍAS DE ARTE COMO ESPACIOS PARA LA REINTEGRACIÓN Y DISPERSIÓN DE LOS LEGADOS DE LA DIÁSPORA

TRADE HERITAGE OF EXILE: ART GALLERIES AS SPACES FOR
REINTEGRATION AND DISPERSION OF THE LEGACIES OF THE
DIASPORA

INMACULADA REAL LÓPEZ

Asociación Patrimonio del Exilio Republicano Español

inma_haes_2@hotmail.com

Resumen: El arte del exilio ha sufrido una de las grandes controversias de la conservación del patrimonio español, la dispersión efectuada con motivo de la Guerra Civil. Las galerías de arte fueron los espacios donde exhibir y comercializar estas colecciones de modo que ayudaron a difundir un patrimonio que estaba ausente en la España del momento. Sin embargo, también contribuyó al inicio del coleccionismo de un patrimonio que estaba ausente durante el franquismo y se acrecentó en la democracia.

Palabras clave: Galería de arte, exilio republicano, patrimonio, exposiciones

Abstract: The art of exile has been one of the great controversies of Spanish heritage conservation, the dispersion made on the occasion of the Civil War. Art galleries were the places where exhibit and sell these collections so that helped spread a heritage that was absent in Spain at the time. However, also it contributed to the start of collecting a heritage that was absent during the Franco years and grew in democracy.

Keywords: Art gallery, Republican exile, heritage, exhibitions

Actualmente el patrimonio artístico del exilio muestra las huellas que el tiempo ha ido sellando como consecuencia del marco político en el que se enmarca y como resultado

de las actuaciones emprendidas en torno al mismo. Estudiar las colecciones de los artistas exiliados es encontrarse con una de las grandes controversias que impiden el análisis íntegro de este periodo histórico: la gran dispersión que aconteció la Guerra Civil española. Esto generó que buena parte del arte producido en la primera mitad del siglo XX se realizara en otros países lejos del panorama artístico nacional. Por otra parte, la inestabilidad económica que sufrieron los desterrados derivó a la búsqueda de recursos para continuar con sus trayectorias profesionales en los lugares de acogida. Buena parte de este patrimonio español terminó en el comercio del arte, donde fue adquirido por grandes coleccionistas a nivel internacional y por instituciones museísticas. Esta situación dificulta el estudio de obras de arte que aún están pendientes de localizar e identificar. Sin embargo, el recurso de la venta para tener beneficios económicos se convirtió en una decisión desacertada para aquellos que, consciente de la falta de representación de sus propias colecciones, terminaron comprando sus propias obras a través de la negociación de sus coleccionistas para volver a recuperarlas.

Las galerías de arte se convirtieron en el principal espacio comercializador que abogó por los movimientos de vanguardia y las últimas tendencias, como muestran las exposiciones celebradas en el primer tercio del siglo XX con la apertura de sus puertas a la obras de artistas emergentes y conocedores de las nuevas corrientes estéticas que posteriormente partieron al exilio. El silencio que existió en torno a los mismos durante el régimen franquista dificultaba la recuperación de este patrimonio desde el marco oficial, por tanto, fueron los espacios privados de las galerías de arte las impulsoras de los legados de los artistas del exilio. Si bien es verdad, que con su comercialización contribuyó aún más si cabe a la dispersión, sin embargo, también favoreció la presentación de las obras y las trayectorias desconocidas, así como, a la reintegración de las mismas en el panorama artístico español. Además, se convirtieron en los pasos incipientes de análisis y estudio que derivaron en la revaloración desde las instituciones oficiales que serían las continuadoras en el marco de la recuperación y reconocimiento del patrimonio artístico del exilio republicano español.

LA FRAGMENTACIÓN DEL PERIODO DE ESPLENDOR ARTÍSTICO Y CULTURAL DE LA EDAD DE PLATA: EL COMERCIO ARTÍSTICO Y LOS RECHAZOS A LA VORÁGINE MERCANTILISTA

