

A stylized, yellow, calligraphic logo resembling a combination of the letters 'S' and 'E'.

Héctor Feliciano

El museo desaparecido

*La conspiración nazi
para robar las obras maestras
del arte mundial*



Lectulandia

Una de las consecuencias terribles que suelen traer consigo las guerras es el pillaje. Durante la Segunda Guerra Mundial, los nazis orquestaron una trama destinada al robo sistemático de obras de arte en toda Europa que fueron sustraídas de las casas de familias de coleccionistas, muchas de ellas judías, y de museos, y trasladadas a Alemania con la intención de que engrosaran las colecciones de museo de arte europeo que Hitler planeaba crear. Obras maestras de la pintura occidental viajaron en trenes bajo las bombas, fueron ocultadas en minas y sótanos, o fueron a parar a manos de los gerifaltes nazis o acabaron en el floreciente y turbio mercado del arte de la guerra y la posguerra. Ese fue el destino de miles de lienzos de maestros como Vermeer, Bruegel, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Cézanne, Renoir, Picasso, Matisse, Bonnard... Acabada la guerra la pista de no pocos de ellos se perdió definitivamente, mientras que otros volvían a manos de sus legítimos propietarios, recuperadas por las tropas aliadas.

Héctor Feliciano ha tenido acceso a comprometedores documentos recientemente desclasificados, y ha entrevistado a víctimas, testigos y colaboradores supervivientes en el expolio. Centrándose en el destino de las colecciones de cinco grandes familias —Rothschild, Rosenberg, Bernheim-Jeune, David-Weill y Schloss. Tras aparecer publicado con gran éxito en países como Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Alemania, Japón o Argentina, el libro llega ahora al lector español en su versión definitiva, revisada y ampliada.

Lectulandia

Héctor Feliciano

El museo desaparecido

**La conspiración nazi para robar
las obras maestras del arte mundial**

ePub r1.0

Titivillus 19.12.16

Título original: *El museo desaparecido*
Héctor Feliciano, 1996

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

La presente edición de *El museo desaparecido*, la suya natural por ser la de mi lengua materna, es la más completa y actualizada de todas. En ella se recogen revisiones, correcciones y añadidos posteriores a las ediciones norteamericana y francesa, así como en otras más recientes. Y se incluyen y continúan, además, las constantes y múltiples transformaciones del libro y los desarrollos que éste ha ocasionado.

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

Primera parte

CIERTO AMOR POR EL ARTE

Segunda parte

ANATOMÍA DE UN PILLAJE

Tercera parte

ARTE A LA VENTA

Cuarta parte

UNA HISTORIA DE ESPANTO

Anexo I

Eduardo Propper de Callejón

Anexo II

Los Documentos Schenker

Anexo III

Entrevista con Alain Vernay

Índice de ilustraciones

AGRADECIMIENTOS

Escribir este libro sin la ayuda y el estímulo de muchos hubiera sido una tarea imposible.

A Anne Heilbronn, que con presteza entendió lo que yo buscaba y cuyo apoyo surgió desde el inicio de todo; a Liliane y Elie de Rothschild, por sus ideas, perspicacia, aliento y hospitalidad; a Hubert Heilbronn, por su paciencia y diplomacia; a Alain y Denise Vernay, que me infundieron amistoso ánimo desde el principio y terminaron, casi, por adoptarme; a Elaine Rosenberg, por el acceso ilimitado a los archivos Paul Rosenberg; a Elisabeth Rosenberg-Clark; a Michel Dauberville, por ser accesible y servicial; a Jean de Martini; a John Richardson, por las largas y estimulantes conversaciones, magnífica memoria y entusiasta respaldo; a Georges Halphen, por un día mágico compartido y por sus reminiscencias; a Gérard Stern, por su bondad y ayuda; a Francis Warin, por su amistad y tenacidad; a Nick Goodman, por su rápida complicidad y ayuda; a Lili Gutmann, por su servicialidad y encanto; a Jeanne Bouniort y Bernard Piens, por compartir generosamente no sólo su vasta biblioteca y conocimientos sobre la historia del arte, sino también sus reflexiones y consideraciones sobre los idiomas español, francés e inglés, con diaria paciencia.

Mi agradecimiento va igualmente a todos aquellos que tan generosamente me dieron acceso a sus archivos: al señor y señora Michel David-Weill, Madame de Bastard, Micheline Rosenberg, Simone Durosoy, señora Jacques Schumann, Katiana Ossorguine, señora Kaplan, señora Sol Chaneles, Wanda de Guebriant y a la Sucesión Matisse, Lydia Delectorskaia, Jorge Helft, Alfred Daber, Henri Bénézit, François Rognon, Philippe Morbach, S. Lane Faison, Craig Hugh Smyth, Bernard Taper, Robert Saunal, Pierre Daix, Baron Guy de Rothschild, señora Misrahi, señorita Cellier, señora Muraz, coronel Paillole, señora Kolesnikoff y señora Masson.

A aquellos colegas y amigos que me ayudaron, de una manera u otra: Marlena Hiller, Werner Spiess, Wolfgang Form, Alexei Rastorgouev, Alan Riding y William Honan del *New York Times*, Jim Hoagland del *Washington Post*, Klaus Goldmann, Konstantin Akinsha, Grigori Koslov, Eric Conan, Yves Stavrides, Jean-François Fogel y Jocy Drémeaux, René Huyghe, el personal del Centre de Documentation Juive Contemporaine de París, el personal de la biblioteca Watson del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Lynn Nicholas, Peter Harclerod, Willi Korte, Giela Belkova, Philippe Sprang, François-Xavier Jaujard, el personal de la Librería Giraud-Badin, Murielle Ballestrazzi de la Policía Nacional de Francia, la Dirección de Museos de Francia, señora Marie Hamon, Laurence Bertrand-Dorléac, Henry Rousso, Ilda François, por su entusiasmo y asistencia constante, Christian Derouet, por compartir sus conocimientos sobre Leonce y Paul Rosenberg, Jim Cohen, Maurice Jardot, señora Binda, Tamar Shiloh, profesor Steve Ross de la Universidad de Columbia, Michel Besson, Patrick Franc e Isabelle de Pommereau, por su

hospitalidad y amistad, Jack Flam, Amy Barasch, Serge Jacquemard, Françoise Bonnefoy del Museo del Jeu de Paume, Caroline Roueche de los archivos de la casa de subastas Drouot, Jean Astruc de la BDHC, Marie-Hélène du Pasquier de los archivos del diario *Le Monde*, Daniel Cattan, Sonia Combe, Marianne Vidon, Maya Vidon, Pierre Oster, Herbert Lottman, Laure Murat, Connie Lowenthal, Montserrat Domínguez Montoliu, Jacques Lust, Mini y Regis Protière, Peggy Frankston, Irus Hansma, Quentin Laurens, Alain Tarica y José Manuel Pérez, fiel amigo.

Y, los últimos, pero no menos importante, son aquellos más cercanos; a ellos les agradezco haberme apoyado siempre y, a veces, haber tenido que soportarme: a María, por su paciencia infinita con este libro en castellano, a Gustavo Guerrero, amigo sin falta y meticuloso lector, y a Héctor y Nereida Feliciano, mis padres, por su sostén irrestricto y ciego.

INTRODUCCIÓN

Este libro es, a la par, una historia y una investigación del pillaje de arte llevado a cabo por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Mientras el eficaz ejército alemán, la Wehrmacht, progresaba irresistiblemente por toda Europa, los nazis saquearon y confiscaron miles de colecciones —públicas y privadas—, incontables obras de arte, millones de libros y manuscritos, innumerables muebles y objetos de arte, ya de forma sistemática y metódica o bien robadas al azar por oficiales y soldados.

Muchísimas de esas obras permanecen extraviadas hasta el día de hoy. Al cabo de ocho años de investigación, he rastreado y hallado algunas de ellas.

He organizado este libro esencialmente en cuatro grandes partes que describen el saqueo, la búsqueda y el hallazgo.

Pero el libro gira, sobre todo, en torno a las confiscaciones metódicas y oficiales de colecciones de arte privadas perpetradas por órdenes directas de Hitler o del alto mando nazi; la mayoría pertenecientes a familias o a marchands de arte judíos franceses. He seleccionado las colecciones —la del marchand de arte parisino Paul Rosenberg, la de la centenaria familia de banqueros Rothschild, la dinastía de negociantes Bernheim-Jeune, los banqueros David-Weill, la familia Schloss, el coleccionista Alphonse Kann y el financista Fritz Gutmann— por su gran tamaño e importancia y porque su robo sistemático me permite demostrar cómo el saqueo de arte nazi, proyecto secreto de Hitler, funcionaba efectivamente. He incluido, además, un capítulo sobre el pillaje de bibliotecas, libros y manuscritos pertenecientes a organizaciones políticas y a logias masónicas en Francia. Esas colecciones y bibliotecas, muy conocidas, fueron capturadas por una u otra de las organizaciones de confiscación establecidas por los nazis, a veces con la ayuda complaciente y la colaboración de muchos en Francia.

Intentaba, además, seguir el difícil rastro, hasta encontrarlo, del largo recorrido internacional de algunos de los cuadros robados o extraviados; y demostrar, por consiguiente, con la ayuda de algunos ejemplos, cómo, después de la guerra, muchas de estas importantes obras habrían desaparecido en la nebulosa del mercado de arte europeo y norteamericano gracias a la complicidad —consciente o inconsciente— o a la simple negligencia de conocidos marchands de arte, casas subastadoras, conservadores-curadores de museos, historiadores de arte y expertos internacionales. Bastaba con lograr probarlo a pequeña o a mediana escala, me decía, y el sistema internacional en su totalidad quedaría al descubierto. Las repercusiones creadas por la publicación del libro en Europa y los Estados Unidos me hacen pensar que he logrado demostrarlo más allá de toda duda.

Desde fines del siglo xvii, al ir menguando la atracción de Italia, Francia había logrado imponer su hegemonía cultural sobre la mayor parte de Europa y convertirse en el centro mundial del arte y del buen gusto. No fue sino en los siglos xix y xx, cuando la capital francesa se transformó en la sede única de un intenso desarrollo y valoración de la pintura, y cuando se crea el mundo y el mercado del arte tal y como lo conocemos hoy: un mundo compuesto por museos compradores, escuelas artísticas, coleccionistas privados, marchands de arte, críticos y expertos.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, en septiembre de 1939, la ciudad de París, con sus suntuosos y célebres museos, abundantes galerías y dinámicas casas subastadoras, era la capital mundial del arte. Reinaba indiscutiblemente sola entonces, pues Nueva York y Londres no lograban aún competir con ella como silo harían después del conflicto mundial.

París era, pues, la ciudad en donde no sólo residían, trabajaban y exponían los más conocidos pintores contemporáneos de entonces —como Picasso, Matisse o Braque— sino donde también compraban, comerciaban y escribían la mayoría de los coleccionistas de todo tipo de arte, marchands, expertos e historiadores más importantes y destacados de este siglo.

Poder ocupar y saquear este centro mundial de la cultura, después de la inesperada derrota del ejército francés y la ocupación alemana de la ciudad en junio de 1940, significaba una sorprendente oportunidad histórica, única para Hitler y los nazis, que les proporcionaba, por lo demás, acceso a un riquísimo botín de guerra prácticamente inagotable.

Como veremos más tarde, la victoria y la ocupación de Francia fue motivo de gran emoción política y artística para Hitler, despertando en él muy profundos sentimientos. De no haber sido por el hecho de que Hitler y Goering eran, desde su juventud, amantes de la pintura y el arte —al igual que coleccionistas— el pillaje de arte por los nazis no hubiera adquirido nunca la singularidad, precedencia e importancia que obtuvo durante la guerra; no hubiera tampoco ocurrido en la particular forma metódica y sistemática ni en la abrumadora escala en la que tuvo lugar en la Europa ocupada. Su particular dimensión junto con la eficacia nunca habrán sido igualadas en la Historia.

Al comparar a Hitler con otros dictadores y regímenes autoritarios de la misma época vemos que aquél y los altos jefes del Partido Nacionalsocialista fueron los únicos autócratas de entonces en transformar directamente su íntimo y muy personal interés por el arte en acciones políticas y diplomáticas concretas. Dirigieron ellos mismos estas tareas a través del despojo sistemático de colecciones privadas, ventas forzadas y proyectos ideológicos de decoración de oficinas del Partido y construcción de museos.

Para demostrar la importancia que los alemanes atribuían al arte durante la guerra

cabe recordar que la propia embajada del Tercer Reich en el París ocupado creó varios puestos oficiales de agregados culturales encargados exclusivamente de adquirir y evaluar obras de arte para la nación y sus altos dignatarios.

En cuanto al expolio en sí, ya en los primeros días de la ocupación de la capital francesa, en junio de 1940, los nazis, conforme a una lista de nombres establecida de antemano por expertos conocedores de arte alemanes, se dirigieron apresuradamente a una decena de galerías importantes pertenecientes a judíos franceses para intervenirlas e incautar todo su inestimable contenido. Esto sucedía a la par, y como parte, del enorme y preciso esfuerzo que acarrea, en sus primeros días, la ocupación entera de un país enemigo, con su imperiosa necesidad de cientos de miles de hombres, abastecimientos militares, imprescindibles arrestos masivos y vigilancia de la población.

Añadamos, como prueba suplementaria del interés capital de los nazis por el saqueo, que, para llevar a cabo su secreta misión cultural durante el resto de la guerra, una vez establecidos los alemanes en París, el departamento principal de saqueadores nazis se encontraba muy bien provisto de mano de obra, pues disponía de unas sesenta personas: oficiales del ejército, historiadores de arte, expertos, fotógrafos, oficinistas, secretarías, soldados, camioneros y obreros. Poseía, además, amplio poder para asignarse flotillas de camiones, convoyes de trenes de carga y preciadas cuotas de combustible. Sin olvidar el hecho ¿e que este ajetreado vaivén parisino ocurría en medio de la guerra, en la retaguardia, cuando los hombres y las provisiones escaseaban o, acaso, podían ser indispensables en otro lugar para ganar una batalla en el frente, preparar otra o perpetuar la ocupación militar de Europa. Pero, los nazis, en el plano ideológico y en el real, valoraban el saqueo artístico y cultural tanto como las victorias militares o las conquistas territoriales.

El robo de arte alcanzó tan vastas proporciones que, en agosto de 1944, al retirarse los alemanes de París tras cuatro años de ocupación —desde junio de 1940— Francia se había convertido en el país más saqueado de toda Europa occidental. Para esas fechas, los inventarios oficiales de expolio nazi listaban en menudo detalle el saqueo de doscientas tres colecciones privadas, o sea, un tercio de todo el arte en manos privadas francesas. En total, más de cien mil obras de arte, medio millón de muebles y más de un millón de libros y manuscritos habrían sido robados por los nazis en Francia.

En los primeros años de la posguerra, los aliados occidentales recuperaron y restituyeron varias decenas de miles de estas obras. Mas, con el pasar de los años, el entusiasmo inicial de los gobiernos y de los integrantes del mundo del arte fue desvaneciéndose y la tarea fue quedando inconclusa hasta el día de hoy. Así, calculo que faltan aún de unas veinte mil a cuarenta mil obras de arte desaparecidas desde la guerra en Francia. Éstas se encuentran, Principalmente, en Europa y los Estados Unidos y forman parte de ese museo desaparecido y extraviado que le da título a este libro.

Como veremos, la trama del robo, la desaparición y el redescubrimiento de estas obras no se desarrolla en una franca y sencilla línea recta. A pesar del alto grado de organización que caracterizaba a la burocracia autoritaria de la Alemania de Hitler, cada rama del gobierno —al igual que en cualquier otra burocracia de Estado, autoritaria o no— se encontraba en competencia continua y permanente con otras ramas. A esa confusión normal generada debemos añadirle la forma urdida y subrepticia de gobernar del propio Hitler, que consistía en encargar a dos o hasta tres personas simultáneamente realizar la misma tarea. De este modo, el Führer conservaba el dominio general de la situación y de las divisiones en su gobierno, agudizando las diferencias y la competencia entre sus subalternos, que pronto se convertirían en rivales.

El método de Hitler, que tendía a producir resultados disparatados y a acentuar la ineficiencia del gobierno, se extendía aun al propio campo de la adquisición de obras de arte para su colección privada. Albert Speer, arquitecto, ministro del Reich y amigo personal del Führer, narra en sus memorias cómo, en más de una ocasión, Hitler dio instrucciones idénticas a dos marchands de arte para adquirir el mismo cuadro en una subasta, costase lo que costase. Ocurría, pues, que, una vez en la sala de ventas, cada licitador trataba, absurdamente, de sobrepasar al otro, creyendo que se hallaba ante un comprador rival, y logrando, así, que el precio de la obra ascendiera a límites extravagantes.^[1] Además de ser casi motivo de risa era, también, causa de trastornos continuos

Así, pues, tres diferentes ramas del Reich alemán supervisaban oficial y simultáneamente la confiscación de arte en la Francia ocupada: la primera era la *Kunstschutz* (Dirección militar para la protección del arte), cuyas órdenes emanaban del alto mando de la *Wehrmacht*, el ejército alemán; la segunda, la embajada de Alemania en París, que dependía del ministro de Relaciones Exteriores, Joachim von Ribbentrop; y, la tercera, el ERR (*Einsatzstab Reichsleiters Rosenberg für die Besetzten Gebiete* - Destacamento Especial del dirigente del Reich Rosenberg para los Territorios Ocupados), que seguía órdenes directas del ideólogo nazi y líder del Partido Nacionalsocialista, Alfred Rosenberg.

A fin de cuentas, sería el ERR el que acabaría por dominar y prácticamente neutralizar a los otros dos servicios; pero, para complicar aún más la situación, el *Reichsmarchall* —mariscal del Reich— Herman Goering, el número dos del régimen nazi, comandante en jefe de la fuerza aérea —la influyente *Luftwaffe*— y ávido coleccionista de arte, lograría —por medio de insistentes presiones, ocultaciones e intrigas— controlar efectivamente la acción del ERR. Fue así como, bajo el control de arte procedentes de las más conocidas colecciones judías francesas. De entre todos los líderes nazis, incluyendo aun al propio Hitler, fue el mariscal quien más directamente sacó provecho del saqueo de obras de arte en Francia.

La compleja trama que este libro intenta recomponer y reconstruir no es ni desapasionada ni indiferente. Está provista y compuesta, por una parte, por la historia personal compacta, enérgica, de algunos individuos y del arte que poseían. Y, por otra, por la historia de las estratagemas, ardides, tretas y trampas que los nazis idearon y emplearon para desposeerlos.

Con el temor y la desesperación ocasionados por el irresistible avance alemán en la primavera de 1940, que terminaría en la ocupación del país, los consternados dueños franceses de miles de obras creadas por Van Eyck, Vermeer, Rembrandt, Velázquez, Goya, Degas, Monet, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Matisse y Braque — entre muchas otras— las descuelgan rápidamente de las paredes en las que se encuentran, las enrollan o las acomodan en cajones de embalaje para conducir las temporalmente a algún escondite seguro. Entonces, sólo temían la simple destrucción por fuego cruzado o bombardeo y no el expolio directo: lejos estaban de sospechar aún el enorme plan secreto de saqueo y de compra forzosa que proyectaba Hitler.

Pero, a pesar de los imaginativos escondites, más temprano que tarde los nazis darían con ellas, auxiliados por una compleja red de delatores, marchantes colaboradores, compañías de mudanzas, vecinos, porteros y criados que les brindaban información. Una vez que hallaban las codiciadas obras, las transportaban al pequeño museo del Jeu de Paume en el jardín de las Tullerías y, allí, las catalogaban, describían, inventariaban, fotografiaban y despachaban por tren a Alemania o las trocaban en el mercado parisino o suizo.

Al ir desarrollándose, el tema de este libro recordará, a veces, a las novelas de intriga o de espionaje —con la frontera entre el bien y el mal, las víctimas y los saqueadores, trazada claramente y fácilmente y definida; aunque rodeada, sin embargo, por vastas zonas de sombra—. Así ocurre durante las guerras y así, también, fue revelándose poco a poco la forma de esta historia.

Naturalmente, esta trama posee estrechos vínculos con el arte y la cultura de un país, símbolos de la sensibilidad y el aliento de su gente. Al saquear a coleccionistas de arte franceses los nazis querían despojarlos de algo más que de meros bienes muebles. Esos tenaces saqueadores querían robar y apropiarse de alma, significado y valores culturales de esas personas.

El saqueo de guerra ha formado parte indefectiblemente de todos nuestros actos históricos. Los conquistadores no sólo intentan arrasar siempre físicamente con el enemigo, sino que, además, pretenden destruir el patrimonio o hacerse con las preciadas obras de arte que éste posee y ha coleccionado con infinita paciencia y empeño. El pillaje ocurrido en la Segunda Guerra Mundial nos permite comprender con precisión la razón verdadera por la cual el poder de los agresores —aun entre los más recientes ejemplos, como Bosnia, Afganistán o, aún, Irak— descansa, en parte, en el robo y en la destrucción del patrimonio cultural del enemigo.

Claro está, por lo demás, que el telón de fondo del saqueo cultural nazi es el Holocausto.^[2] Sin la ciega e inexorable precisión mecánica de éste como trasfondo, aquél no hubiera ocurrido. Ciega e inexorable precisión que, contrariamente a lo que se cree todavía, hizo muchas veces caso omiso de la clase social y de los grandes recursos de los que disfrutaban algunas de sus víctimas antes de la guerra. Así, el dinero y la influencia no salvaron de los campos de exterminio ni de las cámaras de gas a varios miembros de las familias Rothschild, Berheim-Jeune y Gutmann o a distinguidos miembros de influyentes logias masónicas francesas.

Al reflexionar sobre este tema, nuestra propia concepción y visión del Holocausto se complican, acaso, al constatar que Hitler y Goering eran, a un tiempo, verdaderos amantes del arte coleccionistas y los ideólogos e instigadores de las salvajes matanzas de la Segunda Guerra Mundial y de un despiadado genocidio que utilizó tenaz e implacablemente los métodos más avanzados de la era industrial.

La historia de la confiscación del arte complica el tradicional asunto de la sublimidad del arte y de sus poderes elevadores o salvadores, pues nos recuerda que estos amantes del arte son también los autores intelectuales de las matanzas y aniquilación del Holocausto. Nos recuerda de que el arte no nos protege absolutamente de nada, pues, se puede muy bien ser, a la vez, amante del arte y criminal de guerra.

La historia del mundo sería eternamente más fácil de entender —y nuestro propósito más sencillo— si los bárbaros fueran, como caricaturas, únicamente bárbaros en todos y cada uno de los infinitos instantes de su vida; sin más. Pero no es así. Para aquellos de nosotros que no lo sepamos aún, los líderes del Tercer Reich nos demuestran que es posible ser bárbaro y, aun así, apreciar la pintura y el arte. Desgraciadamente, el gusto por el arte y la sensibilidad para apreciarlo no eliminan en el ser humano su lado turbio y oscuro: Vermeer, Rembrandt, Leonardo, Rafael o Miguel Ángel no nos ampararán jamás de nuestro Mal absoluto interior.

La pensadora Hannah Arendt concibió la potente idea de la banalidad del mal para describir —respecto al juicio de Adolf Eichmann— el comportamiento cotidiano y aparentemente insignificante de los funcionarios nazis que sirvió de fundamento indispensable y determinado sostén a la empresa de la Solución Final. En el relato que desarrollaremos en este libro, el mal banal será meticuloso, detallado, y ejecutará sus tareas, con empecinamiento, una a una. Lo banal, desde el punto del vista del lector, se compone del detalle, pues en el detalle yace el mundo. Este libro está, así, compuesto por detalles.^[3]

El expolio cultural nazi fue considerado como un proyecto de gran importancia para ambos bandos en lucha; tanto es así, que, a partir de 1945, constituyó una de las acusaciones principales de los fiscales aliados contra los líderes nazis en el Tribunal de Crímenes de Guerra de Nuremberg.

Sin embargo, cuando comencé a investigar este tema, hace más de doce años, no existían más que algunos hilos escasos y muchos cabos sueltos en Europa y los

Estados Unidos.

Caí irremediamente dentro del tema, por así decirlo, durante una de mis misiones cuando trabajaba para el diario norteamericano *The Washington Post* en París. Un día, mientras preparaba un artículo sobre algún tema relacionado con el arte, un entrevistado francés mencionó —súbitamente y de manera informal— la enorme magnitud del expolio nazi en Francia y se preguntó en alta voz dónde podrían encontrarse las miles de obras desaparecidas desde la Segunda Guerra Mundial. Mi reacción, instantánea, fue de profunda sorpresa y curiosidad. Hice repetir al entrevistado lo que acababa de preguntarse, pero éste me confirmó que no tenía respuesta a la interrogación. Luego, entablamos una larga conversación sobre el tema.

Como tantos otros, conocía lejanamente el tema del expolio; años antes había leído algún libro en el que se mencionaba el tema y sabía que había sido tratado de forma popular por Hollywood en los años sesenta en la conocida película *El tren*, dirigida por John Frankenheimer y protagonizada por Burt Lancaster.

Al igual que muchos, nunca me había preguntado de forma directa qué había ocurrido precisamente en París y en el mercado del arte durante la guerra y cuál había sido el paradero de las obras robadas: ¿cómo habían sido saqueadas las colecciones?, ¿cuántas lo habían sido?, ¿habían sido destruidas las obras o simplemente habían desaparecido?; luego, si era cierto que no habían sido destruidas, entonces, ¿cómo y dónde podían encontrarse?

Después de la charla con el entrevistado, quise saber, con precisión, lo que había sucedido durante la ocupación alemana de París de 1940 a 1944. Encontré, pues, sólo algunos libros de interés limitado y muy pocos artículos publicados sobre el tema. Para mi asombro, no hallé libros publicados recientemente. En los años inmediatos a la posguerra, y hasta inicios de los sesenta, ya algunos autores habían abordado el tema para luego desinteresarse rápidamente. Pero no logré dar con el libro que yo hubiera deseado leer: una verdadera investigación que siguiese el recorrido subterráneo de las obras desaparecidas hasta dar con ellas.

Caí en la cuenta de que, hasta entonces, se había entrevistado íntegramente o conversado poco con las víctimas del expolio, familiares, marchands y otros que habían conocido y vivido la guerra. Se había manifestado poca curiosidad por la memoria de estos supervivientes. Así, pocos de los testigos oculares que todavía sobrevivían habían narrado lo presenciado, recordado o sabido. Pocos investigadores —quizá nadie— habían consultado extensamente los numerosos archivos privados de familias y comerciantes de arte. No existía, pues, ninguna investigación a fondo sobre el tema; el interés, además, por hallar o reclamar las obras desaparecidas era mínimo.

La reducida información oficial existente se encontraba dispersa entre los archivos civiles, militares y de inteligencia de varios países, como inasequibles pedazos autónomos y sin sentido de un rompecabezas gigante.

Mi sentimiento era sin duda similar al experimentado por aquel que se encuentra en la propia entrada de la cueva de Ali Babá y, des de ese lugar, ya se le impide saber

lo que contiene. Mientras más sabía, más aún quería saber.

Durante los ocho años que duró la investigación que llevó a esta publicación, como era de esperarse, muchos de los servicios gubernamentales no resultaron ser un dechado de ayuda, comprensión o sensibilidad. Otros, incluso, obstaculizaron directamente mi empresa. En Francia, la mayoría de los documentos nazis, franceses y aliados era aún material de carácter secreto o confidencial y, por lo tanto, estrictamente inaccesibles al público. En Alemania, se encontraban única y exclusivamente documentos e inventarios alemanes. En los Estados Unidos, se conservaban, en gran desorden, unos trece millones de folios alemanes y aliados sobre el pillaje nazi en los Archivos Nacionales de Washington, pero, sorprendentemente, no se había establecido aún —más de cuarenta años después del fin de la guerra— un índice de materias que ayudara a orientarse. Estas dificultades eran gajes cotidianos que no incluían, claro está, la casi infranqueable cultura del secreto y la discreción de países como Suiza o de los de la antigua Unión Soviética.

Nadie que yo conociera había intentado hasta entonces yuxtaponer, cotejar y analizar detalladamente esos elementos heterogéneos dispersos y por tan largo tiempo compartimentados entre sí: libros y memorias sobre la guerra publicados en Europa y los Estados Unidos; documentos confidenciales o consultables e interrogatorios de nazis y colaboradores capturados, procedentes de Francia, Alemania, Suiza, Reino Unido, la antigua Unión Soviética, los Estados Unidos y España; fotografías e ilustraciones de colecciones privadas y militares; correspondencias privadas; documentos y archivos de museos y de galerías; libros de historia del arte; procedencias de obras, catálogos razonados y catálogos de exposiciones. A estos elementos les añadí centenares de mis propias entrevistas periodísticas.

Obtener y lograr acceder al conjunto de esta información presentaba, a veces, mayores dificultades que el dilucidar con certeza lo que había ocurrido durante y después de la guerra.

Pretendía ingenuamente resolver todos los numerosos misterios que rodeaban a las obras desaparecidas y relatar la historia y seguir la pista de las personas y colecciones envueltas.

Relatar la historia y seguir la pista es un mero decir pues, ante todo, era preciso reconstituir paso a paso, con fragmentos sueltos, una historia que nunca se había escrito, para entonces descubrir el paradero de los cuadros. La reconstrucción de los eventos se asemejó a la reunión de las piezas perdidas de un rompecabezas.

El rastro que dejan los propios documentos existentes —quiénes son sus autores; quiénes sus destinatarios; quiénes poseían qué y cuándo— es de primordial importancia para este tipo de investigación, pero el cotidiano ir y venir entrecruzado y constante entre esos mismos documentos, las obras y las personas es también central. De vez en cuando, alguna minucia indistinta del rompecabezas se materializaba de repente durante una entrevista en París. Y el elemento que le faltaba —o la confirmación de su autenticidad—, no surgiría hasta meses o años después,

digamos, en algún catálogo de exposición de un museo o en un documento británico consultado en los Archivos Nacionales en Washington.

Con sus detallados inventarios de confiscación y archivos de arte —producto de su obsesivo deseo de documentar, clasificar y listar un expolio que consideraban lógico y natural— los nazis han dejado las más completas, mejores y fidedignas fuentes de información para seguir el rastro de las obras desaparecidas.

Pero, la consulta y la lectura de documentos en los archivos y bibliotecas de Francia es un acto extraordinariamente difícil de llevar a cabo. La artificial lentitud de los trámites, las leyes estrictamente absurdas sobre la confidencialidad y la privacidad y la mala fe de algunos funcionarios retrasan el trabajo investigativo al punto de que resulta más sencillo y eficaz tratar de encontrar la misma evidencia por medio de otras fuentes y en otros países.

Para alcanzar la información necesaria me vi obligado a consultar importantes documentos confidenciales del Servicio de inteligencia francés durante la guerra —la DGER (Direction Générale des Etudes et Recherches o Dirección General de Estudios e Investigaciones)—, el servicio secreto unificado creado por Charles de Gaulle en 1944 después de la liberación de París. La DGER realizó una serie de investigaciones fundamentales, inmediatamente después de la huida de los nazis, y recopiló información esencial del saqueo. Pero estos documentos no eran accesibles en Francia.

Sí lo eran en los Estados Unidos. Gracias a la gran cantidad de duplicados de documentos franceses, y otros, reunidos por los investigadores del ejército norteamericano y conservados hoy en los Archivos Nacionales en Washington pude comenzar un estudio serio sobre el mercado del arte parisino durante la ocupación alemana, sin el conocimiento del cual es imposible entender el funcionamiento del propio saqueo nazi.

Al término de la guerra, los aliados realizaron numerosos interrogatorios que pude examinar. Al compulsarlos, me intrigó con qué frecuencia los interrogados —principalmente peritos en arte implicados en el robo— se veían presos de oportunos brotes de amnesia y se encontraban súbitamente en la incapacidad absoluta de poder recordar hechos acaecidos sólo unos meses antes o el paradero de alguna importante obra en cuestión. Mientras más los interrogadores aliados se aproximaban con sus preguntas al papel desempeñado por el interrogado durante la guerra, menos los interrogados podían recordar. Pero, una vez que las preguntas se alejaban de cierta proximidad, los interrogados recobraban inmediata y notablemente su memoria.

Afortunadamente, para esta investigación, los dueños de las obras desaparecidas habían poseído los medios y la presencia de ánimo para fotografiarlas. Gracias a su gran cautela y sentido de prevención nos han legado lo que acaso sea el último y único testimonio visual que conoceremos de ese arte.

Juntar muchas de las fotos inéditas ha sido, igualmente, tarea complicada que conllevó mucha persuasión y me llevó a varios países. Muchas veces la calidad del

revelado dejaba mucho que desear; pero, cabe recordar que se trata de fotos relativamente antiguas que datan de los años treinta, antes de que los alemanes entraran en París y de que se utilizaran corrientemente nuevos procedimientos químicos y la foto de color.

Como se verá, cada dueño, cada colección saqueada, cada uno de los cuadros robados posee una historia propia y única. Todas merecerían un relato y una investigación por separado. Por razones editoriales, económicas y temporales —me refiero a mi propia esperanza de vida— sería una hazaña imposible de realizar.

Al abordarlos, comprendí que muchos de los familiares, marchands, oficiales del ejército, funcionarios y resistentes nunca habían sido entrevistados o escuchados antes; ni sus archivos personales examinados. Con paciencia de mi parte, y muy pero muy lentamente, me fueron permitiendo entrevistarlos y estudiar sus documentos. Al mismo tiempo, gracias a lo reunido en otros lugares, pude ofrecerles nueva información sobre sus propias vidas, familias o colecciones. Ese material, a veces, puso en duda leyendas familiares que venían de hace mucho tiempo. Al cabo de muchos años de contacto profesional algunas de esas personas de excepción se han convertido, para mi gran alegría, en amigos cercanos.

Este proyecto, al irse desarrollando, se convirtió en un deleite investigativo y reconstructivo: era un gran placer pasar de una anécdota oral, al parecer banal, escuchada durante una entrevista años antes, a un pedazo de papel escrito que finalmente la confirmaba —con buenas dosis de intuición, deducción, ensayo y error, paciencia y testarudez, entremedio.

Debido a la escasez de información necesariamente había que poner en duda todo nuevo elemento y reconstruir todos los eventos desde un punto cero. Frecuentemente, podía tomarme años de trabajo antes de poder comprobar si una idea, una corazonada o una intuición eran correctas o equivocadas. Cualquier nuevo pedazo de información podía rebotar en cualquier nueva dirección trayendo antiguos elementos al primer plano y conclusiones inesperadas. Un informe de inteligencia de reciente acceso al público, por ejemplo, podía muy bien revelar detalles que ponían en duda la fiabilidad y el papel desempeñado durante la guerra por la persona que entrevistaba en ese momento.

Al reproducirse con frecuencia estas situaciones, pronto desarrollé una gran y extensa cautela que no daría crédito a ninguna información antes de ser verificada, comprobada, al menos, por tres o cuatro diferentes medios o fuentes. Y así, más tarde que temprano, el panorama entero de la confiscación, con todos y cada uno de sus matices, terminó por revelarse.

Al percibir más claramente los hechos y examinar los rastros abandonados comenzaron a surgir nuevas pistas sobre cuadros desaparecidos desde hacía casi medio siglo. Algunas pistas me llevaban a museos, colecciones privadas y marchands en Europa, los Estados Unidos y Japón. Otras terminaban en el Louvre y en otros museos nacionales franceses, en donde más de dos mil obras de arte sin reclamar, —

saqueadas o vendidas a los nazis durante la ocupación— *esperaban* aún a sus propietarios.

El papel desempeñado por Suiza en el expolio nazi en Francia ha sido estudiado poco, a pesar de qué existió una importante conexión nazi-franco-suiza. Se ha hablado mucho del oro nazi y de las cuentas bancarias olvidadas en Bancos suizos, muchísimo menos del arte robado que se encuentra o se encontraba en ese país. Le he dedicado dos capítulos al tema.

Una de las consecuencias inesperadas de la publicación del libro en Francia y los Estados Unidos sucedió en mayo de 1998 con la demanda presentada ante el Tribunal de Gran Instancia de París por tres descendientes directos de Georges Wildenstein, conocidísimo marchand de arte establecido en París, Londres, Buenos Aires y Nueva York y fallecido en 1963. En la querrela, Daniel, Guy y Alec Wildenstein — respectivamente hijo y nietos del marchand,— ponían en duda mis escritos en tanto que historiador, acusándome de «daño a la reputación» e impugnando varios pasajes del libro. Según los dos herederos, que dirigen hoy la galería familiar desde Nueva York y París, su negocio había sufrido una importante baja en la clientela de coleccionistas debido a las informaciones sobre los vínculos entre Georges Wildenstein y los nazis publicadas en mi libro, Los demandantes solicitaban del tribunal francés daños y perjuicios por la suma de un millón de dólares y exigían la censura previa en mi trabajo —la prohibición de volver a mencionar el nombre de Wildenstein en cualquiera de mis escritos futuros.

En uno de los pasajes impugnados en la edición francesa del libro describo cómo Georges Wildenstein estaba *activamente envuelto en círculos artísticos en cierto número de países, incluyendo aquellos dentro del área de influencia nazi. Aun después del Armisticio en Francia y la ocupación alemana de ésta, Wildenstein parece haberle sacado provecho a esta red de contactos para organizar una serie de tratos y transacciones con los alemanes.*

Debido a la notoriedad de la galería, una de las más importantes del mundo, los grandes medios de prensa europeos y norteamericanos cubrieron asiduamente el juicio y divulgaron ampliamente el contenido de los documentos presentados en mi defensa. El Tribunal de Gran Instancia falló en contra de los herederos Wildenstein. Pero los demandantes apelaron la decisión ante la Corte de Apelaciones de París. En junio de 1999, los jueces franceses nuevamente desestimaron la demanda de los herederos Wildenstein, ordenándoles pagar parte de los gastos de mi defensa. Y no satisfecha aún, la familia trajo nuevamente el caso hasta la Corte Suprema de Francia (Cour de Cassation de París). Finalmente, en octubre de 2003, la última corte de recurso francesa que tenían los herederos de Georges Wildenstein denegó su demanda, les impuso una multa y cerró el caso para siempre.

Desafortunadamente para los herederos Wildenstein, la decisión francesa ha incrementado el interés en muchos países en el papel desempeñado por la galería durante la guerra y ha dado, claro está, lugar a más publicaciones, tanto en Europa

como en los Estados Unidos, sobre esta dinastía internacional. Ha aumentado, asimismo, el interés internacional por la colaboración entre marchands de arte parisinos y los nazis.

Haber participado en la reconstrucción de este rompecabezas internacional ha sido motivo de gran satisfacción. Miles de obras desaparecidas han sido ya restituidas a sus legítimos dueños en Europa y Estados Unidos desde la primera publicación de *El museo desaparecido*. En Francia únicamente, cientos de obras de arte ya han sido devueltas por los recalcitrantes museos nacionales —y esto es mucho decir.

Centenares de familias despojadas de Europa y de América han reanudado sus reclamaciones, iniciando un amplio debate internacional entre gobiernos, tribunales, museos, marchands de arte, subastadores y coleccionistas. En Francia, Suiza, Austria, Reino Unido, Holanda y los Estados Unidos, se han creado comisiones nacionales sobre el expolio nazi y nuevas decisiones jurídicas han visto la luz. La desclasificación y el acceso público a los archivos y documentos pertinentes de los países mencionados se ha ido acelerando y ampliando muy notablemente.

Han sido todas éstas, decisiones tomadas al más alto nivel político o jurídico para ilustrar la idea, poco generalizada, de que los temas del arte y de la cultura tienen repercusiones y ramificaciones de gran importancia para toda la sociedad.

En los museos, galerías, casas de subastas y círculos del arte en general, se ha despertado, igualmente, un gran interés por la noción de *procedencia* —la historia listada y detallada de los sucesivos propietarios de una obra de arte— que, a menudo, hasta que surgió este tema, se había limitado a enumerar una sucesión prestigiosa, pero incompleta, de los nombres de los propietarios anteriores, y demostrado poco interés por elucidar si una obra en cuestión había sido confiscada, restituida o no.

La historia del expolio y la confiscación de obras de arte llevada a cabo por los nazis es intrincada e interminable. Podría, acaso, describir los años de investigación que he pasado escribiendo este libro como el lento descubrimiento de un archipiélago, cuyas islas, a primera vista, parecían inconexas. Pero, a medida que se avanzaba en las indagaciones y que iba tomando forma la historia, los nexos entre las islas continuaban estrechándose, y las islas, al acercarse entre sí, transformando, poco a poco, en un vasto continente desconocido, y éste, a su vez, en nuevos laberintos históricos a la espera de ser explorados.

Otros escritores —periodistas o historiadores de arte, en uniforme militar o vestidos de civil— también han intentado explorar el continente del expolio nazi; ya sea, en los años que siguieron al término de la guerra o recientemente. Muchos compartieron su trabajo.

Entre éstos se encuentran, en Francia, Eric Conan del semanario *L'Express*, Philippe Sprang de *L'Événement du Jeudi*; en Bélgica, Jacques Lust; en los Estados Unidos, Andrew Decker, William Honan del *New York Times* y Lynn Nicholas; en

Rusia, Konstantin Akinsha y Grigori Kozlov.

El periodismo investigativo no descubre tanto como contribuye, conecta, enlaza y, finalmente, revela. Desde el principio, ésta ha sido mi intención.^[4]

PRIMERA PARTE

CIERTO AMOR POR EL ARTE

EL ASTRÓNOMO DE VERMEER, O EL PUNTO CIEGO DE HITLER
EL INFORME DE KÜMMEL, O LA RESPUESTA NAZI A NAPOLEÓN
GOERING, «AMIGO DE TODAS LAS ARTES»

Capítulo 1

EL ASTRÓNOMO DE VERMEER O EL PUNTO CIEGO DE HITLER

Antes que nada, para iniciar esta compleja historia acaso sea necesario entrar en el ala Richelieu del Museo del Louvre en París, de cuyas paredes cuelgan las obras de los grandes pintores de las escuelas flamenca y holandesa. Allí, rodeado de importantes lienzos de mayor tamaño, se encuentra *El astrónomo*, cuadro ambarino de modesta dimensión pintado por el pintor holandés Jan Vermeer en el siglo XVII (véase [ilustración A1](#)). En él, se ve representado a un hombre vestido con una bata azulada, apartado en la serena y estudiosa intimidad de su despacho, sentado cómodamente ante su escritorio. Frente a la única ventana y fuente de luz en la pintura, situada a la izquierda, el hombre, con la mano derecha, hace girar un globo terráqueo. Sobre la mesa, cubierta con un manto plegado de tonos azules, descansan un compás, un astrolabio y un libro abierto. Una inspección detenida del libro revela que es un célebre manual de astronomía y de geografía muy conocido en la Europa del siglo XVII. Su contenido se inspira en los escritos del Antiguo Testamento. El libro se encuentra abierto en las páginas del tercer capítulo, que trata de las estrellas, de las constelaciones y establece nexos entre observaciones astronómicas y fuentes bíblicas y hebraicas. El globo terráqueo instalado sobre la mesa data de 1600 y representa la suma del conocimiento geográfico hasta entonces.

Colocado contra la claroscuro pared del fondo, se encuentra un armario de tamaño medio que exhibe la firma del artista y la fecha aproximada de realización del cuadro: el año 1668. En la misma pared, al lado derecho del mencionado armario, cuelga una pequeña pintura anónima enmarcada en negro que representa una de las escenas centrales y emblemáticas de la Biblia: el rescate de Moisés del Nilo (Éxodo 2:1-10). La misma pintura, *Moisés salvado de las aguas*, aparece, reproducida a una escala mayor, en otra obra de Vermeer: *Dama redactando una carta con su sirvienta*, cuadro realizado más tarde, en el 1670, que se encuentra hoy en la Galería Nacional de Irlanda en Dublín.

Al igual que en muchas otras obras del pintor holandés, ejecutadas con una gran sensibilidad por la intimidad interior, lo esencial de la atmósfera doméstica proviene de los efectos tenues de la luz natural. En *El astrónomo*, a partir de la izquierda del cuadro, una luz ámbar translúcida, suave y tamizada, se difunde por la habitación a través de la ventana de cristales con monturas de plomo. La luz envuelve, primero, el globo, la tela sobre la mesa y, luego, el libro. Por último, al seguir su curso natural, alcanza la cara del hombre y se difumina por el resto del despacho.

Pero nos falta conocer aún dos aspectos importantes de la historia de *El astrónomo* que, a primera vista, podrían muy bien pasar inadvertidos. Ambos son esenciales para la historia que nos interesa; del primero no existen indicios

observables y, por lo tanto, debemos explicarlo; el segundo fue borrado por decisión consciente, y sólo se lo podrá reconstituir en nuestra imaginación.

El primer elemento por conocer, claro está, es la procedencia completa del cuadro —la lista de todos aquellos que han poseído esta obra, desde su ejecución—. Sin embargo, la placa que los conservadores del Louvre han fijado en la pared, al lado del cuadro, informa sucintamente a los visitantes que éste entró en el museo en 1982 como dación para saldar impuestos de sucesión.

Hasta esa reciente fecha, *El astrónomo* había pertenecido, durante casi un siglo, a la rama francesa de la familia Rothschild, banqueros judíos de origen alemán. En efecto, desde 1886, fecha en que el barón Alphonse de Rothschild adquirió el cuadro en Londres para integrarlo en su colección privada en París, éste había formado parte de la fortuna familiar, un bien codiciado transmitido cuidadosamente de padre a hijo.

Desde su ejecución a mediados del siglo xvii hasta 1800 —fecha en que la obra llegó a Londres procedente de Holanda— nuestro cuadro había acompañado siempre a otro Vermeer, *El geógrafo*. Numerosos historiadores de arte, coleccionistas y marchands consideraban que ambos formaban pareja, ya que sus temas, composición y fechas de realización se encuentran estrechamente relacionados. Además, alguna vez se había conjeturado que Vermeer utilizó a la misma persona como modelo para ambos cuadros: el naturalista holandés Antony van Leeuwenhoek, uno de los inventores del microscopio, originario de Delft, ciudad natal de Vermeer.

En Londres, entonces, los dos cuadros se vendieron por separado en el siglo xix, terminando cada uno por ingresar en colecciones distintas por primera vez en su historia. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial, en 1939, *El astrónomo*, pues, decoraba una de las mansiones de los Rothschild vecinas de la Plaza de la Concordia en París, mientras que *El geógrafo* se encontraba en las colecciones nacionales del Stadel Museum de Francfort en la Alemania nazi de entonces.

La procedencia de *El astrónomo* es conocida pero, a pesar de haber sido objeto de mucho estudio, escasean datos importantes de su historia en el siglo xx. Esta laguna nos dirige hacia el segundo elemento ausente de la historia del cuadro. Y es que existió un período corto, en un tiempo reciente del siglo xx, durante el cual *El astrónomo* no se hallaba ni en casa de sus dueños, los Rothschild, ni tampoco plácidamente expuesto en el museo del Louvre. A primera vista, no queda huella de este eclipse abrupto y misterioso en la larga vida del lienzo ya que la placa, el catálogo general del museo y aun el catálogo racional de toda la obra de Vermeer no nos suplen información sobre ese momento de su trayectoria particular.

Hallaríamos, tal vez, una pista importante sobre este corto período si se nos permitiera descolgar el cuadro de la pared del museo y examinar el dorso del lienzo. Allí descubriríamos el lugar en donde los historiadores de arte nazi lo marcaron con una esvástica o cruz gamada, ahora borrada.

En efecto, *El astrónomo* formó parte, por un tiempo, de la colección personal de Adolf Hitler, aunque por muy poco tiempo. Unos meses después de la invasión y

ocupación de Francia en junio de 1940, el deseado cuadro fue confiscado de una de las casas de Édouard de Rothschild, hijo de Alphonse, por el *Einsatzstab Reichsleiters Rosenberg* (ERR) —el organismo alemán responsable de la mayor parte del expolio cultural en Francia— y transportado al pequeño y aislado museo del Jeu de Paume, que hacía, para entonces, las veces de almacén de arte robado.

Una vez depositado en el museo, un equipo militar de historiadores de arte nazis redactó una detallada descripción de la obra, la hizo fotografiar, tasó su valor y la declaró —con la soberbia codiciosa de los alemanes de entonces— irremediabilmente y para siempre “Propiedad del Reich Alemán”. Acto seguido, el cuadro fue marcado al dorso con la pequeña cruz gamada en tinta negra, que ya no es posible distinguir hoy.

Alfred Rosenberg, teórico principal e histórico camarada de Hitler en el partido nazi, había desarrollado sus ideas sobre la supremacía germánica en su libro *El mito del siglo xx*. Encargado de asuntos intelectuales y culturales en el Partido, Rosenberg llevaba el aparatoso y pretencioso título oficial de “Representante del Führer para la Supervisión de la Instrucción Intelectual e Ideológica del Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores”. A ese título había sido nombrado director del ERR.

El 13 de noviembre de 1940, en su papel de supervisor del expolio nazi en los países ocupados, Alfred Rosenberg escribió una nota a Martín Bormann —acólito y secretario personal de Hitler, férreo administrador de sus finanzas y gestionarlo de su colección de arte—. En ella, Rosenberg expresaba su más viva satisfacción por el botín encontrado en París recientemente, *El astrónomo*: «Con mucha prisa, el informe para el Führer, adjunto, le traerá, creo, gran dicha. Me agrada, además, poder informar al Führer que la pintura de Jan Ver Meer [sic] de Delft, que él había mencionado, ha sido encontrada entre las obras confiscadas de los Rothschild».^[1] No mucho después de esta misiva, y junto a cientos de otras obras de arte, el cuadro fue transportado desde el museo del Jeu de Paume por convoy especial en dirección a Alemania.

El astrónomo se encontraba en un inventario nazi de «obras europeas de mayor valor histórico y artístico». Algunas de estas obras, provenientes de todos los países conquistados por los alemanes, serían seleccionadas para el museo de arte europeo que Hitler proyectaba construir en la ciudad austriaca de Linz. El resto del botín iría a formar parte de las colecciones personales de Hitler, Goering, del ministro de Relaciones Exteriores Joachim von Ribbentrop, de otros dignatarios del régimen, a decorar las nuevas oficinas del Partido Nazi en los países ocupados o a ser trocado o vendido en el mercado de arte europeo.

Era éste el codiciado botín de guerra. Bélgica y Holanda fueron saqueados con rigor y método pero, de todos los países de Europa occidental, Francia fue la mayor víctima de la rapiña alemana.

En Europa oriental, claro está, el problema del pillaje cultural presentaba otro cariz. Los pueblos eslavos, según la ideología del Reich, no debían aspirar o

pretender tener una cultura propia y el proyecto de Hitler contaba con la completa destrucción de su identidad, folklore, patrimonio cultural e idioma por medio de los asesinatos en masa, la germanización forzada y la subordinación de su territorio nacional al alemán.

La cultura francesa, por el contrario, fascinaba a los nazis, en una contradictoria y pendular relación de atracción y repulsión, de aprecio y desprecio simultáneos, que la juzgaba amenazante aunque también admirable, deseable y digna de emulación. El objetivo debía ser su captura y apropiación y no su aniquilamiento. A pesar del profundo chauvinismo y terquísimo fanatismo por todos los aspectos de la cultura germánica, la estética nazi apreciaba, secreta o abiertamente, la grandeza y creatividad artística y arquitectónica del pasado aristocrático y autocrático de Francia; desde Luis XIV, el Rey Sol, hasta Napoleón el Grande y Napoleón III

Entre los líderes nazis, nadie mejor que el propio Führer manifestaba la ambivalencia de esta paradójica y, muchas veces, turbia relación con el ancestral enemigo francés. En los años previos a la guerra, Hitler le había confesado al escultor alemán Arno Breker, su amigo y artista preferido, la gran fascinación que siempre había experimentado por París, ciudad que, hasta entonces, no había podido visitar nunca.

Con la estrepitosa derrota infligida al ejército francés, el deseo de Hitler pudo realizarse. Su única y furtiva visita a la Ciudad Luz tuvo lugar el 28 de junio de 1940, pocos días después de firmar el humillante Armisticio impuesto a Francia que daba comienzo oficialmente a la ocupación alemana y a la colaboración francesa del gobierno de Vichy.

Albert Speer, el arquitecto personal del Führer y ministro de su gobierno, fue uno de sus acompañantes en aquel victorioso aunque solitario recorrido por las calles de París. En sus memorias describe cómo, a pesar del contexto altamente militar y político de su viaje, este evento fue, para el máximo líder nazi, una suerte de «excursión artística» a la ciudad que tanto le había atraído desde sus años jóvenes.

La airosa visita, de la cual sobreviven un conocido cortometraje propagandístico y algunas fotos, comenzó un domingo a las cinco y media de esa mañana de verano. El avión del Führer, proveniente de Alemania, había aterrizado en el aeropuerto de Le Bourget, al norte de la ciudad. Allí, Hitler y su reducida comitiva se acomodaron en tres Mercedes descapotables, acompañados por los sempiternos fotógrafos y camarógrafos oficiales. A toda velocidad y con una escolta discreta reducida al mínimo, el cortejo nazi penetró en la Ciudad Luz y se dirigió directamente a La Ópera, el edificio preferido del Führer. Las calles semioscuras de la ciudad estaban aún desiertas. En el interior del local, los candelabros y todas las luces brillaban, anticipando la llegada del victorioso líder. De antemano, Hitler, entusiasmado, había estudiado ya cuidadosamente los planos arquitectónicos del edificio y fungió espontáneamente de guía del grupo; papel semiimprovisado —como mucho de lo que hacía Hitler— que, cabe aventurar sin excesivo riesgo, ninguno de sus acompañantes

pretendió disputarle.

Con gran seriedad, inspeccionó y comentó sobre la majestuosa escalinata central del vestíbulo, el conocido *foyer*, la elegante platea. «Parecía fascinado por La Ópera, arrebatado por su inigualable belleza, los ojos le brillaban con extraño éxtasis», escribe Speer. Cerca del escenario, Hitler advirtió a primera vista que faltaba uno de los salones que había observado en los planos. Intrigado, lo señaló al grupo e interrogó al guardia francés que los acompañaba. El guardia confirmó la observación dándole la razón al Führer: años atrás, tras una renovación del edificio, se había suprimido el salón desaparecido. «Ya ven qué bien conozco el camino aquí», comentó, satisfecho de sí mismo. Encantado, como siempre, al demostrar sus conocimientos a sus allegados y dar una lección a sus subalternos. Al dejar La Ópera, el grupo de líderes nazis continuó la visita hacia el oeste de la ciudad, con la iglesia de La Madeleine y la Plaza de la Concordia. Luego, siempre hacia el oeste, recorrió los Champs Élysées hasta alcanzar el Arco de Triunfo que conmemora las victorias militares napoleónicas. En el Palacio del Trocadero, Hitler y su grupo se apearon y pasearon por la amplia terraza disfrutando de su perspectiva panorámica. Se maravillaron ante la vista de la Torre Eiffel. Tras llegar al monumento a Los Inválidos y penetrar en el espacio que domina la Tumba de Napoleón, su rival a través del tiempo, Hitler «permaneció un largo rato» admirando el lugar. Luego, posó para una fotografía de propaganda. De ahí, la visita continuó rápidamente hasta El Panteón, en lo alto del Barrio Latino. Allí, el dictador nazi examinó la enorme bóveda, «cuyas proporciones le impresionaron grandemente». Speer, un buen arquitecto, se sorprendió al advertir de que durante esa primera y única visita a la capital francesa Hitler «no demostrara ningún interés particular por algunas de las más bellas obras arquitectónicas de París: la Plaza de los Vosgos, El Louvre, el Palacio de Justicia, la Santa Capilla». Luego, Speer recuerda su asombro al darse cuenta de que «el objetivo de nuestra excursión era el Sagrado Corazón, esa insípida y romántica imitación de las iglesias con cúpulas del bajo medioevo». Rodeado por sus guardaespaldas, Hitler se detuvo un largo instante ante la iglesia, admirando la blanca construcción concebida en homenaje a los enemigos caídos de la Comuna de 1870 y construida en la más alta cumbre de la colina de Montmartre que domina a París.

Esa misma noche, Hitler, aún entusiasmado por la visita, se confió a Speer: «Ver París era el sueño de mi vida... No puede usted imaginar qué contento estoy porque hoy ese sueño se ha hecho realidad». Y, acto seguido, ordenó al arquitecto redactar un decreto oficial que iniciara una serie de vastos proyectos de renovación arquitectónica en Berlín. «¿No es bella París?, añadió con entusiasmo. Berlín tendrá que ser mucho más bella... En el pasado consideré, a menudo, si no habría que destruir a París. Pero, una vez que hayamos terminado en Berlín, París no será más que una sombra».^[2]

En esos últimos comentarios, que delatan un profundo deseo de erradicación de lo admirado y envidiado, encontramos en la persona de Hitler mismo la intensa ambigüedad nazi a propósito de la cultura en Francia y en Europa occidental.

Es una perogrullada recordar —pues siempre lo olvidamos— que muchos aspectos de cualquier política guerrera nacional, por más compleja que ésta sea, se definen en función de sentimientos muy elementales y comunes experimentados por los que la establecen. Así lo hemos podido constatar recientemente con la inexistente política de protección del patrimonio cultural iraquí por parte del ejército de ocupación norteamericano, muestra de la falta de interés por ese tema —pero no así por el del petróleo y su Ministerio— por parte del gobierno y el alto mando militar estadounidense.

Del mismo modo, la política nazi de confiscación y saqueo de arte en los territorios ocupados no sería una excepción a esa regla, pues fue forjada y definida por lo que sentían los que la establecieron. Ese activo e insondable interés de Hitler y los otros altos dignatarios nazis por el arte se vio reflejado en la importancia y la alta prioridad que se le atribuiría al tema aun en los tiempos más difíciles y álgidos de la guerra.

A pesar de la poca información existente sobre Hitler y su relación con el arte, sabemos que desde sus años adolescentes, el joven Hitler se sintió grandemente atraído por el arte y el mundo de los artistas. Con infinita vanidad e insaciable afán de reconocimiento escribe en *Mein Kampf*, su autobiografía y manifiesto político publicado en 1925, sobre su destreza como pintor, «superado sólo por mi talento como dibujante, particularmente en el campo de la arquitectura».^[3]

Antes de su transformación en político, su talento artístico nunca le fue reconocido. De joven, intentó dos veces ingresar en la Academia de Bellas Artes de Viena, mas —desafortunadamente para la historia mundial posterior— no logró aprobar los exámenes de ingreso. Igualmente, más tarde, la Escuela de Arquitectura de la capital austro-húngara descartó su solicitud y expediente de ingreso.

Después de la derrota germano-austriaca y la desmovilización masiva cite cientos de miles de soldados, Hitler, joven, veterano y desocupado, ganaba dinero pintando y vendiendo vistas y escenas de Viena en forma de tarjetas postales. También trabajaba pintando carteles de publicidad.

Al iniciar oficialmente su carrera política, Hitler continuó pintando y dibujando, mientras articulaba ideas archiconservadoras y anti-modernas sobre el arte; con estipulaciones políticas muy limitadas de lo que es aceptable y de lo que es permisible. En su autobiografía, con ferocidad y suficiencia características, Hitler comentaba sobre la existencia del cubismo, el surrealismo y el dadaísmo. Debido al alejamiento de estos movimientos de los cánones tradicionales del arte y su rompimiento radical con las reglas establecidas del realismo, el futuro Führer atacaba con violencia y anatemizaba el arte moderno como *arte degenerado*, «productos de mentes degeneradas». Y añadía que es «el deber del Estado, y de sus líderes, impedir a un pueblo caer bajo la influencia de la locura espiritual».^[4] Así, pintores de la talla de Picasso, de Matisse, Braque, Léger, Dalí, Miró; Kandinsky, Modigliani, Chagall, eran simple y llanamente excluidos de la historia del arte.

Sus posiciones en lo que respecta al arte moderno eran tan negativamente radicales que se puede afirmar que el Führer nunca comprendió la cultura y la vida modernas; esa modernidad que se abalanzaba sobre la sociedad de nuestros tiempos y que desplazaría aquellas heroicas quimeras del pasado que los nazis añoraban e intentaban imponer.

Hitler sería, pues, el único de los grandes dictadores de la época en involucrarse profundamente tanto en los detalles y decisiones estéticas de su imperio —el arte, la arquitectura, los desfiles políticos, la selección de uniformes, banderas, estandartes e insignias— como en los asuntos políticos o los métodos de represión.

Es durante su ascenso al poder que la admiración del Führer por los grandes pintores europeos se une estrechamente a su antisemitismo. Sabemos que uno de los libros que lo marca e influye intelectualmente se intitula *La enseñanza de Rembrandt* (o *Rembrandt como maestro*) del escritor nacionalista alemán Julius Langbehn. El autor encontraba en el pintor holandés los rasgos de un héroe y de un modelo para la cultura germánica y la raza aria. En el libro se anunciaba, además, que la Gran Alemania gobernaría algún día a toda Europa.

La figura de Rembrandt, a la vez pintor y héroe germano, volvía sin cesar en los comentarios de Hitler. Así, el asunto de la pureza racial del gran pintor de Amsterdam era esencial para sus razonamientos políticos.

Inquieto y desconcertado, acaso, por la proximidad que Rembrandt había mantenido toda su vida con el mundo judío en Holanda, Hitler daba la impresión de querer convencerse de la perfecta arianidad de su modelo holandés.

Uno de sus mejores amigos al principio de su carrera política fue Ernst Hanfstaengl, un refinado burgués alemán de madre norteamericana educado en la Universidad de Harvard. Hanfstaengl, heredero de una conocida casa editora de libros de arte de Munich, estaba convencido, como muchos de su misma clase, de la posibilidad de transformar al provinciano joven austriaco Hitler, gran orador con mucho futuro, en un político nacionalista alemán culto y razonable al aproximarlos a un ambiente sofisticado. Por supuesto, Hanfstaengl no sabía aún que el suyo era un proyecto disparatado.

En sus memorias relata una visita junto a Adolf Hitler a la National Galerie de Berlín, bien al principio de los años veinte, al cabo de una infructuosa reunión para recaudar fondos para el Partido Nazi: «Pasamos bastante tiempo de pie delante de *Hombre con casco de oro* de Rembrandt. Hitler comenzó a pontificar: “He aquí algo único. Mire esa expresión heroica y marcial. Es la prueba de que Rembrandt, a pesar de los muchos retratos que pintó en el barrio judío de Amsterdam, era, en el fondo, un verdadero ario y un alemán...”. Hanfstaengl continúa: «Y, luego, casi sin mirar a los Vermeers del Museo de Berlín, galopamos en busca de ese otro héroe artístico de Hitler, Miguel Ángel».

Pero la National Galerie, desafortunadamente, no poseía ningún Miguel Ángel original, aparte de una estatua en mármol del *Joven Juan Bautista* que le era

solamente atribuida. «Hitler se detuvo en seco al frente a esta figura de porte grácil y casi femenino y declaró: “Miguel Ángel. He aquí la más monumental y más eterna figura de la historia del arte de la humanidad”». Hitler se adelantó a Hanfstaengl y continuó solo su briosa búsqueda de obras de Miguel Ángel, convencido de que debería haber otras en el museo. Cuando Hanfstaengl lo alcanza, encuentra al futuro Führer «embelesado delante de *Leda y el cisne* de Correggio. Recobró la compostura... Y aunque su fascinación provenía de la sensual representación de las dos figuras centrales, Hitler comenzó apresuradamente una fría conferencia improvisada sobre el “maravilloso juego de luces que ilumina a las ninfas que se bañan en el fondo del cuadro”».

Hanfstaengl descubriría en los años por venir que el tema mitológico de *Leda y el cisne* se convertiría en «una obsesión» para Hitler. Una vez que Hitler subió al poder, cualquier pintor que presentase el tema en alguna exposición artística nazi obtendría de seguro la medalla de oro.

Momentos más tarde, durante la misma visita al museo, Hitler se detiene bruscamente ante un lienzo llamado *San Mateo y el ángel* y exclama: «¡Observe! Su genio no tenía fin. No tenemos tiempo ahora, pero regresaremos y lo contemplaremos de nuevo». Hitler, pretendiendo ser un gran conocedor de arte, estaba convencido de que se encontraba ante una obra de Miguel Ángel, pero se equivocaba. La placa informativa al lado del cuadro decía lo siguiente: «Michelangelo Merisi-Caravaggio».

[5]

Así, en un mismo día en la National Galerie de Berlín, Adolf Hitler nos revelaba algunas de sus preocupaciones estéticas fundamentales. La primera, la germanidad y la pureza racial de Rembrandt, la segunda, con Miguel Ángel, el uso de las potentes formas clásicas, la tercera, su insistencia en negar la sensualidad en el arte con Correggio.

Es el interés de Hitler por Rembrandt, la raza y el arte lo que nos interesa aquí para la historia que vamos narrando en este libro. El Führer sabía, probablemente, que las «telas de los grandes pintores holandeses que tanto admiraba eran ricas en referencias al judaísmo». Pero, peor aún para la ideología política hitleriana, si Rembrandt representaba un modelo de héroe ario, su compenetrado contacto y simpatía por los judíos era: incompatible con el ideal racial y nacional nazi. Las visitas frecuentes de Rembrandt al gueto judío de Amsterdam, sus amistades, y sus múltiples retratos de ciudadanos importantes de la comunidad judía de su época eran, aparentemente, gran motivo de preocupación ideológica para el joven político alemán. Un ejemplo de la estrecha red de amistades y modelos que unía a Rembrandt con el mundo judío de su época sería el siguiente: el editor Manasseh ben Israel — amigo del gran pintor y cuyo retrato realizado por éste se encuentra hoy en el Museo de Israel— presentó a Rembrandt y al doctor Efraín Bueno —cuyo retrato y grabado por Rembrandt se encuentran, respectivamente, en el Rijksmuseum de Amsterdam y en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York.

Los cuadros de Rembrandt abundan, además, en temas bíblicos. Es cierto que estos motivos visuales surgen esencialmente debido a la Reforma Protestante, época en la que se redescubrió la lectura directa de la Biblia. Y las numerosas referencias bíblicas aluden ampliamente a la rica historia de los Países Bajos que, habiéndose independizado recientemente de España, se identificaban con Israel, pueblo elegido por Dios, conquistador tenaz de la tierra de Canaán. Es un hecho indiscutible que los holandeses del siglo XVII se sentían próximos a los judíos y habían acogido abiertamente a comerciantes e intelectuales judíos expulsados de Portugal.^[6]

La anécdota del *Hombre con casco de oro* que narra Hanfstaengl demuestra hasta qué punto las referencias judías en el arte se habían convertido en una preocupación para Hitler y un tema frecuente a soslayar.

En cuanto a *El astrónomo* del también holandés Vermeer, cuadro que Hitler deseaba incluir en su colección personal, éste incluye una referencia evidente a ese mundo hebraico tan detestado por el nazismo. Esta alusión, que ya hemos mencionado, filtrada por el prisma de la cultura protestante, ha sido muy bien integrada en la tela: el pequeño cuadro *Moisés salvado de las aguas* —el momento en el que la hija del Faraón y sus sirvientas descubren y rescatan al recién nacido flotando en el río Nilo.

Pero Hitler no captó nunca la referencia. Y, por lo mismo, el cuadrado inadvertido en el interior del cuadro principal, opera como un símbolo que delata el punto ciego, o punto muerto, de Hitler en el arte. Es el objeto inadvertido que no le permite comprender —o reconocer— cómo el texto fundador del judaísmo, el Antiguo Testamento, permea y funda la sociedad occidental y es parte integrante de su arte.

Unos doce años después de la visita a la National Galerie, al llegar al poder, el interés de Hitler por el arte y su control por el Estado siguen en aumento. Habiendo comenzado en los años veinte y treinta su propia colección de arte, con la ayuda inicial de su amigo y fotógrafo personal Heinrich Hoffmann, el líder alemán, con el gusto provinciano que lo caracterizaba profundamente, adquiere numerosas telas realistas alemanas de fines del siglo XIX y obras de la Escuela de Munich.

En junio de 1939, nombra al doctor Hans Posse, reconocido historiador de arte y director del excelente Museo de Dresde, único encargado de adquirir obras para su gran proyecto de museo de arte europeo a construirse en la ciudad de Linz. Según el plan megalómano, Linz, una capital provincial en los Alpes austriacos, en donde Hitler había pasado su niñez y adolescencia, se transformaría, junto a Berlín, Munich y Nuremberg, en una de las grandes vitrinas urbanas a la gloria del Reich. El monumental museo, compuesto por una serie de enormes edificios, alojaría las obras de arte europeo más importantes de la prehistoria a la época moderna. El Führer intentaba reunir y reestructurar toda la historia del arte desde la perspectiva nazi. Todos los selectos maestros de la pintura y la escultura tendrían su lugar. El núcleo del museo se compondría, claro está, de los artistas y manifestaciones artísticas de Europa del Norte, comenzando por la colección de pintores agrupada por el propio

Hitler. Los maestros de la pintura holandesa ocuparían un lugar importante. Los fondos del proyectado museo se constituirían por medio de adquisiciones masivas, pero también por la confiscación o el canje de obras provenientes de colecciones privadas o públicas de los países ocupados de Europa.

Speer recuerda cómo Posse, el nuevo encargado del museo, tomó las riendas del proyecto. Al nombrar a Posse, Hitler le mostró sus adquisiciones previas, incluyendo, orgulloso, su colección de obras de Eduard Grützner, uno de los pintores realistas que Hitler admiraba. La escena tuvo lugar en el propio búnker de Hitler, en donde colgaban las telas. Mas, objetivo e incorruptible, Posse descarta tanta obra pagada a precio de oro con un «apenas utilizable» o un «no está a la altura del museo, tal y como lo concibo...». Inmediatamente después, Posse, que dispone de un presupuesto de diez millones de marcos para las compras —el equivalente de ochenta y cinco millones de dólares de hoy; cantidad extraordinaria para un museo en aquella época—, comienza a comprar en grandes cantidades y a hacer presión sobre vendedores para obtener las obras que consideraba necesarias para un museo de arte europeo a la gloria de la cultura germánica. El curador podía, igualmente, seleccionar las piezas que deseaba de las colecciones confiscadas a judíos y a otras «personas indeseables» en Austria y en Checoslovaquia.

Posse mantenía informado constantemente al Führer de sus viajes de compra, indagación y reconocimiento con informes detallados a su oficina dirigidos a Martin Bormann, colaborador personal de Hitler.

La mayoría de las piezas adquiridas para Linz se depositaban en los sótanos del Führerbau de Munich, el enorme edificio que acogía las oficinas de Hitler en la capital bávara.

En junio de 1940, en su primer informe anual, presentado justo cuando comienza la ocupación de Francia, Posse notifica a Hitler sobre el estado de sus colecciones, el porvenir del museo y la adquisición de cuatrocientos sesenta y cinco cuadros solamente en un año. Le recuerda respetuosamente al Führer que es imperativo obtener obras de Vermeer, Rubens y Rembrandt para poseer una colección completa. Se comprende, así, la importancia de la incautación de *El astrónomo* en noviembre de ese mismo año y la alegría anticipada de Hitler.^[7]

Con las primeras y fáciles conquistas nazis en Europa, Posse visitó los países ocupados para comprar, a menudo mediante coacción, telas, esculturas y dibujos destinados al museo de Linz. Posse no sería el único. Maria Dietrich, una confidente de Hitler y amiga de Eva Braun, la amante de Hitler, continuaría, junto a otros, las compras masivas de obras de arte para el Führer.

Como ya sabemos, Francia era uno de los objetivos de la ambición cultural de Hitler. Y esperaba, así, la firma de un tratado de paz oficial con este país para obtener, como reparaciones de guerra, muchas de las mejores obras del Museo del Louvre. Pero, ese tratado definitivo no vio nunca la luz. En junio de 1940, sólo se firmó un armisticio entre Alemania y Francia. El derrumbe prematuro del Reich le impidió a

Hitler presentar sus extravagantes exigencias al pueblo francés.

Aun así, el ERR —el organismo alemán responsable de la mayor parte del expolio cultural de judíos y masones en Francia, dirigido por Alfred Rosenberg— confiscó miles de cuadros. La mayoría fueron inventariados, catalogados y fotografiados. Los historiadores de arte del ERR seleccionaron varios centenares al gusto de Hitler para incluirlos en lujosos álbumes de fotos encuadernados en cuero que el Führer tendrá siempre a su disposición.

A pesar de los reveses militares alemanes posteriores y de los problemas de una economía de guerra hecha pedazos, el presupuesto de adquisiciones para el proyecto de Linz continuó aumentando durante el transcurso de la guerra. A finales del 1944, cuando ya los nazis están en clara desbandada por todas partes, los dineros asignados se aproximan a los 70 millones de marcos —595 millones de dólares de hoy—, mientras que los depósitos de la colección reunida para el Führer acogen el volumen gigantesco de más de ocho mil pinturas y esculturas.^[8]

El interés profundo de Hitler por el arte se extiende hasta el último de sus días, pero pocos estudiosos del nazismo lo han observado y le han otorgado la importancia capital que tiene.

En vísperas de su suicidio, el 30 de abril de 1945, mientras Berlín es asediada por el triunfante ejército soviético, el Führer, acorralado en su búnker, dicta su última voluntad y testamento ante Bormann, Joseph Goebbels, su fiel ministro de Propaganda, y el coronel Von Below. En ese documento final, dactilografiado por su secretaria, Hitler, todavía incapaz de admitir la evidente derrota de Alemania, lega todos sus bienes al Partido. Y las únicas propiedades que menciona explícitamente en el pliego son las pinturas destinadas a su proyecto de museo: «Las pinturas de mis colecciones, que he comprado a través de los años, no fueron reunidas con un fin personal en mente, sino solamente para la extensión de la galería de mi ciudad natal de Linz del Danubio. Es mi deseo más sincero que se cumpla ese legado».^[9]

Con la muerte de Hitler y la capitulación alemana llega a su estrepitoso final el Tercer Reich. En doce años, y no en mil como lo anunciaba Hitler, fueron desplazadas, transferidas y robadas más obras de arte que durante la Guerra de los Treinta Años o las guerras napoleónicas.

Capítulo 2

EL INFORME DE KÜMMEL O LA RESPUESTA NAZI A NAPOLEÓN

En 1940, un proyecto desmesurado toma forma, ya esbozado en los escritos de Hitler y de los ideólogos nazis: repatriar todas las obras de arte robadas de Alemania desde el siglo XVI y que se encuentran dispersas por el mundo entero. Con ese fin, y en el contexto de las recientes victorias militares, Boorman y Goebbels transmiten una orden escrita del propio Hitler al eminente historiador de arte Otto Kümmel, director de los museos nacionales alemanes.

En la misma se le exige establecer una lista detallada de todas las reivindicaciones del Reich en el patrimonio artístico de países extranjeros. La lista deberá incluir todo objeto transferido por compra ilegal o conquista militar en el territorio del Reich desde principios del siglo XVI. Este proyecto, concebido al más alto nivel, confirma, si es aún necesario, la considerable importancia acordada al arte por los altos dignatarios nazis.

El trabajo de Kümmel produce tres volúmenes de cien páginas cada uno. Combina las investigaciones de tres especialistas: el doctor Rademacher, director de los museos del Alto Rin, el doctor Apffelstaedt y el doctor Baumann,^[1] que tendrán, como veremos más tarde, un papel importante en el mercado del arte parisino en la época de la ocupación. Este trabajo pormenorizado y monumental permanecerá secreto durante toda la guerra. Describe, punto por punto, las circunstancias y causas históricas de la transferencia de obras de arte germánicas a territorio no alemán y sienta las bases para una futura reclamación.

Con un método muy nazi, Kümmel indica, para la mayoría de las obras mencionadas, su lugar de origen en el Reich, la fecha de su transferencia, su ubicación actual y su valoración. Las obras se repartían en tres categorías: «Obras de importancia histórica especial», «Obras de importancia menor» y «Obras de interés local».

Al prepararse el informe, los objetivos de conquista mundial de Hitler parecen a punto de realizarse. La recuperación del patrimonio alemán descrito en el informe se convierte en un evento no solamente posible sino inminente.

Hitler acaba de vencer a Francia, Holanda y Bélgica. Poco tiempo antes ya había desmembrado a Polonia, anexo a Austria y al territorio de los Sudetes. Sólo faltaba la derrota de Inglaterra y la invasión de la Unión Soviética para lograr sus objetivos de supremacía. Los diligentes historiadores de arte no hacían pues, según ellos, más que establecer la lista de obras a localizar en los próximos meses o el año siguiente. Su gran proyecto de reivindicación cultural atañe ahora a territorios no alemanes.

Naturalmente, el informe de Kümmel toma como objetivo el mundo entero y recorre cuatro siglos de historia. Enumera una serie de reclamaciones que se

extienden desde la Unión Soviética hasta Estados Unidos y recorren desde los años 1500 hasta la década de 1930, Se reclaman tanto banderas y oriflomas robados por Suecia al ejército imperial durante la Guerra de los Treinta Años, como tal o cual pintura debidamente adquirida en el siglo XIX y apaciblemente expuesta en alguna sala del Museo del Louvre o del Metropolitano en Nueva York. De paso, el informe no duda en reclamar seis pinturas de la colección personal del rey de Inglaterra, entre las cuales se halla *Cristo y María Magdalena*, de Rembrandt.

Pinturas, esculturas, armaduras medievales, porcelana, vajillas y objetos de plata, estandartes y medallas militares, cristalería, monedas: el informe no cede ante nada. Poco importa que las condiciones de salida del territorio alemán hayan sido legales o no, pacíficas o violentas. Lo esencial es que el pueblo alemán haya sido *geraubte* — robado o expoliado— y que esas obras se encuentren fuera del Reich. Pero esta sencilla exigencia nazi posee también un significado histórico y psicológico más profundo para el nacionalismo alemán, pues se trata de borrar de una vez por todas, la humillación infligida Con el Tratado de Paz de Versalles de 1919, que terminó con la Primera Guerra Mundial, y de devolver a la cultura alemana el lugar central que le corresponde naturalmente. Su gran proyecto de reivindicación cultural atañe ahora a territorios no alemanes.

En primer lugar se encontraban, por supuesto, las reclamaciones contra Francia, el enemigo hereditario. Se le reclaman mil ochocientas piezas, entre las cuales trescientas cincuenta y nueve ubicadas en museos o lugares públicos. Ningún museo francés, de París o de provincia, escapa al examen del informe. Sin olvidar las colecciones privadas. Y en cuanto a las piezas reclamadas pero cuyo paradero se desconoce. Kümmel preveía compensación por otras piezas de valor equivalente de las colecciones de arte francés.

La introducción redactada por Kümmel es una verdadera acusación contra Francia. Se señala a los ejércitos napoleónicos como los grandes responsables y culpables del saqueo. Y esta condena abierta confirma la importancia simbólica de Napoleón para los dirigentes del Reich. A través de todos los documentos del informe, los actos de expolio cometidos por el emperador francés en sus campañas son citados, constantemente, como referencia, con la idea de que el Tercer Reich, por una especie de simetría reparadora y muy posterior, pudiera borrarlos uno a uno.

En efecto, sin contar con los grandes botines tomados de Italia y Egipto, Napoleón había colmado las colecciones del Museo del Louvre con lo traído de las victorias militares en los países germanos. Hasta el día de hoy, el Louvre, en sus inventarios, distingue entre las distintas procedencias de las obras. Su catálogo recuerda el lugar de origen de las pinturas incautadas durante las campañas de Munich de 1806, la de Cassel de 1807 y la de Viena de 1809, cuando una parte importante de la Galería Imperial Austríaca fue transportada a París.

De la sola ciudad de Cassel, Napoleón había transportado doscientas noventa y nueve telas, entre las cuales se encontraban dieciséis Rembrandt, cuatro Rubens y un

Tiziano. Además, el informe exigía la restitución de quinientas ochenta y cuatro medallas de oro y cuatro mil cuatrocientas veintiocho medallas de plata pertenecientes, según éste, a la mencionada ciudad. Sin dar más detalles sobre el lugar en que se encontraban, y sin presentar ningún tipo de prueba, los nazis afirmaban meramente que éstas «habían sido trasladadas a Francia».

Es cierto que la colección de Federico El Grande de Prusia había sido transportada, en una de esas ocasiones, de Postdam y Berlín a París. Incluía, entre otros, Watteaux muy hermosos y sobre todo una de las telas preferidas de Hitler, *Leda y el cisne* de Correggio, que había sido devuelta a Berlín después de la caída de Napoleón.

Algunas obras de pura cepa germana habían tomado también un destino previo por Italia antes de llegar a París. Así *El Paraíso terrestre* de Pieter Brueghel, el viejo, incautado por Napoleón en 1796 de la Pinacoteca Ambrosiana en Milán.

Es cierto, por otra parte, que el Congreso de Viena de 1815, celebrado después de la derrota de Napoleón, había intentado poner un poco de orden político en Europa, incluyendo aquellos desplazamientos anárquicos de obras de arte ocasionados por las campañas del emperador francés.

Muchos cuadros y esculturas —*La Transfiguración y La Madonna de Foligno* de Rafael, el *Entierro de Cristo* de Caravaggio, el *Martirio de San Erasmo* de Poussin, la escultura helenística el *Laocoonte*, todos traídos de las colecciones del papa en el Vaticano, el *Martirio de San Pedro* por Tiziano, las famosas esculturas en bronce de los caballos y el león de San Marcos en Venecia, entre otros— fueron devueltos a sus respectivos dueños italianos o austríacos a partir de 1815.

Otros nunca regresaron de Francia a su lugar de origen, tanto por las circunstancias como por la astucia incomparable de Vivant Denon, el brillante director del Museo del Louvre de entonces. Fue así como nunca fueron devueltos *El matrimonio místico de Santa Catalina* de Veronese —hoy en el Museo de Rouen— y *La Adoración de los Reyes* de Rubens —hoy en Lyon—, reclamada, sin éxito, por la ciudad de Múnich.

El Louvre conservó, además, dos de las mejores piezas incautadas: *El Paraíso* de Tintoretto, saqueado en Verona, y *Las bodas de Caná* de Veronese, descolgado de las paredes de la iglesia de San Giorgio Maggiore en Venecia.

Denon, desde el Louvre, concibió varias estratagemas para que Francia conservase este último cuadro. Primeramente, cuando las autoridades austríacas, los entonces gobernantes de Venecia, exigen la restitución del enorme cuadro, el director lo envía a restaurar lejos de París, a un taller de Provincias. Y anuncia a los austríacos la imperiosa necesidad de reparar la tela, logrando retardar la entrega. Luego, ante la insistencia de Austria, Denon continúa extendiendo los plazos de la devolución, arguyendo que cualquier transporte inapropiado —hasta la lejana Venecia— podría estropear irreparablemente la pintura. Finalmente, el genial Denon propone a sus interlocutores austríacos un intercambio con una obra francesa de supuesto igual

valor estético. El director ofrece *La Cena en casa de Simón* de Charles Le Brun, el primer pintor de la corte de Luis XIV. Los austríacos, muy conservadores en sus gustos estéticos, quedan seducidos por el academicismo y el real linaje del cuadro y el real linaje del cuadro. El canje fue aceptado. Mas esa tela de Le Brun, pintor del siglo XVII escasamente recordado, nos parece hoy de mucho menor valor que la de Veronese.^[2]

Künmmel podía, pues, establecer fácilmente que las guerras napoleónicas habían sido muy favorables a Francia en el campo artístico. Otros estudios, que no tenían nada de nazi, lo habían ya demostrado, como el de la conservadora francesa Marie-Louise Blumer que, en los años treinta, había rastreado unas quinientas pinturas incautadas por los ejércitos revolucionarios franceses en Italia e identificado doscientas cuarenta y ocho de éstas que no fueron devueltas nunca.^[3]

Los nazis reclamaban un gran número de pinturas al Museo del Louvre, entre ellas varias obras maestras: un *Autorretrato* de Rembrandt, hurtado en 1806; y siete cuadros de Durero, el gran maestro alemán, sustraídos del Museo Albertina de Viena en 1809, y que incluían el *Retrato de Erasmo* y el *Retrato de un joven*. A los museos de provincia franceses también se les exigía lo suyo: al de Rouen, por ejemplo, se le requería la restitución de varios Rubens; al de Lyon, la *Dánae* de Tintoretto.

Las vengativas reclamaciones del informe no olvidaban tampoco los embargos de obras de arte efectuados por las autoridades francesas contra ciudadanos alemanes y austríacos residentes en Francia de 1914 a 1919, durante la Primera Guerra Mundial. Esta lista comprendía, entre otras, las colecciones de arte de conocidos francófilos alemanes: el gran marchante del cubismo de origen judío, Daniel-Henry Kahnweiler, el crítico de arte Wilhelm Uhde, la baronesa Betty von Goldschmidt-Rothschild y el marchante Hans Wendland que, como veremos más tarde, tendrá un siniestro papel en las venideras confiscaciones nazis.

Lo más desconcertante de este listado —aunque sólo a primera vista— es que los nazis no olvidarán incluir en él a coleccionistas judíos o propietarios de *arte degenerado* perseguidos simultáneamente en Alemania. Así, junto a los Cézannes de la colección Kahnweiler y Wendland, los nazis reclamaban también pinturas de Braque, Léger, Picasso y del Vlaminck de la época fauvista. Y cabe preguntarse qué contaban hacer los nazis del Reich con tanta obra de *arte degenerado* que supuestamente no les interesaba; a menos que no fuera que contaran con venderlas en el mercado.

Así, las decenas de fabulosas pinturas vanguardistas de la colección Kahnweiler, vendidas por el gobierno francés a principios de los años veinte en subastas particularmente tumultuosas, eran objeto de reclamación en tanto que patrimonio del Reich.^[4]

El recorrido de *La Aldea de L'Estaque* de Cézanne, procedente de la colección del marchante alemán Wendland y, por tanto, considerado como propiedad inalienable del pueblo alemán, fue rastreado, paso a paso, por los redactores del informe de

Kümmel. Desde su embargo inicial y las tres subastas sucesivas de los bienes hasta su compra por el Museo de Brooklyn en Nueva York en los años veinte.

Una de las colecciones embargadas por el Estado francés durante la Primera Guerra Mundial contenía piezas de maestros antiguos, como el *Retrato del artista* de Durero. Adquirido por el Louvre por la cantidad de 300.000 francos en una de las mencionadas subastas, este Durero había pertenecido a Nicolas de Villeroy que, para su desdicha, había optado por la nacionalidad alemana al principio de la Primera Guerra.

Si bien Francia era el blanco principal de Kümmel, ningún país se quedaba rezagado. Los alemanes reclamaban al Museo Metropolitano de Nueva York un Brueghel que el ejército napoleónico había hurtado en Viena en 1809, un *Retrato de un Caballero* de van Dyck, que provenía de la galería de pintura de Cassel en 1806, un Pieter de Hooch y otro *Retrato de un Caballero* de Rembrandt, procedente de Francfort. Al Museo del Ermitage, en San Petersburgo, entonces Leningrado, se le reclamaba un Claude Lorrain y un Andrea del Sarto, ambos robados por el ejército revolucionario francés.

Pero el objeto que centra todo el resentimiento, la saña y la sed de revancha del informe es el conocido *Retablo del Cordero Místico* o *Político de Gante* del maestro Jan van Eyck, obra fundacional de la pintura flamenca y holandesa, que se encuentra en la iglesia de San Bavón en la ciudad belga de Gante. El artículo 247 del odiado del Tratado de Versalles de 1919, que fijaba las terribles condiciones de capitulación de Alemania y las humillantes reparaciones de guerra, había exigido la entrega a Bélgica de doce paneles del retablo a título de indemnización.

Así, a pesar de que los doce paneles habían sido adquiridos lícitamente en el siglo XIX por el Museo Kaiser Wilhelm de Berlín, los alemanes se vieron obligados a entregarlos a San Bavón en 1919. Kümmel sabía, por otra parte, que, a principios de la Segunda Guerra, Bélgica, temiendo el avance alemán, había confiado el retablo a Francia para su protección lejos de las líneas de combate, en el castillo de Pau, en el suroeste francés. Ahora, con la ocupación de Francia, el momento de la recuperación por parte de Alemania, no sólo de los doce paneles sino del codiciado retablo en su totalidad, se acercaba aún más.

Kümmel presenta oficialmente su informe a la cancillería del Reich en enero de 1941. En ese momento, y aprovechando el período entre otoño de 1940 y el invierno de 1941, que fue una suerte de tiempo de descanso y consolidación en Europa, los alemanes habían multiplicado e intensificado las operaciones de confiscación de obras de arte.

Sin embargo, el contenido del informe no servirá de referencia o directriz a este saqueo inicial. De hecho, debido a su carácter monumental y exhaustivo el desmesurado proyecto no se presta bien para una realización pieza por pieza. Se hubieran necesitado tratados de paz, reparaciones, convenciones y nueva jurisprudencia de conjunto que lo apuntalaran. Además, como había sido concebido

al más alto nivel de la jerarquía nazi, el informe permanecerá secreto hasta el fin y desconocido por parte de los servicios de confiscación alemanes. Finalmente, era razonable esperar que sus colosales exigencias hubieran encontrado la más determinada resistencia en los países conquistados. Se decidió, entonces, esperar hasta la victoria total del Reich.

¿El diligente doctor Otto Kümmel habrá, pues, perdido el tiempo con su equipo de historiadores, elaborando y redactando el listado? No del todo, pues, primeramente, el *Retablo de Gante* de Van Eyck fue entregado finalmente a Alemania por Francia, que lo había recibido en depósito de los belgas. Después de varias tentativas infructuosas, Hermann Goering, tenaz e influyente número dos del régimen, había logrado convencer al gobierno colaboracionista de Vichy que le entregase la obra en signo de buena voluntad hacia el Reich. Goering transportó el retablo a Berlín, en donde fue expuesto al público en junio de 1943. Y, segundo, los bienes de las iglesias y museos de Alsacia y Lorena, que el informe de Kümmel consideraba naturalmente como territorio alemán, depositados por el gobierno francés en el castillo de Hautefort, en el suroeste de Francia, fueron cedidos en su totalidad a los alemanes.

En cierto modo, el informe de Kümmel es una emanación quimérica de la ideología nazi, de su obsesión por la germanidad y la noción de patrimonio alemán. El informe completa, sin lugar a dudas, la vertiente cultural y artística del proyecto hitleriano de conquista nacionalista, junto a sus aspectos políticos, raciales, económicos y militares. En todas sus facetas se encuentra un profundo y resentido deseo xenófobo de revancha, de desquite perpetuo para enderezar un presente y rectificar un pasado que no habían acaecido como los nazis hubieran esperado.