El primer tercio del siglo XX estuvo representando por un periodo de esplendor denominado Edad de Plata¹ de las Ciencias y Letras Españolas. La apertura a este momento de apogeo y florecimiento del panorama intelectual estuvo marcado por el movimiento krausista que impulsó nuevas costumbres en la vida tradicional española. Esta renovación realizó cuantiosas aportaciones en los centros de estudios, instituciones académicas y universidades al ejercerse una docencia libre de las interferencias políticas, desvinculándose de las doctrinas del Estado que abogaban por una enseñanza oficial católica y conservadora. La educación adoptaría un nuevo impulso con las líneas trazadas por la Institución Libre de Enseñanza que introdujo una renovación de la pedagogía que estuvo imperante en las primeras décadas del siglo XX. En relación a la investigación, adquirió una relevante promoción y divulgación en todas las áreas de conocimiento tras la creación de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Al tratarse de un organismo autónomo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, se estableció una red contactos internacionales manteniendo importantes relaciones con instituciones estadounidenses e hispanoamericanas. A inicios del citado siglo se fundó la Residencia de Estudiantes por donde pasaron destacadas personalidades del panorama intelectual y político de la Segunda República, y se convirtió en "el mayor foco cultural de la España de entreguerras, en sus salas acogió los movimientos más innovadores"².

El ámbito artístico también se vio beneficiado por los avances que en materia de enseñanza se estaban introduciendo en esta primera mitad de siglo con el sistema pensiones en el extranjero otorgadas por las Diputaciones Provinciales, y que fue la puerta abierta para la llegada de las corrientes de vanguardia. Asimismo, habría que mencionar las Misiones Pedagógicas que desde su fundación en 1931 fomentaron la cultura por diferentes regiones de la geografía española. Un proyecto que integraba desde bibliotecas, representaciones teatrales, conferencias y exposiciones con la presentación de reproducciones de pinturas de Goya, Murillo, Velázquez o El Greco de la mano de Ramón Gaya, Juan Bonafé o Eduardo Vicente.

Paralelamente se asiste a la creación de movimientos artísticos, como el noucentista en Barcelona, de carácter literario el ultraísmo que hizo presencia en Madrid, además de agrupaciones tan sonadas como ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), ADAI (Asociación de

¹ Término acuñado por José Carlos Mainer en su estudio *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid, 1987.

² CORTÉS IBAÑEZ, Emilia, "La Edad de Plata Española", CORTÉS IBAÑEZ, Emilia (Coord.) *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la Cultura Española*. Sevilla, 2010, p.24

Artistas Independientes) o GAI (Grupo de Artistas Independientes) que surgieron en el albor de la Segunda República Española. De la misma forma que se acrecentaron las exposiciones celebradas en las galerías de arte, espacios comercializadores que fomentaron en este periodo de florecimiento artístico y cultural del mercado del arte. Mientras que "los organismos oficiales no tienen tiempo para modernizarse y cambiar la política cultural, lo cual es atacado por teóricos y artistas desde revistas y diarios de la época"³.



Joaquín Peinado en compañía de Esteban Vicente y diversos amigos y compañeros en la inauguración de una exposición en París, año 1932. Museo Unicaja Joaquín Peinado (Fundación Unicaja Ronda), Fondo fotográfico (Reg. Col. MUPJ-0269)

Entre los avatares que promovieron la dispersión del patrimonio de los artistas de esta generación, transgresores e impulsores de una estética de vanguardia acorde con los movimientos europeos, fue en primer lugar la diáspora republicana con motivo de la Guerra Civil y, por otra parte, los viajes efectuados en los años previos a otros países, principalmente becados por las Diputaciones, que favoreció el intercambio cultural. Sin embargo, otros como Apelles Fenosa, marcharon a París en otras circunstancias, el escultor lo hizo en calidad de desertor, buscó refugio en los años veinte en la capital francesa donde su obra despertó la atención de Picasso quien se convirtió en uno de sus principales coleccionistas y marchantes de su obra.

"No empecé a trabajar en serio hasta que Picasso me compró las primeras esculturas. Antes yo era muy perezoso. Era incapaz de hacer algo; no era sólo pereza de mover las manos, sino también una pereza mental, y además era un

³ JULIÁN, Inmaculada, "Las artes plásticas del siglo XX en España", en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, 2001, p.94

*despilfarrador. Sin Picasso no habría hecho nada. Él era el hombre más inteligente del mundo. Me lo compraba todo y llegó a tener 120 esculturas mías"*⁴.

Por tanto, la obra del artista catalán se introdujo en los circuitos comerciales del París de la época, gracias también a las puertas que las galerías de arte le abrieron para la presentación de su obra. La primera exposición tuvo lugar en la Galerie Percier en 1924, donde expuso junto a Pere Pruna y ambos fueron presentados en el catálogo por Max Jacob, donde Jacques Guerin comenzó a conocer esta obra y se convirtió en uno de los grandes coleccionistas. Posteriormente fue mostrada en la Galerie Zborwiski en 1928, sin embargo, al año siguiente retornó a Barcelona para celebrar una exhibición en la Sala Parés, donde obtuvo un gran éxito dada la renovación estética que aportaba su obra tras su paso por la capital francesa. De tal forma que, vendió buena parte de las esculturas, y Joan Anton Maragall se convirtió en su marchante. Pese a que inicialmente se trataba de un retorno por unos días, finalmente la estancia se prolongó hasta 1939 debido a la gran acogida que tuvo tanto su figura como su obra. Sin embargo, Apel.les Fenosa manifestó abiertamente la intención de volver:

*"Deseo reintegrarme al movimiento parisién, restablecer el contacto con los marchantes. En una palabra, no es para ganar mucho dinero, sino para hacerme una personalidad internacional"*⁵.

Sin embargo, a Ramón Gaya el ambiente parisino no le llegó a interesar tras descubrir el ambiente mercantilista de las obras de arte, pues según la prensa de la época se trataba de una etapa muy floreciente al reunir las tendencias estéticas del momento⁶. Pese a compartir su experiencia como becado junto a sus amigos Pedro Flores y Luis Garay, con quienes mostró sus pinturas de forma conjunta en la Galerie aux Quatre Chemins, donde consiguió vender algunos lienzos, el resto quedaron en la galería de arte. A los cinco meses decidió regresar⁷ decepcionado por las vanguardias y el ambiente artístico de la ciudad, como así se lo manifestó a su amigo Jorge Guillén.

⁴ A.F. María-Lluïsa Borrás, en *Oriflama*, junio de 1975. Reproducido en FENOSA, Nicole, *Biografía Apel.les Fenosa*. El Vendrell, 2002, p. 11

⁵ *Ibidem* p.15

⁶ Véase *La Cruz: diario católico*. 12 de agosto de 1922.

⁷Ramón Gaya regresó también porque su madre presentaba una grave enfermedad falleciendo al poco tiempo.

"Tiene usted una idea falsa de París, querido Guerrero. En París no se paga el mejor cuadro, se paga la mejor firma; se vende por tamaños. Aquí los bastidores tienen unas medidas fijas y se vende a tantos francos el número. (...) Cuando se llega se paga un precio, cuando hace un año que se vive en París se paga otro... Nosotros hemos vendido más caro que cuando Bores llegó a París y ya ve que no son nada excesivos nuestros precios, y además hemos tenido suerte que nos compren al mismo precio los pequeños que los grandes. Bores (hombre simpático y ya amigo nuestros) se extrañó muchos de nuestras ventas, según él, verdaderamente admirables.

En París se vende la pintura por metros, como los solares por construir. Todo el mundo dice que en España se vende muy caro (cuando se vende) pero claro, no se vende nunca. (...) No importa la calidad de los pintores de París, no importa que en las galerías de pintura se vean cosas buenas, malas; lo importante es el brío, la fuerza, la actividad que proporciona París, sólo París"⁸.

Una actitud aún más radical contra la comercialización del arte fue la adoptada por Josep Renau tras la celebración en el Círculo de Bellas Artes de Madrid una exposición donde recibió un gran éxito de la crítica y del público. Paralelamente entró en contacto con publicaciones anarquistas que comenzaría a leer y desembocaría en una ideología comunista y la floración de los primeros planteamientos sobre el verdadero sentido del arte. Josep Renau llegó a perder el interés por esta muestra, pues según la ideología marxista el arte comercializable y mercantilista era exclusivamente burgués, mientras que aquellas manifestaciones artísticas de reproducción masiva como el grabado, el cartel, el cine, la fotografía, la pintura mural, la ilustración gráfica o el fotomontaje, favorecía la democratización del arte.

LAS GALERÍAS DE ARTE Y LA COMERCIALIZACIÓN DE LOS LEGADOS ARTÍSTICOS EN EL EXILIO

Con el triunfo de la Guerra Civil por el bando sublevado se produjo el éxodo representativo de la población española camino a la diáspora. La retirada que se efectuó por los Pirineos cruzando la frontera francesa que concluyó en 1939 con los últimos