La política nazi de apropiación cultural absoluta se impondrá más claramente en Europa del Este. Sin embargo, en Europa occidental la verdadera historia del saqueo de obras de arte se manifestará de otro modo. Las confiscaciones y el pillaje recaerán sobre sectores muy específicos de la población: judíos, masones, oponentes políticos, ensañándose en tal o cual víctima designada. Y, en vez de intentar recuperar cada artefacto de la herencia cultural germana, como proponía Kümmel, los nazis se concentrarán en los individuos y las obras que éstos posean.

Capítulo 3

GOERING, «AMIGO DE TODAS LAS ARTES»

A diferencia de Hitler, Rudolf Hess o Alfred Rosenberg, y otros miembros destacados del partido que apoyaron al Führer, Hermann Wilhelm Goering nació en la propia Alemania, en Rosenheim exactamente, en la Alta Baviera, en el año 1893. Hijo de un ministro plenipotenciario residente —gobernador colonial— del África Sudoccidental Alemana —la actual Namibia—. Goering fue también uno de los primeros camaradas de Hitler que procedía de la aristocracia de su país.^[1]

Poseía, además, como rasgo distintivo entre los nazis, su situación de auténtico gran héroe de la Primera Guerra Mundial, en la cual se había distinguido en la aviación imperial.

Aguerrido piloto de caza, entonces un nuevo tipo de guerrero glamoroso y osado, Goering se convirtió en comandante de la famosa escuadrilla Richthofen, el *Circo Volante*, cuando, en 1917, el legendario Barón Rojo perece en combate. El futuro líder nazi derribó más de veintidós aviones en duelos aéreos y fue herido varias veces.

Al concluir la guerra, el joven veterano se inició en la aviación comercial como piloto de la compañía Svenska Lufttraffik en Suecia y al intentar un aterrizaje en una propiedad campestre conoce y queda perdidamente prendado de una de las hijas del dueño, la baronesa sueca Carin von Fock. El flechazo, que determinará el resto de sus días, es inmediato y recíproco. Carin abandonará a su marido e hijo para ir a vivir con Goering, dedicándose él y a su carrera, como lo atestigua su apasionada correspondencia.

En 1922, fácilmente implantada en los medios ultranacionalistas de la nobleza y la burguesía alemanas, Carin presenta a Goering al joven líder político Adolf Hitler, que queda encantado de conocer a un famoso as de la aviación alemana, titular de la muy selecta condecoración militar de la orden Pour le Mérite. Después de este encuentro, Goering une su destino personal al del Partido Nacionalsocialista y Hitler lo nombra comandante de las incipientes SA (*Sturmabteilung*, unidades de asalto o tropas de choque), que tendrán un papel importante en la ascensión de los nazis al poder.

Junto al futuro Führer, Goering ayuda a planificar y participa en el fallido y descabellado *Putsch de la Cervecería* en Munich en noviembre de 1923. En éste, Hitler y un pequeño grupo de camaradas nazis intentan tomar el poder en Alemania, pero son fácilmente derrotados y apresados por las autoridades de la República de Weimar. Goering, herido gravemente en el muslo, se ve forzado a huir a Austria. Comienzan, entonces, con Carin, tres años de dificultades y de pocos recursos en Italia y Suecia. Será durante este período cuando, debido al dolor que le causaban las heridas, el impecable héroe se convierte en morfinómano. Durante su exilio, Goering

intentará deshacerse de la adicción, y lo logrará parcialmente, pero su dependencia de la morfina, junto a una espaciosa obesidad, regresará en los años siguientes.

Al amparo de la amplia amnistía del gobierno, Goering regresa en 1926 a Alemania en donde se activará inmediatamente en la filas del Partido Nazi. Vendrá, entonces, el fin de la pobreza y el inicio de la acumulación de una inmensa fortuna. En 1928, Goering sale elegido diputado nazi en el Reichstag, el parlamento alemán.

A los pocos años otro hecho transformará, de nuevo, la vida íntima del líder nazi, pues al cabo de una larga enfermedad, Carin muere de tuberculosis en 1931. Su fervor por ésta no lo abandonará durante el resto de sus días.

Para el cadáver de la baronesa comenzará entonces un errar de décadas semejante al de Eva Perón por el mundo. Los funerales se celebran en Suecia pero, en 1934, mientras visita su tumba, Goering descubre que ésta ha sido profanada por los comunistas suecos. Decide entonces exhumar los restos y trasladarlos a Alemania en un enorme sarcófago de peltre, en donde, también, proyectaba ser sepultado algún día. A su llegada, Goering organiza una gran ceremonia funeraria en medio de la cual inhuma los restos en los terrenos de su casa de campo al norte de Berlín, que rebautizará, además, con el nombre de Carinhalle, el pabellón de Carin.

Con la pérdida de su mujer se acentuará su megalomanía, el gusto exagerado por la fastuosidad y la ostentación del poder, el dinero y los objetos de lujo. El mariscal cambiará de uniforme y de vestimenta hasta cinco veces al día, exhibiendo sus medallas y joyas, desplegando, con soberbia, todos los símbolos de su nuevo poder.

Goering instala en Carinhalle una vasta y renombrada colección de pinturas y objetos de arte que, al estallar la guerra en Europa, crecerá al ritmo de los saqueos perpetrados por los ejércitos alemanes.

Al final de la guerra, el mariscal del Reich huye de las tropas soviéticas y desaloja su colección de la propiedad, destruye personalmente los edificios de Carinhalle, pero debe abandonar los restos de Carin en los terrenos. El Ejército Rojo y los habitantes de la región profanan la tumba de la baronesa y desentierran, por segunda vez, sus restos; pero, después de la guerra, se la vuelve a enterrar, por tercera vez, en la misma Alemania. Con la desaparición del régimen nazi y la muerte de la mayoría de sus líderes, el gobierno de la República Federal de Alemania teme que la tumba de Carin pueda convertirse en lugar de peregrinación o de reunión de simpatizantes del nazismo, y en 1951 decide que es más prudente exhumados, por tercera vez, y enviar los itinerantes restos a ser sepultados por cuarta vez en el cementerio en Suecia donde había sido inhumada originariamente.

Al llegar Hitler al poder, el 30 de enero de 1933, Goering, que para entonces era presidente del Reichstag, se convertirá muy rápidamente en el número dos del nuevo régimen nazi. Los puestos clave de ministro-presidente de Rusia y de ministro del Interior le permitirán infiltrar e inundar la administración y la burocracia de la República de Weimar con miembros leales del Partido Nazi.

En el mismo año del acceso de los nazis al poder, Goering crea la temible

Gestapo (Geheime Staatspolizei), la policía secreta del Estado, y será el organizador de la policía política de Prusia; Goering tiene también el infame mérito de haber creado el primer campo de concentración nazi, en el pueblo de Oranienburg.

Pero es verdaderamente a partir de 1936 cuando Hitler lo nombra ministro plenipotenciario del Plan de Cuatro Años para la economía y lo encarga de la producción rearmamentista en Alemania, cuando Goering comienza a acaudalar una enorme fortuna personal gracias a la cual podrá aumentar grandemente sus compras de obras de arte. Se conviene entonces en un cliente muy agasajado y requerido por los grandes marchantes de arte no sólo alemanes sino europeos.

En lo sucesivo, su ascensión política y militar marchan al unísono con el desarrollo de su colección. Principal organizador y coordinador del *Anschluss* de Austria en 1938, comandante de la Luftwaffe (Fuerza Aérea) durante la *blitzkrieg* (guerra relámpago) en Polonia y Francia, nombrado *Reichsmarschall* (Mariscal del Reich) en junio de 1940, Goering se encuentra en la cúspide de su poder al principio de la guerra. Así, enfoca gran parte de sus poderes inmensos al servicio de su apetito de coleccionista, y la ocupación de Francia llega a punto para incrementar aún más su codicia.

El Führer lo designa, en 1939, como su sucesor. Pero, tan pronto como surgen los primeros éxitos de la guerra relámpago, los bombardeos de la Luftwaffe en Inglaterra y empiezan a consolidarse las nuevas conquistas en Europa, vuelve a dominar la retorcida manera de gobernar de Hitler: cada servicio dirigido por un líder del Reich, un poco al modo feudal, entra de nuevo en competencia con los otros. Esta regla se aplica tanto al campo del arte como al resto. Así, algunos meses después de la invasión de Francia, Goering, que se interesa muy de cerca en el patrimonio artístico francés y en las nuevas posibilidades ventajosas de compra, entra rápidamente en conflicto no sólo con el Ejército de Tierra sino con el ministerio de Relaciones Exteriores y la embajada de Alemania en París. Para fines de la guerra las desavenencias con Hitler son múltiples y en 1945 lo rechazará como traidor y ordenará su captura, sin lograrlo.

A partir de la derrota francesa en junio de 1940, el *Reichsmarschall* intenta extender su influencia sobre el ERR, dirigido por Alfred Rosenberg. Para todo aquel que pretenda echar mano a los tesoros artísticos de los territorios ocupados, este servicio es un preciado instrumento.

Creado el 5 de julio de 1940, con oficinas en el Hôtel Commodore, situado en el número 12 del Boulevard Haussmann, cerca del edificio de la Ópera, el ERR se encarga originariamente de organizar las operaciones de confiscación de bibliotecas y archivos en los países ocupados, para llevar a cabo la «lucha contra el judaísmo y la masonería». Bajo esa definición, el ERR no puede pretender supervisar las confiscaciones de obras de arte en territorio ocupado. Ves sólo a partir de octubre de 1940 que lo logra. Mas, en ese codiciado terreno de las confiscaciones, encuentra inmediatamente la competencia y los obstáculos sembrados por los servicios

diplomáticos del Reich.

Por cierto, unos pocos días antes de la creación del ERR, una nota del 30 de junio de 1940, firmada por el general Keitel, jefe de Estado Mayor de las Fuerzas Armadas del Reich, y dirigida al general Von Boeckelberg, comandante militar alemán de París, indicaba que «el Führer, según el informe del ministerio de Relaciones Exteriores, ha dado la orden de poner a salvo —además de las obras de arte pertenecientes al Estado francés, las obras de arte y los documentos históricos pertenecientes a individuos, sobre todo a judíos». Se trata de guardar esos objetos bajo la supervisión de la embajada de Alemania en París, sin expropiarlos, a la espera de negociaciones de paz en las que se decidirá su futuro.^[2]

En pocos meses, de julio a septiembre, el embajador alemán Otto Abetz y sus servicios realizan rápidamente una serie de confiscaciones en casas o negocios de judíos y en administraciones francesas: en julio, confiscan las existencias de una serie de galerías de arte pertenecientes a judíos, entre las cuales se encuentra la del famoso anticuario Jacques Seligmann, con sede en la Plaza Vendôme; el 11 de agosto, los alemanes hurtan en Langeais los originales del despreciado Tratado de Paz de Versalles y de Saint-Germain-en-Laye; al día siguiente, un grupo de documentos y libros de la biblioteca del ministerio francés de Relaciones Exteriores desaparece igualmente; el 6 de septiembre, se registra el palacete de Maurice de Rothschild y se confiscan algunas obras.

Al igual que muchos otros nazis que habrán de tener un trato frecuente con los círculos culturales franceses durante la ocupación, el embajador Otto Abetz había residido en Francia antes de la guerra y conocía bien el país, a los grupos de derecha y a los círculos literarios y artísticos. Además, su mujer era francesa, hija de un conocido periodista parisino, Jean Luchaire.

Periodista igualmente y organizador del Comité Francia-Alemania, antes de la guerra, Abetz había sido acusado de espionaje en beneficio de su patria y expulsado de Francia en julio de 1939. Según el coronel Paillole, funcionario del contraespionaje francés encargado precisamente del caso Abeu en 1939, el futuro embajador distribuía entonces subsidios a periódicos y revistas proalemanas.^[3]

Después de su regreso triunfal a París con las tropas del Reich, los antiguos contactos establecidos y su familiaridad con los asuntos franceses le facilitarán a Abetz la tarea de diplomático, de propagandista y de «confiscador jefe» de obras de arte en Francia. Pero, muy pronto, el embajador y sus servicios diplomáticos se enfrentarán a otro servicio más en competencia abierta por las obras de arte.

El *Kunstschutz* servicio de protección de obras de arte de la Wehrmacht que dirigía el conde e historiador del arte Franz Wolff-Metternich, fue establecido el 11 de mayo de 1940 durante la ofensiva militar. Su objetivo era proteger e inventariar las obras de arte en zona de guerra a nombre del ejército de ocupación y según los acuerdos internacionales.

Sin entrar en las motivaciones o intenciones últimas de la Wehrmacht, este

servicio utilizaba métodos menos brutales que los otros dos ya mencionados. Metternich no confisca directamente, se contenta solamente con verificar los inventarios y los contenidos sobre el terreno mismo. A veces, se opondrá al expolio y hasta avisará de antemano al servicio de muscos nacionales franceses sobre alguna incursión de improviso por parte de la embajada alemana o el ERR

Desde mediados de agosto de 1940, el embajador Abetz concibe la idea de las expoliaciones en masa y sugiere a su jefe, el ministro Joachim von Ribbentrop, declarar algunas obras propiedad del Reich como «anticipo y pago parcial» de futuras reparaciones de guerra. Abetz escoge así entre varias obras incautadas para decorar la embajada alemana de la *rue* de Lille. Otras obras irán a embellecer la casa de Von Ribbentrop en Berlín y las oficinas de su ministerio.^[4]

Finalmente, otras pinturas, consideradas como producto del «expresionismo salvaje», serán almacenadas en la embajada para ser vendidas o canjeadas en el mercado parisino. Con estos actos vandálicos por parte de la diplomacia alemana, nos encontramos muy lejos de la intención original de poner las obras a salvo en espera de negociaciones sobre un tratado de paz.

Pero poco después de estas primeras operaciones de saqueo por parte de la embajada, surge otro cambio brusco en las órdenes y decisiones provenientes de Berlín. El 17 de septiembre del mismo año, el mismo general Keitel, jefe de Estado Mayor, transmite una orden del propio Führer al general Walter von Brauchitsch, comandante militar alemán de la Francia ocupada. En la misma se especifica que toda cesión de bienes al Estado francés, o a individuos, ocurrida después de la declaración de guerra contra Polonia, el 1.º de septiembre de 1939, será considerada nula y sin valor. Más importante aún, la orden extiende, por primera vez, poderes al ERR sobre «el derecho a confiscar y transportar a Alemania objetos de valor».^[5]

Esta orden atañe, pues, directamente a una gran parte de los bienes y obras pertenecientes a judíos que hubiesen cedido temporalmente sus colecciones de arte a los museos nacionales franceses o a individuos no judíos con el fin de protegerlas de las confiscaciones.

Así, en cuestión de unos meses, la naturaleza del ERR se transforma en gran medida. Al principio, el pequeño servicio se limitaba, sobre todo, a la confiscación de bibliotecas de oponentes políticos en París, como la gran Biblioteca Turgueniev, administrada por la oposición de izquierda rusa, la Biblioteca Polaca o las bibliotecas o archivos masónicos, como los de la Gran Logia de Francia o el Gran Oriente de Francia.

Ya que hasta entonces el financiamiento del ERR dependía directamente del Partido Nazi, buena parte de su botín iba a parar directamente ala Hohe Schule des NSDAP-Alta Escuela del Partido Nacionalsocialista de los Trabajadores Alemán, centro de investigación, aprendizaje y educación de cuadros del Partido y biblioteca central en donde se entrenaba a los cuadros y administradores del nacionalsocialismo.

Pero, con la nueva orden de septiembre de 1940, el ERR, con sus nuevos atributos y poderes, podrá agrandarse y obtener rápidamente el monopolio de la confiscación de obras de arte y bienes culturales en la rica zona ocupada de Francia.

El primer rival a poner fuera de juego será la Wehrmacht y su Kunstschutz. Los dirigentes del ERR sabían que el conde Metternich era meramente un historiador especializado en arte gótico y sin simpatías por los nazis, y pronto lo marginan. Así, el pequeño servicio del ejército con atribuciones mal definidas que dirige Metternich se dedicará durante el resto de la guerra a tareas insignificantes de conservación.

En cambio, el conflicto entre el ERR revitalizado y la embajada cobrará un poco más de amplitud. Estalla rápidamente en octubre de 1940, cuando los hombres del ERR penetran en los locales de la firma de transportes alemana Schenker y se apoderan de doscientas cajas repletas de obras de arte confiscadas por la embajada y depositadas allí para ser transportadas a Alemania. El embajador Abetz se encuentra con el hecho consumado. En las semanas siguientes, se querellará y discutirá ante el ERR, se indignará y lamentará ante sus superiores en Berlín, mas todo será inútil. La situación se le escapa, pues la reciente decisión ha sido tomada al más alto nivel. De ahora en adelante, el ERR dominará el saqueo de arte en toda Francia.

Desde principios del mismo otoño de 1940, Goering, siempre gran amigo y benefactor de las artes, había comenzado a presionar al personal del ERR sacándole provecho personal para aumentar su propia colección de arte. Su influencia y prestigios son entonces tales que el segundo dirigente del régimen nazi puede imponer su voluntad en numerosas oficinas administrativas del Reich, aun cuando éstas dependan de otra autoridad. Por lo demás, dispone de trenes privados, camiones, aviones, combustible y del personal de la Luftwaffe, haberes logísticos valiosos en tiempos de guerra que pronto pone a la disposición del ERR.

La estocada administrativa que sellará el destino del ERR la dará el propio mariscal, con una ordenanza suya del 5 de noviembre en la que extiende las competencias del servicio a la confiscación de las colecciones de arte pertenecientes a judíos que se encuentren en la zona ocupada y, por tanto, consideradas «sin propietario».^[6] Por medio de esta ordenanza, el ERR podrá orientar sus actividades esencialmente hacia la confiscación, el peritaje, los inventarios y el almacenamiento de obras de arte.

Goering, sagaz y persistente, no se interesa en la dirección central del ERR, instalada en Berlín, sino en los hombres activos sobre el terreno en la propia Francia. Sobre todo en el primer director de la oficina de París, el barón Kurt von Behr que, al principio, dirige el servicio —y la división conocida como Sonderstab Bildende Kunst Personal Especial para Artes Pictóricas— como director adjunto y, luego, es nombrado responsable único para toda Francia. Von Behr establecerá muy rápidamente una estrecha relación cómplice con el mariscal del Reich. En cuanto al oficial Bruno Lohse, doctor en historia del arte, destacado en el ERR en París, Goering

supo cómo transformarlo pronto en su hombre de confianza, agente y asesor de su colección, remunerado solapadamente por medio de comisiones. El marchante de arte Walter Andreas Hofer, conservador de la colección en Carinhalle, se convertirá, con la guerra, en su principal comprador itinerante en Francia y Europa, mientras que la señorita Gisela Limberger, su bibliotecaria y secretaria personal, coordinará sus compras en todo el territorio europeo.

Gracias a las intrigas iniciadas tempranamente y a su densa red de contactos Goering obtendrá, pues, el acceso directo a las más importantes colecciones de arte robado y el anhelado derecho a la primera elección.

Mas el elemento esencial de toda su artimaña será el de lograr obtener el ingreso a discreción en las salas del museo del Jeu de Paume, el depósito central de obras confiscadas. Esta prerrogativa única la utilizará Goering tantas veces como pueda. Así, entre el 3 de noviembre de 1940 y el 27 de noviembre de 1942, Goering efectuará unas veinte visitas a las salas del museo parisino. Y cabe recordar que Goering residía y tenía sus oficinas y estado mayor en Berlín y, sobre todo, que estas inspecciones artísticas al lejano París de entonces tienen lugar en medio de una guerra mundial. Las numerosas visitas permanecen así como banal testimonio de la importancia capital que tenía el arte y su colección en la ajetreada vida del mariscal.

Nada le impediría disfrutar de sus exorbitantes derechos. Así, una de sus visitas parisinas tiene lugar el 9 de julio de 1941, tres semanas antes de firmar la orden dada a Reinhardt Heydrich, jefe de la policía de seguridad del Reich, para encontrar una «solución final» a la cuestión judía. Y a la semana siguiente de firmar la orden, disponiendo de un poco de tiempo libre, Goering regresa a París a ver qué obras de importancia, integrables en Carinhall, habrá entre las nuevas confiscaciones.

El mariscal del Reich avisa de sus llegadas al Jeu de Paume sólo con unas horas de anticipación y el personal organiza rápidamente exposiciones colgando las últimas novedades. Después de observar cada obra y escuchar los comentarios pertinentes de los historiadores del arte del servicio, Goering selecciona lo que desea transportar consigo a Alemania. Luego, Von Behr y sobre todo Hofer, su fiel conservador, comunican la lista al personal del ERR y el experto oficial de Goering, el francés Jacques Beltrand, un artista y grabador conocido en los medios artísticos parisinos, comienza a valorar las obras y redactar su peritaje.

Intentando perpetuar los privilegios que conllevaba ser un protegido de Goering en el París de la ocupación y al tanto de que muchas de las obras seleccionadas serán canjeadas por otras obras, Beltrand pondrá mucho empeño en establecer valoraciones muy favorables al mariscal. Por ejemplo, cinco tapices seleccionados que representaban escenas de la vida de Escipión, el general romano, fueron valorados por la asombrosa cantidad de 2,8 millones de francos (aproximadamente un millón de dólares), lo que aumentaría el poder adquisitivo de Goering. Sin embargo, siguiendo las directrices del gusto nazi, Beltrand establece también valoraciones de obras de arte moderno o *degenerado* muy por debajo del valor real, a pesar de que la demanda

en el mercado parisino por estas obras era muy grande. Así, dos cuadros importantes de Matisse, un Modigliani y un Renoir obtienen una tasación conjunta de 100.000 francos (50.000 dólares). Pero existe otro ejemplo más sorprendente aún: en su valoración de siete cuadros —un Léger, dos Braques, dos Matisses, un Picasso y un De Chirico— Beltrand calcula un valor de 80.000 francos (40.000 dólares).^[7] Mas en un derroche de adulación por el mariscal, Hofer muchas veces pone en duda las valoraciones y logra que Beltrand las reduzca en un cincuenta por ciento. Las obras ya debidamente valoradas se transfieren, luego, a camiones para transportarlas hasta uno de los cuatro trenes privados que Goering tiene a su disposición en alguna de las estaciones ferroviarias de París.

El arreglo inicial entre Goering y el ERR estipulaba que el mariscal compraría las obras confiscadas y depositaría las sumas de dinero en una cuenta reservada a nombre del gobierno francés. Mas el hecho real es que Goering nunca pagó un centavo por las obras que tomó. Y, según los documentos existentes y los interrogatorios aliados de finales de la guerra, la cantidad de pinturas y obras de arte que el mariscal hurtó de este modo asciende a unas mil.

En la serie de órdenes y contraórdenes contradictorias características del régimen hitleriano, el 18 de noviembre de 1940 otra ordenanza más del Führer establecerá que toda obra de arte confiscada deberá ser transportada a Alemania y puesta a su disposición personal. El conjunto del botín de guerra debería ser remitido, de ahora en adelante, a Hans Posse, el director del proyecto monumental del Museo de Linz. Pero, en realidad, la tardía ordenanza tuvo poco impacto, pues Goering logró que pronto se soslayara su ejecución.

Con esta última ordenanza ejecutiva en mente y con el claro intento de seguir garantizándose el acceso al inaudito tesoro de las confisca-clones, el incansable Goering escribe tres días después —el 21 de noviembre de 1940— una larga carta a su «querido camarada de partido» Alfred Rosenberg, el ideólogo nazi que dirigía el ERR en toda Europa. En la misma, Goering, que intenta manipular a su destinatario y seguir utilizando el ERR para sus propios fines, se alegra de la decisión de reagrupar todos los objetos confiscados en un solo servicio pero recuerda que el ministerio de Relaciones Exteriores reclama la misma misión. Añade, también, que Goebbels, el ministro de Propaganda nazi, se encargó de hacer preparar el informe de Kümmel que le permitirá a Alemania recuperar los bienes culturales robados en el pasado.

Goering promete, además, respaldar el trabajo de Rosenberg en las confiscaciones y poner a la Luftwaffe a su disposición. Realza sobre lodo, para demostrar su buena fe e iniciativa, el importante papel que él mismo había tenido al descubrir «escondites extremadamente bien camuflados» y al comprometer su propio dinero para pagar a los informantes. Luego, Goering añade: «Hoy por hoy; gracias a las adquisiciones y los intercambios, poseo quizá la más importante colección privada de Alemania, acaso de Europa... Para completar mi colección, yo había proyectado igualmente la compra de un pequeño número de obras procedentes de las colecciones judías

confiscadas». El mariscal continúa escribiendo que, por lo demás, Rosenberg no deberá inquietarse, pues a su muerte la colección de Carinhalle será donada al Estado alemán. Finalmente, para tranquilizar a Rosenberg, Goering termina la carta aclarando que, a pesar de lo que él ya ha tomado, entre las obras confiscadas «quedan aún un gran número de objetos que podrán ser utilizados en la decoración de los edificios del Partido, del Estado y para llenar los museos».[8]

Otro contrincante de los servicios de confiscación alemanes será el propio Estado francés. El gobierno y la administración de Pétain intentaron oponerse con frecuencia a los actos de confiscación nazis. Al enterarse de la campaña de saqueo alemana, los dirigentes colaboracionistas franceses no se declaran en contra de las confiscaciones, en principio, sino que opinan meramente que éstas deberían ser organizadas por Francia para provecho exclusivo del país. Sus razones para oponerse al saqueo alemán, además de una creencia en una prerrogativa nacional, tenían, pues, fundamentos puramente nacionalistas y no éticos o de protección de sus ciudadanos perseguidos.

A partir de octubre de 1940, unas nuevas leyes sobre el estatuto de los judíos en Francia y sobre los ciudadanos prófugos del país permite el acceso al gobierno francés de Pétain a las propiedades de judíos y de resistentes.

Ese mismo mes el gobierno de Vichy crea en la zona ocupada de Francia un servicio conocido como el SCAP (Servicio de Control de Administradores Provisionales), que se ocupará, a petición de los alemanes, de la confiscación y la *arianización* de todas las empresas con propietarios judíos.

La acción del nuevo servicio se limitará, en lo que respecta al mundo del arte, a los edificios pertenecientes a marchantes y coleccionistas. Pero, en cuanto al contenido y las existencias de las galerías y a las colecciones mismas, el SCAP tropezará con los designios de los rápidos y aptos servicios alemanes.

El 29 de marzo de 1941 Vichy establece, siempre a insistencia de los alemanes, un Comisariado General sobre Asuntos Judíos (CGQJ, Commissariat Général aux Questions Juives) con Xavier Vallat y, luego, con Louis Darquier de Pellepoix como directores.

Una de las primeras diligencias del Comisariado consistirá, naturalmente, en intentar recuperar para sí las pinturas y colecciones ya confiscadas a judíos franceses por los alemanes. Pero el Comisariado nunca logró obtener directamente ni una de estas obras en la zona ocupada. Sólo consiguió trabajar en colaboración con el ERR, hasta que así lo deseara éste, a cambio de remuneración en especies por cada colección confiscada.

Pero es importante saber que ya para marzo de 1941, fecha en la que se crea el Comisariado, la mayor y más codiciada parte de las colecciones y galerías de arte ha sido confiscada y despachada por los alemanes. Así, los colaboradores del gobierno francés de Pétain sacaron poco provecho de la asociación.

Otros servicios administrativos de Vichy, desde la Dirección de Bienes del Estado

(Direction des Domaines) hasta la Dirección de los Museos de Francia —que, muchas veces, sí protegió activa y verdaderamente los bienes privados a su cargo— se interesaron por el destino de las colecciones y bibliotecas pertenecientes a judíos y masones. Sin embargo, la mayor parte del tiempo, ante la eficacia y el ritmo acelerado de las confiscaciones alemanas, su papel se verá reducido a la mera presentación de impotentes protestas al gobierno de Vichy o a la Wehrmacht.

A decir verdad, el ERR, lanzado por Alfred Rosenberg y protegido por Hermann Goering, se hallaba en un espacio político particular —como, por lo demás, todo el engranaje de la gran maquinaria de la Solución Final—, más allá del control de las instituciones comunes.

La respuesta definitiva nazi a las protestas del gobierno francés y la justificación del expolio sistemático y metódico de bienes de judíos, masones y oponentes políticos fue expuesto con claridad en una *Declaración de Principios*, con fecha del 3 de noviembre de 1941. Firmado por el jefe del servicio del ERR en Berlín, Gerhard Utikal, el documento resulta ser una perla de la ideología nazi.

Siempre extremadamente cuidadosos y conscientes de las apariencias legales o jurídicas de todos sus actos y decisiones, los nazis tienden a explicar y justificar sus políticas por medio de razonamientos escritos.

En el documento, dirigido al Jefe del Servicio General de la Wehrmacht se interpreta la razón de las confiscaciones. Se establece, primeramente, una distinción entre Francia y los otros: «No se ha tomado ninguna obra de arte que pertenezca al Estado francés o a individuos franceses no judíos...». Luego, se identifica a los culpables: «La quena contra el Gran Reich alemán ha sido suscitada particularmente por la judería y la masonería mundial que [...] han lanzado a varios Estados y pueblos europeos en guerra contra Alemania». A continuación, se presenta a los alemanes como liberadores del pueblo francés: «Con la conquista de Francia, el Ejército alemán ha liberado al Estado y al pueblo francés de la influencia de la judería internacional. Y se vuelve a introducir la distinción entre Francia y los otros: «El armisticio con el Estado y el pueblo francés no fue concluido con los judíos en Francia [...] ellos son considerados como un “Estado dentro del Estado” y como adversario permanente del Reich alemán». Finalmente, como conclusión a la lógica desarrollada anteriormente, la confiscación y saqueo de las colecciones de arte encuentra su justificación: «Las medidas de represalias alemanas contra los judíos tienen también su fundamento en el derecho de los pueblos [...] los judíos han aplicado, desde siempre, y según el derecho judaico formulado en el Talmud, el principio de que todos los no judíos deberán ser considerados como ganado y, en consecuencia, desprovistos de sus derechos; que la propiedad de los no judíos debe ser considerada como cosa abandonada, es decir, sin propietario». Así, en su escandaloso y atroz razonamiento sobre los judíos y la ley judía, los nazis encuentran una manera de justificar su inflexible instinto de rapiña.

SEGUNDA PARTE

ANATOMÍA DE UN PILLAJE

GALERÍA PAUL ROSENBERG, ARTE MODERNO Y DEGENERADO A LA
VENTA

EL SAQUEO EJEMPLAR DE LAS COLECCIONES ROTHSCHILD

LA COLECCIÓN BERNHEIM-JEUNE O LA DESTRUCCIÓN DE *RETRATO DEL
PINTOR CON CABELLOS LARGOS*

DAVID DAVID-WEILL O EL MECENAS DESPOJADO

LA COLECCIÓN SCHLOSS O MAESTROS GERMÁNICOS PARA HITLER

Capítulo 4

GALERÍA PAUL ROSENBERG, ARTE MODERNO Y DEGENERADO A LA VENTA

Cuando el 3 de septiembre de 1939 Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania, dos días después de la invasión nazi a Polonia, el renombrado marchante de arte parisino Paul Rosenberg se encuentra tranquilamente de vacaciones con su esposa y dos hijos. No muy alejada de la capital francesa, la campiña de los alrededores de la pequeña ciudad de Tours, localizada en el valle del río Loira, es uno de sus lugares favoritos en la época de verano.

La nueva situación internacional obliga a Rosenberg a prolongar indefinidamente su período veraniego y cerrar su galería parisina. A los cincuenta y siete años de edad, veterano de la Primera Guerra Mundial, Rosenberg prefiere permanecer en Francia, esperando ver qué rumbo toman los acontecimientos.

Por temor a los bombardeos que puedan ocurrir en París, el comerciante de arte comienza a transferir a Tours los numerosos cuadros en su posesión. Mas continúa su actividad comercial sin descuidar ninguno de los viajes necesarios al buen funcionamiento de los negocios, ya sea en París o en el resto de Francia.

Paul Rosenberg es un hombre de pequeña estatura, dinámico, nudoso y nervioso hasta el punto de ser febril. Es, en aquel entonces, uno de los principales marchantes de arte de los siglos XIX y XX en Francia y el mundo. Su prestigiosa galería se encuentra en la *rue* de la Boétie, el centro del mercado de arte moderno francés de la entreguerra.

Emigrado de Eslovaquia en 1878, el padre de Paul se había iniciado en la venta de arte y antigüedades en París, vendiendo pinturas de Cézanne, Degas, Monet y Pissarro. Paul y su hermano Léonce retoman con entusiasmo el legado paterno, pero el primero, particularmente emprendedor y tenaz, decide crear su propia galería para lograr una política de ventas más audaz.

Aprovechando el gran desarrollo del mercado del arte después de la Primera Guerra Mundial y la creación de una asidua y rica clientela internacional, Rosenberg preside sobre fondos de gran valor estético. Tanto es así que en 1939, al principio de la guerra, el inventario de su galería revela una sabia mezcla de decenas de telas de maestros franceses tan conocidos como Géricault, Ingres, Delacroix, Courbet, Cézanne, Manet, Degas, Monet, Renoir, Gauguin, Toulouse-Lautrec y Pissarro al lado de un gran número de obras modernas ineludibles de Picasso a Matisse, pasando por Braque, Léger, el Aduanero Rousseau, Bonnard, Marie Laurencin y Modigliani.

Su lista de influyentes clientes, tanto europeos como norteamericanos, es igualmente impresionante y variada: el vizconde Charles de Noailles, una personalidad de la más selecta sociedad parisina, el conde Étienne de Beaumont, mecenas del Ballet Ruso, el coleccionista suizo Oskar Reinhardt, el conocido y difícil

coleccionista norteamericano doctor Albert Barnes, la neoyorquina señora de Arthur Sachs —que adquirió el bodegón de Manet *La ciruela* en 1921 y la esposa del magnate ferroviario norteamericano Averell Harriman, propietaria de un Picasso de 1905, *Mujer con abanico*, que Rosenberg había obtenido de la escritora Gertrude Stein. Se encuentra también en esta selecta lista de clientes la señora Etta Cone, coleccionista y amiga de Gertrude y Leo Stein, que más tarde donaría su fabulosa colección al Museo de Baltimore en Maryland. Rosenberg vendía además a la rama francesa de los Rothschild y al discreto doctor G. F. Reber, coleccionista alemán residente en Suiza que llegó a poseer unas ochenta pinturas de Picasso y compró a Rosenberg una de las dos célebres versiones de *Tres músicos* de 1921. La otra versión de ese cuadro la adquirió, también de Rosenberg, otro de sus fieles clientes, el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El escritor y crítico de arte André Salmon era un testigo central de la historia del arte del siglo xx en París y uno de los dos supuestos inventores del nombre otorgado al legendario Bateau-Lavoir, la casona de talleres de artistas de Montmartre donde vivieron y trabajaron Picasso, Juan Gris, Van Dongen, Modigliani y otros.^[1] Y también el amigo de Picasso que dio su nombre al cuadro *Las señoritas de Aviñón*.

En 1921, Salmon observaba con pertinencia y humor que Paul Rosenberg trabajaba para el porvenir y que deseaba, acaso, fundar una nueva dinastía francesa de comerciantes de arte: «Es para su hijo que el marchante Paul Rosenberg, como buen padre, compra cuadros de Picasso, André Lhote, Marie Laurencin. Él, desde ya, vive de los difuntos Cézanne, Renoir, Corot y Lautrec».^[2]

Los métodos de venta francos y directos y los elevados precios de Paul Rosenberg no dejan de chocar a los medios del arte parisino y le atraen duras críticas. Al ser interrogado en una entrevista sobre el alto precio de los cuadros que vende y sobre la decisión personal de mantenerlos siempre por encima del mercado, Rosenberg responde con terrible sinceridad mercantil: «Eso no le hace daño a nadie. Y ayuda a los pintores». Insistiendo en que es la demanda la que hace el valor comercial del arte, Rosenberg añade: «Para mí, un cuadro es bello cuando se vende... Por cierto, no soy yo quien los vende, son mis clientes quienes los compran».^[3]

Rosenberg rara vez se ausenta de las subastas del Hôtel Drouot, la casa de ventas propiedad del Estado francés. Era capaz, también, de comenzar a tiritar al divisar alguna obra que ansiaba comprar: «Yo iba a menudo a Drouot con él —recordaba su colega y amigo Alfred Daber—, y cuando [Rosenberg] veía una obra maestra que deseaba por encima de todo, su cuerpo comenzaba a temblar, como el de un niño impaciente. Los temblores empezaban aun antes de que el cuadro fuera presentado en subasta, continuaban cuando empezaban las pujas con otros competidores y no se detenían hasta que había obtenido finalmente el cuadro que tanto deseaba».

Este hombre entregado en cuerpo y alma a su oficio de vendedor, no es quién para desalentar a un comprador en potencia, por más joven que sea. El coleccionista Georges Halphen cuenta cómo, un día de 1936, cuando tenía sólo veintidós años y no

era más que un estudiante universitario e hijo de familia rica, volvía a su casa, paseándose por la *rue* de la Boétie y quedó deslumbrado con un cuadro de Picasso expuesto en la vitrina de la galería Rosenberg. El joven Halphen se detuvo inmediatamente en seco y entró en el establecimiento.

La pintura que acababa de admirar era una «maternidad» —de nombre *Madre e hijo al borde del mar*—, pastel del período azul de Picasso que data de 1902 a 1903. Representa a una mujer envuelta en un largo mantón que camina a lo largo de la orilla del mar acompañada por un niño. La mano derecha del niño, torpe pero firmemente, agarra un pedazo del mantón femenino. La mujer, que mira directamente al espectador, tiene una mano protectora puesta sobre el hombro del niño.

Poco después de haber terminado el cuadro, en enero de 1903, Picasso lo vende a la señora Besnard, esposa de su vendedor de artículos para pintores, con la intención de pagarse el viaje en tren de regreso a Barcelona, al cabo de su tercera estancia en París.^[4]

Encantado con la visita, Rosenberg recibe a Georges Halphen con los brazos abiertos. Éste, sin vacilar, le anuncia: «Usted no me conoce, pero yo quiero ese cuadro». Sin dejarse sorprender por aquella declaración que podía ser considerada entonces como una insolencia o burla por parte de un joven estudiante, el experimentado marchante le responde rápidamente: «¡Qué buena idea! Es muy sencillo. Ese cuadro no se vende. Lo he mostrado a Robert de Rothschild, a David David-Weill, y no lo quieren. Es suyo».

En la calma insonorizada de los salones privados de la galería, en el primer piso, Halphen descubre varios cuadros de Van Gogh, el *Autorretrato con la oreja cortada*, el *Hombre con gorro de pieles* y *Alyscamps*, que representa la alameda y antigua vía romana de la ciudad de Arles.

El joven estudiante no alcanzará a admirar otros Van Gogh que Rosenberg posee: *La noche estrellada*, *Los Lirios* y, también, el *Café nocturno*, pintura realizada en 1888 en Arles y vendida, más tarde, a Stephen C. Clark, industrial norteamericano y miembro del consejo del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El joven Halphen queda impresionado con el gran vendedor inteligente que es Paul Rosenberg, que «posee montañas de Van Gogh» y que, contrariamente a otros marchantes, no trata de disuadirlo de que compre con el pretexto de que es un mero estudiante.

La pericia mercantil de Rosenberg será recompensada. Halphen convence a su madre de comprar el Picasso por la suma de 30.000 francos, precio de un Citroën nuevo entonces. Y la señora Halphen se convertirá en cliente asidua de la galería. Así, comprará un Cézanne en 1938 y un retrato de mujer sentada pintado por Renoir.

En cuanto al joven Halphen, éste engarza su Picasso en un marco dorado estilo Luis XIII comprado en las subastas estatales de Drouot y conservará a lo largo de la guerra la tela de 46 por 31 cm. Cuando parte a unirse a la Resistencia en el sur de Francia, Halphen lo llevará consigo, trayéndolo de vuelta a París durante la liberación

en 1944.^[5]

Contactos frecuentes con la juventud parecen ser uno de los pasatiempos favoritos del comerciante de arte. Su colega Daber, que tenía poco más de veinte años cuando conoce a Rosenberg, describe el modo en que se efectuaban los diálogos. «Iba a visitar a Paul prácticamente todos los días, de seis a ocho y media de la noche. Y sosteníamos largas conversaciones sobre temas elevados. Él hablaba con pasión de Cristo, ese judío que había fundado una religión, mientras que yo disertaba sobre el amor, la única cosa que me interesaba en aquella época...».

Paul Rosenberg y su elegante galería, con grandes salones de exposición bien diseñados, decorados con gusto, con iluminación cenital tamizada, es observada y admirada por colegas y críticos de arte ([véanse ilustraciones A2 y C6](#)). Uno de éstos, Maurice Sachs, pinta un retrato muy halagador del hombre y de los locales:

Su aire de gran señor era parte de su genio particular. Era ése su método de ventas, y ya había dado pruebas de su éxito. En sus vitrinas, exponía sólo dos dibujos de Picasso o dos aguadas de Constantin Guys; sin embargo, sus sótanos rebosaban de tesoros. Uno entraba en lo de Rosenberg como si entrara en un templo: las profundas butacas en cuero, las paredes forradas en seda roja lo llevaban a pensar que se encontraba en un museo bien cuidado [...] Sabía darles un brillo extraordinario a los pintores que protegía. Su conocimiento de la pintura era más profundo que el de sus colegas, y tenía un gusto muy acertado.^[6]

Ayudado por un gusto seguro, un *ojo* excelente, buenas relaciones con la buena sociedad, y su olfato comercial, Rosenberg se convierte en uno de los elementos motores del mercado de arte parisino y logra ubicar a su galería en la encrucijada entre el siglo XIX y la vanguardia en la Francia de entreguerras.

Una vez concluidos los contratos de exclusividad para la primera oferta con Picasso —en 1918— y con Braque —en 1922— Rosenberg dedica la mayor parte de sus esfuerzos a establecer de forma convincente un nexo entre la pintura francesa del pasado y las corrientes innovadoras del siglo XX.

En 1925, una retrospectiva muy exitosa en su galería, en la cual figuran Van Gogh y Renoir, subraya las «Grandes influencias del siglo XIX, de Ingres a Cézanne». Según el testimonio de un crítico, el público que se apretaba para asistir había improvisado un juego que consistía en preguntarse cuál de los quince cuadros expuestos quisiera uno colgar en su propia casa.^[7]

El mismo año otra exposición que va aún más lejos al tender puentes a través de «Cincuenta años de pintura francesa, de 1875 a 1925», remontándose hasta el gran paisajista Corot, el maestro realista Courbet y Daumier, entonces conocido sobre todo por sus mordaces caricaturas políticas. Finalmente, una de sus exposiciones notables

de antes de la guerra será el «Centenario de Cézanne», inaugurada en febrero de 1939.

Setenta años después de su primer encuentro con el marchante en 1925, Alfred Daber se encuentra aún bajo la fuerte buena impresión que le causaron las actividades de la Galería Paul Rosenberg que atraían hasta setecientos visitantes al día. Y admira aún la capacidad que tenía para imponer sus ideas y convicciones.

Me embelesaba ver un hombre tan apasionado como él concebir exposiciones dedicadas a Picasso y a Ingres, y organizarlas como si se tratase de una solemne misa mayor. Instaló, también, unas muy bellas exposiciones de pintura del siglo XIX, Corot, Manet, Lautrec... En su galería, los cuadros tenían buenos y lindos marcos, sobrios y suntuosos a la vez. Para los dos pintores por los que más apostaba, Picasso y Braque, preparaba inauguraciones admirables, animadas por una profunda convicción. Se convertía casi en un tirano.^[8]

En aquel entonces en Europa, y sobre todo en Francia, la vanguardia modernista no era aceptada aún por todos y suscitaba intolerantes críticas. Las batallas estéticas eran, a menudo, crueles. La brecha entre los modernos y la pintura tradicional de los maestros de los siglos XVII y XVIII parecía imposible de colmar. Muchos de los amantes de las obras de antiguos maestros, marchantes y anticuarios concebían aún los cuadros como puros elementos de decoración interior y permanecían obstinadamente impermeables a la pintura moderna. Y muchos se resentían por las intenciones de un Paul Rosenberg.

Henri Bénézit, conocido comerciante de arte y crítico parisino, lo reconoce como observador privilegiado que fue de aquella época: «Durante mucho tiempo, los coleccionistas consideraban los cuadros como simple ornamento; Fragonard o Watteau, por ejemplo». Y tomando partido por los modernos, Benezit añade: «Boucher. ¡Es para dinteles!».

Consciente del ambiente belicoso, y, acaso, con fines de distenderlo y ampliar su clientela, Rosenberg organiza en los años treinta una exposición con el título de «Pintura moderna y mobiliario antiguo». La muestra, claro está, pretendía reforzar el renombre de los pintores modernos de su galería. Para ello, Rosenberg cuelga telas modernas en las paredes a la vez que decora los salones con butacas y muebles de la tradición puramente clásica francesa sugiriendo a los visitantes que las vanguardias pueden hallar un lugar importante en los interiores burgueses tradicionales.

Desde 1919, al finalizar la Primera Guerra Mundial, París se convierte en el centro mundial del arte, «la reina de las artes, de las ventas privadas de arte, cuando,

en ese plano, Londres y Nueva York no existían aún», como nos recuerda Alfred Daber. Todo el planeta viene a abastecerse de arte en la Ciudad Luz. Ambroise Vollard, el gran primer marchante de Cézanne, Picasso y Matisse, siguió muy de cerca esa transformación desde la apertura de su galería parisina en 1890. En sus memorias, Vollard evoca, con cierta admiración mezclada con desprecio, los nuevos tiempos caracterizados por las transacciones mundiales de todas partes, cuando «un cuadro vendido en París lo compraban en Berlín, lo revendían en Nueva York para, finalmente, regresar a París. Y, todo eso, en espacio de algunas semanas».^[9] El tono displicente de Vollard se explica probablemente si recordamos que los nuevos marchantes al estilo Rosenberg habían cambiado, como ya hemos visto, los métodos de venta de antaño.

Este nuevo tipo de vendedor de cuadros era lo suficientemente ambicioso como para arriesgar su vida en los primeros aviones transatlánticos si se trataba de concluir un buen negocio. En los días en que Lindbergh y su *Spirit of St. Louis* apenas lograban cruzar el Atlántico en un solo viaje sin escalas —en 1927—, Étienne Bignou, un dinámico marchante en esos años, abordaba con sus cuadros las frágiles aeronaves de la época en dirección a Nueva York para participar en un fructuoso circuito internacional. Llevaba pinturas a vender a Nueva York, luego transportaba lo invendido a sus clientes de Montreal y, por último, volaba a Londres a vender lo último de los sobrantes a jóvenes marchantes venidos del continente que comprarían a precios de liquidación.^[10]

Al igual que la mayoría de las otras galerías francesas de esos años, la de Paul Rosenberg termina dependiendo en gran parte de una clientela selecta, internacional y cosmopolita. El propio Rosenberg atraviesa periódicamente Europa y el Atlántico para mantener sus contactos, concluir ventas o prestar obras para nuevas exposiciones. Cada año permanece uno o dos meses en Estados Unidos, en donde viaja a Nueva York, Chicago y California, negociando y asesorando tanto a coleccionistas privados como a los nuevos museos norteamericanos que crean colecciones de pinturas francesas clásicas o modernas.

Rosenberg comprendió muy temprano la importancia de arraigarse directamente en el mercado estadounidense y, desde 1923, fundó una sociedad comercial con Wildenstein & Co., la sucursal de Georges Wildenstein en Nueva York. La exitosa compañía fue disuelta abruptamente a finales de 1930 por razones aún hoy no bien esclarecidas. A pesar de todo, en 1934, Rosenberg inauguró la galería Rosenberg & Helft en Londres —en el 31 de Brutton Street— en asociación con su concuñado, el anticuario parisino Jacques Helft. En 1935 proyecta seriamente reabrir una galería en Nueva York y enviar a su hermano Léonce a dirigirla, pero desiste luego de la idea.

El edificio del número 21, *rue de la Boétie*, acoge no solamente los salones de la galería y las oficinas de Paul Rosenberg sino también su residencia familiar. Encima

de la planta baja —en donde se encuentran los salones de los pintores modernos— y del primer piso —con las pinturas de los antiguos maestros—, la suegra del marchante ocupa el segundo mientras que su esposa y dos hijos comparten el tercero y cuarto pisos del edificio, que cuenta con seis en total. Rosenberg es muy allegado a su familia política —su esposa es hija del negociante de vinos Loé-vi— y esos lazos estrechos le serán de gran ayuda durante la guerra.

La *rue* de la Boétie es entonces el epicentro de las galerías de arte moderno, conocida por el apodo «la Florencia parisina» o más sobriamente descrita como «la arteria en donde las más importantes colecciones norteamericanas, suizas y alemanas salieron a la luz». Vollard mismo reconoce en sus memorias la importancia de esas pocas manzanas del octavo distrito de París, cuando escribe que a finales de los años treinta, «la *rue* de la Boétie se ha convertido en lo que era una vez la *rue* Laffitte: el centro ineludible del mercado de arte. Del mismo modo en que en el pasado acudía uno a la *rue* Laffitte para contemplar las exposiciones de Durand-Ruel, se va a ver hoy las que propone Paul Rosenberg».^[11]

Los comerciantes de arte vecinos de la Galería Paul Rosenberg se especializan, casi todos, en el arte moderno que se hacía y vendía en París en la época. Frente a la galería se encuentra, más modestamente instalada, la de Étienne Bignou, el intrépido marchante evocado anteriormente. Bignou, cercano a Picasso y Matisse, resulta ser lo suficientemente emprendedor como para convertir al odioso doctor Albert Barnes— creador de la extraordinaria Colección Barnes— en uno de sus clientes. A la muerte de Paul Guillaume, amigo y marchante de Barnes, es Bignou quien se encarga de completar la famosa colección del millonario estadounidense. Durante la guerra, Bignou, sin alterar sus ansias de vender siempre al mejor comprador, mantendrá excelentes relaciones comerciales con los ocupantes nazis y venderá obras a buen precio a museos del Reich.

Más abajo en la misma calle, en la esquina de la *rue* de Miromesnil, no lejos de la iglesia de Saint-Philippe-du-Roule, están ubicados los locales del respetado marchante Josse Hessel que, según Vollard, fue el primero en mudarse al vecindario. Este gran conocedor de arte comenzó como periodista en *Le Temps* y, luego, se asoció con sus primos, los hermanos Bernheim-Jeune para vender cuadros. En 1925, Hessel se encargó de la venta de la sucesión Gangnat, una subasta muy esperada en la sala de ventas de Drouot con ciento veinticinco Renoirs y numerosos Cézannes. Hombre activo y comunicativo, amigo y agente del gran pintor Vuillard, Hessel se ocupa igualmente de Bonnard y de otros antiguos miembros del grupo de los nabis, inspirados por la pintura de Gauguin. Además, Hessel compartía con Rosenberg las ganancias de la venta de obras de la pintora Marie Laurencin, amante y musa del poeta Guillaume Apollinaire, y vendía asimismo cuadros de Monet, Manet y Modigliani. Cuando los alemanes invaden París en junio de 1940, Hessel, que era judío, pierde su galería por la arianización y tiene que refugiarse en Cannes, en la zona no ocupada de Francia. Desde esta ciudad costera de la Costa Azul continúa sus

actividades hasta que, en 1942, muere de muerte natural en plena guerra.

El palacete del número 57 de la *rue* de la Boétie alberga la conocida galería y la residencia de Georges Wildenstein, cuyo padre se había iniciado en el negocio del arte y las antigüedades a finales del siglo XIX. Después de haberse concentrado exclusivamente en la venta de pintura francesa de los siglos XVIII y XIX, Georges comienza en los años veinte a interesarse por Picasso y otros pintores de la vanguardia. Establece así una compañía en asociación con Paul Rosenberg y abre una pequeña sección de arte moderno en el ala del edificio que bordea el elegante Faubourg-Saint-Honoré. La influyente revista de arte *Beaux-Arts*, que Georges financia, además de promover a los pintores de su galería, informa en detalle sobre todos los aspectos del mundo del arte y es muy leída.

Georges Wildenstein, marchante de mucho renombre en la época, tiene acceso a los más destacados círculos de arte de muchos países de Europa y América, incluyendo los de la Alemania nazi. Así, con Hitler ya en el poder, vende cuadros en asociación con Karl Haberstock, uno de los asesores de arte del propio Führer e importante miembro del Partido Nazi. Después del armisticio francés y de la ocupación de París, Georges aprovechó estos discretos contactos en la alta jerarquía nazi para llevar a cabo un sinnúmero de operaciones en la Francia de la ocupación. A pesar de que se refugia en Nueva York en 1941, Georges continúa teniendo vínculos muy estrechos con su floreciente negocio parisino desde el continente americano. Además, en 1941, aprovechando la situación económica nacional y las buenas relaciones que mantenía el gobierno argentino con Alemania y los otros países del Eje, inaugura una sucursal en Buenos Aires.

En el número 59 de la *rue* de la Boétie las exposiciones y muestras de la galería de Paul Guillaume son dedicadas, mayormente, a De Chirico, Robert Delaunay, Utrillo, Kisling y Derain. La excelente colección personal de este marchante, creada en unos pocos años, fue vendida por su viuda y se encuentra expuesta hoy en el Museo de l'Orangerie, en el lado sur del jardín de las Tullerías. Cuando fallece en 1934, a la edad de cuarenta y dos años, Paul Guillaume es el asesor y agente más allegado al doctor Barnes, cuya fundación en Merion, Pennsylvania, debe mucho a la contribución del experto parisino. Es, además, Guillaume quien introduce al excéntrico y puntilloso Barnes en el mundo de la pintura del aduanero Rousseau, de Modigliani, de Soutine y a la sensualidad visual y táctil del arte africano.

Con su galería ubicada en el mismo barrio parisino, del lado del Faubourg Saint-Honoré, se distinguía también el marchante Henry Barbazanges. En 1922 había sorprendido a sus colegas más establecidos al concluir su primera transacción de envergadura: un acuerdo exclusivo con los herederos de la sucesión Renoir que le permite comprar centenares de obras, en todos los tamaños, provenientes del taller del famoso artista. Al inicio, Barbazanges había propuesto a varios colegas participar en esta compra en masa, pero todos, faltos de percepción estética y comercial, rehusaron, considerando que los precios eran demasiado caros para obras de Renoir.

Muy pronto, algunos se dan cuenta del grave error cometido y se unen con Barbazanges para negociar la venta de cientos de obras del pintor. Barbazanges permanece, hasta el día de hoy, en la memoria colectiva —admirativa, pero muy envidiosa— de sus rivales parisinos por haber comprado la enorme y ambiciosa obra maestra de Courbet *El estudio del pintor* y haberla vendido al Museo del Louvre.^[12]

Ese pequeño mundo influyente del barrio de la Boétie, compuesto por buen número de marchantes y expertos judíos, será transformado considerablemente por los años de la ocupación nazi.

Los contactos profesionales de Paul Rosenberg le permiten entablar amistades durables y sólidas. Gracias a las exitosas transacciones realizadas con Picasso de 1918 a 1940, Rosenberg, que nació el mismo año que el pintor, se convierte en su amigo. Es Rosenberg el primer marchante de Picasso verdaderamente establecido. Picasso es su segundo artista vivo, después de Marie Laurencin, pero el primero de renombre internacional. Rosenberg llega en la carrera de Picasso después del excepcional Daniel-Henry Kahnweiler y de su propio hermano Léonce, ambos comerciantes de arte, críticos y teóricos del arte. Pero Rosenberg, como ya hemos visto, no es crítico ni teórico, sólo quiere vender cuadros al precio más caro posible. En esto el marchante y el pintor coinciden y se podría decir que en sus años de asociación Rosenberg y Picasso se hicieron uno al otro.

Los dos se conocen en el año 1918 en Biarritz, en donde Picasso se encontraba de luna de miel con su primera esposa, la bailarina rusa Olga Kokhlova. Rosenberg le ofrece al aún joven pintor de vanguardia cómodos ingresos garantizados y arreglos financieros que no lo dejan indiferente. El primer testimonio pictórico de ese encuentro es el gran cuadro realizado por Picasso en la ciudad costera, el *Retrato de la señora Paul Rosenberg y de su hija*, una tradicional composición de madre con hijo. En ésta, Marguerite, la esposa del comerciante de arte, sentada en una austera butaca Luis XIII, fija la mirada en el espectador. En la falda sostiene a un bebé regordete, su hija Micheline, vestida con un camisón blanco. Picasso parece haberse complacido pintando las formas rollizas de la niña. En una carta dirigida al pintor ese mismo año, Rosenberg bromea, por lo demás, afirmando que esa obra no podía ser cubista ya que Micheline parecía ser más bien *rondista*.^[13]

Durante la guerra, este cuadro será confiscado por los nazis, depositado en el museo del Jeu de Paume, seleccionado por Goering para intercambiarlo por otro que corresponda más a su gusto y, finalmente, recuperado por Rosenberg después de la guerra. Un estudio preparatorio del cuadro, realizado también en Biarritz, conoce peor suerte: desaparecerá para siempre, después de ser confiscado por los nazis.

Bajo la mirada aprobadora de Rosenberg, gracias a su nueva colaboración, Picasso continuará en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial a separarse del cubismo, en dirección de la vena clásica de la *vuelta al orden*. El pintor se vinculará,

también, a una sólida clientela internacional y alcanzará la fama que no lo dejará ya más por el resto de sus días.

Por su parte, gracias a Picasso, Rosenberg expandirá su propia esfera de influencia hasta los amantes del arte de vanguardia. Con la primera exposición del pintor español en 1919, su galería se convertirá en el lugar de paso obligado de todo aquel que desee seguir la evolución y el trabajo de los artistas innovadores en las décadas fecundas que preceden a la Segunda Guerra Mundial.

Poco tiempo después de haberse conocido, Rosenberg sugiere a Picasso mudarse al 23 de la *rue* de la Boétie, al lado de su propia galería, y, en octubre de 1918, Picasso y su esposa se convierten en los vecinos del marchante. Su apartamento espacioso, estructurado alrededor de una cómoda sala de estar con chimenea y piso de parquet, en medio de un vecindario burgués y apacible, representa un claro cambio para Picasso de su residencia previa en Montrouge, pueblecito obrero del sur de la región parisina.

Los nuevos vecinos se entienden muy bien. Picasso visita frecuentemente la casa Rosenberg y dibuja a la pequeña Micheline, que lo llama con el nombre de Casso. Existen pequeños dibujos al lápiz de la niña vestida de marinera, o de blanco ante un banco (*Micheline de enfermera*) o agarrando un conejo de peluche (*Micheline con conejo*).

Como los dos edificios se comunican por el patio interior, a Picasso le gusta mostrarle a Rosenberg desde la ventana de su apartamento el cuadro en el que está trabajando.

Cuando en 1921 nace Alexandre, el hijo de Paul, un mes después de su pequeño Paulo, Picasso acompaña a su marchante a la alcaldía para firmar como testigo el acta de nacimiento. La esposa de Paul le da consejos a Olga Picasso en el difícil arte de mantener un hogar a pesar de la vida bohemia de su marido.

Rosenberg, que apoda *Pic* a Picasso, se convierte en Rosi para el pintor. Marchante, consejero y mediador en la gestión cada vez más compleja de las finanzas y los cuadros del artista, Rosenberg se encarga, por lo demás, de establecer el inventario de bienes a dividir cuando Picasso decide en los años treinta divorciarse de Olga, sin nunca realizarlo.

Durante los meses que preceden a la Segunda Guerra Mundial, Paul Rosenberg mantiene una estrecha relación con Alfred H. Barr, el historiador del arte y director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien organiza entonces una amplia retrospectiva de Picasso, junto con el Instituto de Arte de Chicago. Para el pintor esta muestra, que se inaugura en noviembre de 1939, representa la consagración definitiva por los medios del arte en Estados Unidos, pues se expondrán más de trescientas de sus obras.

Pero ni Picasso ni Rosenberg podrán asistir a la concurrida inauguración pues ya la guerra había comenzado en Europa. Debido a los acontecimientos bélicos algunos de los cuadros prestados tampoco llegarán a tiempo. Así, el famoso e importante

Retrato de Gertrude Stein, de 1906, que la escritora norteamericana residente en Francia había prestado para la exposición, no pudo ser parte de ésta.

Cuando estalla la guerra, Picasso, poseedor de un pasaporte español, se encuentra por segunda vez en su vida atrapado entre los fuegos nutridos de Francia y Alemania.

Con su amante Marie-Thérèse Walter y su hija Maya, Picasso se aleja del frente y deja París para instalarse en Royan, cerca de Burdeos, en el suroeste del país.

En octubre de 1939, ya entrados en *la guerra boba* en donde nada de decisivo se produce y donde todos contienen el aliento, Rosenberg y su familia abandonan Tours y se instalan en una elegante villa de Floirac, bautizada Le Castel, compuesta por dos grandes estructuras rodeadas de un parque, ubicada a cinco kilómetros al este de Burdeos.

A pesar de una situación muy fuera de lo común, la familia intenta llevar una vida normal. El hijo, Alexandre Rosenberg, de dieciocho años, estudiante de filosofía y matemáticas en La Sorbona, se inscribe en el programa de los cadetes militares en la Universidad de Burdeos, mientras su padre prepara una exposición para el museo de la ciudad. Picasso viene, además, a pasar una tarde en Floirac con el marchante y su familia.

Con una sorprendente presencia de ánimo que dice mucho sobre la confianza que tenía en un rápido fin de la guerra, Rosenberg renueva su contrato de representación exclusiva con Matisse. El anterior, firmado en 1936 con la habitual cláusula de primera oferta preferencial, quedó anulado con la declaración de guerra.

A pesar de los acontecimientos, Rosenberg viaja varias veces a Niza a encontrarse con Matisse y, en marzo de 1940, regresa en tren con dos cuadros que el gran pintor acaba de completar: *Mujer con blusa roja, anémonas y rama de almendro* y *Mujer vestida de negro sobre fondo rojo sentada en una silla Louis XIII*.

Desafortunadamente, por falta de tiempo, Rosenberg no podrá realizar las acostumbradas fotografías de los cuadros para los archivos de la galería ni atribuirles un número de inventario.

Muchas de sus obras se encuentran ya protegidas en el extranjero: por una feliz coincidencia, varias decenas de Picassos se encuentran, como hemos visto, en Nueva York. Por si acaso, Rosenberg también despachó algunas piezas importantes a su galería londinense.

Pero quedan aún muchísimas más en París y Tours: más de trescientas obras provenientes de su colección personal o de las reservas de la galería. Queda también su biblioteca de arte, con unos mil doscientos libros y catálogos, varios cientos de placas fotográficas de las obras que han pasado por la galería y todos sus archivos desde 1906, que describen la historia de sus negocios a través de libros de ventas, correspondencia y catálogos de exposiciones.

Como era de esperar, todas las obras habían sido inventariadas meticulosamente y

cada una llevaba en la parte trasera de la tela un número de identificación escrito con lápiz azul. Para esta exigente empresa, Rosenberg necesitó de la ayuda de su hijo Alexandre y de su chófer y hombre de confianza, Louis Le Gall.

y, de repente, después de meses de interminable espera, el ejército alemán emprende su temida ofensiva en los primeros días de mayo de 1940. Sin que nadie se lo espere, las proclamadas líneas de defensa francesas se derrumban una tras otra y el ejército francés huye en desbandada. La Wehrmacht avanza prácticamente sin resistencia a lo largo de toda Francia.

A toda prisa, Rosenberg pone algunos cuadros en un depósito de Tours y, astutamente, los hace inscribir a nombre del cuñado de Le Gall. Esta brillante maniobra le permitirá mantener estas telas a resguardo, lejos de los alemanes, durante toda la guerra. Pero, ya que Tours se encuentra en el norte de Francia y muy cerca de las líneas de batalla, Rosenberg decide transferir las obras restantes a la ciudad de Libourne, cerca de Floirac, y depositarias en una bóveda del Banque Nationale pour le Commerce et l'Industrie.

Entre las 162 pinturas transportadas a la pequeña sucursal a la espera de días mejores se encuentran el autorretrato de Van Gogh, un raro paisaje marino de Seurat, el *Joven con chaleco rojo* y un *Arlequín* de Cézanne, dos dibujos de Ingres, varias acuarelas y dibujos de Delacroix, una *Muchacha con blusa roja* de Corot y tres lienzos de Courbet, más un encantador estudio de *Entierro en Ornans*. Hay, además, varios Monet, un Berthe Morisot, un Gauguin y, por supuesto, varios Picassos. Se depositarán, asimismo, unos quince Matisse, entre ellos el *Trajecito azul ante el espejo* y las dos obras que Rosenberg acababa de traer hacía poco de Niza.

El marchante incita a su amigo y protegido Georges Braque a imitarlo y alquilar una caja en el mismo banco. Braque, que encuentra la idea atinada, depositará toda su colección personal de obras de arte en la sucursal de Libourne, incluyendo un *Retrato de muchacha* del gran pintor renacentista alemán Lucas Cranach. Por su parte, imitando a su comerciante de arte, Picasso también deposita algunas de las obras de su propia colección en las bóvedas de un banco parisino.

Los cuadros demasiado voluminosos para ser depositados en el banco o aquellos que Rosenberg prefiere conservar con él en caso de exilio en el extranjero —un centenar— permanecerán en la residencia de Floirac.

Por razones sentimentales, conserva consigo el Picasso *familiar* —el retrato de la señora Rosenberg y de su hija— y los pequeños dibujos de Micheline. También permanece en la villa una acuarela grande de Picasso, *Desnudo en la orilla* ([véase ilustración A4](#)) (110 por 73 cm), que data del verano de 1923 cuando el pintor y su esposa habían veraneado en Antibes con sus amigos norteamericanos Sara y Gerald Murphy. Igualmente, se conservará en Floirac un pastel de Degas, *Retrato de Gabrielle Diot* ([véase ilustración A3](#)), que Rosenberg había adquirido en 1933 en una subasta. A éstos, el marchante añade un pequeño retrato de bailarina de Degas, *La señora Stümpf y su hija* de Corot, tres Braques —*Bañista con los brazos alzados*,

Plato de ostras con servilletero y Frutero, guitarra y paquete de tabaco—, un bello cuadro de la serie de *Ninfeas* de Monet, que mide 90 por 92,5 cm, y un austero *Retrato de miembro de la Convención*, por entonces atribuido a David.

A finales de mayo y principios de junio las noticias son peores de lo que nadie en Europa hubiera podido imaginarse: la retirada francesa se acelera sin que Francia logre emprender una contraofensiva seria; el potente ejército francés se encuentra al borde de la derrota y comienza el período conocido como el *Éxodo* —ante el imparable avance alemán todas las carreteras del país están atestadas de refugiados franceses que huyen hacia el sur, lejos de las líneas de combate.

Con su compañera y modelo Lydia Delektorskaia, Matisse se encuentra entre los cientos de miles de personas que escapan del ejército invasor. El 20 de mayo, la pareja sube al tren nocturno de la ruta París-Burdeos con el objetivo de refugiarse en casa de Rosenberg en Floirac. Lydia lo recuerda de este modo:

Durante la guerra, residíamos a veces en París, otras veces en Niza. Y, entonces, cuando los alemanes empiezan a invadir Francia, Paul Rosenberg le dice a Matisse que venga a quedarse con él en Floirac. «Lo hospedaré», le había dicho. Era el momento del *Éxodo* en París: había pánico, todos huían. Cuando llegamos, sólo Matisse entró en la casa, pero ya no había más lugar para nosotros. Volvimos a Burdeos, pero no había tampoco habitaciones de hotel disponibles. Pasamos la noche en el departamento de Yvon Helft, el cuñado de Rosenberg.

Durante la corta visita a casa de Rosenberg, Matisse había podido constatar que varios de sus cuadros se encontraban bien protegidos en casa del marchante. Al día siguiente, Matisse y Lydia, al enterarse de que quedaban aún casas por alquilar cerca de la frontera con España, salen inmediatamente para Saint-Jean-de-Luz, en el País Vasco francés. Ahí permanecerán hasta que se calme la tormenta, después del armisticio, a finales de junio de 1940.

Rosenberg, reacio a abandonar sus negocios, cree todavía su deber esperar un poco más y observar el desarrollo de los acontecimientos. Pero los acontecimientos no hacen más que precipitarse: el 10 de junio, el gobierno francés se muda a la región del río Loira, abandonando París y a los parisinos a su propio destino. El 11 de junio, la Italia de Mussolini declara la guerra a Francia e Inglaterra. Y el 14 de junio de 1940, finalmente, la Wehrmacht hace su entrada triunfal en París, culminando la revancha que Alemania tanto ansiaba desde la Primera Guerra Mundial.

Los Rosenberg habían mantenido siempre vínculos muy estrechos con las dos hermanas de Marguerite, la esposa de Paul. Éstas se habían casado con dos hermanos anticuarios, Jacques e Yvon Helft que, con la guerra, habían seguido a Rosenberg a la

región.

Los dos matrimonios Helft y sus hijos se habían instalado, como pudieron, en un apartamento al otro lado del río en Burdeos, en donde, a menudo, más de veinte personas se acomodaban a pasar la noche durmiendo en el piso.

El día en que entran los nazis en París, las tres parejas se encuentran, como de costumbre, en Floirac, para un consejo de familia improvisado en el que se decidirá cuál será el próximo paso a seguir.

Paul Rosenberg, comerciante optimista y poco previsor en el plano militar, afirma que mejor sería esperar y quedarse en donde están. Pero Jacques Helft, más prudente, explica que le parece, al contrario, que hay que refugiarse cuanto antes fuera de Francia, sin esperar un probable armisticio o un nuevo avance alemán. Ante la presión del resto de la familia, Rosenberg se deja convencer. Y el 14 de junio mismo, en la noche, las tres familias llegan en automóvil hasta Hendaya, en la frontera española.

Para cruzar, la comitiva familiar tendrá que esperar pacientemente entre los miles de refugiados presas del pánico que intentan hacer exactamente lo mismo. Los sucesos se siguen acelerando antes de que los tres matrimonios y sus familias lleguen al territorio neutral de España. Los días 16 y 17 de junio, Pétain anuncia en una declaración radiada que el nuevo gobierno francés que dirige busca firmar un armisticio con Hitler. Pero la Wehrmacht continúa avasalladoramente y seis semanas después del inicio de su ofensiva de mayo, las tropas alemanas se acercan peligrosamente a los Pirineos, ciñendo ya muy de cerca a los refugiados franceses.

Por fin, en la noche del 17 de junio, Paul Rosenberg, su familia y los Helft se encuentran al frente de la larga fila fronteriza, preparados para entrar sin obstáculos en España. Del lado español de la frontera, los soldados alemanes inspeccionan y registran a cualquier refugiado que levante sospechas.

y, a última hora, un suceso inesperado se produce: la policía francesa, presente en la frontera, impide la salida de Alexandre y sus dos primos Helft del territorio francés. Los tres son mayores de dieciocho años y susceptibles de ser alistados en el ejército. Otro de los primos logra pasar, por un pelo, al lado español pues cumplirá sus dieciocho años tres días más tarde. Durante semanas ninguna de las tres familias tendrá noticia alguna de los tres.

El 18 de junio de 1940, día siguiente al del paso de la frontera, el general insumiso Charles de Gaulle hace su famoso llamamiento radiofónico desde Londres rehusando el armisticio e invitando, a todos los franceses, a continuar la resistencia y la lucha contra el invasor alemán hasta su derrota. Lo que parece entonces ser un acto solitario de insensatez militar y un arrebato de ingenuidad patriótica encuentra un profundo eco entre muchos franceses rebeldes. Los tres jóvenes retenidos en Francia quieren seguir combatiendo contra el enemigo. Ahora les falta encontrar la manera de alcanzar Inglaterra para unirse a las fuerzas francesas libres.

Por rumores, se enteran de que un buque sobrecargado de tropas polacas en

retirada hace escala en Saint-Jean-de-Luz con destino a un puerto aún sin determinar. Los primos intentan abordar el navío clandestinamente. Alexandre toma prestado un gorro militar a un soldado polaco, imita su aspecto y andar y se cuela entre la policía francesa que vigila la entrada de la pasarela. Los dos primos logran entrar igualmente.

Una vez a bordo, conocen a más de cincuenta jóvenes franceses polizones que intentan unirse también a De Gaulle en Inglaterra. Sin radio y sin acceso a los rumores que circulan en tierra, los pasajeros no saben si se ha firmado el armisticio con Alemania o no. El destino del buque será Inglaterra. Al llegar a territorio inglés como extranjeros en situación ilegal se somete a los franceses a verificaciones de identidad muy meticulosas. Cuando Alexandre es interrogado sobre el nombre y apellido de algún sujeto británico que pudiera conocer, el tímido joven responde: «Winston Churchill». Los funcionarios británicos creen que se trata de alguna broma insolente, pero es muy cierto: el enérgico primer ministro inglés era pintor aficionado en sus horas de ocio y regularmente tomaba prestadas obras de grandes pintores de la Galería Rosenberg para emplearlas como modelo. Alexandre y sus dos primos logran obtener la autorización para permanecer en Inglaterra y se unen inmediatamente a las fuerzas de De Gaulle, en cuyas filas pasarán luchando el resto de la guerra.

Por su parte, en agosto, Paul Rosenberg, ya en Lisboa, logra, gracias a la ayuda de amigos, obtener visados norteamericanos para toda su familia. Desde Portugal da órdenes a Le Gall y a una compañía de transportes de Burdeos para despachar hacia Nueva York sus cuadros y todo lo que quedase aún en la casa de Floirac. Le Gall se comunica inmediatamente con el transportador que exige unos días más de plazo pues dice necesitar contratar los servicios de una compañía especializada en el embalaje de pinturas.

A mediados de septiembre de 1940, tres meses después de su precipitada partida de Francia, Rosenberg, su esposa e hija llegan en trasatlántico a la ciudad de Nueva York. El marchante necesita urgentemente los cuadros abandonados en Francia para poder continuar su negocio en Estados Unidos. Le Gall le informa por correo que el transportista de Burdeos, por razones inexplicables, retrasa sin cesar el envío de las telas. Dos veces ya ha exigido las mismas listas detalladas de las obras con su número exacto, alegando que se trata de información esencial para los trámites de envío. Y una vez que tuvo los documentos exigidos en mano, la compañía argumentó que las fronteras estaban cerradas y que era imposible mandar mercancía al extranjero. Lo que no era cierto. El hombre de confianza de Rosenberg no sabe ya qué más hacer.

Le Gall está a la espera de nuevas instrucciones procedentes de Nueva York, cuando, el 15 de septiembre a las ocho de la mañana, un grupo de soldados y policías alemanes, acompañados por un individuo de origen francés y otro de origen italiano, se presentan en Le Castel, en Floirac, a bordo de cinco automóviles y camiones. Los alemanes rodean inmediatamente la villa y sus dependencias y retienen a sus

ocupantes.

El grupo posee informaciones precisas. Lo primero que exige es ver a Louis Le Gall. Los alemanes saben, además de su nombre completo, numerosos detalles sobre su vida. Lo que no cesa de sorprender a Le Gall, pues no es de la región ni tiene amistades en el lugar. Los alemanes saben desde cuándo trabaja para Paul Rosenberg, conocen el gran afecto que tiene por su patrón y están al tanto de que éste dejó sus bienes bajo la supervisión de Le Gall.

Éste se siente intimidado por el nutrido número de confiscadores tan bien preparados. Entiende inmediatamente que toda resistencia se ría inútil. Piensa, antes que nada, que la compañía de transportes ha debido de estar informando a los nazis.

Los alemanes allanan y registran a fondo la villa y el resto de la propiedad. Inspeccionan los cajones, hurgan en las cajas y maletas. Reagrupan todos los cajones que contengan obras, los montan en los camiones militares y parten llevando consigo el botín hacia paradero desconocido.

El paradero no será otro que la propia embajada de Alemania en París, ubicada en la *rue* de Lille. Y los informantes que suministraron tan útiles datos fueron, sobre todo, anticuarios parisinos que conocían personalmente a Paul Rosenberg. Es cierto que el comportamiento de la compañía de transportes de Burdeos nunca fue claro. Y es probable que haya participado en las averiguaciones emprendidas por la embajada. Pero, hoy lo sabemos más allá de toda duda, los principales incitadores del operativo de Floirac fueron Yves Perdoux y un cierto conde de Lestang.

Los dos respetables negociantes parisinos habían concluido un acuerdo de caballeros con los funcionarios de la embajada: se comprometían a indicar el *escondite* de las obras pertenecientes a Rosenberg y, a cambio, los alemanes pagarían una comisión del diez por ciento —en cuadros— de la valoración total de la colección.

Los distinguidos compinches sabían que este tipo de pago en especies era un negocio redondo en París pues podrían fácil y rápidamente deshacerse de esos cuadros de calidad por medio de los numerosos intermediarios que obraban en el mercado parisino. Los comerciantes de arte y coleccionistas franceses se abalanzarían ciertamente sobre los cuadros impresionistas que habían formado parte de las reservas de la prestigiosa galería Paul Rosenberg.

Porque en ese pequeño mundo parisino del mercado del arte todos se conocen y todo se sabe. Es muy fácil obtener información a cualquiera que esté bien relacionado. Además, el contexto de una derrota y una ocupación muy duras, como fueron las de Francia entonces, favorece a todo tipo de soplones e intrigantes que pululan y florecen siempre en una atmósfera como ésta.

En documentos oficiales de los servicios de inteligencia británicos se describe al conde de Lestang como anticuario que vende regularmente a los alemanes y cuyos locales comerciales se encuentran en el número 44 de la *rue* du Bac, en la ribera izquierda del Sena, no lejos de la embajada nazi. En cuanto a Perdoux, anticuario

también, su reputación entre los negociantes de arte es la de un hombre artero y fanfarrón.

Jacques Helft, el conuñado de Rosenberg, anticuario especialista en objetos de plata, lo conocía bien. Sin sospechar, aparentemente, el turbio papel que tuvo en las incautaciones de los cuadros en Floirac, Helft lo describe en sus memorias —escritas después de la guerra— como «un anticuario de alto rango, dotado de una notable inteligencia, pero cuyas dotes se habían echado a perder por causa del demonio del juego que lo habitaba».^[14] Acaso fue, entre otras razones, esa gran necesidad de dinero la que motivó a Perdoux a sacar partido financiero de la nueva situación impuesta por los alemanes a sus colegas judíos o resistentes.

Es durante el primer encuentro después de la confiscación en Floirac que las frías negociaciones entre la embajada y sus dos informantes se vuelven un tira y afloja aún más repulsivo. Los diplomáticos habían prometido pagar la comisión en especies con los numerosos Picassos y Braques incautados, descritos como «expresionistas salvajes». Sin embargo, dos meses después del operativo, en noviembre de 1940, la embajada no había ejecutado todavía ese sencillo trámite.

Con la intención de acelerar el pago que tanto tarda, el conde de Les-tang, representante de los dos «intermediarios» —como los llama la embajada— trata el asunto con el doctor Carl-Theo Zeitschel, un consejero diplomático de alto rango que se encarga también del arresto y deportación de judíos, además de ocuparse de la confiscación de sus bienes.^[15]

El conde y Perdoux presionan a Zeitschel dándole a entender que conocen el paradero de otra colección perteneciente a un judío, aún más importante que la de Rosenberg, pero afirman que no podrán proveer más información al respecto mientras la primera deuda no haya sido satisfecha.^[16]

Aun más, el ingenioso y emprendedor dúo aprovecha, con magnífica intuición estratégica, el conflicto que opone a la embajada y al mariscal Goering y que, a finales de 1940, está en su apogeo.

Mintiendo acaso, cual veteranos jugadores de póquer, la pareja anuncia a sus interlocutores diplomáticos que Goering había averiguado recientemente la existencia de la misteriosa colección y que exigía con apremio saber su localización. Añaden, además, que los ayudantes de Goering se habían sorprendido al enterarse de que la embajada no había pagado aún la comisión debida. El mariscal, agregan, ha dado un plazo de cuatro días a los dos anticuarios para que revelen el lugar en donde se encuentra la nueva colección.

Implícitamente, los dos truhanes han jugado en sus negociaciones con el mayor temor de los diplomáticos: la presencia reforzada de Goering en el panorama de la confiscación. Es, pues, de interés primordial que la embajada actúe con la mayor rapidez si no desea que el *Reichsmarschall* saque ventaja.

Zeitschel dirige una nota secreta y urgente al embajador Abetz enterándolo de los pormenores de la reunión con De Lestang. En ésta añade que De Lestang ha tenido la

osadía de afirmar que la valoración de la colección Rosenberg asciende a cien millones de *Reichsmarks* (800 millones de dólares) y que su comisión en especies se situaría cerca de los diez millones de *Reichsmarks* (80 millones de dólares), suma tan exorbitante en aquellos días como hoy. Zeitschel quiere saber si se le autoriza a tomar contacto con los expertos de Goering para verificar si De Lestang está buscando engañar a la embajada o no.

En una segunda nota a Abetz, Zeitschel informa de que una nueva valoración de la colección por un experto alemán había calculado su valor en 3.415.400 francos (1.366.200 dólares). El diplomático añade que intentará establecer otra valoración más por un experto francés «imparcial», adjetivo eufemístico que describe a un perito que siempre hace valoraciones favorables a la embajada. Y de un tirón, Zeitschel logra reducir, con paciencia y seriedad burocráticas, las valoraciones en una proporción de 800 a 1.

En su tercer y último informe Zeitschel declara que, contrariamente a lo que se hubiera esperado, De Lestang y Perdoux se habían presentado de improviso en los locales de la embajada. Y explica que los dos informantes aceptaron la nueva tasación alemana; que, en consecuencia, él mismo los había hecho entrar en las salas en donde se encontraban depositadas las obras pertenecientes a Rosenberg, con el fin de que pudieran seleccionar ellos mismo su pago en especies de entre los «expresionistas salvajes».

Pero surge un obstáculo de último minuto y, con éste, otro vergonzoso regateo final. Los dos franceses, so pretexto de que nunca conseguirían comprador, anuncian que no desean que se les pague con cuadros modernos. No obstante, estarían dispuestos a aceptar dos pinturas de Pissarro —valoradas en 220.000 francos— y un desnudo de Renoir —valorado en 200.000 francos—, como pago definitivo por su ayuda. Pero el funcionario Zeitschel de ningún modo quiere ceder el Renoir, que, escribe, «representaba un valor seguro para Alemania». Les propone, a cambio, otro Pissarro más, *Jardín en Pontoise*, procedente de las colecciones Rothschild y cuya valoración es dos veces superior al Renoir. Para explicar su contraoferta, Zeitschel escribe lo siguiente en su último informe: «Ya que Pissarro es judío, opino que esos cuadros no presentan interés para Alemania, y que es preferible proponer un Pissarro que tenga dos veces más valor que un Renoir».^[17] Así, los dos informantes, De Lestang y Perdoux, dispuestos a colaborar con los alemanes en su labor de rapiña, pensaban salir ganando grandes sumas de dinero, pero no contaban con el fervor y la disciplina nazi de los funcionarios germanos.

Por su parte, Paul Rosenberg ha iniciado sus actividades de marchante en Nueva York. Entre Estados Unidos, que mantendrán su neutralidad hasta diciembre de 1941, y la guerra que se extiende en Europa, Rosenberg decide hacer llegar a sus nuevos locales los cuadros depositados en su galería de Londres y espera poder hacer lo

mismo con aquellos abandonados en Floirac. Por lo demás, está convencido de que sus bienes permanecerán bien protegidos y disimulados en las bóvedas del Banco en Libourne, en la zona no ocupada.

Debido a que *mademoiselle* Roisneau, su asistente de confianza en la galería de París, no ha podido transmitirle la correspondencia, Rosenberg no sospecha la amplitud del saqueo nazi de sus bienes.

En marzo de 1941, unos ocho meses después de su rápida huida de Francia, Rosenberg recibe, por fin, una carta. Las noticias resultan desastrosas. En el estilo necesariamente telegráfico de mucha correspondencia censurada de la época, la asistente parisina anuncia: «No queda nada, nada, nada», en Floirac. Pero la noticia más dolorosa de todas es que los nazis ya saben de la existencia de la caja fuerte en el Banco en Libourne: la abrieron, establecieron un inventario e hicieron valorar su contenido en siete millones de francos por el director de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos, un tal señor Roganeau. Luego, cuenta Roisneau, los funcionarios alemanes precintaron la caja, a la espera de órdenes más precisas de París.

Por otra parte, escribe la asistente, las dos cajas fuertes a nombre de Braque padecieron la misma suerte que las de Rosenberg. Pero, para colmo, el gran pintor modernista experimenta una afrenta adicional: poco después del operativo alemán en Libourne, Braque recibe una insólita factura del propio Banque Nationale pour le Commerce et l'Industrie en la cual se le exige el pago de mil francos por los honorarios del perito encargado de valorar sus bienes y doscientos francos adicionales por las «molestias y diligencias» ocasionadas al Banco por la intervención de los confiscadores alemanes. Y con esta descarada factura vemos cómo, para algunas empresas francesas durante la ocupación, no existieron nunca las pérdidas.

Mademoiselle Roisneau fue testigo ocular y privilegiado de los atropellos contra las galerías de la *rue* de la Boétie efectuados tanto por los na-zis como por Vichy. En esa primera correspondencia a su jefe en Nueva York, cuenta qué ocurrió cuando llegaron los confiscadores al local: no logró impedir que los soldados alemanes se apoderaran de todos los cuadros y documentos que se encontraban en la galería y en el domicilio de Rosenberg, pero un amigo sí alcanzó a quemar el libro de los inventarios para que no cayese en manos de aquéllos.

Añade que la galería Wildenstein, por su parte, fue incautada. Pero, indica con sorpresa, que Roger Dequoy, brazo derecho de Georges Wildenstein, tuvo la suerte de poder negociar con funcionarios franceses y no con los intratables encargados alemanes. Escribe que la vecina Galería Bernheim-Jeune ya había sido registrada y colocada bajo dirección de un administrador provisional no judío, y concluye con la noticia de que Josse Bernheim, uno de los dos célebres hermanos fundadores del establecimiento, había fallecido de causas naturales.

Rosenberg responde inmediatamente a su asistente en París y trata de obtener mayores informaciones sobre los lienzos robados. Ya el marchante está al corriente

de que los nazis empezaron a incautar, desde el principio de la ocupación, los bienes pertenecientes a judíos, masones y adversarios políticos. Sabe, además, que lo han despojado de la nacionalidad francesa y de todos sus derechos en nombre de las nuevas leyes de Vichy referentes a los que huyeron del país. Entiende, por último, que existen otras leyes recientes que limitan los derechos civiles de los judíos en la Francia de Pétain.

Mas su respuesta escrita demuestra que Rosenberg no entiende aún, al igual que muchos otros, el significado de las confiscaciones emprendidas por los alemanes y Vichy. No sospecha, tampoco, la amplitud de éstas. No percibe aún el plan, si no enteramente secreto, completamente confidencial, y ciertamente metódico y sistemático, que los alemanes intentan implementar en toda Francia.

Y, así, en esa primera misiva a su asistente, Rosenberg desea saber a dónde han transportado sus lienzos, con qué motivo fueron confiscados, si los alemanes pagaron algo, si existe un modo de recuperarlos. Se preocupa, particularmente, por el gran retrato de su mujer e hija pintado por Picasso en Biarritz. Y por fin, desea informarse si es posible transferir cuadros a la zona no ocupada, en donde estarán más seguros.

Rosenberg no puede imaginar que la confiscación de las obras que le pertenecen forma parte de un proyecto de saqueo coordinado y preparado al más alto nivel de la jerarquía nazi; una de las implacables medidas impuestas a los enemigos del Reich en los territorios ocupados por el ejército alemán.

El marchante, siempre consciente de su oficio, no olvida sus reflejos profesionales, ni tampoco a sus pintores. En su carta pregunta a *mademoiselle* Roisneau si Picasso y Braque podrían transferir sus obras a Estados Unidos; y si alguno de ellos tiene la intención de venir a acompañarlo en el Nuevo Mundo.

Sólo unos meses más tarde después de la respuesta dirigida a Roisneau, Paul Rosenberg recibirá el golpe de gracia: el 5 de septiembre de 1941, un oficial alemán, representante del ERR, se presenta en la sucursal de Libourne del Banque Nationale pour le Commerce et l'Industrie. Llega con una carta que lo autoriza a retirar los 162 cuadros ya inventariados y depositados en la caja número siete, alquilada por Paul Rosenberg.

Ese mismo día, el oficial despacha las obras en dirección a París, pero, esta vez, no irán a parar a los locales de la embajada. Su destino final será el depósito del ERR en el museo del Jeu de Paume. Allí se encontrarán al alcance del apetito de Goering. En cuanto al legítimo propietario de las obras, Paul Rosenberg, éste no descubrirá ni entenderá la completa realidad de los hechos hasta después de la liberación de París en agosto de 1944, cuando ya la guerra estará llegando a su fin.

EL SAQUEO EJEMPLAR DE LAS COLECCIONES ROTHSCHILD

En la jerarquía de los bienes a confiscar en toda Francia, las pinturas y colecciones de arte de la rama francesa de la familia Rothschild se situaban, desde la perspectiva de los dignatarios nazis, en la más alta posición. De Vermeer a Frans Hals, de Van Eyck a Velázquez, de Gainsborough e Ingres a Manet y Braque, las colecciones de los Rothschild representaban lo más prestigioso y más codiciado de toda Europa.

Desde la llegada del barón James, fundador de la rama francesa, al París de principios del siglo XIX, los Rothschild habían sido, hasta la guerra, una establecida dinastía aristocrática de banqueros e industriales. Con la cuna de la dinastía en Francfort y sus representantes familiares en París, Londres, Viena y Nápoles, los Rothschild dominaban una enmarañada red de conexiones financieras y familiares extendidas por toda Europa, que poseía vastas colecciones de arte y hacía generosas y periódicas donaciones a los museos franceses.

La legendaria sede del Banco Rothschild en París estaba ubicada en la *rue Laffitte*, en lo que era, en el siglo XIX, el centro de las galerías y el mercado de arte. No por pura casualidad se encontraba, cerca del Banco, en el Boulevard Haussmann, la primera sede del ERR, el servicio de confiscación alemán, en lo que es aún hoy el Hotel Commodore.

A comienzos de la guerra, los tres descendientes principales de la familia en Francia, blancos seguros del pillaje nazi, residían en palacetes en un céntrico perímetro parisino localizado entre la Plaza de la Concordia y el Palacio de l'Élysée, la residencia presidencial francesa.