⁸ Carta de Ramón Gaya a Juan Guerrero, París, 19 de mayo de 1928. Reproducido en GAYA, Ramón, *Obra completa*, Madrid-Valencia, 2010, pp. 326-327

combatientes del bando republicano y los representantes políticos del gobierno, encabezado por el presidente de la República, Manuel Azaña, el jefe del gobierno, Juan Negrín, junto a Lluís Companys, de la Generalitat de Cataluña y José Antonio Aguirre, del País Vasco, acompañados de sus ministros, militares y civiles. El drama del exilio quedó reflejado en numerosos escritos, fotografías y expresiones artísticas que son testimonios directos de este capítulo de la historia contemporánea. Desde el ámbito artístico, el estallido de la Guerra Civil conllevó a una interrupción del periodo de vanguardia por un clima de carácter propagandístico y de connotaciones políticas que protagonizaron las expresiones artísticas. Posteriormente, fue denominado desde el sector franquista, por el intelectual Eugenio d'Ors o Jiménez Caballero, como una estética decadente y degenerada acorde a los ideales de otros regímenes europeos. Asimismo, con la partida de estos artistas al exilio no sólo se produjo una interrupción del panorama renovador del primer tercio del siglo XX, sino también una dispersión del patrimonio artístico español.

Los españoles que partieron a la diáspora en el marco de este conflicto bélico corresponderían a una de las tres clasificaciones que Valeriano Bozal⁹ establece como exiliados, pues pertenecen al grupo de aquellos que por razones políticas deben partir de su país de origen. A estos les seguirían aquellos otros que permanecían ya fuera de España al inicio de la Guerra Civil pero que deciden no retornar y se comprometieron con el Gobierno de la República. Finalmente, están los que permanecen en el interior, no marchan del país pero viven al margen del marco oficial y de las instituciones, pues muestran su rechazo hacia el régimen franquista.

En relación a los primeros señalados, los artistas españoles que marcharon al exilio mostraron gran interés por el mercado del arte, pues la venta de sus obras se convirtió en el principal recurso de supervivencia con el arribo a los nuevos destinos. Por tanto, si el exilio contribuye a la dispersión patrimonial y generacional de los artistas españoles del primer tercio del siglo XX. El esfuerzo por sobrevivir comercializando todas sus producciones artísticas incrementó aún más la desintegración de sus propias colecciones. En este sentido, hay que destacar el testimonio que se conserva del escultor Blasco Ferrer, quien pasó por varios campos de concentración franceses - el Castillo de Mont Luis, Vernet de Ariège y Camp de Setfons -, y finalmente fue trasladado a la fábrica de la Moto Bloc en Burdeos

⁹ Véase BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Vol. II, 1940-2010, Madrid, 2013, p. 57

para la fabricación de bombas, y de donde marchó con la llegada de los tropas alemanas. En relación a su difícil situación, el artista libertario expresó cómo:

"Al verme en posición difícil para continuar viviendo recurrí a la colección de dibujos que había hecho en el campo de concentración. Cogí la carpeta con ellos y marché mostrándolos de café en café con el propósito de vender algunos y solucionar momentáneamente mi situación; entré en algunas tiendas también, y una de ellas, donde vendían artículos de bisutería barata, cuadros comerciales y algunas otras cosas, el dueño, que era un judío llamado Roverbal, al enseñarle mis dibujos le gustaron, pero no iban para su galería. Me dijo: Vd. puede hacer otras cosas, más clásico y comercial"¹⁰.

Asimismo, el artista turolense, gracias al apoyo del pintor belga Van Monfort, pudo realizar su primera exposición en París, del 24 de marzo al 9 de abril, en la Galería Berris con la muestra de esculturas y pinturas realizadas durante su internamiento en los campos de concentración. Con el final de la Segunda Guerra Mundial se abrió un halo de esperanza para los exiliados quienes veían con proximidad su temprano regreso a casa, pues consideraban que la dictadura de Franco tendría los días contados. En aquel momento, Blasco Ferrer obtuvo su carné de refugiado que tramitaba la oficina francesa de Protection des Réfugiés et Apatrides. Sin embargo, la ilusión de la vuelta a España comenzó a desvanecerse pues el exilio se fue prolongando y el artista turolense fijó su residencia en París, ciudad que llegó a convertirse en un lugar difícil de conquistar en materia artística, dada la gran cantidad de artistas y variedad de ismos. La escultura en hierro tuvo un gran éxito en los circuitos comerciales, se convirtió en la técnica predominante del artista turolense. Con su presentación en las galerías parisinas su escultura despertó la interés de los críticos de arte, quienes se evocaron la independencia de este trabajo frente a Gargallo¹¹, en esta fecha ya contaba con reseñas de Denys Chévalier, H. Ch. Geuffroy, Margarita Nelken, quien desde el periódico mexicano *Excelsior* contribuyó a difundir esta obra por el continente americano. Blasco Ferrer participó en *Le Salon d'Art Populiste*, *Le*

¹⁰ BLASCO FERRER, Eleuterio, *Hierro candente*. Autobiografía inédita, Archivo del Museo del Parque Cultural de Molinos (Teruel)

¹¹ "Este artista español refugiado es sobre todo conocido como escultor. Sus exposiciones nos muestran algunas de sus obras, planchas troqueladas, martilleadas, o bronce. A cerca de las primeras sería injusto hablar de una influencia de Gargallo. Contrariamente a lo que se podía pensar de espíritus superficiales, no entra en la expresión de este artista ninguna reminiscencia", D.C. "Eleuterio Blasco Ferrer", *Arts*, 6 de febrero de 1948.

Salon des Indépendans donde expuso en 1948 la escultura *Le mystique* y los óleos *paysage* y *Tu renâtras*, esta última se mostró en el Salón de Otoño de 1944. Al año siguiente participó con la escultura en hierro *Le Poète des fleurs*, en 1952 la obra *Vulcano*, en 1953 *Forgeron d'art*, en 1955 *Jeanne d'Arc*, en 1956 *Don Quijote* y en 1957 la escultura a *Pau Casals*, que junto a la obra de *El caballo de circo*, fueron adquiridas por el Ayuntamiento de París. Asimismo, muchas obras de la etapa del exilio fueron adquiridas por anticuarios de París, y otras pasaron a pertenecer a Galerías privadas. De tal forma que al final de su etapa, no fue extraño que el artista manifestara, en relación a una posible muestra en Barcelona, "se tendría que pedir a los coleccionistas que prestaran algunas obras porque yo tengo muchos dibujos pero pocas esculturas"¹². Asimismo, como resultado de la gran venta que realizó de sus trabajos, llegó a expresar: "no tengo ya ningún hierro para vender, dos museos me lo compraron todo, me queda mi autorretrato y El Quijote"¹³.



Exposición de Blasco Ferrer en la Galerie Jean Lambert, París, 1950. Museo del Parque Cultural de Molinos

El artista Joaquín Peinado regresó a París con motivo de la Guerra Civil, ciudad en la que ya había residido anteriormente en 1923, una primera estancia de carácter formativo para conocer las vanguardias artísticas del momento - el fauvismo, cubismo, dadaísmo o surrealismo -, y donde coincidió con Cossío, Picasso, Viñes, Parra, Domínguez, o Ángeles Ortíz, así como a Luis Buñuel o Francisco García Lorca, a quienes había conocido anteriormente en la Residencia de Estudiantes. La segunda partida, sin embargo, ya fue con carácter político desempeñando el cargo de Jefe del Servicio de Distribución en la

¹² Carta de Eleuterio Blasco Ferrer, 7 de junio de 1988, Archivo Museo Parque Cultural de Molinos

¹³ Carta de Eleuterio Blasco Ferrer, s.f. pero escrita junto al recorte de prensa: MIRANDA, Roberto, "El alcalde de Molinos niega haber incurrido en tráfico de influencias", *El día de Aragón*, 10 de junio de 1990

Delegación de Propaganda del Gobierno Republicano en París. Con respecto a su obra artística, en estos años Joaquín Peinado apenas pinta, y lo poco que hace lo vende, generando un relevante vacío en la documentación de la pintura de este periodo bélico. Al terminar la guerra finaliza Joaquín Peinado su trabajo en el Patronato Español de Turismo y comienza a trabajar en Radio París-Moundial, que emitía para Hispanoamérica, tuvo que además retomar su labor pictórica para poder sacar su familia adelante. El pintor rondeño se convirtió en otro ejemplo representativo de cómo la dispersión que actualmente existe sobre los legados del exilio se debe, principalmente a la necesidad de cubrir los recursos económicos sin llegar a atesorar una colección de su propia obra. De tal forma que, expuso en el Salon d'Automne de 1944 también conocido como le Salon de la Liberation, así como en la muestra *Un groupe d'artistes de l'École de Paris* que tuvo lugar en la Galería Trois Quartiers de París en 1943, entre muchas otra exposiciones. Sin embargo, el artista se lamentó de las grandes diferencias de cotizaciones entre unos artistas y otros.

"Se vende Picasso en millones, se venderá bien el Miró, el Dalí, el Clavé... si pero ¿y el Peinado? ¿o el Viñes? se venden en nada o casi nada con el natural desprestigio para el artista y su aportación a la suma recaudada es una miseria. Se venderá bien el Mentor - si su marchand lo defiende - y tal vez el Grau Sala, pero el Peinado..."¹⁴.