El barón Édouard de Rothschild, director del Banco y jefe de la familia, reside con los suyos en el número 2, *rue Saint-Florentin*, en una mansión que perteneció una vez al político francés De Talleyrand y que fue comprada y restaurada en 1860 por su padre, el barón Alphonse de Rothschild. En una de las salas de la residencia de Édouard —que hoy acoge el anexo y la biblioteca de la embajada de Estados Unidos en París— colgaba, entonces, *El astrónomo* de Vermeer, tan codiciado por Hitler y los nazis. El barón Maurice residía, no muy lejos, en la *rue du Faubourg Saint-Honoré*, en donde hoy día se encuentra el domicilio principal del embajador estadounidense. Finalmente, el barón Robert, presidente entonces del Consistorio Israelita —organismo que agrupa a las instituciones judías de Francia— residía en el 23 de la *Avenue de Marigny*, en donde aún viven sus descendientes.

La inmensa fortuna de los Rothschild, conservada hasta el día de hoy como patrimonio financiero común durante cinco generaciones, fue creada no sólo por medio de sabias inversiones bancarias y financieras sino por oportunos negocios en

los ferrocarriles en Francia y en el petróleo en Rusia. Entre las joyas de su corona patrimonial se encuentran además los conocidos viñedos de Château Lafite en la región de Burdeos y famosos criaderos de sementales en el norte de Francia.

Acaso el aspecto más singular de las colecciones Rothschild en su conjunto es el hecho excepcionalísimo de haber sido creadas con paciencia y esmero a través de generaciones, cada una muy pudiente y consciente de la importancia de la continuidad familiar. Esta particular circunstancia, rara vez vista en una colección de arte familiar, permitía a cada nueva generación agregar obras que la anterior no había podido, sabido o querido comprar. Así, con el tiempo a su favor, cada Rothschild enriquecía el legado artístico de sus descendientes.

El inventario de confiscación de la colección establecido por los expertos del ERR en otoño de 1940 arroja el grandísimo total de cinco mil nueve objetos. En este impresionante lote de arte y mobiliario de gran valor, los tesoros que encuentran los nazis son incontables. De las tres colecciones individuales, la más grande y prestigiosa es la del barón Édouard, que incluye piezas tales como *El astrónomo* de Vermeer (véase [ilustración A1](#)), el *Retrato de la marquesa de Pompadour* de Boucher ([ilustración C9](#)), *La Virgen con el niño Jesús* de Hans Memling ([ilustración A9](#)), el *Retrato de Isabella Coymans* de Frans Hals ([ilustración A8](#)), un *Felipe II, Rey de España*, atribuido entonces a Velázquez y el *Hombre con sombrero rojo* de Rafael.

A estas obras maestras hay que añadirles el *Retrato de niña de Enriqueta de Francia* de Van Dyck, una *Dama con gato* por un pintor anónimo de la escuela flamenca, varias obras de Rubens, un Tiziano y dos Watteau, el *Guitarrista de pie y Minuet*. Sin olvidar dos retratos de los niños de la familia Soria, de Goya (véanse [ilustraciones A10](#) y [A11](#)), varios cuadros de Joshua Reynolds y el famoso retrato de la esposa del barón James, la baronesa Betty de Rothschild, de Ingres.^[1]

Aunque la colección del barón Robert de Rothschild era más pequeña en tamaño, incluía piezas de igual e importante valor estético, enorgulleciéndose de tener una rara colección de esmaltes del Renacimiento de Limoges (véase [ilustración A8](#)) y varias piezas de primer orden. Entre éstas se contaba un tríptico de Van Eyck, entonces raras veces visto, *Virgen con el niño Jesús con santos y donante*, que se encuentra hoy en la Colección Frick en Nueva York y el magnífico *Portaestandarte* de Rembrandt, que el barón James había comprado en 1840 en la casa de subastas Christie's en Londres y permanece aún hoy en manos de la familia. La colección incluía, también, *Fiesta campestre* de Fragonard, el *Retrato de Lady Alston* de Gainsborough y varias obras más modernas que incluían un Manet, un bodegón de Braque, algunos cuadros de Derain y otro de Van Dongen.

La colección del barón Maurice poseía, igualmente, obras de gran valor: un Rembrandt, varios Fragonards y, sobre todo, un gran número de cuadros flamencos y holandeses que, como sabemos ya, despertaban mucho las ansias de Hitler y Goering, grandes amantes del arte germánico de Europa del Norte.

Formaban parte de esta colección estelar de obras varias bibliotecas y conjuntos

de libros antiguos y manuscritos. Creadas con verdadero conocimiento a través de muchas décadas, las bibliotecas incluían miles de manuscritos, incunables, libros de horas, libros encuadernados de valor y una rica colección de libros religiosos e históricos judíos.

Al estallar la guerra en 1939, los Rothschild temen más que nada, al igual que muchos otros coleccionistas y marchantes franceses, la destrucción de obras debido a batallas y bombardeos sobre París. En ese momento era ésta la primera preocupación que surgía al pensar en la protección de las obras, ya que pocos podían imaginar el proyecto masivo de saqueo alemán que tendría lugar durante la ocupación. El primer reflejo fue, pues, el de embalar las obras y transportarlas fuera de París lo más rápidamente posible para ponerlas a salvo almacenándolas en alguno de los castillos en el campo. Así hace el barón Édouard que envía las piezas más importantes de su colección, incluyendo *El astrónomo*, a uno de sus castillos en Normandía.

La familia utilizará, también, a amigos y familiares no judíos, contactos diplomáticos y administrativos para proteger las obras. Siguiendo el consejo de su prima, la marquesa de Noailles, el barón Robert decide despachar una parte de su valiosa colección a una finca de la región del Lot que pertenece a su amigo Maurice Aguilon. El valioso tríptico de Van Eyck —blanco importante de la codicia nazi debido al origen germánico del pintor— lo confía en manos de Eduardo Propper de Callejón, primer secretario en la embajada de España en Francia, cuñado de la baronesa Liliane de Rothschild. (Véase [anexo 1](#).)

Otra parte de las colecciones queda bajo la protección del director de los museos nacionales de Francia. A riesgo de su propia vida, el director Jacques Jaujard se encarga de acogerlas en el Museo del Louvre y de garantizar su seguridad, falsificando documentos que las describen como donaciones hechas al Estado francés previas a la declaración de guerra. Es con este tipo de donaciones en mente que se emite la orden del Führer del 17 de septiembre de 1940, que ya comentamos, en la que se especifica que este tipo de cesiones al Estado francés será considerado sin valor.

y, una vez que las obras se encuentran bien protegidas, los propietarios se dispersan. Conscientes del avance ineluctable del ejército del Reich, Édouard de Rothschild parte a refugiarse con toda su familia rumbo a Estados Unidos, mientras que Robert le sigue los pasos poco después y Maurice se instala en Canadá.

Henri de Rothschild, uno de los primos de la rama inglesa de la familia residente en Francia, poseía igualmente una muy exclusiva colección de cuadros del pintor francés Chardin. Al principio, decide refugiarse con sus obras en Suiza y Portugal. Pero, preocupado por la presencia alemana en el continente y por los riesgos consiguientes de destrucción, Henri envía su colección de pinturas de Suiza a sitio seguro, la ciudad de Bath en Inglaterra, lejos de los campos de batalla.

Los cuatro herederos Rothschild serán despojados de la nacionalidad francesa y sus bienes confiscados por huir del territorio nacional, según se estipulaba en las

recientes leyes de Vichy contra los judíos y resistentes que pudieran huir a Inglaterra a unirse con De Gaulle.

Los jóvenes hijos de los barones Rothschild fueron reclutados en 1939 por el ejército, al igual que el resto de los hombres adultos franceses, y enviados al frente de batalla. Alain y Élie, hijos de Robert, oficiales del ejército francés, montaron sus respectivos caballos, integrándose así a su antediluviano regimiento de caballería francés para enfrentarse a centenares de inalterables y blindadísimos tanques Panzer alemanes. Como era de esperar, la cabalgata francesa de los dos hermanos no podía sostenerse por mucho tiempo y éstos fueron capturados por los alemanes en mayo de 1940 en el macizo montañoso de las Ardenas. Pasaron los cinco años restantes del conflicto en un campo de prisioneros de guerra alemán. Comparados con otros, tuvieron suerte. La Wehrmacht no envió a los dos hermanos Rothschild a los campos de la muerte por respeto a su rango de oficiales del ejército francés y por no disponer de un tratado de paz franco-alemán que determinase exactamente qué hacer con los militares judíos prisioneros.

En otoño de 1940, el gobierno de Vichy anunció a bombo y platillo la próxima confiscación de la fortuna y una subasta de los haberes de los Rothschild. Los beneficios de la venta, proclamaban los funcionarios franceses, serían destinados a beneficio de Secours National —Auxilio Nacional—, una organización caritativa del Estado. Vichy se ilusionaba ya con disponer de las miles de piezas de la colección y sacarles gran provecho financiero. Pero los franceses no cayeron en la cuenta de que habían colocado los bueyes antes de la carreta, anunciando la venta de objetos que no tenían aún en sus manos.

La mayoría de la propiedad de los Rothschild se hallaba en la zona ocupada por el ejército alemán; y para los alemanes las posesiones de los judíos, enemigos del Reich, no eran bienes franceses. Además, la eficacísima maquinaria de saqueo nazi se había ya puesto en marcha, arrebatando lo que se encontrara en su camino.

Durante meses, se desata una batalla de voluntades, esencialmente epistolar para Vichy, entre franceses, afanosos confiscadores, y alemanes, convencidos de su prerrogativa de vencedores, en la que las víctimas siempre pierden por ambos lados. Y por supuesto, serán los nazis los ganadores.

Cuando, en noviembre de 1941, el ERR se digna finalmente responder en detalle y por escrito a las reivindicaciones francesas, la fabulosa colección de los Rothschild se encuentra ya almacenada en sitio seguro en Alemania desde hace más de ocho meses.

En cambio, en la zona no ocupada, las propiedades de la familia se encontraban en la siguiente situación paradójica: incautadas por el gobierno de Vichy pero, en muchos casos, y a la vez, protegidas por la administración del propio Museo del Louvre. A fin de cuentas, de entre los bienes inmobiliarios, el gobierno de Vichy sólo llegó a subastar una villa playera en Cariñes con todos sus muebles y objetos en 1942. La joven baronesa Liliane de Rothschild consiguió asistir a la subasta con la intención de rescatar algunas obras de la familia. Se hizo acompañar por un amigo no

judío, Charles de Gramont, quien compró, a espaldas de los subastadores, ya que a ella le estaba prohibido, una reliquia familiar: el retrato del barón Alphonse por Ingres.^[2]

En la zona ocupada, uno de los primeros objetivos del ERR era, por supuesto, la incautación de las fabulosas colecciones de obras de arte. Desde otoño de 1940, los alemanes, enfrentados al problema de la dispersión de las obras por los propios Rothschild —unas se encontraban en las propiedades del campo, otras en bóvedas bancarias y aun otras en los depósitos provinciales del Louvre— comienzan a emplear métodos excepcionales para encontrar su rastro. Los domicilios parisinos son los primeros en ser registrados, pero como ya se explicó, la mayoría de las obras habían sido trasladadas a otros lugares y los confiscadores hallaron poco.

En búsqueda de la colección del barón Édouard, los militares y funcionarios del ERR se personan en los castillos familiares de Ferrières y de Reux, localizados en la región de Calvados en Normandía. Para dar con las obras del barón Robert llegan al castillo de La Versine; para hallar las del barón Maurice, al castillo de Armanvilliers en el departamento francés de Seine-et-Marne.

Después de los registros domiciliarios, viene el examen sistemático, caja por caja, de las obras confiadas a los bancos. Es así como se da con el paradero de seis cajas de caudales repletas de joyas, objetos de arte del siglo XVI, miniaturas del XV y manuscritos de la colección del barón Maurice depositadas en las bóvedas del Banque de París et des Pays-Bas.^[3]

Todos los trámites serán efectuados con gran precisión y sorprendente formalismo burocrático que contribuirán, en cierto modo, a proteger estos tesoros artísticos de cualquier daño bélico.

En el Banque de París et des Pays-Bas, un tal teniente Mewe, representante del Devisenschutzkommando levanta la siguiente acta:

[...] aquí se encuentran seis cajas de caudales que pertenecen al señor Maurice de Rothschild, que han sido abiertas y, después de establecer un inventario de sus contenidos, se han vuelto a cerrar. Acto seguido, las cajas fueron selladas y colocadas en una cámara blindada bajo control del Devisenschutzkommando, en presencia del señor Peyrastre, funcionario de Vichy, representante de la Administración de bienes del Estado, quien, por lo demás, protestó indicando que estos bienes no pertenecen ya a Maurice de Rothschild, sino al Estado francés.

En cuanto a las obras confiadas como donaciones a la administración del Louvre y almacenadas en sus depósitos de provincia, los agentes del Reich no tardaron en encontrarles la pista. El procedimiento era lo suficientemente generalizado como para que la red de informantes del ERR, que incluía a funcionarios, expertos y marchantes

de arte, no advirtiera rápidamente el ardid.

Finalmente, al cabo de varios meses de implacable búsqueda, el ERR da con el paradero de la inmensa mayoría de las obras. A finales de enero y principios de febrero de 1941 las transfiere al museo del Jeu de Paume y sus historiadores de arte comienzan, entonces, a preparar los largos inventarios de confiscación. Una vez en posesión de las colecciones, Alfred Rosenberg escribe al Führer anunciándole la buena nueva de la captura de *El astrónomo* de Vermeer. Y claro está, Goering se desplazará inmediatamente de Berlín a París para inspeccionar el excepcional botín y seleccionar piezas para su colección.

El 3 de febrero de 1941 la casi totalidad de las obras de arte de los Rothschild — todavía en los mismos cajones de embalaje en los cuales los alemanes los habían encontrado— son despachadas en dirección a Alemania en el tren personal del mariscal Goering.

El botín será dividido de la siguiente manera: diecinueve cajones sellados y numerados del *H1* al *H19* son destinados a Hitler, mientras que aquellos numerados del *G1* al *G23* serán destinados a Goering. Los dos grupos de cajones encierran, naturalmente, las piezas más importantes de la colección de los Rothschild.

El cajón marcado *H13*, por ejemplo, contiene *El astrónomo* de Vermeer, el cajón *H6* el Frans Hals previamente mencionado de la colección del barón Édouard de Rothschild, y el cajón *H3*, el *Retrato de la marquesa de Pompadour* de Boucher (véase [ilustración C9](#)).

Con la pasmosa meticulosidad y turbadora banalidad que caracterizan este enorme acto de rapiña del principio al fin, el barón Kurt von Behr, director del ERR y responsable del envío de los dos grupos de cajones, especifica en una nota: «Desgraciadamente, se nos ha hecho imposible hallar los tableros de mármol que corresponden a los muebles antiguos», excusándose ante sus dos jefes por no haber dado con ellos.

La división de los cajones en dos grupos separados y el estampillado —la letra *H* para Hitler y la letra *G* para Goering— fue una recomendación explícita del *Reichsmarschall* a sus subalternos del ERR. Pero la colección Rothschild es demasiado prestigiosa e importante y Goering se ve obligado, antes de servirse su porción, de inclinarse ante el Führer y su proyecto de museo en Linz.^[4]

Porque esta vez sí que Goering tendrá que contentarse con lo que sobra, pues Hitler se llevará lo mejor. Para Goering serán, pues, una *Alegoría de la Virtud de la escuela de Cranach*, dos Isaac van Ostade —el pintor holandés conocido por sus paisajes de invierno— una *Jovencita ante una estatuilla china* de Fragonard y un dibujo a pluma de Lucas van Leyden.

El envío destinado a Goering incluye además otros cuatro cajones repletos de objetos de arte que el mariscal había seleccionado en una exposición organizada anteriormente por el ERR en el Jeu de Paume en noviembre de 1940.

La valiosa carga parte de París y llega el 12 de febrero de 1941 a la estación de

tren de Kurfürst. En marzo del mismo año será transferida y escoltada en su totalidad por la Kriminalpolizei (policía criminal) al castillo de Neuschwanstein, uno de los legendarios castillos de Luis II de Baviera que serviría al ERR de depósito y taller de restauración en Alemania para obras confiscadas y seleccionadas por el Reich.

El último embargo efectuado sobre las colecciones Rothschild tuvo lugar, meses más tarde, en julio de 1941, pero ya no queda mucho de importancia. En las provincias francesas de la zona ocupada raras son las obras que se libran de la determinación del ERR.

Sin embargo, en el castillo de Ferrières, perteneciente al barón Édouard, una parte de los tapices de los siglos XVI y XVII se salva de la confiscación gracias al descuido de los hombres del ERR.

Con la única intención de protegerlos del sol, y mucho antes de que llegara el ERR, los sirvientes del castillo cubrieron los delicados tapices con bastos pedazos de lienzo gris dándoles el aspecto de bastidores de cuadros desmontados. Y así —y allí— permanecieron los tapices hasta el fin de la guerra.

En el castillo de La Versine, propiedad del barón Robert, una parte de los muebles y los relojes de chimenea de la casa parisina escapan al ERR cuando los sirvientes toman la iniciativa de esconderlos en un edificio agrícola de la propiedad. Desafortunadamente, un bombardeo aliado en 1944 destruirá el pequeño edificio y su preciado contenido.

Finalmente, la totalidad de las obras de arte del barón Maurice que se encuentran en el depósito del Louvre en el castillo de La Treyne, en la zona no ocupada, escapan a la búsqueda alemana.

Por otra parte, los vinos finos cosechados y añejados en los viñedos de Burdeos no son menos ansiados que los cuadros. Y los alemanes, grandes amantes del vino, acechaban la primera justificación jurídica para embargarlos. Así, en el castillo Lafite, en la región de Burdeos, ocupado por los alemanes, Gaby Faux, gerente del viñedo, tiene la astucia de transferir a nombre de los hijos, Alain y Élie, los miles de litros de vino en la reserva que pertenecían al barón Robert. La gerente sabía que los dos hermanos, al ser oficiales del ejército francés prisioneros de guerra, no podían ser despojados de su nacionalidad, como ya lo había sido su padre. Gracias a este ardid los vinos de los Rothschild atravesaron en el mayor de los reposos los turbulentos años de la guerra. Es, también, en el mismo castillo donde se esconde, dentro de una pared hueca y tapiada, el conjunto de los objetos litúrgicos judíos de la familia.

Pero será en París, muy cerca de las oficinas del ERR, que algunas piezas escapan a la rapiña nazi particularmente ensañada contra los Rothschild. En efecto, el barón Robert, en su palacete parisino de la Avenue Marigny, es uno de los raros coleccionistas que anticipa la ocupación alemana. Su padre había hecho construir en 1872, después de la guerra franco-prusiana y de la Comuna, una cámara secreta contigua a la lavandería del sótano. Su fiel mayordomo deposita en la cámara una

serie de estatuas, relojes de chimenea y bronce y, luego, tiene la presencia de ánimo de rodear los objetos con baldes llenos de cal para absorber la humedad.

Luego se tapió la cámara, se blanquearon con cal las paredes y se disimularon éstas con grandes roperos. Y el personal de la Luftwaffe, que ocupó la mansión durante toda la guerra, no sospechó jamás la existencia de ese escondite en la mansión.

El general Friedrich-Carl Hanesse, comandante de la Luftwaffe en París, era un oficial alemán muy allegado a Goering que, por lo demás, mandaba pagar sus numerosas compras de obras de arte. Amante de la buena vida y deseoso de figurar mucho y bien en la estimulante vida social de la ocupación parisina, Hanesse incautó rápidamente el palacete abandonado del barón Robert en donde organizaba abundantes cenas y veladas en las que se mezclaban militares alemanes con figuras de la colaboración francesa. Pero esa buena sociedad que disfrutaba ilegítimamente de lo que había pertenecido a los Rothschild se encuentra, muy sutilmente, privada de los bellos objetos que les prestaban fastuosidad a las lindas noches de gala en la nueva residencia del general. Los aguafiestas, resistentes a su manera, serán dos verdaderos personajes inenarrables que habían servido desde siempre en casa de los Rothschild.

En primer lugar se encuentra Madeleine Parnin, la fiel encargada de la ropa blanca de la familia Rothschild. Ésta permanece trabajando con Hanesse y, día tras día, logra esconder las servilletas y ropa de cama con el escudo de armas, retirándolas poco a poco de la circulación y remplazándolas por ropa blanca del montón. Cuando el general Hanesse se sorprende de las misteriosas desapariciones, Madeleine responde que aquella ropa blanca fina se desgastó y hubo que usarla como trapos de limpieza.

En cuanto a Félix Pacaut, el mayordomo de la residencia, que continuó trabajando con *accionamiento a distancia* en medio de los ocupantes alemanes, ideó una brillante estratagema con su primo bombero: después de iniciar voluntariamente un incendio en una chimenea de la mansión, una escuadra de bomberos cómplices llega para sofocar, junto a los alemanes, el supuesto siniestro del lado de la entrada principal de la Avenue Marigny. Mientras todos los nuevos residentes de la casa se distraen extinguiendo el fuego, Pacaut, su primo y el resto de los bomberos salen por la puerta trasera de la residencia, en la *rue du Cirque*, con todos los objetos de plata de los Rothschild. El pequeño botín salvado con mucho ingenio pasará el resto de la ocupación en una buhardilla parisense, lejos del alcance de los nazis.

Es cierto que estas anécdotas anteriores narran luchas aparentemente insignificantes, acaso anodinas. Mas, emblemáticamente, estos actos adquieren un gran significado en tiempos de ocupación pues realzan las formas pequeñas de resistencia ejecutadas cotidianamente, en las que se arriesga mucho por un ínfimo símbolo. Sin contar, por supuesto, lo que estos actos demuestran de fidelidad y de devoción por parte de los sirvientes de la familia que creían firmemente en una

definición muy literal del refrán que dice *el que hereda no hurta* y, en su conclusión lógica, el que no lo hereda no lo debe hurtar.

Uno solo de los empleados no será leal como el resto. El jardinero del elegante palacete Rothschild indica a los alemanes la existencia de un depósito escondido en algún punto del jardín de la casa en donde se encuentran sepultados objetos de valor. Pero le falta precisión a la información. El general Hanesse ordenará excavar grandes agujeros por todo el terreno y no hallará absolutamente nada.

En todo caso, ya no queda mucho más por descubrir. La mayor parte de las colecciones Rothschild se encuentran repartidas, desde principios de 1941, entre los refugios antiaéreos del Führerbau en Munich, el depósito del ERR en el castillo bávaro de Neuschwanstein y el castillo de La Treyne, depósito del Louvre en la zona no ocupada,

En Munich y Neuschwanstein, una vez que se concluyó el inventario y el peritaje en París, algunos de los cajones señalados con una *H* no se abrirán jamás por falta de personal y de tiempo. Cuando, en 1944, comienza el bombardeo total de Alemania por los aliados occidentales, estas valiosas colecciones serán transportadas a minas de sal abandonadas cerca de Alt Aussee en Austria. Es allí donde las hallará intactas el ejército estadounidense y soviético a finales de la guerra.

El saqueo metódico por los alemanes de las colecciones Rothschild es un modelo en su género. La estética general de la colección, colmada de obras maestras del arte alemán, holandés y flamenco, incitaba ideológicamente a su apropiación. El más alto grado nazi de celeridad, eficacia y sistematicidad era necesario para su confiscación ya que la más alta cúpula del poder —Hitler y Goering— requería que se ubicasen y obtuviesen las piezas. Habría sido imposible imaginar que algún confiscador cualquiera las incautara o vendiera una por una o tomara parte del botín para su provecho personal, como sí ocurrió con otras colecciones, sobre todo las compuestas por obras de *arte degenerado*.

Se podría argumentar que fueron éstas las razones que mantuvieron las colecciones juntas e intactas durante todo el transcurso de la guerra. Fueron, ciertamente, las razones que impidieron su incautación, venta pública y probable dispersión a manos del gobierno colaboracionista de Pétain.

En fin, perfectamente identificadas y rastreadas por los servicios de recuperación aliados, desde antes del desembarco de Normandía en junio de 1944, la gran mayoría de estos objetos de excepción serán rescatados sanos y salvos, repatriados a Francia y restituidos a los Rothschild al final de la guerra.

Capítulo 6

LA COLECCIÓN BERNHEIM-JEUNE O LA DESTRUCCIÓN DE RETRATO DEL PINTOR CON CABELLOS LARGOS

De esta que es, acaso, la más antigua dinastía de marchantes de arte en Francia y en Europa se puede decir que comenzó como muchas otras, con un negocio de materiales de pintura.

En 1795, el antepasado familiar, Joseph Bernheim, el primero de la familia, se establece en la ciudad de Besançon, al este de Francia, en donde, modestamente, vende y fabrica telas, pinturas y pinceles; y es de suponer que sus primeros cuadros los obtiene de algunos de sus clientes en pago por el material.

Mas el verdadero fundador de la dinastía, establecido directamente como negociante en arte, es Alexandre Bernheim. Nacido en 1839, el ambicioso joven transforma el negocio de su padre en el de marchante de arte. En 1863, siguiendo el consejo de su amigo y vecino de Besançon, el gran pintor Gustave Courbet, Alexandre transfiere su empresa a París, en donde el mundo del mercado del arte se encuentra en pleno auge. Es la época en la que el sistema de galerías que conocemos hoy, vinculado a la burguesía coleccionista y decoradora, a sus modas y gustos variables, se expande y fortalece hasta convertirse en un importante pilar de la sociedad y del comercio.

Poco tiempo después de su llegada a la capital francesa, y al igual que muchos de sus colegas, la casa de subastas del Estado —el Hôtel Drouot— y los nuevos establecimientos financieros, Alexandre instala su galería en pleno barrio del mercado de cuadros del noveno distrito de la ciudad, en el número 8, *rue Laffitte*. En sus memorias, el comerciante de arte Arnbroise Vollard describe la calle así: «La *rue Laffitte* era la calle de los cuadros [...] para todos los jóvenes pintores era un lugar de peregrinación». En medio de ese pujante ambiente, Alexandre Bernheim se especializará, por su parte, en el pintor realista Courbet, en Corot y en los pintores de la Escuela de Barbizon, el grupo de paisajistas franceses que se reúne alrededor del pintor Théodore Rousseau.

Durante sus años de marchante, Alexandre presenciará el surgimiento en París de los jóvenes pintores radicales impresionistas y la difusión e implantación de sus nuevas ideas sobre la pintura y la luz.

Sin mucho éxito inicial, el visionario marchante y coleccionista Paul Durand-Ruel había comenzado a promover a Monet y a Pissarro, desde los años 1870, pero muchos aficionados franceses preferían el bien instalado realismo o el arte francés de los siglos anteriores. Será sólo lentamente que la nueva forma de pintar adquirirá sus propios derechos y convencerá a coleccionistas y seguidores. Entre los más interesados, como grupo, se encuentran los compradores norteamericanos; y los negocios siguen tan bien su curso en Estados Unidos que, en 1888, Durand-Ruel

inaugurará una galería en Nueva York. Para esos años presentará, asimismo, grandes exposiciones en París que ayudarán a forjar el gusto de sus clientes. Y finalmente, al cabo de décadas de haber continuado una batalla estética con su grupo de pintores, en 1897, el marchante alcanza la ansiada consagración: la primera gran exposición museística del impresionismo en el Museo de Luxemburgo, adjunto al jardín del mismo nombre. El sello del éxito internacional inexorable se presentará, tres años más tarde, con la gran muestra impresionista dentro del marco de la Exposición Universal de 1900.

El conflicto entre realistas e impresionistas, que dividirá al mundo del arte francés de fines del siglo XIX, se manifestará igualmente, como disputa entre generaciones, en el seno mismo de la familia Bernheim. Así, en los años 1890, los dos jóvenes hijos de Alexandre, Josse y Gaston, determinan romper con el estilo de pintura realista que vende y patrocina su padre e introducirse en el mercado de cuadros impresionistas y posimpresionistas. La innovación pictórica de los impresionistas y de sus seguidores y la nueva, rica y refinada clientela que los auspicia atrae a los dos hermanos. A través de más de cuatro décadas, los Bernheim acompañarán estos movimientos artísticos, desde sus años de extremismo artístico y de renovación continua hasta los posteriores de gloria y de consagración universal.

Después del eminente marchante Durand-Ruel —y junto a Vollard— Josse y Gaston Bernheim encarnarán la segunda generación de comerciantes de arte del impresionismo. Con el objetivo de diferenciarse de la galería de su padre y de demostrar al mundo parisiense que representan el futuro, los hermanos Bernheim añaden oficialmente la palabra *Jeune* —joven, en francés— a su apellido. De ahora en adelante, y para que no exista confusión con su pasado, el negocio de los dos hermanos será conocido con el nombre de Galería Bernheim-Jeune.

Pronto, Josse y Gaston comienzan a comprar directamente de las manos de Monet, de Renoir, de Pissarro, de Sisley y de Cézanne; mas, conscientes del florecimiento ya de una nueva pintura que relevará al impresionismo, no se contentarán solamente con vender pintores que empiezan a ser reconocidos sino que, rápidamente, desarrollarán también ojo para las obras de pintores jóvenes que apenas se perfilan en el medio; así, entre otros, Seurat, Signac, Bonnard y Félix Vallotton — que contraerá matrimonio con la hermana de los Bernheim— expondrán también en la galería.

Los hermanos desarrollan, además, trato de amistad con conocidas figuras literarias y políticas de la Francia de aquellos años. Son ellos quienes, en 1898, en pleno caso Dreyfus, en el automóvil que lleva al novelista Émile Zola al Tribunal de Versalles a ser juzgado por segunda vez por calumnia, acompañan al escritor, junto a Albert y Georges Clemenceau, con quienes forjarán lazos de amistad por más de treinta años.

Es durante esos años alrededor del cambio de siglo que, siguiendo el desplazamiento de coleccionistas y aficionados a través de París, la galería se instala

en el 25 del *boulevard* de la Madeleine, esquina *rue* Richepanse. A partir de 1900, los dos hermanos sacan mucho partido de la internacionalización del mercado y expanden su ya importante clientela. En una época en la que se espera que la propia galería entregue y cuelgue las pinturas que vende en la casa de cada comprador, los mensajeros de la galería parten, frecuentemente, en tren con dirección a Rusia, Suiza, Alemania e Inglaterra para repartir los cuadros a domicilio por toda Europa.

El marchante parisino Alfred Daber, que conoció a ambos hermanos, los describe del siguiente modo: «Josse era el serio, se parecía a los síndicos pintados por Rembrandt. Gaston era el vendedor que seducía a las mujeres». En 1901, los dos hermanos contraen matrimonio con dos hermanas, Mathilde y Suzanne Adler. De regalo de bodas, piden a Renoir que pinte sendos retratos de sus jóvenes esposas. Las dos bodas tienen lugar el mismo día y el padrino de boda de ambas parejas es el entonces conocido dramaturgo Georges Feydeau. Durante casi tres décadas, las dos parejas residirán juntas, compartiendo el mismo palacete situado en la elegante avenida Henri-Martin, cerca de la Torre Eiffel.

Para principios del siglo xx, el destacado precursor Durand-Ruel, ya mayor y bien establecido, irá, lentamente, deteniendo su gusto exclusivamente en los pintores del impresionismo, sin intentar entender la pintura posterior. El desinterés por lo novedoso del marchante descubridor del impresionismo llega a tal punto que desdeña la organización de una exposición póstuma de Van Gogh. Desde su muerte, Durand-Ruel conocía la obra del holandés, que no apreciaba; por lo tanto, vacilaba en comprometerse pues temía, al organizar una muestra, iniciar alguna controversia o escándalo sobre el valor artístico de Van Gogh; le inquietaba, sobre todo, que el público en general —incluyendo a sus clientes— pudiese tomar posiciones en contra del pintor que, por consiguiente, le fueran desfavorables para el buen funcionamiento del negocio de su galería. Mas los Bernheim-Jeune, que no retroceden ante la oportunidad de exposiciones tumultuosas, acogerán con gusto la exitosa muestra en 1901, once años solamente después del suicidio del pintor holandés. La exitosa exposición resultó ser de una gran influencia entre los jóvenes pintores, sobre todo para Vlaminck y el fauvismo.

A caballo entre los impresionistas y sus herederos inmediatos, el prestigio de los hermanos Bernheim-Jeune no cesa de aumentar. En 1905 dirigen la subasta de la sucesión Paul Bérard, una de las más admiradas colecciones de obras impresionistas creada por este banquero y diplomático amigo de Renoir, que incluía la notoria obra *Tarde de niños en Wargemont*. Los Bernheim-Jeune, ya muy influyentes en los círculos del mercado del arte, consiguen excluir a Durand-Ruel de participar en la organización de la importante subasta. Gracias a esta venta y a muchas otras, los vínculos entre los hermanos y Renoir se estrecharán con el tiempo. Josse se encargará de cuidar de la salud de Renoir, ya anciano, y de dar con el médico vienés que curará el terrible reumatismo que afectaba al pintor en los últimos años de su vida.

Los hermanos marchantes también se interesan, desde 1905, por el fauvismo y

por sus exponentes más importantes, Matisse y Van Dongen, a quienes incluyen, en 1909, entre los pintores de la galería.

Los dos hermanos contratan como director artístico, en 1906, al conocido y polémico crítico de arte Félix Fénéon, líder anarquista, amigo de Toulouse-Lautrec, de Signac y de Seurat, que había acuñado el término puntillismo para describir el trabajo de éste último. La inverosímil, pero extensa, asociación entre los tres resultará ser muy provechosa para la galería, pues Fénéon, que reinará en ésta hasta 1925, atraerá, con inteligentes exposiciones y manifiestos, a jóvenes artistas de la vanguardia parisina e internacional; de 1919 a 1926, el crítico publicará también, junto a los dos hermanos, la influyente revista bimensual *Bulletin de la vie artistique*.

En junio de 1907, los dos comerciantes de arte exponen una serie de setenta y nueve acuarelas de Cézanne, en conmemoración de la muerte del artista el año anterior. La singular exposición de las obras en papel, procedentes directamente del taller del fenecido y huraño pintor, será una revelación para el medio artístico parisino. La mayoría de las acuarelas eran desconocidas para el público, y es allí, en la galería Bernheim-Jeune, donde muchos jóvenes pintores como Picasso —justo en los inicios del cubismo y en plena realización ese año de *Las señoritas de Aviñón*— las descubren.

La galería Bernheim-Jeune se ubica, pues, en la polémica encrucijada del arte de principios del siglo xx y las obras que muestran los dos hermanos en sus locales serán regularmente objeto del indignado repudio de una parte conservadora del público. Hacia el año 1910, un señor muy elegantemente vestido se presenta en la galería y pide ver a Josse. Al presentarse el marchante, el airado caballero lo cubre de insultos protestando por «los cadáveres en descomposición expuestos en la vitrina». Ese mismo año, otro caballero, acompañado por una dama encinta, se detiene ante la vitrina en donde se expone un magnífico *Desnudo en la bañera* —conocido también como *Efecto de espejo* o *El tub*— de Bonnard. La pareja entra precipitadamente en la galería, y, ofendido, el caballero exige ante los dos hermanos que se retire el cuadro expuesto de inmediato pues, insiste, «podría provocar un aborto natural» en su mujer.

En 1910 los marchantes encargan nuevamente a Renoir dos retratos de familia. Uno de ellos representa a *La señora Josse Bernheim-Jeune y su hijo Henry*, pero el retrato realizado contraría mucho a Mathilde, la esposa de Josse, que, presumida, encontraba el brazo pintado que sostiene al niño demasiado grueso. Mathilde confía su disgusto a Rodin, el escultor y, luego, lo invita a almorzar a su casa junto con Renoir, con la esperanza de que Rodin convenza al pintor de retocar el rollizo miembro. Después de un amistoso almuerzo, con el deseo de Mathilde en mente, Rodin pide ver el retrato objeto de la desavenencia. Al estudiarlo, Rodin se encuentra agradablemente sorprendido por el cuadro y elogia espontáneamente a Renoir, exclamando: «Ése es el mejor brazo que has pintado». Renoir concuerda con Rodin y replica: «Es cierto, ¡me gusta la carne!» Y los dos artistas, satisfechos con el cuadro, se echaron a reír. Así, el brazo de Mathilde se quedó regordete por toda la eternidad.

Hoy, se puede admirar entre los cuadros de la colección de pintores impresionistas del Museo d'Orsay.

En febrero de 1912 tendrá lugar, también, en el local de los dos hermanos, la gran exposición —multimedia antes de tiempo— del futurismo italiano. Marinetti, Boccioni, Carrà y Severini exponen o leen sus obras, manifiestos y textos ante un público parisino entusiasmado que los acoge entre sus vanguardias.

Los hermanos logran forjar nexos muy estrechos y duraderos con sus pintores jóvenes. Matisse parece tener gran confianza en la agudeza comercial de los dos hermanos. Para cumplir con el contrato de exclusividad que había firmado con los dos marchantes, Matisse traía regularmente a la galería los cuadros que acababa de terminar o abría su taller para que los hermanos seleccionasen su parte. Pero, según el contrato de exclusividad, el pintor posee el derecho de conservar toda obra que desee y disponer de ella como le plazca. Y así, en esas sesiones comerciales, tan pronto como uno de los hermanos escogía uno de sus cuadros, automáticamente Matisse decidía conservarlo; pensando, sin duda, que, si Josse y Gaston lo habían seleccionado, aquella tela era de superior calidad.

Al cabo de un tiempo, los hermanos advierten el ardid del pintor que les impide obtener las mejores obras e idean la forma de resolver la absurda situación. En las siguientes visitas, comienzan, entonces, a elegir las obras mediocres o más difíciles de vender del artista. Y, automáticamente, Matisse decidía conservarlas para sí; y los Bernheim-Jeune retenían para la galería los restos de la producción, es decir, los mejores cuadros del pintor.

Las relaciones entre Matisse y la galería fueron excelentes durante décadas. Tanto es así, que el pintor continuaba fotografiando todos sus cuadros en los estudios fotográficos de la Galería Bernheim-Jeune, a pesar de haber concluido un nuevo contrato de exclusividad con Paul Rosenberg a finales de los años treinta. En marzo de 1940, por ejemplo, Rosenberg no podrá, debido a la guerra, enviar a fotografiar a la galería Bernheim-Jeune dos cuadros recientes de Matisse. El nuevo marchante de Matisse tendrá que conformarse con dos fotos de pequeño tamaño, antes de cargar con ellos a Floirac.

En esa época comienza, también, la muy larga asociación entre los Bernheim-Jeune y Pierre Bonnard, que durará unos cuarenta años, hasta principios de la Segunda Guerra Mundial. El vínculo comercial entre los marchantes y el pintor es de entera confianza y amistad y, sorprendentemente, no existirá nunca entre ellos ningún contrato escrito oficializándolo. En esta relación excepcional, Bonnard traerá o enviará regularmente a la galería sus facturas y recibos de alquiler, de víveres, de gas, de electricidad, de materiales de pintura y de viajes, y los Bernheim-Jeune procederán a pagarlos directamente.

Este apoyo incondicional de una galería a lo largo de la carrera de un pintor no es común en la historia del arte. Recordemos nuevamente que, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la pintura posimpresionista y moderna eran

aceptadas sólo por una muy reducida parte de la sociedad francesa. Dada la escasez relativa de fuentes de ingreso, un pintor joven y desconocido, como lo era Bonnard entonces, podía pasar por momentos difíciles en el plano financiero.

Es cierto, igualmente, que no todo es siempre paradisíaco en las relaciones entre marchantes y artistas; que, demasiadas veces, puede existir el aprovechamiento grave o que las condiciones impuestas son, a menudo, muy desiguales para el pintor. Mas, a pesar de lo dicho, un testimonio pictórico de la importante colaboración entre Bonnard y sus comerciantes de arte es el retrato de los dos hermanos Bernheim-Jeune, realizado en 1921; y que se encuentra hoy en el Museo d'Orsay en París.

Josse y Gaston compran cuadros no sólo para revender sino también para crear una colección personal propia. Muy pronto, ésta atrae tanto la atención de los aficionados, debido a las piezas extraordinarias que se encuentran y al número de obras, que los hermanos se ven obligados a abrir las puertas de su casa y a organizar visitas en las que se cobra la entrada, como cuando se va a un museo.

Las obras maestras las albergaban el comedor y la gran sala de estar del palacete. Sobre una pared del comedor colgaba el *San Martín compartiendo su manto con un pobre*, que El Greco había ejecutado entre 1597 y 1599 para la capilla de San José en Toledo. Un detalle que otorga aún más valor a este cuadro y al saber estético de los hermanos es que la tela era de una gran novedad en aquella época pues Francia acababa de descubrir al pintor español.

Al lado de este cuadro se encontraba una de las principales atracciones de la admirada colección, *La Parada del circo* de Seurat. Al lado de éste, *El estanque de ninfeas* de Monet, el *San Sebastián* de Corot y un bonito *Juicio de París* de Cézanne (véase [ilustración B14](#)). Sobre otra pared de la misma habitación se encontraban seis o siete Toulouse-Lautrec, entre los cuales *La Goulue y su Pareja* (véase [ilustración A12](#)) y *La Goulue: en sus puestos para la contradanza* (véase [ilustración A13](#)). Vecino de éste se encontraba *Agostina* de Corot y una docena de pinturas de Cézanne, con *La majada de Bouffan* (véase [ilustración B11](#)) y el pequeño *Retrato del pintor con cabellos largos* (véase [ilustración B12](#)). La última pared del comedor de ese pequeño museo doméstico estaba decorada con otros doce Cézannes, que incluían uno de los famosos *Jugadores de cartas* y un *Efecto de nieve en Auvers-sur-Oise* (véase [ilustración B9](#)), otros Toulouse-Lautrec y un Gauguin. La sala de estar contigua, conocida como «la sala de Renoir», albergaba unas cuarenta y cinco pinturas del pintor, que incluían siete desnudos.^[1]

Durante los años inmediatos al fin de la Primera Guerra Mundial y en los años de entreguerras, los Bernheim administran pacientemente sus vastas reservas de cuadros. Sus dos últimas apuestas vanguardistas serán el pintor ruso Marc Chagall, bajo contrato desde los años 1920, y el franco-español Maurice Utrillo. La galería se encargará entonces de la obra del pintor Vlaminck, ya muy lejos de su período fauvista. A principios de los años veinte, los dos marchantes compran, en asociación con Étienne Bignou, el comerciante de arte cuyos locales se encontraban en la *rue* de

la Boétie, la antigua galería impresionista Georges Petit y la transforman, siguiendo la tendencia de aquellos años, en una exitosa y concurrida sala de subastas.

Al cabo de los largos años pasados en el oficio, los Bernheim-Jeune se convirtieron en los marchantes indiscutibles de los pintores del color, siguiendo siempre la venturosa orientación establecida en la época moderna por los primeros impresionistas. Sin embargo, los dos hermanos no lograron nunca interesarse por la otra vertiente del arte moderno francés de esos años —los pintores de la línea—, sobre todo por el cubismo de Picasso y de Braque.

En esos años después de la Primera Guerra, el mercado del arte y el mundo de la moda y de la alta costura comienzan a desplazarse hacia la elegante *rue* du Faubourg Saint-Honoré, en el vecindario de la *rue* de la Boétie. En 1925, siguiendo a su clientela una vez más, la galería se traslada del barrio de La Madeleine a un nuevo local en el 83, *rue* du Faubourg Saint-Honoré, esquina *avenue* Matignon, en donde permanece hasta el día de hoy.

Los Bernheim compran el edificio entero de manos de un corredor de propiedades de nombre Borionne. La galería se halla ahora en el octavo distrito de París, en plena ribera derecha, cerca de las dinámicas galerías de Paul Rosenberg, de Georges Wildenstein y de Paul Cailleux.

Frente por frente a los nuevos locales se encuentra el prestigioso modisto Worth, mientras que Vionnet, una de las grandes modistas de entreguerras, tiene su tienda y taller, no muy lejos, en la distinguida *Avenue* Montaigne. Los decoradores más solicitados de la época, como Poiret, Groult y Mare, se encuentran también en el mismo vecindario.

En 1929, los dos hermanos y sus familias deciden vivir por separado. Gaston se instala en la *Avenue du Général-Maunoury*, en la linde del Bois de Boulogne, y Josse en un palacete en el número 17 *rue* Desbordes-Valmore. La magnífica colección se divide también entre los dos domicilios. Ya para esa fecha, Jean y Henry, los dos hijos de Josse, toman poco a poco la dirección del negocio de entre las manos de su padre y su tío.

Al comenzar la ocupación, el gran número de galerías pertenecientes a judíos en el barrio del Faubourg Saint-Honoré pone al vecindario en la línea de mira de las codicias cruzadas de los alemanes y de Vichy.

Cierto tipo de oficial del ejército alemán, aristocratizante, culto, distinguido, elegante, aprecia grandemente el vecindario, con sus tiendas de lujo, sus clientes y las distracciones que ofrece. Un día de asueto del escritor Ernst Jünger, entonces teniente en el ejército de ocupación alemán, descrito en su *Diario de guerra*, nos resulta como un resumen de esa forma «esteta» de la ocupación que el escritor tanto disfrutaba y que muchos le han criticado posteriormente: aficionado, naturalmente, a los libros y a las librerías, Jünger visita, antes que nada, la librería Bérés, especializada en libros antiguos y bibliotecas y localizada en la *Avenue* de Friedland, no lejos del Arco de Triunfo; continuando el ameno paseo a pie, el escritor acude luego a la excelente

pastelería Ladurée en el número 16 *rue* Royale, cerca de la Plaza de la Concordia y de la iglesia de la Madeleine, conocida por sus extraordinarios mostachones. Y más tarde, mientras espera para prepararse para una velada en uniforme de gala en el exclusivo Hotel Georges V en los Champs Élysées, el escritor alemán se pasea, de civil, por la extensa *rue* du Faubourg Saint-Honoré. Por ese vecindario, escribe en su diario, es donde puede «experimentar siempre un sentimiento de bienestar».^[2]

Al igual que hicieron con las otras propiedades del barrio pertenecientes a judíos, los alemanes embargan la Galería Bernheim-Jeune. Entre el otoño de 1940 y la primavera de 1941, el ERR confisca la parte de la colección y de las existencias que se encuentran en la galería y en el edificio. Mas el edificio mismo lo requisaba el Comisariado General sobre Asuntos Judíos (CGQJ) del gobierno de Vichy y lo pone pronto a la venta. Por una de esas casualidades, es el señor Borionne —el mismo corredor de propiedades que, en 1925, había vendido el edificio a los hermanos Bernheim— quien se las arregla, por medio de sus contactos colaboracionistas, para comprar la propiedad al mismo precio por el que la había vendido quince años antes. Borionne aprovecha la céntrica localización para subdividir los pisos de la galería en oficinas y alquilarlos a un sinnúmero de inquilinos durante la guerra. En el piso bajo se instala un joven sastre que utiliza como salón de pruebas la oficina que se solía reservar para los clientes especiales de la galería.

Durante el período de la *guerra boba*, previo a la derrota y a la ocupación, Gaston se traslada junto con sus cuadros a Montecarlo, en el principado de Mónaco. Allí, tanto el marchante como sus cuadros atravesarán la ocupación sin encontrar mayores obstáculos ni trabas.

Claude, el hijo de Gaston, se refugia rápidamente en Saboya, en el sudeste alpino de Francia. Pero enferma en 1942, y la enfermera francesa que lo cuida revela su identidad judía a las autoridades locales y Claude es arrestado y deportado al campo de exterminio de Auschwitz. Allí muere, al final de la guerra, durante la transferencia masiva de prisioneros por las SS (*SchutzStaffel*, policía militarizada que aseguraba la gestión y vigilancia de los campos de concentración) ante el inminente avance de las tropas del ejército soviético en 1945.

Sus primos hermanos, Jean y Henry, hijos de Josse, sobreviven a las persecuciones alemana y francesa. Al comenzar la guerra ambos habían ingresado en la fuerza aérea. Jean cae herido en el pueblo de Chantilly y, luego, es desmovilizado, al igual que su hermano. Juntos se reúnen con su padre Josse en Lyon, en donde éste se había refugiado con unos pocos cuadros de la colección. Pero, en 1941, Josse morirá de muerte natural en esta ciudad.

Jean y Henry deciden entonces marcharse de Lyon, y luego de varias tentativas infructuosas de cruzar la frontera clandestinamente, logran refugiarse en Suiza. Una vez allí, en 1942, introducen de contrabando varios cuadros de la colección, gracias a la inmunidad diplomática y a la complicidad de un diplomático japonés, antiguo compañero de clase de los hermanos en sus años de liceo parisinos.

El amigo diplomático, en funciones en la embajada de Japón en París, había recibido los cuadros de manos de la leal secretaria de la galería, cuyo estatuto como *aria* le permitía entregarlos sin temor. Estos cuadros servirán de garantía bancaria a los dos hermanos durante su forzada estancia suiza.

Si bien es cierto que los hijos de Josse tuvieron infinitamente más suerte que su primo Claude, la colección de aquél recibió de frente todo el impacto de la guerra.

Siguiendo las consabidas tradiciones bélicas, los vencedores, sus colaboradores y las sabandijas que los rodean se dividirán el botín de los vencidos.

Una buena parte de las obras de Josse había permanecido en el palacete de la *rue Desbordes-Valmore* en el decimosexto distrito de París. La primera en servirse de los despojos de la residencia será la embajada de Alemania. Luego, llegará el ERR a examinar lo que sobra y a seleccionar lo que le pueda interesar, seguido de cerca por el Comisariado General de Asuntos Judíos y el administrador provisional de la colección. Los ocupantes posteriores compartirán el resto.

Los nazis se topan en la residencia con considerables bienes confiscables abandonados por la familia: estatuillas medievales, máscaras y estatuillas egipcias, bustos y torsos griegos. También hallarán un *L'Estaque* de Cézanne y dos telas de Corot, *Venecia, góndola en el Gran Canal frente a la iglesia de San Giorgio Maggiore* y *Mujer turca*, además de varios cuadros modernos de Dufy, Marquet, Vlaminck, Vallotton y Roussel. Esparcidas por la casa se encuentran colecciones de monedas y medallas, notablemente la del gran duque Cosme de Médicis, y varias cartas autógrafas.

Una vez despojado de las obras en su casi totalidad, el gobierno de Vichy consigue requisar el edificio para sus funcionarios políticos. En abril de 1941, el régimen asigna la mansión embargada al estado mayor de la *Rassemblement National Populaire* (RNP, Reunión Nacional Popular, partido obrero de corte fascista que apoya al régimen colaboracionista de Vichy). El 9 de ese mes los líderes del partido, Marcel Déat y Eugène Deloncle, se dan cita en la propiedad con la intención de ocuparla oficialmente. El matrimonio Deloncle espera convertir, por largo rato, la bella mansión en su domicilio.

Un vecino aprovechado ocupa el garaje del palacete mientras que el antiguo jardinero y chófer de Josse reside en una de las alas de la casa, en donde se apropiará de algunas de las estatuas de la colección. Convertida, más tarde, en la sede de la Asociación de Prisioneros de Guerra de la RNP, la mansión terminará siendo ocupada por los alemanes.

Entre las pinturas que desaparecerán, existe un bonito panel pintado por Bonnard en 1930. Muy apreciado por la familia, el cuadro, que mide 60 por 130,5 cm, cubría el entrepaño entre las puertas de la sala de estar y la puerta del comedor. Su título es *La Venus de Cirene* y representa una mesa con una vasija de flores y libros, entre los cuales uno que lleva escrito el nombre del cuadro en su tapa, que era, a su vez, el título de una novela escrita por Josse Bernheim. El título de la novela tomaba su

nombre de una escultura griega del siglo IV a. de C. descubierta en Libia en 1912. El panel de Bonnard lo roba uno de los administradores provisionales de la colección.

La depreciación y la rapacidad dejarán muy poco en pie en la casa. Sólo dos piezas soslayan el saqueo. Otro Bonnard, *El Mediterráneo*, que se hallaba escondido en un nicho cubierto por un espejo, y una estatua del escultor francés Maillol, *El deseo eterno*, disimulada detrás de una pared falsa desde inicios de la guerra. Al parecer, los múltiples y voraces ocupantes de la residencia no sospecharon, nunca, su existencia.

En cuanto al resto de la colección, unos treinta cuadros magníficos, Josse y sus hijos la mudan antes de partir de la mansión parisina y la con fían a manos de una familia angloamericana, los Lauwick, amigos de la esposa norteamericana de Jean Bernheim.

Los Lauwick poseen un castillo en Rastignac, en Dordoña, lejos del París de los nazis, en la zona no ocupada al suroeste de Francia. Habían convencido a los Bernheim-Jeune de que las pinturas se encontrarían mejor protegidas allí que en cualquier otro lugar.

Con la ayuda del marido de la fiel secretaria de la galería, consiguen transportar clandestinamente las telas de la zona ocupada a la no ocupada, después de haberlas desmontado de sus bastidores, enrollado y cubierto con papel de embalaje.

Así, ocultamente, y en plena guerra, pasan los cuadros de la conocida colección doméstica a la zona sur del país: entre otros, el *Retrato del pintor con cabellos largos*, *Las bañistas* y *Auvers bajo la nieve* de Cézanne; *La argelina acodada* y *Retrato de Coco*, regalo de Renoir a la esposa de Josse; tres Toulouse-Lautrec: *La Goulue y su pareja*, *En una habitación amueblada* y *El baile del Moulin Rouge*, y un Van Gogh de la importante época de Arles, *Flores con fondo amarillo* (véanse [ilustraciones A12 a B16](#)).

Ubicado entre las colinas boscosas de la región, junto al poblado de La Bachellerie, el castillo de Rastignac que los alberga es una construcción que data de 1811 e imita la residencia presidencial de la Casa Blanca en Washington. Al llegar a su destino, los cuadros enrollados y cubiertos encomendados a los Lauwick son depositados tal cual en la buhardilla del castillo en donde se los esconde cuidadosamente en un viejo baúl de uniformes con doble fondo; pocos son, entonces, los que conocen el escondite del precioso tesoro.

Los guardianes voluntarios de éste eran los propietarios de la residencia: la señora viuda de Lauwick, su hijo Jacques Lauwick, que traba jaba en la revista de modas *Vogue* en París, su hija, la señora Fairweather, y el hijo de ésta.

Mientras que el palacete de Josse Bernheim en París es sometido al pillaje de los confiscadores, lo mejor de su colección se encuentra aquí al abrigo de todo. Hasta el punto de que, más tarde, convencidos de que el escondite de Rastignac era el más

seguro, los Bernheim deciden enviar un pequeño Renoir, *Las rosas*, al castillo de Rastignac. El cuadro se hallaba en casa de la familia de Jean que, al huir éste a Suiza, se había refugiado en el pueblo de Terrasson, no lejos del castillo.

A finales de 1943 y principios de 1944, con los reveses sufridos por el ejército alemán con la invasión aliada de Italia y, localmente, con el desarrollo masivo de la resistencia armada en el suroeste de Francia, las arbitrariedades y los abusos nazis se multiplican en la región. Los soldados alemanes campean a sus anchas y Dordoña se encuentra prácticamente bajo control militar permanente.

El 30 de marzo de 1944, hacia las ocho de la mañana, una columna alemana pasa por la carretera que el castillo de Rastignac domina. Es la División Brehmer, en búsqueda de grupos de resistentes armados, y cuya comandancia se instala en el poblado de La Bachellerie. Entre tanto, una sección de la *Sicherheitspolizei* (SP), policía de seguridad alemana, ocupa la alcaldía de Azerat, otro pueblo vecino. Y el castillo de Rastignac se encuentra, repentinamente, atrapado por tenazas entre las dos guarniciones.

A las nueve de la mañana, un automóvil de la SP se presenta en el castillo con cinco hombres a bordo: el *Obersturmführer* (primer teniente SS) Thalmann, y otros cuatro militares. Según Jacques Lauwick, Thalmann, «joven, moreno, delgado, arrogante, con gruesos lentes sin montura», ordena a todos los ocupantes del edificio salir inmediatamente al patio.

Así, los propietarios de Rastignac se unen, pues, a los sirvientes y empleados que ya se encuentran en fila ante la puerta de las dependencias. El grupo permanecerá de pie durante tres horas en el patio bajo custodia de dos de los soldados. Entre tanto, los otros tres militares registran el castillo de arriba abajo. «Oíamos vaciar los cajones al vuelo, romper las puertas y tirar al suelo los muebles», declarará Jacques Lauwick más tarde.

A eso de las once, se oye una serie regular de inquietantes disparos procedentes del pueblo de Azerat, abajo en el valle. Los prisioneros se interrogan y se inquietan sobre su significado. Al mediodía, Thalmann sale del castillo y hace conducir bajo escolta a la alcaldía de Azerat, de donde había procedido el ruido de armas, a Ja señora Fairweather, a su hijo, así como a Jacques Lauwick. En cuanto a la señora viuda de Lauwick y a los sirvientes, éstos reciben órdenes de partir en dirección a La Bachellerie. Los alemanes prohíben a la señora Lauwick entrar en el castillo a recobrar sus documentos de identidad y su dinero.

Al descender caminando hasta el pueblo de Azerat, los Lauwick descubren que los inquietantes disparos escuchados previamente provenían de la ejecución sumaria por los alemanes del alcalde, el teniente de alcalde y el secretario del municipio. Al cabo de otras tantas tres horas de espera en los locales de la alcaldía, los alemanes someten a Jacques a un extenso interrogatorio. Al principio, éste piensa que los alemanes, al no descubrir la caja fuerte escondida detrás de una puerta falsa y haber hallado apenas dos mil francos en todo el castillo, desean saber dónde se esconde el

resto del dinero de la familia. Pero, para su sorpresa, los oficiales intentan obtener información que lo desconcierta; lo interrogan sobre la fecha de construcción del edificio, pretenden saber detalles precisos sobre la estructura y otros aspectos de su arquitectura. El interrogatorio lleva a Jacques a pensar que los SS buscan escondites o compartimientos secretos en donde piensan encontrar armas o dinero de la Resistencia.

Detenidos en los pueblos de Azerat y de La Bachellerie para interrogatorio, los Lauwick no pueden presenciar entonces lo que se desarrolla en el castillo simultáneamente: poco después del mediodía, al cabo del saqueo metódico de todas las habitaciones de la mansión, un equipo de soldados vestidos con monos recubiertos de amianto llega para incendiar el castillo con azufre.

Previamente, los alemanes habían robado toda la ropa blanca y la ropa de cama del castillo; habían enrollado y cargado en camiones grandes tapices de Flandes y alfombras de Persia antiguas. La plata y los cubiertos de la casa los habían dividido entre los soldados; la ropa de vestir la habían repartido entre los civiles presentes. Un vaquero del lugar, obligado por los soldados a echarles una mano en el saqueo, declarará más tarde, «en el castillo, los alemanes llevaban paquetes de todo tipo y los cargaban en automóviles».

Algunos vecinos del lugar ven descender por la carretera cinco camiones militares con muebles y objetos robados de la mansión. Entretanto, el castillo arde intensamente.

La División Brehmer decide partir. Los militares ponen a los Lauwick en libertad, sin ocasionarles daño; sólo el castillo fue destruido.

En apariencia, el saqueo e incendio de Rastignac no tiene más motivo que el estratégico: destruir un lugar que haya servido o pudiera servir de relevo a la Resistencia. Según Jacques Lauwick, en su informe escrito de la terrible jornada a los hermanos Jean y Henry Bernheim: «los alemanes no parecían ser conocedores. Estoy seguro de que, si encontraron sus bellos cuadros en el escondite, no cargaron con ellos, pues desconocían su valor. No los encontraremos, desgraciadamente. Fueron aniquilados con todo el resto».^[3]

Sin embargo, el misterio permanece intacto hasta el día de hoy: ¿qué buscaban los alemanes en Rastignac con tanto empeño?, ¿sería sólo dinero?, ¿buscaban destruir un foco secreto de resistencia o un depósito secreto de armas? Por último, ¿sabrían de la existencia de los conocidos cuadros? Y si era éste el caso, ¿los habrán encontrado y cargado con ellos? Y el implacable incendio con azufre, ¿habrá sido provocado en represalia por el encubrimiento de las telas? o, al contrario, ¿por despecho, al no haber hallado nada?

Nadie sabe si los camiones militares cargaban con las pinturas enrolladas, acaso protegidas dentro de los grandes tapices.

Esta última hipótesis no es sin fundamento. Por cierto, algunas señales indican, en efecto, que las treinta obras maestras, entre las cuales se hallan el *Retrato del pintor con cabellos largos* de Cézanne, no ardieron en el incendio que destruyó el castillo de Rastignac.

DAVID DAVID-WEILL O EL MECENAS DESPOJADO

El relato en este capítulo tiene sus inicios en la costa oeste de Estados Unidos; en la ciudad de San Francisco, para ser más preciso.^[1] Comienza en esa ciudad portuaria del norte del estado de California porque fue allí donde nació, el 30 de agosto de 1871, David Weill, hijo de Alexandre Weill. Este último, un joven negociante francés, había dejado en 1853 la ciudad de Phalsbourg, en su Lorena natal, para ir a reunirse en Estados Unidos con sus primos, los hermanos Lazard y Cahn.

Los Lazard y Cahn, por su parte, habían fundado inicialmente una casa comercial en Nueva Orleans. A pesar de la incesante actividad de la vivaz ciudad sobre el Misisipi, los primos se dejan atraer por el inexplorado oeste americano y, en 1848, se desplazan hasta la incipiente ciudad de San Francisco, el año mismo del descubrimiento del oro en California. Una vez allí, se les unirá Alexandre.

En sus orígenes, la casa de los hermanos Lazard exporta algodón sin procesar e importa telas y objetos manufacturados de Europa para una clientela cada vez más pudiente. Mas, después de la Guerra de Secesión, en la década 1860, el potente desarrollo de la economía norteamericana transformará la casa comercial en banco comercial.

Con buen ojo para los negocios e inversiones con porvenir el selecto banco Lazard Frères establece su sede en la ciudad de Nueva York, creando filiales en Londres y, por supuesto, en París. En pocos años, los emprendedores primos logran establecer una creciente red internacional de banca y de comercio, en donde los diferentes sectores ayudan, uno al otro, a desarrollarse mutuamente. Es así que, gracias a ese apoyo financiero, y siguiendo el imitado modelo de las grandes tiendas parisinas para damas, el hermano de Alexandre Weill, Raphael, se convertirá en el propietario de una de las primeras tiendas por departamento de la costa oeste, la exclusiva White House.

En 1884, a pesar de sus prósperos negocios norteamericanos, Alexandre Weill decide volver a Francia con toda su familia. Durante la guerra franco-prusiana de 1870, cuando Alemania había ocupado las dos provincias francesas de Alsacia y Lorena, Alexandre había escogido, por profundo sentimiento patriótico, la nacionalidad francesa. Ahora regresaba a su país, con el deseo de que su hijo David fuese, al igual que él, educado en Francia.

Pero, antes de establecer su residencia en París, Alexandre y su familia realizan una gran gira por varios países de Europa en la cual el joven David visita, ciudad por ciudad, los grandes museos del continente. Este temprano y logrado viaje artístico le abrirá el mundo al joven franco-americano y lo sensibilizará a una larga vida de aficionado, coleccionista y mecenas.

Una vez en la ciudad de París, David cursará estudios en el exclusivo liceo

público Condorcet, en donde el escritor Marcel Proust y el coleccionista Alphonse Kann serán sus condiscípulos; y, este último, su amigo. A los dieciocho años, con miras a establecer su primera colección, David ya compra sus primeras miniaturas y esmaltes.

En 1897 contrae matrimonio con Flora Raphaël que compartirá, a lo largo de su vida, sus diversos gustos artísticos. Un año más tarde, David es nombrado apoderado del Banco de la familia y, poco a poco, empieza, junto a la siguiente generación de primos Lazard y Thibaut-Cahn, a tomar la dirección de éste. El gran número de banqueros en la propia familia Weill lo incita, para distinguirse del resto de sus familiares en el mismo negocio, a añadir su nombre a su apellido. Así, desde ese momento en adelante, será conocido como David David-Weill.

Pero la gran historia de su espléndida colección comienza, casi seguramente, en 1904. Es en ese año que David David-Weill hace construir un lujoso palacete en el número 14, *rue de Chezy*, en Neuilly, el elegante pueblo de las afueras, al oeste de París. Es para amueblar la enorme mansión que el banquero y su esposa comienzan a comprar numerosos muebles, pinturas y objetos de los siglos XVII y XVIII.

A través de los años la colección seguirá enriqueciéndose con obras de artistas de renombre, desde los hermanos Le Nain, pintores franceses del siglo XVII conocidos por sus escenas campesinas, hasta los modernos Dufy y Picasso, pasando por Delacroix, Ingres, Corot, Courbet, Degas, Monet y Renoir. La colección incluye, claro está, numerosas obras del siglo XVIII, entre las cuales se encuentra *El toro blanco* de Fragonard.

En muy poco tiempo esa colección familiar, reunida con inteligencia y apuntalada por una inagotable fortuna, comienza a diversificarse profundamente y a tocar los campos más diversos: desde la loza y los bronceos chinos, hasta la orfebrería europea de los siglos XVI y XVII, pasando por la plata y las miniaturas.

El aspecto que caracterizará el origen de la colección David-Weill será el haber sido creada, muy rápidamente, por un solo hombre que, por lo demás, posee un gusto segurísimo guiado por una curiosidad ecléctica y polimorfa; porque, por más heterogénea que pueda parecer al principio, cada nueva compra parece integrarse perfectamente dentro de un conjunto. Si la colección Rothschild representa el añejamiento y el perfeccionamiento corregidos y revisados una generación tras otra, la de David-Weill representa la seguridad estética que deviene solariega y linajuda en unos pocos años.

Esmaltes de Limoges y porcelanas del Japón lindan con antigüedades egipcias o cerámica y orfebrería del Oriente musulmán. La espléndida sección de estampas reúne obras únicas de Degas, Manet, Renoir, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Bonnard y, también, del pintor Vuillard, amigo de la familia. La colección de esculturas incluye piezas de escultores clásicos como Sarrazin, principal escultor francés del siglo XVII, Houdon, Caffieri y Carpeaux, y al mismo tiempo, caballos y bailarinas de Degas o figurillas de mujer de Maillol. En el propio jardín del palacete de Neuilly, se puede

admirar *La edad de bronce* de Rodin.

Bibliófilo, David-Weill acumula también una rica y variada colección de cientos de ejemplares de incunables, de ediciones raras y de libros encuadernados por los mejores artesanos contemporáneos.

Debido al acopio universal de objetos de arte de todo tipo, la mezcla recuerda más a las grandes colecciones imperiales, aristocráticas y papales del Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII que a aquellas, de pintura exclusivamente, creadas por la gran burguesía del siglo XIX.

Pero David-Weill será precursor también. El banquero se interesará muy temprano en el arte precolombino de México y de los indios taínos del Caribe. Antes de que el arte previo a la conquista de América se pusiera de moda, y cuando aún a muchos de esos objetos se los consideraba objetos arqueológicos o anecdóticos con poco valor fuera de su campo, ya David-Weill los consideraba arte y plenamente dignos de formar parte de su colección.

Del arte de los indios taínos de Puerto Rico y Santo Domingo, por ejemplo, David-Weill comprará piezas autóctonas de gran calidad: cinturones rituales de piedra, *cemíes* —figuras representativas de divinidades y *dujos* —asientos ceremoniales indígenas— tallados en caoba. En 1928, además, ayuda al financiamiento y organización en París de la *Exposición de las Artes Antiguas de América*. Esta concurrida muestra fue, entonces, una revelación no sólo para el gran público francés, sino también para el grupo de artistas surrealistas y para los jóvenes escritores latinoamericanos que, como Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, residían en Europa y comenzaban, por esos años, a cobrar conciencia plena de su historia y orígenes propios. Años más tarde, por donación, las piezas taínas de David-Weill formarán parte de las colecciones del Museo del Hombre de París y, hoy, se exponen en las salas de arte primitivo del Museo del Louvre.

Su profesionalismo de coleccionista lleva a David David-Weill a contratar una conservadora privada, Marcelle Minet, que, al comenzar en los años treinta, se dedicará exclusivamente a la conservación y expansión de la colección. Por otra parte, el banquero se hace asesorar por marchantes y peritos en cada campo artístico. Su colección de plata, por ejemplo, la constituye con la ayuda continua del anticuario y especialista en plata Jacques Helft. Éste obtiene para la colección cientos de piezas excepcionales, desde una sopera del siglo XVIII del orfebre de reyes François-Thomas Germain hasta un curioso biberón para enfermos en plata del siglo XV procedente del Hospital de la ciudad de Reims.

Un aficionado del singular calibre de David-Weill pasa forzosamente gran parte de su vida asistiendo a subastas y visitando galerías. Cada mañana muy temprano, antes de llegar a su despacho en el Banco, David-Weill pasa a visitar anticuarios y comerciantes de arte para descubrir y examinar pinturas u objetos que le puedan interesar. Su oficina, en la *rue Pillet-Will*, en el noveno distrito de París, está decorada con estatuillas del medioevo, entre las cuales se halla una de San Juan en

cobre dorado del siglo XIV y, su preferida, una virgen borgoñona en mármol del siglo XV, con mucha pátina.

Jacques Helft afirma lo siguiente en sus memorias, escritas después de la muerte del gran coleccionista y, por lo tanto, exentas de segundas intenciones aduladoras: «... David David-Weill, uno de mis fieles clientes por quien yo profesaba una verdadera veneración... Además de las numerosas visitas que le hacía a Neuilly, el señor David-Weill me recibía a menudo en su Banco y se complacía, entre una reunión y otra, escuchando el último rumor de la profesión». Helft insiste, también, en su gran lealtad. Recuerda que, un día después de haber revelado a David-Weill la considerable ganancia que había obtenido en un objeto que acababa de venderle, un competidor envidioso, queriendo hacer daño al anticuario, le informa al banquero el coste inicial que Helft había pagado. David-Weill, perfectamente al tanto del margen de ganancia de Helft, pero indignado por la forma pérfida empleada por el delator, le ruega cortésmente a éste que no vuelva más a su oficina.

Su sentido del mecenazgo es particularmente característico. Los conservadores de los diferentes museos franceses con los que David-Weill está comprometido periódicamente le señalan piezas raras disponibles en el mercado que debería comprar y donar. Y la mayoría de las veces, David-Weill sigue sus consejos.

Efectivamente, el gran *amateur d'art* será uno de los raros coleccionistas en Francia que efectúe, en vida, donaciones importantes y considerables. Inaugura una larga tradición en 1912, cuando, por vez primera, dona objetos al Museo del Louvre: un plato hispano-morisco y varias esculturas chinas en bronce, de las primeras en llegar del Imperio Medio a Occidente.

A su muerte, el catálogo de las donaciones efectuadas —y reconocidas— a los museos franceses constará de más de trescientas páginas que enumeran más de mil donaciones. En el listado se encuentran obras excepcionales. Por ejemplo, al departamento de pinturas del Museo del Louvre, David-Weill regaló las siguientes piezas maestras: *El baño turco* de Ingres, *El taller del pintor* de Courbet, el *Retrato de Stéphane Mallarmé* de Manet, *En La grenouillère* de Renoir y dibujos, como los tres *Estudios de jóvenes negros* de Watteau y varios de Constable.

La prueba de su desprendimiento se confirma al comprobar que la mayoría de sus donaciones y regalos permanecerán anónimos a lo largo de toda su vida. Hasta el punto de que, cuando algún nuevo objeto donado llega a los museos, los conservadores que ya conocen la verdadera identidad del donante, acostumbran a decir: «Es una donación del Anónimo».

Y, en efecto, David-Weill se convierte en una verdadera institución complementaria para los museos franceses, llegando, a veces, a completar el modesto salario de algunos conservadores y funcionarios.

Muchos conservadores franceses le deberán, incluso, sus carreras. De este modo, en los años veinte, David-Weill propone a René Huyghe, un conservador principiante de medios financieros exigüos, emprender un extenso viaje de estudios por Europa

para estudiar los grandes museos y sus métodos de conservación. El viaje recordará aquel realizado en 1884 por el joven David a su llegada de Estados Unidos a Europa. Con los años, Huyghe continuará siendo un protegido del banquero, se convertirá en un reconocido historiador del arte y ocupará el envidiado puesto de director del departamento de pinturas del Museo del Louvre.

Como era de esperar, en 1931 David David-Weill es nombrado presidente del consejo director de los museos nacionales, un puesto de gran prestigio social que culmina, en Francia, la carrera de muchas personalidades del mundo de los negocios, la banca o la cultura. En ese puesto ejercerá una intensa labor ayudando en la gestión y el aumento de las colecciones.

Como verdadero admirador del arte que era, David-Weill se interesa, también, en la protección del arte y de los museos no importa dónde se encuentren. Al iniciarse el alzamiento de Franco contra la República española, en julio de 1936, la preocupación de la comunidad internacional de conservadores, historiadores del arte y mecenas se centrará en ayudar a salvaguardar las obras y tesoros que alberga el Museo del Prado en Madrid. Era necesario proteger el edificio, pues con las diferentes batallas, el sitio y el constante bombardeo de Madrid, las obras de Velázquez, El Greco, Murillo, Van Eyck, Rogier van der Weyden y El Bosco corrían peligro irreparable de ser destruidas.

Sin embargo, las circunstancias cambian rápidamente, y con cada nueva victoria de las fuerzas franquistas, el gobierno republicano español se ve obligado a trasladar, bajo fuego, el contenido artístico del museo a un nuevo lugar: de Madrid viaja a Valencia y, de allí, ante el avance final franquista, se transporta a Cataluña.

Ante la urgencia, David-Weill utilizará todo el peso de su influencia internacional para ayudar a crear, en 1938, el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, con un mandato inmediato de la Sociedad de las Naciones. Así, expertos y peritos de Europa y América, viendo la necesidad de retirar los objetos fuera del ámbito de la guerra, intentarán transportarlos a un país neutral. Sería la primera vez en la historia que, utilizando técnicas modernas, se realizaría un desplazamiento de arte de tal magnitud, de un solo golpe y con tanta urgencia, con el solo objetivo de proteger obras maestras. El arte del Prado se trasladaría a Ginebra, en donde, una vez a salvo, se organizaría una gran exposición pública internacional.

Los miembros franceses del comité se hallarán prácticamente a cargo de la operación, pues el precioso cargamento transportado en trenes y camiones en los últimos meses de vida de la República habrá de transitar por Francia en su trayecto desde España hasta Suiza. Además del banquero parisino, participarán en el innovador proyecto Jacques Jaujard, director de los museos de Francia, Gabriel Cognacq, miembro asiduo del consejo director de los museos nacionales, Albert S. Henraux, presidente de la Sociedad de Amigos del Louvre. David-Weill recomienda a René Huyghe, su protegido, para que forme también parte del equipo. Todos los mencionados —sin saberlo, naturalmente— tendrán papeles de importancia en los

meses y años venideros, una vez que estalle la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939.

En enero de 1939, con la mayor de las precauciones, veinte camiones cargados de obras de arte procedentes casi enteramente del Museo del Prado realizaron más de setenta y un viajes entre los depósitos de Cataluña y la frontera con Francia. Antes de cargárselos en vagones de tren con destino a Ginebra, en donde aguardarán el fin de las hostilidades, Huyghe y el propio David-Weill ayudarán a establecer nuevos inventarios de las obras. A pesar de los grandes preparativos y esfuerzos realizados, el viaje a Suiza será de muy corta duración. Sólo unos meses más tarde, con la victoria nacionalista en abril de 1939, las colecciones del Prado tendrán que regresar de Ginebra a Madrid, en donde pasarán a manos del gobierno de Franco.

Años después, ante un periodista, Huyghe recordaría que esta trashumancia artística española fue una especie de ensayo general de lo que se aproximaba en París con el inicio de la Segunda Guerra Mundial: el transporte de las miles de obras de las colecciones del Museo del Louvre, incluidas las de David-Weill, a depósitos provinciales con el fin de protegerlas de posibles estragos ocasionados por los bombardeos y las batallas. Añadiré que, de no haber sido por la pormenorizada experiencia de la mudanza de los objetos del Prado, el traslado del Louvre, en el que también participó de cerca, se habría efectuado con mayor dificultad. La gran mudanza del Prado, la primera de su talla en la época moderna, había transformado profundamente el pensamiento de los conservadores europeos.

En 1939, cuando estalla la guerra, David David-Weill, al igual que otros coleccionistas franceses, teme a los bombardeos. Su conservadora, Marcelle Minet, inventaría, prepara y embala una gran parte de los lienzos. Algunos cuadros importantes de la colección, como los Corot, Renoir y Goya, son embalados y enviados inmediatamente a Estados Unidos.

Ciento treinta de los cajones preparados por Minet, repletos con los objetos más preciados, y marcados con las iniciales DW, salen asimismo en dirección de los depósitos de las colecciones nacionales francesas en el castillo de Saurches, al norte del río Loira, al suroeste de París.

Esto último será gracias a Jaujard, el director de los museos de Francia, que había propuesto a David-Weill, al principio de la guerra, tomar sus colecciones para salvaguardarlas en Saurches, haciéndolas pasar como donaciones anteriores al inicio de las hostilidades. Tomando un gran riesgo personal, Jaujard falsifica, antedatando, las fechas de los documentos de transferencia.

Saurches albergará la colección de orfebrería antigua, de esculturas, una parte de la colección de grabados y varias pinturas; otra parte de la colección sale en dirección a la ciudad de Lyon; otra más, permanecerá en el palacete de Neuilly: los muebles, algunos cuadros, más esculturas y la gran biblioteca de arte. Finalmente, un grupo de

veintidós cajones es trasladado al castillo de la familia en Mareil-le-Guyon, cerca de París. Éste contiene alfombras, estampas japonesas y más pinturas.

Durante el éxodo de 1940, David-Weill parte con su mujer y algunos de sus hijos a la ciudad termal de Évian. Allí se entera de que la sede del banco Lazard-Frères, en la *rue Pillet-Will* en París, acaba de ser embargada y que su palacete de Neuilly ha sido requisado. No desea irse del país, mas las circunstancias parecen estar obligándolo. En Évian consigue obtener documentos para refugiarse en Suiza, pero cambia de parecer en el último minuto y decide partir más lejos, en dirección a Estados Unidos, a través de Portugal. Pero, una vez en Portugal, al enterarse a última hora de la existencia de la zona no ocupada, regresa definitivamente a Francia. Una vez allí se traslada a Lyon, en donde se encuentra con su conservadora, Marcelle Minet, que está al tanto de las confiscaciones que se perfilan y ya prepara nuevos envíos de cajones hacia Estados Unidos.

En Lyon, acatando la legislación antisemita promulgada desde la derrota, David-Weill se inscribe como judío. Apoyándose en las nuevas leyes, el gobierno de Pétain destituye a David-Weill del puesto de presidente del consejo director de los museos nacionales. En el prestigioso puesto lo reemplazará uno de sus competidores secretos, el comerciante Gabriel Cognacq, propietario de las tiendas por departamento La Samaritaine, que sólo unos meses antes, y junto al propio David-Weill, había ayudado, como hemos visto, en el transporte de los tesoros del Museo del Prado. Cognacq ejecutará cabalmente sus nuevas funciones bajo Vichy y participará activamente, sin ningún tipo de escrúpulo, en la colaboración con los ocupantes alemanes. Como consecuencia de ello, será alejado del consejo y de las actividades de los museos después de la liberación.

Mientras se encuentra temporalmente en Lyon, David-Weill recibe un mensaje de un amigo, el señor de Fontenille, invitándolo a él y a toda su familia a venir a refugiarse en su casa, en el campo, cerca de la ciudad de Montauban, en el suroeste, lejos de ojos y oídos indiscretos. David-Weill, ya consciente de los riesgos de arresto y vejaciones a los que se expone en las grandes ciudades de la zona no ocupada, acepta la invitación. La hija de David-Weill, la señora de Bastard, se unirá también a ellos. Su esposo es el propietario del castillo de Hautefort, en donde —ya lo mencionamos— se encuentran depositadas por el gobierno francés las colecciones de los museos e iglesias de Alsacia y de Lorena, que los alemanes reclamarán como propiedad del Reich. Para no levantar sospechas, la hija y sus padres viajan por separado a la región próxima a Montauban; y se dan cita en un negocio de víveres de la ciudad de Périgueux para avisar a De Fontenille de su próxima llegada.

Entretanto, en el norte de Francia, los ciento treinta cajones depositados en el castillo de Sourches comienzan a peligrar, pues el ERR extiende sus operativos por toda la zona ocupada y comienza a interesarse en las obras de enemigos del Reich que pudieran encontrarse en los depósitos del Louvre en provincias.

El 8 de abril de 1941, el Kunstschutz, el pequeño servicio del ejército marginado por la oleada de confiscaciones, advierte, por teléfono, a la dirección de museos de Francia, que el ERR cuenta llegar próximamente hasta el castillo de Souches para confiscar la colección David-Weill. Sin conocer aún la fecha exacta de la depredación del ERR en Souches, Jaujard, desde sus oficinas en París, envía inmediatamente a su adjunto al castillo a intentar impedir el saqueo. No satisfecho con esta diligencia, el 10 de abril, Jaujard se presenta, en persona, ante Fernand de Brinon, delegado general del gobierno de Vichy en la zona ocupada, para informarlo de viva voz de la amenaza que pesa sobre la colección.

Sin embargo, Jaujard agota en vano las vías burocráticas y políticas disponibles. Sin prestar la menor atención a las repetidas protestas de los museos franceses, el 11 de abril, a las doce y media del mediodía, un representante del ERR llega al castillo de Souches con cuatro camiones y la intención explícita de proceder a la confiscación de la colección David-Weill. El adjunto de Jaujard y el encargado del depósito, el conservador Germain Bazin, reciben al grupo de alemanes intentando impedir la maniobra. Incapaces de detenerla, los dos funcionarios sólo logran exigir, como último recurso, el establecimiento de un inventario doble de confiscación; uno a ser efectuado por los alemanes; otro, realizado en contraposición, y simultáneamente, por los franceses. Éstos conservarán el documento como recibo y prueba fehaciente de la confiscación alemana; en vistas de un futuro litigio y de una reclamación.

Prontamente, los alemanes del ERR cargan los ciento treinta cajones en los camiones y parten en dirección a París. Jaujard protesta oficialmente ante las fuerzas alemanas de ocupación y ante el Kunstschutz, pero ya sabemos que este servicio de la Wehrmacht no tiene, en definitiva, ningún poder frente al ERR. Los cajones marcados con las iniciales DW llegan al depósito del museo del Jeu de Paume, en donde su contenido es seleccionado y enviado a Alemania.

El hecho consumado llena de indignación a varios funcionarios del gobierno de Vichy. El ministro de Educación, bajo cuya autoridad se encuentran los museos franceses, protesta por escrito al viceprimer ministro del gobierno de Pétain, el almirante François Darlan. Le ruega que intervenga ante las autoridades de ocupación y reclame la devolución de las obras. Pero a estas alturas de los acontecimientos, los funcionarios franceses no lograrán obtener nada de los alemanes; a decir verdad, en este caso, al igual que con todo proyecto de importancia para la alta jerarquía nazi, el margen de maniobra de los colaboradores del gobierno de Vichy será mínimo, por no decir inexistente.

En el castillo familiar de Mareil-le-Guyon la confiscación tendrá lugar en circunstancias más indirectas; que ilustran fácilmente la conocida máxima, el infierno está empedrado de buenas intenciones.

Un día del verano de 1940, el director del liceo de la ciudad de Neauphle-le-Vieux, un tal René Lasne, vecino del lugar, recorría la región anunciando a los

estudiantes la reapertura del colegio tras el armisticio firmado el 22 de junio. En su trayecto, Lasne se detiene frente al castillo. Allí se entera de que éste acaba de ser saqueado por ladrones de la comarca; y, añaden los rumores, en la propiedad se encuentran depositados aún cuadros pertenecientes a los museos nacionales. Intrigado por tan importante información, y siempre con la más clara intención de hacer el bien, el maestro se presenta rápidamente en el castillo para levantar acta, en compañía de dos alcaldes de municipios vecinos.

Los tres hombres encuentran el castillo con las puertas abiertas y despojado. Advierten, entre una sala y otra, varios cuadros colgados en las paredes y los veintidós cajones ya mencionados, que se encuentran en perfecto estado. Ignorando su valor real, los saqueadores locales los habían pasado por alto. En una de las salas el trío se topa con otros cajones quebrados y, del interior, saca dos monotipos de Degas. Funcionario conciencizado y pintor en sus horas de ocio, Lasne considera más que nunca que su deber de ciudadano es salvar estas obras de arte abandonadas.

Con la honrada intención de proteger lo que cree ser propiedad del Estado, Lasne transporta algunas a su casa, en donde las almacena. Notifica, asimismo, a la dirección de los museos nacionales de la presencia de las obras en el castillo. Debido a alguna confusión burocrática, los museos le responden, rehusando responsabilidad en el asunto.

Ante el rechazo de las autoridades francesas, Lasne siente en su persona, todavía más, ser responsable de la situación. Regresa al castillo, pues, con una carreta en la que carga la totalidad de la colección a su domicilio. Al ponerse de nuevo en contacto con los museos, la dirección del Louvre le informa, esta vez sin más, que esas obras no pertenecen al Estado sino al señor David-Weill, dueño del castillo.

Pero el buen ciudadano Lasne continúa determinado en su empeño por proteger las obras, cueste lo que cueste. Se entera entonces de que una ordenanza emitida por el ejército de ocupación requiere la declaración a las autoridades alemanas de toda colección con un valor superior a los 100.000 francos. El aplicado director de liceo, escuchando sólo a su torpe legalismo, desoyendo a los museos, con gran espíritu de acatamiento, cumple con la ordenanza militar y, en su ingenuidad, informa a los alemanes de la existencia de los cajones en el castillo. El cándido Lasne ruega incluso a los alemanes que pongan a su disposición los medios para transportarlos él mismo al Museo del Louvre.

Sin perder tiempo, los alemanes responderán, a su manera, al requerimiento de Lasne. Pocos días después, en el mes de agosto de 1940, tan pronto como el ERR se entera de la noticia, un equipo se presenta en Mareil-le-Guyon, requisa la totalidad de los cajones y los transporta a París. Y así, sin la escrupulosidad ilusa de un director de escuela ofuscado con la idea de proteger las obras encontradas, y que no vislumbra las verdaderas intenciones de los ocupantes alemanes, los cajones abandonados habrían quizá pasado, tranquilamente en el castillo, los años de la guerra.

En lo que respecta a los objetos abandonados en el palacete de Neuilly, una vez

que se requisó la mansión el 9 de julio de 1940, una serie de confiscaciones y ocupaciones del lugar se sucederán regularmente hasta la liberación en 1944.

La imponente colección del jefe de familia no será la única en convertirse en presa de los confiscadores. De entre los siete hijos de David David-Weill, su hijo Pierre ha seguido los pasos del padre, tanto en el banco familiar como en el campo del arte. Con un estilo muy diferente, resueltamente vanguardista, el heredero, nacido en 1900, se rodea rápidamente de un pequeño museo personal.

En plena década de 1920, Pierre desea decorar su apartamento de soltero en el novísimo estilo *Art Déco*. Este estilo internacional, nacido del *Art Nouveau*, y bajo la influencia conjunta del cubismo, el neoclasicismo y el diseño industrial, se había popularizado en 1925 con la concurrida exposición parisina *Artes decorativas e industriales modernas*. En esos años también, Pierre comienza a crear su propia colección de pinturas y dibujos, muy diferente de la de su padre, y que incluye a los pintores La Fresnaye, Matisse, Picasso, Derain y Balthus.

El joven banquero se interesa muy temprano, además, en la pintura del movimiento surrealista y la de los artistas de Montparnasse. En 1929, poseedor de un buen olfato artístico, encarga al pintor surrealista André Masson dos murales hechos a la medida para su nuevo departamento. Ordena, además, un diseño de tapices a Jean Lurçat, el revitalizador surrealista de ese medio, y dos morillos para la chimenea al escultor Jacques Lipchitz.

El joven banquero desea encontrar un escultor para concluir con la decoración y pregunta a Masson por uno; éste se comunica con Alberto Giacometti, que se muestra interesado en participar en el atractivo proyecto. Mas, como se trata de un encargo, Giacometti pide a Masson que sugiera el tipo de escultura que deberá realizar. Masson no sabe qué responder y lo deja a la imaginación de Giacometti. Giacometti da con lo apropiado: unos cubrerradiadores para la calefacción del departamento (véanse [ilustraciones C2](#) y [C3](#)). Ambos encargos ocurren en 1929, año muy importante tanto para Masson como para Giacometti, pues el primero está por declararse disidente del movimiento surrealista, mientras que, en ese año, el segundo se une al grupo.

Los dos grandes murales de Masson, uno, dominado por el color verde, *Animales devorándose entre sí*, y el otro, dominado por tonos de amarillo otoñal, *La familia en metamorfosis* ([ilustraciones C2](#) y [C3](#)) colgarán, respectivamente, de las paredes del comedor y del *fumoir* del nuevo departamento. Cada tela es de muy grandes proporciones, pues mide 450 por 175 cm, el tamaño exacto del ancho de las paredes. Estos cuadros son muy característicos en toda la obra de Masson ya que son las piezas más grandes que el pintor haya realizado. Masson llegó a preparar un estudio para *Animales devorándose entre sí*, que se encuentra hoy en las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1939, la rápida movilización militar en Francia impide a Pierre David-Weill poner sus obras al abrigo. Desmovilizado prontamente después del armisticio, Pierre se refugia inmediatamente en Estados Unidos, donde pasará el resto de la guerra dirigiendo la sucursal neoyorquina de Lazard-Frères.

Al igual que el domicilio de su padre, el departamento parisino de Pierre, *Avenue Émile-Accolas*, en el séptimo distrito de París, será también incautado y sus bienes confiscados desde 1940. La vivienda servirá de oficina, a lo largo de la guerra, a varios oficiales superiores de la Wehrmacht, que dispondrán de la colección y de los objetos decorativos como bien les plazca.

LA COLECCIÓN SCHLOSS O MAESTROS GERMÁNICOS PARA HITLER

Importante comisionista de la corte imperial rusa y de tiendas por departamento en Francia y Estados Unidos, Adolphe Schloss posee una fortuna y patrimonio considerables.^[1] Entre éstos se encuentra una importante colección de trescientas treinta y tres obras dominada por maestros flamencos y holandeses de los siglos xv, xvi y xvii.

En ella, cuadros de Frans Hals y otros, atribuidos entonces a Rembrandt, lindan con tablas y lienzos de Petrus Christus —el retratista flamenco del siglo xv, probable discípulo de Jan van Eyck—, de Corneille de Lyon —el pintor holandés activo en aquella ciudad del Ródano, representado por el *Retrato de Clément Marot*— y de los paisajistas y primos Van Ruysdael.

A principios del siglo xx, Schloss instala la reconocida colección en un palacete residencial del número 38, Avenue Henri-Martin, una de las avenidas residenciales más exclusivas de París, próxima a de la Plaza del Trocadero y de la Torre Eiffel.