A finales de 1953 y en la primavera de 1954 Joaquín Peinado mostró su obra en la Galería de Arte Mexicano ayudado por su hermano Juan Peinado donde se encontraba exiliado. El artista se encargó de trasladar su pintura desde París, un total de cuarenta y tres obras junto a otras más pequeñas¹⁵. En México, donde residió una temporada, llegó a vender un importante volumen de trabajos que fueron elogiados por la crítica del momento por su modernidad, solidez y colorido¹⁶. Hoy en día una parte de la misma continúa en este país. En esta misma galería presentaría su obra en varias ocasiones el artista Antonio Rodríguez Luna, quien marchó exiliado a México en 1939 en el transatlántico Vedamm junto a otros intelectuales, como Josep Renau, Miguel Prieto o Emilio Prados. Así por

¹⁴ Carta de Joaquín Peinado a Esteban Vicente. París, 18 de marzo de 1964, Archivo Esteban Vicente 14/134-138. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

¹⁵ "No creo que se expongan todas. Habrá que estudiar la colocación de acuerdo con las proporciones de la sala y con el interés de la galería y clientes". Carta de Joaquín Peinado a Juan Peinado, París, 4 de febrero de 1954. Archivo Museo Joaquín Peinado, Ronda (Málaga).

¹⁶ "La obra de los desterrados españoles en México", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, nº 5, junio-septiembre de 1957, p. 21

ejemplo, en 1955 presentaría una muestra compuesta por cuarenta óleos, que recogen principalmente escenas propias del ambiente mexicano. A ésta se sucedió la de 1961 y 1967 titulada *Elegía a España* donde evocó la nostalgia hacia su tierra y expuso entre otras obras *El toro negro de España*. Ambos artistas comercializaron prácticamente todas sus obras sin realizar sus propias colecciones privadas, quedándose dispersa a nivel internacional, pues en el caso de este último también viajó a otros países como Estados Unidos, donde presentó obra en la Galería Wenger de San Francisco (California) o en la Gallery of Fine Arte de San Diego (California).

Asimismo, hay que citar a Vela Zanetti quien llegó a mostrar su arrepentimiento por haber comercializado la práctica totalidad de sus producción artística, el propio artista llegó a manifestar: "*Me parece que lo verdaderamente importante es que la obra de una vida quede junta y que no se desperdigue por los cuatro vientos*"¹⁷. Su paso por República Dominicana, Puerto Rico, Nueva York y México, junto a Venezuela e Italia - donde expuso en la Galería Giraldi de Livorno de Italia, dado el gran éxito las obras fueron vendidas en tan solo cuatro días -, conlleva a que el legado de Vela Zanetti se encuentre repartido por colecciones privadas de diferentes países lo que ha conllevado a que hasta ahora no se haya realizado ningún catálogo razonado de su obra ante la dificultad de localización de gran parte de la misma.

Los artistas del exilio iniciaron nuevos caminos y entraron en contacto con otras tradiciones artísticas que asimilaron e incorporaron, aunque no hay que olvidar "el deseo constante de los exiliados por conectar con su pasado, por no olvidar sus raíces"¹⁸. En este sentido, resulta relevante destacar cómo frente al desarraigo hubo una intención por parte de los desterrados por construir su propia identidad en los lugares de acogida en los que se asentaban, convirtiéndose en un tema esencial en las producciones artísticas y literarias, donde la evocación a sus orígenes generó un fuerte sentimiento de comunidad. La idea del retorno a España produjo, especialmente quienes efectuaron este viaje en fechas tempranas, "un blanco de críticas acerbas y sufrieron una exclusión simbólica de la comunidad de los exiliados, como si el hecho de haber vuelto los apartara de los demás

¹⁷ Carta de Natalia Fernández a Vela Zanetti, Santiago, 26 de enero de 1996. Recogido en *Retrato de una amistad: Granell y Vela Zanetti*. Santiago de Compostela, 1998, p.73

¹⁸ MANCEBO, M.F. (2008). *La España de los exilios: un mensaje para el siglo XXI*. Valencia: 2008, p.177

republicanos, de los demócratas. La del regreso nunca fue para los desterrados una opción inocua"¹⁹.