Los cuadros ocupan entonces las paredes de todas las habitaciones de la mansión. El comedor, siguiendo la decoración temática muy corriente en la época, lo ambientan un grupo de bodegones con frutas y vegetales. La sala de estar, en un tono más serio, la decoran cuadros de pintores primitivos y del Renacimiento de Italia y de Europa del Norte (véase [ilustración C6](#)). Una larga galería, construida especialmente por el ambicioso coleccionista para exponer sus cuadros, alberga a los grandes pintores flamencos y holandeses y a una nutrida biblioteca de referencia (véanse [ilustraciones C4](#), [C5](#) y [C6](#)).

Nacido en el Imperio Austro-Húngaro y naturalizado francés en 1871, al final de la guerra franco-prusiana, Schloss había reunido, pacientemente, estas obras maestras tras haberlas seguido de cerca durante muchos años a través del continente, gracias a una red de intermediarios. La procedencia —la historia de sus propietarios— de muchos es prestigiosa. Algunos de los más célebres, por ejemplo, los había adquirido del hijo de la condesa Hanska, la compañera de Balzac.

En el momento de su fallecimiento, en 1911, Adolphe Schloss tramitaba el intercambio de unos cincuenta de sus cuadros por un Vermeer. El Vermeer, debido a la muerte inesperada del coleccionista, nunca llegó a la casa parisina. Pero los herederos de Schloss dicen hoy no lamentarlo tanto, pues una buena cantidad de los cuadros que en aquella época eran generosamente atribuidos al gran pintor holandés han sido desatribuidos hoy con gran facilidad por los expertos contemporáneos.

De 1911 en adelante, la viuda y los cuatro hijos del difunto conservan con religiosidad la colección. Durante más de un cuarto de siglo, pasando por los años de la Primera Guerra Mundial, la gran galería y su biblioteca de referencia permanecen

en el mismo estado en que las dejó el coleccionista; los cuadros, en el mismo lugar en las paredes, siguiendo el mismo orden y obedeciendo a la misma distribución.

El gran trastorno en la vida de la colección surge con el inicio de la segunda gran guerra europea. Durante la *guerra boba*, entre septiembre de 1939 y la ofensiva alemana de la primavera de 1940, Lucien Schloss, el primogénito, muda discretamente la colección de París, temiendo a los bombardeos y sin sospechar, por nada del mundo, el saqueo nazi por venir.

Una compañía general de mudanzas transporta, en varios camiones, la totalidad de las obras al pequeño castillo de Chambon, cerca de Tulle, en la región central de Corrèze. El castillo que sirve de escondite a los cuadros, localizado en la zona no ocupada de Francia, pertenece a un amigo íntimo de la familia; el señor Renaud, director del Banco Jorjaan de París. Con la derrota francesa, y una vez la colección a buen resguardo, los miembros de la familia se dispersan y parten a instalarse en el sur del país, en la misma zona no ocupada, administrada por el gobierno de Vichy.

A diferencia de lo que ocurre con otras colecciones escondidas, pocos son aquellos que, dentro de los círculos de marchantes y peritos en arte, tienen conocimiento de la mudanza urgente de los cuadros. La poca cantidad de información disponible, además, se presta poco a la delación, tan esparcida entonces, pues aun la propia compañía de transportes que había cargado los cuadros hasta su escondite final no pertenece al mundo del arte ya que sólo efectúa mudanzas en general.

Previo a la ocupación, la colección Schloss era ya conocida y deseada por Hitler y Goering gracias a sus tesoros holandeses y flamencos. Al igual que la colección Rothschild, la de la familia Schloss coincidía, en el plano estético, con los gustos y la ideología nacionalsocialista de supremacía del quehacer cultural germánico. Las obras despertaban aún más codicia, claro está, debido a su índole particular de pertenecer a un judío y de situarse, por lo tanto, en el punto de mira del gran proyecto nazi de intimidación, acoso y confiscación del patrimonio cultural.

Ya que las obras interesaban a Hitler particular e imperativamente para su proyecto de museo en Linz, los marchantes y peritos de arte de París podían aspirar a grandes comisiones y favores para aquel que diera con su paradero. El valor total de la colección se situaba, en aquel entonces, en los 50 millones de francos de la época (12 millones de dólares). Algunos marchantes franceses que colaboran con los confiscadores alemanes, como Roger Dequoy, uno de los ex directores de la galería Wildenstein, y un tal Destrem, inician, rápidamente después de la llegada de los alemanes, una serie de trámites para localizar los deseados cuadros, alternando ofertas y amenazas a varios miembros de la familia.

Según Alain Vernay, nieto del coleccionista, poco después de la derrota de Francia, el comerciante de arte francés Georges Wildenstein —ya mencionado anteriormente en el capítulo sobre Paul Rosenberg— se personó en el Hôtel Royal de Niza, en donde se había refugiado su padre, el doctor Prosper-Émile Weill. Una vez allí, el marchante propone a la familia la compra integral de la colección. Las

condiciones que ofrece Wildenstein son tentadoras, y las siguientes: a cambio de los cuadros de la colección la familia Schloss recibiría una suma muy elevada de dinero, pagadera en dólares en Suiza, además de la concesión del estatuto honorífico de ciudadano ario para el padre de Vernay, para su esposa —de soltera Schloss— y para los hermanos de ella. La rara oportunidad de obtener el estatuto honorífico, otorgado por el gobierno de Vichy, era entonces muy atractiva pues permitía a los que lo poseían escapar al restrictivo régimen de leyes antisemitas del gobierno de Vichy y circular libremente por la zona no ocupada. A pesar de lo mucho que la aceptación de Wildenstein hubiera mejorado la vida de su familia en aquellos días, el doctor Weill rechazó la deslumbrante oferta.

El influyente marchante de arte alemán, Karl Haberstock, asesor de Hitler y muy activo en Francia durante la ocupación, observa las vicisitudes de muy cerca y, por medio de su propia red de informantes, consigue recoger algunos datos de importancia sobre los posibles escondites.

En diciembre de 1942, Destrem le informa que la familia Schloss ha cambiado de parecer y desea ahora vender la colección íntegramente. Haberstock se apresura a responder que desea adquirirla a buen precio. Pero la noticia resulta ser falsa; una más entre otras.

Pasan los años y localizar los cuadros holandeses y flamencos de la colección Schloss resultará ser mucho más difícil de lo previsto.

Al cabo de varias infructuosas tentativas, Louis Darquier de Pellepoix, el director del Comisariado General sobre Asuntos Judíos (CGQJ), servicio del gobierno de Vichy encargado de la arianización y la confiscación de bienes pertenecientes a judíos, logra, por fin, adelantarse a los alemanes.

Habitualmente, el servicio de Darquier debía conformarse con las migajas pues, la mayoría de las veces, se veía obligado a permanecer a la zaga o a colaborar desigualmente con los eficaces nazis para poder jugar algún papel de importancia en la confiscación de bienes mayores. Pero esta vez, con tenacidad, Darquier intenta salirse con la suya, ofreciéndoles en bandeja de plata lo que los alemanes habían ansiado durante años sin poder encontrar. El director del Comisariado había negociado previamente con los ocupantes los términos de un acuerdo de conjunto muy favorable, asociándose directamente con ellos. Asimismo, en su voluntad por hallar las obras, se había coligado con Jean-François Lefranc, un marchante de cuadros nombrado administrador provisional de la colección arianizada aún sin encontrar. Para llevar la complicidad hasta sus últimas consecuencias, Darquier y Lefranc tendrán que actuar en contra del propio gobierno de Vichy y a favor de los confiscadores alemanes.

Ya que al parecer nadie en el mundo del arte podía proporcionarle el nombre de la compañía de mudanzas no especializada que había efectuado el traslado, Darquier se lanza con desmesurado empeño sobre el rastro de los cuadros. Durante meses visita los locales administrativos de decenas de compañías de mudanzas por todo París, e

interroga a igual número de chóferes de camiones y de empleados. Al mismo tiempo, activa, igualmente, su red de informantes para recoger nuevos datos sobre el particular.

Desgraciadamente para la colección, a principios de 1943, sus ceñidos pero abarcadores esfuerzos dan resultado. Un tal Jean Liénard, uno de los informantes frecuentes de Darquier, le brinda dos elementos de información verdaderamente nuevos: un tal Jean Nériec, chófer de profesión, asegura haber transportado la colección en 1940 de París hasta un castillo en las provincias. Sin embargo, por de pronto existe una enorme e inconveniente laguna en los locuaces recuerdos del chófer: éste no logra traer a la memoria ni el nombre del castillo, ni el nombre exacto del lugar, en el centro del país, en donde aquél se encuentra.

Por otra parte, el informante Lienard dice saber dónde se encuentran refugiados los miembros de la familia en la zona no ocupada francesa. Encontrarlos facilitaría descubrir el nombre del castillo. Liénard acompaña el desarrollo de las investigaciones de Darquier y del comerciante de arte Lefranc sobre el rastro de los herederos Schloss.

El informante se entera, entonces, de que, a partir de su información, Darquier ha logrado localizar precisamente a uno de los hijos de Adolphe Schloss y proyecta detenerlo. En una suerte de brusco viraje moral, y, se podría conjeturar acaso, presa de algún remordimiento de última hora, el ahora renuente informante revela la noticia a una de sus amigas en la Costa Azul. Ésta, con la apremiante intención de evitar un inexorable arresto, escribe y envía una carta anónima a Henri Schloss, uno de los hijos, advirtiéndole de su inminente detención. Mas éste, para su desventura, incrédulo, hace caso omiso de la misiva y no huye de su domicilio.

Así, el 8 de abril de 1943, agentes del CGQJ de Marsella, dirigidos por el propio marchante Lefranc, detienen a Henri Schloss en su residencia, cerca de Niza. El meticuloso registro de las habitaciones de la casa de Saint-Jean Cap Ferrat no da ningún resultado de importancia.

Lefranc sabe ya, gracias a las confidencias del chófer Nériec, que las obras se encuentran escondidas en algún lugar de la región de Corrèze. Sin embargo, y a pesar de haber ahora apresado a uno de los herederos, el comerciante de arte francés sigue sin conocer aún el destino exacto de la colección.

Bajo amenazas efectuadas en un interrogatorio, Lefranc se obstinará en obtener de Henri Schloss el ignorado nombre del castillo. Intenta, por lo demás, saber dónde se encuentra el hermano mayor, Lucien. Henri finge desconocer su paradero.

Sin embargo, en medio del improductivo allanamiento, en una coincidencia fatal, el cartero llama a la puerta. Viene a hacer entrega de un envío urgente. En sus manos trae un telegrama de Lucien dirigido a su hermano Henri. Naturalmente, inscrita en el sobre se encuentra la dirección del remitente: Lucien Schloss, Hôtel du Commerce, Lamastre, Ardèche, un pueblo muy cerca del propio castillo donde se ha ocultado la colección.

Ante el inadvertido cartero, el marchante Lefranc salta, literalmente, de alegría por la suerte que parece favorecerlo. Con la inesperada información en mano, sabe que se aproxima más y más al ansiado escondite. Determina que, ahora, mientras se dirige a donde reside Lucien, lo importante será mantener a Henri arrestado e incomunicado, de modo que no pueda alertar a ningún otro miembro de la familia. Con el falso pretexto de verificar la identidad del heredero, Lefranc traerá consigo a Henri a Marsella. Una vez allí, lo hace encarcelar.

En medio de los agentes del CGQJ que lo acompañan, Lefranc agrega: «No se ocupen de Lucien Schloss, los alemanes se encargarán de él». Los agentes se sorprenden de la noticia, pues el pueblo de Lamastre se encuentra en la zona no ocupada del país y, según las disposiciones acordadas en el armisticio, los alemanes no pueden circular libremente en ella.

Sin que los acuerdos entre Francia y Alemania los estorben, a la mañana siguiente un grupo de alemanes se presenta en el pueblo de Lamastre en donde se encuentran refugiados Lucien, su hermano Raymond, su cuñado, el doctor Prosper-Émile Weill, y sus familias. Lucien, iracundo al ser descubierto, agrede al portador de la orden de arresto. Debido a circunstancias casi milagrosas, en el momento en que llegan los alemanes, Raymond, el doctor Weill y sus respectivas familias se encuentran dando un paseo por los alrededores del pueblo. Todos alcanzan a huir. Lucien será el único detenido.

El 10 de abril, dos días después del allanamiento de la residencia de Henri en la Costa Azul, Lefranc y los alemanes, gracias al interrogatorio a Lucien, obtienen la información esperada: la codiciada colección Schloss se encuentra depositada en el castillo de Chambon, cerca de la ciudad de Tulle.

Lefranc se presenta, pues, ante el gobernador civil del gobierno de Vichy en la ciudad de Tulle, capital de la región de Corrèze, provisto de una carta de creencia firmada por Darquier de Pellepoix, director del CGQJ. El marchante parisino expone el caso Schloss. El gobernador, que ignora el doble juego y la falsa lealtad a Vichy de Lefranc, le concede una orden de allanamiento. Éste, rápidamente, se dirige al castillo.

Y allí, ese mismo día da por fin con la colección. En el castillo, para su grata sorpresa y como si se tratase de una prima inesperada, las obras de la familia Schloss se encuentran almacenadas junto a la colección del doctor Weill, compuesta por obras modernas de Vuillard, Bonnard, Toulouse-Lautrec y Odilon Redon. Lefranc desea transportar el conjunto de inmediato a París, a la zona ocupada; pero los nuevos obstáculos que surgirán le imposibilitarán hacerlo.

En efecto, Darquier, al enterarse del descubrimiento de la colección, envía, la misma noche del 10 de abril, un telegrama rogando al gobernador civil de Tulle que tenga a bien autorizar el traslado a París de la colección para su identificación y peritaje.

El gobernador civil lee la instancia y presiente una maniobra de saqueo ilegal por

los alemanes en la zona no ocupada. Telefona rápidamente al ministerio del Interior de Vichy e insiste en obtener aprobación oficial de la autorización antes de otorgarla. La respuesta de Vichy es negativa: Interior no dejará que se le escape de las manos tan preciosa colección. En consecuencia, el gobernador civil ordena a la gendarmería francesa local ocupar el castillo de Chambon, proteger la colección e impedir que salga de su jurisdicción.

Al mismo tiempo, y como para añadir nuevos elementos a la confusión reinante, llega a manos del gobernador un informe urgente de las oficinas del CGQJ de la zona no ocupada, que no siempre acatan las órdenes procedentes de Darquier, ubicado en la zona ocupada.

El documento exige que no se transfiera la colección lejos del castillo, pues se preconiza un peritaje en la propia ciudad de Vichy y, ya que se trata de una propiedad perteneciente a judíos franceses hallada en zona no ocupada, una futura subasta por el propio gobierno.

Ante tanto impedimento de último minuto, Lefranc advierte y recuerda al gobernador civil que el propio primer ministro de Vichy Pierre Laval, se interesa mucho por la colección. Agrega que el mariscal Goering también ha puesto sus miras en las obras. Al comprobar que el gobernador no cede en su posición y concluir que no obtendrá los resultados deseados, Lefranc abandona el castillo y se marcha a París en busca de nuevas órdenes. Una vez en la capital, repite a sus colegas que trabaja para los alemanes y que acabará por transportar las obras a París para beneficio de éstos. Hace entender, además, que si la complicada operación tiene éxito lo esperan unas jugosas comisiones.

La calma vuelve a la región durante varios días. La colección permanece en el castillo bajo control de los gendarmes franceses. Pero, poco después de la precipitada partida de Lefranc, un automóvil de turismo marca Samson, seguido de cerca por un camión, llega de improviso al castillo de Chambon.

Los ocupantes del automóvil civil descienden, se identifican como miembros de la policía nacional francesa y muestran sus documentos de identidad al guardián a la entrada del castillo. Los agentes van muy bien armados. Se encuentran bajo las órdenes de un oficial que se presenta como francés de origen alsaciano, que, al igual que muchos oriundos de esa región de Francia, habla el idioma francés con soltura pero con un fuerte acento alemán. El oficial y su grupo dicen tener órdenes del gobierno de Vichy de transportar la colección a un sitio seguro.

En el interior del castillo se encuentran varios representantes del Banco Jorjaan, propietario de la mansión, además de varios funcionarios dirigidos por uno de nombre Petit, representante de la oficina del CGQJ de la ciudad de Limoges, y designado por Lefranc como administrador provisional del castillo. A pesar de sus vínculos con Lefranc, la lealtad de Petit se encuentra con el gobierno de Vichy. Así, éste informa al grupo de indeseados visitantes que su deber es proteger la colección para que permanezca en el mismo lugar en donde se encuentra; agrega que el propio

gobernador civil ha determinado que, en ninguna circunstancia, los cuadros deberán ser trasladados fuera del castillo.

Tanta es la oposición a esta improvisada mudanza, que cuando el grupo de policías franceses recién llegados intenta cargar las obras en el camión, Petit y los agentes del Comisariado se interponen. Entonces, estos últimos pronto comprenden que el grupo de franceses recién llegados no era lo que decía ser. El supuesto alsaciano se desenmascara y revela su verdadera identidad: es teniente de la policía alemana de ocupación y responde al nombre de Hess.

Los franceses que lo acompañan se identifican también, aunque sólo por sus nombres de pila: Charles, Abel, Lucien y Edmond. Los cuatro rufianes resultarán ser miembros de la temible e infamemente célebre pandilla de Bony-Lafont, conocida como la «Gestapo francesa». Este brutal servicio de refuerzo y apoyo policíaco, dirigido por Pierre Bony y Henri Lafont, había sido creado por los alemanes a principios de la ocupación con sede en un palacete requisado del número 93 de la *rue Lauriston* en París. Sus desafortunados miembros, seleccionados por los alemanes en las prisiones francesas, eran convictos, ex convictos y miembros activos del hampa que cometían robos y regularmente echaban una mano a los alemanes y al gobierno de Vichy en el saqueo, vejación, tortura y asesinato de la población.

En cuanto al automóvil de turismo, éste era propiedad de un tal Charles-Hubert Cazauba, amigo de los hampones franceses, y propietario del Bijou Bar, localizado en el número 58 de la *rue des Rosiers* en Saint-Ouen, pueblo obrero al norte de París, en donde se ubicaba el rastro y por donde transitaba mercancía de la guerra, a menudo, turbia.

La presencia de estos individuos de dudoso talante en la propiedad de Chambon se explica por el hecho de que, para proceder a la confiscación de la colección Schloss en la zona no ocupada, los alemanes precisaban de una fachada francesa. Y así, habían recurrido a la falsa identidad de Hess y a los imparables delincuentes franceses de la pandilla de Bony-Lafont para organizar el operativo.

El reclutamiento y los contactos con la pandilla francesa los había realizado el distinguido barón Kurt von Behr, director del ERR en París, quien no había tenido reparos en asociarse con este tipo de malhechores para realizar una bien lograda confiscación. Por su parte, el marchante Lefranc, escondiendo permanentemente su juego proalemán ante Vichy, había dirigido —y seguiría dirigiendo— la complicada coreografía de principio a fin.

En el castillo, ante los nuevos elementos de información, los verdaderos funcionarios franceses temen por sus vidas. El teniente Hess, apoyándose en la autoridad reforzada que le otorga su verdadera identidad de ocupante, ordena cargar, esta vez sin objeciones, los cuadros en el camión. A pesar de no tener jurisdicción en la zona no ocupada, Hess hace creer a Petit y a los otros del interior del castillo que se encuentran oficialmente bajo arresto. Con el preciado cargamento en mano, Hess, acompañado por sus compinches franceses, lleva a Petit como rehén.

Mientras los alemanes se alejan por las carreteras de la región, los hombres de Petit abandonados en el castillo notifican inmediatamente los sucesos al gobernador civil en Tulle. Éste envía a su director de gabinete a perseguir a los intrusos y ordena a los gendarmes detener el camión en cualquier punto del camino. Hess se dirige a Limoges y replica previniendo y movilizándolo a las oficinas de la Gestapo (*Geheime Staatspolizei*, Policía Secreta del Estado) en esa ciudad.

En la carretera hacia Limoges se encuentran, de golpe, por un lado al teniente Hess y su comitiva con las obras y por el otro al director de gabinete del gobernador y al jefe de policía de Tulle. Al caer en la cuenta las dos partes de la probabilidad de un jaque mate por el adversario en cualquier instante, se llega a un acuerdo temporal: el camión repleto de obras no dejará la zona no ocupada y se dirigirá al cuartel general de la policía en Limoges. El preciado botín lucirá, pues, una larga y absurda escolta compuesta por vehículos de la policía francesa, de la policía alemana, automóviles de la gendarmería y el automóvil de función del director de gabinete del gobernador. Para terminar, rodea y protege el dilatado convoy de vehículos una copiosa escuadra de miembros de la Milicia, una organización paramilitar del gobierno de Vichy que también cumple funciones policíacas en la zona no ocupada.

El chófer del camión y los miembros de la Milicia dicen ignorar la localización del cuartel general de la policía en Limoges y se dejan guiar por los vehículos alemanes. Y súbitamente, en vez de tomar la ruta que había indicado el director de gabinete, los alemanes y el camión con las obras se detienen ante una casona en la que acampan soldados alemanes; y entran de inmediato en el patio interior de ésta.

Al encontrarse bajo mando oficial del ejército alemán, ninguno de los representantes de Vichy puede penetrar en la propiedad sin ocasionar un incidente de proporciones casi bélicas. Los funcionarios franceses tienen que retirarse. Al día siguiente, en la ausencia de ojos indiscretos, el chófer del camión transporta el cargamento de cuadros a un cuartel militar alemán de la región. Tres días más tarde, regresa con el vehículo vacío y declara a los franceses que los alemanes descargaron los cuadros en la sede del Banco de Francia en Limoges, regido, desde el armisticio, por las autoridades de ocupación alemanas.

Los meses que siguen verán a los funcionarios de Vichy y a los confiscadores alemanes y a sus asociados emprender, por medio de llamadas telefónicas, reuniones y cartas de protesta, un forcejeo administrativo por la rapiña descubierta.

Hasta que en la noche del 9 de agosto de 1943, el gobernador civil de Limoges recibe una llamada telefónica del director de gabinete de Pierre Laval, el entonces primer ministro del gobierno de Vichy. Éste lo conmina a dejar partir las obras hacia París. La decisión, ejecutada al más alto nivel del gobierno, había sido solicitada por Abel Bonnard, ministro de Educación y bajo cuya tutela se encuentran los museos nacionales. La presión alemana había terminado siendo infranqueable para los colaboradores franceses.

Es el propio Lefranc, con una orden de autorización en mano, quien se encargará

de trasladar la colección. Al día siguiente, los cajones repletos de obras de las colecciones Schloss y Weill serán transportados cientos de kilómetros desde Limoges hasta París. Previamente, los cuadros habían sido reagrupados en un nuevo camión, conducido esta vez por el mismo chófer Néric que, tres años antes, había realizado el mismo recorrido, pero en sentido inverso, desde la parisina mansión de la familia Schloss en la *Avenue Henri-Martin* hasta el castillo de Chambon.

Al llegar a la capital francesa, los cajones serán almacenados en las bóvedas de la sede del CGQJ, situado en las dependencias del antiguo Banco Dreyfus requisado, en la *rue de la Banque*, en el vecindario de la Bolsa de París.

Ese mismo día, Jaujard, el director de los museos de Francia, se entera de la confiscación y de la llegada de la colección al Comisariado. Con la intención de evitar al menos un saqueo total por parte de los alemanes, exige su derecho preferente a comprar las obras clasificadas patrimonio nacional que así desee. El conservador René Huyghe, director del departamento de pinturas y esculturas del Museo del Louvre, viaja directamente desde el depósito provincial del museo en Montauban, y junto a Germain Bazin, jefe del depósito del castillo de Sourches, se presenta en las oficinas del Comisariado para seleccionar las obras que se integrarán a las colecciones del museo.

El examen y peritaje de los cuadros tendrá lugar en la antigua bóveda de las cajas fuertes del Banco, en presencia de Darquier de Pellepoix, de Lefranc y de varios alemanes. Huyghe y Bazin ejercen el derecho preferente de compra sobre cuarenta y nueve cuadros con un valor aproximado de 19 millones de francos (4 millones de dólares). Entre los seleccionados se encuentran *La isla encantada* de Jan Brueghel, varias obras de Adriaen Brouwer, el pintor flamenco conocido por sus escenas de género de la vida del hampa, *La lamentación* de Petrus Christus, unos *Paisajes con cisnes*, entonces atribuidos a Rembrandt, *La marisma* de Van Ruysdael, el paisajista holandés, y el *Retrato de Clément Marot* de Corneille de Lyon, mencionado anteriormente.

El conservador Bazin narrará años más tarde en sus memorias, que, poco después de este incidente, él y Huyghe presentaron los cuadros seleccionados para aprobación ante el consejo director de los museos nacionales. El conservador escribe que, durante la reunión de deliberación, el conocido poeta Paul Valéry, miembro del consejo, abrumó la selección de cuadros con su sarcasmo, «poniendo en duda la conveniencia de gastar tanto dinero para comprar tanto maestro pequeño de la pintura».^[2] Sin embargo, el consejo convalida la elección y el Museo del Louvre pagará al Comisariado la cantidad requerida, limitando así los estragos del saqueo.

En el museo, después de desembalarlos, los cuadros fueron fotografiados y examinados con detenimiento. Los conservadores del Louvre comprueban entonces que la estancia sin protección durante tres años en el castillo de Chambon les ha ocasionado importantes daños. Una capa opaca cubre muchas de las obras y, hasta entonces, no había permitido apreciar en su justa medida el gran valor estético de

éstas. Además, la iluminación de la sala de las cajas fuertes en el antiguo Banco Dreyfus, en donde se había finalizado la tría, no era propicia a la buena visibilidad.

Los alemanes, que por lo demás se habían visto obligados a hacer su selección únicamente después de los franceses, escogen sólo doscientos sesenta cuadros de los trescientos treinta y tres originales.

Deseoso de poseer algunos de los tesoros de Adolphe Schloss, el mariscal Goering sigue las actividades de cerca. Pero, una vez más, deberá inclinarse ante Hitler. Es cierto que el poder del *Reichsmarschall* ha disminuido en 1943 y no goza ya del mismo prestigio e influencia que unos años antes entre los jerarcas nazis; Goering no puede darse el lujo de entrar en conflicto frontal con el Führer a estas alturas de la guerra.

Ya que se trata de una negociación directa con el gobierno francés de Vichy por medio del Comisariado General de Asuntos Judíos, los representantes alemanes presentes en el antiguo banco son de importante rango. El cónsul general Gerhardt, de la embajada de Alemania en París, tramita las negociaciones directamente con el ministro de Educación, Abel Bonnard. El historiador del arte doctor Erhard Göpel, representante de la importantísima Comisión Especial para el Museo de Linz — Sonderauftrag Linz—, bajo el control directo del despacho de Hitler, se encarga de examinar la colección. Los dos funcionarios urgen, además, a que asista a la reunión el oficial Bruno Lohse, entonces servicial subdirector del ERR en París y conocedor del arte holandés.

Una vez efectuada la selección, los alemanes encaminan los cuadros al depósito del museo del Jeu de Paume, por donde ya han transitado, confiscadas, muchas colecciones de primera calidad.

Lefranc recibirá las jugosas comisiones que había anunciado anteriormente. El saldo de la colección Schloss, unas veintidós obras restantes, lo recibe el marchante de manos de los alemanes en pago en especies por su ayuda. En cuanto a la colección del doctor Prosper-Émile Weill, que no interesa a los confiscadores nazis pues consiste mayormente en obras de *arte degenerado* que consideran indeseables, se la apropia el taimado hombre de negocios. Lefranc venderá las obras modernas a buen precio a su colega belga Raphaél Gérard, negociante activo en el mercado parisino de arte confiscado.

TERCERA PARTE

ARTE A LA VENTA

LOS VISITANTES DEL JEU DE PAUME

CAMBIO DE PROPIETARIO. EL MERCADO DE ARTE PARISINO BAJO LA
OCUPACIÓN

SUIZA: LA IMPORTANCIA DE SER NEUTRAL

LOS VISITANTES DEL JEU DE PAUME

Construido durante el Segundo Imperio por Napoleón III en 1861, el pequeño edificio conocido hoy como la Galería Nacional del Jeu de Paume, en el Jardín de las Tullerías, fue, en sus orígenes, un pabellón cubierto del aristocrático juego de pelota precursor del tenis de nuestros días.

Contrariamente a lo que muchos creen, el Jeu de Paume no se convertiría en el Museo de los Impresionistas hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, a principios del siglo xx, ya en desuso como lugar de deportes, la construcción rectangular fue acondicionada como salas, muy concurridas, para exposiciones itinerantes de arte.

En la década de los años treinta la estructura se transformará en el museo de las escuelas extranjeras contemporáneas. La planta baja albergará, entonces, una colección propia de artistas vinculados a las tradiciones del pasado y, en el siguiente piso, se expondrán las obras de los numerosos artistas extranjeros vanguardistas que residían en el París de entonces; aquellos que los historiadores de arte franceses no consideraban aún parte del arte de Francia: Picasso, Modigliani, Gris, Chagall, Zadkine y otros.

El museo del Jeu de Paume es conocido también entre los aficionados a la literatura, gracias a una de las escenas emblemáticas de la quinta parte de *En busca del tiempo perdido*, la novela *La Prisionera*, del escritor Marcel Proust: una visita que tiene lugar en una de sus salas. Proust sitúa a uno de sus personajes, el novelista Bergotte, en el propio museo, en una exposición de arte holandés que tuvo lugar realmente en mayo de 1921. Bergotte, ya muy enfermo, se acerca al Jeu de Paume a contemplar la *Vista de Delft*, cuadro de Vermeer, y a descubrir un «pequeño trozo de pared amarilla» evocado por un crítico de arte, igualmente ficticio, que había descrito recientemente el cuadro en un artículo. Pocos instantes después, sentado frente al cuadro, Bergotte muere en el museo mismo, murmurando la frase, «pequeño trozo de pared amarilla», una forma de pintar que representaba aquello que él siempre había querido manifestar, sin lograrlo, en su inacabada obra escrita.

Ya en el ámbito de la realidad, en julio de 1937, los conservadores del Jeu de Paume, motivados por la situación política en Europa, organizan una importante exposición de arte contemporáneo llamada *Los orígenes y desarrollo del arte internacional independiente*. Con sus decenas de cuadros y esculturas modernas, ésta no hubiera sido ciertamente del gusto de los nazis. Inaugurada apenas unos meses después, y en contraposición a la furiosa exposición propagandística nazi sobre arte degenerado en Munich, *Entartete Kunst*, esta provocadora exposición parisina ofrecía un vasto contrapanorama de los orígenes y la situación del arte moderno en el mundo. En ella, algunos de los mismos artistas cuyas obras eran abucheadas y ridiculizadas

por fanáticos en Alemania, eran, al mismo tiempo, glorificados y admirados en Francia. Cuadros de De-gas, Renoir, Cézanne, Seurat, Van Gogh y del aduanero Rousseau se mostraban al lado de las obras de Matisse, Picasso, Braque, Ernst, Dalí, Tanguy, Miró, Klee y Kandinsky

Antes de la segunda guerra con Alemania, la última exposición de importancia organizada en el museo fue una innovadora muestra, *Tres Siglos de Arte en Estados Unidos*, que tuvo lugar de mayo a julio de 1938 y que fue creada conjuntamente con el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Era ésta la primera gran retrospectiva sobre el arte norteamericano en Francia. Trescientas ochenta obras mostraban a los visitantes el arte de ese país desde las telas de James Whistler y Winslow Homer hasta los fotogramas surrealistas de Man Ray y las esculturas móviles de Alexander Calder.

La animada exposición, una de las primeras muestras multidisciplinarias organizadas en la capital francesa, dio a conocer a un público europeo los trabajos de los fotógrafos norteamericanos Berenice Abbott, Alfred Stieglitz y Edward Steichen. Los visitantes podían familiarizarse, además, con las grandes obras de los cineastas o actores estadounidenses D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Buster Keaton y el alemán refugiado.

Sin embargo, con la llegada del ejército alemán a París, el Jeu de Paume será requisado para cumplir otra función, muy alejada de la libertad y de la despreocupada innovación de las vanguardias. A finales de octubre y principios de noviembre, el ERR —y su división *Sonderstabe Bildende Kunst*, Personal Especial para Artes Pictóricas— utilizará los locales del museo para ejercer las funciones de depósito central del arte confiscado en Francia.

Con el súbito desplome del ejército francés en el verano de 1940, los confiscadores alemanes, que ocupan la capital francesa antes de lo proyectado, asignan un espacio improvisado en la embajada alemana, y en tres salas de la primera planta del Museo del Louvre, para la entrega, el inventario y la selección del botín que se va acumulando. Pero, al adentrarse el otoño, el servicio ERR, bajo el mando del ideólogo Alfred Rosenberg y el dominio ceñido de Goering, comienza a tener el poder absoluto de las confiscaciones y a ganar claramente la batalla contra el ministro de Relaciones Exteriores Joachim von Ribbentrop y el embajador Otto Abetz. Esta centralización de la labor expoliadora coincide, por lo demás, con el momento en que la cantidad insospechada de obras confiscadas empieza a fluir desmesuradamente y sin obstrucción, cuando los alemanes requieren locales más vastos aunque más discretos dedicados exclusivamente a esta operación semimilitar que debía permanecer secreta.

Además de poseer una excelente localización, en pleno centro de París, cerca de los barrios pudientes en donde residían los coleccionistas y regían las galerías de arte, el pequeño museo erigido sobre una terraza artificial que domina la Plaza de la Concordia, en la esquina noroeste del Jardín de las Tullerías, se encuentra

recatadamente ubicado, en un lugar apartado, al margen de los senderos centrales y peatonales del concurrido jardín. En semejante lugar, el control del personal, de vehículos y de intrusos era, por medio de barreras y retenes, más fácilmente manejable.

La sencilla construcción ofrecía al ERR otras dos singulares ventajas: el acceso despejado desde la Plaza de la Concordia permitía la cómoda entrada y salida de camiones y automóviles para efectuar numerosas entregas de obras y, segundo, sus largas salas dispuestas a la francesa se prestaban adecuadamente para el depósito y almacenamiento del arte confiscado en la zona ocupada.

La dirección de los museos franceses observa y comprende los cambios que ocurren en el servicio alemán de confiscaciones y se propone entorpecer las nuevas maniobras nazis. Su primer objetivo será intentar mantenerse informada de las intrigas confiscatorias nazis y, a la vez, reducir su ritmo. Para ello, exige a los nazis el establecimiento de un inventario doble de confiscación que comprendería cada uno de los objetos que entra y sale del museo; los documentos serían ejecutados simultáneamente, uno por los alemanes, el otro por los franceses. Los alemanes consienten en respetar el principio de la idea y la toleran durante los primeros meses de la ocupación, pero pronto cambian de parecer y excluyen a los franceses del trabajo. Paralelamente al rechazo alemán, la francesa Rose Valland, tenaz directora del Jeu de Paume antes de su requisamiento, logra hacerse aceptar por los confiscadores del museo, junto a los guardianes y operarios franceses. A pesar de constantes obstáculos y de dificultades creados por los alemanes, y a riesgo de su propia vida, la conservadora emprende una clandestina labor de resistente que durará toda la ocupación. Por las noches, a escondidas, la intrépida Valland copiará secretamente las listas de objetos de los inventarios de confiscación nazis; establecerá copias de los negativos de las fotos de las obras robadas; acumulará información escrita sobre el destino final de las colecciones en Alemania. Y clandestina y periódicamente, transferirá la valiosa información acumulada a su pequeño departamento cerca del Jardín des Plantes.^[1]

En aquellos primeros días de estreno del museo, los nazis descargan y desembalan en las grandes salas de la entrada más de cuatrocientos cajones de obras robadas. Luego, inician el largo y meticuloso proceso de inventariarlas. Los cuadros, dibujos, grabados, esculturas, tapices y objetos de arte seleccionados por los alemanes son acomodados en las primeras salas. En la sala del fondo del museo, una especie de trastienda bautizada con imaginación y compasión «sala de los mártires» por los conservadores franceses, se depositan y exponen las obras de arte moderno clasificadas como *arte degenerado* que los alemanes han rechazado y destinan al intercambio en el mercado parisino o en el extranjero. Naturalmente, entre los mártires se encuentran obras de Picasso, Matisse, Braque, Léger, Chagall y Max Ernst (véase [ilustración C12](#)).

Catalogando y evaluando los cuadros, funcionarios, expertos y administradores

nazis, comerciantes de arte alemanes y franceses trabajan en estrecha colaboración. Pero el tamaño de París, el número de judíos franceses y masones marchantes y coleccionistas que residen en la ciudad y su importancia como centro mundial del mercado del arte hacen que se reúna en los locales del museo una imprevisible cantidad de obras confiscadas que necesitará una estructura administrativa bien organizada.

La estructura reproducirá los exitosos modelos de la organización industrial moderna. Los nazis cuentan en la capital con una serie de depósitos que reciben los primeros envíos y en donde se efectúa una selección preliminar de las piezas de calidad, dignas de ser trasladadas a Alemania. Esa selección es, más tarde, transportada al Jeu de Paume.

Entre el otoño de 1940 y el invierno de 1941, el flujo de obras confiscadas es de tal magnitud que el personal del ERR —unas sesenta personas, entre historiadores del arte, peritos, fotógrafos, secretarías y otros— no da abasto. Es durante ese período que llega al Jeu de Paume, como ya hemos escrito, el grueso de las colecciones Rothschild, Paul Rosenberg, Bernheim-Jeune, David-Weill y Alphonse Kann.

Las primeras grandes transferencias a suelo alemán comienzan en febrero de 1941. De hecho, para la primavera del año 1941 se habrá confiscado, inventariado y despachado a Alemania la mayor parte de las colecciones, dando prueba de la extrema capacidad del servicio.

En febrero y marzo de 1941 tienen lugar envíos de París hasta el depósito alemán del castillo de Neuschwanstein en Baviera que transportarán parte de las colecciones Rothschild, Bernheim-Jeune y David-Weill. Testimonio de la importancia acordada por los nazis a esos primeros convoyes repletos de obras de arte confiscadas es el hecho de que el ERR, con la ayuda de Goering, utiliza veinticinco vagones de primera clase con calefacción, originariamente destinados al transporte de pasajeros de lujo.

Luego de la llegada de la preciada carga a Neuschwanstein, escribe el *Reichsleiter* Alfred Rosenberg un *Informe al Führer*, el 20 de marzo: «Le informo que ha llegado el envío principal de bienes culturales mostrencos (*herrenlose*), que pertenecieron a judíos y que fueron custodiados por mi Destacamento Especial (*Einsatzstab*) en París... El tren especial, puesto a disposición nuestra por el *Reichsmarschall* Herrmann Goering, se componía de veinticinco vagones que contenían cuadros, muebles, tapices, objetos de arte y joyas del más alto valor». Con característico lenguaje aséptico, el informe menciona otras de las colecciones confiscadas: Halphen, Kann, Veil-Picard, Wildenstein, Lévy-Benzion, además de las que ya conocemos. Finalmente, el *Reichsleiter* se jacta del trabajo logrado por el ERR: «Los historiadores del arte de mi Destacamento Especial han establecido un inventario científico de todo el material de arte y todas las obras de valor han sido fotografiadas [...] y yo, personalmente, podré someterle muy próximamente una lista completa de todas las obras confiscadas...».^[2]

A pesar de toda esa eficacia, el ERR no brilla por su dirección. El barón Kurt von

Behr, que no lleva uniforme militar sino el de la Cruz Roja alemana, con las grandes ventajas de supuesta neutralidad y benevolencia que esto le brinda, dirige el servicio de forma más bien anárquica. La conservadora francesa Rose Valland, que trabajaba con él a diario, lo describe de la siguiente manera: «Grande, apuesto, llevaba la gorra ladeada cubriéndole la cara lo que, para ese hombre maduro, tenía la ventaja de esconder uno de sus ojos, que era de vidrio. No le faltaba encanto y hablaba bien el francés».^[3]

Poco respetado por sus subalternos, Von Behr tenía la mala reputación de ser poco profesional combinada con una gran ambición. Ante los historiadores del arte de su equipo, la ignorancia del barón en materia de arte era enorme; lo que representaba, sin lugar a dudas, un inefable inconveniente para el jefe de un servicio especializado en la confiscación de arte. En definitiva, Von Behr, que llevaba una vida social de pompas, placeres y fasto en el París nocturno de la ocupación, parece ser un mero intrigante que organiza admiradas reuniones y recepciones en su residencia con el fin de hacerse conocer y aumentar su influencia entre las autoridades militares alemanas de Francia.

En lo que respecta al ambiente que se destila entre el personal del Jeu de Paume, éste es, como era de esperar, execrable; y apuntalado por un complicado trasfondo de celos, de envidias y de enredos amorosos azuzados por el propio barón.

La tarea primordial del ERR, la confiscación, se lleva a cabo de forma simultáneamente sistemática y caótica. En un claro ejemplo de lo que podría calificarse de banalidad burocrática del mal, los funcionarios alemanes del Jeu de Paume actúan, hora tras hora, sin escrúpulos o afectaciones morales innecesarias que pudieran venir a estorbar la tarea por hacer, con miras a la mayor eficacia, sin consideraciones éticas ni retrasos, sin aparente conciencia humana, indignándose solamente cuando no se puede lograr lo acometido.

Constantemente, los historiadores del arte del servicio protestan verbalmente y por escrito por no poder desempeñar debidamente su misión —el saqueo— en condiciones óptimas, pues consideran que no disponen de personal suficiente para conseguirlo. Agregan, molestos, que, con la desmesurada cadencia de las confiscaciones, es imposible lograr un trabajo de historiador y experto serio. Descontentos, dando muestra de gran conciencia profesional amoral, se lamentan ante Von Behr de no poder efectuar los detallados inventarios y redactar los catálogos correctamente por no disponer de una surtida biblioteca de arte de referencia que les permita componer anotaciones y redactar entradas con mayor precisión.

Demasiadas veces, añaden, los interrumpen desconocidos que se presentan, en medio de sus mediciones y de su catalogación, en el museo con un camión atestado de obras, anunciando: «Esto viene de los Rothschild», o advirtiéndoles: «Éstas vienen de *l'Avenue du Bois*». Los repartidores descargan las piezas que traen, abandonándolas en la primera sala que encuentran y luego desaparecen sin saberse quiénes eran. Además, raras veces son los mismos, se plañen los insatisfechos

historiadores.

A pesar de estos inconvenientes, el servicio marcha, con ciertas excepciones. Más tarde, cuando se reorganice su estructura y se establezca un inventario general, será imposible detectar el origen de una parte de las obras confiscadas. La única alternativa disponible para los funcionarios del ERR será, entonces, la de clasificarlas como obras de *origen desconocido*.^[4]

El joven asistente de Von Behr, Bruno Lohse, había realizado estudios en historia del arte con especialización en el arte holandés del siglo XVII. En los años previos a la guerra ejercía como marchante de arte en Alemania y profesaba, además, al igual que todo alemán que deseara continuar haciendo carrera en el Tercer Reich, lealtad al régimen como miembro activo del Partido Nazi. A su llegada al museo, el joven historiador será rápidamente asignado a ayudar en el inventario y la catalogación de las obras de la colección de Alphonse Kann, el gran aficionado del arte moderno.

La mayor parte de la colección Kann había sido expoliada por los nazis entre el 16 y el 24 de octubre de 1940, en el propio palacete de su propietario —el 7 de la *rue des Bûcherons*— en el pueblo de Saint Germain-en-Laye, al oeste de París. El resto de los objetos que los alemanes abandonan en la residencia será incautado por la alcaldía del pueblo, que acabará rematándolos.

La colección, esencialmente de arte moderno, era singular, aun al comparársela con otras del París de entreguerras. La refinada mezcla de obras creada por Kann, colocaba a los tradicionales maestros de la pintura y a cuadros impresionistas y modernistas al lado de esculturas y tapices del Renacimiento, de objetos de arte de América, África y Extremo Oriente, y de libros y manuscritos. El inventario de confiscación del ERR, concluido tardíamente por un personal abrumado por la cantidad de trabajo, describe en detalle 1.202 objetos. Desafortunadamente, muchas de estas piezas cayeron como llovidas del cielo para el proyecto de intercambio y trueque ideado por los nazis, que acabaría desperdigándolas por Europa y el mundo.

El hombre elegante, impecable, de carácter difícil que había logrado juntar, con sumo cuidado y conocimiento, tanta obra dispar en un armonioso conjunto, Alphonse Kann, había nacido en 1870. Banquero de profesión, soltero, era además una figura clave en el mundo de los coleccionistas franceses; notorio por su ira, se lo respetaba y admiraba por su ojo excepcional y gran gusto. Los historiadores de arte, conservadores y críticos se disputaban las invitaciones a su residencia para poder admirar tan afamada colección.

En la admirable disposición de las obras, Kann había roto con los esquemas tradicionales homogéneos de la época, yuxtaponiendo obras a primera vista disimiles. El coleccionista colgaba, pues, un Matisse junto a un tapiz medieval, colocaba una pieza de arte precolombino al lado de una escultura renacentista, bronce arcaicos de China al lado de un Bonnard o exponía un Picasso de la época cubista en la pared encima de un mueble francés del siglo XVIII, temperando la extrañeza entre las dos piezas con la cercanía de una cabeza africana.

En la época, la alta sociedad parisina designaba a Alphonse Kann como *le plus chic du chic*, lo más distinguido de lo más distinguido. En su juventud había sido condiscípulo de David David-Weill en el liceo Condorcet y compañero de juegos de Marcel Proust.

El acaudalado y ocioso Kann fascinaba al gran novelista francés que había integrado algunos de los rasgos del coleccionista en el personaje de Charles Swann y en otros de su novela *En busca del tiempo perdido*.

Kann experimentaba un gran aburrimiento en presencia de su antiguo compañero de juegos de infancia en los jardines de los Champs Élysées. A los dieciséis años, Proust solía leer a Kann sus primeros escritos, todavía sin publicar. Años más tarde, el coleccionista afirmaba que el novelista había sido un esnob insoportable desde muy joven y sostenía que, en sus primeros libros, Proust describía incorrectamente a la gente de la alta sociedad porque no la conocía bien aún.

De joven, el novelista solía presentarse muy temprano por la mañana en la lujosa residencia de Kann y permanecía imperturbablemente a su lado observando detalladamente cómo éste se preparaba y se vestía. Entretanto, el enojo de Kann iba en aumento con cada segundo que pasaba, mas no lograba deshacerse fácilmente de la terca presencia de Proust. Un día, por fin, el coleccionista se decide y lo echa prácticamente a la calle.

Los antiguos amigos no volverán a verse hasta muchos años después, sin lograr reavivar la seca amistad de antaño. Acaso con pesar, Kann concluía sus recuerdos de Proust de la siguiente manera: «Quizá si no hubiera conocido al hombre, habría apreciado su obra».

La época previa a la Segunda Guerra, como hemos visto, era de estricta división y rencillas en el mundo del arte entre los aficionados al arte clásico y aquellos que favorecían el arte de vanguardia. Y en ese campo artístico, Kann había cometido, en 1927, una falta imperdonable ante los ojos de los coleccionistas de la época amantes de los grandes maestros: en una subasta en Nueva York se había deshecho, de un solo golpe, de la mayor parte de su entonces tradicional colección —compuesta por pinturas de Tintoretto, Brueghel, Rubens, Fragonard, y de italianos de los siglos XIII al XV como Cimabue y Pollaiuolo— para hacer espacio en las paredes de su residencia y comprar sólo obras modernas. Así comienza a reunir la gran cantidad de cuadros vanguardistas que posee cuando los nazis hacen irrupción en su casa.

Pero esta inusitada decisión resultó ser desastrosa para el futuro de la colección, pues Lohse, el ERR y Goering no tendrían uso para ella sin antes desmembrada en lotes de la mejor calidad, fáciles de vender o canjear por obras cercanas a sus gustos.

Alphonse Kann era dueño de obras del arte «más degenerado» que los nazis, en su peor pesadilla modernista, hubieran podido soñar; más de veinte cuadros de Picasso —entre ellos un conocido *Arlequín* de 1915 y *Cabeza de mujer* (véase ilustración C11)—, varios Matisse —entre ellos *La cortina azul* y *El río con áloes*—, otros Braques —entre los cuales, *Hombre con guitarra*—, varios Légers —como

Humo sobre techos—, obras de Gris, Klee, Masson, Degas —sobre todo *La señora Camus al piano* (véase [ilustración C10](#))— y cuadros de Cézanne, Courbet, Manet, Renoir y de muchos otros.

Una vez que Lohse concluye con el inventario, se adapta rápidamente a la confusión reinante en el servicio y hace todo lo posible por ascender en la jerarquía y permanecer en París, pues no desea regresar a la Unidad Sanitaria de donde provenía.

Como es lógico, es en el propio Jeu de Paume, durante una de las muchas exposiciones privadas, que el joven Lohse conoce al mariscal Goering, quien, percibiendo su espíritu emprendedor, lo insta a buscar obras en el mercado parisino para su colección en Carinhalle. Lohse se lanza de forma activa en esta nueva empresa y obtiene privilegios especiales, incluyendo cartas de presentación del propio *Reichsmarschall*, que podían, en ese entonces, abrir prácticamente cualquier puerta en Europa.

Con la ayuda de Günther Schiedlausky, otro concienzudo historiador del arte empleado en el ERR, Lohse se encarga de organizar las exposiciones privadas para el mariscal. No es poco trabajo éste, pues, entre noviembre de 1940 y diciembre de 1941, se realizarán no menos de diez muestras exclusivas para Goering (véase [ilustración C10](#)).

El tiempo del que dispone el ocupado dignatario durante sus visitas a París es limitado y nada en las exposiciones se dejará al azar. Es preciso, pues, actuar con mucha diligencia. Walter Andreas Hofer, el conservador de la colección de Carinhalle, viene a menudo durante sus visitas a París a efectuar una selección previa de las obras. Primero, asiste a las subastas públicas, y luego se presenta en el Jeu de Paume a evaluar, con detenimiento, las colecciones confiscadas recientemente. A su llegada, Lohse tiene las obras preparadas.

En una larga carta del 26 de septiembre de 1941, Hofer describe a su jefe los hallazgos que acaba de hacer en el depósito después de una de sus visitas. Se interesa particularmente por aquellos de la colección Rosenberg, confiscada el 5 de septiembre en el Banque Nationale pour le Commerce et l'Industrie de Libourne y ya expuesta en París unos veinte días más tarde:

La colección del judío Paul Rosenberg, París.

He escogido y reservado para usted, ante Von Behr, dos dibujos de Ingres, siete cuadros y un dibujo de Corot, cuatro dibujos al pastel y un cuadro de Degas, un Pissarro, una tela de Van Gogh y un cuadro de Toulouse-Lautrec. Son todos de una calidad excepcional, excesivamente baratos y particularmente adaptados para el intercambio. ¡Le traeré compradores muy bien dispuestos! [...].

Las pinturas restantes propiedad del judío Paul Rosenberg las he dejado en el ERR. Son, en su mayoría, telas de arte *degenerado* y del siglo XIX y no son, según mi opinión, apropiados para el intercambio.

En esta última frase, Hofer se refiere, sin duda, a las excepcionales obras de Picasso, de Matisse y a otros de la colección que ya conocemos. Después de describir la colección del «judío Seligmann», anticuario parisino de renombre, el director de Carinhalle menciona la colección de arte de Braque que, a instancias del propio Paul Rosenberg, el pintor había depositado en las cajas fuertes del Banco de Libourne, y que acabó confiscada por equivocación:

Braque es un ario que vive en París como pintor. Por lo tanto, habrá que desembargar su colección de Burdeos (Libourne). He negociado personalmente con él su *Retrato de muchacha* de Cranach y le he hecho vislumbrar la posibilidad de un levantamiento rápido del embargo, si estuviese dispuesto a vender su Cranach [...] Nos reservará el cuadro, que no contaba vender y nos notificará su decisión [...]. Sus otras telas no tienen ningún interés para nosotros.

Hofer no pierde nunca la oportunidad de demostrar a Goering su habilidad como marchante y como negociador. Con una mezcla de lisonjería de subalterno y de chantaje de vulnerador, Hofer efectúa bien su infecta tarea y no pierde de vista nada que pueda complacer al mariscal. Nuevamente, en esta última frase, comprobamos que Hofer, influido por los cánones estéticos del nacionalsocialismo, no logra comprender la importancia del arte moderno y pasa por alto acaso lo mejor de la colección creada por Braque: los cuadros comprados o intercambiados con sus colegas cubistas y modernistas.

En el mismo informe, Hofer concluye:

He inspeccionado los cuadros de la baronesa Alexandrine R. (de Rothschild) ¡Eran verdaderamente *sensacionales*! Esta colección está compuesta por veinticinco telas de una calidad suprema y de la más alta importancia. Entre ellas existe un encantador *Retrato de la infanta Margarita* de Velázquez que usted debería adquirir para su colección de todos modos. Nunca obtendrá usted un Velázquez de una calidad tan exquisita y en tan perfecto estado. Ese cuadro sería una aportación maravillosa a su colección, en la cual Velázquez, acaso el más grande pintor, no está todavía representado... Esta colección, que incluye también un lote voluminoso de joyas modernas, permanecerá, por supuesto, en donde está a la espera de su decisión.^[5]

Poco después, el *Reichsmarschall* vendrá a admirar las bellas piezas descritas por su conservador y se apropiará para Carinhalle del Velázquez de «una calidad tan exquisita». Aunque, después de la guerra, un inolvidable percance mancillará la reputación del cuadro que tantos elogios suscitaba por parte de Hofer: se descubrirá

que la celebrada obra era una mera copia del original.

Goering utilizará las pinturas confiscadas del marchante Paul Rosenberg como moneda de cambio en un vasto sistema de trueque que acabará por dispersar miles de obras por todo el mundo.

La necesidad es la madre de la invención; y, como para confirmar la máxima, el ingenioso programa de intercambio y canje de cuadros robados, construido alrededor del mariscal, ve la luz, pues, por pura necesidad.

Como se ha dicho hasta ahora, la ocupación alemana de Europa expande el irreprimible afán de Goering por agrandar su colección, despertando en él ínfulas monárquicas de coleccionista de arte. Para aumentar el gran número de piezas que ya posee, el mariscal necesitará comprar obras en el extranjero, sobre todo en Francia y Suiza. Para lograr su inmodesto objetivo, precisa obtener valiosas divisas. Con esto en mente, Goering solicitará oficialmente la escasa moneda a los funcionarios del ministerio de Economía alemán.

En su respuesta, éstos recuerdan al *Reichsmarschall* que Alemania se encuentra en medio de una larga guerra y que cualquier preciada divisa deberá destinarse a esfuerzos puramente bélicos. Ante la inapelable negativa de los funcionarios de las finanzas del Reich, Goering y sus agentes idean el exitoso proyecto de intercambio de cuadros degenerados confiscados que se encuentran en el Jeu de Paume por cuadros deseados que se encuentran en manos de marchantes y expertos en Europa.

Por medio de este sencillo e inédito arreglo, el mariscal tendrá a su desembarazada disposición, automáticamente, un fondo casi inagotable de recursos a la mano, sin la incómoda necesidad de gestionar o tener que hallar un solo centavo en divisas.

Muchos comerciantes de arte y peritos caen pronto en la cuenta de las fáciles ganancias a conseguir y de los numerosos trueques a efectuar en el extraordinario depósito de objetos robados. Para un marchante, la inigualada situación que se presentaba en el Jeu de Paume era acaso sólo comparable —debido a la cantidad de arte confiscado que acababa de acumularse en sólo unos meses— a la inimaginable circunstancia de una liquidación definitiva de algún museo que estuviera a punto de cerrar sus puertas, en el que miles de obras de arte excepcionales que se habían encontrado durante años fuera del alcance de compradores irrumpían, todas al mismo tiempo, en el mercado.

Uno de los primeros espabilados en hacer una visita al antiguo museo es Gustav Rochlitz, comerciante de cuadros establecido en el número 222, *rue* de Rivoli, cerca del depósito del Jeu de Paume y próximo a la actual librería angloamericana Gallignani.

Rochlitz pronto se convierte en uno de los más asiduos visitantes del lugar. El hábil marchante habría podido obtener el premio al mayor visitante al Jeu de Paume, en caso de que alguno hubiera sido otorgado. De los veintiocho intercambios oficiales efectuados en el museo durante la ocupación —en la mayoría se trocaron telas

modernas por arte más tradicional—, Rochlitz estuvo implicado en dieciocho de ellos; éstos le permitirán apoderarse de, por lo menos, ochenta y dos cuadros —hasta donde sabemos—. Durante los casi cuatro años de colaboración con los funcionarios del ERR, el comerciante de arte alemán venderá el botín obtenido en el museo a colegas y a coleccionistas en el mercado de París y de Europa. La mayoría de las obras canjeadas por el activo alemán son piezas conocidas y algunas las rastreadremos más adelante en esta investigación.

Otros dos trueques fueron organizados por Adolf Wüster, agregado cultural de la embajada alemana en París, dos más por el marchante alemán Max Stoecklin, uno por la galería María Dietrich de Munich y el resto por comerciantes de arte suizos.

Alemán de origen, el marchante Rochlitz residía en París desde 1933, en donde había establecido extensos contactos en el mundo del arte. Debido a su condición de ciudadano de nacionalidad alemana, al estallar la guerra en 1939 el comerciante es arrestado y encerrado por las autoridades francesas en un campo de detención para extranjeros; con la victoria del ejército alemán es rápidamente puesto en libertad. Pronto, bajo las circunstancias sin precedentes creadas por la derrota, Rochlitz aprende a obtener provecho de su nacionalidad alemana y de la nueva demanda en materia de arte, vendiendo obras por medio de sus conocidos en la embajada alemana.

Su estrecha colaboración con Lohse y sus visitas al ERR comienzan a principios del año 1941, cuando el marchante vende al propio Goering seis obras. Satisfecho con la compra, el mariscal le extiende un salvoconducto (*Ausweispass*) que le permitirá transitar libremente entre las zonas ocupada y no ocupada del país. Sin embargo, Goering no concede privilegios sin exigir nada a cambio, y Rochlitz deberá reservarle la primera opción de toda obra u objeto que encuentre. El marchante se convertirá, así, en una especie de viajante exclusivo de Goering por toda Francia.

El astuto comerciante entra en el Jeu de Paume desde el primer período de la ocupación, cuando la ola de confiscaciones crecía sin detenerse, en el momento en el que el servicio del ERR acumula un número máximo de obras que, o bien no caben dentro de los gustos estéticos de los alemanes, o bien son obras modernas consideradas como *degeneradas*. Es también el momento, claro está, en el que Goering y los suyos acaban de concebir un sistema de trueque.

En febrero de 1941 se concierta el primer canje; y, por medio de éste, los lazos entre Rochlitz y el *Reichsmarschall* se estrecharán aún más. El marchante se había enterado de la próxima visita de Goering a París e insiste con Lohse para que incluya dos obras que le pertenecen —un *Retrato de caballero* atribuido entonces a Tiziano y un *Bodegón* del holandés Jan Weenix— en la exposición exclusiva que se organiza para aquél en el Jeu de Paume. Lohse asiente y agrega los cuadros. El mariscal los examina, los aprecia y decide comprar mediante un intercambio.

Contrariamente a Hofer, el asesor de Goering, Rochlitz mide bien el valor real del arte moderno en el mercado parisino y europeo. Gracias al soberano desprecio y al

desconocimiento de los nazis por la cultura moderna, a su oscurantismo y a su profunda ignorancia en materia de arte moderno, que los lleva a desinteresarse de casi todo el arte nuevo de Europa en el siglo xx, Rochlitz obtendrá piezas extraordinarias de los mejores pintores vivos de entonces.

En ese primer canje con Goering, Rochlitz negociará *tipos de cambio* insuperables. La bien lograda permuta le permite entregar las dos pinturas mencionadas y obtener, a cambio, once cuadros franceses de los siglos XIX y XX; entre ellos, un importante Degas, un Braque y un Cézanne de la colección de Alphonse Kann y un Corot, tres Matisse y dos Picassos de la colección de Paul Rosenberg.

En otro trueque más, el 2 de febrero de 1942, Rochlitz hace entrega de una *Adoración de los Reyes Magos*, por un pintor flamenco desconocido y, a cambio, recibe ocho cuadros modernos que incluyen un bodegón de Picasso, dos Matisse y un Braque; todos de la inagotable colección de Alphonse Kann. Recibe, además, un Pissarro titulado *Escena campestre*, firmado y fechado en 1887, procedente de la colección Meyer y cuyo paradero se desconoce hasta el día de hoy. Y, finalmente, una pintura al óleo de Léger que figura en la lista de intercambio nazi bajo el título de *Caballero con armadura*, con unas dimensiones de 105 centímetros de alto por 82 de ancho. Incapaces de comprender la pintura moderna de Fernand Léger, los alemanes del ERR cometieron, muy probablemente, un error de observación y de entendimiento al identificar e inscribir esta tela cubista en sus listas. Nada en la obra de este pintor corresponde a ese tema medieval, a esa descripción y a esas dimensiones.

Unos meses más tarde, el 21 de mayo de 1942, Rochlitz recoge tres obras de Matisse, fechadas en 1937, y procedentes las tres de la colección de Paul Rosenberg: *Mujer sentada con traje azul*, *Mujer sentada con blusa blanca y chaqueta roja* y *Mujer recostada con bodegón de flores y fruta*. A estos cuadros se les agrega un Corot, *Campaña boscosa*. A cambio, entrega Rochlitz dos bodegones, uno del holandés Floris van Schooten y otro de Peter Klaes. Estos dos últimos cuadros serán trasladados a Alemania y terminarán decorando el Reichstag, el antiguo parlamento alemán en Berlín. El propio Martín Bormann, mano derecha de Hitler, aprobó el canje.

Otro interesante intercambio tuvo lugar el 24 de julio de 1942. Rochlitz consigue un *Cristo amarillo* de la época bretona de Gauguin y otros dos Matisse, uno de ellos un óleo conocido como *Oriental sentada en el suelo* u *Odalisca sentada en el suelo*, cuadro de 1927. A cambio, el marchante alemán trae al museo *Las tres gracias*, un cuadro de autor desconocido, aunque atribuido a la escuela renacentista francesa de Fontainebleau.

Atraídos por el continuado rumor de los negocios clandestinos, funcionarios y marchantes franceses colaboradores visitan, también, el Jeu de Paume. Así, el 10 de septiembre de 1942, Von Behr y Lohse reciben a Louis Darquier de Pellepoix, director del Comisariado General sobre Asuntos Judíos (CGQJ) y a Jean-François

Lefranc, el comerciante de arte que todavía en aquel entonces seguía la pista desconocida de la colección Schloss. Lefranc se presenta como el agregado de Darquier y como asesor artístico de un conocido coleccionista suizo.

Los dos franceses proponen indicar a los dos confiscadores alemanes los escondites de colecciones judías que pudieran interesarles. A cambio, los dos sagaces cómplices exigen una comisión en especies del veinticinco por ciento del valor de cada colección, en principio destinada al gobierno de Vichy, aunque, en realidad, sería dividida entre los dos franceses.

Los dos alemanes se interesan mucho en la propuesta, hasta el punto de que Lohse escribe al secretariado de Goering en Alemania, insistiendo para que la colaboración con Darquier y Lefranc comience sin demora, agregando: «Esos franceses son traidores a su país. Y un traidor quiere que se le pague».

Por su parte, y pocos días después de la reunión, Von Behr invita a la doctora Eggemann a cenar en el conocido restaurante Maxim's, ubicado muy cerca del Jeu de Paume, en la *rue Royale*. Eggeman era una de las historiadoras del arte destacadas en el servicio ERR; había dirigido y concluido, con esmero y diligencia nazis, el inventario de la colección de Alphonse Kann. Von Behr desea conversar esa noche sobre la codiciada colección Schloss que se encuentra en la zona no ocupada y que, desde hace dos años ya, no logra localizar. Durante la cena, el confiscador alemán presenta a Darquier a la doctora Eggemann y entre los tres sopesan y tantean modos de encontrarla. Al año siguiente, como hemos podido comprobar anteriormente, esta colaboración franco-alemana entre los confiscadores del ERR y el Comisaria-do dará muy buenos resultados; culminará con el hallazgo de la colección Schloss en su totalidad en la zona administrada por el gobierno de Vichy.^[6]

Pocas son las obras y las colecciones que escapan a los ojos atentos de los agentes de Goering y a los ávidos oficiales del ERR. Éstas incluyen, en una diabólica ironía del destino, aun a aquellas cuyos propietarios europeos habían enviado a Francia creyendo protegerlas de los estragos de la guerra.

El banquero de origen holandés-alemán Friedrich (Fritz) Gutmann fue el desafortunado dueño de algunas de esas obras confiscadas. Coleccionista conocido, residente con su esposa y dos hijos, Bernard y Lili, cerca de la ciudad de La Haya, Gutmann era también el hijo menor del fundador del Banco Dresdner Bank en Alemania que se había instalado en los Países Bajos para continuar el negocio familiar (véase [ilustración C8](#)).

Sus padres habían pertenecido a las más altas esferas de la sociedad cosmopolita del Berlín de principios del siglo xx, que mantenía estrechos vínculos con la alta burguesía y la aristocracia de toda Europa. Así, una hermana de Fritz Gutmann se había casado con Luca Orsini Baroni, embajador de Italia en Berlín, mientras que la otra era la esposa del barón Von Essen, embajador de Suecia; su sobrina, por otra parte, había contraído matrimonio con el jefe de familia de la rama alemana de los Rothschild.

Muchos años antes de la Segunda Guerra, la colección familiar de joyas, bronce y objetos de plata y oro del Renacimiento había sido encomendada por su familia a Fritz. La pieza mayor de la colección era una espléndida taza trabajada por Wenzel Jamnitzer, el ingenioso orfebre imperial del manierismo renacentista alemán. Con la ocupación nazi de Holanda en mayo de 1940, estas piezas de orfebrería germánica serán abiertamente codiciadas por Goering y otros dignatarios nazis.

La esposa de Fritz, Louise von Landau, poseía, además, una serie de pinturas de grandes maestros, el *Retrato de un joven* de Botticelli, un *Hércules y el león* de Cranach, una *Virgen sentada y niño* de Hans Memling, un paisaje del holandés Van Goyen y el pequeño *Retrato de hombre* de Dosso Dossi, el destacado pintor de la escuela de Ferrara del siglo XVI.

A finales de la década de los veinte, Gutmann había añadido a su clásica colección tres obras que podríamos calificar de modernas: *Paisaje con chimeneas* de Degas, un dibujo al pastel sobre monotipo (véase [ilustración C8](#)), *Mujer secándose*, otro dibujo de Degas y *Manzano en flor*, una tela pequeña de Renoir. Las tres colgaban de las paredes del salón de la señora Gutmann en la planta baja de la casa.

En 1939, Gutmann, presintiendo la guerra en Europa, mantiene una parte de la colección en su residencia holandesa, vende otra y envía aun otra a la ciudad de Nueva York, en donde, esperaba, se encontrarían seguras. Más tarde, creyendo ingenuamente, como muchos en Europa, en la invencibilidad del ejército francés, Gutmann decidió consignar unas treinta pinturas, esculturas y objetos de arte a la galería Paul Graupe et Compagnie, ubicada en el número 16 de la Plaza Vendôme en París.

Al estallar la guerra, y previendo un porvenir incierto, el banquero envía una corta nota a su hija Lili, que reside con su marido en Florencia, cerciorándose de que ésta permanezca al tanto de las piezas enviadas a Francia:

¡Muy importante! para tu información más tarde, recuerda que... la firma Paul Graupe en París... conserva muchas piezas de valor [...] (y, a continuación, las describe, antes de despedirse).

Al ocupar Holanda, los alemanes se desmandan ensañándose con la persona y la ansiada colección del banquero. El itinerante Hofer se afanará acosando a Gutmann, forzándolo a vender a Goering varios bronce y objetos de plata de la colección.

Cuando los alemanes entran en la capital francesa, la galería Graupe acababa de trasladar la mayor parte de las obras consignadas a un almacén de la firma Wacker-Bondy localizado en el Boulevard Raspail. Unas pocas permanecen en los locales de la Plaza Vendôme; pero, para julio de 1940, ya ocupada Francia, estas obras pertenecientes al banquero que se hallaban en la galería habrán sido confiscadas por los alemanes.

En cuanto al resto, a principios de 1941, el marchante de cuadros Karl

Haberstock, allegado a Hitler y a los altos círculos del poder nazi, había logrado arrancar a Gutmann, en Holanda, una carta dirigida a Paul Graupe por medio de la cual se permitía al marchante alemán tomar posesión de algunas de las pinturas depositadas en el almacén del Boulevard Raspail. En el depósito, Haberstock se apodera del Cranach, del Memling y de otros seis cuadros.

Finalmente, entre 1942 y la primavera de 1943, los confiscadores del ERR visitan el depósito de Wacker-Bondy e incautan los cuadros restantes de la colección. Como siempre, los alemanes inscriben las obras en un inventario de confiscación; mas esta vez no establecen éste bajo el nombre de Gutmann, sino bajo las iniciales muir, de las que, hasta el día de hoy, se desconoce el significado. Los cuadros de llegas y de Renoir, impresionistas sin interés para el gusto nazi, serán designados para el intercambio. En cuanto al pequeño Dosso Dossi, éste se sumará oficialmente a la colección del mariscal Goering el 25 de noviembre de 1942.

No todos los visitantes del museo del Jeu de Paume tenían que llegarse hasta el depósito mismo para hacer negocios. Así ocurre con María Almas-Dietrich, la marchante amiga de Eva Braun —amante de Hitler— y de Heinrich Hoffmann, el fotógrafo personal del Führer.

Durante la guerra, Almas-Dietrich compró arte en cantidades casi industriales. La comerciante de arte de Munich era célebre entre sus colegas por su gran desconocimiento de la pintura y por batir el récord del número de cuadros falsos que había pasado por manos de un mismo marchante. Debido a los accesos exclusivos que poseía, Almas-Dietrich compraba y vendía a diestro y siniestro; nada más que para el proyecto especial de museo de Hitler en la ciudad de Linz, la marchante vendió unas 270 obras al Führer. En París, solamente, compró unos 320 cuadros.

El siguiente relato describe cómo llegó a adquirir una de las muchas obras que pasaron por sus crédulas e ineptas manos. Desde su base en París, el desenvuelto Lohse solía viajar regularmente por Europa en busca de obras a vender, a comprar o a canjear para él y para Goering. En uno de esos viajes en que se hallaba por Munich, el historiador de arte se detuvo en la galería de Almas-Dietrich; llevaba en mano una serie de fotografías de obras recientemente confiscadas en Francia. El confiscador las mostró a la inconstante marchante, y ésta quedó prendada con una de ellas que reproducía *El Puerto de Honfleur bajo la lluvia*, un encantador paisaje impresionista de Pissarro. Prontamente, Almas-Dietrich accede a cambiar la tela por dos tablas franco-portuguesas del siglo XVI que tenía en su posesión. La transacción se efectuó cómodamente de París a Munich. Pero no sabemos hasta el día de hoy si Almas-Dietrich habrá podido vender fácilmente el cuadro, pues toda obra de Camille Pissarro, siendo éste judío, tenía terminantemente prohibida la circulación en Alemania por orden expresa de su amigo Hitler.

Igualmente, franceses de a pie, simples ciudadanos que gozan de excepcionales aunque modestos contactos dentro del propio ERR, se aprovechan insidiosamente de la mugrienta estela de restos y desechos que dejan a su paso las expoliaciones alemanas.

Así, dos de los operarios franceses empleados en las oficinas del servicio, Amical Leprael y Valentin Breton, informan a un tal Charles Collet de la enorme cantidad de objetos rechazados y abandonados en las residencias, una vez que los alemanes han efectuado la selección de lo que les interesa para sus confiscaciones. A partir de esta información, Collet imagina una forma suplementaria de enriquecimiento; y concierta un acuerdo con el ERR por medio del cual comprará al por mayor, y cargará en camiones, todos los objetos sobrantes. A la liberación de París, en agosto de 1944, se descubren en casa del tal Collet cientos de telas menores y miles de objetos, suficiente cantidad como para llenar, según el servicio de inteligencia francés, cincuenta camiones de dos toneladas cada uno. Trámites de esta envergadura se asemejan más al negocio de carbonero que al de un marchante de cuadros.

Otro de los rateros aprovechadores del pillaje responde al nombre de Dupont y reside en el número 4 de la *rue* de Rome. Éste irá a abastecerse en varios depósitos del ERR comprando a precios de rebaja los muebles deteriorados durante los saqueos. A veces, el propio jefe del depósito intermediario, a cambio de algún favor, ayuda a Dupont a deteriorar adrede los muebles que se encuentran en buen estado para que pueda adquirirlos así a bajos precios.

Al seguir avanzando la guerra, y acumulándose las derrotas de las Potencias del Eje, desde la batalla de Stalingrado en febrero de 1943 hasta el otoño de 1943, meses en que los aliados se establecen en Italia y derrocan a Mussolini, muchos colaboradores franceses, viendo empañarse sus alegres perspectivas pro nazis, empiezan, no por heroísmo, a interrogarse sobre la sensatez y oportunidad de continuar trabajando al unísono con los alemanes.

Otros, demasiado implicados en la colaboración, y al tanto de la gran calidad de lo saqueado, intentan concluir trueques con los alemanes bajo todavía mejores condiciones; estos colaboracionistas reconocen ya que se les hace imposible dar marcha atrás a sus acciones y aceleran su asociación con el enemigo.

Entre ellos se encuentran Martin Fabiani y Roger Dequoy. Fabiani es un buen ejemplo de la complicada madeja francesa cómplice de la confiscación, que toca a todos de cerca en el mundo del arte, incluso a aquellos que no están al corriente de los grandes robos. Este ubicuo individuo de origen corso era no solamente amigo personal de Picasso sino también el marchante de Matisse durante la guerra. Dequoy, por su parte, había sido el brazo derecho de Georges Wildenstein en su galería de Londres y, durante la ocupación, ejercía el puesto de gerente provisional de la antigua galería Wildenstein ya arianizada a su favor por los alemanes. Los estrechos lazos del antiguo patrón de Dequoy con los alemanes, antes y durante la guerra, especialmente con el influyente Karl Haberstock, proporcionan al comerciante de arte francés una fuerza inigualable a la hora de concluir negociaciones.

Al cabo de un prolongado vaivén de transacciones, el 26 de enero de 1944, arriban a la antigua casa Wildenstein, del lado de la entrada del Faubourg Saint-Honoré, cincuenta y dos cuadros modernos procedentes de colecciones judías

saqueadas. Adolf Wüster, el agregado cultural alemán, ejecuta en el Jeu de Paume el peritaje de lo que será, hasta donde sabemos, el mayor intercambio de obras en toda la ocupación entre el ERR y un marchante de cuadros. A cambio, Dequoy, secundado por Fabiani, entrega para las colecciones del museo de Linz un paisaje del siglo XVIII, atribuido a Hubert Robert y a François Boucher, más seis pequeños cuadros, entre los cuales, cuatro de Guardi, el pintor de escenas de Venecia, y dos de Pannini, el pintor de vistas romanas. El precio de estos siete cuadros, valorados en dos millones de francos (un millón de dólares), no puede compararse con el de las cincuenta y dos obras modernas, cuyo valor se aproxima de los veinte millones de francos (diez millones de dólares).

No obstante, desgraciadamente para los dos emprendedores marchantes franceses, el negocio no llega a concretarse nunca pues, antes de que se concluya, se entera el jefe administrativo del ERR en Berlín, de paso por París. Éste considera que el *tipo de cambio* pactado con los dos cómplices es abiertamente desfavorable a su organización y lo hace anular. Hacia mediados de febrero, Dequoy y Fabiani, frustrados, se ven obligados a devolver los cuadros al depósito del Jeu de Paume.^[7]

Muestra del despilfarro natural del sistema hitleriano es el destino de uno de los cuadros envueltos en esta última transacción. Pocos meses más tarde del malogrado intercambio, el paisaje atribuido a Hubert y Boucher será vendido en Berlín por la cantidad de 3.500.000 francos (1.800.000 dólares) al marchante de cuadros alemán Lange. Éste, rápidamente, lo revende —inverosímilmente y con una sustanciosa ganancia— al propio Hitler para su proyecto de museo de Linz. Es decir, que, en lo que fue prácticamente una misma operación, Hitler confisca, vende y vuelve a comprar el mismo cuadro.^[8]

Uno de los raros dignatarios nazis que aprecia a los pintores franceses de los siglos XIX y XX es el ministro de Relaciones Exteriores del Reich, Joachim von Ribbentrop. Gracias a un asiduo intermediario, Von Ribbentrop será otro de los visitantes nazis *in absentia* del Jeu de Paume. Es su leal agregado cultural en la embajada, Adolf Wüster, quien se encargará de canjear algunas obras en su nombre. Los días 24 y 27 de noviembre de 1942, por ejemplo, se organiza un intercambio entre los dirigentes Ribbentrop y Goering, por medio de Wüster y del ERR, respectivamente.

Los objetos que Goering propone son, naturalmente, robados; los que ofrece Von Ribbentrop, también. El *Reichsmarschall* entrega un cuadro de Delacroix, *León con serpiente*, y *Rue de Sannois*, de Maurice Utrillo, el pintor de las escenas de calles de Montmartre, ambos procedentes de la colección de Paul Rosenberg, saqueada por los alemanes en el Banco de Libourne. Goering añade una *Escena en el bosque* de Courbet de la colección Bing. El ERR recibe a cambio, destinado al mariscal, un gran

tapiz de los Talleres Reales de los Gobelinos, un cuadro de Jodocus de Momper, el pintor flamenco oriundo de Arnberes, y otro atribuido al paisajista holandés Albert Cuyp. El cuadro de Utrillo, valorado en 10.000 francos entonces, sigue desaparecido hasta el día de hoy.

Las confiscaciones del ERR en Francia y los subsiguientes transportes en Alemania continúan hasta el verano de 1944, incluso después del desembarco aliado en Normandía, el 6 de junio de ese año, y hasta pocas semanas antes de la liberación de París en agosto. Sin embargo, la utilización por los alemanes del Jeu de Paume como depósito de arte robado se extenderá hasta el día mismo de la entrada en París de las tropas francesas del general De Gaulle, el 25 de agosto de 1944.

El último informe oficial, que data de julio de 1944, fue redactado en Berlín por los administradores del ERR y da cuenta de unas cifras colosales. Entre abril de 1941 y julio de 1944 se organizaron veintinueve convoyes de París con dirección al Reich. El primero llevaba una escolta de la Luftwaffe, asignada por Goering como jefe de la fuerza aérea. En total, ciento treinta y ocho vagones repletos con cuatro mil ciento setenta cajones de obras y objetos de arte atravesaron la frontera durante la guerra. En Francia únicamente, sin incluir a Bélgica ni a Holanda, se confiscó un total de veintiún mil novecientos tres objetos procedentes de doscientas tres colecciones privadas. La mayoría de las piezas eran cuadros, dibujos y grabados; diez mil en total. Esos miles de objetos, de los que no todos eran obras maestras, fueron trasladados a seis diferentes depósitos en Alemania, entre los cuales se encontraba el castillo de Neuschwanstein. En los últimos tiempos de la guerra, una parte de los cuadros, dibujos y esculturas de las colecciones de David-Weill, de Alexandrine de Rothschild, de Paul Rosenberg y de Alphonse Kann, fue transportada al lejano depósito del castillo de Nikolsburgo, situado en los Sudetes checos, que eran entonces parte del Reich.

Claro está que las cifras mencionadas anteriormente en el informe nazi incluyen sólo aquellas obras de arte confiscadas por el ERR, y excluyen muchos de los muebles saqueados, más todo el arte robado por los funcionarios de la embajada alemana, por los oficiales y soldados de la Wehrmacht, por los administradores del gobierno de Vichy y por los numerosos civiles que participaban individualmente del saqueo. Un cálculo aproximado de ese total arrojaría unos cien mil objetos de arte robados en Francia; además de, aproximadamente, un millón de libros y manuscritos.

Una de las consecuencias directas importantes del trabajo de hormiga confiscatorio de los alemanes será que el mercado de arte de París se verá, lógicamente, inundado de obras y objetos robados.

Algunos pintores advertirán la presencia de obras realizadas por ellos o de objetos relacionados con su obra que se encuentran en manos indebidas.

En 1942, el pintor Matisse, que permaneció en Francia durante todo el transcurso de la guerra, indicó al hermano de Paul Rosenberg, residente en París, que había divisado en venta en la capital algunos de los cuadros pintados por él y robados del

banco de Libourne. Matisse llegó a proporcionar una lista de los nombres de los cuadros, que el hermano conservó devotamente, siéndole de gran utilidad al intentar recuperarlos una vez concluida la guerra: *Ananá sobre fondo rosa*, *Durmiente con blusa rumana en mesa de mármol violeta adornada con frutas*, y dos bodegones, *Margaritas y frutas sobre fondo negro* y *Vasija de estaño con limones sobre mesa verde y negra*.^[9]

Por otra parte, al concluir el saqueo inicial de la galería Paul Rosenberg en la *rue de la Boétie*, el gobierno de Vichy había requisado los locales y establecido un instituto de estudios sobre la cuestión judía. Al instalarse en las cómodas oficinas, el secretario adjunto del instituto antisemita había descubierto, entre los anaqueles y bibliotecas dispersos, unas cuatro mil quinientas placas fotográficas de obras que habían circulado por la galería; un verdadero tesoro de información para comerciantes de arte, pintores e historiadores de arte, abandonado por Rosenberg en su apresurada huida fuera de Francia. Con las placas en su posesión, el emprendedor funcionario de Vichy decidió, como muchos entonces, hacer negocios y vender los clichés a quien estuviera dispuesto a pagar un buen precio por ellos. A través de sus omniscientes contactos en el medio artístico, Picasso se entera de la malhadada decisión e intenta impedir, sobre todo, que las irremplazables placas se dispersen o se quiebren, sabiendo que, entre los miles de negativos, se encuentran centenares que ilustran sus cuadros, los de Braque y otros. Urgentemente, pide a Louise Leiris —la hija secreta del marchante Daniel-Henry Kahnweiler, que había podido discretamente arianizar la galería de su padre— que compre los negativos como sea. Leiris acepta y adquiere las placas en su totalidad, protegiéndolas de una destrucción casi segura y conservándolas hasta la liberación en los locales de su galería, en el número 47 de la *rue de Monceau*, en el octavo distrito de París.

Mas, a pesar de la constante vigilancia que Picasso ejerce sobre todo aquello que pudiera afectar a su persona o a su carrera de pintor, era tal la cantidad de obras robadas en el mercado que no pudo impedir que lo engañasen; aunque sólo fuera una vez.

Un día, en el París ocupado, durante una visita que le hace su amigo el marchante Fabiani en el imponente taller del Quai des Grands-Augustins, éste ofrece vender al pintor español *Paisaje exótico*, un cuadro de 1908 del aduanero Rousseau.

Hasta su muerte, en 1910, el gran pintor naíf había sido muy amigo de Picasso, quien, por lo demás, coleccionaba seriamente sus telas. Naturalmente, el español acepta comprar el cuadro pero, acaso por alguna difusa e inquieta intuición, exige un certificado a Fabiani por medio del cual éste garantiza, con su palabra de honor, que la venta de la obra en cuestión no es ilegal en ningún aspecto. Fabiani, por supuesto, accede a redactarlo. Así, el precavido pintor conserva el documento manuscrito en su taller.^[10]

Sin embargo, no podremos entender por completo el complejo y matizado funcionamiento de este pequeño circuito aparentemente cerrado del arte confiscado

sin adentrarnos en el contexto más amplio del mercado del arte de París durante la guerra que, con sus nuevos clientes franceses y alemanes, sus grandes flujos de dinero, sus peculiaridades, le da sentido a todo aquello que dependa de él.

CAMBIO DE PROPIETARIO. EL MERCADO DE ARTE PARISINO BAJO LA OCUPACIÓN

El mercado del arte parisino sólo conocerá su única y breve interrupción en toda la guerra durante los primeros meses de la ocupación. Antes y después de esa corta pausa el negocio del arte funcionará como de costumbre; y, por lo demás, prosperará como nunca en esa guerra internacional que pocos franceses habían deseado.^[1]

El recuerdo, reciente aún en las mentes, de una Primera Guerra cuyas batallas en el Oeste se habían luchado casi exclusivamente en suelo francés, añadido al fantasma real de los casi dos millones de jóvenes franceses muertos entonces, refrenan instintivamente la clara voluntad de enfrentarse a Hitler.

Pero, para sorpresa de muchos, el comienzo de las batallas en Euro-pa, en septiembre de 1939, cierra definitivamente la gran crisis económica de la década de los treinta. En aquellos años, difíciles para tantos, los precios de las obras se habían desplomado precipitadamente y descendido hasta un setenta por ciento de su nivel en los años veinte, arrastrando consigo a la quiebra a más de una tercera parte de las galerías parisinas existentes.

Ahora, enriquecidos por las múltiples circunstancias y vicisitudes que ocasiona y genera la preparación y la movilización de toda guerra, surgen nuevos coleccionistas y numerosos especuladores franceses, impacientes por deshacerse de billetes de banco de efímero valor. Aquellas capas de la población próximas a la fase industrial del esfuerzo bélico —desde los fabricantes de armamentos y vehículos hasta la cadena de pequeños empresarios que reciben inesperados y cuantiosos encargos de parte del ejército francés para suministrar, con la mayor urgencia, cientos de miles de uniformes, de abrigo, de botas de cuero, de mantas, de cantimploras, de gorras o de víveres— disponen súbitamente de grandes cantidades de dinero en efectivo que desembocan bruscamente en el mercado, mientras que los avatares de la guerra y las nuevas e inesperadas necesidades de la población continúan estimulando tanto la oferta como la demanda.

De cara a la escasez generalizada de un país en guerra, los nuevos compradores franceses emprenden febrilmente la compra de cuadros, dibujos, antigüedades, muebles y libros raros que les confirmará la rara impresión de haber realizado una inversión realmente sólida en la turbulenta época.

Para tomar prestada la gráfica descripción del mercado en tiempos bélicos de Alfred Daber, comerciante de arte parisino mencionado anteriormente: «La gente tenía mucho dinero en efectivo, pero no había ni artículos de moda ni bonitos vestidos ni automóviles nuevos en venta, ningún viaje a la vista, ningún restaurante o cabaré en donde gastar ese dinero. Todo lo que podías hacer era comprar manteca en el mercado negro, a mil francos el kilo, o bien cuadros en el mercado del arte. Así,

todos se ponen a realizar excelentes inversiones en el campo del arte».

Ante el despegue de los precios y el enardecimiento patriótico, los clientes, al igual que los marchantes y los intermediarios activos en los negocios, se lanzan en busca de telas de Cézanne, de Degas, de Monet, de Renoir, de Corot y de Courbet; todos ellos valores seguros, establecidos y, para entonces, clásicos de la pintura francesa.

Percibiendo la fuerte demanda por estos pintores nacionales, el propio Daber utiliza sus lazos de amistad de comerciante ya maduro para arrimarse a Giverny, a la antigua casa y taller de Claude Monet en Normandía, fallecido en 1926. En conversación con Michel, uno de los hijos del pintor, Daber insiste en las recientes bondades del mercado y convence al hijo de vender unos cincuenta cuadros del padre, junto a algunos de Renoir. De vuelta en París, Daber revenderá prestamente las telas consiguiendo sustanciosas ganancias.

Los recién llegados —ya sean verdaderos aficionados o auténticos inversores— transformarán poco a poco el mercado mismo. La demanda era lo suficientemente importante como para que aun los precios de los cuadros de pintores franceses menores del siglo XIX, que pocos deseaban unos años atrás, aumentaran notablemente. Las obras decorativas, sobre todo aquellas tradicionales que representaban paisajes y bodegones, en pequeños formatos, más fáciles de transportar e instalar en departamentos de tamaño modesto, se convertirán en el capricho de todos; algo desconocido antes de la guerra con este tipo de pintura.^[2]

Y, por supuesto, la demanda no cesa para aquellos artistas franceses resueltamente modernos como Matisse, o aun aquellos catalogados como judíos, como Pissarro o Modigliani, y considerados, tanto unos como otros, artistas *degenerados* por los nazis y algunos más. Por su parte, las galerías no cesan de organizar y preparar grandes ventas y exposiciones que atraen a un público numeroso y que permiten a los que trabajan en el mundo del arte concluir mejores negocios aún.^[3]

Cabe añadir que, entre el principio de la guerra y la derrota, estos nuevos compradores franceses reinan solos, pues ya París no es accesible a los extranjeros. Anteriormente, los grandes coleccionistas del mundo, los agentes extranjeros y los conservadores de los museos de todos los países, visitaban regularmente la capital francesa para abastecerse en lo que era entonces el centro indiscutible de la pintura mundial; pero, con la guerra, estos leales clientes internacionales se encuentran irremediabilmente separados de sus fuentes.

Inversamente, como hemos podido apreciar en páginas anteriores, antes de que estallara la guerra, los marchantes parisinos defensores del arte moderno o los anticuarios no habían vacilado en viajar periódicamente a Inglaterra o a Estados Unidos para facilitar y desarrollar las relaciones con sus clientes habituales en aquellos países. Galerías de primer plano como lo eran la de Durand-Ruel, el gran primer especialista del impresionismo, la de Knoedler y la de Wildenstein, para los maestros del pasado, y la de Paul Rosenberg, para la vanguardia, llevaban y traían

constantemente obras de un país a otro.

Desde el inicio de la guerra, Londres queda prácticamente fuera del alcance de los franceses y ya —mucho antes de la entrada en guerra de Estados Unidos contra el Eje en diciembre de 1941— se hace cada vez más difícil visitar a los ricos coleccionistas norteamericanos.

Y así llega, casi sin más, la inesperada derrota; y sus profundas consecuencias políticas, militares y psicológicas. El abismal y devastador choque del derrumbe, la licuefacción, casi instantánea, del ejército más grande del mundo ante las diestras ofensivas alemanas paraliza a Francia entera y prepara el terreno para el régimen colaboracionista de Vichy.

Después de un breve momento crítico inmediatamente posterior a la firma del armisticio —el 22 de junio de 1940— y durante los primeros meses de la victoria alemana, la vida francesa vuelve, lenta y seguramente, a retomar su curso y ritmo regulares —sin pretender rebasar, por supuesto, los límites impuestos a una nación intervenida e incapacitada.

Naturalmente, a partir de entonces, las decisiones y las necesidades primordiales de Alemania influirán de forma central en el derrotero que tomará el mercado de arte francés. La consiguiente ocupación lo transformará y actualizará, adecuándolo a la situación imperante y proporcionándole inéditas características.

Uno de los beneficios directos que trae consigo para los ocupantes el humillante armisticio forzado por el Reich, es que el poder adquisitivo de éstos se dispara en relación con Francia de la noche a la mañana, literalmente.

Durante las conversaciones previas al armisticio con el mariscal Pétain, Hitler exige y obtiene un desfavorable tipo de cambio de veinte francos franceses por cada *Reichsmark*, reduciendo de un plumazo cinco veces el valor del franco. A esta condición draconiana se le añaden las ominosas reparaciones de guerra impuestas al país.

Para comprender las nuevas condiciones del mercado, es necesario agregar, a esta desigual situación financiera, la inconmensurable ventaja psicológica que poseen siempre los conquistadores en relación con los vencidos, sin contar con el insoslayable y abrumador argumento de ventas que significa la presencia de un ejército de ocupación.

Es dentro de este contexto que, conscientes de poder ser la indispensable locomotora que arrastraría al resto del mercado, los emprendedores funcionarios del Hôtel Drouot, la casa de subastas del Estado, solicitan de las autoridades alemanas la autorización para restablecer las ventas públicas. Los jefes militares de la Wehrmacht, satisfechos con las condiciones victoriosas obtenidas y confiados con la fácil conquista y la aparente calma reinante en Francia, desean encaminar rápidamente el país hacia la normalidad.

Así, el 26 de septiembre de 1940 las salas de Drouot abren sus puertas, atrayendo, nuevamente, al público comprador que se arremolinará para disputarse las magníficas

obras de arte que, a pesar de todo lo ocurrido, sólo París puede ofrecer todavía. Las reñidas subastas logran, muy pronto, precios extraordinarios que batirán los récords de ventas para la pintura francesa en lo que va de siglo.

Al año de la apertura de Drouot constatamos que aun las previsiones más optimistas de alza de precios habían pecado de conservadoras. En diciembre de 1941, por ejemplo, un Seurat, *El Pequeño campesino azul*, procedente de la colección del crítico de arte Félix Fénéon, antiguo director artístico de la galería Bernheim-Jeune, alcanza el precio de 385.000 francos (200.000 dólares), suma impensable entonces para una reducida tela del pintor puntillista no reconocido aún.

Un año más tarde, en diciembre de 1942, en el mismo Drouot, *El valle de Arc y la montaña Santa Victoria* de Cézanne es adjudicado, al cabo de una movida subasta, por 5 millones de francos (2.500.000 dólares) durante la venta póstuma de la colección del doctor Georges Viau, el dentista y amigo de Monet y de otros pintores impresionistas. Las ciento veinte obras vendidas establecerán el récord de venta en subasta en una misma sesión con 46.796.000 francos (23 millones de dólares).

Como nota concluyente a esta venta, cabe mencionar que el comprador del multimillonario Cézanne no será un francés de pura cepa sino el marchante alemán Hildebrand Gurlitt, que aprovechaba las ventajosas condiciones económicas de los alemanes en París. Por otra parte, y acaso causa de verdadera aflicción, es el hecho de que, años después de la venta, se determinaría que el codiciado paisaje de Cézanne era falso, invención de la mano del talentoso dentista que gustaba de recrearse pintando obras maestras que nunca habían existido.

Aunque los cambios en el mercado serán muchos y obvios con la ocupación, uno de los primeros en implantarse es la prohibición de las transacciones entre la zona ocupada por los alemanes y la esfera anglosajona; de ahora en adelante, imposibles de realizar, éstas, simple y llanamente, dejarán de existir.

Sin olvidar otra transformación de importancia: la arianización de las galerías y revistas artísticas, reforzadas por el arsenal de leyes antisemitas promulgadas por Vichy, tendrán un impacto inmediato sobre el mercado. Muchos comerciantes judíos de cuadros, que se encontraban ahora oficialmente excluidos de los negocios y a veces del país mismo, eran antes de la guerra reconocidos y respetados por su infalible ojo, por la seguridad de sus peritajes y por su vasta experiencia.

Su ausencia ahora se hacía sentir malamente. De hecho, lamentándose de la falta de buenos peritos capaces de asesorar y orientar a los clientes alemanes en la capital francesa, un miembro del servicio de inteligencia alemán lo explicaba por el hecho de que, antes de la guerra, la mayoría de aquéllos eran judíos. Es cierto que éstos habían contribuido, desde fines del siglo XIX, a desarrollar y a cultivar esa red mundial de aficionados adinerados que se encontraban ahora separados de la plaza más interesante del mercado de arte de Europa.

Así, esa clientela internacional de los años treinta se verá rápidamente obligada a ceder su lugar a los vencedores nazis. La transformación principal, pues, en el

mercado parisino de la ocupación se operará con la masiva llegada de compradores alemanes que disfrutarán ahora de medios financieros impresionantes debido a los invencibles precios creados por la impuesta devaluación del franco.

Hemos descrito ya cómo Hitler, Goering, el ERR y sus agentes intentan satisfacer su insaciable apetito por medio de compras y confiscaciones; pero no serán ellos los únicos ahítos. Paralelamente a los proyectos confiscatorios y adquisitivos de la alta jerarquía, los museos y las galerías de arte del Reich, los ministerios del gobierno, las administraciones alemanas, los bancos, el Partido Nacionalsocialista y sus dignatarios, además de los aficionados pudientes, le pisarán los talones a la Wehrmacht, acudiendo a la Francia derrotada para hacer grandes compras de obras y de antigüedades.

Siguiendo las huellas de los alemanes, llegarán también los austriacos, sus nuevos compatriotas desde el *Anschluss*; los belgas y los holandeses no se quedarán atrás, seguidos de cerca por los suizos, omnipresentes gracias a sus fortunas y a su útil neutralidad declarada.

Los inesperados clientes alemanes establecerán con los franceses del medio estrechas relaciones comerciales tan sólidas como complejas. Los entusiasmados negociantes, peritos y agentes franceses acogerán a los recién llegados con los brazos muy abiertos, algunos por simpatías nazis o colaboracionistas, otros, sin hacerse de rogar, sin malestares morales ni profundas interrogaciones éticas, porque, según la temida lógica del comercio, lo que no desee uno realizar por o con un cliente, lo realizará la competencia. En definitiva, los alemanes y los franceses —aunque éstos abriguen rencor o tengan dudas o interrogantes sobre la presencia de los alemanes en el país— se ayudarán para facilitarse la simple y beneficiosa tarea del vender y comprar.^[4]

Para los museos del Reich, grandes o pequeños, los años de la guerra se convertirán en una oportunidad inesperada de ampliar sus colecciones. Gracias a la oferta excepcional en Francia y a presupuestos que aumentan inimaginablemente, los museos podrán procurarse, en un lapso notablemente breve, una cantidad excepcional de obras enriqueciendo, al mismo tiempo, a cada uno de los intermediarios franceses o alemanes con quienes se topen en el camino.

En Berlín, las instituciones nazis y los ministerios del gobierno, aprovechando las inauditas gangas francesas, renovarán sus locales, decorándolos con importantes cuadros, muebles franceses antiguos y artesanía tradicional francesa que, sólo unos meses antes, se encontraban fuera de su alcance.

El Partido Nacionalsocialista aprovecha la nueva situación para darse el insólito lujo de decorar y renovar, con obras de París de la mejor calidad, sus locales recientemente inaugurados en los territorios ocupados de Europa Central y Oriental, mientras que los dirigentes del partido amueblan, a buen precio, sus residencias y sus oficinas. Finalmente, muchos coleccionistas europeos amigos de los nazis, cuyos ingresos aumentarán sensiblemente gracias a la devaluación o a sus negocios durante

la guerra, comprenden, de inmediato, que no deben perder tiempo para acudir a comprar a Francia.

Las transacciones del período serán tan numerosas y diversas que será imposible seguir el enmarañamiento último de todos los rastros. Es cierto que los trámites a seguir para efectuar las compras y exportarlas a Alemania se asemejan a una carrera de obstáculos debido a las exigencias del régimen de Vichy, que cobra pronto conciencia y desea detener ese despojo autorizado y aprobado.

Con la intención de amainar la marejada de compras extranjeras, en la zona ocupada se impone a las exportaciones de obras clasificadas como patrimonio nacional francés complejos y rigurosos procedimientos administrativos. Las autorizaciones de exportación de Vichy son escasas, aun cuando se trate de hacer transitar objetos por la frontera con un país neutral como Suiza.

Para trasladar obras hacia Alemania, es necesario primero hacerse expedir una licencia de exportación francesa, lo que puede tomar meses, pues se otorgan parsimoniosamente; segundo, obtener en Berlín el aval de la transacción por parte de la oficina de control de operaciones financieras en tiempos de guerra. Una vez obtenidos estos dos documentos, se efectúa el pago en *Reichsmarks*; pero la transacción, para ser válida, requiere aún el acuerdo de un comisionado de aduanas acreditado, que es por lo general un perito francés próximo a los nazis.

Para colmo, Alemania exigía que una parte del dinero pagado a las autoridades se abonara a las gigantescas reparaciones de guerra que el armisticio imponía a Francia. En esas condiciones, Francia no sólo vendía obras y mercancía a precios ya devaluados sino que, además, el Reich descontaba una parte de ese precio rebajado para pagarse la deuda que le había impuesto a Francia. Así, las sumas de dinero que arribaban a manos francesas eran una reducida parte del precio real del objeto.

Para evitar la pérdida de tiempo en diligencias burocráticas de este tipo, muchos compradores alemanes se proveen de un salvoconducto expeditivo provisto por la Wehrmacht en París para soslayar así las exigentes formalidades francesas. Luego, obvian a las autoridades de Berlín pagándoles en efectivo a sus intermediarios franceses que, por su parte, se abstienen de declarar oficialmente la operación. Así pues, una cantidad importante de las ventas del mundo del arte no serán inscritas oficialmente ni concluidas abiertamente.

Interrogado por los aliados al finalizar la guerra, un funcionario alemán consideraba que «los vendedores y los compradores más astutos no establecieron nunca facturas, ni recibos... Otras operaciones ocurrían en un secreto total, o se completaban por medio de un tercero».

A pesar de los múltiples inconvenientes, los nuevos clientes obtendrán en Francia, casi siempre, todo aquello que deseen pagando los precios más bajos posible. Si una transacción no resulta como se esperaba, se utilizarán medios suplementarios: aprovechando su condición de vencedores absolutos, los compradores harán acompañar sus ofertas de amenazas, de chantaje o atraerán a los vendedores con

señuelos, tales como la posibilidad de la liberación inmediata de un familiar de un campo de prisioneros de guerra en caso de que se concluya el ansiado negocio.

No sabremos nunca la cantidad exacta de dinero que el Reich habrá gastado durante la guerra en el mercado del arte francés, ni tampoco, cuántas obras habrá comprado en definitiva. Pero existe suficiente información detallada como para afirmar que consumieron cantidades exorbitantes en obras.

Sabemos claramente, que los nuevos compradores aprecian, sobre todo y como era de esperar, las pinturas y dibujos alemanes, holandeses y flamencos de los siglos XV, XVI y XVII; piezas éstas que abundaban en Francia.

Prefieren como es natural obras de los artistas de mayor renombre: Durero, Holbein, Cranach, Ruysdael, Rembrandt, Hals, Rubens, Van Dyck, Vermeer y de sus discípulos y escuelas. Como se trata esencialmente de una ideología política que dicta los gustos estéticos, esa arrolladora demanda —unívoca, desigual y sin críticas— hará aumentar los precios de forma astronómica para este tipo de arte, deformando asimismo el mercado.

En el año 1942, los comerciantes de arte y peritos franceses no disimulan su asombro cuando dos cuadros de Rembrandt, el *Retrato de Titus* y *Paisaje con castillo*, pertenecientes al tratante de vinos francés Étienne Nicolas, se venden al proyecto de museo de Linz de Hitler por la cantidad de sesenta millones de francos (30 millones de dólares), suma astronómica entonces en los mercados del arte de Europa y de Estados Unidos.

Por esa brecha ideológica y económica se colarán, claro está, un buen número de marchantes despabilados. Los forasteros, neófitos o no, tienen tanto apetito por aquello que sea o parezca germánico, y su ignorancia es tal en materia de arte, que pagarán sumas excesivas por cualquier obra que se asemeje a los estilos creados por los artistas del norte de Europa; poco importará que algunas de ellas sean anónimas o que sean mediocres. Muchos comerciantes y agentes sacarán buen partido de la situación y venderán obras que probablemente no serán ni alemanas ni germánicas ni tan siquiera antiguas.

Los ricos clientes se interesan, también, por los objetos de decoración franceses, símbolos tradicionales de la elegancia y de la distinción; particularmente por los muebles y por los tapices, sobre todo por aquellos de linaje aristocrático fabricados en los Talleres Reales de los Gobelinos y en los de Beauvais, y por las antigüedades en general.

Gracias a la obtención de documentos desclasificados recientemente tanto en Europa como en Estados Unidos —inéditos hasta hoy y procedentes de diferentes servicios de inteligencia— es posible reconstituir un contorno suficientemente preciso y detallado del mercado de arte parisino durante la ocupación; obtener también una idea precisa de las actividades de los compradores germánicos en

Francia; conocer los títulos de las obras compradas, así como los nombres de los marchantes franceses que participaron en las ventas.^[5]

Estos archivos pormenorizados forman parte de la masa monumental de documentos reunidos con premura y paciencia por oficiales de los ejércitos británico y estadounidense durante y después de la guerra; así como por miembros de la DGER, el servicio de inteligencia creado por el general De Gaulle en la liberación.^[6]

La visión de conjunto que podemos recomponer se asemeja a una tajada gruesa y profunda del mercado de arte francés en aquel momento, del cual se sabía muy poco hasta la publicación de este libro. En efecto, hasta muy recientemente, cualquier investigación o averiguación de este tipo se enfrentaba a la imposibilidad de consultar los documentos esenciales, protegidos aún por burdas leyes de confidencialidad, y al carácter discretísimo de la mayoría de las transacciones en el mundo del arte.

Los *Documentos Schenker*, particularmente, son una verdadera mina de información (véase [Anexo II](#), páginas 349 a 358). Este informe confidencial de veintinueve páginas solamente, establecido por el ejército británico, fue nombrado así porque reproduce el contenido de los libros de contabilidad y de otros documentos capturados en la sede parisina de la Schenker International Transport, una importante compañía de transportes alemana especializada en obras de arte.^[7]

La compañía Schenker, que rendía buen servicio a muchos compradores alemanes en Francia, colaboraba estrechamente con la embajada del Reich en París, que la contratava para almacenar, embalar y despachar a Alemania las obras confiscadas.

Douglas Cooper, el historiador del arte inglés que con uniforme del ejército de su país condujo la investigación oficial, obtuvo y cotejó los papeles, los libros, los archivos y los documentos abandonados por los administradores alemanes de la compañía en los propios locales parisinos al advertir que éstos serían un puesto de observación ideal para reunir una información casi panorámica sobre el vaivén artístico-comercial entre franceses y alemanes.

Los documentos, que cubren el período de enero de 1941 a julio de 1944, contienen obvias huellas de las operaciones efectuadas: la descripción de un gran número de obras enviadas por tren a Alemania, las listas de los clientes alemanes, los nombres de los marchantes franceses que participaron en las transacciones, el monto exacto de las cantidades desembolsadas, la naturaleza de las compras y la fecha de la operación.

En anexo al documento figura, además, un listado de los comerciantes de cuadros franceses —con su nombre, su apellido y su dirección— que realizaron negocios de importancia con los alemanes; algunos apellidos franceses, bajo la pluma de los alemanes, fueron ortografiados incorrectamente.

Tal vez alguno de los franceses se vio en la imperiosa obligación de tener que vender a los ocupantes; otros, seguramente, se mostraron satisfechos de poder abastecer de buenas obras a sus nuevos y adinerados clientes. Poco importan las diferentes consideraciones y reservas, pues el caso es que, al confrontar la

información con los hechos probados, surge una pertinente y realista instantánea del período en cuestión.

Al estudiarla, descubrimos que una parte considerable de las compras inscritas en los documentos fueron encargadas por museos alemanes. Entre éstos figuran el Rheinisches Landesmuseum y el Provinzialdenkmalamt de Bonn, el Städtische Kunstsammlungen de Dusseldorf, el Folkwang Museum de Essen, el Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld y el Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe de Wupperthal.

Como sabemos, los museos mencionados, como todo organismo en la Alemania nazi, eran entidades que dependían únicamente del Estado y cuyos presupuestos y administradores obedecían a directivas nazis.

Las múltiples y variadas adquisiciones que efectúan serán el resultado de la intensa actividad de un grupo de conservadores de las ciudades de Bonn y de Dusseldorf, que harán las veces de prospectores de obras para los museos, y que habían conseguido establecer fuertes lazos comerciales con marchantes franceses bien instalados en el mercado de París.^[8] Las seis instituciones ya indicadas gastaron una cantidad mínima de 31.257.125 francos (unos 15 millones de dólares) para comprar al menos doscientos cuatro cuadros, dibujos, grabados y esculturas; además de un número indeterminado de antigüedades, de muebles y de variados objetos de arte; cantidad impresionante de piezas pero, también, suma importante de dinero para la época.

Los mismos documentos confirman que los directores de los organismos culturales escogieron el mejor momento para comprar arte francés del siglo XIX. Sin hablar, por supuesto, de las ventajas que acarrea el tipo de cambio, la mayoría de los nuevos clientes procedentes de Alemania, limitados por sus propios puntos ciegos estéticos, no se interesaba mayormente en las obras de pintores y escultores franceses de ese siglo y, por lo tanto, la oferta y la variedad en ese campo permanecieron muy importantes.

El Folkwang Museum de Essen se encuentra en una posición muy ventajosa. Esta pequeña pero importante institución ubicada en el lóbrego e industrial valle del Ruhr, conocido por sus fábricas de acero y por sus minas de carbón, había sido fundada gracias al patrocinio de las grandes familias empresariales de la región. Éstas se habían convertido, además, con el apoyo financiero y burgués de Hitler, particularmente la renombrada familia Krupp, en una refinada dinastía de fabricantes de armas de la ciudad que era parte esencial del engranaje de la máquina de guerra del Reich. En la zona aledaña a Essen, por ejemplo, el grupo industrial Krupp, con la ayuda de las SS, controlaba campos de trabajo forzado que participaban en el esfuerzo bélico con un mínimo de gastos.

El museo Folkwang albergaba acaso las mejores y las más antiguas colecciones de arte de los siglos XIX y XX en Alemania, de las cuales una buena parte se componía de arte realista e impresionista de Francia. La desgraciada política nacionalsocialista

de depuración de la totalidad del *arte degenerado* hallado en los museos del Reich, había costado a la institución la venta forzada o la destrucción de mil cuatrocientas piezas de sus colecciones.

Es dentro de ese contexto que el Folkwang intentaba repoblar, con sus compras parisinas, las salas despejadas por los nazis pocos años antes. Con su incontenible salida de compras por París el Folkwang logrará enriquecer y aumentar su colección de arte francés, una de las más completas de toda Europa.

Aun hoy en día, las cifras que arrojan los archivos, en cantidad y en calidad de cuadros y en presupuesto adquisitivo, ponen instantáneamente a soñar a cualquier conservador contemporáneo de museo. En cinco meses solamente, los directores del Folkwang, grandes conocedores, adquieren al menos cuarenta y cuatro telas, dibujos y esculturas, que despachan rápidamente y sin dificultades administrativas a Alemania. Desafortunadamente, no figuran todos los precios y los nombres de los intermediarios en los documentos reunidos por Cooper, pero sí sabemos que, oficialmente, el Folkwang gastó, al menos, 6.895.550 francos (3.447.000 dólares) en París en obras de arte durante ese corto período.

Entre éstas se destaca una soberbia tela de Courbet, *El acantilado de Étretat después de la tempestad* una vista marina de 1869, vendida por 350.000 francos (175.000 dólares) al museo por el marchante parisino André Schoeller (véase [ilustración C14](#)). Los directores del museo parecen apreciar bien la diversificación de sus fondos, pues adquieren tres Corot por medio de Étienne Bignou y de Martín Fabiani —individuos que ya hemos tenido el gusto de conocer—. Este último obtiene la suma de 1.500.000 francos (750.000 dólares) por un Corot sin identificar, según los *Documentos Schenker*. Entre lo comprado se encuentran, además, cinco dibujos y un grabado de Delacroix, cuatro cuadros y un grabado de Géricault, una terracota del escultor Maillol y el *Retrato de la señora Gabriac* de Ingres, vendido éste por el marchante Raphaël Gérard, que ya conocimos como cómplice de Lefranc en el pago en especies de la colección Schloss.

Estas compras oficiales por los museos del Reich deberán conformarse, al menos en teoría, a los cánones estéticos nazis: el *arte degenerado*, después de la limpieza llevada a cabo en los años treinta, no deberá volver a mancillar el suelo sagrado y puro de la patria.

Aparte de los maestros clásicos reconocidos de la pintura, las listas de transporte mencionan sólo algunos artistas modernos: varias esculturas de Maillol o de Rodin destinadas a Essen o un *Camino rural* de Utrillo comprado por el museo de Dusseldorf.

Abundan las pinturas francesas del siglo XIX, con cierta predilección por Delacroix, Courbet y lo más clásico de la pintura de Renoir. No se encuentra, prácticamente, ningún postimpresionista, ni pintor de vanguardia y, por supuesto, por ningún lado aparecen los nombres de Matisse o de Picasso. La única excepción a esta regla férrea, sorprendente si tomamos en cuenta la continua participación de

numerosos conservadores alemanes que conocían bien la verdadera historia del arte, es un cuadro de Gauguin, *Florero*, vendido por la suma de 300.000 francos (150.000 dólares) al museo de la ciudad de Krefeld por medio del marchante Bignou.

La pintura francesa del siglo XVIII, con su ligereza, su tranquilo sentido del comedimiento y sus temas clásicos, es sumamente apreciada por los directores de museos nombrados por los nazis; así, encontramos obras de Fragonard, de Hubert Robert y de Quentin de La Tour.

De hecho, nos topamos con una selección menos ortodoxa de artistas de los siglos XIX y XX en aquellos documentos que describen las transacciones de los compradores privados; estos coleccionistas poseen, seguramente, una visión más amplia y menos ideológica del arte, que los conduce a ignorar las directivas de Hitler o del gobierno; además, no retroceden ante los artistas catalogados como modernos o judíos. Así, los Documentos Schenker revelan que algunos alemanes han importado al Reich cuadros de Pissarro, de los postimpresionistas Seurat y Signac, del fauvista Vlaminck y del antiguo nabi y pintor intimista Vuillard.

Los conservadores del Folkwang Museum, así como muchos otros de los nuevos clientes, compraron también obras de origen dudoso. La tela de Courbet ya mencionada, *El acantilado de Étretat después de la tempestad*, que se encuentra hoy en el Museo d'Orsay en París, nos proporcionará, lo veremos más tarde, un ejemplo claro.

Esto no es de sorprender, pues, como ya sabemos, el mercado parisino rebosaba de arte robado. Mas, si hallamos obras confiscadas entre aquellas que compran los museos alemanes se debe a que el tipo de intermediario francés que trabajaba con ellos, además de no ser personas de reputación inmaculada, se encontraba altamente implicado en el proyecto de saqueo nazi. Fabiani, el belga Raphaël Gérard o la marchante Alice Manteau, que vendió al menos siete obras al museo Folkwang durante este período, están profundamente involucrados con los oficiales y funcionarios del Jeu de Paume.

Junto a esos personajes de sospechoso talante nos encontramos, sorprendentemente, con la presencia del respetado experto y comerciante de arte André Schoeller, especialista parisino de la pintura francesa del siglo XIX. Su nombre está claramente inscrito en las listas de transacciones del museo Folkwang, al cual vendió un mínimo de ocho obras importantes, por la cantidad de 963.000 francos (481.500 dólares), suma del todo significativa. Al distinguido marchante se lo menciona, igualmente, como proveedor de obras para los museos de Krefeld y de Wupperthal. Más inquietante aún es el hecho de que se le atribuye, siempre según las listas, la venta del magistral Courbet ya mencionado.

El marchante era un hombre apreciado en París. A principios de la guerra, Schoeller presidía el sindicato de comerciantes de cuadros de los siglos XIX y XX en Francia, *Syndicat des Éditeurs d'Art et Négociants en Tableaux Modernes*. Este grupo de negociantes, entre los cuales se encontraban muchos de origen judío, se había

escindido en los años treinta de la antigua y venerable asociación de anticuarios, *Association des Antiquaires*, cuyo conservadurismo y prudencia no satisfacía a los empresarios más jóvenes del arte moderno. La separación había dejado profundas cicatrices y resabios entre los dos grupos.

El siguiente testimonio favorable del marchante Léonce Rosenberg, hermano de Paul, viene a matizar lo que vamos aprendiendo de Schoeller durante la ocupación. Según el primero, Schoeller había rehusado nombrar, como se lo exigía el Comisariado General sobre Asuntos Judíos (CGQJ), a miembros del sindicato que presidía como administradores provisionales encargados de liquidar las galerías de arte moderno pertenecientes a judíos para confiarlas a compatriotas arios.

Es acaso cierto lo que alega Léonce pero, por lo demás, en noviembre de 1943 será Schoeller el encargado de valorar un Matisse robado, *Mujer en silla amarilla*, y un Bonnard, igualmente confiscado, *Esquina de mesa*, procedentes respectivamente de las colecciones de Paul Rosenberg y de Alphonse Kann. Los nazis habían conservado los dos cuadros en el depósito del Jeu de Paume y el ERR los había entregado a cambio de *El templo de Faustina*, un cuadro de Rudolf Alt destinado como regalo para Hitler, que apreciaba mucho a aquel paisajista austriaco del siglo XIX. Al concluir el canje, el Matisse entrará ilegalmente en Suiza.

Esta transacción, naturalmente, plantea varios interrogantes: ¿quién pagó los gastos de valoración a Schoeller? ¿El ERR o bien Max Stoecklin, el propietario del Alt, un inescrupuloso comerciante de arte alemán establecido en París? En cualquier caso, Schoeller, hombre sagaz y bien informado, no podía desconocer todos y cada uno de los puntos a continuación: los propietarios de los dos cuadros antes de la guerra, la misión del ERR o la naturaleza del intercambio con Stoecklin.

Por otra parte, Schoeller conservaba lazos profesionales con Darquier de Pellepoix y el CGQJ cuando, en 1943, éste confisca las colecciones de la familia Schloss y la del doctor Prosper-Émile Weill. Cuando el director del Comisariado General de Asuntos Judíos las hace trasladar de la zona no ocupada hasta París, es Schoeller quien valora y almacena en su propia galería las aproximadamente cuatrocientas obras confiscadas. Hasta la publicación de este libro en Francia y la revelación de la información que precede, los herederos de Adolphe Schloss sospechaban, equivocadamente, que Schoeller había sido el delator del escondite de la colección familiar.

Otro de los museos que aparece en las listas de Schenker es el Städtische Kunstsammlungen de Dusseldorf. Sus directores no pierden tiempo innecesariamente pues en los primeros meses de 1941, período de calma y de estabilidad relativas en Francia, compran un mínimo de sesenta y ocho telas identificables. El museo de Dusseldorf gasta al menos 6.466.575 francos (3.233.288 dólares) en sus ávidas compras, captando obras destacadas como una rara tabla que ilustra a *Venus y Cupido*, realizada por un pintor anónimo de la escuela renacentista francesa de Fontainebleau, un retrato al pastel de Quentin de la Tour —obtenido por sólo 50.000

francos— y otras obras de Fragonard, de Renoir, de Tiepolo, de Utrillo, de Rubens y de Murillo que no describen completamente los documentos incautados.

Entre éstas se encuentra un cuadro probablemente robado: un Chardin, firmado abajo a la izquierda, vendido por un intermediario no identificado por la suma de 400.000 francos (200.000 dólares). Descrito como *Bodegón* en la lista del transportador alemán, aunque el título del cuadro es, en realidad, *Caldero con espumadera* y se puede contemplar hoy en el Museo del Louvre.

Los conservadores de Dusseldorf no se quedan atrás en convertir a París en un esencial centro de aprovisionamiento para las otras colecciones del museo. Con todas sus energías, compran lo que surja en el camino; según los documentos en nuestra posesión: «una enorme cantidad de los más heteróclitos objetos, mesas, sillas, escritorios, cómodas, bajorrelieves, jarrones y platos de porcelana, medallones, figurillas de Dresde, tapices, marfiles antiguos, relojes, orfebrería, esculturas diversas, esmaltes, baúles, marcos de chimenea, y de trescientos a cuatrocientos libros de historia del arte».

Surge en las listas el nombre de uno de los marchantes que trabaja con el museo: el del siempre ubicuo Gustav Rochlitz, que ya conocimos mientras visitaba el Jeu de Paume; y que, ejerciendo sus ingeniosas destrezas, participa en varias de las compras descritas en los *Documentos Schenker*.

No podían faltar, claro está, los museos austriacos al banquete artístico parisino. El Kunsthistorisches Museum de Viena, que formaba parte de las instituciones del Reich desde el *Anschluss* de 1938, y cuyos conservadores participaron directamente en la confiscación de las colecciones de los Rothschild de Austria, se distingue en noviembre de 1942 con la compra para su sección de instrumentos de música de un clavicordio construido por Pascal Taskin, adquirido por 127.500 francos (63.750 dólares) de manos del conocido fabricante parisino Pianos Labrousse.

Pero los museos de artes pictóricas no serán los únicos en sentirse atraídos por la excepcional situación. Ni un solo museo del Reich querría pasar por alto la oportunidad de comprar en el mercado de París. Así, los especialistas en arte antiguo y del Medio Oriente en las instituciones berlinesas comprenden rápidamente que es necesario aprovechar esta ocasión única de comprar a precios inigualables.

Los departamentos de arte egipcio y musulmán de la National Galerie de Berlín compran esculturas en piedra, estelas, bajorrelieves, placas de mármol y jarros de los que, desafortunadamente, se proporciona una imprecisa descripción. Los comerciantes franceses que sirven de intermediarios son Brummer, Sambon, Hindamian, Indjoudjian y Kalebjdjian.

Una vez que arriban las compras de París a sus ciudades, muchos de los conservadores se apresuran a anunciar con orgullo en la prensa local la llegada de cada una de las obras recientemente adquiridas, indicando una multitud de detalles sobre su origen, su procedencia y el destino programado para éstas.

Karl Haberstock, el emprendedor negociante de arte berlinés tan activo en París,

aparece también en las listas de Schenker, aunque sus transacciones se reducían, la mayoría del tiempo, a un estrecho círculo de colegas y de amigos. De entre más de treinta telas, algunos marcos labrados y varias estatuas comprados por Haberstock, uno sobresale. Un *Leda y el cisne* de Veronese. Hitler no aprecia particularmente a ese pintor, pero sí sabemos que siente atracción por ese tema de gran sensualidad. Esto haría de la pieza una de gran valor en el Reich.

Otros agentes buscaban grandes cantidades de arte y de antigüedades respondiendo a proyectos sin claras especificaciones del Führer, de Goering y de otros dignatarios nazis. El marchante de Munich, Fritz Possenbacher, y su agente parisino, Paul Lindpainter, por ejemplo, reciben autorización explícita de Martín Bormann, el jefe de la cancillería de Hitler, para «abastecerse de muebles de Francia, de Bélgica y de Holanda para los trabajos de renovación destinados al Führer y al *Reichsmarschall* Goering, que deberán ser efectuados lo más rápidamente posible». Los dos marchantes ejecutan su deber con diligencia y gastan 2.770.000 francos (1.350.000 dólares) en muebles y cerca de 1.800.000 francos (900.000 dólares) en cuadros.

Interesante es la presencia, entre otros, del comerciante de arte francés Paul Cailleux, cuyas galerías siguen activas en el mercado del arte del París de hoy.

Paul Cailleux, que gozaba entonces de una excelente reputación y de una gran autoridad entre sus colegas, era un especialista de la pintura antigua francesa, así como de dibujos y de antigüedades. La Galería Cailleux, decorada con discreción y armonía, se encuentra aún en el número 136 de la *rue* du Faubourg Saint-Honoré, en pleno corazón del triángulo artístico que incluye a la *rue* de la Boétie y a la *Avenue* Matignon.

El interés del establecimiento por la forma artística del dibujo es central a su oficio y, por lo mismo, el marchante creó el *Prix Cailleux*, premio que recompensa anualmente al mejor libro de dibujos publicado en Francia.

Al igual que otros colegas, Cailleux efectúa buenos negocios con clientes alemanes durante toda la ocupación, y concluye ventas importantes. Los sesenta y tres cuadros, dibujos, tapices, muebles y objetos de arte que aparece vendiendo en las listas de Schenker forman parte del patrimonio cultural francés y fueron realizados por artistas o artesanos franceses de los siglos XVII y XVIII. Según lo indicado en Schenker, los museos de Dusseldorf y de Krefeld se incluyen entre sus mejores clientes. En junio de 1941, el primero adquiere el *Retrato de caballero con capa* de Fragonard y *Las gargantas de Ollioules* de Hubert Robert, mientras que el Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld compra obras profundamente clásicas, y acaso menores, como la *Dama en el tocador* del pintor del XVIII Joseph Aved, el *Retrato de la señora de la Martinière* del pintor de corte del siglo XVIII Alexis-Simon Belle y un *Retrato del marqués de Marigny* del pintor rococó Jean-François de Troy.

Después de la huida de los alemanes, la DGER, servicio de inteligencia organizado por De Gaulle durante la liberación, interroga al marchante Cailleux y exige que

establezca en una carta escrita de su puño y letra la lista de sus clientes alemanes durante la guerra. El comerciante obedece pero, seguramente no por olvido, omite algunos nombres de compradores. En la lista, constatamos hasta qué punto el mercado franco-alemán era reducido, exclusivo, activo y competitivo: todos se conocían y sabían lo que los otros hacían. Sería difícil afirmar de manera convincente que alguno de los participantes de importancia no estaba al tanto de lo que ocurría en realidad.

Cailleux hace figurar en su lista algunos de los principales compradores, a menudo los mismos de siempre: María Almas-Dietrich, la amiga de Eva Braun conocida por su legendaria incompetencia y por haber vendido centenares de obras a Hitler para su proyecto de museo en Linz, es una clienta asidua. Gracias, probablemente, al ojo avisado de Cailleux esta vez Almas-Dietrich compró tres obras auténticas: un Johann Ernst Heinsius, pintor dieciochesco de la corte de Weimar, un Teniers, el pintor flamenco de escenas campesinas, y un Hubert Robert que la marchante despacha inmediatamente a su galería de Munich.

El dinámico agregado de la embajada de Alemania, Adolf Wüster, conocido también por su omnipresencia en el mercado parisino, compra obras a la galería; por ejemplo, otro Heinsius para el museo de Krefeld.

Debido a la reputación de que goza la galería, son varios los oficiales superiores de la Wehrmacht y los altos funcionarios del Reich que vienen desde Berlín para hallar piezas que les permitan decorar sus despachos. El *Doktor Wolff*, arquitecto y decorador oficial del Deutsche Reichsbank, el banco central del Reich, parte de París con ocho tapices en mano, entre los cuales se encuentran cuatro tapices españoles del siglo XVIII, inspirados en escenas de *El Quijote*, tejidos en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y firmados por los hermanos Van der Goten.

Las confesiones en los interrogatorios de los servicios de inteligencia no siempre eran enteramente sinceras y Paul Cailleux, acaso debido a un acceso de timidez o de amnesia ocasionada instantáneamente por la posguerra, olvidó indicar en su lista manuscrita la suma de dinero que había recibido por la transacción. Según el propio arquitecto Wolff, que tenía buena memoria, y que fue interrogado por el ejército norteamericano, la cantidad era envidiable: 2.500.000 francos (1.250.000 dólares) por los cuatro tapices tejidos en España. Wolff había obtenido también varios cuadros del siglo XVIII y algunos muebles antiguos, todo destinado a la sede central del banco en Berlín.

Cailleux trabaja concienzudamente durante la ocupación. No contento con vender las piezas al banco, el marchante sirve de perito y de asesor al organismo financiero cuando éste desea adquirir objetos de otros vendedores.

En una carta desbordante de buena voluntad y de ufanía, hallada después de la guerra, y dirigida a una tal señora Margot Jansson, agente de compras del banco en París, Cailleux escribe:

Usted me ha requerido, a petición del señor doctor Wolff, que venga a examinar a su domicilio dos importantes cuadros que representan uno, a *Venus en la forja de Vulcano*, y el otro, los *Dioses del Olimpo*, y de comunicarle a usted mi opinión sobre el tema. Muy halagado por esta muestra de aprecio y de confianza, me he presentado en su domicilio el sábado, 24 de mayo [de 1941] para llevar a bien un estudio detenido de los dos cuadros sometidos a mi apreciación.

A continuación, Cailleux explica en su informe, ofreciendo un prudente juicio de experto, que los dos cuadros examinados no podrían ser atribuidos a la mano de Boucher, como algunos parecen creer, ya que se trata de meras copias, aunque de indiscutible calidad y de temas tratados a menudo por ese maestro rococó del siglo XVIII. El perito sugiere que otras investigaciones complementarias, que «no he estado en medida de llevar a cabo», podrían permitir establecer si Boucher ha tratado los temas en cuestión. Y el marchante concluye cortésmente: «Me alegraría que acepte usted, señora, los respetos de mis más distinguidos saludos». Este tipo de servicio rendido con discreción le ganaba seguramente a Cailleux la buena voluntad de sus clientes alemanes.

Otros compradores de alto rango, como Friedrich Welz, el comerciante austriaco de Salzburgo, aprecian los tapices y adquieren varios. Cailleux le facilita, sobre todo, una interesante obra de Tiépolo: los bocetos para el fresco del techo del Salón del Trono, *Las Glorias de la monarquía española*, que el maestro italiano del *trompe-l'oeil* había ejecutado en el Palacio Real de Madrid.

El inevitable Gustav Rochlitz vuelve a surgir en último lugar en la lista de clientes establecida por Cailleux. Aquél compra una tabla rectangular que representa la sepultura de Cristo, atribuida a un pintor primitivo italiano sin identificar.

Con clientes importantes a la vez que variados, Cailleux tiene la entrada garantizada a cualquier medio del París ocupado. Otro marchante francés que, por su origen judío, no puede ni quiere frecuentar a los alemanes durante este aciago período, y que conoce a Cailleux, considera que este último se propasó en las habituales y neutras relaciones comerciales entre un marchante y sus clientes.

Este antiguo colega, a quien Vichy le ha prohibido ejercer su profesión, no anda con rodeos cuando de hablar directamente se trata. El marchante Léonce Rosenberg, hermano de Paul, que vivió toda la guerra inactivo en París después de haber visto arianizar su galería de arte moderno, había observado con detenimiento las transformaciones acaecidas en el mundo del arte.

Al terminar la ocupación, Léonce Rosenberg levantó serias acusaciones escritas contra Paul Cailleux en una carta del 22 de febrero de 1945 dirigida a la Comisión de Recuperación Artística (Commission de Récupération Artistique, CRA), creada por las autoridades francesas después de la liberación para localizar y restituir el arte confiscado en el país.

En la carta, Léonce afirma que, una vez que André Schoeller y su asociación de marchantes rehusó nombrar administradores provisionales en las galerías de sus colegas judíos, el CGQJ de Darquier,

«solicita a Paul Cailleux, un negociante en arte del Faubourg Saint-Honoré, que acepta... ese sucio trabajo, y reunió inmediatamente a todos sus amigachos de la *Association des Antiquaires*, de la cual era presidente. Les hizo creer que recibirían una comisión de la liquidación de las galerías judías. Muchos aceptaron jugar el papel de buitres, disculpe lo crudo del término, pero describe bien de lo que se trata. Presenciamos entonces una situación muy extraña: ¡las galerías de arte moderno liquidadas por anticuarios, y el propio contable de Cailleux, encargado de nombrar a los administradores provisionales, escogido como administrador de las galerías Josse Hessel, Bernheim-Jeune y Wildenstein! En aquel entonces, el *Journal officiel*, la Gaceta Oficial del gobierno, publicó la lista de estos administradores y de las galerías que les fueron atribuidas. Creo que si usted investiga en esa dirección, aprenderá cosas interesantes pero poco simpáticas [...]».

El mercado atrae no solamente a marchantes franceses sino también al muy oficial cuerpo diplomático alemán. Aficionados al arte, el embajador alemán en París, Otto Abetz, y el ministro de Relaciones Exteriores, Joachim von Ribbentrop, además de haber organizado y de participar plenamente en la confiscación, comprenden el papel que las obras de arte pueden tener en la proyección y en el prestigio de un régimen político. Más allá del saqueo, los jefes de la diplomacia del Reich entienden que su deseo de acumulación sólo podrá ser colmado por una política de compras sistemática.

Con esto en mente, constituyen en los locales mismos de la embajada de Alemania en París un pequeño equipo de peritos de arte con rango de agregados comerciales que se dedica exclusivamente a la compra de arte en Francia. Será, acaso, la primera vez en la historia que un régimen nombre diplomáticos a tiempo completo para localizar, hacer peritajes y comprar obras de arte; todo, por supuesto, con miras a exaltar la gloria del Tercer Reich.

En sus locales en el número 78 de la *rue* de Lille, en el séptimo distrito de París, la embajada nazi es vecina de las galerías y los negocios de antigüedades más famosos de la orilla izquierda del Sena. Instalado en ese punto estratégico, el consejero artístico (*Kunstreferent*) Adolf Wüster y sus ayudantes informan regularmente a los círculos oficiales de Alemania de las obras disponibles en el mercado parisino; efectúan, además, toda transacción o diligencia relacionada solicitada por el ministerio de Relaciones Exteriores o por otros organismos de Berlín.

Wüster, que opera igualmente como asesor privado para todo natural de Alemania

en París, visita frecuentemente las galerías, permanece en constante contacto con los marchantes franceses y sigue, día a día, la evolución del mercado. El puesto privilegiado que ocupa anima grandemente al diplomático a sacar buen partido de toda ocasión sin necesidad de disimularlo. Así, a pesar de su estatus diplomático, no vacila en exigir a sus clientes una generosa comisión del veinte por ciento de la suma negociada. Y Wüster logra con éxito convertirse en el prospector de los museos de Dusseldorf y de Krefeld y en el intermediario de los marchantes María Almas-Dietrich y Karl Haberstock.

Sabemos, además, que el consejero artístico nazi está perfectamente al tanto y saca provecho de las confiscaciones, que participa con el ERR en varios intercambios de obras, y que se mantiene por encima de toda desavenencia, a pesar de las disputas entre la embajada y este servicio. Pero Wüster colabora en la confiscación, como perito y como experto, de forma más sutil aunque más permanente. Cuando Goering desembarca en París para admirar las exposiciones privadas que se instalan para él en el Jeu de Paume, Wüster acompaña al *Reichsmarschall*, junto a otros especialistas, ayudándolo a valorar las obras y a seleccionar lo mejor.

Mantenerse al tanto de los muchos secretos y de los diversos niveles de confianzas del mercado francés no es tarea fácil para un extranjero, sobre todo si se trata de ocupantes, pero es importante observar que Wüster no se encuentra en ese caso. El diplomático había residido en Francia desde 1928 y pertenecía a ese grupo, sorprendentemente numeroso, de falsos recién llegados alemanes que, al igual que el propio Otto Abetz, que Gustav Rochlitz o que el escultor Arno Breker, conocían a fondo y frecuentaban durante muchos años los círculos artísticos de la capital francesa.

Sin embargo, sus contactos y sus detallados conocimientos no le serán de utilidad alguna al diplomático cuando se vea obligado, en el verano de 1944, a abandonar la embajada alemana precipitadamente. Ante el avance de los ejércitos aliados, el distinguido *Kunstreferent* huye primero, a Alsacia, luego a Alemania. Más tarde, en Austria, intentará encontrar una casa cerca de Salzburgo en la que refugiarse, ofreciendo pagar el alquiler no en moneda contante y sonante, sino en cuadros que cargaba consigo en su huida desde París.

Pero las ambiciosas prospecciones, compras y negocios en general de los museos y los constantes esfuerzos de los diplomáticos de la embajada nazi palidecen ante la política sistemática de adquisiciones en todos los ámbitos desplegada por el Deutsche Reichsbank, el Banco Central de Alemania.

Asumiendo plenamente su papel de victoriosa institución financiera de un nuevo imperio en expansión, el Deutsche Reichsbank se convertirá en uno de los principales compradores en el mercado de París. Los entusiasmados funcionarios del próspero organismo se lanzan a la búsqueda empedernida de obras y de objetos franceses, mostrándose determinados a hallar la mejor partida financiera posible gracias a las condiciones implacables impuestas por el armisticio, a los beneficios que la

institución devenga de la economía de guerra que colma sus arcas, a los gigantescos ingresos garantizados por las lucrativas reparaciones de guerra y a los bienes arrancados a los países conquistados.

El dinero fluye de todas partes hacia el banco central y el apetito de sus funcionarios se une a aquél desembocando en arreglos pavorosos. Así, el organismo financiero del Reich alemán no siente repugnancia al afiliarse voluntariamente a las operaciones más macabras del nazismo. En el verano de 1942, mientras la Solución Final ya está en vías de ser implementada por el régimen, el honorable presidente del banco, Walter Funk, concluye el siguiente acuerdo con Heinrich Himmler, jefe de la Gestapo y de las SS, encargados de la gestión de los campos de exterminio: todo el efectivo, todos los objetos de valor, las joyas, los relojes, las monturas en oro de anteojos, las prótesis dentales en oro o en plata —arrancadas éstas de las bocas de los cadáveres— que se amontonan cada día un poco más en los campos nazis serán enviados y depositados en el Deutsche Reichsbank, en donde los administradores transformarán el sangriento botín en moneda o lo fundirán en lingotes de metales preciosos.

Sin incluir al doctor Wolff, arquitecto del banco, y a otros altos funcionarios que viajan regularmente a París para hacer compras directamente, el banco dispone de la presencia permanente de dos agentes franceses en búsqueda continua de buenas oportunidades.

Así, las transacciones ocurren fuera del escenario público, después de una discreta localización de los posibles vendedores privados, y utilizando los recursos de algunos intermediarios escogidos con sumo cuidado o la ayuda de asesores independientes dignos de confianza, como en el caso del marchante Cailleux.

Muchos de los objetos comprados se distinguen por su pedigrí real, aspecto que visiblemente fascina a Funk y a sus colaboradores próximos. Estos hombres inmersos en el acolchado tedio de la alta finanza tienen por fin acceso a obras que portan en ellas el señorial sello del pasado real de Francia. Cabría inferir que los banqueros nazis del Deutsche Reichsbank, con sus ínfulas aristocráticas, cobran alguna venganza personal con la realeza francesa, comprando barato lo que no han podido ser.

Una de las más interesantes adquisiciones del banco es un *Retrato de la condesa du Barry* de François-Hubert Drouais. En éste aparece la amante del rey Luis XV sonriente, echada en un canapé de terciopelo azul con una lira en la mano derecha, una corona de flores en la otra.

En su informe de valoración, el experto nombrado por la institución financiera se deja llevar por un énfasis y un entusiasmo pomposos:

Este cuadro está tan impregnado de belleza, tan lleno de gracia, de una naturalidad tan excepcional, que puede comparárselo con los más bellos retratos de la familia real en Versailles.

Después de haberlo reubicado en el admirado contexto de la realeza francesa apreciada por los banqueros, el experto se adentra en la procedencia del cuadro, describiendo el pequeño grupo de privilegiados que han tenido el honor y el placer de poseerlo: la propia condesa lo había conservado en su castillo neoclásico de Louveciennes, en donde sería hallada y arrestada durante la Revolución Francesa, antes de ser juzgada y guillotizada en 1793. Después de varias peripecias y de dueños prestigiosos, concluye el experto, años más tarde, el renombrado perfumista y mecenas François Coty había adquirido el retrato para regalo de bodas de su hija Christiane. Por éste, el banco pagará un millón de francos (500.000 dólares).

De la totalidad de gastos empeñados en Francia por el banco central del Reich, al menos unos 40 millones de francos (20 millones de dólares) serán destinados a las obras de arte y a las antigüedades.

Sin contar con que, cada semana, una o dos entregas por camión o por tren, valoradas en un millón de francos (500.000 dólares) cada una, parten de París con destino a la sede del banco en Berlín.

Las listas de transporte de los envíos semanales recuerdan el inventario completo de la cueva de Ali Babá y sus cuarenta ladrones: entre los tapices de los Talleres Reales de Aubusson y las sillas estilo Luis XV —objetos éstos evidentemente vinculados a las dinastías reales— se encuentra una buena cantidad de elegantes espejos, más tapices, adornos de chimeneas, decenas de butacas y de muebles, centenares de servilletas, una decena de amplios manteles destinados a mesas de ciento cincuenta cubiertos —seguramente para servir en los banquetes y en las recepciones en la sede del banco—, un armario en madera para conservar botellas de licor, frazadas de lana, tapetes de seda, cientos de metros de tul para la confección de cortinas para los despachos del banco, libros, artículos de lujo procedentes de los mejores modistas y zapateros de París —acaso para los altos funcionarios o para sus esposas y amantes— y —para los ya mencionados banquetes y recepciones, o, acaso, para el consumo privado de los banqueros— una asombrosa variedad de platos y de manjares cocinados y preservados en conservas: faisanes, pavos, patos o, también, para los paladares resistentes y porfiados, tripas a la brasa cocinadas en vino de Madeira, una especie de mondongo francés para reyes.

Los altos funcionarios del banco baten a lo largo y ancho de París todo aquello que pueda saciar sus fantasías de opulencia real o imperial. Así, adquieren setenta y una piezas de porcelana de Sévres que habían pertenecido a Luis Felipe I, rey de los franceses —un encargo real cuya manufactura, en su época, había ocupado a veinte artesanos durante tres años enteros—, o exquisitos muebles del siglo XVIII contruidos en caoba, trabajados con diseños en marquetería por los ebanistas del rey Riesener y Beneman, y también cuatro expositores de entremeses en corladura creados por encargo imperial del propio Napoleón para Carlos Juan Bernadotte, mariscal de Francia, futuro Carlos XIV de Suecia, y fundador de la dinastía actual de ese país escandinavo. Según la tradición, los vendedores de los cuatro expositores afirmaban a

los banqueros que el perro sentado en sus patas traseras representado en cada una de las cuatro tapas simboliza el deseo implícito napoleónico de ver a su mariscal adoptar una posición de vasallaje, de fidelidad y de obediencia caninas. Y esa alcurnia real que buscan constantemente los banqueros del Reich la encontramos aun en un ingenioso adorno en plomo de un mono encaramado en el lomo de un delfín que había ornado los estanques de los jardines del castillo de Versalles.

Como ya sabemos, la oferta es abundante y los precios inesperadamente razonables, lo que estimula el grandioso programa de renovación y de redecoración —reales, a decir verdad— de la sede del banco en Berlín. La agente en París del banco, Margot Jansson, que ya vimos trabajar con el marchante Cailleux, tiene un papel primordial en la conclusión de un gran número de las compras. Jansson realiza su trabajo con profesionalismo y seriedad en la calma doméstica de su departamento ubicado en una de las íntimas y pequeñas calles vecinas de la Torre Eiffel. En sus cómodos aposentos puede tanto invitar a Paul Cailleux para autenticar una obra como organizar una íntima comida para sus patronos alemanes.

El experto francés Albert Boudariat, que trabajaba para Jansson, describe en una declaración escrita cómo fue testigo de la manera en que se tramó uno de los múltiples negocios, detenidamente sopesado, durante un almuerzo en aquel hospitalario marco.

Aparte de Jansson y de Boudariat, asisten dos altos funcionarios alemanes, el doctor Wolff, el arquitecto oficial del banco, y el doctor Boettcher, representante del Deutsche Reichsbank ante el intervenido Banco de Francia.

Sin el menor recato, los dos funcionarios conversan, durante la comida, sobre las dificultades para obtener en plena guerra importantes cantidades de oro y de plata para otro caprichoso proyecto del banco. Éste necesita ambos metales preciosos para un nuevo antojo real bancario: la creación, por artesanos franceses, de un servicio completo de mesa de ciento cincuenta cubiertos con corladura, también conocido como plata dorada. El servicio de mesa se destinaba a las grandes recepciones oficiales en la sede berlinesa del Deutsche Reichsbank.

La codadura, una costosa y delicada técnica artesanal de manufactura, fue muy usada en la Edad Media para decorar retablos y objetos reales. El método consiste en aplicar a cada una de las piezas de plata una capa de oro que les confiere un cálido tono levemente rosado.

Hallar los raros metales durante la guerra era una ardua tarea, y, a pesar de la gran autoridad de la que gozan los dos funcionarios, imposible transferirlos legalmente de Alemania a Francia. Habría, pues, que obtenerlos en Francia misma. Al cabo de la conversación, los dos alemanes idean un audaz plan que ejecutan a la perfección: con algunas amistades cómplices de Boettcher, cuyas oficinas se hallan en la misma sede del banco central francés, logran, subrepticamente, hacer salir ilícitamente los lingotes de preciosos metales de las reservas del Banco de Francia. Luego los transfieren discretamente a la casa L. V. Puiforcat, célebre orfebre parisino, que

fabricará el servicio según lo especificado. A cambio del trabajo artesanal del servicio, el orfebre extenderá una factura por un valor de 5.500.000 francos (2.750.000 dólares).

Según Bourdariat, ese gran conjunto con corladura, que no tenía precedentes en la larga historia de las monarquías europeas, incluía no solamente cubiertos, sino también soperas, juegos de café y de té y decoraciones de mesa. El orfebre Puiforcat, entonces instalado en su antigua dirección del número 131 de la boulevard Haussmann, fabricará otros servicios de mesa y otras piezas de plata para el Reichsbank, por medio del cual obtendrá el siempre escaso oro o la plata necesarios.

El esplendor de la orfebrería francesa merece albergarse en Berlín en un lugar a la altura de su rango. Esta delicada misión es evidentemente encomendada a otra casa francesa de lujo, Jansen, decorador de gran renombre; el único, según los clásicos y reales gustos de los funcionarios del banco, en poder concebir y crear un estuche lo suficientemente elegante como para hacer lucir el impresionante servicio de mesa.

Mientras que Puiforcat trabaja aún en los cubiertos, Jansen construye en los sótanos del banco en Berlín una cámara acorazada digna de un monarca: empotrados en las paredes del protegido lugar, filas enteras de pequeños compartimientos en palo de rosa, con manijas de plata, acogerán las piezas del servicio en un acolchado revestimiento de terciopelo y de seda rojos. Perfeccionista, la casa Jansen no deja nada al azar con tal de satisfacer a sus clientes alemanes: un equipo especializado de sus mejores artesanos ebanistas —con sus respectivos salvoconductos para atravesar la difícil frontera— deja los talleres del barrio de la Bastilla para viajar hasta Berlín y concluir su misión. Por el trabajo, coronado de éxito, Jansen recibió un millón de francos (500.000 dólares).

El célebre decorador y anticuario no necesita presentación particular; antes de la guerra, la «casa Jansen», como se la conocía, era la gran embajadora de la tradición y el gusto francés en el mundo. Su local de decoración y de antigüedades ubicado en la *rue Royale*, entre la iglesia de la Madeleine y la Plaza de la Concordia, recibe a la clientela francesa e internacional más encopetada: aristócratas, grandes burgueses y militares venidos de toda Europa, de Estados Unidos, de Sudamérica o de Egipto. Los Rothschild, la duquesa de Windsor y el ministro francés de Relaciones Exteriores, que había escogido la casa para decorar algunas embajadas francesas en el extranjero, son clientes asiduos.

Gracias a sus talleres en la *rue Saint-Sabin* y a sus carpinteros y ebanistas altamente calificados, Jansen podía satisfacer los encargos más difíciles. Con la calma que surge a principios de 1941, cuando los pródigos banqueros de Berlín piden que Jansen redecore sus locales, éste acepta rápidamente. La suma a ganar es grande, pues Funk, el director del banco, desea transformar enteramente la sede, construir una nueva escalera central, crear un comedor, una sala de fumar para sus altos funcionarios y sus grandes clientes, un jardín de invierno y un salón para damas; en resumen, Funk intenta crear un ambiente suficientemente suntuoso y lujoso que

corresponda con la nueva imagen imperial del Deutsche Reichsbank, convertido en la mayor potencia financiera de toda Europa.

De nuevo, Jansen convence a los alemanes para que le permitan enviar un equipo completo de artesanos, compuesto por prisioneros de guerra franceses detenidos en Alemania. Los ebanistas y carpinteros prisioneros construyen una larga mesa capaz de sentar a ciento cincuenta comensales —el complemento indispensable al famoso servicio de mesa de Puiforcat cubierto con codadura—, mientras que Jansen se encarga también del resto: de los muebles, del revestimiento en madera de las paredes o el artesonado de los techos, de la decoración de las paredes revestidas, de las cortinas, de todos los bibelots, fruslerías y lámparas que decoran las salas, además de la extensa mantelería ricamente adornada con encajes y bordada con las iniciales DRB (Deutsche Reichsbank), sobrepuestas en un águila imperial en el fondo. Solamente la construcción y fabricación del enorme comedor, solamente, costó cinco millones de francos (2.500.000 dólares).

Jansen se ocupó, también, de cultivar una clientela diversa e influyente en la nueva Europa regida por Hitler. La casa decoradora respondió con premura a los urgentes requerimientos de otros ministerios del Reich, del Wallraf-Richartz Museum de Colonia, y de marchantes individuales. Satisfizo, igualmente, las exigencias de Hans Frank, consejero jurídico de Hitler y gobernador nazi de la Polonia ocupada. Este alto dignatario, encargado de la cruel germanización forzada del territorio polaco, supervisó la confiscación de los tesoros artísticos de ese país, y se convirtió en coleccionista de arte, apropiándose de un Da Vinci y un Rembrandt. La casa Jansen envió sus artesanos y decoradores a la lejana Polonia para embellecer su residencia personal y sus despachos privados. Frank exige, además, varias arañas al estilo Luis XV y unas butacas al estilo Luis XVI, destinadas a su casa en Berlín y al suntuoso palacio en el que se instaló en la ciudad de Cracovia. Su administración hace transportar a Polonia más de un millón y medio de francos (750.000 dólares) en muebles y estatuas vendidos por Jansen.

Las embajadas de Alemania en París y en Madrid se dirigen también a la conocida casa para hallar los ansiados muebles antiguos y tapices franceses que desean obtener para su redecoración. El propio e inevitable escultor Amo Breker, el artista viviente favorito de Hitler, deja su *suite* en el elegante Hôtel Ritz de la Plaza Vendôme para visitar al decorador francés. Breker comprará, entre otros objetos, varios apliques en madera al estilo Luis XIV y dos lámparas girándulas de brazos entrecruzados imitando un arbusto y colocadas sobre un pedestal de mármol.

Los directores de Jansen nunca se hallaron en falta de buenos argumentos para justificar sus actos. Después de la guerra, al ser acusados de colaboración con el enemigo, los directores responden, para explicar su intensa actividad durante esos años negros, que se vieron obligados a satisfacer las terribles exigencias de los ocupantes a fin de poder disimular el trabajo patriótico realizado en sus propios talleres en beneficio de la aviación militar francesa durante la Primera Guerra

Mundial y de 1939 a 1940.

Al terminar la guerra, la prestigiosa casa, invadida por una profunda contrición una vez que hubo constatado la derrota alemana, se las arregla para que sus clientes de la posguerra olviden o ignoren los alegres servicios rendidos a los nazis durante la ocupación. Pocos se enteraron, pero los clientes alemanes de Jansen le aportaron más de 42 millones de francos (21 millones de dólares) en los tiempos en que los nuevos amos de Europa no retrocedían ante ningún gasto para proporcionarse el marco real que creían merecer.

Algunas galerías francesas organizan subastas, muy especialmente dirigidas a compradores alemanes que operan individualmente. Es éste el caso de la Galería Charpentier, que reabre brillantemente sus puertas en plena guerra en el número 76 de la *rue du Faubourg Saint-Honoré*. En su respuesta, después de la guerra, a las preguntas del gobierno de De Gaulle, la galería reconocerá haber operado en cuarenta y cuatro subastas de 1942 a 1944. En su informe, la galería explica, con falsa y astuta ingenuidad, y como si no lo hubiera podido adivinar, que veintitrés de sus compradores privados eran «clientes que parecían de nacionalidad alemana». Entre éstos se encuentra Breker, el escultor, que pagó 22.000 francos (11.000 dólares) por un *Cazador sentado* del pintor del siglo XVIII Jean-Baptiste Pater.

Uno de los clientes de la galería no responde a la prudente formulación empleada por la galería —«clientes que parecían de nacionalidad alemana»— para disculparse dócilmente por su colaboración ante las autoridades francesas en la liberación. Acaso esa razón explica por qué el nombre de ese cliente no figura en esa lista confesional. Los interrogatorios aliados de Goering después de la guerra y los expedientes conservados por la conservadora Rose Valland del Jeu de Paume rectifican ese supuesto olvido de la galería durante la ocupación. En efecto, aun antes de la apertura de los locales, en 1941, Raymond Nasenta, su director, organiza en unión con un agente alemán una exposición privada en honor del *Reichsmarschall* en persona y compuesta por un centenar de obras medievales y del Renacimiento. La intención de Nasenta era, con esa venta privada, constituir un capital inicial para reinaugurar la galería. Y logró su objetivo, pues Goering, el único cliente potencial, examina las piezas expuestas durante cuarenta y cinco minutos y, como de costumbre, compra la totalidad de la muestra.

A menudo es difícil distinguir entre los coleccionistas privados y los agentes oficiales. Un tal Philip Frank, director de la sucursal del Reichsbank de la ciudad de Mannheim, viaja a comprar obras a París en febrero y marzo de 1941. Poseedor de un gusto seguro, regresa a Alemania con una bonita muestra de cuadros, de dibujos, y con una estatuilla en madera esculpida que data del siglo XIV y representa a una Virgen con el niño Jesús. No sabremos nunca si el deseo del banquero era crear o enriquecer su propia colección o, tal vez, decorar los locales de la sucursal del banco que dirigía. Nos inclinamos a creer lo primero, pues las obras que Frank compra revelan más bien a un coleccionista educado; además, algunas de éstas no podrían, en

ninguna circunstancia, ser expuestas en público en el territorio del Reich. El hecho es que el banquero Frank lleva consigo, entre otras piezas, un paisaje de Cézanne, otro de Courbet, un Pissarro, y un dibujo al pastel de Degas, una bailarina.

Esta última y pequeña obra nos interesa particularmente. Su destino aún sin dilucidar, ya que es probablemente robada, ha sido difícil de establecer. Las razones para ello son la ausencia de datos más precisos sobre el propio dibujo y el hecho de que Degas mismo, a lo largo de su vida, ejecutó un número considerable de obras al pastel sobre ese tema.

Sabemos, gracias a la descripción que proveen los documentos en mano, que la obra desaparecida representa a una bailarina de pie con los brazos abiertos y que Degas consignó su firma en la parte inferior izquierda del papel.

El dibujo formaba parte, probablemente, de la colección del comerciante Paul Rosenberg que fue robada por los nazis en su villa cerca de Burdeos en septiembre de 1940. Las sospechas aumentan, claro está, cuando comprobamos en los documentos en nuestra posesión que el vendedor del dibujo es el marchante Raphaël Gérard, omnipresente en el mundo del arte confiscado, y cómplice —ya lo vimos— en la venta del pago en especies por el hallazgo de la colección Schloss. Las dudas crecen al saber que Gérard, paralelamente, negociaba cuadros robados procedentes de la misma colección Rosenberg en el mercado de París. En los archivos del ERR, el nombre del Degas está inscrito y acompañado por la frase: «para intercambio».

Al igual que otras obras de poco bulto, el dibujo podía, fácilmente, encontrar comprador en París. Es posible que Gérard lo haya obtenido en el Jeu de Paume y luego vendido al banquero Frank. Sea lo que fuere, pues así es en el mundo de la indagación sobre el saqueo de arte llevado a cabo por los nazis, un dibujo en pastel de una bailarina de Degas partió para Mannheim. Y nunca más ha sido hallado.

Siguiendo las huellas de sus compatriotas más ricos y más omnipotentes llegaban a París los marchantes y agentes austriacos. Gracias a la mediación de Hans Herbst, agente austriaco residente en la capital francesa, la casa de subastas Dorotheum de Viena compra obras por un valor de 15 millones de francos (7.500.000 dólares). El botín incluye muebles y tapices de los siglos XVI y XVII tejidos en Bruselas, Arras y Aubusson; además de unos veinticinco cuadros —entre los cuales se destacan uno atribuido al gran Brueghel y someramente descrito como *Paisaje con animales* y otro, *Virgen con niño*, atribuido a Cranach, que debe de datar, a juzgar por el tema, del período anterior a la conversión de este amigo de Lutero al protestantismo.

La célebre galería Welz de Salzburgo no pierde la gran oportunidad de participar en el festín artístico. Friedrich Welz, su propietario, fue encargado por el gobernador nazi de la ciudad natal de Mozart para comprar un sinnúmero de obras y objetos que formarían el núcleo de la colección de arte de un nuevo museo regional en el pequeño castillo de Klessheim, cerca de Salzburgo. Welz adquiere varios clásicos de la pintura

—un Goya, un Van Dyck, un Rubens— pero, demasiado conocedor del arte para dejarse constreñir por la estética nazi, opina que la producción francesa de los siglos XVIII, XIX y XX es esencial en la historia del arte europeo y aprovecha los bajos precios. En París compra y manda transportar a Salzburgo tres Corots, siete Courbets, varias obras de Daumier, de Delacroix, de Lepine, de Monet, de Poussin y de Rodin. Además, Welz nos sorprende con su selección, para la colección central de una institución nazi, de un Signac y, sobre todo, de un Seurat, pintor posimpresionista poco apreciado en aquella época; es más, prueba de su independencia estética es la compra de un Pissarro, pintor de origen judío y *persona non grata* sin apelación en la Gran Alemania de Hitler.

Marchantes y agentes austriacos desconocidos se abalanzan sobre París. Un tal Karl Schwarzingger de Viena compra 228.000 francos (114.000 dólares) en muebles; otro vienés gasta 86.650 francos (43.000 dólares) en objetos diversos. Todas ellas, cantidades muy importantes para la época, sin contar que éstos eran tiempos de guerra.

No es de asombrarse que los nombres de algunos dignatarios nazis aparezcan claramente inscritos en los documentos de la compañía Schenker como remitentes de obras adquiridas en Francia.

El jefe de la diplomacia nazi Von Ribbentrop es mencionado una vez, con relación a un cuadro sin especificar comprado en el verano de 1941. Es sabido que el ministro de Relaciones Exteriores de Hitler poseía una importante colección privada y que decoraba sus oficinas de Berlín con obras confiscadas, pero no es menos cierto que disponía, probablemente, de medios de transporte más discretos que Schenker para obras de su propiedad.

Albert Speer, ministro de Armamentos y de la Producción de Guerra, el arquitecto personal del Führer que acompañó a éste en su primer recorrido matinal a través de París, recurre asimismo a los servicios indispensables de Schenker International Transport para transportar algunos muebles, esculturas y otros objetos que compró entre octubre de 1941 y agosto de 1942.

Arrío Breker, el escultor semioficial del régimen, tan admirado por Hitler, da órdenes a Schenker de despachar, por tren militar, compras —acaso frívolas— que delatan la buena vida de la que el artista disfrutó a lo largo de la Segunda Guerra y durante sus frecuentes estancias en el París ocupado: entre sus compras se encuentran algunas esculturas, veinte toneladas de yeso destinadas probablemente a la creación de sus monumentales obras, una buena cantidad de discos fonográficos, varias botellas de vino francés de calidad, y otras varias de agua de Colonia. El heterogéneo encargo debía ser entregado a su Taller de escultura del Estado en Wriezen am Oder, en el nordeste de Alemania.

Con una sola excepción, es notable la ausencia del mariscal Goering de las listas de transportes Schenker; aunque no es sorprendente, ya que el mariscal empleaba canales personales más discretos y más económicos para satisfacer su apetito voraz

de coleccionista. No necesitaba, pues, de los servicios de una compañía de transportes privada siendo jefe de la Luftwaffe, con aviones a sus órdenes, y disponiendo de cuatro trenes privados.

Los documentos y testimonios que hemos examinado y comentado previamente proporcionan un panorama concreto y claro de un mercado absolutamente copado por los alemanes y que depende casi exclusivamente de éstos para una gran parte de su funcionamiento; nos permiten observar, asimismo, la vasta y amplia participación e implicación de los comerciantes y de los peritos franceses en ese gran proyecto económico.

A este extenso cuadro del mercado bajo la ocupación es preciso agregarle, con la intención de reconstituir una imagen más cabal, la presencia de varios marchantes suizos, estrechamente vinculados éstos a las intrigas tejidas alrededor de las obras confiscadas. Durante esos años de febril actividad comercial, el mercado del arte de Suiza se transforma en un asociado dependiente, o en un satélite, del movido mercado de París. Al convertirse, en pocos años, en una especie de galería europea de arte saqueado, esta nación neutral consintió que sus marchantes y coleccionistas transportasen, dispusiesen, comprasen y vendiesen impunemente arte robado.

Capítulo 11

SUIZA: LA IMPORTANCIA DE SER NEUTRAL

Tranquilo y compacto país, situado en el centro geográfico de la Europa occidental en guerra, la laboriosa y aplicada Suiza colabora plenamente, desde septiembre de 1939, con el esfuerzo bélico del Tercer Reich. Ya en los años que precedieron al conflicto mundial, la tradicional neutralidad de la confederación helvética no había impedido a los afanosos banqueros e industriales suizos sacar un enorme provecho financiero del irrefrenable rearme alemán; y luego, en los años siguientes, éstos participaron plenamente en el interminable reabastecimiento de la guerra nazi.^[1]

Paradójicamente, fue en los años treinta, ante el ascenso del nazismo y otras dictaduras en Europa cuando, con la intención de proteger la identidad y el capital de aquellos perseguidos por estos regímenes, se concibió e implementó la legislación suiza protectora de la estricta confidencialidad bancaria, que ha dado al país mucha fama y mayor fortuna. Sin embargo, con el inicio de las hostilidades y el incremento y la urgencia de las operaciones financieras estatales, el secreto institucionalizado del sistema bancario suizo comienza a funcionar en beneficio del régimen nazi y ya no de sus víctimas. Muchas fortunas individuales se seguirán refugiando en los bancos, pero paralelamente, una cantidad importante de transacciones de alto nivel del régimen nazi comenzarán a llevarse a cabo en Suiza, al abrigo de las miradas indiscretas del resto del mundo.

La neutralidad del país, pues, había resultado ser una bendición para los suizos, sobre todo para los que residían en las grandes ciudades germanas de la parte norte del país, cercanos lingüística, cultural y geográficamente de la Alemania nazi. Además de evitar los desastres y profundos estragos propios de una guerra —lo que no tiene precio al constatar la muerte y los destrozos ocasionados en los países vecinos—, las enormes ganancias generadas, particularmente aquellas producidas por la economía bélica europea, pueden circular libremente. Así pues, a pesar de la guerra la economía suiza funcionaba normalmente.

Durante gran parte del conflicto, el buen fluir de los negocios y su conveniente continuación, y no la etérea moral o las simpatías políticas, determinarán la provechosa aquiescencia suiza hacia la Alemania nazi. En una variante de esta actitud pragmática, y por lo que respecta al comercio del arte robado, la diligente Suiza se desentiende de la nueva situación del mercado del arte y cierra los ojos, simple y llanamente, ante las obras de origen dudoso procedentes de los países beligerantes u ocupados.

Las laxas leyes suizas sobre la propiedad y la posesión de objetos robados abundan, además, en ricas sutilezas y atraerán al país obras confiscadas, protegiendo a sus habitantes de aquel mundo extranjero ubicado más allá de sus bellas montañas y plácidos lagos.

Los plazos legales —como la prescripción— para presentar una querrela por hurto, por ejemplo, son muy reducidos. Así, un ciudadano suizo que demuestre ser propietario de una obra robada hace más de cinco años no podrá ser juzgado ni despojado de dicha obra. Según este cómodo marco legislativo, las obras confiscadas por los nazis en París en 1940 ya no podían ser reclamadas al concluir la guerra en 1945.

Peor aún, el arsenal legal del país complica cualquier reclamación de obras, pues incluye la noción jurídica de *propietario de buena fe*, gracias a la cual un poseedor que así se declare podrá difícilmente ser acusado de poseer un bien robado. Para colmo, todo propietario desposeído que reclame con éxito una obra robada ante los tribunales suizos, deberá reembolsar al comprador la suma exacta que éste pagó originalmente al adquirirla de un comerciante de arte o en subasta.

Leyes articuladas de este modo facilitan el tráfico ilícito de arte y ofrecen un refugio ideal tanto para los que revenden como para los que compran, pues raras veces éstos y aquéllos deberán preocuparse por las consecuencias de sus actos. En París mismo, lo hemos visto, se topa uno a menudo con numerosos marchantes y agentes suizos. Pero si es la capital francesa la que sirve de lugar de abastecimiento, es Suiza la que hace las veces de válvula de escape de la atestada red.

Las grandes cantidades de dinero en efectivo de que disponían los coleccionistas y aficionados suizos eran más abundantes que nunca. Esa capacidad financiera, aliada a una libertad casi total de desplazamiento por Europa y a una despreocupación por la evolución de los combates, hacía de los banqueros, los industriales y los comerciantes de arte suizos la única verdadera clientela internacional no alemana en ese continente en guerra.

La fuerte demanda nazi por cuadros de maestros reconocidos, sobre todo por las escuelas germánicas, permite que el pequeño mercado del país se convierta en uno de los pocos exportadores de pequeñas obras antiguas y uno de los importadores de telas modernas.

Es más, varios negociantes de arte suizos se encuentran, desde antes de la guerra, muy vinculados a los dignatarios nazis. La más antigua casa de subastas del país, la galería Fischer, establecida en la ciudad de Lucerna, cerca de Zurich, la capital financiera, se transformará en el pivote y en una especie de improvisada cámara de compensación del turbio mercado de la época.

Las relaciones comerciales entre Theodor Fischer, el padre, sus dos hijos —Arthur y Paul— y los nazis son fructuosas y privilegiadas. Ya el 30 de junio de 1939, en el Grand Hotel National de Lucerna, la galería Fischer había organizado la concurrida subasta internacional de *arte degenerado* procedente de los museos alemanes recientemente *purificacios* —despojados— por los nazis.

Desde 1937, los nazis habían iniciado, en todo el Reich, vastas purgas de obras indeseables, eliminando —ya por venta o por destrucción— unas diecisiete mil pinturas, dibujos y esculturas de los museos alemanes.

Por medio de esta venta, cuyas ganancias irían a llenar las arcas del Partido Nazi, el régimen hitleriano se deshacía de una vez por todas de ciento veinticinco obras maestras que por razones ideológicas ya no tenían cabida en sus museos nacionales.

En la gran subasta de junio en Lucerna, la más prestigiosa del proyecto nazi de *purificación* artística, el catálogo de ventas de Fischer presentaba una inmejorable selección de obras de artistas modernos rechazados oficialmente por los alemanes. A la venta se encontraban la *Bebedora de ajenjo*, perteneciente al período azul de Picasso, un magnífico *Autorretrato* de Van Gogh, las *Bañistas* de Matisse, el *Rabino* de Chagall, obras de Kokoschka, de Franz Marc y de muchos otros artistas modernos.

Al estallar la guerra, pocos meses después de la renombrada venta, Fischer, por supuesto, continúa conservando estrechos lazos con la alta jerarquía del régimen. Su galería se convertirá en el consocio preferido de una decena de marchantes alemanes, entre los cuales se encuentra el conocido Karl Haberstock, asesor artístico de Hitler y asociado comercial del marchante francés Georges Wildenstein en la época previa a la guerra. Estos nexos privilegiados con el entorno nazi permitirán a Fischer convertirse en el gran importador en Suiza de centenares de cuadros robados.

Aparte de Fischer, padre e hijos, existían, claro está, otras galerías que serían también cómplices de los comerciantes de arte alemanes y los dignatarios nazis: la galería Neupert, la galería Dreyfus y la galería Schmidlin de Zurich.

Es, una vez más, el *Reichsmarschall* Goering quien, por medio del ERR, mayor provecho obtendrá del *sistema suizo*. Cabe recordar que, como ya hemos descrito en páginas anteriores, Goering había resuelto sagazmente el problema de la escasez de divisas extranjeras utilizando las existencias francesas de arte confiscado. Así, a falta de francos suizos los maestros de la pintura moderna se transforman en una manejable moneda de cambio. Gracias al acceso libre y directo al depósito de arte robado del Jeu de Paume, los nuevos amos nazis de Europa poseen una amplia capacidad de transacción y la posibilidad de invadir el pudiente mercado de la Confederación Helvética.

Como ya sabemos, en esta nueva bolsa de valores artísticos coinciden, por una parte, la pintura considerada *noble* que pertenecería a una edad de oro pasada y, por otra, la despreciada pintura *degenerada* creada por el mundo moderno y contemporáneo. Visto desde el punto de vista de los nacionalsocialistas, en ese nuevo tipo de cambio germano-suizo, superior aún al obtenido por los marchantes residentes en París, un maestro de la pintura, o aun uno de sus insulsos seguidores, vale por seis, siete, ocho o hasta diez *petimetres* modernos; lo que traduce fielmente el pensamiento ultraconservador de la estética nazi.

Entre febrero de 1941 y fines de 1943, el ERR organizará más de veintiocho intercambios oficiales con Suiza, en los que intervendrán seis intermediarios diferentes.

El primero de los canjes tiene lugar entre Goering y Fischer por medio del untuoso consejero itinerante del mariscal, Walter-Andreas Hofer. De febrero a marzo

del año 1941, mientras la confiscación de obras se encuentra en su apogeo en París, Hofer se traslada a los locales de la galería Fischer en Lucerna en donde selecciona seis piezas para su patrono: cuatro Cranachs, entre los cuales se destacan *Virgen y niño en un paisaje* y *La crucifixión con un caballero donante*, además de una escultura de la escuela de Nuremberg y de una obra de un anónimo Maestro de Francfort, procedente de la colección del príncipe de Schaumburg-Lippe en la Baja Sajonia. Una vez escogidas, las obras serán inmediatamente despachadas a Carinhalle, la propiedad de Goering en Alemania, en donde se someterán a la apreciación de éste. La firma de transportes Brauner las encamina, primero, hacia Basilea.

Goering queda satisfecho con las obras procedentes de Suiza y da su acuerdo para pagar a Fischer en francos suizos, pero, ante la rotunda negativa del ministerio de Finanzas para otorgar divisas extranjeras, se decide un pago en especies con obras modernas almacenadas en el Jeu de Paume.

Con la entrada en juego de este inesperado factor financiero, la sencilla transacción se complica pues ahora será necesario convencer a la galería suiza de que acepte un intercambio de pinturas en vez de una suma en dinero contante y sonante. Hofer se verá obligado a aguardar hasta fines de mayo para visitar nuevamente a Fischer en Lucerna y proponer *de viva voce* las nuevas condiciones.

Es cierto que la oferta nazi es muy atractiva, pues ofrece a los suizos veinticinco obras modernas a cambio de las seis que desea Goering. Naturalmente, los astutos marchantes reaccionan con cierta cautela a la nueva propuesta, pues desearían inspeccionar la mercancía antes de aceptar. En junio le escribe Hofer al *Reichsmarschall*:

Fischer está de acuerdo en principio para intercambiar los impresionistas franceses, cuyas fotos le he mostrado. Estará en Berlín a mediados de la próxima semana para ver las pinturas.

Las negociaciones sufren cierto retraso, y es sólo el 12 de julio que se retiran los veinticinco cuadros del castillo de Neuschwanstein, en donde se encontraban almacenados desde su salida, pocas semanas antes, del Jeu de Paume. A mediados de julio, Fischer viaja por fin a Berlín por negocios y en el despacho de Goering examina las obras. Observa la gran calidad de éstas. Sin titubeos, da su acuerdo final.

Fischer conoce perfectamente la prestigiosa procedencia y gran calidad de las piezas y comprende inmediatamente que podrá encontrar clientes en Suiza para ellas con facilidad. Reconoce además que, contrariamente a lo descrito por Hofer, las veinticinco obras no eran todas impresionistas. Entre ellas se encuentran cuatro Corots —con un *San Giorgio Maggiore*— procedentes todos de la colección de la familia Lévy de Benzion, cinco Degas —entre los que se incluye *La Señora Camus al piano* (véase [ilustración C10](#))— de la colección de Alphonse Kann, y dos Van Gogh,

Flores en un florero y *Retrato de un hombre*, de la colección de la familia Lindon. Se le añaden un Manet, un Renoir, *El bosque de Fontainebleau*, una acuarela de un desnudo de Rodin y tres telas de Sisley.

Evidentemente, Fischer obtiene sin dificultades un permiso de exportación para trasladar el valioso cargamento a través de la frontera suiza. Y el secretario de Goering expide una declaración oficial certificando que la exportación se hace a nombre del *Reichsmarschall*.

Este primer intercambio tomará más tiempo de lo previsto, pero la espera habrá valido la pena. Ambas partes sacarán un claro provecho de la larga y compleja transacción. Será sólo el día 22 de octubre de 1941 cuando Fischer haga entrar legalmente sus piezas robadas en Suiza. A los pocos días en Lucerna, el marchante consigue compradores para nueve de ellas.

Con el claro éxito de este incipiente negocio, las puertas se abrirán a otros trueques germano-suizos. El segundo intercambio oficial del que tengamos noticia se efectuó entre Goering y el comerciante de arte Hans Wendland, ciudadano alemán que residió en Ginebra durante la guerra.

Conocemos ya el nombre de Wendland, pues figuraba en el informe de Kümmel que hemos comentado previamente. Este marchante e historiador del arte alemán había residido en Francia durante los años de la Primera Guerra Mundial y su colección, declarada propiedad enemiga, había sido embargada y subastada por el gobierno francés. En su informe, Kümmel consideraba las obras de la colección de Wendland propiedad inalienable del pueblo alemán y contaba con reclamarlas en su totalidad cuando el Reich firmase un verdadero tratado de paz con Francia y otros países.

Wendland es, asimismo, otro más de los muchos ciudadanos francófilos alemanes que —al igual que el marchante Rochlitz, el embajador Abetz, el diplomático Wüster o el escultor Breker— habían residido largos años en Francia antes de 1939 y conocían bien el mercado y los círculos artísticos. Como ellos, Wendland utilizará sus seguros conocimientos sobre el mundo francés para participar plenamente en el saqueo o para beneficiarse de la ocupación alemana.

Esta estrecha complicidad del comerciante en el pillaje artístico y su participación en el perfeccionamiento del sistema suizo nos lleva ahora a un aparte. Se trata de pura especulación histórica, pues no tenemos pruebas fehacientes de lo que avanzamos: estamos convencidos de que el resorte psicológico profundo de la colaboración de Hans Wendland es un claro deseo de revancha por la pérdida de aquella colección requisada en Francia y dispersada años atrás. Así, independientemente del lucro, el móvil que podría explicar cabalmente el proceder de Wendland en la Segunda Guerra Mundial sea acaso su deseo de obtener, veinte años después, una justa retribución por lo perdido, el de obtener alguna compensación para su propio beneficio personal.

Las negociaciones las lleva a cabo el mismo intermediario de siempre, Hofer, durante una de sus visitas a Suiza en noviembre de 1941. Wendland aporta un

Rembrandt, *Retrato de un anciano con barba*, que había comprado recientemente a un desconocido francés en Marsella, valorado en 400.000 francos suizos de la época. En la oferta agrega también varios tapices de Bruselas del siglo XVI, tejidos según cartones de Lucas van Ley-den y con un valor de 120.000 francos suizos. Wendland, que posee un codiciado permiso emitido por los alemanes para circular libremente por toda Francia, ha reunido los objetos durante sus recorridos.

A cambio, el marchante logra un verdadero botín, mejorando el tipo de cambio obtenido por Fischer en el primero de los canjes suizos. Goering, a pesar de haber asegurado no poseer divisas, paga la mitad del total en efectivo y la otra en cuadros.

Wendland obtendrá veinticinco cuadros franceses del siglo XIX, de los cuales veinticuatro proceden de la colección de Paul Rosenberg. El marchante acudirá, como ya será costumbre, al secretariado de Goering en Berlín a seleccionarlos. Así, por el equivalente de 260.000 francos suizos, Wendland consigue, entre otros, cuatro cuadros de Corot —entre los cuales una *Vista de Toulon* y un dibujo, *Jovencita sentada y paisaje*—, y cuatro obras de Degas —tres dibujos y una tela que representan jinetes a caballo—, procedentes del grupo depositado por Rosenberg en el Banco de Libourne y confiscados el 5 de septiembre de 1941. Estas obras habían sido seleccionadas y designadas en el inventario de confiscación del ERR como piezas «para intercambio».

Finalmente, el avisado Wendland pone los ojos en dos Ingres, cuatro Renoirs, tres Seurats —entre los cuales una vista marina y una *Enfermera con blusa blanca*—, dos telas de Sisley, una de Pissarro y un *Bodegón con melón* de Monet. El vigesimoquinto cuadro, un *Paisaje* de Van Gogh, procede de la colección de Myriam de Rothschild. Con el dinero en efectivo recibido, más esta selección de primerísimo orden, el astuto Wendland demuestra ser mejor conocedor y negociador que su experimentado colega Fischer.

Gracias a los interrogatorios aliados después de la guerra, sabemos que es el propio Wendland quien sugiere, en abril de 1942, que los cuadros comiencen a entrar en Suiza por medio de la valija diplomática alemana. Este ingenioso procedimiento salva el último gran obstáculo de la entrada en el mercado suizo, el del control aduanero, y abre las puertas a importantes cantidades de obras robadas que entrarán ahora de contrabando. La práctica idea de Wendland permite además acelerar los trámites administrativos, ahorrando el tiempo invertido normalmente en la obtención de permisos de exportación alemanes y los de importación de la aduana suiza, con sus funcionarios y formularios que intentan extraer información que mejor conviene mantener secreta.

Goering, complacido con la innovadora artimaña, da su acuerdo para utilizarla de ahora en adelante. No arriesga mucho el mariscal en caso de ser descubierta su maniobra. La infracción, en lo que respecta a las leyes suizas, no es significativa, ya que, en aquella época, el impuesto a pagar por los cuadros se calculaba a base del peso de la mercancía y no por su valor en el mercado. Como sabemos, un cuadro no

pesa mucho.

Del traslado de las obras se ocupa el propio Hofer, acompañado por un tal Riekmann, encargado del transporte de la valija diplomática de la legación alemana en Berna, la capital federal suiza. Una vez que el preciado cargamento se encuentra del otro lado de la frontera suiza, la entrega dentro del país se ejecuta con facilidad. Hofer conduce las veinticinco telas a la galería Fischer. Wendland se personará en los locales de ésta en Lucerna y tomará posesión de ellas.

Durante su viaje a Alemania, Wendland le hará un favor a su compinche Fischer. Incluidos en el mismo cargamento secreto se encuentran un Corot, el conocido *La muchacha de la blusa roja*, una vista marina de Monet y un cuadro de Sisley, los tres de la colección de Paul Rosenberg. Entre las obras que examinó en el despacho de Goering en Berlín, Wendland había seleccionado el grupo para la galería de Lucerna. A cambio de los tres cuadros, Fischer entregaría tres tapices de Bruselas del siglo XVI, que representaban *Escenas de la vida de Escipión el Africano*. Hofer había advertido anteriormente estas obras en Lucerna, y realizado fotos que mostró al ávido Goering, que intentaba febrilmente incrementar el tamaño de su ya vasta colección.

Wendland hará, también, las funciones de repartidor general de obras y traerá en el mismo envío, como otra ayuda personal que realiza, dos cuadros comprados recientemente en París por el industrial germano-suizo Emil Bührle, cuya colección y fundación de arte se encuentran aún hoy en Zurich. Nacido en Alemania, el magnate de armamentos y gran proveedor de armas a la Wehrmacht durante la guerra, Bührle goza del beneplácito del Reich y saca buen partido de esa situación.

El industrial acababa de efectuar personalmente la compra de los dos cuadros en el mismo París, en la galería Roger Dequoy, el antiguo empleado de Wildenstein que, como ya vimos, intentará en 1944 intercambiar cincuenta y dos cuadros con el ERR.

Otra de las grandes operaciones de canje efectuada en la época fue concebida directamente por las oficinas del ERR en París. Bajo órdenes del secretariado de Goering en Berlín, el depósito de arte robado del Jeu de Paume cedió once cuadros confiscados a Wendland y al siempre ubicuo Rochlitz. Este último se personó en el propio museo para seleccionar las obras a trocar. Goering examinó la selección y, el 3 de marzo de 1941, aprobó la totalidad de la operación.

Los dos compinches alemanes reciben así un *Bodegón con uvas y duraznos* de Braque, un *Dolores* de Cézanne, *La señora Camus sentada al piano* de Degas, procedentes, los tres, de la colección de Alphonse Kann. Pero, como siempre, será la colección confiscada a Paul Rosenberg el blanco preferido del sagaz Rochlitz, con el conocido cuadro *La señora Stümpf y su hija* de Corot, tres cuadros de Matisse —*Mujer a la mesa, Flores y piñas y Mujer acodada a una mesa*— y, para cerrar el canje con broche de oro, *La señora Rosenberg y su hija*, el gran retrato que Picasso había pintado en 1918 en Biarritz cuando comenzaba su larga amistad con el marchante Rosenberg. En sólo pocos meses, este último cuadro, robado al marchante parisino, había realizado un largo trayecto, desde las bóvedas del banco en Floirac, en

donde Rosenberg había intentado inútilmente protegerlo de las vicisitudes de la guerra, pasando por el depósito del Jeu de Paume en París, hasta llegar de contrabando a Suiza.

A cambio, Rochlitz y Wendland presentan solamente dos obras al ERR, un *Retrato de hombre con barba* de un pintor anónimo del norte de Italia, así como una *Naturaleza muerta con piezas de caza* del prolífico pintor holandés Jan Weenix.

En su última etapa, la satisfactoria transacción se complica ya que los dos últimos cuadros ofrecidos a cambio pertenecían parcialmente al agente Birtschansky. Antes de concluir el canje con el ERR, los dos cómplices se verán obligados a comprar la parte de Birtschansky en el negocio. Una vez resuelto este percance, Wendland carga con el Braque, el Degas, el Corot y los tres Matisse.

Numerosos marchantes y ciudadanos corrientes del país se ven involucrados en estas importantes transferencias de obras robadas. Un tal doctor Alexander von Frey, de nacionalidad húngara, aunque residente en Lucerna, propone dos cuadros —entre los cuales se encuentra un *Estudio de personaje* de Hans Makart, el pintor austriaco de temas históricos y alegóricos— a cambio de tres telas modernas, *Retrato de jovencita* de Renoir, *Manzana* de Picasso y un *Camino rural* de Pissarro, procedentes de la colección de Paul Rosenberg. Los alemanes aprueban el intercambio, y el propio Goering regala el cuadro de Makart a Hitler que, como ya sabemos, tenía en muy alta estima a los pintores académicos de la Viena decimonónica.