El escultor Mateo Hernández, quien se integra dentro del segundo de tipo de exiliado siguiendo la clasificación anteriormente expuesta, regresó de forma póstuma a España en 1949 tras ser repatriado su cuerpo para ser enterrado en Béjar, la localidad natal del artista. A su fallecimiento dejó un testamento ológrafo que fue puesto en conocimiento al Estado español por Fernandez Canton, donde dejaba dispuesto textualmente: "*Mateo Hernández Sánchez natural de Béjar, provincia de Salamanca hace don de todas sus obras en talla directa en toda clase de piedras al Estado Español como así mismo de la finca donde vive. Pero que [de]la casa y jardín podrá disponer mientras en absoluto durante su vida la señorita Fernande Carton, institutrice, 76 rue Alexandre Guilmart, Meudon (S. et O.) Mateo Hernández*"²⁰. Ambos gestos dejaron especialmente sobrecogidos a los artistas exiliados en París, quienes lo interpretaron como una traición hacia todos aquellos que estaban sufriendo el exilio, pues Mateo Hernández había apoyado en varias ocasiones al Gobierno Republicano.

Tras su consagración como escultor a nivel internacional, el artista decidió vender los menos posible su escultura²¹ con el fin de evitar su dispersión y conservar toda su colección en la casa-taller *Bella vista* ubicada en Meudon para, posteriormente, donar todo este legado a España con el deseo de que fuera expuesto, según Fernande Canton, en el Museo de Arte Moderno. Por tanto, el deseo de que se conservara de forma íntegra en una institución, justificó la actitud recelosa que tuvo el escultor ante toda su vida de vender su obra y realizar encargos, dado el gran valor que le otorgaba a cada uno de sus trabajos y el esfuerzo que conllevaban, e incluso llegó a comprar obras que en su día vendió, como el retrato en diorita de *M. Tudela*. Así por ejemplo, en relación al valor que el artista otorgaba a su escultura *León dormido*, llegó a confesar:

"No lo sé francamente. Calcule usted el trabajo que me ha costado; calcule usted la dificultad misma de la obra, que no podría reproducir. Si quiero considerar que no

¹⁹ DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel, "Algunas notas sobre identidad exiliada y reintegración", en *Exilio e identidad, Exilio e identidad*. Donostia, 2014, p.29

²⁰ Protocolo Notarial del Consulado General de España en París, número 332, fecha 2 de diciembre de 1940.

²¹ Cuenta César González Ruaneo como "en Montparnasse decían que tenía mucho dinero. Había vendido en el extranjero a precios muy altos y ahora no quería vender nada" en "Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París (1940-1942)", *Anales y Boletín de los Museo de Arte de Barcelona*, 1946, p.193.

he perdido el tiempo, he de venderlo por miles de duros. Un americano sólo puede pagarlo. Y lo mismo ocurre con casi todas mis obras. Yo no hago más que una pieza de cada cosa, no puedo soñar en repetirla, es demasiado duro trabajar el granito, pulirlo para darle este aspecto de bronce. Y así he de vender menos que mis compañeros, cuyas obras se reproducen en bronce, en mármol en todo lo que se quiera. Por eso también he pasado años y años de mi vida sin vender nada”²².

En relación a las obras que el propio artista llegó a recuperar volviendo a recomprar a los coleccionistas privados que a su día vendió, indicó Virgilio Hernández, sobrino del artista, a Majada Neila cómo:

“Conoció a su tío en 1948, en aquella ocasión le mostró su taller donde pasaron toda la tarde y donde pudo contemplar todas las obras que luego fueron legadas al Estado español. Ya que últimamente en vez de vender, recuperaba las que había vendido en épocas anteriores a sus actuales propietarios pagando precios incluso superiores. Este fanatismo por acrecentar su patrimonio artístico, con la idea de legarlo a su patria, hacia que viviera lo más económicamente posible haciendo prácticamente una vida anacoreta”²³.

LAS GALERÍAS DE ARTE EN ESPAÑA: ESPACIOS DE RECUPERACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS LEGADOS DE LA DIÁSPORA.

El panorama comercializador que aconteció en España durante la segunda mitad del siglo XX abrió un periodo favorable para la presentación de los patrimonios del exilio en las galerías de arte²⁴. La recuperación de los legados a través de estos espacios fomentó la mercantilización e incentivó el coleccionismo en torno a los mismos, mientras que las instancias gubernamentales mostraron un representativo desinterés para su incorporación en las colecciones estatales. De tal forma que, las galerías de arte desarrollaron una labor primordial en la puesta en valor de este patrimonio contemporáneo español. En este sentido, destacan la Galería Multitud, la Galería Sur, la Galería Juana Mordó y la Galería Biosca por las perspectivas aperturistas que presentaron durante la España franquista,

²² MELGAR, Francisco. “Los artistas españoles en París. Mateo Hernández” en *Ahora*, febrero 1931, p. 16.