Por su parte, la galería Aktuaryus de Zurich, cuyos dueños eran asesores artísticos del industrial Bührlé, compra el pequeño Picasso. Pero, como era de esperar, una vez en Suiza la discreción del mercado —además de la natural dispersión de toda obra coleccionada— cubrirá las huellas de las obras y perderemos rápidamente el rastro de éstas.

Aquí cabe recordar un trueque parisino mencionado ya anteriormente. En éste, se hallaba implicado el marchante y perito francés André Schoeller, presente en los *Documentos Schenker* y activo en el mercado de París. El ERR había cedido entonces un Bonnard y un Matisse a cambio de una tela destinada a Hitler, *El templo de Faustina*, del conocido pintor austriaco decimonónico Rudolf Alt.

El intercambio, originado por el alemán Max Stoecklin, tuvo lugar en París el 16 de noviembre de 1943, pero el Matisse confiscado, *Mujer en silla amarilla*, que Schoeller valoró durante el canje mismo, fue detectado en la galería Neupert de Zurich al finalizar la guerra. Nunca se han descubierto los documentos de transporte o de aduanas que demuestren que el Matisse había cruzado legalmente la frontera suiza antes de llegar a las reservas de la galería.

La misma galería Neupert se hace partícipe de otra dudosa transacción, cuya atmósfera recuerda más bien a una furtiva escena de una película de espionaje que a un transparente negocio del mundo del arte.

Consignado en sus locales por un conocido marchante de Francfort, Alfred Boedecker, se encontraba *Pintor sentado sobre una rama*, cuadro del mediocre pintor

alemán Ludwig Knaus, muy admirado en el siglo XIX por sus insípidas escenas de la vida cotidiana. Boedecker, convencido de que se trata de una obra idónea para la colección del museo de Hitler en Linz, propone un intercambio al ERR en París y envía una fotografía del cuadro de Knaus. En Berlín, Bormann examina la foto y luego el propio Hitler, que queda seducido con la tela.

Sin consultar a Boedecker, y sin permitirle escoger, el ERR ofrece, a cambio, un Renoir, *Joven con red de Pescar*, procedente de la inacabable colección de Paul Rosenberg.

El canje mismo se efectúa, en un ambiente excepcional, en la ciudad de Basilea, en la frontera trinacional entre Suiza, Francia y Alemania. El ERR envía un emisario que carga con el cuadro desde París. El encuentro entre las partes tiene lugar al aire libre en los andenes de la estación de trenes, del lado alemán de la frontera, el 7 de abril de 1943. Junto al emisario nazi se encuentran presentes los marchantes Boedecker y Neupert.

Boedecker, que no había podido inspeccionar aún el Renoir propuesto, había exigido al ERR que trajera de París un estudio en acuarela de Cézanne, en caso de que la *Joven con red* no le gustase. El marchante de Francfort examina el cuadro, le gusta el Renoir y acepta proseguir con el intercambio acordado. Discretamente, en las plataformas internacionales de la estación, las partes intercambian los cuadros.

El representante del ERR regresa a París en el próximo tren con el Knaus en mano, y Neupert a Suiza con el Renoir. No sabemos cómo los cuadros lograron entrar y salir de las respectivas fronteras, pero sí sabemos que el marchante Neupert vende pronto el suyo en Suiza a la galería Tan-ner de Zurich; y ésta a su vez halla seguidamente un comprador.

El engañoso Neupert garantiza a su colega Tanner que el Renoir procede de una colección privada en Suiza, asegurándole que había adquirido la tela impresionista antes de la guerra. La falsa aclaración de Neupert tiene cierta importancia, ya que el propietario de la galería Tanner era el propio presidente de la respetable Federación de Comerciantes de Arte Suizos y encarnaba, de algún modo, la supuesta integridad del mercado helvético.

Es así como Suiza entera es irrigada por el amplio flujo del arte confiscado en Francia. Éste circulará sin entorpecimientos, acarreado a su paso a respetables instituciones y personajes del mundo del arte de la confederación.

Sabemos, de hecho, gracias a las memorias del conservador francés Germain Bazin, que el prestigioso editor Skira se trasladaba a menudo a París durante la guerra. Visitaba frecuentemente a Bazin, encargado entonces del depósito del Museo del Louvre en el castillo de Sourches, y a su colega René Huyghe. Las entretenidas reuniones tenían lugar en una de las salas privadas del antiquísimo restaurante Lapérouse, localizado en el *quai des Grands-Augustins*, frente al Sena.

Bazin, con ironía matizada, pues lo maravillaba y complacía la abundancia gastronómica que lo rodeaba en plena guerra, describe los encuentros gastronómicos

así:

[...] el Lapérouse rebosaba de vituallas en aquellos tiempos [...] Skira buscaba [en las reuniones] dar el último toque a ediciones de ilustraciones en color para su casa editora. No podía aumentar nuestros derechos de autor debido a sus gastos generales muy elevados, ilustrados, muy claramente, por el elegante automóvil que lo esperaba en la calzada...

Esta sencilla anécdota nos recuerda cómo muchos marchantes y personajes del mundo del arte suizo, como Wendland, Bührle o el editor Skira, obtuvieron grandes ventajas de la legendaria neutralidad suiza, la cual les permitió viajar regularmente al extranjero, comprar e introducir las obras confiscadas y, luego, esparcirlas por su país.

Efectivamente, gran parte de las muchas que fueron vendidas en el mercado de la neutral Suiza permanecerán, durante largos años, en colecciones privadas o en las cajas fuertes de los ciudadanos y de los Bancos helvéticos. Otras se encuentran aún hoy en museos, visibles pero irrecuperables; el resto ha desaparecido y poco sabemos de su posible paradero.

CUARTA PARTE

UNA HISTORIA DE ESPANTO

APARECIDOS, RESUCITADOS Y ESPECTROS

UN CORTO EPÍLOGO SUIZO: REMATE DE ESQUELETOS EN LAS
KUNSTKAMMERN

ESPEJISMOS EN EL FRENTE ORIENTAL

EL PURGATORIO DE LOS MNR

Capítulo 12

APARECIDOS, RESUCITADOS Y ESPECTROS

En Francia, la esperada recuperación de las obras de arte desaparecidas comienza, casi accidentalmente, en agosto de 1944, tan sólo dos días antes de la liberación de París. En las últimas semanas del mes, la combativa Segunda División Blindada de las Fuerzas Francesas Libres, dirigida por el mariscal Leclerc, que había desembarcado en Normandía en junio y que acabará por entrar triunfante en París, tomaba ya posesión de los puntos de acceso a la capital francesa, después de reñidas batallas contra las fuerzas alemanas que se batían en retirada.

El hijo de Paul Rosenberg, Alexandre Rosenberg, joven estudiante que en 1940 habíamos visto escaparse a Inglaterra para unirse a las fuerzas del general De Gaulle, se había convertido para entonces en teniente de la División del mariscal Leclerc y ya vivaqueaba en las proximidades de París. Gracias a esa particular condición personal, el antiguo estudiante de filosofía transformado en militar se encontró en medio de circunstancias históricas literalmente increíbles, en el sentido original y más fuerte de esa gastada palabra.

El 27 de agosto, el joven teniente recibe órdenes de sus superiores de trasladarse inmediatamente, en compañía de algunos de sus hombres, a la estación ferroviaria de Aulnay-sous-Bois, en las afueras parisinas. La misión que se le asigna consiste en detener y apoderarse de un convoy de mercancías a punto de salir con destino a Alemania.

Alexandre se entera de que, según pesquisas parciales de la red de ferroviarios de la Resistencia, los vagones de carga detenidos en Aulnay se encuentran repletos de objetos de arte pertenecientes a ciudadanos franceses.

Una vez que, con sus hombres, el teniente alcanza las vías férreas y cerca e inmoviliza el tren, ordena abrir las grandes puertas corredizas de los vagones. En éstos halla centenares de obras de arte confiscadas en París. Las obras habían sido trasladadas, a última hora y a toda prisa, desde el depósito del ERR en el museo del Jeu de Paume, para ser cargadas en el convoy que debía salir para Alemania.

Al inspeccionarlas, Alexandre y sus hombres constatan que la mayoría de las piezas son obras de *arte degenerado*. En efecto, el cargamento allí reunido son los restos de lo que los alemanes transfirieron urgentemente en los últimos días de la ocupación, al cabo de cuatro años de transportes oficiales y de ventas de obras robadas.

Para su gran asombro, Alexandre encuentra, en uno de los vagones registrados, cuadros de Picasso, Braque, de Marie Laurencin y varias decenas de otras obras robadas a su padre, Paul. Cuadros que, cuatro años antes, el joven teniente había ayudado a inventariar en los apremiantes primeros días de la *débâcle* francesa.

Ahora, con la liberación, la situación ha cambiado por completo. Los papeles se

han invertido, pues son los alemanes los que huyen en desbandada, mientras las obras robadas vuelven a manos de sus propietarios legítimos. Como en una película en la que se invierte el sentido de la narración.

En febrero de 1944, Hitler, ante el creciente alcance de los bombardeos de la aviación británica y norteamericana y el tenaz avance de las tropas aliadas, transmite la orden de proteger inmediatamente de los destrozos las obras de arte de los museos nacionales alemanes, junto a aquellas confiscadas, que se encuentren en los numerosos depósitos en el territorio del Reich. Su ordenanza instruye, además, el traslado de las obras de mayor importancia a las minas de sal de Steinberg, cerca de la región de Alt Aussee en Austria. Los profundos pozos y galerías de las minas protegerán a miles de preciadas piezas de la destrucción de las bombas aliadas; pero, más ingeniosamente aún, sus gruesas paredes de sal mantendrán un nivel reducido y ecuánime de humedad, ideal para la conservación y almacenamiento a largo plazo.

Obedeciendo la directiva del Führer, entre febrero de 1944 y marzo de 1945, trece convoyes de camiones repletos de obras de arte parten de los seis depósitos diseminados por todo el Reich en dirección a los refugios subterráneos en las minas de sal.

Es ésta una muestra suplementaria, como si hiciera falta una más, de la importancia que Hitler y la alta jerarquía nazi otorgan al arte. En medio del desasosiego de las derrotas que se acumulan y de la desbandada general, la seguridad y la protección de las obras son asuntos de primera importancia en el Tercer Reich.

A principios de agosto de 1944, ante la inminente derrota alemana en Francia, la mayoría de los militares y funcionarios asignados al ERR son enviados a luchar en el frente. Hasta ese entonces, el equipo proseguía imperturbablemente el establecimiento de los inventarios generales de las colecciones Rothschild, David-Weill y Lévy-Benzion. Por desgracia para los esmerados historiadores del servicio, el registro de cada una de las piezas confiscadas no podrá ser realizado debida y enteramente. El resto del personal abandonará, en la prisa y la precipitación, las oficinas y los depósitos parisinos, antes de que la Segunda División Blindada y el ejército norteamericano liberen París.^[1]

Para los encargados del ERR ya no queda tiempo para enviar más trenes a Alemania, como el detenido por el teniente Alexandre Rosenberg y sus hombres en la estación de Aulnay. Numerosos serán los oficiales alemanes que huyan, cada uno según los medios de los que disponga, con su provisión de cuadros robados bajo el brazo. Ahora comienza la época del *sálvese quien pueda*. Ese Tercer Reich que debía durar mil años se deshace rápidamente.

Entre julio y agosto de 1944, el embajador Otto Abetz y el personal de la embajada alemana abandonan precipitadamente los locales de la *rue* de Lille y parten en dirección del territorio alemán. Abetz ha dado órdenes terminantes de descolgar los cuadros confiscados que decoran las paredes y de embalarlos para su transporte inmediato. Adolf Wüster, el agregado cultural de la embajada, aprovecha el momento

y también descuelga para sí algunas bellas obras.

Entre las piezas transportadas urgentemente fuera de París por los diplomáticos se cuentan obras de las colecciones Rothschild. Y se encuentra, también, el magnífico *Retrato de Mademoiselle Diot* (véase [ilustración A3](#)), que Degas había ejecutado en 1890 para la hija de un marchante de cuadros de la *rue Laffitte* y que forma parte de la colección de Paul Rosenberg. En efecto, en medio del gran número de telas confiscadas en la villa de Floirac, la embajada alemana había dado con aquel retrato suficientemente a su gusto, a pesar de ser una obra impresionista, conservándolo en sus paredes a lo largo de toda la guerra. Los diplomáticos alemanes habían puesto también los ojos en *Mujer bretona* de Renoir y hasta en un cuadro del pintor judío Pissarro, *Mujer en la curva del camino*.

Un espléndido *Ninfeas* de Monet, un Bonnard, *Interior con flores*, y *Dos bailarinas* de Degas, igualmente de la inagotable colección de Paul Rosenberg, habían gustado de tal modo a los diplomáticos nazis, que los tres cuadros habían sido enviados a Berlín para decorar las oficinas del ministerio de Relaciones Exteriores o la propia residencia del ministro Von Ribbentrop.^[2]

Después de la apresurada mudanza de París, Otto Abetz se bate en retirada en compañía del mariscal Pétain, de su primer ministro Laval y de otros colaboradores del gobierno de Vichy. La heteróclita y temerosa comitiva germano-francesa se refugia, a la espera de los acontecimientos, en el castillo de Sigmaringen, cerca de la Selva Negra. Pero, antes de la llegada de los aliados al castillo, Abetz hace entrega al director del museo de Sigmaringen de ciento noventa y seis grabados procedentes de Francia. Allí, los vencedores los hallarán y recuperarán.^[3]

El avance de los ejércitos aliados no dejará un instante de reposo a los alemanes que habían participado en las confiscaciones en Francia.

El 9 de mayo de 1945, el *Reichsmarschall* Goering es capturado en Baviera por el ejército norteamericano. Para su gran sorpresa, los aliados le imputan oficialmente delitos mayores de crímenes de guerra y, en 1946, lo juzgan públicamente en el Tribunal de Nuremberg. En el banquillo, el mariscal ejercerá una gran influencia sobre sus compañeros y se convertirá en el principal y más articulado defensor de los actos de los veintitrés acusados nazis. Goering justificará e ilustrará su comportamiento y la política nazi por medio de comparaciones históricas.

Al cabo de un prolongado juicio, el tribunal declara culpable de todos los cargos a Goering y a la mayoría de los acusados: conspiración y confabulación para hacer la guerra, crímenes contra la paz, crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad. Los jueces aliados no encuentran circunstancias atenuantes y el ex mariscal es condenado a morir en la horca el 16 de octubre de 1946. Pero, dos horas antes del momento fijado para ejecutar la pena, Goering logra suicidarse en su propia celda de Nuremberg, burlando a sus celadores al ingerir una cápsula de cianuro que había mantenido escondida en un pomo durante su cautiverio. Como signo de justicia histórica y con la intención de evitar cualquier intento por parte de simpatizantes

nazis de convertir la figura del político alemán en mártir, y su tumba en un lugar de peregrinaje, los aliados incinerarán el cadáver del dirigente nazi en el último horno crematorio restante del campo de concentración de Dachau.

Alfred Rosenberg, ideólogo del Partido Nazi y encargado del ERR, y Joachim von Ribbentrop, el ministro alemán de Relaciones Exteriores, fueron igualmente declarados culpables en Nuremberg y sentenciados a muerte. El 16 de octubre de 1946, las autoridades aliadas ejecutan rápidamente la sentencia en el patíbulo de la prisión. Albert Speer, el elegante arquitecto que acompañó a Hitler en su única visita por París será uno de los pocos acusados que escape a la pena de muerte. Con gran tesón, convenció a la corte de que, a pesar de su proximidad a Hitler y de haber ejercido como ministro de armamentos durante parte de la guerra, no había participado activamente en ésta, ni conocía los detalles más asesinos de la empresa de destrucción nazi. Speer es condenado a veinte años de prisión en la cárcel de Spandau, en Berlín Oeste, en donde escribe varios libros sobre su vida.

El escultor Amo Breker, por su parte, es detenido en Alemania y puesto luego en libertad. El artista vivo favorito de Hitler rehace su carrera y se instala cerca de la ciudad de Dusseldorf, en donde continúa su monumental obra escultórica hasta que muere en 1991.

El distinguido director del ERR en París, el barón Kurt von Behr, huye de París en compañía de su esposa y se refugia, abatido ante la *débâcle* alemana, en el castillo familiar de Banz, cerca de Bamberg, en Baviera. Allí, en la tranquilidad de su domicilio, junto a su mujer, el barón descorchó una botella de champaña de la cosecha de 1928, vertió la bebida en sendas copas, añadió una dosis de cianuro y los dos bebieron. Un grupo de soldados estadounidenses, que penetró en la residencia, descubrió los cadáveres de la pareja.^[4]

El influyente embajador Otto Abetz es capturado en Alemania y extraditado a Francia. Juzgado por el Tribunal Militar de París, fue declarado culpable en 1949 y condenado a veinte años de trabajos forzados. En 1954 es indultado y regresa a Alemania, en donde muere en 1958.

En cuanto al diplomático Adolf Wüster, sus numerosos contactos en Francia no le fueron de utilidad alguna cuando se vio obligado a dejar precipitadamente la embajada alemana en agosto de 1944. Ante el avance de los ejércitos aliados, el desenvuelto *Kunstreferent* huyó, con varios cuadros bajo el brazo, primero a Alsacia y luego a Alemania. Más tarde, ya en su huida por Austria, intentará arrendar una casa cerca de Salzburgo en la que refugiarse, ofreciendo pagar el alquiler no en moneda contante y sonante, sino con los cuadros que cargaba consigo en su fuga desde París.

Los jóvenes historiadores del arte del ERR en París, Bruno Lohse y Günther Schiedlausky, fueron igualmente capturados en Alemania y largamente interrogados por los aliados. El suicidio de su jefe, Von Behz resultó ser providencial para ambos, ya que permitió a los dos secuaces atribuir al finado la completa concepción del

proyecto, obligándolo a asumir *postmortem* la entera responsabilidad de las confiscaciones. Según la transcripción de los interrogatorios, los dos expertos declararon no hacer más que seguir órdenes en tiempos de guerra.

Tanto Lohse como Schiedlausky pudieron salir impunes del período y, después de la guerra, proseguir sus carreras en el mundo del arte. Schiedlausky continuó como historiador y se convirtió en experto en utensilios de mesa del medioevo y, en 1956, publicó un reconocido libro sobre el tema. En cuanto a Lohse —que se instaló en Munich después de la derrota, en donde aún vivía, ya muy mayor, hasta el año 2003—, acaso más sagaz, ejerció como director de una compañía especializada en la venta de arte moderno —o *degenerado*, si se prefiere—, con sede en la ciudad suiza de Zurich; demostrando así que su amplio aprendizaje y su acumulación de conocimientos en el Jeu de Paume a manos de Von Behr y de Goering no fueron en vano.

Walter Andreas Hofer, el activo director de la colección de Goering y entusiasta comprador de arte para el *Reichsmarschall*, fue detenido también. El astuto experto insistirá ante sus interrogadores aliados en haberse visto obligado a actuar como lo hizo; negando por lo demás que tanto él como Goering hubieran participado nunca en el robo de una sola obra de arte.

Solícito y oportunista, además de mendaz, al ser detenido Hofer intenta convertirse en indispensable auxiliar de los oficiales del servicio de protección de arte de los aliados, asistiendo a los estadounidenses en el peritaje y la restitución del arte robado por sus antiguos patronos; pero éstos, al caer en la cuenta del alto grado de complicidad de Hofer en todo el sistema de confiscación nazi, lo alejan inmediatamente.

El marchante de arte alemán Gustav Rochlitz, que también huyó ante el avance aliado, fue finalmente capturado en Alemania y transferido a Francia. En París, es juzgado y se lo declara culpable. Al ser encarcelado, Rochlitz fue paralelamente despojado de sus derechos de ciudadano y desposeído de todos sus bienes. Sin embargo, como tendremos la ocasión de constatar más adelante, a pesar de los múltiples interrogatorios a los que fue sometido en la inmediata posguerra, Rochlitz logró salirse con la suya.

Para aquellos franceses que participaron en el robo y la venta de obras y los comerciantes de arte que colaboraron en negocios con los alemanes —en un país que vivió cuatro años de ocupación y en el que la mayoría de la población veía con cierta aprobación la colaboración política—, la situación después de la liberación resultará, necesariamente, más compleja.

Aquellos cuya actividad resultó ser excesivamente llamativa o inequívocamente despreciable fueron detenidos y juzgados sin miramientos. Fue éste el caso del ensañado marchante Lefranc, el encargado de localizar la colección Schloss, o el de Martín Fabiani, que tanto colaboró con el ERR.

Fabiani había enredado en sus comprometidos negocios aun a sus propios amigos.

Como habíamos escrito previamente, el comerciante había intimado con Picasso y, durante la guerra, le había vendido *Paisaje exótico*, cuadro del aduanero Rousseau. Picasso, prudente, había exigido una carta que le garantizara la lícita condición de la transacción.

Al terminar la ocupación, los servicios de inteligencia de De Gaulle, que hacían entonces múltiples averiguaciones sobre el paradero de obras desaparecidas, visitan a Picasso para interrogarlo en relación con el mencionado cuadro. Los funcionarios saben ya que se trata de una obra robada. Pero el pintor les muestra la carta escrita de puño y letra de Fabiani, que había conservado. Los investigadores se ven obligados a reconocer que el documento absuelve al pintor de toda responsabilidad en el asunto, y le comunican la verdadera historia de la pintura.

Picasso descubrirá así la procedencia de la tela que, con tantas garantías, había comprado de las manos de su amigo marchante: la colección confiscada de Pierre Wertheimer, también gran aficionado parisino de Rousseau. Al enterarse, sin chistar claro está, el pintor devolvió el cuadro a su verdadero propietario.^[5]

En cuanto al colaborador Louis Darquier de Pellepoix, director del Commissariat Général aux Questions Juives (Comisariado General sobre Asuntos Judíos, CGQJ) de 1942 a 1944, éste reacciona velozmente a los acontecimientos y logra escapar a la justicia francesa de la posguerra. En 1944, el funcionario de Vichy huye, al igual que muchos otros, a España, en donde, gracias a sus contactos y amistades con el régimen de Franco, se refugia y lleva una vida normal, hasta su muerte en los años setenta.

Pero acaso la señal más clara de la actitud francesa desplegada en los años de la posguerra se manifestó en enero de 1945 cuando, durante una importante reunión de la Asociación de Marchantes de Arte, los respetables miembros deciden no proporcionar más información ni al nuevo gobierno de De Gaulle ni a los investigadores de la DGER sobre el comercio ilegal de obras de arte durante la ocupación.

La razón oficial de este inusitado desafío es el deseo de normalizar el mercado en Francia, atraer clientes y evitar el descalabro de las ventas en París ante la competencia extranjera. Sin embargo, las motivaciones reales y profundas serán el temor a las represalias políticas y las posibles acusaciones de colaboración con el enemigo. Con estas ideas en mente, los propios marchantes franceses, en un gesto de autodefensa, cierran, desde muy temprano, las puertas a una necesaria limpieza general de su medio, dificultando la recuperación de muchas obras confiscadas.

Es cierto, por lo demás, que este repliegue se percibe como una reacción necesaria, pues un número importante de los miembros de la mencionada asociación habían participado activamente en la dispersión de una parte de las obras desaparecidas. En el fondo, los comerciantes de arte adoptan la misma actitud que otros ámbitos de la sociedad francesa: cierran filas, arrastran los pies y dilatan el tiempo.

Pocas semanas después de la liberación de París, y aun antes de que el ejército

alemán se retirase de la totalidad del territorio francés, el gobierno provisional del general De Gaulle comienza la búsqueda sistemática de las obras confiscadas en Francia, intentando deshacer metódicamente lo que los nazis habían realizado con suma eficacia durante los cuatro largos años de la ocupación.

Por decreto gubernamental se crea la Commission de Récupération Artistique (Comisión de Recuperación Artística, CRA), dirigida por el experimentado historiador del arte Albert S. Henraux, que, en 1939, había participado junto al coleccionista David David-Weill en la gran mudanza de las colecciones del Museo del Prado a Ginebra, con la intención de protegerlas de los estragos ocasionados por la guerra civil en España.

Apropiada y simbólicamente, la recién creada comisión utilizará como sede el mismo Museo del Jeu de Paume ocupado hasta sólo unas semanas atrás por los nazis para su plan de saqueo. Además del aspecto emblemático de la decisión, las razones del gobierno francés para reservar al pequeño museo como depósito de obras recuperadas por la CRA recuerdan aquellas expuestas por los alemanes en 1940: aislamiento del edificio para un mejor control del proyecto, ubicación central y accesibilidad del museo por el lado de la Plaza de la Concordia.

Los funcionarios franceses ponen pronto manos a la obra, separando y clasificando miles de querellas de obras robadas, ahora reclamadas por sus legítimos dueños. Inmediatamente establecen e imprimen un útil y vasto catálogo en varios volúmenes y en tres idiomas, *Répertoire des biens spoliés en France de 1939 a 1945* (Directorio de bienes expoliados en Francia de 1939 a 1945), que contiene las listas y las reproducciones de los cuadros, dibujos, esculturas, objetos de arte y libros robados, según las reclamaciones hechas por ciudadanos franceses a partir del otoño de 1944.

Entre los legendarios investigadores de la CRA la conservadora Rose Valland tiene un papel primordial hasta su muerte en los años setenta. La acumulación de pormenorizados conocimientos y documentos sobre el funcionamiento de la maquinaria de la confiscación, reunidos clandestinamente por la arriesgada resistente a lo largo de sus cuatro años en el Jeu de Paume, permitió seguir el rastro de un número considerable de objetos. Aparte de la labor de investigación que realizó individualmente en 1944, Valland hace entrega a los oficiales del ejército norteamericano de los centenares de copias de los documentos de confiscación que había reunido en el depósito nazi. Éstos permiten a los aliados, además de obtener un panorama amplio de las dimensiones de la confiscación, localizar y rastrear en territorio alemán miles de objetos confiscados. Entre los franceses que participan en Alemania, en el esfuerzo nacional de recuperación de lo robado se encuentran también Marcelle Minet, la conservadora de la colección de David-Weill y Hubert de Brie (véase [ilustración C9](#)).

Por su parte, los aliados anglo-norteamericanos habían organizado, desde mediados de la guerra, el *Monuments, Fine Arts and Architecture* (Monumentos,

Bellas Artes y Arquitectura, *MFA & A*), servicio encargado de la protección y localización de monumentos y de obras de arte. La vertiente estadounidense había establecido inventarios muy precisos que le permitieron, desde antes del desembarco en Normandía en junio de 1944, conocer con precisión la naturaleza y los nombres de muchas de las víctimas de las confiscaciones. El ejército británico organizará un servicio más reducido en número, pero que poseía la ventaja de funcionar como un verdadero servicio de inteligencia. En él, se ilustrará el conocido historiador del arte Douglas Cooper, que recopiló la información sobre la compañía de transportes Schenker en París e investigó detenidamente el mercado suizo.

En cuanto a la Unión Soviética, ésta se había forjado una visión muy particular de los hechos, pues con la invasión del país el ejército alemán destruyó irremediabilmente —entre castillos, palacios, iglesias y monasterios— unos doscientos mil monumentos y decenas de miles de obras.

Dada la destrucción masiva de su patrimonio cultural, los soviéticos consideraban que el país podía exigir reparaciones en especies. Así, de la parte de Alemania y de los otros países de Europa del Este que fueron ocupados por el ejército soviético, pocas fueron, relativamente hablando, las obras de arte restituidas a sus legítimos propietarios. Aún hoy, centenares de miles de obras y millones de manuscritos y documentos procedentes de Alemania se encuentran en los museos, archivos y bibliotecas de los países de la antigua Unión Soviética.

A medida que sus ejércitos van liberando territorio en Europa, los oficiales anglo-norteamericanos del *MFA & A* cobran conciencia de la desmesurada dimensión del despojo artístico nazi y concentran sus mayores esfuerzos en la recuperación y la restitución.

Los aliados occidentales desean restituir a sus propietarios las obras confiscadas. Con ese motivo, establecen en Alemania una red de depósitos para almacenar e inventariar las obras, libros y manuscritos hallados. Se trataba de instaurar una especie de dispositivo, simétricamente inverso, que, al igual que el sistema francés de la CRA, deshiciera metódicamente el trabajo efectuado por los nazis en Europa occidental.

El depósito central de la red, bautizado *Collecting Point* (Centro de recopilación) y localizado en la capital bávara, Munich, se instaló, también por razones simbólicas, en los antiguos locales del grupo arquitectónico que incluía el *Führerbau* —las antiguas oficinas de Hitler— y el *Verwaltungsbau* —edificio administrativo del Partido Nacionalsocialista (véase [ilustración C9](#))—. Ambas construcciones neoclásicas habían sido habilitadas durante la guerra como almacén para centenares de obras compradas o confiscadas y destinadas al museo que Hitler proyectaba construir en la ciudad austriaca de Linz. Fue en estos edificios donde los alemanes depositaron, esperando porvenires culturales gloriosos, parte de las colecciones de la familia Rothschild y los centenares de cuadros de la colección Schloss.

Si tenemos en cuenta las muchas vicisitudes que experimentan los cuadros

robados en sus recorridos de mano en mano, podríamos suponer que la historia individual de cada uno es tan rica y densa como la de una agitada biografía.

En la colección del marchante Paul Rosenberg, muchas de las obras conocieron la dispersión y la consiguiente desaparición, aun sin haber pasado la frontera del país. En efecto, unos treinta cuadros confiscados en la villa de Floirac habían permanecido hasta finales de 1941 en el anexo de la embajada alemana a la espera de un intercambio. Entre éstos, todos ellos *degenerados*, se encontraba un bello dibujo al pastel, *Mujer desnuda de pie*, ejecutado por Picasso durante su estancia en el pueblo costero de Antibes en 1923 (véase [ilustración A4](#)), así como una *Bañista con los brazos en alto* y un *Plato de ostras con servilletero*, de Braque.

Claro está, los funcionarios de la embajada no habían logrado vencer sus profundas aprensiones y recelos por lo que a los *expresionistas salvajes* respecta, hasta el punto de permitirse colgarlos en las paredes de sus oficinas. Sólo habían intentado adelantarse a sus competidores del ERR, antes de que éste inundase el mercado parisino con las centenares de obras depositadas en el Jeu de Paume. Intercambiados en el mercado, desgraciadamente los cuadros almacenados mencionados han desaparecido sin dejar el más mínimo rastro hasta el día de hoy.

Poco después de la liberación, en agosto de 1944, Paul Rosenberg inicia, desde su exilio en Nueva York, la búsqueda de las obras confiscadas de su colección y su galería. Es a partir de octubre, por medio de un intercambio de cartas con su otro hermano Edmond, que había podido permanecer en París durante la ocupación y juntado una valiosa cantidad de información, que Paul comienza a poder reconstituir la trama de los eventos y a medir la importancia de las confiscaciones, que, hasta aquel entonces, desconocía.

Descubre que el edificio del número 21 de la *rue de La Boétie* había sido ocupado por el *Instituto de Estudios Sobre la Cuestión Judía*, organismo de Vichy, y que, al partir, el personal había cargado con lo que allí se hallaba —el elegante paño que cubría las paredes, las cortinas, las espesas alfombras— resarciéndose a su manera por salarios atrasados.

El marchante se entera, para su gran alivio, de que sus empleados han tenido un comportamiento ejemplar, a pesar de las dificultades a lo largo de cuatro años. Lee que las obras depositadas en la ciudad de Tours se habían podido salvar de la confiscación gracias a la habilidad del fiel chófer Louis Le Gall. Además, éste había pagado de su propio bolsillo las últimas mensualidades del depósito.

Más importante, el indispensable Le Gall había conservado discretamente una preciada lista de todas las obras que se encontraban en Floirac en septiembre de 1940. Por último, Rosenberg advierte con ánimo, en una de las cartas, que las pocas telas que había dejado depositadas en la caja fuerte de Georges Braque en el Banco de Libourne se habían salvado igualmente.

Por su parte, *mademoiselle* Roisneau, su asistente en la galería de París, impulsada por un sano reflejo comercial, había invertido los restos de dinero

abandonado por su patrono en cuadros comprados a nombre de éste. Roisneau pudo así adquirir un Renoir para su jefe. Pero la asistente se había visto forzada a huir al campo, ya que los alemanes, sospechando alguna complicidad con Rosenberg, habían allanado su departamento, precintado su sótano y hasta amenazado.

Una carta del hermano Edmond complementa las primeras informaciones:

Lo único que quedaba en las cajas de la *rue* de La Boétie era un bodegón grande de Matisse, un *Paisaje de un bosque* y un *Desnudo* de Picasso y un Marie Laurencin grande. [...] El portero del edificio había puesto a cubierto también algunos cuadros que se encontraban en el sótano. [...] Todos los álbumes de fotos, un metro y medio cúbico en total, se salvaron.

El comerciante de arte aprenderá, por lo demás, que los cuadros de Floirac y de Libourne habían sido enviados, en pequeña parte, a Alemania y, por la otra, mayor, vendidos en el mercado europeo. Según las informaciones obtenidas por Edmond, siete Matisse circulan por París, entre los cuales se hallan *Joven con falda rosada con flores en una mesa* y *Odaliscas y flores*, confiscado este último en Floirac y vendido en París por el marchante Fabiani. Otra tela, *La durmiente*, fue vendida por la galería Renou & Colle a un aficionado desconocido, mientras que *El almuerzo* de Bonnard había sido subastado en París el 18 de febrero de 1944.

Gracias a los pormenores descritos en las cartas, Paul entrevé la extensión del reciclaje del arte robado en el propio mercado parisino. Edmond relata, detalladamente, cómo logró encontrarse con el marchante belga Raphaël Gérard con la intención de discutir el paradero de una tela robada de Pissarro, *Efecto de nieve*. Durante la conversación, Gérard le informa de que ya había vendido el cuadro a una cliente. Turbado por el miedo ante la firme reclamación de Edmond, Gérard promete hacer lo necesario para localizarlo y devolverlo. Pero añade que es preciso no hablar del tema de la confiscación para no asustar a la clientela. En el discurrir de la conversación, sometido a la insistencia de Edmond, Gérard terminará por confesar que sabía perfectamente que el Pissarro era robado, pues se lo había comprado a la embajada de Alemania. El belga le ruega a Edmond que no lo delate ante las autoridades francesas.

Por otra parte, Edmond le escribe a su hermano que Braque, al enterarse de la existencia en el mercado de uno de los cuadros robados de Rosenberg pintado por él, *Mandolina sobre velador*, había pedido a la galería Louise Leiris que lo comprara para retirarlo de la circulación.

Sobre todo, Paul recibe de su hermano la buena noticia de que la CRA, de reciente creación, posee información fiable sobre el paradero de algunas de las obras desaparecidas. El dedicado hermano, que se ha reunido ya varias veces con los encargados en París, añade:

[...] según esas informaciones, una parte de tu colección, entre la cual *Hombre con la oreja quebrada* [sic] de Van Gogh, se encontraría en Suiza.

Edmond ha comenzado ya a preparar los largos y complejos expedientes de reclamación que someterá a la Comisión. Por medio de otros contactos en París ha oído que *Ventana abierta* de Matisse fue también divisada en Suiza.^[6]

En adelante, Paul Rosenberg comprende que sus cuadros se encuentran dispersos entre Francia, Alemania y Suiza. Desde su galería en Nueva York, el marchante prepara impaciente su regreso a Francia, mientras acumula información sobre los desaparecidos. Intenta regresar desde el otoño de 1944, tan pronto huyen los alemanes de París, pero se enfrenta a prioridades militares y a las prohibiciones sobre la circulación civil, pues la guerra continúa. El inquieto francés tendrá que esperar hasta el verano de 1945 para llegar a París.

Paul proseguirá, como veremos más tarde, en su determinación de dar con el paradero de todas y cada una de las obras desaparecidas. Pero a su muerte en 1959 muchas de éstas no habían sido localizadas aún.

En los años que siguen, los herederos del gran comerciante de arte abandonan paulatinamente todo intento sistemático por buscar o localizar las obras desaparecidas de la colección. Antes de la publicación de este libro, la familia supuso durante años que sólo faltaban una decena de obras en su colección, pero se ha establecido que todavía se encuentran desaparecidos unos sesenta a setenta cuadros y dibujos.

Pero es cierto que cuando miles de obras pasan por decenas o cientos de manos diferentes, su desaparición se convierte en algo tan probable como su reaparición.

He aquí la demostración, por medio de varios ejemplos, de esa importante regla del mercado.

A finales del año 1970, Alexandre Rosenberg, ahora marchante y heredero de la galería, establecida después de la guerra en Nueva York, recibió una carta de Francfort. En ella, firmada por un abogado alemán, se le informaba de que un pastel de Degas, *Dos bailarinas*, procedente de la colección de su difunto padre, se encontraba en manos de dos desconocidos de nacionalidad suiza o alemana que no deseaban identificarse. Según el letrado, los dos supuestos propietarios alegaban que el propio Paul Rosenberg había vendido el pastel en 1940 en París. Y proponían ahora venderlo a su hijo Alexandre.

Éste, indignado, sabe que el dibujo le ha pertenecido siempre, pues fue confiscado con el resto de la colección de su padre en Floirac y nunca había sido localizado. Alexandre comprende de inmediato, al igual que muchas víctimas de la confiscación antes y después de él, las dificultades que existen para iniciar un juicio, a pesar de su firme intención de reclamar el pastel de Degas, el hijo de Paul deberá tomar en consideración la complejidad de las leyes internacionales sobre la propiedad y el robo.

En su respuesta escrita, el marchante formula una propuesta más sencilla: a

cambio de una suma por establecer, la sucesión Rosenberg cede todos los derechos presentes y futuros sobre el Degas. Los dos desconocidos, sorprendidos por la simple reacción del comerciante de arte, aceptan la oferta inmediatamente. Y por correo entre Nueva York y Francfort se concluye el negocio.

Unos años más tarde, en 1974, el mismo Alexandre, sentado en las oficinas de su galería en Nueva York, hojea el catálogo de una subasta que tendrá lugar en el Hôtel Rameau, en la ciudad de Versalles. Doscientos seis cuadros se encuentran a la venta al mejor postor; habrá, entre otras, obras de Braque, de Calder, de Chagall, de De Chirico.

En el catálogo, el marchante repara en el lote número 76, cuyo título es *Velador con un paquete de tabaco*. El cuadro mide 130 centímetros de alto por 89 de ancho, lleva la firma de Braque en la parte inferior de la tela y la fecha de ejecución, 1930.

Sorprende a Alexandre que la nota explicatoria impresa atribuya la procedencia del cuadro a la *antigua colección Paul Rosenberg*. Lo asombra aún más la identidad del actual dueño, que ha puesto la obra en venta. Se trata de Madame de Chambrun. Ella es la conocida hija de Pierre La-val, el que fue primer ministro del gobierno de Vichy, ejecutado en 1945 por colaboración con el enemigo.

Alexandre sabe que la información proporcionada por el catálogo no es cierta: el cuadro, que nunca había sido restituido, le fue robado a su padre por la embajada en Floirac. Hasta el instante en que Alexandre lo advierte en la ilustración reproducida para la subasta de Versalles, no se había tenido la más mínima noticia sobre la existencia del Braque. El último conocimiento concreto que tuvo la familia sobre la obra consistía en que los diplomáticos nazis la habían asignado para un intercambio.

Rosenberg parte en avión al día siguiente con destino a París; y el 11 de junio, día de la subasta, se presenta en compañía de agentes de la policía francesa a reclamar el cuadro. Presa de un ataque de nervios ante la inesperada situación, Madame de Chambrun cede la obra inmediata mente.

No era ésta la primera vez que Madame de Chambrun se encontraba en semejante aprieto, pues ya en los años cincuenta la familia Schloss había descubierto uno de sus cuadros confiscados en la misma colección. Hasta el día de hoy se desconoce el camino que tomaron esas dos telas robadas en 1940 y en 1943, respectivamente, para arribar hasta las manos de la hija de Laval. Pero sabemos con certeza que su padre fue un gran amigo y aliado político del embajador Abetz, hombre profundamente implicado en el proyecto de confiscación de las obras de Floirac.^[7]

En 1987, poco tiempo después de la súbita muerte de Alexandre, su esposa Elaine se encontraba en la biblioteca de la galería Frick en la Quinta Avenida en Nueva York hojeando el número de diciembre de la prestigiosa revista británica de arte *Apollo Magazine*.

Al avanzar hasta la página 25 de la publicación, la señora se topa con un anuncio a toda página que informa de la inminente organización de una subasta de pinturas y dibujos antiguos y modernos en la galería Mathias F. Hans, en Hamburgo. A la venta

se encuentran obras de Degas, Rembrandt, Tiepolo, Vallotton y Braque. La pieza clave de la pequeña subasta se reproducía en una foto a todo color: se trataba del *Retrato de Mademoiselle Diot* (véase [ilustración A3](#)) de Degas, obra que ya conocemos.

Al igual que los otros dos cuadros mencionados anteriormente, éste también había sido confiscado por la embajada alemana. Además, como ya sabemos, el cuadro impresionista había decorado las paredes de sus oficinas a lo largo de las hostilidades, para después, en los días previos a la liberación de París, desaparecer sin dejar rastro.

El anuncio describía la procedencia del Degas; en lugar destacado se encontraba la prestigiosa referencia a la colección de Paul Rosenberg en París. Inquietante también era otro hecho: en toda la existencia oficial de este cuadro previa a la guerra no se había realizado o publicado nunca una foto en color de éste, ya por medio de la galería Rosenberg o en el propio catálogo razonado de los retratos de Degas, publicado en 1962 por la historiadora norteamericana Jean Sutherland Boggs.

En aquel mismo año, el Degas había sido ofrecido al marchante parisino Paul Brame, uno de los más conocidos expertos del pintor en Francia. Al caer en la cuenta de que el cuadro pertenecía a Paul Rosenberg, Brame había rechazado la oferta y previno a la policía, pero el anónimo vendedor ya había desaparecido.

La viuda de Alexandre, al distinguir la foto de la tela, recuerda que éste figura entre los casos sin resolver de su suegro. Regresa a la galería familiar y consulta los archivos para confirmar la información. Después de consultar con un abogado, Elaine telefona a la galería en Hamburgo, declara que el cuadro le pertenece y exige información sobre el vendedor. El dueño de la galería rehúsa divulgar el nombre de éste, pero está dispuesto a informarle sobre la llamada de Elaine. Días más tarde, cuando la nuera de Rosenberg se comunica nuevamente, la galería le informa de que el vendedor ha desaparecido al igual que el cuadro.

Desde entonces no se había vuelto a tener más noticias de éste, hasta la publicación norteamericana de este libro cuando se supo, por medio de un marchante conocedor que, después de las llamadas de Elaine a principios de los años noventa, el *Retrato de Mademoiselle Diot* había sido vendido en subasta en alguna de las casas especializadas de Nueva York.

Otro caso interesante de reaparición súbita de un cuadro ocurre en agosto de 1997, recién publicada la primera versión norteamericana de este libro. Una nieta de Paul Rosenberg, hija de Alexandre y Elaine, lleva su flamante ejemplar a la fiesta de unos amigos en una residencia en los alrededores de Nueva York. La nieta coloca el libro sobre una mesa y otro invitado, por pura curiosidad, recoge la publicación y comienza a hojear y a examinar las ilustraciones. Sorprendido, el convidado detiene su mirada en *Oriental sentada en el piso*, también conocido como *Odalisca sentada en el suelo* (véase [ilustración A6](#)), un hermoso Matisse ejecutado en 1927, procedente de la colección de Paul Rosenberg.

El 5 de septiembre de 1941, los nazis habían incautado este Matisse en la caja número siete, arrendada por Paul Rosenberg en el Banque Nationale Pour le

Commerce et l'Industrie en Libourne. Rosenberg lo había depositado en el banco, junto a otras 161 obras, antes de salir para Nueva York. Al confiscarla, los nazis habían transportado la *Odalisca* hasta el depósito de arte robado del Jeu de Paume en París.

El 24 de julio de 1942, el marchante Rochlitz, asiduo protagonista de este libro, presente en el Jeu de Paume, obtiene la *Odalisca* junto a un Gauguin —*Crucifixión o Cristo amarillo*— y a cambio propone una tabla al óleo —*Las tres gracias*, de la escuela renacentista francesa de Fontainebleau, destinada a la colección de Goering.

Hasta aquí la versión concreta de los hechos, que demuestra la clara responsabilidad de Rochlitz, pero en adelante la trama se disipa y complica, asemejándose más a un gran tejido de mentiras.

Durante los interrogatorios efectuados en la posguerra por los militares aliados a cargo de la recuperación de arte robado, el tramposo Rochlitz había declarado que el Matisse, desaparecido entonces, se había extraviado antes de concluir el conflicto. Al final de la guerra, afirmaba el marchante, había despachado unas veinte obras confiscadas en dirección a su residencia en Baviera; pero, según él, catorce de la veintena de cuadros se habían esfumado en algún lugar camino a Baden-Baden. La *Odalisca* de Matisse, juraba Rochlitz, formaba parte de ese envío perdido.

Ante la incredulidad de sus interrogadores, Rochlitz sostuvo que fue el propio director de la compañía de transportes quien se había robado los cuadros, y que, probablemente, éstos nunca habían dejado el suelo francés. Pero añadía que, al verse forzado a dejar París una semana antes de la liberación, tampoco había podido confirmar sus aseveraciones.

Según documentos hallados en los Archivos Nacionales de Estados Unidos en abril de 1945, paralelamente a los interrogatorios del comerciante de arte, varios soldados del ejército norteamericano encuentran y abren una de las cajas enviadas por Rochlitz a su casa en Alemania. En ésta, hallan ocho de las pinturas robadas. Los soldados, que ignoraban la participación de Rochlitz en el proyecto de confiscación nazi en Francia, redactaron un informe sobre el hallazgo y dejaron las obras en la residencia vacía, creyendo que eran propiedad legítima del dueño de ésta.

Más tarde, cuatro de las ocho obras abandonadas en la casa reaparecieron en el mercado parisino después de la guerra. Por supuesto, el primer sospechoso de la venta de estos cuadros sería Rochlitz, que acaso había regresado a su domicilio y traído las piezas de vuelta para venderlas en París. Las otras cuatro, sin embargo, no han dado signos de vida hasta el día de hoy.

En sus informes, los interrogadores de Rochlitz calificaron al marchante de *hombre débil y cobarde*, con *fama de mentiroso* y, más que nada, de *oportunista de bajo calibre*. Advertían los militares aliados que nada de lo que pudiera afirmar Rochlitz resistiría a un examen riguroso. Nunca falto de argumentos, el acosado comerciante de arte alemán afirmaba descaradamente a sus interrogadores que su intención al participar en los intercambios era salvar las obras robadas pues, en caso

de que él no las hubiera canjeado, los nazis las habrían quemado por ser *arte degenerado*.

De hecho, algunos de los investigadores que conversaron con Rochlitz entonces sugirieron que su versión de lo ocurrido podía muy bien ser una artimaña concebida para despistar y que acaso los cuadros se encontraban aún en sus manos. Los interrogadores que afirmaban lo anterior no estaban, claro está, al tanto de las ocho obras detectadas en casa del marchante.

Más de cincuenta años después de los interrogatorios de Rochlitz y de que fueran emitidas estas sospechas, los hechos han venido a confirmar las intuiciones originales de los militares. Rochlitz mentía tanto como respiraba.

En algún momento después de terminada la ocupación, la desaparecida *Odalisca* surge de nuevo en París y la galería francesa Drouant-David la compra. No sabemos exactamente de manos de quién adquiere la tela la galería, aunque sospechamos que ha de haber sido de Rochlitz o de uno de sus asociados. Luego, en 1954, la renombrada galería Knoedler & Company de Nueva York la adquiere y la introduce en Estados Unidos para venderla a los esposos Bloedel en la ciudad de Seattle.

Cuando el convidado que hojeaba la edición norteamericana de este libro observa la ilustración de la *Odalisca*, advierte que conoce muy bien el cuadro, pues había podido admirar el Matisse a lo largo de su infancia en la casa de sus abuelos en Seattle. Su abuelo es Prentice Bloedel, fundador de una conocida compañía maderera canadiense, MacMillan Bloedel. Así, el nieto de Bloedel transmite la noticia a la nieta de Rosenberg, que había traído el libro a la recepción; añade que recientemente sus abuelos habían donado el Matisse al Museo de Arte de Seattle.

Los herederos Rosenberg iniciaron seguidamente una costosa demanda de reclamación contra el Museo de Arte de Seattle que duró hasta el año 1999, fecha en la que la institución cultural privada, bajo presión constante de parte de la opinión pública, entregó *Odalisca sentada en el suelo* a la familia.

Un aspecto interesante de este caso es el hecho de que el rastro público del cuadro había desaparecido casi enteramente, pues, desde 1954, el Matisse se encontraba decorando la casa familiar en Seattle. La dificultad de rastreo para esta investigación aumentaba considerablemente ya que la *Odalisca* se había conservado, desde entonces, en la intimidad de la casa de los Bloedel, en el noroeste norteamericano, lejos de los grandes centros culturales, en donde solamente un grupo muy reducido de personas podía conocer su existencia. Sólo en una ocasión el cuadro había dejado la residencia y figurado en un breve catálogo de una pequeña exposición de Matisse que tuvo lugar en los años ochenta. Fue gracias a una mayor y más amplia difusión de la información —en este caso la publicación de este libro— que se pudo ubicar el cuadro.

La suerte de las obras de la colección Rothschild será seguramente una de las

menos retorcidas del conjunto de colecciones robadas en Francia. El destino excepcional de éstas se debe ciertamente a una razón primordial: que las obras pertenecientes a la familia, bien inventariadas y catalogadas, debidamente embaladas y almacenadas, habían sido objeto de la codicia al más alto nivel de la jerarquía y de la ideología del Tercer Reich. Fortuna ésta contraria a la de aquellas colecciones compuestas mayormente por obras de *arte degenerado*.

Así, la familia Rothschild recupera sus colecciones, casi por completo, a finales de la guerra; una buena parte localizada en el depósito nazi en el castillo de Neuschwanstein, en la zona de ocupación norteamericana, y otra descubierta en las minas de sal de Alt Aussee. Cabe añadir aquí, como elemento a primera vista anecdótico, aunque de importancia, que las tropas aliadas dieron con las obras de la colección en las mismas cajas en las que la familia las había dejado embaladas cinco años antes, pues los nazis, abrumados por la dimensión del proyecto de confiscación, no habían hallado el tiempo para desembaladas debida mente.

Los aliados devuelven rápidamente *El astrónomo* de Vermeer y las otras obras maestras a Francia, y ésta, a su vez, a los Rothschild. Años más tarde, en la década de los ochenta, los herederos del barón Édouard harán entrega del Vermeer al Museo del Louvre, a título de donación por impuestos de sucesión.

Sin embargo, algunas obras de la colección del barón Robert, confiscadas en el castillo provincial de Laversine, no regresarán. Así, unos cuadros de Braque, de Derain y de Zak de los que se desconoce el paradero.

Después de la liberación, la baronesa Liliane de Rothschild acompañó al fiel mayordomo Félix Pacaut a reclamar algunos muebles robados y devueltos de Alemania que esperaban en los depósitos de restitución del nuevo gobierno francés. En el depósito, la joven baronesa será testigo asombrada del conocimiento, hasta en los últimos detalles, de los objetos de la casa por parte del mayordomo del barón Robert, que tantos objetos familiares había salvado de la rapiña nazi. Cuando los funcionarios del depósito le exigen mayores precisiones sobre un escritorio sin reclamar que Pacaut insistía que pertenecía a la familia, éste indicó, para evidenciar su conocimiento más allá de toda duda, que en el primer cajón de la derecha debería encontrarse una llave que él mismo había colocado. Y en efecto al abrir el cajón señalado, los funcionarios encuentran la llave mencionada que, en cinco años, había viajado a Alemania y vuelto a Francia sin moverse de su lugar.^[8]

Varios cuadros y libros de la colección de Alexandrine de Rothschild, la hermana del barón Maurice, fueron depositados por los nazis en el depósito del castillo de Nikolsburg en los Sudetes y desaparecieron. La región, hoy parte de la República Checa, fue ocupada por el ejército soviético que nunca proporcionó información sobre la existencia de las obras.

Acaso la más inusitada suerte de todas recae sobre la colección de telas de Chardin del primo inglés Henri. Como narramos anteriormente, éste, intentando evitar los estragos ocasionados por el frente bélico en Francia, había recurrido a

enviar sus preciados cuadros a la ciudad de Bath en Inglaterra, lejos de las hostilidades. Pero, como no era de esperar, los bombardeos de la Luftwaffe destruyeron totalmente el lugar en Bath en el que se encontraban almacenados los cuadros y Henri los perdió en su totalidad.

En cuanto al pequeño grupo de obras de la familia disimuladas en Francia, en los depósitos del Louvre, con la complicidad del director Jacques Jaujard, éste regresa a los Rothschild sano y salvo. Por su parte, los alemanes habían transformado el castillo de Ferrières, propiedad del barón Édouard, en una guarnición militar, pero la construcción no sufrió mucho con la presencia alemana y regresó a manos de su legítimo dueño al finalizar la guerra. El barón Robert, en muestra de gratitud por la ayuda prestada a su familia por el Museo del Louvre, hizo donación del magnífico retrato de *Lady Alston* de Gainsborough y de una rara estatuilla de marfil del siglo XII.

Los dos hijos de Josse Bernheim-Jeune, Jean y Henri, serán los únicos herederos de la gran dinastía de marchantes que sobrevivirán a la guerra. Ahora, con su nuevo apellido Dauberville, tomado del apodo empleado durante la guerra para poder pasar de incógnito, los dos hermanos lograrán recuperar sólo una parte de los cuadros y objetos procedentes de la colección de su fenecido padre. A pesar de los sucesivos ocupantes de la casa de la *rue* Desbordes-Valmore en París y de la confiscación total de la colección y de las existencias de la galería en el barrio del Faubourg Saint-Honoré, Jean y Henri consiguen localizar, con la ayuda de los funcionarios de la CRA, un buen número de obras que habían sido transportadas a Alemania o que los propios vecinos habían escondido después de habérselas apropiado.^[9]

Mientras se encontraban aún refugiados en Suiza, los dos hermanos habían comenzado los esfuerzos por recuperar sus telas. Por medio de allegados, los hermanos se enteran de que, después de haber sido robado de su residencia en París, en donde cubría uno de los entrepaños de la casa, *La Venus de Cirène* de Bonnard, panel que el pintor había titulado con el nombre de una novela escrita por Josse, se encontraba en el Kunstmuseum de Basilea. Al intentar recuperarlo se ven obligados a retroceder en sus gestiones, pues reciben, a manera de respuesta, presiones varias incitándolos a desistir de su reclamación y amenazas de expulsión del país.

Una vez concluida la guerra, desde Francia la familia inicia nuevamente los trámites de reclamación del Bonnard, pero el museo insiste durante años en que según la ley suiza el cuadro le pertenece. No obstante, después de la publicación de este libro, la familia Dauberville y el museo llegaron a un acuerdo sobre el cuadro que satisfizo a ambas partes.

Naturalmente, una de las primeras gestiones que intenta la familia al regresar a París será recuperar los locales de la antigua galería Bernheim-Jeune, en el número 83 de la *rue* du Faubourg Saint-Honoré. El oportunista corredor de propiedades Borionne, que había comprado el edificio a un precio muy ventajoso durante la

guerra, era el propietario del lugar. Como sabemos, Borionne había alquilado los locales a diferentes inquilinos y decidió complicar la devolución de la propiedad. El corredor, que temía ser delatado por sus actividades bajo la ocupación, había mudado los muebles y efectos de la galería fuera del edificio.

Sobre todo, había escondido en un lugar desconocido las cinco a seis mil valiosas fotos de los archivos de la galería. Borionne sabía que tenía en sus manos la historia visual de la dinastía y amenazó con destruirlas si los dos hermanos se querellaban ante el nuevo gobierno. Jean y Henri cedieron ante el chantaje y, a cambio, recuperaron el archivo fotográfico. En cuanto al edificio, para obtener su restitución se vieron obligados a presentar más de sesenta demandas jurídicas de desahucio y esperar varios años antes de lograr entera satisfacción.

De parte de la familia Lauwick, los dos hermanos recibieron la catastrófica noticia del incendio del castillo de Rastignac. Jacques Lauwick, el hijo de la propietaria, que había sido interrogado por los alemanes, estaba seguro de que los cuadros habían ardido junto con la mansión.

Pero los Dauberville no estaban del todo convencidos. Esperanzados, los hermanos confían a un investigador privado una indagación en la propia región de Périgueux. Al cabo de una minuciosa investigación, éste redacta un informe en el que presenta nuevos indicios que, si resultan ser ciertos, transforman los hechos conocidos hasta entonces: un ferroviario de la región declaraba haber sorprendido a los alemanes, el día mismo del incendio cargando dentro de un camión, cuadros envueltos en papel de embalar. Según la descripción del nuevo testigo, el embalaje que cubría a las supuestas telas correspondía a aquel que llevaban los cuadros el día de su llegada al castillo desde París. Otro testigo más, una jovencita, había escrito en marzo de 1944 en su diario de adolescente, que observó cómo un grupo de soldados alemanes cargaba unos paquetes enrollados dentro de un camión. Curiosa por saber de qué se trataba, la jovencita había interrogado a los militares. Éstos le habían informado que se trataba de cuadros.

Los nuevos datos fueron motivo de optimismo para la familia. Y es muy cierto, por una parte, que la hipótesis de la existencia de los cuadros es presumible, pues, para la fecha en la que ocurre el incendio del castillo, es aún posible concebir el robo de los cuadros por los alemanes y su consiguiente transporte por tren o camión hacia París o Alemania. Pero, por la otra, y con el pasar de los años, no es menos cierto y desesperanzador que, hasta el día de hoy, ni uno solo de la treintena de cuadros, entre los cuales se encuentra el Retrato del *Pintor con cabellos largos* de Cézanne, haya vuelto a aparecer desde aquel lejano día del 30 de marzo de 1944.

Con la liberación, el coleccionista David David-Weill regresó a París de la zona no ocupada y abrió las puertas de su residencia en el número 14 de la *rue* de Chezy en Neuilly. En ella quedaba muy poco. Las sucesivas confiscaciones y requisiciones de los alemanes habían hecho desaparecer un ochenta por ciento de los muebles antiguos, cuadros, esculturas, tan laboriosamente coleccionados, así como la rica

biblioteca que el banquero se había visto obligado a abandonar. Igualmente, se habían esfumado centenares de fotos sobre los objetos que formaban la colección y miles de páginas de correspondencia sobre ésta.^[10]

Entre las piezas abandonadas en Neuilly, al menos unas cincuenta pinturas han desaparecido hasta el día de hoy sin dejar huellas. Entre los cuadros se hallaban algunos de Bonnard —*La Plaza de Clichy*, *Mujer en la bañera* y *La playa*—, un Vuillard, unas *Ruinas* de Utrillo, un paisaje de Maillol, unas telas de Roussel y dos obras de Vallotton. Se tiene, además, constancia de que el 10 de agosto de 1943 los alemanes robaron una serie de seis bosquejos de Fragonard —*Guerrero apuñalando a un hombre acostado* (véase [ilustración C1](#)), al igual que un *Retrato de Chateaubriand a los 43 años* de Isabey—. De la misma residencia también habían desaparecido decenas de valiosos dibujos de los siglos XVIII y XIX, al igual que sillas, butacas, mesas, estatuas, marcos de cuadros, figurillas en porcelana y relojes. De la biblioteca David-Weill no encontró más que los ficheros, siete cajones enteros con doscientas a trescientas fichas cada uno.

De hecho, una parte de las piezas confiscadas, que incluían los bosquejos de Fragonard y el retrato de Isabey, había sido despachada por el ERR con destino al castillo de Nikolsburg, en la actual República Checa. Al llegar la derrota alemana, los objetos se encontraron, pues, en la zona de ocupación soviética y nunca más se ha tenido noticia de ellos.

En el jardín del palacete de Neuilly quedaba sólo una estatua que formaba parte originalmente de un par. Intrigado por conocer el motivo por el cual los alemanes habían cargado con una y dejado la otra, David-Weill pidió a un experto que intentase averiguar la razón. El experto concluyó que, de las dos estatuas, los alemanes habían abandonado la falsa.

El insaciable ERR había continuado su obstinado saqueo de la residencia hasta el mes de enero de 1944, probablemente dentro del marco del proyecto *M-Aktion*, consistente en apropiarse de muebles en Francia para remplazar aquellos destrozados en las oficinas del Reich localizadas en ciudades devastadas por los frecuentes bombardeos aliados.

Los ciento treinta cajones originalmente confiados a la administración de los museos nacionales en el castillo de Souches y aquellos confiscados en la propiedad familiar de Mareil-Le-Guyon habían sido muy cuidadosamente protegidos en los depósitos del ERR en Alemania y fueron prontamente restituidos.

Marcelle Minet, la conservadora particular de la colección, había sido incorporada al servicio de recuperación de arte del ejército francés y formaba parte de la delegación francesa del centro de recopilación aliado, el *Collecting Point*, en Munich, ubicado en la zona de ocupación norteamericana. Sus privilegiadas funciones militares le permitían no sólo participar en el trabajo de recuperación general, sino también ayudar a localizar y enviar rápidamente a París los objetos dispersos de la colección de su patrono.

En lo que respecta al hijo de David, Pierre David-Weill, el departamento que había ocupado en la Avenue Émile-Accolas y decorado por André Masson, Alberto Giacometti, Lipchitz y LurCat había sido saqueado en su totalidad. Los inquilinos alemanes habían arrancado los cubre-rradiadores de Giacometti y, probablemente, los vendieron; un retrato de la esposa de Pierre, ejecutado por Balthus, había desaparecido, al igual que algunos de los tapices realizados por Lurçat. En el departamento, los alemanes sólo habían olvidado los morillos de la chimenea diseñados por el escultor Lipchitz.

Pero las obras de mayor valor, las dos grandes telas-murales de Masson, *Animales devorándose entre sí* y *La familia en metamorfosis* (véanse [ilustraciones C2](#) y [C3](#)), que colgaban, respectivamente, de las paredes del comedor y de la sala de fumar del nuevo departamento, no se encontraban allí. Los dos paneles —cada uno mide 450 por 175 centímetros— habían desaparecido y Pierre David-Weill no pudo nunca recuperarlos en vida.

De hecho, cuenta su familia que el sentimiento de pérdida de las obras confiscadas fue tan absoluto en el coleccionista que, después de la guerra, éste ya no quiso comprar más arte moderno. A partir de la posguerra, el banquero concentró su fortuna y esfuerzos en coleccionar obras del siglo XVI.

Según las informaciones obtenidas, *Animales devorándose entre sí* habría sido destruida, pero no así *La familia en metamorfosis*.

La historia de muchos cuadros desaparecidos nos enseña que, después de una larga vida subterránea, acaso con su procedencia transformada o truncada —como si hubieran padecido de amnesia por décadas—, lo robado vuelve a la superficie.

Dado por desaparecido, *La familia en metamorfosis* reaparece súbitamente en 1985, durante una exposición en la galería Brusberg en Berlín occidental. En la corta procedencia inscrita en el catálogo existía un gran hueco histórico entre 1940, último año en que se encontraba en la residencia parisina de Pierre David-Weill, y el día de la apertura de la exposición de 1985 en Alemania. La otra información incluida en la publicación indicaba que la galería Paolo Sprovieri de Roma había prestado la obra a la galería berlinesa, y que anteriormente ésta había pertenecido a una colección privada italiana.

Después de esa suerte de renacimiento en la galería de Berlín, La familia se expuso en Roma en el verano del mismo año, en la ya mencionada galería Paolo Sprovieri. Ese año de 1985 fue de gran actividad europea para la obra, pues viajó, además, a una gran exposición en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Nîmes, en el sur de Francia.

Luego, el 11 de noviembre de 1988 el gran panel de Masson fue presentado a la venta en una subasta en la renombrada casa Sotheby's en Nueva York. Tal y como ya hemos podido constatar en otras ocasiones, en aquel entonces los directores y

archivistas que preparaban los serios catálogos de las prestigiosas compañías de subastas internacionales no se informaban lo suficiente sobre las procedencias y los orígenes de las obras que ponían a la venta. Así, el catálogo de la venta de Sotheby's proporcionaba a sus posibles compradores sólo un elemento de información en el corto texto que describía la procedencia del cuadro: la exposición de Berlín de 1985 en la galería Brusberg.

La historia de *La familia* nunca fue verificada por los vendedores de Sotheby's. En el catálogo, la procedencia no incluía nada más, ni antes ni después, a pesar de los casi sesenta años transcurridos desde la ejecución exclusiva del cuadro por un artista de renombre, de quien existe una gran cantidad de escritos disponibles y bien documentados.

En la venta de Sotheby's compra el cuadro un tal Odermatt, galerista canadiense. Y finalmente, en el verano de 1995, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid adquiere, de manos de Odermatt, el gran cuadro con la intención de ampliar su importante colección de arte moderno. El Reina Sofía restauró la tela y la colgó en el mismo piso que el *Guernica* de Picasso. Pero hasta su adquisición por el prestigioso museo, ninguno de los compradores o vendedores se había interesado excesivamente en los orígenes del cuadro.

Fue sólo con la publicación de este libro que la familia David-Weill descubre la existencia del panel en España y que los conservadores del museo conocen su entera historia. Una vez pasado el susto inicial y la acostumbrada negación, éstos consiguen llegar a un acuerdo de caballeros con los herederos de Pierre David-Weill. El magnífico panel de Mas-son puede admirarse hoy en el propio Reina Sofía.

Para recapitular la agitada historia de la pintura: la foto del departamento de Pierre reproducida en este libro nos demuestra que *La familia* colgaba de la pared del *fumoir*. De ese lugar desapareció durante la guerra, confiscado por los alemanes, para luego reaparecer en Berlín occidental en 1985, después de una inexplicada ausencia de cuarenta y cinco años. Ese mismo año, el singular panel se expone dos veces, en Italia y en Francia. Tres años más tarde, aparece a la venta en Estados Unidos, en donde lo compra un canadiense que lo vende al Reina Sofía, en España, en 1995.

El tiempo de la reaparición de las obras confiscadas es pues largo, muy largo. A menudo, es necesario aguardar varias décadas para que una obra vuelva a surgir. Y es así, sin prisa, que se debe esperar a que salgan las obras a la superficie, a tomar oxígeno en el mercado del arte, para poder dar con ellas.

Después del pillaje, transportados desde Corrèze, en el centro de Francia, hasta París, los trescientos treinta y tres cuadros de la colección Schloss partieron en tres direcciones diferentes: el Museo del Louvre, para aquellos cuadros clasificados como patrimonio nacional por los que Francia había ejercido su derecho preferente de compra; el depósito del *Führerbau* de Munich para aquellos confiscados por Alemania; y, finalmente, el mercado de arte parisino para las veintidós obras que habían servido de pago en especies del marchante Lefranc, el instigador de la

novelesca operación.

Éste se había deshecho seguidamente de las piezas de maestros antiguos vendiéndolas a un marchante holandés de nombre Buittenweg, activo en París. El empresarial comerciante de arte belga Raphaël Gérard, se ocupó de vender la colección de postimpresionistas y de modernos del doctor Prosper-Émile Weill. Sin embargo, Lefranc había conservado el *Retrato de Romain Coolus* de Toulouse-Lautrec que vendió directamente al Museo del Louvre en marzo de 1944 por la suma de 35.000 francos (17.500 dólares).

Los hijos de Schloss se enteran de los múltiples chanchullos realizados por Gérard y ejercen presión para que éste localice y devuelva las obras de la colección que había introducido en el mercado parisino. Gérard, que estaba también implicado en la venta de obras robadas de la colección Rosenberg, sabe que las autoridades francesas lo podrían deportar a Bélgica si la familia Schloss les informa de su colaboración. A cambio del silencio por parte de la familia, Gérard promete conseguir lo robado, como ya lo había hecho con las obras de Paul Rosenberg.

Las telas de la colección compradas por el Louvre fueron devueltas a la familia en los años inmediatos a la guerra. Los Schloss, en muestra de su agradecimiento por la protección de la colección, regalan al museo la maravillosa tabla *El descendimiento*, del gran pintor flamenco Petrus Christus, supuesto discípulo de Jan van Eyck.

Cuando las fuerzas aliadas entran victoriosas en la ciudad de Munich, en abril de 1945, se pierde el rastro de una buena parte de las obras de la colección que habían partido en dirección a Alemania y que se encontraban almacenadas en el *Führerbau*. Según el primer director del *Collecting Point*, el teniente norteamericano Craig H. Smyth, que entró en Munich a finales de mayo del mismo año, los locales del depósito de arte robado del *Führerbau* fueron saqueados, primero por la población civil de la ciudad, luego por los soldados alemanes y, finalmente, por los soldados norteamericanos.^[11]

Sin embargo, una parte de los cuadros robados —por segunda vez— en la ciudad permanecen en la región, ya que, en los meses siguientes, dos oficiales del ejército yugoslavo descubren algunos de ellos. Los dos militares se dedicaron, por cuenta propia, a localizar obras robadas, tanto en la capital bávara como en la región circundante. Y obtuvieron buenos resultados, pues hallaron además varias telas confiscadas de la colección de David David-Weill.

A fin de cuentas, la familia Schloss sólo ha recuperado, hasta el día de hoy, unos ciento cincuenta y cinco cuadros de los trescientos treinta y tres que le fueron confiscados.^[12]

En 1945, actuando en nombre propio, varios oficiales del ejército norteamericano se personaron en París y propusieron a los herederos la venta de cuatro cuadros de su propia colección. Naturalmente, los Schloss, escandalizados, rechazaron la propuesta.

Ante la imposibilidad de conservar la colección integralmente y bajo un solo techo, Lucien, sus hermanos y su hermana decidieron dispersarla y subastar los

cuadros recuperados. Así llegó a su fin la magnífica colección de Adolphe Schloss, en importantes subastas efectuadas en los años 1949, 1951 y 1954.

En el mucho tiempo transcurrido desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, numerosas son las telas de la colección Schloss que siguen dando señales de vida; apareciendo, desapareciendo y volviendo a aparecer, como monstruos del lago Ness del mercado del arte; las apariciones tienen lugar ya sea en Europa o en Estados Unidos, en reconocidas galerías, como en prestigiosas casas de subastas, como Christie's o Sotheby's.

Éste ha sido el caso del *Retrato del pastor Adrianus Tegularius*, de Frans Hals (véase [ilustración C7](#)), que una ruta internacional y particularmente tortuosa ha llevado, cuarenta y siete años más tarde, de vuelta a la ciudad de París. Este itinerario de incógnito nos demuestra la negligencia de una parte de los peritos y expertos del mundo del arte en lo tocante al arte desaparecido durante la guerra.

En 1943, este retrato, como sabemos, fue adquirido por Hitler para su proyecto de museo en Linz y trasladado de París hasta los sótanos de los depósitos en Munich. Luego, como consecuencia del saqueo intermitente de los edificios, el Hals desapareció.

En 1952, Lucien Schloss, el hijo mayor, recibe las primeras noticias desde su desaparición por medio de una alambicada propuesta. Un tal A. R. Ball de Nueva York le escribe a París informándole de que un caballero residente en Francfort le había ofrecido el retrato de Hals. Ball, que era un desconocido para Lucien, propone jugar el papel de intermediario y desea saber si puede hacer una oferta en nombre de la familia.

Sin el menor deseo de establecer trato comercial con un supuesto marchante que surge de la nada, Lucien no responde a la misiva. A la vez, decide publicar un pequeño anuncio en la prensa alemana con la esperanza de que el caballero de Francfort se identifique. Pero, al cabo de varias semanas, la familia cesa sus intentos al no recibir respuesta.

Sólo quince años después, en 1967, resurge el retrato del ministro protestante de la ciudad de Haarlem, esta vez en Nueva York. La casa de subastas Parke-Bernet lo propone en su venta del 3 de noviembre, junto a obras de la sucesión de la fenecida Princesa Labia de Italia. En su catálogo, la casa no divulga el nombre del dueño del cuadro, pero informa que forma parte de la *propiedad de un caballero*. La publicación, por lo demás, proporciona una escueta descripción de la procedencia del cuadro que se detiene en las siguientes cuatro palabras: *colección Schloss en París*, sin precisar la fecha. El coleccionista noruego Ludvik Braathen compra el Hals por 32.500 dólares. Éste lo revende en marzo de 1972 por medio de la casa de subastas Christie's en Londres. Nuevamente, en el catálogo de ventas la descripción de la historia del cuadro es insustancial, y no se menciona el robo nazi.

Mientras las ventas se suceden, los herederos Schloss no sospechan en lo más mínimo, en Francia, que su cuadro comienza a llevar una vida paralela en el mercado

de arte internacional. Entonces, en el año 1974, el reconocido historiador del arte Seymour Slive publica el catálogo razonado de la obra de Frans Hals y, consciente de que el retrato del ministro había resurgido en el mercado, explica claramente, a propósito del cuadro, que éste había sido robado por los nazis de la colección Schloss y que había desaparecido. El autor advierte que existe *una brecha en su historia que duró hasta que apareció en la venta de la Princesa Labia y otros*.

En su próxima aparición pública, en 1979, en un catálogo de Sotheby's en Londres, el Frans Hals comienza a recuperar su memoria, gracias, sin duda, al libro de Slive. Se describe el cuadro como parte de la colección Schloss de París *hasta 1940-45, época en la cual fue robado Por los nazis y reapareció en la venta de la Princesa Labia*. El escrupuloso catálogo de ventas de la casa londinense llegaba hasta el punto de proveer la referencia del cuadro robado en el vasto *Repertoire des biens spoliés en France de 1939 a 1945*, publicado por la CRA, que contiene las listas y las reproducciones de los objetos confiscados por los nazis en Francia. La publicación del subastador añadía que el cuadro *había sido declarado como desaparecido*.

Sorprendentemente, a pesar de las numerosas advertencias que incluía, y de poseer todos los detalles de la historia del cuadro, Sotheby's, inmune a lo que escribe, sigue adelante con la venta de la obra robada. En comparación con los anteriores vendedores del cuadro, los expertos de la conocida casa de subastas habían ampliado obviamente el campo de su investigación, pero no habían juzgado prudente detener la venta o avisar a los herederos de la familia con el objetivo de saber más. Y no obstante el lastre histórico que cargaba, el cuadro consiguió comprador el 28 de marzo.

El *Retrato* permaneció en manos privadas hasta que, en abril de 1989, Christie's lo pone a la venta en sus locales de Londres bajo el lote número 26. En su catálogo desaparece esta vez la referencia explícita al robo que destacaba el texto de la última venta de Sotheby's. Ahora, la casa de subastas sólo explica que el cuadro formaba parte *de la colección Schloss hasta la Segunda Guerra Mundial*, sin proveer otra información. Al parecer, los expertos de Christie's encargados de la redacción del catálogo no habían leído ni el catálogo de Sotheby's de 1979 ni el catálogo razonado de la obra de Hals escrito por Slive.

Newhouse Galleries de Nueva York, la sucursal neoyorquina de una galería londinense especializada en antiguos maestros de la pintura, compra el *Retrato del pastor Adrianus Tegularius* por 203.501 dólares.

Adam Williams, director de la galería, que, al parecer, ignoraba que acababa de adquirir un cuadro con un pasado tenebroso, juzga que se trata del tipo de cuadro que encontraría fácilmente comprador en Europa. Con esta idea en mente, lo lleva consigo a la XV Bienal internacional de anticuarios en el Grand Palais de París, una feria comercial de anticuarios de lujo muy concurrida que tuvo lugar en septiembre y octubre de 1990.

Así, el Frans Hals robado en París cuarenta y siete años antes acababa de cerrar el

círculo de su trayectoria, volviendo al punto inicial de su complicado viaje por el mundo del arte.

Al enterarse Henri de Martini, uno de los herederos de la familia Schloss, de que el cuadro desaparecido reaparecía en la propia ciudad de la que había sido robado, se comunica con la policía francesa, que lo incauta inmediatamente.

La galería Newhouse, al perder la obra y declararse compradora de buena fe, exige a Christie's la devolución de lo pagado. Christie's reembolsa la suma. Pero la justicia francesa, con la intención de extender una lección al mercado y probar su mala fe y deshonestidad, acusa a Williams de negociar con objetos robados.

Williams insiste en que actuó de buena fe al comprar la obra de la casa de subastas, pues suponía que se trataba de uno de los cuadros ya restituidos de la colección Schloss. El fiscal francés replica que la procedencia del cuadro y el destino de la colección eran ampliamente conocidos de todos. En un primer juicio, el marchante es declarado inocente, pero el gobierno apela la decisión y en el 2001 Williams es declarado culpable y condenado a una sentencia en suspenso de ocho meses de cárcel. El *Retrato* fue devuelto a los herederos. El caso es un claro ejemplo de una obra confiscada que se reintegra, con la complicidad de muchos, en el mercado regular, una vez que su procedencia de origen ha sido borrada u olvidada progresivamente.

Al igual que la mayoría de las colecciones compuestas por obras de *arte degenerado*, la gran colección de arte moderno de Alphonse Kann sufrió innumerables pérdidas durante la guerra. Desafortunadamente, Kann nunca estableció en vida un inventario completo de su vasta colección, y en el momento de las reclamaciones de la posguerra, dependió en gran parte de su memoria.^[13]

En 1938, cuando se firma el Tratado de Munich, creyendo que la guerra se acerca, Kann abandona París y se establece en su residencia de Londres, en donde permanecerá durante todo el conflicto bélico. El gran coleccionista fallece en 1948, a los setenta y ocho años, sin haber regresado nunca a la capital francesa, ni presenciado los estragos ocasionados en su palacete y su colección por la confiscación alemana.

Hasta el día de hoy se cuentan entre las obras desaparecidas de la colección unos cien cuadros y dibujos, treinta tapices y varios manuscritos iluminados. Se encuentran obras de Picasso, Braque, Gleizes, Degas, Gris, Léger, Manet, Bonnard y varias de Matisse, incluyendo *Las dos hermanas*, cuadro de 1906 que se puede apreciar parcialmente en la sección superior izquierda de la foto de la trastienda del Jeu de Paume, en donde los nazis almacenaban el *arte degenerado* confiscado (véase [ilustración C12](#)).

Al enterarse de que un gran número de las obras de la colección, incluyendo los manuscritos, habían desaparecido, los herederos del coleccionista Kann reanudaron la búsqueda interrumpida cuarenta y cinco años atrás con su muerte.

Una de las obras robadas más importantes de la colección cuelga hoy de las

paredes del Musée National d'Art Moderne (Museo Nacional de Arte Moderno, MNAM) localizado en el Centro Pompidou en París. La trayectoria que ha recorrido esta tela desde la guerra es ejemplar por la manera furtiva en la que algunas obras confiscadas vuelven al mundo del arte dejando raros indicios de sus ilícitos orígenes.

Se trata de *Hombre con guitarra* (130 por 72,5 cm) de Braque, un admirado cuadro de 1914, obra maestra del cubismo y una de las piezas centrales de la colección de obras modernas del MNAM.

En 1924, Alphonse Kann compra la espléndida tela de manos del marchante Daniel-Henry Kahnweiler y la conserva en su colección hasta su confiscación en 1940 de su residencia en Saint-Germain-en-Laye. Los nazis la transportan hasta el Jeu de Paume y allí la inscriben en el inventario de confiscación de la colección con la notación *ka 1062*, en el que las iniciales *ka* significan *Kann Alphonse*. La descripción del cuadro, escrita en alemán, dice: *Stilleben mit Gitarre*, naturaleza muerta con guitarra. Se añaden las dimensiones de la obra y el medio en el que se realizó. Junto a la descripción, los alemanes habían estampillado dos letras:

H. G. Estas iniciales indican que el cuadro ha sido reservado para el *Reichsmarschall* Hermann Goering; pero significan concretamente, que el dirigente nazi se apropiaba del cuadro robado para emplearlo en un intercambio personal.

El siempre ubicuo marchante Gustav Rochlitz se encuentra implicado en pleno centro de la transacción. El 9 de febrero de 1942, el comerciante de arte obtiene el Braque junto con otro cuadro perteneciente a Kann —*La cortina amarilla*, de Matisse, que se encuentra hoy lícitamente, en el MOMA en Nueva York— y otras cinco telas modernas a cambio de una *Adoración de los Reyes*, de un pintor desconocido supuestamente alemán.

Durante los interrogatorios a los que fue sometido, Rochlitz confesó que en plena guerra había vendido la pintura al inescrupuloso marchante francés Paul Petrides. Luego, de algún modo, *Hombre con guitarra* entra en la colección parisina de André Lefèvre, un respetado aficionado a Braque y a Juan Gris.

En noviembre de 1965, después de fallecer Lefèvre, la sucesión subasta sus bienes y compra el Braque un conocido comerciante de arte y coleccionista alemán, Heinz Berggruen, cuya colección personal se encuentra albergada hoy en locales de la Colección Berggruen en Berlín.

Años después, en 1981, el MNAM, en el Centro Pompidou, adquiere el Braque de manos de Berggruen por la cantidad de 9 millones de francos (unos 2 millones de dólares de entonces).

La reclamación por parte de la familia Kann se presentó al museo en el transcurso de 1997, después de la publicación en francés de este libro, manteniéndose secreta hasta enero de 1998. Naturalmente, la inesperada noticia sobre un conocido cuadro de gran importancia artística sorprendió al mundo internacional del arte.

Los herederos intentaron un diálogo con los directores del MNAM, pero ante la intransigencia de éstos se vieron obligados a presentar una demanda en los tribunales.

Hoy la reclamación oficial se encuentra además ante una comisión gubernamental creada con el fin de indemnizar a las víctimas del exilio ocasionado por las leyes antisemitas durante la ocupación. Ésta, conocida como Comisión Draï, delibera actualmente sobre el caso y anunciará su decisión próximamente.

Hasta la fecha de publicación de este libro, los herederos de Alphonse Kann han localizado y recuperado varias piezas de la antigua colección. Entre ellas dos Picassos, un Gleizes, un Picabia y un Matisse, *El río con áloes*, detectado éste en la Colección Menil en la ciudad de Houston.

Otro intrigante y polémico caso de obras robadas y localizadas es aquel de ocho manuscritos iluminados de la colección Kann identificados por los nazis en el inventario de confiscación con las notaciones *ka 879* a *ka 886*. El grupo de manuscritos robados se compone de cinco libros de horas flamencos de los siglos xv y xvi, dos libros de oraciones italianos del siglo xvi y un manuscrito persa.

Los escritos no fueron nunca restituidos después de la guerra, y no fue hasta la publicación de este libro que los herederos se enteraron de su existencia.

En 1949, un año después de la muerte de Alphonse Kann, la Biblioteca nacional de Francia expuso tres de los ocho manuscritos en una muestra de obras escritas de valor que permanecían aún sin reclamar.

Posteriormente a la exposición, Georges Wildenstein, el comerciante de arte dueño de las galerías del mismo nombre en París, Londres, Buenos Aires y Nueva York, presentó sendas reclamaciones para los tres manuscritos presentados.

A pesar de que los conservadores, peritos en manuscritos de la Biblioteca Nacional no conocían aún la identidad del propietario legítimo de los manuscritos, éstos discrepan por escrito con la abrupta reclamación de Wildenstein y redactan un informe interno en el que exponen los argumentos y dudas que, según ellos, descalifican las pruebas que presentaba el marchante. Ante la firme negativa de la Biblioteca a entregar los manuscritos reclamados, Wildenstein envió una serie de enérgicas cartas en las que exigía su devolución inmediata. La dirección de la Biblioteca cede a sus requerimientos y, a partir de 1952, Wildenstein comienza a recibir los manuscritos, que sus herederos conservan hasta el día de hoy. Sus actuales representantes son Wildenstein & Company, con sede en Nueva York, y la Fundación Wildenstein, con sede en París, dirigidas por Guy y Alec, hijos de Daniel y nietos de Georges.

Entre noviembre de 1996 y enero de 1997, Francis Warin, sobrino nieto de Alphonse Kann, envió tres cartas consecutivas a la Fundación Wildenstein reclamando los ocho manuscritos iluminados. En éstas recordaba que la información hallada previamente, incluyendo los documentos proporcionados por el gobierno francés, indicaba que los manuscritos formaban parte de la colección Kann y que, como lo recordaba su notación, habían sido confiscados e inventariados por los nazis en el depósito del Jeu de Paurrie.

En sus respuestas, la galería Wildenstein rechazó toda reclamación. Guy

Wildenstein replicó a la primera carta enviada por Warin, explicando que su abuelo, Georges, había adquirido los manuscritos en litigio directamente de Alphonse Kann, antes de la Segunda Guerra Mundial. Añadía que éstos habían sido confiscados por los nazis de la propia galería Wildenstein en París. Concluía la carta recordando que el propio gobierno francés había devuelto debidamente los escritos a su abuelo.

Las respuestas a las dos siguientes cartas de Warin crearon cierta confusión entre los herederos de Kann. En ellas, el abogado parisino de la Fundación proporcionaba una nueva versión de los hechos. Afirmaba, esta vez, que tres de los manuscritos en cuestión habían sido en realidad adquiridos en 1909 de manos de Édouard Kann, un coleccionista y primo lejano de Alphonse Kann. Una de las cartas reiteraba lo siguiente:

Estos documentos son propiedad exclusiva de la familia Wildenstein y les fueron devueltos después de haber sido saqueados.

Así, de acuerdo con esta última respuesta de la galería Wildenstein, los Kann no poseían base alguna para reclamar los escritos y, según ellos, el caso estaba cerrado.

Sorpresivamente, al cabo de un silencio de varios meses, a finales de abril de 1997, Francis Warin recibe una llamada telefónica en su residencia en las afueras de París. Su interlocutor es James H. Marrow, un distinguido profesor de historia del arte y experto en manuscritos iluminados en la prestigiosa Universidad de Princeton.

Marrow le comunica a Warin la razón de su repentina llamada. En febrero del año en curso —un mes después de que Warin dirigiera su última carta a la Fundación Wildenstein—, Sam Fogg, conocido marchante británico de libros, le había telefoneado, pues salía de inspeccionar unos singulares ejemplares iluminados que la galería Wildenstein & Co., en Nueva York, proponía venderle discretamente. Fogg, entusiasmado con la importancia de las obras, deseaba que Marrow pasase pronto por los locales de aquélla para examinarlos y valorarlos.

En su primera visita a la galería, Marrow conoce a Daniel Wildenstein, que a pesar de residir en París visita a menudo la sucursal neoyorquina, y que está al tanto del propósito de su visita. A lo largo de sus dos citas en la galería en marzo, el profesor prepara un detallado informe y descripción del volumen más importante del conjunto a la venta: un rarísimo y valioso libro de horas —o libro de oraciones— de finales del siglo xv, conocido como *Horas de Jean de Carpentin*, ilustrado con numerosas y magníficas iluminaciones realizadas por un artista anónimo conocido con el apelativo de *Maestro del Libro de Oraciones de Dresde*. Las bellas ilustraciones en miniatura y decoraciones convertían el ejemplar único, sin duda alguna, en algo muy codiciado, cuyo resurgimiento inesperado, después de décadas de ausencia del mercado, aumentaba su valor.

Marrow estudia detenidamente las otras siete obras y fotografía algunas de sus páginas. Al evaluarlos observa que cada uno de los volúmenes examinados lleva en

una de sus primeras páginas, inscrito en lápiz rojo, las letras *ka* y, a su lado, tres cifras, que van del número 879 al número 886. En aquel entonces, Marrow no sabía lo que significaban ni las iniciales ni los números.

El historiador reclama a los empleados de la galería algún certificado de propiedad, una prueba fehaciente de que los escritos les pertenecen efectivamente. Los empleados afirman que los ocho libros habían pertenecido a los Wildenstein durante largo tiempo. Pero la galería no puede proporcionar ningún recibo de ventas o de compras ni precisar la fecha exacta de la transacción.

En su informe al marchante de libros Saïn Fogg, Marrow insiste en la brecha que existe en la procedencia de los libros y en la imposibilidad que tiene la galería de proveer algún documento que dé fe de propiedad. Fogg reconoce el gran valor que tienen los manuscritos, desea comprarlos para luego revenderlos y decide seguir adelante con la transacción. El comerciante británico exige una cláusula en el contrato de ventas por medio de la cual la galería Wildenstein se compromete a indemnizarlo en caso de que surja cualquier demanda por título de propiedad. Los Wildenstein rehúsan y Fogg decide no comprar las obras.

Intrigado por las procedencias incompletas de tan importantes escritos y, sin conocimiento aún de las reclamaciones hechas por los herederos Kann, Marrow se comunica con Bodo Brinkmann, conservador del Museo Staedel en Francfort, y experto en el autor del más valioso de aquéllos, las *Horas de Jean de Carpentin*.

Brinkmann realiza varias indagaciones y da con los elementos que faltan a Marrow: las ocho fichas de los volúmenes, redactadas por oficiales del ejército estadounidense en el *Collecting Point* de Munich, en donde estuvieron depositados antes de su devolución al gobierno francés. Cada ficha individual confirmaba que eran obras robadas en París e indicaba la notación *ka* y el número asignado a cada pieza en el inventario de confiscación nazi —del 879 al 886—. Estos últimos correspondían perfectamente con los observados por Marrow durante sus visitas a la galería.

Cada ficha señalaba también su supuesto propietario: Alphonse Kann —de su nombre y apellido procedían las iniciales *ka* utilizadas en el inventario alemán—. Según las fichas, los manuscritos habían abandonado las dependencias de Munich, en dirección de París, el 30 de octubre de 1946.

Con esta importante información en mano, Marrow quiso comunicarse con los herederos de Kann y dio con Francis Warin. Éste, a su vez, le informa de las previas reclamaciones hechas por la familia y de la consiguiente respuesta de los Wildenstein.

Al unir la información de ambos lados del Atlántico caen en cuenta, claro está, de que la galería Wildenstein, después de una distendida posesión de los escritos durante más de cuarenta y cinco años, había intentado venderlos pocas semanas después de la reclamación hecha por los Kann. Así, la dispersión internacional creada por la venta dificultaría todo reclamo o restitución.