²³ Fondo Majada Neila. Carpatacio 5. Archivo Municipal de Béjar (Salamanca).

²⁴ Véase REAL LÓPEZ, Inmaculada. “La mercantilización del patrimonio del exilio: dispersión *versus* colección en las instituciones museísticas”, *El mercado del arte, los museos y la cultura. 7as Jornadas de Museología*. León, 2014.

apostando abiertamente por los artistas del exilio. En relación a esta última, emprendió un proyecto comprometido hacia figuras como Manuel Colmeiro, que expuso en 1958. Sin embargo, sobre el mismo existía un gran desconocimiento, pues Antonio Bonet Correa le presentó como "no adscrito a ninguna escuela"²⁵. Poco antes, Apel.les Fenosa también mostró sus esculturas en la Galería Jardín y, posteriormente, en 1968, las exhibiría en la Galería Biosca donde fue catalogado como "muy poco conocido en nuestro país por haber fijado su residencia en París"²⁶. Por tanto, nuevamente se vuelve a demostrar cómo la ausencia de estudios historiográficos en torno a estas figuras que dificultaban el correcto estudio y presentación en torno a los mismos.

En los años 90 estas galerías de arte con sus proyectos visionarios consiguieron trazar los caminos iniciales del proceso de recuperación del patrimonio del exilio que fueron fomentando la comercialización y su seguida revalorización. En sentido, destaca la Galería Pardo Bazán que, consciente de la labor que emprendía con la mercantilización de artistas como Eugenio Granell, Luis Seoane o Maruja Mallo, quienes para entonces estaban muy ausentes en las instituciones museísticas, realizaron inicialmente exposiciones para dar a conocer este patrimonio, lo que favoreció su posterior venta y alta cotización. De tal forma que, a día de hoy son obras de precios muy elevados quedando prácticamente restringidos a casas de subastas y transacciones particulares. En contraposición se encuentra en Barcelona la Galería Marabelló con la obra de Blasco Ferrer, quien a su regreso del exilio no consiguió cotizar sus obras a un precio acorde con su genialidad artística. Esto se debió a la ausencia de un completo estudio por la historiografía artística de los legados de la diáspora, tal y como se muestra en exposiciones colectivas como la que tuvo lugar en la Galería Theo en 1969 con la muestra *Artistas españoles de la Escuela de París*. En la nómina de artistas representados y en el estudio del catálogo no hay referencia a nombres como Blasco Ferrer, esto viene a demostrar que frente al impulso por presentar una temática innovadora hasta entonces no recogida en el marco institucional, aquellos artistas españoles residentes de la Escuela de París, que no aparecieron en esta inicial perspectiva fueron tardíamente valorados, estudiados e incorporados al análisis historiográfico.

²⁵ BONET CORREA, A., *Colmeiro*, Madrid, Galería Biosca, 1958, s.p.

²⁶ "Esculturas de Apel.les Fenosa en la Galería Biosca", *Hoja Oficial del Lunes*, 19 de junio de 1967, p.23

Finalmente, hay que destacar la labor desarrollada por el coleccionista y marchante Agustín Rodríguez Sahagún quien fue el recuperador y difusor del legado de Joaquín Peinado desde el mercado del arte. Estableció contacto con el pintor y llegó a convertirse en su principal coleccionista gracias a los lotes de obra adquiridos, llegaría incluso a sacar al pintor de las penurias económicas por las que estaba pasando. Asimismo, tuvo un destacado papel en la comercialización de las obras del pintor pues gestionó la celebración de exposiciones y la difusión de esta pintura por diferentes galerías de España. Por otra parte, hay que mencionar la relación que mantuvo con el pintor Vela Zanetti, desde 1972 hasta 1975, convirtiéndose en su único marchante, que le adquirió obras a caballete a un precio fijado y se comprometió a adquirir un mínimo anual de veinticuatro óleos y otros veinticuatro dibujos, para comercializar posteriormente por diferentes ciudades, como la Galería Sur de Santander (1973), Galería de Arte Castilla de Valladolid (1973), Galería Valle Ortí de Valencia (1974), en la Galería Proinco de Alicante (1974), en la Galería Tantra (1975), en la Sala de Arte del Castillo, en Jaén y en la Sala Libros de Zaragoza. La obra de Vela Zanetti adquirió una cotización muy elevada, debido a la gran demanda que tuvo su obra que actualmente se conserva gran parte de la misma en manos de coleccionistas privados. Asimismo, se convirtió en un ejemplo representativo con respecto a la comercialización y la dispersión acontecida en relación al patrimonio artístico del exilio.