Al ser interrogado por el diario *The New York Times* sobre la razón para vender las obras poco tiempo después de la reclamación por los Kann, Daniel Wildenstein respondió que se trataba de una coincidencia. El marchante proporcionó, además, otro elemento nuevo a su versión de la compra de los escritos. Según Daniel, su abuelo, Nathan Wildenstein, había comprado los manuscritos de Édouard Kann entre 1903 y 1914. Pero los nazis los habían confiscado de la caja fuerte familiar en el Banco de Francia. Añadía, por lo demás, lo siguiente: *No entiendo esta exigencia. ¿Los reclaman cincuenta años después? Le digo, si mañana alguien me roba un cuadro yo me presento a la policía a declarar que me lo han robado. Pero después de treinta años, el que lo robó se convierte en su propietario.*

Los herederos de Alphonse Kann han demandado a la galería y a la fundación ante los tribunales para poder obtener satisfacción. En un nuevo elemento agregado a las versiones ofrecidas previamente, la galería Wildenstein afirma ahora que tanto las colecciones de la familia como las de Kann se encontraban al mismo tiempo y contiguamente en el depósito de arte robado del Jeu de Paume. Según esta explicación, los nazis, confundidos por el desorden imperante en el depósito, inscribieron equivocadamente los manuscritos iluminados de Georges Wildenstein en el inventario de la colección de Alphonse Kann. Esto explicaría, de acuerdo a los Wildenstein, la inscripción *ka* y el número que se encuentran en las páginas de cada uno de los ocho volúmenes.

Entretanto, se supo que el astuto Samuel Fogg, el marchante de libros, adquirió finalmente todos o una parte de los escritos. En 2001 falleció Daniel Wildenstein, pero el juicio tendrá lugar próximamente ante un jurado de la ciudad de Nueva York.

En otro plano muy diferente, muy alejado de las mezquindades de ciertos individuos, se encuentra la colección del banquero de origen holandés-alemán Friedrich (Fritz) Gutmann, que tuvimos ya ocasión de conocer. Gutmann había consignado algunas de sus pinturas, esculturas y objetos de arte a la galería Paul Graupe en París. El destino de esta colección —ya sea de la parte que se encuentra en Holanda o bien de la que se encuentra en Francia— está inextricablemente ligado, hasta el día de hoy, con el trágico destino de sus propietarios.^[14]

En la Holanda ocupada por los nazis, Gutmann se vio obligado a vender no sólo parte de la platería y de los bronce de la colección familiar sino también algunos de los cuadros, entre ellos el *Retrato de un joven* de Botticelli,

Las obras que había enviado a Francia, creyendo conservarlas en lugar seguro, fueron confiscadas en parte por Bruno Lohse, director adjunto del ERR, y en parte por el comerciante de arte Karl Haberstock.

De aquellas confiscadas por el ERR e inventariadas con las iniciales *muir*, algunas partieron a los depósitos de arte robado en Alemania, mientras que las dos obras de Degas —*Paisaje con chimeneas* (véase [ilustración C8](#)) y *Mujer secándose*— y el Renoir, *Manzano en flor*, se vendieron o canjearon en el mercado de arte europeo. Por su parte, el inevitable Goering había escogido el pequeño cuadro de Dosso Dossi

para su Propia colección.

Con su hijo Bernard en Inglaterra y su hija Lili en Italia, Fritz y Louise Gutmann habían decidido permanecer en Holanda durante la guerra, confiándose a su buena estrella. Al igual que muchos otros europeos de la época, los Gutmann creían que ningún daño les podría pasar. El banquero estaba convencido de que sus contactos políticos, financieros y familiares de alto nivel y su cuñado italiano —antiguo embajador en Berlín— bastaban para protegerlos a él y a su esposa.

En efecto, en la primavera de 1942, el embajador de Italia en Alemania escribía al *SS Reichsführer*, Heinrich Himmler, el temible jefe de la policía alemana, inquiriendo sobre el bienestar de los Gutmann en Holanda. La burocrática respuesta al embajador, insulsamente tranquilizadora, llegó en junio de 1942.

Su Excelencia,

Según su carta del 31.3.42, le notifico que no se han tomado medidas contra el judío y ciudadano holandés Gutmann, que reside en Hemstede cerca de La Haya...

De acuerdo con sus deseos, he ordenado a mi oficina en La Haya que le permita permanecer en su casa y que exima a él y a su esposa de cualquier tipo de medidas de seguridad policíacas.

Con mi particular gran estima, le quedo suyo,

H. Himmler

Unos pocos meses después, una correspondencia del consulado de Italia en La Haya se cercioraba, igualmente, de que se hubieran obedecido las órdenes de Himmler.

Pero no sólo Goering y otros alemanes en Holanda codiciaban el resto de la colección de Gutmann —en particular las obras en plata—, sino que, además, el proyecto de Solución Final de Hitler se desplegaba inexorablemente por Europa.

Así fue como, sin que nadie lo esperase, un día de primavera de 1943, un oficial SS se persona en la residencia de Fritz y Louise para anunciarles que se les concedía un salvoconducto para viajar en tren hasta Florencia, en donde se unirían a su hija Lili. El tren los llevaría de Holanda a Alemania, pasando por Berlín; de allí a Austria y, finalmente, hasta Italia. El oficial entrega a la pareja dos billetes de primera clase en pullman.

Lili, contenta, anticipa mucho la llegada de sus padres, pues hace años que no los ve. Espera en la estación de trenes de Florencia. Pero los señores Gutmann no aparecen en el tren indicado. Convencida de que sus padres han perdido la salida del tren, o que ha surgido algún retraso de última hora, o acaso algún malentendido sobre los horarios, en los días siguientes Lili se presenta regularmente en la estación a recibir cada tren que llega. Pero nadie se presenta. Lili presiente ya que algo ha de

haber salido muy mal en los planes.

Efectivamente, al llegar de Holanda a la estación de Berlín, un oficial alemán indica a Fritz y a Louise que es preciso transbordar a otro tren. Y la pareja se ve forzada a subir a un convoy en dirección al sudeste, a Theresienstadt, un campo de concentración a veinticinco kilómetros de Praga, destino temporal camino a los campos de exterminio situados más al este.

Lili activa sus contactos italianos, hace indagaciones y averigua que sus padres han ido a parar a Theresienstadt. Se dirige al ministerio de Asuntos Exteriores en Roma, con la esperanza de que sus amistades italianas la ayuden a sacar a sus padres del campo de concentración. Pero, como casi siempre ocurría, una vez que la maquinaria de exterminación nazi se ensañaba ceñidamente con alguien, era prácticamente imposible detener el proceso. Sus esfuerzos no dan ningún resultado.

Los Gutmann sobrevivieron al invierno de 1943 en el campo, pero luego, un día de abril de 1944, se encuentra el cadáver maltrecho de Fritz Gutmann en los terrenos del campo. El banquero había muerto a golpes. Gutmann había rehusado firmar un documento cediéndole *legalmente* al Reich sus bienes y su colección de arte. A finales de junio, o a principios de julio del mismo año, los alemanes transfieren a Louise Gutmann al campo de exterminio de Auschwitz, en donde perece en las cámaras de gas alrededor de unos quince días más tarde. Con la muerte de los Gutmann, los nazis se encontraban con la entera libertad de confiscar y transportar a Alemania lo que quedaba de la colección.

Años tomó a Bernard y a Lili Gutmann conseguir localizar lo que los nazis habían dispersado de la colección de sus padres y reconstituir el trayecto de lo desaparecido. La casa cerca de La Haya había sido despojada en su totalidad. Los interminables procedimientos de reclamación en Holanda, Alemania y Francia consumieron muchas horas de la vida de Bernard. Durante años, los dos hijos Gutmann se comunicaron con historiadores del arte, conservadores, marchantes y hasta con Interpol, haciendo guardia de ventas, subastas y exposiciones, intentando descubrir el paradero de la colección.

Entre 1946 y 1958, los cuadros y objetos comenzaron a reaparecer. En el año 1964 se dirigieron por carta al gobierno suizo con la intención de obtener información sobre bienes abandonados por Fritz y Louise Gutmann en los bancos del país. Al año siguiente, el gobierno respondió diciendo que tomaría mucho tiempo antes de poder dar una respuesta.

Algunas obras de la colección habían desaparecido sin dejar huella. Entre éstas se encontraba parte del extraordinario conjunto de objetos de plata y otras obras de importancia: los dos pasteles de Degas, el cuadro de Renoir, el Dosso Dossi, desaparecidos los cuatro en Francia, y el Botticelli, desaparecido en Holanda. Incapaces de encontrarles el rastro en Europa occidental, los hijos estaban convencidos de que las obras se hallaban en algún lugar de Europa oriental o en la entonces Unión Soviética.

Como muchas de las familias del expolio, Bernard y Lili obtuvieron de la República Federal de Alemania, unos veinte años después de iniciada la Segunda Guerra Mundial, una pequeña compensación basada en la mitad del valor de mercado de cada objeto en 1940. Pero lo que Bernard y Lili deseaban, más que nada, era encontrar y recuperar los objetos confiscados de sus padres.

Bernard Goodman —que, ciudadano británico, había inglesado su apellido— continuó indagando a lo largo de su vida, pero raramente habló del tema con sus hijos, Simon y Nick. A su muerte, en 1994, los dos hijos, junto a la tía Lili, reanudaron la búsqueda familiar.

Simon y Nick, que viven ambos en Los Ángeles, se comunicaron con investigadores especializados en el tema del arte robado sin obtener grandes resultados. Unos meses más tarde, un amigo de Nick Goodman localizó, con la ayuda de un catálogo, el rastro perdido de *Manzano en flor*, de Renoir. Los dos hermanos y la tía comenzaron a considerar la posibilidad de que, después de muchos años de mirar esperanzados hacia el Este, acaso los cuadros desaparecidos se encontraban simplemente en Estados Unidos.

La pista del Renoir confiscado surge así en el catálogo de ventas de una subasta del 17 de abril de 1969 en la casa Parke-Bernet de Nueva York. Ese día se vendían un centenar de piezas modernas e impresionistas pertenecientes a diversos propietarios. El Renoir se hallaba inscrito como el lote número 105, descrito como propiedad de la sucesión de la fenecida Lucienne Fribourg y de la Fundación Fribourg. El cuadro consiguió comprador por 85.000 dólares.

Pero la Fundación Fribourg, con sede en la ciudad de Nueva York, comunicó a la familia que no poseía información de importancia sobre el nuevo propietario del Renoir que habían vendido. Y al ser interrogados nuevamente por este autor, los dirigentes de la Fundación rehusaron comentar el tema, afirmando que se trataba de una compañía privada que no está obligada a proporcionar información a periodistas.

Sotheby's en Nueva York, la compañía heredera de Parke-Bernet, también rehusó proporcionar información a los Goodman durante años. Finalmente, al cabo de numerosos trámites legales los hermanos logran dar con el nuevo dueño del Renoir, un sujeto británico que consintió en llegar a un acuerdo con la familia a cambio de mantener su anonimato.

Con la certeza de que se encontraban adentrados ya en el camino correcto, los dos hermanos continuaron sus averiguaciones sobre el resto de los cuadros desaparecidos.

En 1994, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y el Museo de Bellas Artes de Houston organizaron una exposición itinerante, *Paisajes de Degas*, en las que se incluía el monotipo de Degas buscado. Pero la familia Goodman nunca se enteró.

Y en 1995, Simon Goodman, mientras consultaba un libro sobre el artista —escrito por el historiador del arte Richard Kendall para coincidir con las dos exposiciones norteamericanas— descubre una reproducción del monotipo con pastel,

Paisaje con chimeneas, que había pertenecido a sus abuelos. La lámina número 130 en el libro reproducía una imagen del Degas desaparecido en París desde los años cuarenta. La publicación identificaba al señor y a la señora Daniel Searle como los legítimos dueños que habían prestado el cuadro para la exposición.

Para la familia, el Degas tenía un valor muy íntimo y particular, pues, antes de ser confiscado por los nazis, colgaba de las paredes de la antesala del dormitorio de Louise Gutmann.

Lili y sus sobrinos ahora sabían no sólo que el cuadro existía, sino a quién reclamarlo. Daniel Searle, antiguo director de la compañía G. D. Searle, una de las grandes empresas farmacéuticas norteamericanas, era, además de coleccionista, miembro de la junta directora del Instituto de Arte de Chicago, uno de los museos más conocidos de Estados Unidos.

Poco después, los Goodman escriben a los abogados de Searle y conocen, por medio de la procedencia del cuadro, su muy interesante historia.

En 1987, por consejo y con la pericia de uno de los conservadores del museo de Chicago, Searle había adquirido el Degas por 850.000 dólares de manos de la agente Margo Pollins Schab.

Los Goodman averiguan, igualmente, que ese mismo año Pollins Schab lo había comprado, a su vez, a un tal Emile Wolf en Nueva York. El Degas había sido propiedad de Wolf durante muchos años. Y éste lo había prestado a dos exposiciones: en 1965, para una en el Museo de la Universidad de Finch, y en 1968 para otra en el Museo de Arte Fogg de la Universidad de Harvard.

Según la procedencia, Wolf, curiosamente, había comprado el monotipo en 1951 a un tal Hans Frankhauser, negociante de textiles suizo, residente en Basilea. Y Frankhauser, por lo demás, había adquirido *Paisaje con chimeneas* en fecha indeterminada de manos de un marchante suizo de nombre Hans Wendland, turbio personaje que ya conocemos. Pero queda aún otro dato de interés en la procedencia del cuadro, pues Frankhauser era, también, el cuñado de Wendland, quien, después de la guerra, había sufragado los gastos de abogado del comerciante de arte, acusado de participar en la empresa nazi de arte robado.

Wendland, como hemos visto en páginas anteriores, poseía la dudosa distinción de haber sido uno de los cerebros del comercio de arte robado entre Francia y Suiza, había trabajado junto con Bruno Lohse y el ERR, además de ser un asiduo visitante del Jeu de Paume y socio de Theodor Fischer, el marchante de Lucerna.

Pero sobre todo, según un informe del servicio de inteligencia británico, Wendland era amigo de la señora Wacker-Bondy, la dueña del depósito del Boulevard Raspail en donde se encontraba almacenado el Degas de Fritz Gutmann durante la guerra. Es allí, en los propios locales de Wacker-Bondy, que el ERR confisca el cuadro. Según el mismo informe, Wendland alquilaba una habitación a la señora Wacker-Bondy, en donde conservaba numerosos cuadros.

Searle rechaza la reclamación de Lili, Simon y Nick. Su abogado insiste en que

Fritz Goodman había vendido el Degas durante la guerra y que, por lo tanto, sus legítimos herederos ya no tenían ningún derecho de propiedad sobre él. Un juicio se avecina en el que, absurdamente, las dos partes gastarán conjuntamente, en las extendidas preparaciones de sus respectivas defensas, una suma superior al precio que había pagado Searle por el cuadro.

Los Goodman, vislumbrando un dilatado juicio y serias limitaciones financieras, comienzan a dudar de lo bien fundado de su empresa. Así, en 1998, antes de que se inicie el juicio, proponen a Searle un arreglo amistoso tripartito: el Instituto de Arte de Chicago adquirirá el Degas para su colección y para ello pagaría a los Goodman la mitad del precio del cuadro en el mercado; Searle, por su parte, podrá donar al museo la otra mitad del precio acordado —y, según la ley norteamericana, deducir esa cantidad de sus impuestos sobre ingresos—. Nick y sus familiares añaden una exigencia: que el museo, al exponer el cuadro, explique en una placa al lado de éste que la obra perteneció a los Goodman y que fue robada por los nazis.

Searle, al principio, no se decide a aceptar la oferta y prosigue imperturbablemente con los preparativos del juicio. Pero cuando el juez fija la fecha exacta de éste y su abogado percibe una clara derrota ante un jurado obviamente favorable a las víctimas del nazismo, el magnate de la farmacéutica accede a la innovadora propuesta. Así, *Paisaje con chimeneas* de Degas se encuentra hoy expuesto para la admiración de todos en el Instituto de Arte de Chicago.

Este monotipo con pastel de Degas y todas las otras obras cuya trayectoria hemos tenido la oportunidad de acompañar en este capítulo, forman parte de ese gran museo desaparecido que los nazis y la Segunda Guerra Mundial crearon, con la dispersión por el mundo y la destrucción que iniciaron. Al rastrear estas obras, al encontrarlas y sobre todo al recuperarlas, las familias del expolio rescatan una parte de su memoria y de su pasado.

Esta recuperación de su propia memoria, de sus recuerdos familiares, los motiva acaso a mitigar una parte sombría de esos años que los han obsesionado durante décadas. Con ello, también ejercen su derecho elemental a la justicia, que es lo menos que les corresponde.

Otras obras confiscadas, a diferencia de las que hemos visto, no han viajado mucho; dejaron París durante la guerra y han permanecido desde aquellos días en Suiza, país relativamente inaccesible.

Capítulo 13

UN CORTO EPÍLOGO SUIZO: REMATE DE ESQUELETOS EN LAS KUNSTKAMMERN

Cuando Alemania capitula a principios de mayo de 1945, los principales aliados occidentales —Inglaterra, Estados Unidos y Francia— intentaron rápidamente capturar a los nazis que se hubieran refugiado en la neutral Suiza.^[1]

Con la intención además de sofocar en su raíz toda veleidad de resistencia futura por parte de simpatizantes del nacionalsocialismo, los diplomáticos, espías e informantes aliados recopilan una detallada información sobre las actividades alemanas en el país —bienes escondidos o disimulados, propiedades financieras y transacciones comerciales—. Por último, intentan esclarecer y establecer los nexos que habían existido, o existían aún, entre algunos ciudadanos suizos y el difunto Tercer Reich.

Suiza había empleado su neutralidad sacando gran provecho de su particular situación. En los años de la guerra logró jugar en ambos bandos del conflicto, llevando a cabo transacciones comerciales tanto con Alemania y los países del Eje como con los aliados.

Así, al finalizar la guerra el país se encuentra en una cómoda situación internacional, comparable solamente a la de Suecia. Como no había tomado parte en la contienda, Suiza vive ahora en una particular situación: la de no ser ni país ocupante ni país ocupado. En consecuencia, los aliados no poseen medios concretos o directos para controlar y supervisar sus asuntos internos. Su trato con el gobierno suizo será mayormente por vía diplomática y no militar. Este hecho, más que ningún otro, afectó al período suizo de la posguerra y las relaciones con los tres grandes aliados occidentales. La Confederación Helvética logró mantenerse aparte del resto de Europa e imponer a los aliados su propio ritmo y, a veces, hasta su voluntad. En lo que respecta al arte robado y a su circulación, esta situación de excepción proporcionó a Suiza un gran margen de maniobra, del cual disfruta hasta el día de hoy.

El gobierno suizo había prometido colaborar con las investigaciones, pero rápidamente comenzó a efectuar maniobras dilatorias y a erigir barreras jurídicas. La burocracia del país hizo mucho por proteger a sus ciudadanos cómplices, empresas, bancos y ocultaciones de los ojos fiscalizadores de los aliados. Las leyes del secreto bancario y la discreción comercial se habían acentuado aun más durante la guerra, creando una serie de malos hábitos.

Ya hemos tenido ocasión de observar el funcionamiento del mercado del arte suizo. El cónsul británico en Zurich, ciudad muy activa en ese campo, y las delegaciones norteamericana y británica en Berna habían seguido con detenimiento el ir y venir de los marchantes y expertos suizos a lo largo del conflicto armado.

Conocían la sospechosa actividad de Theodor Fischer y de su galería en Lucerna y la de Hans Wendland. Los aliados habían llegado a la conclusión de que otros marchantes, particularmente aquellos originarios de los cantones germanófonos, la disposición desenvuelta y hasta descarada de algunos coleccionistas y el aparente beneplácito y protección del gobierno fomentaban la mala costumbre de negociar con arte robado.

La burocracia suiza obstaculizó, en un combate a brazo partido, las pesquisas de la posguerra recurriendo a la pasividad y la elusión. En marzo de 1945, las presuntamente contritas autoridades suizas anuncian que están dispuestas a compilar un inventario general de todos los bienes alemanes que se encontrasen en esa fecha en el territorio suizo. Los aliados se felicitan de la gran prueba de apertura, pero, una vez que se establece el inventario, el gobierno suizo les deniega el acceso a los investigadores. Los aliados se quejan de las tácticas obstruccionistas. Ya sospechaban que las autoridades suizas no habían tratado de impedir la venta o el encubrimiento del arte robado.

En agosto del mismo año, ante la presión constante de los aliados, el gobierno declara que no hay necesidad de establecer legislación especial para recuperar bienes confiscados en el resto de Europa. Según las autoridades, las leyes suizas referentes a bienes robados eran lo suficientemente flexibles como para que los extranjeros recuperaran fácilmente sus propiedades.

Los diplomáticos ingleses y estadounidenses hicieron saber que la anulación de toda transacción comercial fraudulenta debía ser automática, como en el resto de Europa. La situación actual, argüían, era inadmisible, ya que según las leyes suizas un propietario sólo podía reclamar sus bienes robados de un comprador de buena fe dentro de un período de tiempo de cinco años desde la desaparición del objeto.

Los aliados criticaban también el hecho de que cada demandante extranjero se veía obligado a ir a juicio individualmente contra cada comprador para recuperar aquello que era suyo y como si se tratase de obras robadas en la comisión de un delito común y no como resultado de una guerra. Por otra parte, consideraban escandaloso que en Suiza las víctimas del expolio no sólo tuvieran que pagar sus gastos de abogado sino que además tenían que reembolsar a cualquier propietario actual que perdiera su defensa en los tribunales, el costo de las obras robadas que reclamaban.

Esta descarada actitud significaba trabajos sin fin para aquellos que intentaban reclamar sus bienes; y, también, otro modo de trivializar los excepcionales crímenes cometidos por los alemanes durante la guerra.

Dada la vasta dimensión del saqueo nazi, los aliados exigen la creación de un comité federal suizo o tribunal especial —semejante a los comités de recuperación de arte establecidos en el resto de Europa, incluyendo a la misma Suecia— con jurisdicción y responsabilidad globales para investigar, reunir y restituir a sus legítimos dueños toda obra recuperada.

A finales de septiembre de 1945, insatisfechos con las dilaciones y los

subterfugios de los políticos y funcionarios suizos, los aliados deciden enviar al país a un especialista y conocedor de arte, capaz no solamente de entablar conversaciones con las autoridades suizas sino además de dirigir investigaciones rigurosas sobre el arte robado, el mundo de los marchantes y el de los coleccionistas helvéticos. El experto en cuestión era el mayor del ejército británico Douglas Cooper. Este joven historiador de arte ya había examinado, con mucho éxito, los documentos de la casa de transportes Schenker, en París, y acababa de regresar de una gira de inspección por los antiguos depósitos nazis en Austria.

Ahora, su misión consistía en redactar un informe exhaustivo sobre el tema del arte confiscado en Suiza. La detallada investigación supliría los eslabones que faltaban y proporcionaría revelaciones tan sorprendentes como las que había hallado en Francia. En varias semanas, el experto inglés logró establecer una lista pormenorizada de setenta y cinco obras confiscadas que se encontraban en el país. En los años siguientes, se daría con centenares de piezas más, pero la lista de Cooper incluía las más importantes.

Las obras que Cooper localizó procedían de ocho colecciones privadas propiedad de súbditos británicos y holandeses y de ciudadanos franceses. El brillante experto levantó el rastro perdido de las magníficas pinturas de las colecciones de Alphonse Kann, Paul Rosenberg y Lévy de Benzion, cuyo trayecto hemos seguido desde su depósito en el Jeu de Paume.

Eran estos cuadros los que Goering o Hofer, el director de su colección, seleccionaron para utilizarlos en su sistema de intercambio.

La investigación de Cooper reveló algo que hoy nosotros sabemos: que la implicación de muchos ciudadanos suizos era cierta y que había existido una gran actividad en el mercado. Al menos diecinueve ciudadanos suizos, entre coleccionistas y marchantes, se encontraban en posesión de los setenta y cinco cuadros robados.

Los actores principales eran, claro está, Fischer —que se encontraba en posesión de al menos treinta y ocho obras— y el marchante Hans Wendland. Antes de la guerra, Fischer era un reconocido comerciante en grandes maestros y en antigüedades, pero después de la enriquecedora colaboración con los confiscadores nazis, se había transformado en un experto de las pinturas del siglo XIX y moderna, aquellas rechazadas por sus compinches nacionalsocialistas.

Cooper sospechaba de participación en el tráfico de arte robado a unos dieciséis marchantes suizos —una cantidad considerable si tomamos en cuenta el tamaño del país—. El mayor británico suponía que cientos de piezas habían entrado en Suiza sin declarar.

Estaba convencido de que algunas de las obras habían sido depositadas en cajas fuertes anónimas en los bancos del país.

Al revelarse el contenido del informe, los aliados insisten para que las obras mencionadas en éste se pongan a disposición de las autoridades suizas y que se suspendan las actividades comerciales de los vendedores de arte implicados, hasta

tanto se aclare el asunto de los orígenes de los cuadros en cuestión.

Los suizos sólo acuerdan recoger una parte de los cuadros mencionados y los depositan en el Museo de Berna, pero no suspenden las licencias de los marchantes.

Sin embargo, la noticia de mayor importancia incluida en el documento era que el más grande comprador suizo de arte confiscado por los nazis era el constructor de armamentos Emil G. Bührle.

Bührle era un taimado hombre de negocios y apasionado coleccionista de arte. Su afán por adquirir las singulares maravillas que el saqueo nazi había lanzado al mercado lo llevan a hacer caso omiso de las más elementales reglas de la moral.

El industrial suizo, residente en Zurich, era uno de los hombres más ricos de su país y un generoso mecenas del Kunsthaus de su ciudad. Nacido en Alemania, Bührle se había establecido en Suiza durante los años veinte e hizo una gran fortuna con su compañía de herramientas, Oerlikon Bührle. Muy temprano, Bührle había desarrollado prototipos de armas de defensa aérea y antitanques muy apreciados por los ejércitos de Europa. Aprovechando la neutralidad suiza y sus orígenes alemanes, Bührle continuó construyendo productos para el Tercer Reich y la Wehrmacht a lo largo de toda la guerra. Naturalmente, negocios a esta escala le permitieron incrementar considerablemente su fortuna personal y ser bienvenido entre la alta jerarquía nazi. Fue así, durante los años treinta —el gran período de rearme de Hitler— y durante la guerra —el gran período de la confiscación— cuando Bührle establece lo que será la base de su colección.

Según Cooper, en un corto período de tiempo, el industrial adquiere unas trece obras robadas de manos de Theodor Fischer en Lucerna. El aspecto más interesante de esta última información es que muchos de estos cuadros se pueden encontrar hoy en la excelente colección de la Fundación Bührle, ofreciéndonos así una nueva perspectiva sobre el origen escondido de lo que tenemos ante nuestros ojos.

Las compras del magnate de armas ilustran perfectamente, hasta en el más mínimo detalle, las ambigüedades que ha conllevado la actitud de muchos suizos en los años posteriores a la guerra. Estos trofeos artísticos incluían algunos cuadros de talla mundial, cada uno una verdadera joya de la corona para su colección privada: el gran retrato al óleo, *La señora Camus al piano*, realizado por el joven Degas (véase [ilustración C10](#)); un esbozo al óleo, *Bailarinas en el foyer*, también de Degas; el dibujo al pastel de un desnudo, *La toilette*, de Manet. Los tres procedían de la colección Kann.

Y Bührle adquiere además: *Las riberas del Sena* o *Verano en Bougival* de Sisley, un *Monje sentado, leyendo* de Corot —una de varias telas sobre monjes ejecutadas por el pintor—, ambas de la colección familiar Léyy de Benzion. Y, por supuesto, algunas obras excepcionales confiscadas a la cantera estética de Paul Rosenberg, entre las cuales se encontraban *Niña en corselete rojo*, conocido también como *Niña leyendo* de Corot; un dibujo de dos desnudos de Degas y una de sus pinturas sobre el hipismo, *Antes de la salida*; también, una de las últimas obras de Manet, *Rosas* y

tulipanes en un florero y, finalmente, un bello Pissarro, *El puerto de Rouen, después de la tormenta*.

Ante esta impresionante lista de obras, lo menos que se podría decir es que Bührle había comprado sin ninguna duda una excelente selección de las mejores piezas del arte del siglo XIX confiscadas en París. Pero el industrial no podía desconocer el origen de las obras que adquiriría ni la suerte corrida por los coleccionistas franceses que las poseían. Además, el digno coleccionista suizo sabía muy bien de quién las compraba. Era público en Suiza que, en materia de arte, Fischer y Wendland habían tenido y conservaban lazos muy estrechos con los nazis.

Mientras realizaba su investigación y preparaba el informe, con la intención de conocer los hechos más detalladamente, Cooper visitó a Emil Bührle en su residencia de Zurich. Deseaba saber más sobre la relación entre el industrial y los marchantes sospechosos del tráfico de arte robado. Sagaz, Bührle aprovecha el encuentro para presentar al mayor británico su versión aséptica y falsamente ingenua de los hechos. Mientras insiste en su entero desconocimiento de las actividades de Fischer y Wendland —afirmación difícil de creer—, el rico industrial da, a pesar suyo, una buena descripción de las malas compañías en las que andaba.

El magnate suizo comienza por explicar a Cooper que había realizado buenos negocios con Fischer. En 1941, los dos socios habían subastado, mitad y mitad, cierta colección alemana —cuyo origen desconocemos hasta el día de hoy—. Por lo tanto, Fischer le debía una considerable cantidad de dinero.

Bührle añade que viajó varias veces a Lucerna con la intención de comprar las obras francesas que Fischer le proponía. No sospechaba nada sobre sus verdaderos orígenes, afirmó, pues Fischer le aseguraba que éstas procedían de los museos alemanes.

El industrial comentó que uno de sus asesores en arte le comunicó que Fischer mentía, pues las obras a la venta eran confiscadas. El pragmático Bührle —deseoso, a pesar de todo, de poseer las obras— fue a informarse al estudio de su abogado. Éste le explica que las leyes suizas lo favorecían, pues si las obras resultaban ser robadas y él demostraba haberlas comprado de buena fe, todo lo que tenía que hacer era devolvérselas a Fischer para que éste le reembolsara su precio.

Orientado por su buen olfato empresarial y esperando, con cinismo, a que los probables dueños de los cuadros robados los reclamaran si sobrevivieran, Bührle cae en la cuenta de que bajo la ley suiza no tiene nada que perder y lo mejor que puede hacer es, repleto de buena fe, continuar comprando obras a Fischer.

Durante la larga conversación con Cooper, Bührle describe la compra de pinturas en una galería parisina que ya mencionamos en un capítulo anterior y el encuentro con dos de los más innobles marchantes del mercado durante la guerra.

El coleccionista describe cómo en septiembre de 1941, mientras se encontraba de viaje de negocios en Francia —viaje éste que hubiera sido imposible sin la expedición de un salvoconducto oficial por parte del gobierno alemán—, se encuentra

con Charles Montag, ciudadano suizo que residía en París. Antes de la guerra, Montag había sido el maestro de dibujo de Winston Churchill, pero, al parecer, entonces, cualquier simpatía pro británica que hubiera poseído se había esfumado, pues se había ilustrado ayudando en la liquidación de obras confiscadas de la galería Bernheim-Jeune.

Durante su encuentro con Bührle, Montag lo lleva a visitar la galería de Roger Dequoy —la antigua Galería Wildenstein—, ubicada en la *rue du Faubourg Saint-Honoré*. Una vez en los locales, el industrial seleccionó y compró cinco pinturas, entre ellas un David y dos Renoirs, de cuyos orígenes Bührle aseveró no saber nada al comprarlos. Entonces, según Bührle, mientras Dequoy, Montag y él examinaban cuadros en la galería, se presenta Wendland, que se encuentra también de paso por París. Montag y Dequoy lo presentan al industrial. Pero Bührle mantuvo ante Cooper, que hasta ese momento no tenía conocimiento de la existencia del marchante Wendland, que era otro ciudadano alemán que como él residía en Suiza.

Se hace difícil creer que el hábil e inteligente industrial suizo se encontraba por casualidad en esta galería parisina, que de un modo tan particular trabajaba con los nazis, sin enterarse de lo que ésta y sus allegados hacían.

Bührle continuó su narración afirmando que cuando regresó a Suiza se vio obligado a dejar en París los cuadros que acababa de comprar. Un buen día, le dice a Cooper, Wendland aparece sin anunciarse en su casa de Zurich y le propone otros cuadros que se encuentran en lo de Fischer. Durante el encuentro, Bührle menciona por casualidad los cuadros que había dejado en París. Wendland le dice que conoce un modo de hacerlos entrar en Suiza. Y así, otro buen día —en que, siempre según Bührle, éste se encontraba fuera de la ciudad y no los esperaba— un desconocido toca a la puerta para dejar dos de los cuadros en su residencia. Bührle aseguró desconocer la identidad de la persona que efectuó la entrega.

Cooper, que escuchaba atentamente las declaraciones de Bührle, conocía perfectamente bien la identidad del anónimo repartidor, pues se trataba de Walter Andreas Hofer, el director de la colección de Goering, encargado de transportar los cuadros en noviembre de 1941.

Dado que se trataba de Hofer, importante cómplice del poderoso *Reichsmarschall*, se hace difícil creer las sencillas aseveraciones de Bührle de que no esperaba la llegada de los cuadros ni conocía la identidad de la persona que los trajo a su casa.

Al finalizar la larga conversación, el joven militar británico le informa a Bührle que los aliados han recogido toda la evidencia necesaria sobre el arte robado que éste había comprado. Añadió que pronto se le haría llegar al gobierno suizo y sugirió que sería un acto de buena voluntad de su parte si depositara las obras al cuidado del gobierno. El distinguido magnate y aficionado al arte estuvo de acuerdo con el mayor en que un gesto así era lo más indicado en aquel entonces. Se encargaría del asunto, dijo, la semana entrante.

Al constatar el deseo de cooperación de Bührle, Cooper formaliza rápidamente un pedido oficial al gobierno suizo para retirar su nombre de la lista de sospechosos seleccionados para ser interrogados.

Este impulso de simpatía por parte de Cooper resultó ser una equivocación. Bührle no puso las obras a la disposición de los investigadores, arguyendo que las había comprado de absoluta buena fe.

Cooper debió haber sospechado esta maniobra, pero no estaba al tanto de que poco tiempo antes Bührle había comenzado trámites que le permitirían conservar las obras en sus manos.

Varias semanas antes de la visita del mayor británico, Paul Rosenberg había pasado una corta temporada en Suiza. Desde el primer instante de su encuentro cara a cara con el avisado Bührle, el experimentado y astuto marchante supo con quién tendría que vérselas. Eran dos zorros negociando frente a frente. Exasperado por el orden de las prioridades militares de la inmediata posguerra en Francia que le habían impedido dejar Nueva York antes del verano de 1945 y, luego, con la lentitud con la que los suizos destilaban la información, el impaciente Rosenberg había decidido tomar el asunto en sus propias manos, transportándose a Suiza y trayendo consigo su archivo de fotos y su propio inventario.

Rosenberg renovó su red de conocidos anterior a la guerra y visitó personalmente a los comerciantes de arte de Zurich. Se negó a visitar la galería Fischer en Lucerna, que tanta obra confiscada suya había vendido; mas, sin embargo, aceptó encontrarse con Wendland, a quien describió como *excepcionalmente inteligente y mañoso*.

El momento más absurdo de la visita llega cuando, en la galería Neupert, en Zurich, el dueño le ofrece a Rosenberg *Mujer en silla amarilla*, de Matisse, que le había sido robada en Libourne. El precio exigido era 8.000 francos suizos, pero además el cuadro venía acompañado de una garantía escrita de que procedía de una colección suiza privada.

En la misma galería, Rosenberg examina fotos de obras impresionistas a la venta que había visto en Francia antes de la guerra. El marchante sabía que la galería Neupert no se especializaba en cuadros franceses antes de 1939 y aumentaron sus sospechas de que el dueño traficaba activamente, y en grande, con arte robado por los nazis.

En sus indagaciones Rosenberg averiguó que *Autorretrato con orgía cortada*, uno de los más conocidos cuadros de Van Gogh, más otros cuatro Cézannes, procedentes todos de colecciones francesas saqueadas, se encontraban almacenados en la bóveda de la sucursal de Zurich de la Société des Banques Suisses.

En la Galería Aktuaryus se enteró de que Bührle había comprado su *Odalisca con fondo azul* de Matisse, confiscada igualmente en el Banco en Libourne. Con esta transacción constató directamente cómo el ávido industrial suizo se beneficiaba de los deformados precios, resultado de los gustos estéticos de los nazis y de la amplitud de la confiscación que lanzaba prestamente cientos de piezas al mercado. Antes de la

guerra, Rosenberg había pagado 20.000 francos suizos por el cuadro; mientras que Bührle, por su parte, pagó 14.000 francos suizos en 1942.

Pero el punto culminante del viaje de Rosenberg se alcanzó cuando el marchante francés visitó a Bührle en su residencia. Rosenberg informó que Bührle se sorprendió sobremanera al verlo, pues le habían indicado que había muerto a manos de los nazis.

Enfurecido, Rosenberg le advirtió al coleccionista suizo que se engañaba si creía que negociaría con él o que tan siquiera consideraría que Bührle comprase los cuadros que le habían sido robados. Le planteó a Bührle que habría debido consultar con alguien sobre la procedencia de los cuadros que compraba, ya que todos llevaban la inscripción *Rosenberg Bordeaux* al dorso, escrita allí por los propios nazis.

El marchante afirmó que, además, no había confusión posible sobre sus orígenes, ya que muchas de las obras confiscadas que Bührle había adquirido habían sido ampliamente reproducidas en catálogos y llevaban el nombre de Rosenberg.

Bührle —obviamente pensando en el concepto legal de buena fe— le replica que está dispuesto a devolver las obras a Fischer, si éste estuviera dispuesto a devolverle la suma que había pagado por ellas. El comerciante de arte quedó encantado con la buena nueva.

El gran negociador que era Rosenberg sabía que jugaba un partido de póquer al presentarse en la casa de Bührle y declararle que no tenía la más mínima intención de negociar con él sobre la restitución de su legítima propiedad. Según las propias palabras del marchante, éste había *soltado el gato entre las palomas*. Y ante esa intransigencia, *en principio*, Rosenberg estaba convencido de que Bührle, Fischer y Wendland intentarían negociar con él.

Y así ocurrió. Varios días después de la visita, los compinches enviaron un intermediario a proponer una oferta al marchante. Rosenberg la rechazó.

Estaba convencido de que el gobierno empujaría a los tres asociados a resolver sus diferencias fuera de los tribunales. Al cabo de unos días más, el intermediario regresó al hotel en el que se alojaba Rosenberg y le propuso devolverle el ochenta por ciento de las obras. Este arreglo amistoso les ahorraría a todos un prolongado procedimiento legal, pero significaba que el negocio se concluía si Rosenberg cedía el veinte por ciento restante. El comerciante de arte no se esperaba este tipo de propuesta. Y nuevamente, tiene que rechazar la oferta categóricamente. No cedería. Prefería, en cambio, que las negociaciones se efectuaran de gobierno a gobierno.

El gobierno suizo, por su parte, no ayudó mucho, y Rosenberg perdió su jugada. Para recuperar sus cuadros se vio obligado a demandar a Fischer, a Bührle y a otros, que insistieron en la letra de las leyes suizas y se refugiaron detrás del difuso concepto de *compra de buena fe*.

Desde Nueva York, con su acostumbrada y febril tenacidad, Rosenberg acompañó el extenso período de preparación del juicio, pues fue finalmente en junio de 1948 cuando comenzó.

En el tribunal, el abogado de Fischer, Bührle y los otros acusados no negaba el

hecho de que Rosenberg había sido claramente el dueño de los cuadros. Pero, admirable caradura, argumentaba que la manera en la que Rosenberg había sido desposeído de sus obras no era ilegal. En otras palabras, el abogado ponía en duda la idea misma de la confiscación. El comerciante francés, postulaba el letrado, había desafiado los decretos de las fuerzas de ocupación alemanas al esconder sus obras en Floirac y Libourne. Es decir, puesto que estos decretos prohibían la ocultación de las obras, Rosenberg, al desobedecerlos, había perdido todo derecho a ellas y, en consecuencia, no podía exigir ahora ante el tribunal que se le restituyeran. Además, el abogado argumentaba que la ley de Vichy de julio de 1940, que despojaba de su nacionalidad a los ciudadanos franceses que huían del país, había sido la ley válida entonces.

Para concluir, decía, dado que Fischer, Bührle y los otros acusados habían comprado las obras de Rosenberg en Suiza en el momento en que, según los ocupantes alemanes y el gobierno de Vichy, no era él su propietario lícito, aquéllos no habían comprado estas obras confiscadas de forma ilegal.

El ignominioso argumento no logró convencer a los jueces suizos. Al final, el marchante ganó y pudo recuperar sus cuadros. Pero Bührle, ávido coleccionista al fin, y Rosenberg, vendedor compulsivo, se dejaron convencer mutuamente, el primero de comprar, el segundo de vender, los mismos cuadros que Bührle había ya comprado una vez y perdido en el juicio.

Así, el industrial suizo mantuvo la posesión de las obras, que pueden ser admiradas hoy en la fundación que creó.

Hemos tenido la oportunidad de apreciar cómo se borran, se esconden, se obvian, se disimulan o se olvidan los orígenes de un cuadro, en museos y galerías, en casas de subastas y hasta en colecciones particulares.

Pero el caso de la prestigiosa colección de la Fundación de la Colección E. G. Bührle (Stiftung Sammlung E. G. Bührle) es ejemplar. Fundada en 1960, después de la prematura muerte del industrial en 1956, la Fundación, con sede en Zurich, alberga la gran colección de pinturas, dibujos y esculturas que Bührle reunió, desde mediados de la década de los treinta, *en apenas veinte años* —según el texto de presentación—. Son éstos los grandes años de la carrera armamentista alemana y los de la Segunda Guerra Mundial. El núcleo de la extraordinaria colección es el impresionismo francés. Según el texto de presentación de la fundación del sitio Internet, la *noción de calidad* fue la *preocupación principal* de Bührle al reunir su colección.

Sabemos, ciertamente, que la búsqueda de la calidad fue uno de los intereses primordiales al crear la colección, pero hemos demostrado que no fue el único.

La Fundación Bührle publica un catálogo oficial, extremadamente bien preparado, de las más de trescientas piezas de su colección. Es interesante para el lector echar un vistazo para confirmar si los cabos que hemos ido atando sobre el verdadero origen de los cuadros se incluyen en la publicación.

Las tres obras que proceden de la colección de Alphonse Kann —*La señora*

Camus al piano, realizado por Degas (ilustración C10); un esbozo, *Bailarinas en el foyer*, también de Degas, y un desnudo al pastel, *La toilette*, de Manet— pueden servir de ejemplo.

Veamos las pruebas que tenemos en nuestras manos. Hemos seguido el rastro de su robo desde París hasta Zurich. Sabemos que los nazis confiscaron la colección de Kann en su residencia en las afueras de la capital francesa. Sabemos que fue Bruno Lohse, adjunto de Von Behr en el ERR e intermediario de Goering, uno de los encargados de preparar el inventario de confiscación de la colección en el Jeu de Paume. Ese inventario describe las 1.202 piezas robadas de la colección.

Sabemos, además, que el registro del ERR utiliza las iniciales *ka* —de Kann, Alphonse—, más un número por cada pieza, según el orden en que fueron registradas, para establecer las notaciones del inventario. Así, el retrato de Degas lleva la notación *ka 989*, el esbozo, la notación *ka 15* y el Manet, la notación *ka 20*.

Podemos confiar en esta información, pues los meticulosos inventarios establecidos por el ERR resultan ser, aun hoy, las mejores herramientas de las que se dispone para rastrear la trayectoria del arte confiscado.

Además del inventario nazi, hemos descrito el Jeu de Paume con su sistema de intercambios y de importación de arte en Suiza, ya sea por medios legales o por medio de la utilización de la valija diplomática alemana. Finalmente, poseemos el inestimable informe del mayor Douglas Cooper, que confirma aun más que las tres obras mencionadas arribaron sin duda alguna a Suiza.

Las tres obras de la colección Kann, como se decía anteriormente, hacen parte de la colección de la Fundación Bührle, pero no así su historia verdadera.

Por ejemplo, la entrada número 43 del catálogo, *La señora Camus al piano*, indica sobriamente que el cuadro fue adquirido en 1951 de un *propietario privado francés*. Al leer la información incluida en su procedencia, no podríamos decir que se trata de la misma pintura cuya trayectoria hemos mencionado. Sin embargo, se trata de la misma obra de Degas, que aparece como el número 207 en el prestigioso catálogo razonado de Degas preparado por Lemoisne y reproducida como la ilustración número 65 en *Portraits by Degas* (Retratos de Degas) de la historiadora del arte Jean Sutherland Boggs.

Para dilucidar el misterio creado por las diferencias de información entre nuestra reconstitución de la procedencia del cuadro y la descrita por la propia Fundación, es necesario consultar otra fuente oficial aprobada por conservadores de museos de renombre y reconocidos historiadores del arte. Se trata del catálogo de una exposición de la colección Bührle.

Con el título *The Passionate Eye: Impressionist and Other Master Paintings from the Collection of Emil G. Bührle, Zurich* (El ojo apasionado: pinturas impresionistas y otras pinturas maestras de la colección de Emil G. Bührle, de Zurich) tuvo lugar, en la década de los noventa, una exposición-homenaje de unas ochenta y cinco de entre las mejores obras de la colección, seleccionadas para conmemorar el centenario del

nacimiento del industrial suizo. La muestra fue organizada por la renombrada Galería Nacional de Arte en Washington DC, en donde se expuso antes de viajar al Museo de Bellas Artes de Montreal, al Museo de Arte de Yokohama, para concluir su recorrido en la Real Academia de Arte en Londres.

Perennizando el mito del industrial como desprendido defensor de los valores eternos del arte, una foto central en el catálogo, exageradamente efusivo en lo que respecta a la vida de Bührle y sobre su voraz apetito por el arte, representa al magnate sentado en una sala rodeado por sus cuadros preferidos. Detrás de él, colgando de la pared, muy visible, se encuentra *La señora Camus al piano*. La publicación añade que este empresario ejemplar y esteta había tomado como modelos a la galería Frick y a la colección Barnes, prestigiosos museos privados de Nueva York y de Pennsylvania localizados, al igual que la colección Bührle, en las antiguas residencias de sus fundadores.

El catálogo de la exposición proporciona nuevos datos sobre la procedencia del cuadro de Degas, pero éstos no concuerdan con la información de la que disponemos. Por ejemplo, los redactores del catálogo escriben que Alphonse Kann se convirtió en el propietario de la pintura *alrededor de 1924* y lo siguió siendo *hasta por lo menos 1937*.

Parece extraño, pues es sabido que *La señora Camus* figuraba —con su descripción y la notación *ka 989*— en el inventario del ERR establecido por los nazis con motivo de la confiscación de la colección de Alphonse Kann en 1940 y 1941. El catálogo añade lo que ya sabíamos por medio de la publicación de la Fundación: que el Degas procedía de una *colección privada francesa* en 1951.

La información de la exposición se presta a confusión, pues el texto parece insinuar que Kann no era el dueño del cuadro durante la guerra, —ya que sólo lo hubiera sido *hasta por lo menos 1937*— sino que, además, Bührle lo compró en 1951, y no antes.

Dado que Alphonse Kann murió en Londres en 1948, Bührle, entonces, lo habría comprado de esa *colección privada francesa*, pero curiosamente, tres años después de la muerte del coleccionista francés.

Sin embargo, los retazos de información disponibles apuntan más concretamente hacia la versión de los hechos reconstruidos en este libro que a la proporcionada por la Fundación misma: que Alphonse Kann era el legítimo dueño del cuadro en el momento de su confiscación por los nazis. Sin contar con lo revelado por la investigación realizada por Cooper e incluida en su informe de que, sin lugar a dudas, fueron Fischer o Wendland, o ambos, quienes vendieron la tela a Bührle, en Suiza, durante la guerra. Es decir, muy anteriormente a la fecha de 1951, suministrada por la Fundación. Recordemos también que durante la visita que Cooper efectuó a casa de Bührle, en la que el mayor británico lo interrogó sobre los cuadros, el industrial nunca negó haberlos comprado o que se encontraran en sus manos. Bührle sólo replicó que desconocía sus orígenes.

Insatisfecho con la confusa y escueta procedencia expuesta en los dos catálogos, era necesario, con la intención de aclarar lo turbio, comunicarse directamente con la sede de la propia Fundación en Zurich. Allí, el servicio de documentación informó de que, según sus propias fichas internas sin publicar, *La señora Camus* habría sido adquirida en 1951 a una *colección privada francesa*. Pero esta información la conocíamos ya gracias a los dos catálogos.

Al insistirle en que debía haber un error en las fechas, la archivera inspeccionó los expedientes del cuadro más a fondo. Descubrió, sorprendida, algo que ella misma ignoraba: una contradicción entre la fecha oficial de 1951 y un comentario escrito en la parte inferior de la misma ficha. Éste explicaba, según la archivista, que el cuadro lo había comprado Bührle *a través de la galería Fischer en 1942*. Este dato sí coincidía con la procedencia real del cuadro, pues fueron robados de la colección Kann y vendidos por Fischer a Bührle.

La diferencia ente los datos verdaderos y los erróneos en los dos catálogos de Bührle y en una parte de sus ficheros se debe al hecho de que aquellos que han preparado las notas de procedencia en la Fundación han olvidado —o deseado olvidar— la parte sombría de sus orígenes, la forma en la que Bührle los adquirió, más matizada de lo que se podría esperar de un esteta apasionado cuya *noción de calidad* fue su *única preocupación*.

Con la intención de conocer si podía ocurrir, acaso, lo mismo con la procedencia de otras piezas de la colección que con *La señora Camus*, interrogué al mismo servicio de documentación de la Fundación sobre *Los jinetes* de Degas, uno de los muchos cuadros confiscados de la colección del marchante Paul Rosenberg. Ya sabemos que, consecutivo al juicio, Bührle había comprado el cuadro al propio Rosenberg.

Como era de esperar, aparecieron nuevamente ciertas contradicciones en la información inscrita en los ficheros. El expediente del cuadro menciona la venta de Rosenberg en 1950, después del juicio, pero los detalles sobre el verdadero recorrido de la obra han sido omitidos.

Pero ¿por qué la fecha de 1951 inscrita oficialmente por la Fundación como el año de la entrada triunfal en la colección de *La señora Camus al piano*? Se debe a que es éste el año en el que Bührle llega a un acuerdo financiero y definitivo con la familia Kann, después de que ésta, al igual que Rosenberg, lo llevara a juicio.

Así, la Fundación de la colección E. G. Bührle está compuesta por obras confiscadas durante la guerra, pinturas cuya historia completa no se narra en sus catálogos. Pero la información dada al público intenta minimizar la importancia de las compras de obras consecutivas al robo, ocultando la información conocida, que es clara al respecto.

Es cierto que, acaso, sería demasiado exigir la publicación de la verdad, pues si uno fuera Bührle tampoco querría que se divulgara esa etapa tan deslucida de su vida y de la colección. Con estas nuevas fechas, el magnate rehace una virginidad a la

medida del gran coleccionista que pretendía ser.

La colección Bührle sirve de ejemplo para entender cómo muchos coleccionistas y comerciantes de arte suizos sacaron provecho de la neutralidad de su país. Es cierto que, por otra parte, pero del mismo modo, los bancos suizos y sus instituciones financieras se lucraron con los ahorros de aquellos que huían del nazismo y que nunca regresaron, sin contar con las ganancias obtenidas de las enormes transacciones en efectivo y en oro efectuadas en asociación con el Tercer Reich.

De la misma forma en que aparecen brechas u omisiones históricas involuntarias en los catálogos de la colección Bührle, así Suiza, en su totalidad, ha intentado olvidar, o escogido no recordar, el papel que jugó en aquellos años. Si el país se enfrentara a sus propios olvidos y fantasmas descubriría, ciertamente, como hemos hecho con la Fundación Bührle, una gran cantidad de esqueletos —algunos comprados dos veces— en las *Kunstkammern*, muchos rincones oscuros y demasiadas preguntas del pasado que aún aguardan respuesta.

Capítulo 14

ESPEJISMOS EN EL FRENTE ORIENTAL

En el año 1950, mientras se encontraba trabajando en su oficina en París, Katiana Ossorguine, de soltera Bakunin —sobrina nieta del anarquista ruso Mijáil Bakunin—, leía con detenimiento el informe anual oficial de la Biblioteca Lenin de Moscú. La exiliada activista política rusa revisaba y expurgaba regularmente los tediosos documentos oficiales soviéticos en busca de fragmentos de información sobre la verdadera situación política de la URSS. Con la secreta esperanza de dar con algún indicio del paradero de bibliotecas desaparecidas durante la guerra. En Francia, los nazis robaron más de un millón de libros y manuscritos, tan amplio fue ese saqueo como el de las obras de arte, pero se sabe muy poco de su paradero. Se sospecha, hasta el día de hoy, que la mayoría de éstos se encuentran en las bibliotecas y archivos de los países de la Europa del Este o de la antigua Unión Soviética.

Las páginas que tenía la señora Ossorguine entre sus manos habían llegado a su oficina de contrabando e incluían actas de reuniones de trabajo de los conservadores de la importante biblioteca de la entonces Unión Soviética. Entre los muchos elementos insignificantes que figuraban en el documento, una observación emitida de paso le atrajo particularmente la atención: durante un importante encuentro en la biblioteca moscovita, uno de los conservadores rusos se quejaba de la indisponibilidad del personal de diario, demasiado atareado, pues se encontraba ordenando e inventariando los libros de la Biblioteca Turguéniev.^[1]

Para Ossorguine, la noticia sobre la Biblioteca Turguéniev era extraordinaria. Fundada por exiliados rusos en Francia en honor del gran escritor Iván Turguéniev y localizada en el número 13 de la *rue* de la Boucherie, en el sexto distrito de París, la biblioteca poseía un fondo inestimable de más de cien mil volúmenes. A lo largo de su existencia se había convertido en la verdadera memoria de la Rusia exiliada y de la oposición política, desde los zares hasta el régimen estalinista. Entre sus valiosas posesiones históricas se encontraban ediciones originales de obras de escritores políticos rusos, colecciones completas de las grandes revistas históricas rusas del siglo XIX, de diarios y periódicos, archivos y manuscritos literarios.

Katiana Ossorguine, refugiada y opositora de izquierda de Stalin, había comenzado a trabajar en 1929 como bibliotecaria en sus concurridos locales. En 1940, con la llegada de los alemanes a París, y su persecución metódica de todo opositor político, ella y su marido, el escritor ruso Michel Ossorguine, habían tenido que huir rápidamente a esconderse en el campo. A su regreso a París, meses después, descubrieron que tanto la Biblioteca Turguéniev como la de su marido habían sido confiscadas.

En octubre de 1940, varios militares y expertos que trabajaban con el ERR se habían presentado en las puertas de la biblioteca, habían exigido las llaves de la

entrada y penetrado en los locales. Los confiscadores habían cargado rápidamente los cien mil volúmenes en vagones ferroviarios en la Gare de l'Est, con destino a Berlín. De allí, el contenido de la biblioteca fue transportado hasta la ciudad de Ratibor —la polaca Raciborz, cerca de Cracovia—, donde los nazis proyectaban crear un *Centro de Estudios Eslavos*, similar a su centro de estudios judaicos cerca de Praga.

En cuanto a la confiscación efectuada en su casa, según sus vecinos, el ERR lo habría tomado todo, poco después de la ocupación de la capital. Ocho soldados alemanes y un civil que hablaba ruso habían penetrado en su domicilio, en el número 11 del *square* Port-Royal, y habían cargado con los tres mil volúmenes de la biblioteca de Michel. Muchos bienes pertenecientes a emigrados de la izquierda rusa, a antiguos socialistas revolucionarios y mencheviques, habían padecido la misma suerte.

Una vez concluida la guerra, la señora Ossorguine y otros leales bibliotecarios habían intentado reclamar y reconstituir el fondo Turguéniev desaparecido. El grupo inició las diligencias necesarias con la CRA, que tenía entonces mucho éxito en la repatriación y recuperación de obras, libros y bibliotecas expoliados. Pero la comisión gubernamental no logró mucho ni con la biblioteca Turguéniev ni con la de Michel Ossorguine.

Las respuestas proporcionadas por los ejércitos norteamericano, británico y soviético eran siempre negativas: ambas bibliotecas habían desaparecido sin dejar ningún rastro.

Así era como la señora Ossorguine y sus colegas llegaron a la resignada conclusión de que tanto el fondo Turguéniev como la biblioteca de su marido habían sido dispersados o destruidos durante la guerra. Pero, en 1950, llega el inesperado comentario del conservador de la Biblioteca Lenin citado en su informe anual.

La señora Ossorguine comprende de inmediato. La Biblioteca Turguéniev, depositada en algún lugar del Reich, había sido confiscada nuevamente por el Ejército Rojo durante la ofensiva y ocupación soviéticas del territorio alemán. Los soviéticos habrían cargado con su contenido hasta Moscú. Y claro, la ley del secreto del régimen comunista explicaba la subsiguiente escasez de información.

Con la prueba de la existencia del fondo de la biblioteca rusa, la activista política, ahora viuda, podía tener esperanzas de dar algún día con la biblioteca desaparecida de su marido. Pero en plena guerra fría, habría que esperar otro golpe de suerte similar o un deshielo en las relaciones internacionales.

En los años que siguieron, algunos testigos que viajaban regularmente a Moscú trajeron a la bibliotecaria retazos de información sobre las dos bibliotecas que buscaba. En la Biblioteca Lenin hasta era posible obtener libros con el sello del fondo Turguéniev. En cuanto a la biblioteca de Michel, no fue hasta el año 1968, durante una estancia en la Unión Soviética, que la propia Katiana Ossorguine pudo tener entre sus manos una detallada lista bibliográfica, establecida por los soviéticos, de las

obras pertenecientes a la biblioteca de su marido. Y luego, en 1970, logró tener acceso a un inventario en dos volúmenes que enumeraba los archivos Turguéniev.

Había casi logrado obtener lo que quería. Pero la señora Ossorguine tuvo que esperar hasta la apertura política del fin de los años ochenta para pensar en la posibilidad de un inventario completo de los bienes culturales franceses en manos de los soviéticos desde el fin de la Segunda Guerra. En esas fechas comenzaron las negociaciones entre los dos gobiernos, pero ese inventario general no existe aún hoy, o si existe, no ha sido divulgado.

Hay otros ejemplos de esa segunda confiscación que llevó a cabo el ejército soviético en su avance por Europa oriental y central. En sendas entrevistas, François Rognon y Philippe Morbach, respectivamente bibliotecario y director del museo masónico de La Gran Logia de Francia, ubicada en la *rue* de Puteaux en París, relatan que depósitos enteros de libros, incluyendo muchos originarios de las bibliotecas masónicas confiscadas por el ERR en Francia, han sido encontrados en Europa oriental.

El hallazgo es de importancia, pues estas bibliotecas desaparecidas hasta entonces habían sido tomadas nuevamente por los soviéticos, que las transportaron hasta depósitos en Würzburg, en la ex República Democrática Alemana, en la Universidad de Poznan en Polonia —en donde se encuentran unos ochenta mil volúmenes y cuarenta pinturas— y del KGB en Rusia.

Klaus Goldmann, director del Museo de la Prehistoria de Berlín y especialista del botín de guerra soviético, afirma que durante las negociaciones entre alemanes y rusos sobre la restitución de las obras requisadas durante la Segunda Guerra Mundial sucedió algo singular. La comisión alemana hizo entrega a los rusos de una lista de dos millones de libros que, según los cálculos alemanes, el Ejército Rojo habría tomado en Alemania y transportado al territorio de la antigua Unión Soviética. La comisión rusa, sorprendida por la cantidad, respondió haciendo entrega a su vez de su propia lista de libros que, según los cálculos rusos, el Ejército Soviético habría transportado al territorio de la ex Unión Soviética. La larga lista presentada por los rusos se componía de más de doce millones de libros. Es en esa diferencia de diez millones de piezas entre las dos listas que, especula Goldmann, acaso se encuentren muchas de las bibliotecas y libros confiscados por los nazis en Francia.

El gobierno francés negoció con Rusia la restitución parcial de obras de arte, de libros y manuscritos robados. Las devoluciones incluyeron documentos gubernamentales, además de manuscritos de poemas del gran poeta Saint-John Perse y partituras musicales del compositor Darius Milhaud.

Pero en los años noventa la Duma, el parlamento ruso, en una reacción nacionalista, creó legislación con el objeto de conservar en manos del Estado el botín cultural que el Ejército Rojo se había apropiado a su paso por Europa. Los despojos traídos a la entonces Unión Soviética serían considerados reparaciones de guerra en compensación de la destrucción masiva de obras y monumentos que destruyeron los

alemanes durante la invasión. La ley los transformó en patrimonio inalienable del pueblo ruso.

Los periodistas Eric Conan, Jean-Marc Gonin y otros del semanario francés *L'Express* estuvieron entre los primeros en escribir sobre los objetos que se encontraban en el Este de Europa.

En agosto de 1995, Conan reveló que un *Bodegón* ejecutado por el pintor francés del siglo XVIII François Desportes se encontraba en el Museo Pushkin de Moscú, entre decenas de miles de telas confiscadas por los soviéticos en el territorio del Reich.

El cuadro en cuestión, escribían los periodistas, figuraba en el *Repertoire des biens spoliés en France*, el listado de obras confiscadas y reclamadas establecido por el CRA al finalizar la guerra. El cuadro pertenecía, según lo publicado en el *Répertoire*, a Paul de Cayeux de Sénarpont, el seudónimo del marchante parisino Paul Cailleux, de quien hemos descrito en abundancia las actividades colaboracionistas en el mercado de París.

Hemos continuado la investigación de este cuadro por medio del informe Schenker, la compañía de transportes alemana activa en Francia durante la ocupación. Es así como según toda probabilidad, el cuadro de Desportes reclamado por Cailleux es el mismo que éste vendió el 16 de julio de 1941 al Museo de Dusseldorf por 60.000 francos (30.000 dólares). Si nuestras averiguaciones resultan ser ciertas, Cailleux habrá reclamado como robado, en el *Répertoire*, un cuadro por el que un museo alemán le había pagado una importante suma de dinero.

Como hemos escrito a lo largo de este capítulo, es muy probable que una parte de los cuadros robados o vendidos en Francia se encuentre ya sea en territorio de la ex Unión Soviética, ya sea en Europa oriental. De hecho, uno de los depósitos del ERR, el castillo de Nikolsburg —recordemos que se sitúa en la actual República Checa—, se encontraba en la zona de ocupación soviética al final del conflicto bélico. Fue uno de los depósitos de menor importancia del ERR y uno de los últimos que los nazis utilizaron.

En los últimos días de la contienda, los alemanes habían depositado allí una gran cantidad de obras procedentes de las colecciones Rothschild, David-Weill, Paul Rosenberg y Kann.

Las obras de la colección Rosenberg habían sido transferidas a Nikolsburg en noviembre de 1943 y en agosto de 1944. Entre ellas se encontraban dos dibujos de Delacroix —*Retrato del señor Henri Hugues* y *El sultán de Marruecos*—, confiscados en Libourne; de Courbet, un pequeño estudio de monaguillos para *El entierro de Ornans*; de Picasso, un *Pierrot* y una *Canasta de frutas sobre una mesa*; de Berthe Morisot, una *Forrajera*; dos Bonnards, *Mujer sentada en interior* y *Mañana de verano*; un Braque, *Naturaleza muerta con uvas*; y un Vuillard, *Mujer en interior*.

Como hemos descrito anteriormente, una gran parte de los cuadros saqueados en

agosto de 1943 del palacete de David-Weill fueron transportados al castillo en los Sudetes; entre éstos se encontraban los bosquejos de Fragonard (véase [ilustración C1](#)).

Al llegar los soviéticos, los combates con los restos del ejército alemán provocaron un incendio que destruyó parte del castillo. En los años cincuenta y sesenta, cuando los propietarios constituyeron los expedientes de resarcimiento ante el gobierno de la República Federal de Alemania, la respuesta oficial de los soviéticos y del gobierno checoslovaco de entonces fue que, en abril de 1945, el castillo de Nikolsburg había sido destruido en su totalidad —incluyendo su contenido— por un incendio.

Pero en el año 1961 una comisión de museos franceses tuvo, por primera vez, acceso al castillo y pudo interrogar a testigos de la época.^[2] Al finalizar sus indagaciones, los miembros de la comisión concluyeron que el incendio no pudo haber devastado el castillo entero junto a todas las obras que se encontraban almacenadas en él. La comisión averigua más tarde que antes del fin de la guerra, y ante el temor del avance de las tropas soviéticas, los nazis habían despachado por tren a Austria una parte de las obras de Nikolsburg. Pero desafortunadamente, debido al apremio de última hora los confiscadores no habían tenido tiempo de establecer un inventario de las obras desplazadas.

Estos dos descubrimientos tardíos transforman las circunstancias del problema. Primeramente, existe la posibilidad de que el propio Ejército Rojo haya transportado a lugar seguro —en la antigua URSS o en Checoslovaquia— una parte de las obras confiscadas; y, segundo, es posible que los cuadros enviados a Austria, y que no se encontraban en el inventario de transportes, hayan sido robados o reclamados por personas o gobiernos que no eran sus legítimos propietarios.

En Austria ocurrió otro caso de interés. En el monasterio de Mauerbach, el gobierno austriaco había guardado celosamente, durante más de cuarenta años, unas tres mil obras sin reclamar. En octubre de 1996 las vendió en una gran subasta internacional. La mayor parte de las ganancias recaudadas en la exitosa venta, organizada por la casa de subastas Christie's, fue a beneficiar a organizaciones judías y otras víctimas del nazismo. La venta, que duró dos días, estuvo muy bien promocionada e impresionó a la opinión internacional como una solución razonable al problema del arte robado sin reclamar.

Lo que pocos saben es que, hace diez años, Christie's había tenido acceso a los objetos depositados en el monasterio y había establecido un inventario completo. Y que, durante esos diez años, nadie pensó que era su deber, con la ayuda del listado completo, investigar la procedencia y, por ende, hallar a los propietarios de estos objetos. Así se han dejado pasar diez preciados años de pasividad durante los cuales deben de haber fallecido muchos de sus dueños.

Otros nuevos descubrimientos al este de Europa van en el mismo sentido, el de la negligencia y el olvido. El carné de conducir del barón Alain de Rothschild y un

cuaderno escolar de su hermano, el barón Élie, surgieron en un archivo en Moscú. Estos objetos, con poco interés histórico o artístico, han de haber sido confiscados de la residencia de su padre, el barón Robert, en la Avenue de Marigny. (Véase [ilustración A8](#).) El ERR ha debido de transportarlos a Alemania, durante la guerra, almacenándolos en algún depósito hasta que cayeron en manos de los soviéticos. No es difícil imaginar, pues, que obras de arte confiscadas en Francia hayan podido encontrarse en la misma situación.

Además, ciento cincuenta y nueve documentos de la galería de Paul Rosenberg en París —archivos, expedientes, libros de contabilidad, catálogos de exposiciones de Cézanne y de Renoir, el catálogo de una exposición de Picasso de 1921, reproducciones de obras y correspondencia—, que datan de 1906 a 1928, fueron hallados, pero no restituidos, en Moscú hace unos años.^[3]

Se trata de documentos confiscados entre 1940 y 1941 por el servicio ERR en la galería de París. Al igual que con la Biblioteca Turguéniev, los soviéticos habían mantenido un secreto total sobre estos archivos, después de haber establecido un inventario completo al principio de los años sesenta.

Con esta importante información en mano, podemos formular la siguiente pregunta: ¿estos documentos no serán la punta del iceberg, aquello que indica que las obras desaparecidas en Nikolsburg y en otros lugares saldrán a la superficie algún día? Es también muy posible que muchas de esas obras hayan sido destruidas durante los fieros combates que tuvieron lugar en esa región de 1944 a 1945, y que nos encontremos persiguiendo espejismos. Pero no podremos afirmar con entera certeza ni lo uno ni lo otro mientras no se abran todos los archivos y se divulgue la información disponible.

Si la destrucción nazi del patrimonio de Europa oriental y de la ex Unión Soviética fue abrumadora y sin merced, los estragos ocasionados por la ofensiva soviética fueron, igualmente, considerables. En efecto, fue en respuesta a la agresión de Hitler que el Ejército Rojo se apoderó de su propio botín de guerra. El expolio de guerra soviético, que es regularmente expuesto en los museos rusos del Ermitage en San Petersburgo y Pushkin en Moscú, aparece como la última gran etapa en esa cadena europea de destrucción y de confiscación de obras de arte y del patrimonio cultural del enemigo programado por el informe Kümmel, que había sido concebido, también, como una revancha contra el pasado.

Capítulo 15

EL PURGATORIO DE LOS MNR

De las paredes del Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM), ubicado en el Centro Pompidou en París, colgaba hasta hace poco un soberbio cuadro del pintor Fernand Léger, *Dama en rojo y verde* (*Fenime en rouge et vert* véase [ilustración C13](#)).

La tela fue ejecutada por el gran pintor en el verano de 1914, y es una de aquellas composiciones cubistas características de los años en los que el Léger del contraste entre las formas comenzaba a alejarse de la abstracción. Este cuadro, pincelado mayormente en colores rojo y verde y compuesto por formas tubulares y curvilíneas, traza la silueta, la cara y la nariz de una elegante dama, fácilmente reconocible, que desciende —o asciende— una escalera. La figura lleva sombrero, del que se escapa un mechón de cabello. En las partes inferior izquierda y superior derecha de la pintura se pueden observar claramente las formas de una escalera. Y todo en la tela imita y repite la proliferación del movimiento.

Este conocido Léger —el número 91 del primer volumen del catálogo razonado de la obra de Léger (1903-1919)—, que fue expuesto en al menos veinte muestras en Londres, Bruselas, Viena y Tokio, fue partícipe involuntario en su historia de un episodio de la confiscación de arte en París.

Al igual que *El astrónomo* de Vermeer, ninguna marca o seña exterior distingue a la *Dama* de las muchas otras obras que cuelgan de las paredes del MNAM, excepto la notación *R2P* en el catálogo de obras del museo. La notación es inocente de por sí; y, de hecho, pocos son los expertos del mundo del arte que conocen su significado.

Según el sistema interno de clasificación empleado en el MNAM, la letra *R* corresponde al término recuperación, la cifra 2 indica el orden cronológico de llegada de la obra al museo y la letra *P* nos informa que se trata de una pintura, del mismo modo que una letra *D* corresponde a un dibujo, o una letra *S* a una escultura —*sculpture*, en francés.

En efecto, *R2P* significa que *Dama en rojo y verde* fue recuperado después de la guerra y que formó parte de las miles de obras saqueadas. El número recuerda que el cuadro fue el segundo de este tipo depositado provisionalmente en este museo, en donde se encuentra desde 1949. Pero la información más sorprendente que nos provee la notación es la siguiente: que el Léger no es propiedad ni del MNAM ni del gobierno francés ni se encuentra, tampoco, en el museo en calidad de préstamo. Nos preguntamos, entonces, ¿a quién pertenece esta tela?; ¿por qué razón se encontraba en el museo hasta hace muy poco?

A pesar de lo extraño que pueda parecer, este cuadro permaneció provisionalmente en el museo durante unos cincuenta años, a la espera de que su dueño verdadero lo reclamara. Según los conservadores del MNAM, no había sido posible en tantas décadas, hasta la primera publicación de este libro en francés,

aclarar el misterio de su origen. Pero la pregunta que debemos formular es la siguiente: ¿se esforzaron en intentarlo?

Dama es una de aproximadamente dos mil obras de arte sin reclamar —que incluyen pinturas, dibujos, esculturas, objetos de arte, libros raros y manuscritos— que se encuentran desde los años de la posguerra custodiadas por los museos nacionales franceses.

Entre éstos se hallan unos mil cuadros de artistas muy conocidos de los siglos XVIII, XIX y XX: Picasso, Matisse, Derain, Ernst, Picabia, Monet, Cézanne, Degas, Ingres, Boucher o Chardin. Además, existen cientos de dibujos, esculturas y otras piezas de este tipo esparcidas por prestigiosos museos, bibliotecas e instituciones del gobierno.

Según los listados de los museos nacionales, que se habían rehusado a divulgar la información hasta verse obligados por la publicación de este libro, unas cuatrocientas de estas obras se encuentran en el Museo del Louvre, unas cien en el Museo d'Orsay, una treintena en el MNAM en el Centro Pompidou, trece esculturas en el Museo Rodin y el resto repartidas entre museos de provincias, residencias oficiales, ministerios, bancos nacionales y embajadas francesas alrededor del mundo.

Dado que el público desconocía hasta hace poco la verdadera procedencia de estas obras y su extraña situación particular, estas piezas bajo tutela de los museos se habían convertido en propiedad *de facto* de estos establecimientos.

Ya que estas obras se encuentran en lugares privados o de acceso limitado, la reclamación por sus dueños o herederos se hace muy difícil. Algunas decoran o decoraban residencias oficiales y oficinas de gobierno, inaccesibles al público. Así, el busto sin reclamar de una joven —que se ha dicho ser el de Madame de Pompadour, amante del rey Luis XV—, atribuido al escultor Jean-Baptiste Pigalle, se encuentra hoy en la Sala Pompadour del palacio presidencial de l'Élysée. Una pieza en bronce, *El beso*, de Rodin, se puede admirar en el Hôtel de Matignon, la residencia oficial del primer ministro. La Dirección de Museos había llegado a prestar una tela sin reclamar de Utrillo, *Rue de Mont-Cenis*, para decorar las oficinas de uno de los ejecutivos del banco Crédit Lyonnais; préstamo éste que fue rápidamente devuelto a su legítimo propietario después de la publicación de este libro en Francia.

En el medio siglo que ha pasado desde el fin de la Segunda Guerra, estas obras han permanecido en una especie de purgatorio histórico y jurídico, sin verdadero propietario declarado, y si los conservadores de los museos franceses han hecho algún esfuerzo por localizarlos ha sido sólo presionados por la opinión pública.

Hubert Landais, director de los Museos Nacionales de Francia (*Direction des Musées de France*) de 1977 a 1987, no disimula el hecho de que nunca se han realizado intentos serios por hallar a los dueños de las obras y devolverlas: *Es un asunto raro. Nunca intentamos buscar a los dueños. Me doy cuenta de lo sorprendente que debe parecer. El Punto débil en la justificación que ofrecen los administradores de los museos es que nadie, en los últimos cincuenta años, ha*

tomado la iniciativa.

Estas obras sin reclamar son conocidas tradicionalmente por el término genérico de MNR, que significa Musées Nationaux Récupération (Museos Nacionales Recuperación), la notación creada por los directores del Museo del Louvre para inventariar las obras sin reclamar que se encontraban bajo su custodia. Al recibir una pieza sin propietario conocido, cada museo nacional establecía, a su vez, una clasificación interna, como la descrita ya para *Dama en rojo y verde* en el MNAM. Esta diversidad administrativa hace que se dificulte aun más la recopilación de información sobre las obras.

Los investigadores que se adentran en el tema descubren pronto que se hallan ante una nueva y absurda situación creada exclusivamente por los museos; una en la que la naturaleza del problema de la confiscación se ha invertido completamente.

Siempre, en términos de la indagación sobre el arte robado, es más difícil rastrear y ubicar cuadros desaparecidos que localizar a propietarios o herederos. Sin embargo, en el caso de los MNR, nos encontramos con miles de obras ante nuestros ojos cuyos dueños, según los conservadores de los museos, ha sido imposible localizar.

En los años de la posguerra, los aliados y varias organizaciones de restitución occidentales cumplieron con la enorme tarea que se les había asignado. Averiguaron el destino de miles de obras confiscadas durante el conflicto bélico y, una vez localizadas, las devolvieron a sus respectivos países y dueños.

No se puede negar que en Francia, Albert Henraux, el presidente de la Comisión de Recuperación Artística (CRA), Rose Valland y muchos otros efectuaron un trabajo ejemplar en este sentido.

Según los cálculos del ministerio de Cultura francés, de las cien mil obras robadas por los nazis en el país, se localizaron sólo 61.000 piezas en la inmediata posguerra y, de éstas, se restituyeron más de 45.000 a sus respectivos dueños, un ochenta por ciento de lo localizado.

Naturalmente, las cantidades que mencionamos exceden, por mucho, las 21.903 obras inscritas en el informe final del ERR de julio de 1944. Pero es que en éstas se incluyen no solamente la confiscación oficial y sistemática organizada por el ERR en la zona ocupada, sino también todas las formas de saqueo y de compra en suelo francés.

Los siete volúmenes del *Répertoire des Biens Spoliés* reúnen la mayor parte de las reclamaciones de todo tipo de arte. Con el regreso de las primeras grandes obras confiscadas, la CRA organiza, entre junio y agosto de 1946, su primera exposición, *Obras maestras de las colecciones francesas halladas en Alemania por la Comisión de Recuperación Artística y organizaciones aliadas*.

La muestra de arte restituido posee un evidente valor simbólico para el nuevo gobierno francés. Ésta tiene lugar en el pequeño Museo de l'Orangerie, situado frente al Jeu de Paurne, que se había convertido, en la liberación, en el depósito de arte

restituido. Durante la ocupación, L'Orangerie, por su parte, había cumplido muy diferentes funciones. En 1942, el museo había tenido el infame honor de acoger la concurrida exposición del escultor alemán Asno Breker, el artista viviente preferido de Hitler. La notoria muestra de las gigantescas y heroicas figuras de Breker había atraído al museo a toda la buena sociedad colaboracionista parisina, comenzando por Jean Cocteau, que había elogiado el mediocre trabajo del escultor en un conocido artículo.

Fueron, pues, de justicia, los nuevos usos en la posguerra, tanto de L'Orangerie como del Jeu de Paume, pues tenían el claro propósito de deshacer, tanto simbólica como realmente, lo que habían realizado los alemanes.

En la gran exposición de arte recuperado, los visitantes podían admirar 283 cuadros, dibujos, esculturas, objetos de cerámica, esmaltes, relojes, muebles, tapices y libros. Con una rápida mirada a su alrededor, el aficionado al arte podía, incluso, medir la inimaginable dimensión del robo nazi. Los organizadores habían, incluso, colgado, en la última sala del museo, un gran mapa que indicaba el lugar de los principales depósitos en Alemania en donde se habían detectado las obras.

Las piezas mayores procedían de las colecciones familiares de los Rothschild y los David-Weill, que Hitler y sus secuaces habían designado para el ahora fallido proyecto de museo de Linz. En esa sección se podían admirar *El astrónomo* de Vermeer, *La virgen con el niño Jesús* de Memling, el *Retrato de Isabella Coymans* de Frans Hals, los dos retratos de los niños Soria de Goya, el *Retrato de la marquesa de Pompadour* de Boucher y el *Retrato de la baronesa Betty de Rothschild* de Ingres (véanse [ilustraciones A8](#) a [A11](#) y [C9](#)). Todas ellas habían sido devueltas a sus respectivos dueños en perfectas condiciones. La muestra exponía, además, *Las burbujas de jabón* de Chardin y *Mujer leyendo* de Fragonard. Y por último, del mundo del arte más próximo a nuestros días, *Los bañistas* de Cézanne, *El Puente de Langlois en Arles* de Van Gogh y de Pissarro, *El puerto de El Havre* —obras impresionistas o modernas que Goering había seleccionado en el Jeu de Paume para intercambiarlas.

En la posguerra, al arribar los cargamentos de arte restituido al Jeu de Paume, se publicaron anuncios en la prensa advirtiendo a los posibles dueños de la oportunidad de allegarse a reclamar las piezas halladas. Mientras la vida retomaba su curso normal, muchos ciudadanos franceses ejercieron su derecho.

Sin embargo, no todos se encontraban en posición de poder reclamar lo que les pertenecía. Indudablemente, para muchos, de origen judío o no, el impedimento primordial era la desaparición de aquellos miembros esenciales de la familia que conservaban el recuerdo preciso de lo poseído. Así, muchos desconocían que eran dueños de las obras. Además, los herederos que regresaban o que nunca habían abandonado el país tenían problemas más urgentes de supervivencia que resolver. Otros, que padecieron los campos de exterminio, caen en la cuenta hoy de que era tan profundo el sentimiento de agradecimiento y de alivio que experimentaban por haber

sobrevivido a la guerra, que no desearon, en aquel entonces, reclamar posesiones materiales.

Algunos no reclaman sus obras adrede, sabiendo que las vendieron muy voluntariamente a los nazis y temiendo que se los pudiera acusar de colaboración con el enemigo. Es cierto que los aliados habían devuelto a Francia una gran cantidad de las obras vendidas en el mercado. La razón de este retorno era una directiva londinense de 1943 por medio de la cual los aliados anulaban todos los actos de desposesión en todos los territorios ocupados o controlados por los alemanes. La declaración conjunta invalidaba, así, no sólo las confiscaciones y ventas bajo presión, sino todo tipo de ventas y de transacciones de apariencia legal realizadas con y por la Alemania nazi en la Europa ocupada. Esta directiva se convertirá en la base jurídica en Europa para toda reclamación y restitución de bienes robados durante la Segunda Guerra Mundial.

El caso es que, de las obras recuperadas que llegaron a manos del gobierno francés después de la guerra, unas dieciséis mil nunca fueron reclamadas por sus propietarios. Así, en 1949, cuando cesan oficialmente las funciones de la Comisión de Recuperación Artística (CRA), los conservadores franceses seleccionan para sus museos dos mil obras de importancia —de las dieciséis mil restantes sin restituir—, que permanecerán eternamente bajo su tutela a la espera de que sus legítimos dueños las reclamen.

Los grandes museos franceses, claro está, parten con las piezas de indiscutible valor estético: los Léger, los Picasso, los Monet o los Boucher, Chardin, Cézanne y Courbet.

El remanente de catorce mil obras, rechazadas por los conservadores de la época, los vende el gobierno en una serie de subastas sin mucha publicidad, dejando así pasar una excepcional oportunidad de encontrar a sus propietarios. Los herederos Schloss, por ejemplo, recuperan de entre los lotes dos obras robadas de su colección, pocas horas antes de que se inicien las ventas. Un amigo había reconocido las piezas en las salas de exposición y había alertado a la familia inmediatamente.

Durante la investigación realizada para este libro, procuré obtener información sobre las catorce mil piezas subastadas, con la intención de rastrear a sus propietarios. El gobierno no facilitó documentación sobre ellas, pues afirma que no existen hoy catálogos o listados detallados de lo que fue vendido.

Por su parte, los museos tenían la obligación de exponer las obras MNR en sus colecciones públicas, a fin de divulgar su existencia y esperar que sus dueños las reclamasen. Para disipar toda duda sobre la propiedad de éstas, un decreto gubernamental estipulaba que, por ningún concepto, los MNR pertenecían, a los museos y que, por lo tanto, no podrían nunca integrarse oficialmente en sus inventarios y colecciones.

El decreto, con fecha del 30 de septiembre de 1949, especifica claramente que el Louvre y los otros museos serían *détenteurs précaires* (poseedores precarios) de las obras para siempre, añadiendo, sin embargo, que eran responsables de su conservación. Según el documento, los museos adquirirían otras obligaciones respecto de las obras MNR: exponerlas poco tiempo después de haberlas recibido y establecer un inventario provisional. Pero, hasta el momento de la publicación en Francia de este libro, los museos no habían cumplido cabalmente con lo requerido. Por una parte, no siempre exponían las obras y no daban acceso ni a un inventario ni a sus archivos, a los dueños que inquirieran sobre la suerte de sus cuadros y, para concluir, los conservadores no habían iniciado nunca indagaciones serias sobre sus verdaderos orígenes.

Se deduce, pues, que no es cosa fácil conseguir información de la administración de museos nacionales sobre los MNR. Durante cuatro años, el autor de este libro intentó obtener, sin resultados, un inventario general de todas las obras aún sin restituir en manos de los museos. Las respuestas fueron siempre evasivas o absurdas.

Al oír por vez primera de la existencia de las obras sin reclamar, creí que se trataba de obras de pintores poco conocidos o completamente desconocidos. Pensaba, en la ingenuidad necesaria a todo inicio de una investigación, que era la falta intrínseca de documentación sobre los artistas la razón principal por la cual los museos no habían logrado dar con los dueños en casi medio siglo. Pero lentamente, a medida que se expandían las indagaciones, fui cayendo en la cuenta de que no era ésa la causa de la desidia administrativa.

En una entrevista, el encargado de comunicaciones de la Dirección de los Museos Nacionales afirmó, primero, que le era imposible permitirme consultar el requerido inventario, pues éste no se había completado aún. Ante mi sorpresa de que los museos no hubieran podido concretar un inventario, cincuenta años después de la guerra, el mismo funcionario explicó que era necesario comprender que la preparación de un inventario era una empresa muy compleja y difícil, ya que los conservadores deseaban un trabajo bien realizado. Para concluir, añadía el funcionario que le era imposible proporcionarme los nombres de los conservadores encargados de la redacción del inventario ni fijar la fecha en la que se concluiría la complicada tarea.

Paralelamente, tanto los Archivos Nacionales como el ministerio de Relaciones Exteriores francés, alegando las restricciones impuestas por las rigurosas leyes galas sobre la privacidad, me negaba el acceso a los numerosos documentos sobre la confiscación de obras conservados en sus locales. La Dirección de los Museos había mantenido alejados en depósitos de provincia estos preciados archivos, hasta 1991, fecha en la que los entregó a Relaciones Exteriores.

Unos meses después de la entrevista con el director de comunicaciones, y al cabo de varias solicitudes infructuosas, logré obtener una reunión con los abogados del servicio jurídico de los museos. Los letrados repitieron prácticamente palabra por

palabra las disparatadas respuestas escuchadas ya de boca de su colega. Para concluir, me entregaron copia de una circular interna sobre los MNR, firmada por un ex director de los museos. Por medio de ésta pude enterarme de que las obras sin restituir eran conocidas, en el interior de los museos, por el nombre genérico de MNR. Pero continuaban rehusándome la entrega de un inventario de las obras sin reclamar.^[1]

En los meses y años siguientes renové los intentos por obtener el listado completo de los MNR, hasta unas semanas antes de la publicación de este libro, topándome siempre con las mismas evasivas y obstrucciones.

La Dirección de los Museos, con la obvia intención de desanimarme, había sugerido que, si deseaba hallar las obras sin reclamar albergadas en los museos, podía consultar, si así lo deseaba, los inmensos catálogos generales de los museos del Louvre, Orsay, Versailles, MNAM y otros, con sus miles de piezas y decenas de diferentes clasificaciones internas. En ellos, entre tanta obra diversamente numerada, yo debería encontrar todos los objetos designados MNR o deducir alguna notación equivalente. Luego, debería obtener por mi propia cuenta información detallada sobre cada una de esas piezas sin reclamar.

Ante la negativa de los abogados del servicio jurídico, comprendí que, si deseaba elucidar el cada vez más intrigante enigma, tendría que comenzar a consultar cada catálogo individualmente.

Y así lo hice. Ya sabía, para comenzar, que en el catálogo del Museo del Louvre las obras sin restituir estaban inscritas con la notación MNR, pero no conocía aún cómo se designaba a estas piezas en los otros museos.

Finalmente, eliminando las distintas posibilidades de notación en los enormes catálogos, logré comprender que todos los museos franceses, a pesar de que cada uno tuviese su propio código interno de catalogación, habían conservado la letra *R* al designar alguna obra sin reclamar. Es decir, que no importaba el tipo o la complejidad de la notación utilizada en el inventario del museo, ésta siempre comportaría la letra *R* —abreviación de la palabra *Recuperación*— en su numeración.

El largo y tedioso trabajo de indagación dio numerosos frutos. Naturalmente, una vez que obtuve la información de los catálogos la aumenté con otros documentos que poseía, particularmente aquellos obtenidos en los Archivos Nacionales en la ciudad de Washington. Esta segunda investigación, paralela a la más amplia iniciada para el resto del libro, llevó a los resultados presentados en este capítulo.

Para volver a *Dama en rojo y verde* de Léger (véase [ilustración C13](#)), observemos su trayectoria más detenidamente para confirmar que es posible establecer la historia de un cuadro MNR durante los años de guerra y rastrearla hasta su dueño original.

En el catálogo razonado de la obra de Léger y en otros catálogos de exposición observamos que Daniel-Henry Kahnweiler, el gran marchante del cubismo, compró

Dama del propio taller del artista antes de partir de vacaciones en julio del 1914.

La declaración de la guerra sorprende a Kahnweiler, súbdito alemán, mientras viaja de Suiza a Italia y se ve en la imposibilidad de regresar a Francia durante su duración.

La tela en cuestión era una entre un centenar que se encontraban en su pequeña galería de la *rue Vignon*, detrás de la iglesia de la Madekirie. *Dama en rojo y verde* formaría parte de aquellas obras pertenecientes a alemanes residentes en Francia que el gobierno francés embargaría desde la declaración de guerra en 1914.

Es sólo años más tarde que el gobierno subastaría estas legendarias existencias de Kahnweiler, que incluían unas cien obras de Picasso, Braque, Gris, Vlaminck y Léger. *Dama* era el lote número 155 de la venta del 17 al 18 de noviembre de 1921 que tuvo lugar en el Hôtel Drouot, la casa de subastas del Estado. Fue Léonce Rosenberg, el hermano de Paul, quien la compró por la ridícula suma de 235 francos.

En el año 1932, Léonce Rosenberg prestó el cuadro a una exposición en Amsterdam. Tres años más tarde aparece, bajo el número 93, en la exposición *Creadores del cubismo* en París.

Y llega la Segunda Guerra Mundial. Toda huella del cuadro desaparece. Según el propio conservador de la colección del MNAM, en el Centro Pompidou, en los archivos curatoriales y los catálogos de exposición no existen más pistas sobre la historia del cuadro hasta 1949, fecha en que se atribuye provisionalmente el Léger al museo.

Si se echa una mirada detenida a los catálogos de las exposiciones en las que ha participado la tela, localizables en cualquier buena biblioteca de arte, se podrá detectar en la bibliografía una concisa información sobre *Dama* que nos permite comprender lo sucedido al cuadro durante esos años que faltan.

En estos catálogos se hace referencia a una ilustración que aparece en el apéndice de un libro, *Le front de l'art*, cuya autora es Rose Valiand, que narra en él sus actividades en el Jeu de Paume durante la ocupación. Varias de las ilustraciones contenidas en el libro formaban parte de las muchas fotografías realizadas por los fotógrafos oficiales del ERR en el depósito de arte confiscado.

La fotografía en cuestión reproduce la trastienda del Jeu de Paume, en donde los confiscadores nazis habían almacenado, colgándolos en las paredes, el *arte degenerado*, el escogido de segunda, que encontraban en las colecciones robadas. Separado públicamente del resto del museo por una pequeña cortina, era este espacio el lugar en donde se efectuaban los numerosos intercambios, la sala a donde llegaban los voraces marchantes colaboracionistas a seleccionar las piezas modernas que deseaban obtener. Rose Valland se refería a ésta como la *Sala de los mártires*, en referencia a las torturas que padecería cada una de las obras aquí expuestas (véase [ilustración C12](#)).

Nos distraeríamos demasiado intentando identificar en la foto muchos de los cuadros que los nazis despreciaban. A la izquierda extrema, en la parte media de la foto, se puede distinguir una obra de Picasso, procedente de la colección Rosenberg.

Inmediatamente arriba de ésta, se puede observar *Las dos hermanas* de Matisse, que encontramos ya en un intercambio de cuadros de la colección Kann. Debajo del Picasso, un Yves Tanguy, el surrealista francés. A la extrema derecha de la foto, en la parte media de ésta, observamos *Odaliscas*, cuadro ejecutado por Léger en 1920, procedente, también, de la colección Kann.

Y un poco a la izquierda de este último encontramos el cuadro que nos interesa: *Dama en rojo y verde*. La prueba fotográfica, proporcionada por los propios nazis, confirma lo sospechado: el cuadro fue confiscado de manos de algún dueño en la zona ocupada por los alemanes. Muy probablemente, el ERR lo utilizó en un algún canje o venta, seguramente en el mercado de París. Pero, a pesar de tener un dueño de carne y hueso, en todos esos años pasados desde la guerra, el cuadro nunca fue reclamado.

Otra conclusión lógica se impone de su aparición en la foto: si *Dama* se encuentra en el Jeu de Paume, debe entonces estar presente con el nombre de su legítimo propietario en alguno de los inventarios o listas de colecciones minuciosamente compilados por los historiadores del ERR. Como sabemos, estos documentos y fichas nazis, establecidos colección por colección, suministran informaciones y evidencia concreta sobre las obras. Pero, como hemos explicado ya, la mayoría de éstos los conservan celosa y confidencialmente la Dirección de los Museos Nacionales franceses y el ministerio de Relaciones Exteriores en lugares inaccesibles al público. Sin embargo, por nuestra parte, localizamos duplicados y listas parciales en los Archivos Nacionales de Washington, que nos proporcionaron prácticamente la misma información que se nos negaba en Francia.

Entre los papeles archivados en Washington existe la copia, redactada probablemente por Rose Valland, de un inventario alemán, fechado el 10 de marzo de 1942. En éste, los nazis listaban los cuadros modernos que se encontraban depositados en ese día en el Jeu de Paume. La mayoría de las obras enumeradas son pinturas modernas procedentes de quince colecciones saqueadas en Francia, destinadas todas al canje o a la venta y que no poseen particular interés estético para los líderes nazis. Las listas proveen el título de cada obra, su dimensión y el nombre de la colección de donde proceden —Alexandrine de Rothschild, Lévy de Benzion, Alphonse Kann, Peter Watson, Paul Rosenberg, entre otros.

En el breve inventario, inscritos debajo de las palabras *Rosenberg, París*, se encuentran las descripciones de cinco telas. La tercera en la lista es un cuadro de Léger, lleva el título *Dama en rojo y verde* y mide 100 centímetros de largo por 81 de ancho.

Esta información corresponde plenamente con la que poseemos sobre el cuadro en el Centro Pompidou. Así, combinando la foto con las listas nazis llegamos directamente al dueño original del cuadro, Paul Rosenberg.

En el capítulo sobre el Jeu de Paume se narró la forma en la que el marchante Rochlitz obtuvo este cuadro por intercambio en febrero de 1942. Pero la fecha del

listado del Jeu de Paume lo sitúa en los locales del museo un mes después de la transacción —en marzo del mismo año—. Acaso la discrepancia en la cronología podría explicarse por algún retraso por parte de los nazis en actualizar las listas, debido a la crónica falta de personal en el depósito.

Para recorrer la trayectoria completa de la tela cabe añadir que *Dama en rojo y verde* es muy probablemente la misma pintura *degenerada* descrita en otras listas nazis de cuadros como pintada por Léger y procedente de la colección Paul Rosenberg, pero torpemente titulada por los confiscadores *Caballero en armadura*, con dimensiones de 105 centímetros por 82.

Dos renombrados expertos en Léger confirmaron que, primeramente, ninguna de las obras del pintor llevaba ese título o alguno parecido; segundo, que Léger nunca pintó o dibujó nada que pudiera asemejarse a un caballero medieval en armadura. Finalmente, añadieron que las dimensiones descritas de *Caballero* no corresponden a aquellas de las telas utilizadas por Léger. Éstas, afirman, eran del tamaño normal que se encuentra en el comercio, 100 por 81 centímetros.^[2] Esta última divergencia en las dimensiones se podría explicar, quizá, porque en la rápida medición los nazis, que además utilizaban reclutas no especializados como personal técnico, incluyeron en ésta parte del marco del cuadro.

Pero acaso el aspecto más interesante de esta versión involuntariamente humorística del título del Léger —*Caballero en armadura*— es que nos recuerda hasta qué punto los nazis no comprendían y no participaban en la nueva concepción del mundo creada por el arte moderno, en este caso, en la revolucionaria forma de ver que intentó el cubismo. Además, a otro nivel, el disparatado nombre delata las propensiones siempre bélicas de la mentalidad nazi, pues, aun cuando éstos no comprenden bien lo que observan en el *arte degenerado*, sólo lo pueden desentender en sus propios términos guerreros.

Después de esta indagación de la procedencia del cuadro, una pregunta mayor se impone: ¿Cómo es posible que, después de los muchos años pasados entre sus manos, de las múltiples exposiciones en las que participó, de todo lo escrito sobre él, los conservadores del MNAM no hayan podido establecer, al igual que se ha hecho en este libro, los hechos presentados anteriormente y determinado la identidad del legítimo propietario del cuadro? La única respuesta que se nos ocurre es la completa falta de voluntad de saber quién era su dueño, por temor a que lo reclamara,

Al publicarse la verdadera historia de *Dama en rojo y verde* en este libro, los herederos de Paul Rosenberg supieron que el cuadro les pertenecía y pudieron reclamarlo ante el MNAM, que se vio obligado a restituirlo en el 2003.

En otoño de ese mismo año, la magnífica tela fue subastada en la casa Christie's, en Nueva York. Pero en el catálogo de la venta, tanto la casa de subastas como el MNAM consiguieron reescribir la historia: el texto sobre el cuadro en la publicación afirma abiertamente que el propietario de la obra sin reclamar, Paul Rosenberg, fue identificado voluntariamente por el MNAM mientras éste realizaba una revisión de sus

archivos. La *rehistoria* continúa, pues de ese modo los conservadores del museo evitan asumir su comprometida responsabilidad y logran disimular la vergüenza profesional que esto acarrea.

Si continuamos examinando otros MNR, constatamos que la dificultad de localizarlos aumenta ya que algunos fueron depositados en museos fuera de París. Uno de éstos, *Cabeza de mujer*, de Picasso (véase [ilustración C11](#)), un óleo sobre tela firmado y fechado en 1921 —registrado como *R16P* en el inventario del MNAM y como Zervos IV, 341 en el catálogo razonado del pintor— fue prestado desde 1950 al Museo de Bellas Artes de la ciudad de Rennes, en Bretaña. Las fichas del museo indican que se cubrió la fecha y la firma del cuadro con una leve capa de pintura. Pero lo más interesante de la información provista es que lleva una etiqueta adherida al dorso que dice así: *Galería Simón núm. 1782 1924*.

Según sus declaraciones, los conservadores del museo no habían podido dar nunca con el verdadero dueño del cuadro. En una investigación de este tipo, un pequeño detalle puede ser fuente de pistas capitales.

Así, la primera reacción es de indagar el origen de la antigua etiqueta. Pero parece sorprendente que los conservadores del museo no hayan sentido curiosidad suficiente para averiguar lo que significaba este indicio. Más que nada porque es sabido de muchos en el mundo del arte parisino que la galería Simon fue fundada en los años veinte por el marchante Kahnweiler, posteriormente al embargo de sus bienes por el go bierno francés.

Luego de acudir a los archivos de los herederos de Kahnweiler, en la actual galería Louise Leiris, supe, muy rápidamente, que el número que figuraba en la etiqueta era el del inventario de la galería y que la cifra correcta era 7782 y no 1782, pues, al parecer, hubo un error de transcripción en las fichas del museo. Pero de mayor importancia era el hecho de que la galería había vendido el Picasso al coleccionista Alphonse Kann en diciembre de 1924. Era, entonces, muy posible que el cuadro en el museo de Rennes hubiera formado parte de las decenas de Picassos confiscados de la colección de Kann.

Aún más, al estudiar los documentos del ERR, supe que Goering lo había utilizado como obra para el intercambio. Averigüé, finalmente, que los nazis habían perdido o extraviado el nombre del propietario original, inscribiéndolo en sus listas bajo *unbekannte*, o (*propietario*) *desconocido*.

Los datos previos, publicados en este libro, proporcionaban una idea bastante completa de la procedencia completa del Picasso. Y fue así como, en el año 2003, el gobierno francés restituyó *Cabeza de mujer* a los herederos de Alphonse Kann.

Como ya sabemos, el coleccionista Kann perdió con la confiscación un número significativo de obras. Al cabo de nuestra indagación encontramos una de ellas, *Paisaje*, del cubista Albert Gleizes (véase [ilustración C15](#)). Fue éste uno de los jóvenes pintores que, junto a Delaunay y Jean Metzinger, se unieron al movimiento cubista después de Picasso y de Braque. Registrado con la notación *R1P*, la tela se

encontraba en el MNAM en París, cuando se publica este libro en Francia.

Al consultar los documentos del ERR se pudo verificar que se trataba del mismo óleo —que medía 146 centímetros por 115 y que fue pintado en 1911— confiscado por los nazis en la residencia de Kann en Saint-Germain-en-Laye y registrado en el inventario de confiscación con la notación *ka 1149*.

Para comprobar mis averiguaciones, interrogué al especialista de la obra de Gleizes que prepara el catálogo razonado de toda su producción artística. Éste confirmó que, en el año 1911, el pintor ejecutó sólo un paisaje con esas dimensiones. Se lo conocía con el título de *Paisaje* o *Paisaje de Meudon*. Los herederos de Kann reclamaron el cuadro; y fue éste el primer cuadro MNR devuelto por los museos franceses a sus legítimos propietarios después de la publicación de este libro en Francia.

Abundan los ejemplos de obras MNR sin reclamar en los museos nacionales franceses. Y cada uno tiene su historia particular. Así, la de *Muro rosado* de Matisse, que se encuentra en el MNAM en París, con la notación R5F! Su historia y su procedencia son de interés. Este pequeño cuadro, que el pintor realizó en 1898, previamente a sus grandes cuadros *fauvistas*, representa el muro rosado del hospital de Ajaccio en la isla de Córcega. Matisse acababa de contraer nupcias y comenzaba, en su luna de miel, a experimentar, entre otras cosas, la clara luz mediterránea.

El *Muro rosado* formó parte de los 145 cuadros vendidos en 1914 en la legendaria subasta de arte moderno conocida como *La Peau de l'Ours* (La piel del Oso). Diez años antes, un grupo de amigos y familiares habían creado una asociación con este nombre con la intención de comprar, en común, para especular en el mercado, cuadros de pintores en su mayoría desconocidos. Además de Matisse, entre lo comprado se encontraban obras de Picasso, Bonnard, Vuillard, Derain y Vlaminck rodeados por Van Gogh, Pissarro, Gauguin, Signac y otros. Según lo estipulado, la asociación sólo existiría durante diez años, al cabo de los cuales se subastaría la totalidad de las obras, se distribuiría una parte del dinero entre los socios y lo restante entre los artistas vivos. El cuadro se vende bien en la subasta. Pero, a pesar de poseer un claro pedigrí, toda huella del *Muro rosado* desaparece desde el momento de su venta en 1914 hasta 1949, fecha en la que se deposita al cuidado del MNAM.

Hasta ahora se han investigado solamente obras MNR modernas, pero adentrémonos en algunas de las pinturas de los maestros de los siglos XVIII y XIX, que se encuentran hoy en los museos del Louvre y D'Orsay. Todas se ubican en el mismo purgatorio de propietarios en el que se hallan sus acompañantes modernas.

En 1740, François Boucher, el más importante pintor rococó francés y artista predilecto de Madame de Pompadour, presentó en el Salón de ese año un interesante cuadro bautizado *El bosque* o *Escena en un bosque con dos soldados romanos* (véase

ilustración C14). Se trata de un paisaje que linda, a la izquierda, con dos pinos reales y, a la derecha, con grandes abetos verdeazulados. En medio del cuadro, el follaje color verde y rojizo y la densa espesura se iluminan, aquí y allá, por los rayos de un sol que comienza a descender.

En primer plano, se observa un claro en el bosque, un riachuelo con un banco a la derecha, sobre el cual, envueltos en luz, se han sentado dos soldados romanos que conversan. El color rojo vivo del casco y de la capa de uno de ellos sirve de notable contraste con el color predominantemente verde, marrón y azul del conjunto. Hacia el centro del cuadro, y como para proporcionar más profundidad al paisaje, en un claro iluminado, se distinguen dos siluetas, una sentada, la otra, de pie, con un perro a su lado.

No existe duda alguna sobre la autenticidad de este Boucher, registrado como MNR 894 en el Museo del Louvre. Su procedencia ha sido bien documentada, además de que se lo ha estudiado y comentado abundantemente. La gran tela —131 cm por 163—, presentada en público hace más de dos siglos, era uno de los numerosos paisajes cuya ejecución había comenzado para esa época. Boucher lo firmó y lo fechó —*F. Boucher 1740*— sobre la roca que se encuentra en la parte inferior del cuadro, a la derecha.

Esta pintura era la pareja de otra expuesta en el mismo Salón de 1740, *Paisaje con molino*, también conocido como *Vista de un molino con templo en la lejanía*, que se encuentra hoy en el Museo Nelson Atkins de Kansas City.

Ambos cuadros tienen un largo pasado, cuidadosamente catalogado, lo que no sorprende, dada su importancia en la obra de Boucher. *El bosque* lleva el número 1750 en el catálogo razonado de Souillié et Masson y el número 176 en el de Anatoff et Wildenstein.

Es en 1778 que, por primera vez, se hace mención de los dos cuadros, con motivo de la subasta de los bienes de una tal Madame de la Haye, viuda de un recaudador de impuestos, cuyo catálogo indica: *Estos dos cuadros [...] son ricos e interesantes en su composición, de una hechura sabia y de un colorido claro, pero agradable y bueno. François Boucher, quien es su autor, los ha hecho en 1740, en su buen momento.*^[3]

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX las dos obras se separaron y prosiguieron sus aventuras cada una por su lado. El bosque se encontró en la colección de obras del siglo XVIII pertenecientes al coleccionista francés Jacques de Chefdebien. En febrero de 1941, cuando la subasta de sus bienes tiene lugar, en el Hôtel Drouot en París, el cuadro, presentado como el lote número 17, fue adjudicado por 260.000 francos (125.000 dólares) por el subastador Étienne líder.

En ese preciso instante, sin embargo, esa procedencia bien cuidada, debidamente registrada, estudiada y completada por eminentes peritos y especialistas, se detiene bruscamente después de haber recorrido dos siglos sin obstáculos. El catálogo de la gran exposición *Boucher* que tuvo lugar en 1986 en el Grand Palais, y que fue

preparado por los meticulosos conservadores del Museo del Louvre, no dirá ni una palabra más. Pero su historia real no se detiene.

Las estrictas leyes francesas que protegen la privacidad de las personas no nos permiten conocer la identidad del comprador de *El bosque* en 1941. Pero seguramente los archivos del subastador Ader contienen la respuesta: ¿por qué el cuadro fue designado MNR?, ¿el comprador era francés o alemán?, ¿los nazis robaron la tela?

Mientras investigaba el cuadro supe que el hijo de Ader había donado los documentos comerciales de su padre a los archivos públicos franceses. Logré encontrar, entre las actas, contratos y expedientes del subastador, las fichas de ventas de la sucesión de Chefdebien. Pero la ficha específica sobre la venta del Boucher — en donde se encontraba el nombre del misterioso comprador— faltaba. No he podido dar con ella. ¿Quién la habrá tomado?, ¿con qué motivo?

El bosque no se encuentra en el ya mencionado catálogo de bienes del expolio nazi publicado por el gobierno francés después de la ocupación. Lo que, probablemente, significa que nadie lo reclamó después de la guerra.

A pesar de los múltiples indicios que existen y de la buena cantidad de información disponible, los conservadores del Louvre no han explorado —o deseado explorar— la procedencia del cuadro para ubicar a su legítimo propietario. Ya que no ha sido, hasta ahora, objeto de restitución, *El bosque* se encuentra sometido, desde 1951, al confuso préstamo provisional de los cuadros sin reclamar.

Veamos la historia de otro más de los MNR, *Retrato del artista*, autorretrato que Cézanne ejecutó entre 1877 y 1880 y que cuelga hoy de las paredes del Museo d'Orsay (véase [ilustración C16](#)). Este pequeño retrato pintado de tres cuartos de perfil, que mide 25,5 por 14,5 centímetros, forma parte de la treintena de variados autorretratos que Cézanne realizó en su vida. En éste, el genial maestro se representa a sí mismo como un personaje taciturno, acaso huraño y, sin duda alguna, no muy sonriente.

Al igual que los otros MNR que hemos examinado, éste ha sido ampliamente estudiado. En el catálogo razonado de Venturi es el número 371, y en el de Orienti, el número 507. No debe confundirse con otro autorretrato que le es muy parecido, el Venturi 372, ejecutado sobre tabla en 1880 y cuya historia es comparable.

El MNR 228 inicia su existencia oficial y prestigioso itinerario con el gran marchante de Cézanne, Ambroise Vollard, que lo comercializa en París. Luego, el cuadro vendrá a formar parte de la colección de Pissarro, uno de los pocos íntimos amigos del artista. De las manos de Pissarro, el valioso autorretrato se integra en la colección del escritor Octave Mirbeau, amigo igualmente de Pissarro e importante comentarista del impresionismo.

En 1919, en la venta de la sucesión Mirbeau, el hombre de negocios y

coleccionista Charles Comiot lo adquiere. Varios años más tarde, es el comerciante de arte Jean Dieterlé quien comprará el *Retrato*. Y de pronto, la historia de los cambios de mano de la tela se detiene en seco. El siguiente dueño es descrito como *colección privada*, sin identificar. Finalmente, al cabo de un paréntesis histórico que atraviesa la guerra y la inmediata posguerra, la obra de Cézanne termina por llegar provisionalmente al Museo del Louvre en 1950, de donde será transferida al Jeu de Paume y, definitivamente, al Museo d'Orsay.

A pesar de que fue incluida relativamente poco después de su llegada a los museos nacionales, en el *Homenaje a Cézanne*, organizado en 1954 en el Museo de l'Orangerie, ningún dueño en potencia se presentó, aparentemente, a reclamarla.^[4]

Y podemos formular las preguntas de costumbre a propósito de *Retrato del artista*: ¿a quién habrá vendido el cuadro Dieterlé?, ¿lo habrán confiscado los alemanes de su colección personal durante la guerra? o, acaso, ¿lo habrá vendido algún otro a los alemanes? Y finalmente, ¿por qué las indagaciones hasta el día de hoy han fracasado?

El asunto de los MNR es algo recurrente y engorroso que no cesa de perseguir a los conservadores y administradores de los museos. El enigma de su situación jurídica regresa periódicamente.

Unos años atrás, al abrigo del escrutinio de la opinión pública, la Dirección de los Museos de Francia dirigió un discreto pedido por escrito al ministerio de Justicia francés.^[5] Los administradores de los museos deseaban inquirir sobre la situación de esas miles de obras y saber cuándo expiraba el término legal de reclamación. En otras palabras, los museos intentaban saber sigilosamente si podrían integrar legalmente — y de una vez por todas los MNR en sus colecciones.

Una respuesta afirmativa de parte del ministerio habría sido bienvenida por los museos. Si el plazo expirara algún día, y los dueños legítimos no pudieran reclamar más a partir de una fecha concreta, entonces, el Louvre, Orsay, el MNAM, Versalles y el resto de los museos franceses podrían integrar las piezas en sus colecciones de una vez por todas.

Una decisión positiva presentaba una ventaja suplementaria: el uso de una decisión administrativa, es decir indolora, sin debate público, para llevar a los museos de una situación de hecho a una situación de derecho.

Así, el problema y la complicación que representaban los MNR se resolvería de un plumazo y los conservadores de los museos podrían escabullirse del reproche moral por su inactividad, durante décadas, en la búsqueda por los posibles propietarios de las obras.

Sin embargo, un memorándum interno del entonces director de los museos de Francia, Jacques Sallois, transmite a los jefes de los museos bajo su jurisdicción la respuesta de los juristas del ministerio de Justicia.

En la reunión sostenida en su oficina, y sin darse muy bien cuenta de lo que hacían, los abogados del servicio jurídico de los museos, que entrevisté en mi indagación sobre los MNR, me remitieron una fotocopia de esta nota, que me permitió deducir la totalidad del debate administrativo interno.

La respuesta recuerda y repite —en caso de que algún director de museo lo haya podido olvidar— que la situación legal de los MNR en los museos nacionales es muy clara: no puede existir un plazo de expiración para las reclamaciones y los museos no podrán ser más que los poseedores precarios (*détenteurs précaires*) de estas obras. En caso de que los conservadores no hayan entendido bien lo expresado, la nota insiste en que el derecho de propiedad en Francia es imprescriptible y, por lo tanto, no puede existir ninguna limitación a ese derecho.

Finalmente, el documento concluye con las siguientes palabras sin apelación: *La calidad de poseedor precario o de poseedor de un bien ajeno siempre impedirá a los museos obtener la propiedad de los mencionados bienes por prescripción.*

El gran valor estético y económico de las obras en cuestión no hace más que agravar la situación, ya que cada una sin devolver interroga profundamente los motivos reales de los conservadores.

Podemos admirar hoy en el Museo d'Orsay el cuadro MNR 561, *El acantilado de Étretat después de la tempestad* (véase [ilustración C14](#)). Esta límpida y luminosa obra maestra de Courbet fue ejecutada durante el verano de 1869 y expuesta en el Salón de 1870. El gran pintor realista firmó y fechó el cuadro —70 *Gustave Courbet*— en la parte inferior izquierda de éste.

Courbet empleó una gran tela, de 133 por 162 centímetros, para representar un transparente paisaje marino bañado en luz. El excepcional cuadro es prácticamente un estudio sobre la luz y la gran claridad, sin personajes.

Al igual que otras obras designadas MNR, veremos que la procedencia detallada de *El acantilado*, su historia, en definitiva, se interrumpe en un punto, sin más.

Según el catálogo de la retrospectiva del centenario de Courbet en el Grand Palais (1977-1978), *El acantilado* surge en una tal subasta Carlin en 1872, sólo dos años después de su ejecución. En 1933, la tela pasa a la colección Candamo y, luego, surge el habitual eclipse durante los años de la guerra.

Con menor sorpresa que en ocasiones anteriores, pues ya sabemos qué ocurre a menudo con los MNR, constatamos que ningún equipo de conservadores, de historiadores del arte o de especialistas de Courbet ha colmado —o deseado colmar— ese vacío histórico o identificar el último propietario del cuadro antes de que éste arribase al museo. De hecho, la primera información que nos llega del magnífico cuadro desde 1933 es la de su depósito en tutela en 1950 en el Louvre, y la de su subsiguiente traslado al Museo d'Orsay, en donde se encuentra hoy.^[6]

En el capítulo sobre el mercado del arte habíamos señalado la presencia de *El*

acantilado de Étretat después de la tempestad en los *Documentos Schenker*. Fue el Folkwang Museum de Essen el que adquirió ese cuadro y lo hizo despachar a Alemania. El vendedor del cuadro fue el marchante y experto parisino André Schoeller, y su precio de 350.000 francos (175.000 dólares). En los documentos de la compañía de transportes no detectamos la fecha de la transacción. Pero sí constatamos que es el mismo Schoeller quien vende al mismo Folkwang un Corot, *Caballeros en una calle de aldea*, en enero de 1941, y es, acaso, en esta misma fecha que provee el Courbet.

¿Es *El acantilado* una obra confiscada o robada de algún coleccionista francés que fue luego vendida por Schoeller al museo? o bien, ¿se trata de una transacción legal, en aquella época, entre un marchante francés y un museo del Reich? Si *El acantilado* era robado, ¿Schoeller lo sabía? Según los *Documentos Schenker*, Schoeller había vendido otras obras al mismo museo —al menos un Daumier y una acuarela de Rodin—. ¿No les hubiera sido posible a los conservadores d'Orsay y a los administradores de la Dirección de los Museos Nacionales, en todos estos años, localizar y examinar los libros de contabilidad de Schoeller para intentar identificar al propietario de *El acantilado*?^[7]

Este libro se publicó originalmente en Francia, a finales de 1995. Su acogida en el mundo del arte y en la prensa rebasó las expectativas. Las perturbadoras revelaciones —tan sorprendentes para mí como para los lectores— sobre la colaboración en el mercado de París, la confiscación nazi, la localización de diversas obras robadas en Europa y Estados Unidos y, finalmente, la divulgación de la existencia de los MNR, provocaron grandes debates no sólo culturales sino también políticos. Es un gran placer poder rendir, en su propio idioma, la actualización definitiva de este libro.

Se puede constatar en ésta que, después de varios años de su publicación inicial, han ocurrido importantes cambios y desarrollos en el proceso que forzó a catalizar.

Cuando se reveló la existencia de los MNR, la Dirección de Museos de Francia reaccionó lenta y taimadamente al círculo cada vez más amplio de personas que se interesaban por el tema.

Françoise Cachin, la entonces directora de los museos, respondió originalmente con unas declaraciones en el diario *Le Monde*. La indignada directora insistía, con cierta candidez o mucho cinismo, en que los museos nacionales jamás habían considerado los MNR como parte de las colecciones públicas. Añadió, para mi estupefacción, que cualquier dueño en busca de sus obras desaparecidas, y que desease averiguar sobre los MNR, no tenía más que consultar los catálogos generales de los museos franceses. Finalmente, Cachin prometió publicar un catálogo ilustrado de MNR en Internet y organizar un coloquio sobre el tema.

Sus declaraciones sorprendían sobremanera, pues ya en este capítulo hemos demostrado las dificultades a las que se enfrenta cualquier persona interesada en indagar sobre el origen o la procedencia de los MNR en los múltiples catálogos de los

diversos museos.

Aunque lo más pasmoso de la respuesta de la directora era que no expresase —ni ella ni sus colegas— el menor sentimiento de responsabilidad o un mínimo sentido del deber de los museos en iniciar la búsqueda de los propietarios de las obras.

Desde la publicación del libro, el argumento implícito y firme de la Dirección ha sido que los dueños de las obras designadas MNR habían colaborado con los alemanes durante el conflicto bélico. Concluían que éstos nunca habían reclamado sus obras porque no eran confiscadas, sino que las habían vendido voluntariamente. En este capítulo hemos demostrado, más allá de toda duda, esperamos, cómo ese argumento no es cierto.

Sólo la investigación activa —y no la pasiva, que consiste en esperar en su oficina a que un supuesto dueño se presente uno de estos días a reclamar su obra— puede elucidar si una obra fue confiscada, vendida bajo presión o lo fue voluntariamente. Esperar pasivamente, la actitud que han adoptado los museos desde hace medio siglo, sólo aumenta la sospecha de que la Dirección de los Museos no desea localizar a los propietarios para que las obras permanezcan en sus salas.

Es cierto que, como uno de los propios directores admite anónimamente, abrir algunos de los expedientes de los colaboradores podría resultar extremadamente embarazoso tanto para los dueños como para los museos. Además, encarar tanto acto dudoso sobre el activísimo mercado del arte durante la guerra sería poner el dedo en la llaga, o más adecuado aún, echar sal en esa herida de la colaboración que no ha cicatrizado aún hoy en la sociedad francesa.

La Dirección de Museos, en su desesperada y altanera búsqueda de razones y excusas, asegura que no ha podido resolver el asunto de las obras sin reclamar debido a que la mayoría de los documentos sobre el tema se encuentran clasificados en el ministerio de Relaciones Exteriores y en otros. Pero los administradores de los museos olvidan que han tenido medio siglo para exigir acceso a ellos; sin contar con que una parte de los archivos estuvieron en sus manos, almacenados y olvidados, hasta principios de los años ochenta. Así, desde la muerte de la conservadora Rose Valland a principios de 1980, la Dirección los había despachado, sin saber qué hacer con ellos a un depósito en las afueras de París.

Entre 1996 y 1997, el debate sobre el arte robado por los nazis en Francia se fue entroncando e internacionalizando con un debate paralelo, el del oro de los nazis y el de las cuentas bancarias y bienes abandonados en Suiza.

En enero de 1997, este tema inconcluso en Francia resurgió con fuerza. Excepto que esta vez su conocimiento no se limitó al reducido mundo europeo del arte, expandiéndose a círculos más amplios de la opinión pública internacional.

Así, el presidente francés Jacques Chirac y su primer ministro, Alain Juppé, anunciaron la creación de una comisión independiente, compuesta por altos funcionarios, historiadores y expertos, que investigaría y evaluaría el asunto de los bienes robados a los judíos que se encontraban en manos del gobierno francés desde

la guerra.

Por casualidad, en la misma semana, se filtró a los diarios parisinos *Le Monde* y *Le Figaro* el informe de una investigación confidencial sobre los MNR, realizada por la respetable *Cour des Comptes* francesa (el Tribunal de Cuentas, organismo fiscalizador del sector público).

El informe, que databa de un año antes —enero de 1996— fue redactado unas seis semanas después de la primera publicación de este libro en Francia. El documento presentaba el recuento de los MNR y de su llegada a los museos franceses. Pero sobre todo criticaba a la Dirección de los Museos, en términos inusitadamente fuertes, por no esforzarse en restituir a sus respectivos dueños las obras que le han sido confiadas desde los años 1940 y 1950.

Por otra parte, los relatores demostraban la complicidad de muchos funcionarios gubernamentales, pues explicaban cómo varios ministerios conocían ampliamente, desde muchos años atrás, la existencia en los museos nacionales de las obras robadas. El corto pero preciso informe, cuya existencia fue revelada en la primera plana de *Le Monde*, confirmó la información y las dificultades descritas en este capítulo del libro.

En sus once páginas, el documento dirigido al ministerio de Justicia describe cuán complicado fue, aun para un organismo fiscalizador como la *Cour des Comptes*, obtener de los conservadores la necesaria información sobre los MNR.

El redactor insistía en que la mayoría de los conservadores —salvo aquellos del Museo d'Orsay— intentaron minimizar la importancia y el valor de los MNR en su poder. Éste cae en la cuenta de la maniobra cuando uno de aquellos le responde:

Algunas de ellas son obras maestras que, si no las hubiéramos obtenido de este modo, nos hubiéramos visto obligados a comprarlas a precios muy altos tarde o temprano.

El informe concluía recordándole al ministerio de Justicia que, si el derecho a reclamar los MNR no prescribe, entonces los museos podrían ser responsables públicamente por no haber cumplido con su deber de informar a los dueños en potencia.

Al publicarse el informe confidencial en los dos diarios, un funcionario de la Dirección de los Museos reaccionó rápidamente afirmando que el informe era *falso* y añadía que éste se fundamentaba en información preliminar que los museos habían impugnado. Por su parte, una portavoz de la *Cour des Comptes* confirmó que *Le Monde* estaba *bien informado* y que la información que se había publicado en el diario era la correcta.

Unas semanas más tarde, el propio ministerio de Cultura, de quien depende la Dirección de los Museos de Francia, admitió que tendrían que solucionar la situación de los MNR y encarar los años de la guerra. Poco tiempo después, el MNAM del Centro

Pompidou, y más tarde, el Museo del Louvre y los museos d'Orsay, Versailles, Sévres y otros anunciaron la organización de exposiciones públicas múltiples en los museos del país que tuviesen obras MNR en su posesión. Las exposiciones, de una duración de dos semanas, eran las primeras en su género desde la posguerra, y tuvieron lugar en el mes de abril de 1997.

Las cortas muestras satisficieron a una parte de la opinión pública, pero no bastaron, pues nada puede remplazar a las indagaciones efectuadas sobre cada pieza en particular.

La investigación publicada en este libro confirma el papel constructivo y a veces heroico que tuvieron algunos de los funcionarios de los museos durante la guerra. De 1939 a 1944, muchos en los museos —particularmente Jacques Jaujard y Rose Valland— demostraron su tenacidad y empeño ante la presión de los alemanes. Su acción era un baluarte de apoyo contra las confiscaciones: al proteger las colecciones privadas en los depósitos de provincias de los museos nacionales, al ejercer oportunamente el derecho preferente de compra de obras en el momento de su confiscación y, finalmente, con el trabajo excepcional realizado por la CRA (Comisión de Recuperación Artística), en la posguerra.

En este libro, los lectores han podido constatar cómo ocurrió realmente la confiscación durante la guerra; cómo las consecuencias de los cuatro años de saqueo, de traslado masivo y de destrucción de arte en Francia se pueden sentir aun hoy día; cómo pinturas confiscadas en París durante la guerra reaparecen, muy lejos, en Europa y Estados Unidos, en museos o colecciones particulares, después de décadas de ausencia y de haber transitado inocentemente por muchas manos en el mercado internacional; cómo, en Suiza, se han aferrado a las obras confiscadas y se ha intentado hacer desvanecer su verdadera procedencia; y, finalmente, cómo mucho de lo robado se encuentra aún colgando, por negligencia o malicia, en las salas de los museos franceses.

Estas obras saqueadas son como los aparecidos de un museo perdido, devastado y dispersado a través del mundo por la codicia y el intento de Hitler en transformar la historia humana y la del arte. Al reconstituir y luego narrar esta historia, se ayuda a cerrar definitivamente ese capítulo —el del robo del arte— de la Segunda Guerra Mundial que había quedado, por tantos años, irremediabilmente inconcluso.

Desde que la noticia se difundió entre el público en general, muchas de las familias víctimas del expolio nazi, al detectar obras suyas entre los MNR, iniciaron la reclamación oficial de sus obras. Son ya muchas las que han obtenido satisfacción, aunque quedan aún otras muchas a la espera.

El gobierno francés, intentando resolver el problema de una vez por todas, ha establecido una comisión nacional —la última es la Comisión Drei— que estudia el tema de los bienes saqueados durante la guerra y delibera sobre la mejor manera de llegar a su devolución. Muchas de sus decisiones han sido razonables, y es de esperar que éstas logren cerrar esa herida abierta que dejaron el robo, las apropiaciones

ilícitas y la depreciación ocurridas en la Segunda Guerra Mundial.

ANEXO I

EDUARDO PROPPER DE CALLEJÓN

En aquellos años de guerra, de profunda polarización de las sociedades europeas, de temor y feroces enemistades, de despiadadas persecuciones políticas, algunos diplomáticos de la época —entre ellos varios españoles— tomaron distancias con el inflexible contexto histórico que los rodeaba y, desobedeciendo conscientemente las directrices pronazis o neutras estipuladas por sus propios gobiernos, ponen en riesgo su carrera y el futuro de sus familiares para proceder con el único comportamiento que, al margen de toda ideología, consideraban correcto y humanitario en las circunstancias de entonces.

Estos arrojados funcionarios en puestos clave se convierten, de la noche a la mañana, en defensores y protectores decisivos de miles de refugiados europeos que huyen del avance del ejército alemán. Proporcionan, sutil pero deliberadamente, con un simple sello o una rápida firma, con la ejecución de una diligencia o la aprobación de un insoslayable trámite, los salvoconductos que urge obtener inmediatamente para escapar de una detención o muerte seguras.

Con astucia muy administrativa, que demuestra el hondo conocimiento del burocratismo alemán que poseían, estos desprendidos personajes colocan, también, bajo protección de su pabellón, obras de arte, bienes y activos pertenecientes a los perseguidos, poniéndolos automáticamente fuera de juego del quehacer confiscatorio de los nazis.

Algunas de estas admirables figuras han permanecido, hasta el día de hoy, sin el debido reconocimiento público e institucional por el importante trabajo que realizaron, salvando vidas y protegiendo bienes.

Es éste el caso poco divulgado del diplomático español Eduardo Propper de Callejón, quien fue, de 1939 a 1941, primer secretario de la embajada de España en París, que salvó el honor de la tradición humanitaria de su país,^[*] Este español se convierte, gracias a las circunstancias de la guerra, en un anónimo héroe y, a la vez, en puente entre los refugiados y su supervivencia.

Desde su juventud, las condiciones familiares de la vida de Propper le habían llevado, ineluctablemente, a favorecer la monarquía ante la república. Su madre es ya amiga de la reina Victoria Eugenia. Alfonso XIII culmina esta familiar proximidad con la corte española al unir los apellidos paterno y materno del diplomático, transformándolos en Propper de Callejón.

El joven diplomático era el hijo menor de tres del matrimonio mixto entre Max Propper, financiero judío franco-bohemio, y Juana Callejón y Kennedy, hija de un político español monárquico y de una belleza de la gran burguesía de Nueva Orleans.

La carrera de Propper en el ministerio de Asuntos Exteriores había comenzado sirviendo al mismo rey, a finales de la Primera Guerra Mundial, en 1918, con un puesto de secretario en la modesta legación española en Bruselas, bajo las órdenes del marqués de Villalobar. Después, el joven Propper ocuparía puestos en Lisboa y Viena, ciudad en donde conoce a la que, en 1929, se convertirá en su esposa, Hélene Fould-Springer, joven aristócrata austro-francesa.

De vuelta a Madrid, Propper es jefe de cifra en el ministerio cuando, en 1931, luego de la victoria electoral republicana, Alfonso XIII abandona España y se exilia en Italia.

Para poder continuar su carrera, se le exige entonces al diplomático una declaración de adhesión al nuevo gobierno republicano. Pero siguiendo sus íntimas convicciones políticas, Propper rechaza la propuesta y a los pocos días el ministerio republicano lo jubila a los 36 años de edad.

Pronto marcha con su familia a París, en donde lo alcanza el alzamiento de Franco en julio de 1936. Convencido de la rectitud de su causa, Propper frecuentará entonces a un grupo de monárquicos que gravitan alrededor del encargado de asuntos del ex rey en Francia y que se reúne regularmente en una oficina del lujoso Hotel Meurice en la *rue* de Rivoli. Los ideales realistas del grupo se fusionan con el profundo repudio y temor del comunismo que experimentaban sus miembros, radicalizándolos en su búsqueda de ayuda en aviones y armamento para la sublevación nacionalista.

Así, Propper se dirige pronto a Berlín con una lista en mano del material requerido y una carta de recomendación dirigida al almirante Wilhelm Canaris. Este sagaz y culto militar es, desde 1935, el jefe del *Abwehr* el eficaz servicio de contraespionaje del ejército alemán.

Paradójicamente, Canaris resultará ser un astuto, aunque discreto, enemigo del régimen nazi utilizando su estratégica posición para conspirar contra Hitler e intentar hacer fracasar sus planes militares. Gran amante de las culturas mediterráneas, el almirante habla perfectamente el castellano y tejerá, en los años venideros, una estrecha relación con Franco, insistiendo con éste en los peligros de una alianza oficial con Hitler, advirtiéndole sobre la segura derrota de Alemania. En los últimos meses de la guerra, el doble juego del gran maestro del contraespionaje alemán será descubierto, encarcelándosele por órdenes del *Führer* en condiciones muy crueles. El 9 de abril de 1945, un grupo de guardias SS conducirán a Canaris al patíbulo, junto a otros miembros de la resistencia alemana, en el campo de concentración de Flossenbug.

En Berlín, en 1936, Canaris recibe amablemente a Propper y lo orienta en sus compras de armamentos. El 28 de julio le comunica la decisión oficial de Hitler y Goering de ayudar abiertamente a los insurrectos de Franco anunciándosela, según los escritos de Propper, en estos términos: *dentro de un par de días sale para un puerto de Galicia el primer barco con armamento. En cuanto a los aviones se está estudiando en qué forma se han de mandar.* El almirante alemán agrega que los nazis enviarán lo que se pedía en la lista y mucho más, concluyendo con las debidas felicitaciones al diplomático español por haber cumplido cabalmente con su misión internacional.

De vuelta en París, Propper monta el servicio de desciframiento de los nacionalistas en el Hotel Mont-Thabor, en la calle del mismo nombre y, trabajando de

noche, con la complicidad de un coronel francés, descubre las claves de los telegramas y mensajes cifrados enviados por la embajada de España en París a San Juan de Luz y a Irún.

Con la victoria de Franco en abril de 1939 y la derrota de los republicanos, Eduardo Propper reingresa en la carrera diplomática y es nombrado primer secretario en la embajada de España en París. El funcionario formará parte de esa cambiante primera etapa del gobierno del caudillo, en la que sin olvidar sus simpatías proalemanas, la España franquista intentará mantener relaciones internacionales simultánea o alternativamente con los distintos bandos beligerantes en Europa.

Con locales principales en la Avenue Georges V y la Avenue Marceau, en el elegantísimo octavo distrito de París, al frente de esa primera misión diplomática del gobierno nacional se encuentra José Félix de Lequerica —antiguo periodista, ex alcalde de Bilbao, seguro monárquico y adepto de la revolución nacional-sindicalista—, siendo su ministro consejero, Cristóbal de Castillo.

El trabajo inicial del equipo de la embajada consistirá en establecer puentes políticos internacionales y ganarse la necesaria buena voluntad del importante vecino del norte, lo que permitirá la supervivencia del nuevo régimen franquista.

En septiembre de 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial en Euro-pa y cunden los peores presentimientos en los ánimos de los franceses. Precavido, Propper, en carta del 10 de enero de 1940 dirigida al ministerio de Asuntos Extranjeros francés, hace anunciar protocolariamente a las autoridades competentes del país que el castillo de Royaumont, al norte de París, se había convertido en su residencia principal y oficinas diplomáticas *desde el inicio de las hostilidades*. De ese modo, retroactivamente, a partir de la declaración de guerra, tanto la propiedad y los terrenos de Royaumont, así como el contenido de los aposentos del propio domicilio del diplomático se encontraban automáticamente bajo protección de la bandera de España. (Véase [documento 1](#)).

En realidad, la información provista oficialmente forma parte de un ingenioso ardid por parte del diplomático para disimular, en caso de ocupación nazi, los importantes haberes de la familia de su mujer, Héléne, de origen judío. El suegro de Propper, el barón Eugene Fould-Springer, pariente del ministro de Finanzas de Napoleón III, era miembro de la familia de banqueros europea Fould Oppenheim. Su suegra, la baronesa Mitzi, era la hija única del barón Gustav Springer, magnate judío de la industria austro-húngara.

Entre los objetos que gracias a la astucia de Propper se encontrarán ahora fuera del alcance de los confiscadores nazis se cuentan importantes muebles antiguos al estilo Luis XV, varios dibujos y, sobre todo, un conocido y excelente *Retrato de Madame du Barry* —la influyente amante del rey Luis XV, sucesora en el lecho de Madame de Pompadour— por la célebre pintora Elisabeth Vigée Lebrun. Protegido igualmente de la codicia nazi se encontrará el tríptico de Jan van Eyck, *Virgen con el niño Jesús con santos y donante*. Esta magnífica obra maestra del arte flamenco

pertenecía al barón Robert de Rothschild, amigo de la familia que se convertiría en el suegro de Liliane, la hermana menor de la esposa de Propper.

Con el nombramiento del embajador Lequerica en París, los lazos entre éste y el extremo conservadurismo oficial francés se dan naturalmente, estrechándose y dando sus frutos en 1940, durante la derrota de Francia a manos de Alemania.

El mariscal Pétain demostraba simpatía y amistad por la España de Franco, pues había servido de embajador francés en 1939 y negociado la promesa de neutralidad del régimen español en caso de guerra entre Francia y los nazis.

Pétain y sus allegados, que intentaban poner rápidamente fin a las adversas hostilidades, consideran a Lequerica un francófilo serio y hombre razonable en quien podían confiar. Así, será la España de Franco —con el embajador de representante y Propper de principal ayudante— la que servirá, en la segunda quincena de junio de 1940, de mediadora exclusiva ante Alemania de la petición de armisticio por parte del derrotado gobierno francés.

Ya desde el 11 de junio previo a la suspensión de la agresión nazi, con el ineluctable acercamiento del ejército alemán a París, el personal de la embajada de España había acompañado la desbandada del gobierno galo. En su huida, los políticos franceses se trasladarían primero a Tours y luego a Burdeos, antes de pasar por Royat y de asentarse en Vichy, hallando por fin en esta estación balnearia decenas de hoteles desocupados con cientos de habitaciones dispuestas a acoger al gobierno en fuga con sus ministerios séquito, familias y representaciones diplomáticas.

Lo más destacado y recto —y lo más ignorado— de la actuación diplomática de Eduardo Propper de Callejón tendrá lugar durante esos últimos y apremiantes días de la Francia de antes del armisticio —el 22 de junio de 1940—, en las propias oficinas del consulado de España en la ciudad de Burdeos.

En ese período de éxodo masivo por las carreteras de Francia, que el propio diplomático llama *de gran confusión*, se dan cita en la metrópoli del suroeste francés decenas de miles de personas que escapan del avance alemán y piensan únicamente en ponerse a salvo de las hostilidades.

Con la guerra, ya lo hemos visto, las diferencias de clase y de origen se desdibujan y hasta se aplanan, pues numerosos son los integrantes de la sociedad civil europea que huyen acosados por el nazismo y que necesitan de los valiosos documentos que podrán alejarlos del peligro que se avecina.

Propper recuerda aquellos días del siguiente modo,

Burdeos era una Babilonia: holandeses, belgas, luxemburgueses, austriacos... El éxodo de miles y miles de Personas de todas Las nacionalidades que huían ante los alemanes... comerciantes, políticos, judíos, hacía que acudiesen al consulado pidiendo el visado de tránsito Para España y luego Portugal.

Entre la masa de solicitantes exaltados que acuden al consulado de España se encuentra representada incluso la vieja nobleza europea con el archiduque Otto de Habsburgo, Zita de Borbón-Parma —última emperatriz de Austria— con sus familiares y la gran duquesa de Luxemburgo con su esposo e hijos.

Propper se conmueve por la suerte de aquellos *millares de desgraciados... multitud de refugiados... que venía huyendo de los alemanes en un estado de verdadero pánico...*

La pieza principal de las oficinas del consulado consistía en una sala grande con dos ventanas al fondo. Ésta daba directamente a la calle y servía para el despacho y la entrega de documentos. A su lado, había un mostrador y un cuarto pequeño con un escritorio en donde se acomodaba el diplomático a cargo, que en aquellos apesurados días sería Propper mismo.

Al llegar al local, el primer secretario había constatado con irritada sorpresa que el cónsul oficial, presa del pánico general durante el avance alemán, había abandonado el consulado y marchado a España con toda su familia, después de haber cerrado su casa y mudado los enseres.

Propper y sus ayudantes se instalan enseguida en el desorden de las reducidas oficinas e intentan buscar inmediata solución a la trágica situación de los miles de perseguidos que acudían diariamente a sus puertas.

Consciente de las urgencias y las necesidades, el diplomático desea conceder visados con prodigalidad y accesibilidad, pero conocedor de las simpatías pronazis de su gobierno y de los enemigos que comparte Franco con Alemania, consulta el espinoso asunto con el embajador Lequerica.

Éste, más interesado en los eventos políticos que se desplegaban a su alrededor, le responde que no se niegue visados a ninguna de las personas que el embajador conoce; en cambio, en lo que se refiere a los otros miles de peticionarios, Lequerica añade: *Eduardo, haga Ud. lo que cree conveniente, piénselo y dígamelo antes de empezar.*

El tiempo apremia, sin embargo y, peor aún, los funcionarios de la embajada no están capacitados para emitir pasaportes ni autorizar visados. Los únicos visados válidos que aquélla podía otorgar se limitaban a los extendidos a pasaportes diplomáticos, para los que no era necesario rellenar formularios.

Los consulados, en cambio, se dedicaban corrientemente a la tarea de conceder visados; pero allí el régimen de solicitudes era de mayor complejidad y no se prestaba bien a las ineludibles circunstancias de aquellos días. Primeramente, cada solicitante debía rellenar tres o cuatro formularios. Éstos, luego, los firmaba el funcionario consular a cargo, antes de enviarlos con dos fotografías adjuntas al ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid. Allí esperarían su aprobación y reexpedición. El trámite podía durar de seis a ocho días laborables.

Propper sabía que en la situación de entonces ese impostergable plazo podría significar la detención y la muerte para muchos. Revisando su memoria, el

diplomático recuerda entonces que en ciertas ocasiones singulares las embajadas se servían de *visados especiales*, de corta duración, emitidos y aprobados excepcionalmente en el instante. Informa del hecho a Lequerica, haciéndole observar —con la intención de dorarle más fácilmente la píldora al embajador— que se trataría solamente de visados de tránsito por un plazo limitado de cuatro días en territorio español —tiempo suficiente, entendía el primer secretario, para que los refugiados hallasen nuevas vías de escape.

El diplomático pone inmediatamente manos a la obra trabajando incontables horas. La baronesa Liliane de Rothschild, su cuñada, presenció la valiosa labor de Propper en el consulado de Burdeos. Contaba ésta que tantos eran los pedidos inaplazables de visado, y tanta la urgencia, pues se podía cerrar la frontera en cualquier instante, que el diplomático, para aumentar su eficacia firmaba incansablemente *visados especiales* utilizando para ello ambas manos simultáneamente, intentando de este modo alcanzar su objetivo de autorizar el preciado documento a todo el que lo necesitase.

Para mantener la constancia de los documentos emitidos en aquel desorden general ocasionado por el descalabro militar francés, el primer secretario hizo abrir un registro oficial en el que se inscribía el número de cada visado autorizado. Al pasar los días y extenderse sin ambigüedades la derrota francesa y correrse la voz de que el consulado de España emitía visados generosamente, las oficinas consulares se ven asediadas por miles de personas desesperadas a quienes no queda más alternativa ya que cruzar la frontera.

La ansiedad aumenta en proporciones tales que, dos veces, las masas de refugiados empujan el mostrador hasta las ventanas al fondo de la sala, creando una situación caótica que impedía el trabajo seguido de los diplomáticos. El primer secretario se ve obligado a recurrir a la protección de la policía francesa para controlar el acceso ordenado al consulado.

Con tesón, en unos pocos días, Propper y su equipo lograrán extender miles de visados y salvar esa misma cantidad de refugiados franceses y extranjeros. El diplomático continuará aplicando en la zona no ocupada la misma política amplia de concesión de visados para España hasta entrado el año 1941.

Sin contar a los refugiados extranjeros, muchos fueron los franceses, judíos o no, que se beneficiaron de su comportamiento humanitario. Entre ellos se encontraban el célebre actor francés Jean Gabin —protagonista de *La gran ilusión* dirigida por el cineasta Jean Renoir— que, gracias al visado concedido por Propper, logra huir hacia Estados Unidos; y Bertrand Goldschmidt, uno de los padres de la bomba nuclear francesa, que se refugia en Canadá. ([Véase documento 2](#)).

Después de los angustiosos días de junio en Burdeos, los eventos del verano de 1940 amainan y la ocupación alemana se asienta en Francia. La embajada de España se instala en Vichy, la nueva e improvisada capi tal del régimen y, desde allí, Propper presenciará la creación del *État français* del mariscal Pétain y los primeros feos y

rápidos pasos de su robusta voluntad de colaboración con los alemanes.

El 11 de septiembre de 1940, la embajada recibe con agrado una correspondencia del ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid mediante la cual el ministro en funciones, el anglófilo Juan Beigbeder, comunica, por medio del subsecretario del ministerio, su satisfacción por la labor realizada por sus diplomáticos durante el armisticio franco-alemán. En ésta se felicita al embajador y al personal por *el alto espíritu de que todos dieron pruebas en las difíciles circunstancias que atravesaron y los magníficos servicios prestados por V E. y sus colaboradores, lo que se hace constar en sus respectivos expedientes.* (Véase documento 3).

Pero en octubre del mismo año, Franco, convencido ya de que el inevitable viento de la victoria soplaba a favor del Eje, reemplaza a Beigbeder. Será entonces Ramón Serrano Súñer, el legendario maquinador y entonces influyente *cuñadísimo* de Franco, quien asumirá las riendas del ministerio de Asuntos Exteriores de España.

El nuevo ministro —ferozmente antiliberal y antijudío—, gran colaborador del generalísimo, amigo íntimo del ya para entonces fusilado José Antonio Primo de Rivera, venía jugando en aquellos años un papel de gran importancia en la creación y estructuración del nuevo Estado autoritario español. Desde 1938, al frente del esencial ministerio de la Gobernación —cuando ayuda a fundar la agencia de noticias EFE para la difusión de la propaganda—, Serrano había realizado labores de gran importancia y confianza al servicio del caudillo. La persecución de los masones y los políticos de izquierda había sido una de sus primeras tareas, pues en esa etapa inicial del franquismo Serrano participó en la concepción y promulgación del entramado de severas leyes retroactivas que permitían el enjuiciamiento y fusilamiento de miles de opositores al régimen. Guiado, en su mayor parte, por sus simpatías con el incontenible fascismo y por los profundos objetivos de renovación nacional que lo agitaban, Serrano promueve desde su flamante puesto de ministro de Exteriores una estrecha colaboración con Alemania e Italia en la Segunda Guerra Mundial. Será de hecho él mismo quien coordinará, el 23 de octubre de 1940, a la semana de asumir su nuevo cargo de canciller, la entrevista de Franco con Hitler en la estación de tren de Hendaya. En este primer y único encuentro con el caudillo, el Führer proyecta la entrada en guerra de España al lado de los países del Eje.

A Francia, Franco y Serrano ideaban reclamar, luego de la esperada victoria incondicional, una porción de su imperio colonial; pero, en aquellos años del armisticio, los dos políticos se conformarán con obtener la ayuda de los ocupantes nazis en la captura —para su eventual enjuiciamiento y ejecución— de los antiguos dirigentes de la República refugiados en Francia. Gracias a esta ignominiosa y eficaz colaboración caerán en manos de Franco, Lluís Companys, el presidente de la Generalitat de Cataluña, y Julián Zugazagoitia, ex ministro de Gobernación de la difunta República, que serán fusilados, sin demora, en octubre y noviembre respectivamente.

En esta infame tarea, Serrano Súñer cuenta con el concurso del destacado

embajador de España, Lequerica, que facilita la labor de su ministro haciendo funcionar sus múltiples contactos y la buena voluntad de la que gozaba en el gobierno colaboracionista de Vichy.

Ciertamente, Serrano pretende también extirpar de su ministerio a aquellos funcionarios cuyas ideas no fueran acordes con las suyas.

Así, el primero de febrero de 1941 llega a la embajada en Vichy un lacónico telegrama número 57, enviado en claro y firmado por el propio ministro, en el que parca e inapelablemente se anuncia lo siguiente:

Comunique Secretario Señor Propper traslado Consulado Larache.

Serrano Súñer

Larache era entonces un olvidado pueblo al norte del Marruecos bajo protectorado de España ([Véase documento 4](#)). Periférica, colonial, africana, cuartel general de la Legión Española, la pequeña población y su puesto de cónsul no podían representar un adelanto en la carrera diplomática de Propper.

La comunicación enviada por Serrano Súñer era el punto culminante de una sanción que se había estado gestando desde hacía semanas —o, acaso meses— en Madrid. Por alguna razón desconocida el ministro no apreciaba la acción diplomática de Propper en la embajada de España en Francia.

En los meses previos, el ministro había intentado trasladar al primer secretario, acaso con la intención de forzarlo a dimitir, a varios consulados en África que los alemanes deseaban España abriera. Propper se había defendido, centímetro a centímetro, escribiendo a sus superiores y amigos en Madrid, logrando de una forma u otra dilatar la temida decisión ministerial.

Pero ahora, la terminante orden telegráfica no dejaba lugar a dudas y, al ser enviada en claro por el ministro, permitía que la noticia del inminente traslado se difundiera inexorablemente entre el personal de la embajada en Francia. Por lo demás, Serrano se encontraba en la cúspide de su poder en el ministerio y en el régimen, y un primer secretario de embajada, por añadidura de padre de origen judío y vinculado a los judíos, no sería capaz de hacerle frente.

El tres de febrero, Lequerica responde al ministro con un telegrama cifrado, indicándole que Propper saldrá en breves días a tomar posesión del consulado de Larache ([Véase documento 5](#)). Pero al día siguiente, el día cuatro, Serrano replica impacientemente con otro áspero e inapelable telegrama igualmente en claro:

Con referencia telegrama 57 comunique Señor Propper urgencia se incorpore su puesto.

Senuno Súñer

La insistencia y la irritación del ministro en el mensaje son evidentes; además, ni tan siquiera reconoce en él la existencia del telegrama anterior de Lequerica ([Véase documento 6](#)). Sin embargo, lo que más sorprende del documento es su intransigencia y ensañamiento implícitos. ¿Por qué?

Raro es que un ministro se afane y obstine de este modo por un cambio y remoción a primera vista sin importancia. ¿Por qué el poderoso ministro de Asuntos Exteriores en persona se ocupa tan particularmente del simple traslado a un puesto insignificante del tercer funcionario en importancia en la embajada de Vichy?, ¿qué profundos motivos lo hacen sentirse obligado a persistir, a firmar él mismo los documentos y supervisar el expediente y el urgente traslado?

La motivación o motivaciones exactas que puedan explicar el feroz comportamiento de Serrano Súñer las desconocemos hasta el día de hoy, pero poseemos elementos sólidos que nos ayudan a dilucidar la situación.

Además de las simpatías pronazis ya mencionadas que hayan podido influir al *cuñadísimo* en su decisión, pero que no explican su interés y determinación, deducimos que alguien con autoridad debía de estar ejerciendo necesariamente alguna presión e insistencia permanentes a un muy alto nivel para que se disciplinase a Propper de este modo. También, la persona o personas que presionaban parecían insistir en algún reproche inconfesable e inadmisibles hecho a Propper. Estas exigencias, que parecen proceder del entorno político o administrativo del ministro, se leen entre las líneas —y, claro, en el impaciente tono— de los documentos presentados aquí.

Sería pues importante determinar ¿quién o quiénes tenían, entonces, la capacidad de influenciar a Serrano Súñer? En aquella época de gloria de Serrano, sólo Franco, los propios alemanes o algún asesor personal o amigo íntimo hubieran podido urgir o incitar al ministro a llevar a cabo y a ocuparse personalmente de una sanción a un modesto diplomático de carrera.

Ya que sería poco razonable considerar que el caudillo se hubiese interesado en un caso insignificante para su gobierno, sólo una fuerte presión alemana así seguramente originada en Francia, donde Propper había protegido propiedades y autorizado miles de visados a refugiados— podría explicar la reiteración de Serrano Súñer. Es factible, pues, que en el contexto político victorioso de entonces, los militares o diplomáticos alemanes en Francia, sintiéndose sumamente exigentes, hayan podido mencionar al ministro su desacuerdo con la presencia de Propper en la embajada e insistido para deshacerse de aquel emprendedor diplomático que había ayudado a frustrar proyectos de confiscación na-zis y a escapar a tantos enemigos del Reich. Y que por lo demás era de padre de origen judío.

Está claro que pudo haber existido también algún determinante apremio por parte de algún consejero o amigo íntimo del ministro, pero la insistencia y el tono de las correspondencias apuntan más bien a una urgencia política que nos parece difícilmente impuesta por ningún individuo, ya sea asesor o par del ministro.

A los pocos días, Propper parte en dirección de su nuevo puesto de cónsul en Larache, entendiendo a medias las razones de su súbito traslado.

Al salir de Vichy, el destituido primer secretario intenta localizar en los locales de la embajada aquel registro oficial creado en junio de 1940 en Burdeos que llevaba el número de cada visado concedido. La búsqueda es infructuosa: después de intentar durante varias horas, el personal de la embajada no logra dar con el importante libro. Desde entonces, éste no ha dado señales de su existencia. Quizá, algún otro alto funcionario de la misma embajada de España, temiendo aún más vastas represalias por parte de Serrano, lo hizo desaparecer.

Camino hacia el lejano Larache, Propper se detiene en Madrid en donde intentará ser recibido por el propio Serrano en el ministerio. Éste ha recurrido al alejamiento para sancionarlo por alguna secreta razón, disciplinándolo por haber incurrido en alguna falta que el propio diplomático sólo vislumbra. Pero el empeño de Propper será en vano: el ministro no tiene nada que discutir con un mero primer secretario que no desea aceptar un traslado.

El diplomático destituido deberá abandonar temporalmente a su esposa Hélene y sus dos hijos —Felipe y Elena— en Cannes, que lo alcanzarán en Marruecos al llegar el otoño. Asimismo, su cuñada, Liliane de Rothschild, vendrá a refugiarse con ellos más tarde.

Los amigos de Propper en el gobierno de Vichy se enteran de la injusta orden y actúan rápidamente. Pensando quizá ayudarle en su desigual lucha contra el ministro, el gobierno del mariscal Pétain le concede con gran presteza el prestigioso título de la Cruz de Oficial de la Legión de Honor, una de las más altas distinciones que otorga Francia.

Lequerica, en carta personal del 26 de febrero a Serrano Súñer en Madrid, transmite la noticia y describe las razones establecidas por el gobierno gajo para honrar a Propper: el importante aprecio por los servicios prestados por el primer secretario *en momentos delicados de las relaciones hispano-francesas*, refiriéndose a las circunstancias y negociaciones que rodearon el armisticio ([Véase documento 7](#)).

En una respuesta fulminante —aunque fechada el 14 de marzo, más de dos semanas después de la carta enviada por Lequerica—, ejemplo antológico del género epistolar fascista de aquella época, Serrano Súñer acusa recibo de la nota de su embajador en Francia. El ministro esboza impacientemente su contestación en un borrador de su propia mano, dactilografiado luego sobre papel reservado para su correo particular y con sello del ministerio de Asuntos Exteriores. ([Véanse documento dactilografiado 8](#) y [documento manuscrito 9](#)).

Contradiciéndose, el *cuñadísimo* comienza la correspondencia explicando, con insolencia y desprecio, que debido al *volumen considerable de temas importantes que absorben en estos momentos mi atención...*, *el que plantea en su citado despacho carece de interés*.

Así, a pesar de lo que ya hemos observado en su comportamiento previo —a

saber, que es el propio ministro quien se ha encargado personalmente del expediente del traslado de Propper—, Serrano insiste ahora en que el tema no es de importancia.

En el siguiente párrafo, el imperioso ministro desvela en feroces términos racistas —y con característico conservadurismo franquista anti-francés y anticosmopolita— las exactas razones por las cuales se ocupó él mismo del caso Propper y por qué se le castigó a éste enviándolo a Larache: *sirvió los intereses de la judería francesa y de los Periodistas franceses que cubrieron de injurias el nombre de España...*

Serrano le reprocha, acaso, haber protegido con la bandera española obras de arte y propiedades y haber autorizado visados de tránsito a miles de refugiados franceses y extranjeros.

Aunque ya Propper había abandonado Francia, el ministro, en caso de que el embajador Lequerica no haya entendido bien sus órdenes, concluye la carta tajantemente con la intención de acabar toda discusión y de detener cualquier tentativa de cuestionamiento de su autoridad. Serrano amenaza claramente a su propio embajador, demostrando nuevamente la importancia que tenía el caso Propper para él: *... lamento tener que manifestar a V E. que de los términos de su repetido despacho podría inferirse que en cierto modo se discute una decisión del ministerio lo que no sería admisible en ningún caso, pero mucho menos cuando aquélla se basa en tan graves motivos.*

En su nuevo puesto de Larache los días se suceden sin aparente consecuencia para el diplomático, descartado definitivamente de la actividad diplomática española en Europa. Sin embargo, del mismo modo en que la historia colocó a Propper en medio de la vorágine de la derrota francesa, de la autorización de visados y del armisticio franco-alemán, asimismo la misma historia de la Segunda Guerra Mundial lo alcanza nuevamente, haciendo bien las cosas, con sus rebotes y atrechos insospechados, en la tranquilidad de su nuevo puesto africano.

Aquella región alejada de todo se convertiría, de repente, en el centro de grandes acontecimientos mundiales. Poco más de un año después de su improvisada llegada como cónsul a Larache, en noviembre de 1942, Propper se topará con la sorpresiva invasión de África del Norte por los aliados, que utilizarán a Marruecos y Argelia como cabeza de puente en la Operación Antorcha, el masivo ataque contra el flanco sur de los ejércitos de Vichy y del Eje. Los militares norteamericanos y británicos proyectaban utilizar el nuevo bastión africano como trampolín para un futuro ataque de la Europa mediterránea.

Entretanto, el altanero Serrano Súñer empezaría para la misma época a caer en picada política definitiva. Franco, sintiendo, nuevamente, que los vientos de la victoria cambiaban de dirección, no precisará ya más de un ministro altamente comprometido con el Eje, destituyéndolo y apartándolo del poder, en ese mismo año 1942, a favor del conde de Jordana.

Con la invasión de África y la concurrida actividad diplomática y militar que se trama en la zona, varios de los contactos oficiales realizados en Francia por Propper

le resultarán ser de gran ayuda.

Un ejemplo es el del norteamericano Robert Murphy, que el diplomático español había frecuentado cuando éste ocupaba el puesto de consejero de la embajada de los Estados Unidos en París y Vichy. Con las vueltas que da el mundo, este diplomático de carrera, francófono y gran conocedor de la mentalidad gala, se encontró, durante los preparativos para la invasión, ocupando el cargo de cónsul general norteamericano para la región de África del Norte, aunque su función secreta era, en realidad, la de emisario personal en la zona del Presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt. El trabajo principal de Murphy consistía en localizar y establecer contactos con los funcionarios y militares del régimen de Vichy en África que simpatizaran con la causa aliada; pues Roosevelt, que no confiaba en el general De Gaulle, creía aún en la posibilidad de un acuerdo con el régimen de Pétain.

Ayudado por las inesperadas ventajas profesionales que venía a ofrecerle aquella suerte de aislamiento geográfico, Propper restablece lazos con Murphy y con los aliados. El día del desembarco éste informa al cónsul de Larache que las tropas aliadas no entrarán en territorio español. Con los canales de comunicación que abre Propper, Larache comienza a cobrar cierta importancia para el gobierno español.

En la primavera de 1943, el diplomático, ya cuando el recuerdo de su supuesta falta comienza a disiparse en Madrid, es nombrado ministro plenipotenciario en el consulado general de Rabat, la entonces activa capital del protectorado francés de Marruecos. Allí permanecerá hasta 1944, año en que regresará al ministerio en Madrid.

Pero la injusticia cometida por Serrano Súñer perseguirá a Propper de por vida. Debido a la sanción impuesta por el ministro —el traslado intempestivo de primer secretario en Vichy a simple cónsul a Larache—, ejecutada por haber realizado actos humanitarios ayudando a judíos franceses, Propper perdió dos escalafones en la jerarquía interna del ministerio de Asuntos Exteriores.

Al proseguir con relativo éxito su carrera diplomática en la posguerra, el diplomático español realizará múltiples intentos posteriores para que se reconozca en el ministerio lo que considera un abuso y se le reintegre en el puesto que le hubiera correspondido de no haber ocurrido el ajuste de cuentas de Serrano. De ello se lamentaba en un memorial que escribió en 1963, antes de pasar a la jubilación.

Pero como si algo en el correctivo infligido por Serrano Súñer —figura política ya hoy completamente desprestigiada por la historia— impidiera que éste fuera desautorizado oficialmente, Eduardo Propper de Callejón muere en 1972 sin recuperar su escalafón, sin que se agradezcan expresamente sus actos, sin que se reconozcan los riesgos en que incurrió en nombre de la tradición humanitaria de España. Así, hasta el día de hoy.

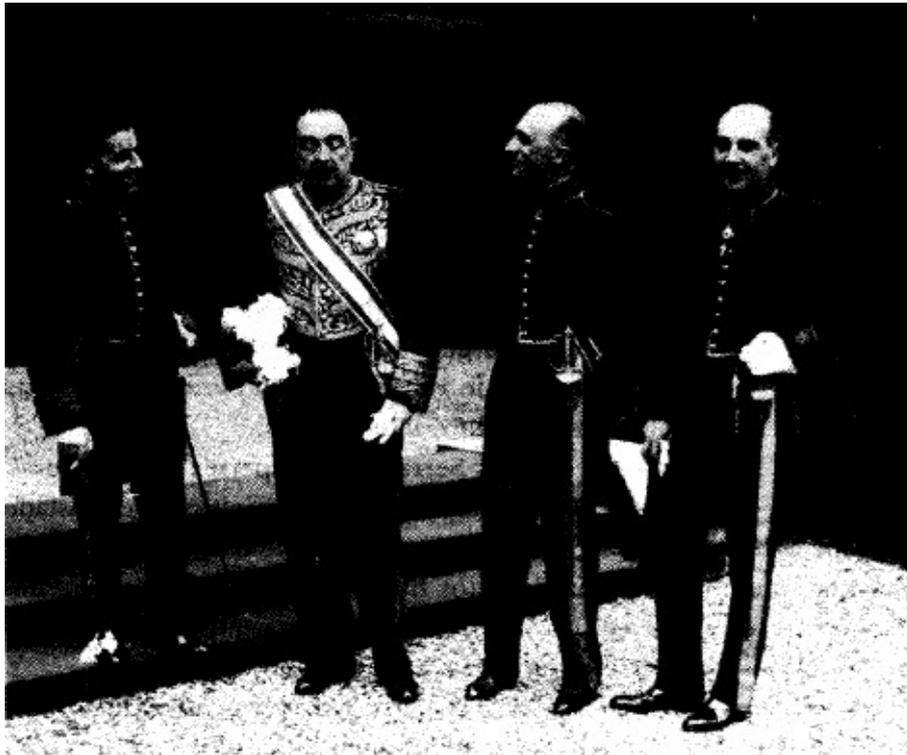


Foto 1 En el patio de la embajada de España en París, alrededor de 1939. En uniforme de gala del ministerio se encuentran Antonio Casuso, segundo secretario (primero desde la izquierda), el embajador José Félix de Lequerica (segundo desde la izquierda) y último a la derecha, mirando directamente a la cámara, Eduardo Propper de Callejón, primer secretario.
(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón).



Foto 2 Eduardo Propper de Callejón, alrededor de 1952, mientras ejercía sus funciones de ministro consejero de la embajada de España en Washington.
(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón).

Documento 1

Correspondencia de la embajada de España en París, con fecha de 12 de enero de 1940, dirigida al ministro de Asuntos Extranjeros francés. En ésta se comunica que el castillo de Royaumont, residencia principal del señor Propper de Callejón, está ocupado por las oficinas diplomáticas de la embajada desde el inicio de las hostilidades (Cortesía Archivos familia Propper de Callejón).

C O P I E

Embajada de España
Paris

MINISTRE DES AFFAIRES ETRANGERES

Paris le 12 Janvier 1940.-

Par une note n° 26 du 10 Janvier, l'Ambassade d'Espagne a bien voulu signaler au Ministère des Affaires Etrangères que le Château de Royaumont, sis en Seine et Oise, commune d'Anillères s/aise, résidence habituelle de M. PROPPER de CALLEJON, premier Secrétaire de l'Ambassade, était à sa disposition et occupé par ses services depuis le début des hostilités.

En accusant réception de cette communication à l'Ambassade d'Espagne, le Ministère des Affaires Etrangères a l'honneur de lui faire savoir qu'il n'a pas manqué de faire part à M. le Ministre de l'Intérieur des indications qu'elle contient. H.H.

CERTIFIÉE CONFORME:
Le Ministre Conseiller

Cristobal del CASTELLO.-

* * *

Copia

Embajada de España en París
Ministerio de Asuntos Exteriores

París, 12 de enero de 1940

Por medio de la nota número 26 del 10 de enero, la Embajada de España quería señalar al Ministerio de Asuntos Exteriores que el Castillo de Royaumont, sito en Seine et Oise, municipio de Asnières sur Oise, residencia habitual del Señor Propper de Callejón, primer secretario de la Embajada, estaba a su disposición, ocupado por su servicio desde el inicio de las hostilidades.

Acusando recibo de este comunicado a la Embajada de España, el Ministerio de Asuntos Exteriores tiene el honor de comunicarle que ha transmitido al Señor Ministro del Interior las indicaciones que contiene.

Certificado conforme:

Ministro Consejero

Cristóbal del Castillo

Documento 2

Mensaje telegráfico del actor Jean Gabin, con fecha del 10 de marzo de 1941, dirigido a Eduardo Propper y con referencia al visado para España a ser expedido por el consulado en Marsella.
(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón).

Vichy, el 10 de Enero 1941

Recibido a las ... de la

El Sr. JEAN GABIN

al Sr. PROPPER

Je n'ai pu vous joindre par téléphone vous prie d'avoir
l'obligeance de faire le nécessaire auprès du Consulat de
Marseille j'y serai demain avec mes remerciements. Croyez
à mes sincères salutations.

JEAN GABIN

*Le Vice Consul
Marseille 14/1/41*

* * *

Embajada de España en París

Vichy, 10 de enero de 1941

El señor Jean Gabin
al señor Propper

No he podido contactarle por teléfono. Le ruego tenga la amabilidad de hacer lo necesario ante el Consulado de Marsella, donde estaré mañana con mi agradecimiento. Crea en mis sinceros saludos.

Jean Gabin

Documento 3

Correspondencia del ministerio de Asuntos Exteriores, con fecha del 11 de septiembre de 1940, dirigida al embajador Lequerica. En ésta, se expresa la satisfacción del ministro Juan Beigbeder por la labor realizada por el personal de la embajada durante la capitulación francesa y el consiguiente armisticio franco-alemán.
(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón)

MINISTERIO DE ASUNTOS
EXTERIORES

A. GENERALES.
Nº. 636.

C O P I A.

Madrid 11 de Septiembre de 1940.-

ASUNTO: Comportamiento del personal de la
Embajada.

Excmo. Señor:

Al acusar recibo a V.E. de su interesante despacho nº. 944, de fecha 7 de Agosto último, cumpla participar a V.E., de orden comunicada por el Señor Ministro de Asuntos Exteriores, la satisfacción con que se ha visto en este Departamento la conducta observada por el personal de esa Embajada, el alto espíritu de que todos dieron pruebas en las difíciles circunstancias que atravesaron y los magníficos servicios prestados por V.E. y sus colaboradoras, lo que se hace constar en sus respectivos expedientes.-

Al mismo tiempo significo a V.E. que he dado cuenta a los diferentes Ministerios de que dependen, las impresiones elogiosas que la conducta de los Agregados a esa Embajada le sugeria, para conocimiento de sus Jefes e inclusión de las mismas en los expedientes personales de los interesados.

Dios guarde a V.E. muchos años.

EL SUBSECRETARIO:

(Firmado) Juan Feche.

Señor Embajador de España en:

V I C H Y.

Documento 4

Mensaje telegráfico número 57, emitido en claro, del ministro de Asuntos Exteriores Ramón Serrano Súñer con fecha del primero de febrero de 1941, y dirigido al embajador Lequerica. En éste, Serrano comunica la orden de traslado de Propper de Callejón a Larache.

(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón)

EMBAJADA DE ESPAÑA
EN PARÍS

Vichy el 1° de Febrero 1941.

N° 57 (en claro)

Recibido a las de la

EL ASUNTOS EXTERIORES

a EMBAJADOR DE ESPAÑA

Comunique Secretario Señor Propper traslado Consulado
Larache.

SERRANO SÚÑER

Documento 5

Mensaje telegráfico, cifrado, del embajador Lequerica, con fecha del 3 de febrero de 1941, dirigido al ministro Serrano Súñer. En éste, Lequerica indica que la orden de traslado se ejecutará en breve plazo.

(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón)

EMBAJADA DE ESPAÑA
EN PARÍS

París, el 3 de Febrero 1941

Expedido a las _____ de la _____

Al MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

en MADRID
18 bis cifrado.

Secretario Sr. Propper sala dentro de breves días por
esta y tomar posesión inmediata Consulado Lorca.

LEQUERICA.

Documento 6

Mensaje telegráfico, emitido en claro, del ministro Serrano Súñer con fecha del 4 de febrero de 1941, dirigido al embajador Lequerica. En éste, Serrano exige que se cumpla urgentemente la orden de traslado del primer secretario Propper.

(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón)

Vichy, el 4 de Febrero 1941.

Nº 61 (en claro)

Recibido a las. de la.

EL ASUNTO: EXTERIORES

A ENBAJADOR DE ESPAÑA

Con referencia telegrama 52 comuníquese Señor Propper
urgencia se incorpore su puesto.

SERRANO SÚÑER

Documento 7

Correspondencia personal del embajador Lequerica, con fecha del 26 de febrero de 1941, dirigida al ministro Serrano Súñer. En ésta, se anuncia la concesión, por el jefe del Estado francés, de la Cruz de Oficial de la Legión de Honor a Eduardo Propper de Callejón.
(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón)

Vichy, 26 de Febrero de 1941.

Embajada de España

en

París

R. 7

N.º 118

PERSONAL

ASUNTO: Concesión Legión de Honor al
Secretario Sr. Propper-Callejón.

Excmo. Señor:

Acuerda a S. E.

Muy Señor mío: Tengo el honor de poner en conocimiento de V.E. que por Nota de fecha 24 del actual, este Ministerio de Negocios Extranjeros me comunica que el Jefe del Estado Francés ha tenido a bien conceder la Cruz de la Legión de Honor con categoría de Oficial, a D. Eduardo PROPPER-CALLEJON, que ha desempeñado el cargo de Primer Secretario de esta Embajada.

Me complace en señalar a V.E. la excepcional rapidez de la concesión, reveladora del gran aprecio en que el Jefe del Estado Francés tiene la persona del interesado y los servicios prestados por el mismo en momentos delicados de las relaciones hispano-francesas, según se me manifiesta autorizadamente.

Dios guarde a V.E. muchos años.

EL EMBAJADOR DE ESPAÑA:

José F. de LEQUERICA.

Documento 8

Correspondencia del ministro Serrano Súñer con fecha del 14 de marzo de 1941, dirigida al embajador Lequerica. En ésta, Serrano acusa a Propper de Callejón de servir los intereses de la judería francesa y de los periodistas franceses que cubrieron de injurias el nombre de España.
(Cortesía Archivos familia Propper de Callejón)

Excmo. Señor:

Subsecretaría.

2°6

Al acusar recibo del despacho que V.E. me envía fechado en Vichy el 26 de febrero próximo pasado, número 112, le manifiesto que dado el volumen considerable de temas importantes que absorben en estos momentos mi atención y la del Ministerio, el que plantea en su citado despacho carece de interés.

De otra parte me hago cargo de las razones que el Gobierno francés habrá tenido para conceder la Cruz de la Legión de Honor al funcionario español que sirvió los intereses de la judería francesa y de los periodistas franceses que cubrieron de injurias el nombre de España mejor que los de ésta con olvido de que aquéllos escribieron y ofendieron a nuestra Patria durante nuestra guerra civil cuando tantos españoles perdían su vida por su honor y su gloria.

En todo caso lamento tener que manifestar a V.E. que de los términos de su repetido despacho podría inferirse que en cierto modo se discute una decisión del Ministerio lo que no sería admisible en ningún caso, pero mucho menos cuando aquella se basa en tan graves motivos.

Dios guarde a V.E. muchos años

Madrid, 14 de marzo de 1941

Minuta

Ramón Serrano Súñer

ANEXO II

LOS *DOCUMENTOS SCHENKER*

~~SECRET~~

July 246
(15)

Tel : VIC 3058
Ext : 50

Central Control Commission for Germany,
(British Component),
Monuments, Fine Arts & Archives Branch,
Flat 101, Block No. 8,
Ashley Gardens, London. S.W.2.

Ref. : INTR/62375/1/MPA

5th April, 1947.

	<u>Copies</u>
T. : CHAMP	30 (including Missions)
U.S. Gp. CC	4
O.S.S.	2
Macmillan Commission	4
Roberts Commission	4
C.A. 20 B.	2
Austrian Commission	2
Interior Div.	2
J.I. Co-ord.	2
Legal Div.	1
Prop: C: (Finance)	1

Subject :- Accessions to German Museums, and Galleries
during the Occupation of France (The Schenker
Papers, Part I).

Herewith The Schenker Papers, Part I, compiled
by H.F.A. & A. Branch, distribution as above.

*Carl Gault
FIL*

Brayton Cooper,
Squadron-Leader,

for Director, M.F.A. & A. Branch.

G:/CC.

DECLASSIFIED
Authority NND710238
By Chamara Date 3/3/95

copy 246
 (27)

Identifiable Pictures (Cont'd)

<u>Artist</u>	<u>Subject</u>	<u>Medium</u>	<u>Dimensions</u> <u>etc.</u>	<u>Dealer etc.</u>	<u>Price</u> <u>Paid</u>	<u>Date of</u> <u>Trans-</u> <u>action</u>
(Attributed to) FOUSSIN	Country Road with monument					
FUCET, P.	Design for monument to Louis XIV	Pen & Wash		Maurice Gobin (ex collection Vivant-Denon)	10,000 fr:	
GENOIR	2 Girls				25,000 mks (Sic)	
GIOCI	Fertility	(Canvas)		Leegonhoeck	45,000 fr:	17/7/43
(Attributed to) RIZOIS	Romantic Landscape about 1826.				40,000 fr:	13/4/43
ROBERT Hubert	Broken Pitcher	(Canvas)	63 x 79 signed & dated 1752.	Jacques Mithey	225,000 fr:	
"	"Les Gorges d'Ollioules"	Oil	Signed & dated	Gailloux	300,00 fr:	10/7/41
RUXLIN	2 Girls				25,000 Mks. (Sic)	
SISLEY	Landscape				50,000 Mks. (Sic)	
SOLDANA (Attributed to)	Project for Coiling			Schmit	10,100 fr:	30/6/41
TILBERG	Girl at Toilet in a Garden		Signed & dated 166-		60,000 fr:	
TREPOLO J.B.	Adoration of Magi	Pen & Wash drawing	Signed (Monogram)	Maurice Gobin	28,500 fr:	
"	Capricious (de Vecme Nos. 3-12)			" "	7,000 fr:	
TREPOLO, D.	Marys at Tomb	Pen & Wash drawing.	Signed	" "	13,500 fr:	
TRINILLO	Country Road					
VAN COYEN	Country Road					
VINCENTI	Allegory					
VATTEAU (Attributed to)	Nymphs : (Original carved wood gilt frame).	Paint on Paper.	31 x 38	Schmit	500,000 fr:	9/5/41.

Aug 27 6
(22)Düsseldorf (Cont'd)(b) Other Pictures

Further paintings or sketches (of which no subjects or details were specified) were purchased, bearing labels of the following artists (one of each) :-

CAMPHAUSEN, OTTMAR ELLICER, the Younger, FFF, GUARDI, KRÜGER, LEMAIN, LINGELBACH, MURILLO, PELLEGRINI, RUBENS, TOOUS, VRIESEER, WÜMBERHANN.

(c) Miscellaneous Objects of Art etc.

An enormous quantity of knick-knacks was also bought for the Düsseldorf collections, consisting of tables, chairs, desks, commodes, bas-reliefs, faience vases and plates, caskets, medallions, Dresden figures, tapestries, mediæval ivories, clocks, pieces of metal-work, miscellaneous sculptures, enamel, snuff-pieces and between 300 and 400 art-historical books.

B. Assen : Folkwang Museum(a) Identifiable Pictures

<u>Artist</u>	<u>Subject</u>	<u>Medium</u>	<u>Dimensions etc</u>	<u>Dealer etc</u>	<u>Price Paid</u>	<u>Date of Transaction</u>
HAUXE	Tiger rolling			Schoeller	50,000 fr:	
BOUDIN	Sailing boats in Donauville Harbour			Gerard	150,000 fr:	
COROT	Old Harbour at Rouen			Bignou	450,000 fr:	28/2/41.
"	Horzeann on Village Street	(Canvas)	26 x 38	Schoeller	160,000 fr:	15/1/41.
"	Landscape			Fabiani	1,500,000 fr:	
COURBET	Etretat cliffs after the storm			Schoeller	350,000 fr:	
COURTIS (Thomas)	White cock, attached by one leg.			Huis	20,000 fr:	5/5/41.
DAUBIGNY	Storks			Gerard	125,000 fr:	
DAUMIER	"Hercules of the market-place"	Drawing		Schoeller	50,000 fr:	
DELACROIX	Crosswell by the coffin of Charles I.	Drawing		Gerard	175,000 fr:	
"	Horseman			"	120,000 fr:	
"	Albanian Dancers			Schoeller	150,000 fr:	

Aug 24 6
 (23)

(a) Identifiable Pictures (Cont'd)

<u>Artist</u>	<u>Subject</u>	<u>Medium</u>	<u>Dimensions etc.</u>	<u>Dealer etc.</u>	<u>Price Paid</u>	<u>Date Transaction</u>
DELACROIX	Huilot & Cphelin	Etching or Engraving	(1st State)	Gobin	4,500 fr:	5/6/41.
"	Wild Horse attacked by Tigor.					
"	Faust					
DUJAYS (Julien)	Fern in the Woods	(Canvas)	50 x 69	Schoeller (ex coll: Gallioe Epornay)	65,000 fr:	14/1/41.
GAVARNI	5 Water-colours				95,000 fr:	
GERICAULT	Horseman	Drawing		Sabatery	3,050 fr:	27/2/41.
"	"Body of Puidges thrown into the river"	(Painting)				
"	"Horses going to a fair"	"				
"	"The Flemish Farrier"	"				
"	Entrance to Adolphie Wharf.	"				
INGRES	Portrait of Madame Gobriac			Gerard	85,000 fr:	15/1/41.
JONGKIND	Nevers, 1872			Gerard	55,000 fr:	
LANCRET	Family Group					
MAILLOL	Woman with Sash.	Terracotta		Balay	250,000 fr:	
ROBERT (Hubert)	Tivoli		Signed & dated	Schmit	350,000 fr:	16/4/41.
RODIN	Hanako	Water-colour		Schoeller	8,000 fr:	
ROUSSEAU (Th.)	Landscape			Wüstor	300,000 fr:	
SISLEY	Landscape			Fubiani	2,000 fr:	

Aug 24 6
(24)

-9-

(a) Identifiable Pictures (Cont'd)

<u>Artist</u>	<u>Subject</u>	<u>Medium</u>	<u>Dimensions etc.</u>	<u>Dealer etc.</u>	<u>Price Paid</u>	<u>Date of Transaction</u>
THOYON (C.)	The Bird-nest Robbers			Schoeller	130,000 fr:	
VALLAUX- OOSTER	Still Life			Muntoau	100,000 fr:	
VIGNE LE BRUN	Female Portrait	Pastel		d'Atri	150,000 fr:	

(b) Other Pictures

Other Unspecified pictures by Carezmos and Lemoine were also purchased (one of each artist).

(c) Drawings

Drawings by the following artists were bought :-

GRAFF, (Anton) (2 drawings), GREUZE, INGRES, MENZEL (3 drawings)
FRUD'HON and Hubert ROBERT.

(d) Miscellaneous Objects of Art

Metal-work and porcelain was purchased but not in very large quantities.

9. Frankfurt-am-Main

On 20th November, 1942, one picture was despatched to the Städtisches Kunstinstitut (Durerstr: 2, Frankfurt a/M) and 101 Kgs of books to the Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, (Palmengartenstr: 12, Frankfurt a/M). No other entries related to the Frankfurt public collections.

10. Hamburg : Kunsthalle

A Rubens for this gallery - "Flora and Pomona" - was bought for 2,000,000 fr.

11. Karlsruhe : Kunsthalle

The following pictures were purchased on behalf of the Karlsruhe gallery :-

(a) From Leogenhoeck

Pragonard :	Head of an old Man.
"	Scene from the Passion
Hoda :	Still Life
v. Beyron :	Still Life (Fish)
Schwab :	Death of the Virgin (c.1510)

(b) From Pabiani

Sisley :	Landscape.
----------	------------

Aug 246
(25)

-10-

12. Kassel : Hessisches Landesmuseum

Some eight paintings (including a male portrait by Mignard) were purchased as well as some twelve pieces of furniture, vases etc. No details of these purchases were recorded.

13. Kassel: Wall-paper Museum (Deutsches Tapetmuseum).

A Gobeline Tapestry was bought on behalf of the above museum on the 29th July, 1942 for 38,000 fr: from Saigac. Wall-papers were purchased as follows :-

<u>Date</u>	<u>Dealer</u>	<u>Price</u>
19/7/42	Peuvo	260,000 fr:
29/7/42	Saigac	10,000 fr:
13/7/42	Roy	18,000 fr:
15/7/42	Carlhian	325,000 fr:

14. Krefeld : Kaiser Wilhelm Museum(a) Identifiable Pictures etc.

<u>Artist</u>	<u>Subject</u>	<u>Medium</u>	<u>Dimensions etc.</u>	<u>Dealer etc.</u>	<u>Price Paid</u>	<u>Date of Transaction</u>
AVED	Lady at Dressing-table.			Cailloux	150,000 fr:	
"	Lady in Blue				45,000 fr:	
BACHHUYZEN	Amsterdam Harbour			Landry	80,000 fr:	6/2/42.
HELLE (Alexis Simon)	Portrait of Madame de la Mariniere			Cailloux	250,000 fr:	28/3/41.
BERNARD	Girl with white satin cloak over her shoulders.	Panel (signed & dated)		Cailloux	35,000 fr:	3/3/41.
DOILLY	Still Life			Aubry	25,000 fr:	
"	Young Woman			Cailloux	300,000 fr:	
BOUDIN	Rotterdam Harbour				190,000 fr:	
"	Trouville Beach			Bignou	400,000 fr:	
CARPEAUX	Faun at the grape-vine.	Marble		Schoeller	175,000 fr:	
CLAUW (attributed to).	Still Life	(Canvas)	94 x 86	Manteau	45,000 fr:	
COZZLO (Attributed to).	Female portrait	(Canvas)	68 x 54	Manteau	30,000 fr:	

-11-

Aug 24 6
(26)Identifiable Pictures etc. (Cont'd)

Artist	Subject	Medium	Dimensions etc.	Dealer	Price Paid	Date of Trans- action
COURMET	"Painting"			Fabiani	1,500,000 fr:	
COYPEL	Young Woman	Pastel		Cailleux	250,000 fr:	
ENGLACROIX	Flowers			Fabiani	2,200,000 fr:	
DES TROIS	Portrait of M. de Vandieres, later Marquis of Marigny	(Signed)		Cailleux	200,000 fr:	3/3/41.
DULZ (Jacob)	Jovial Company				100,000 fr:	
DUTASSIS	Male portrait			Trotti	150,000 fr:	
GAUCUIN	Vase of Flowers			Bignou	300,000 fr:	28/2/42.
GERARD (1)	Family picture and an engraving after it.			Cailleux	120,000 fr:	
"	The Letter			Fabiani	150,000 fr:	
Gobelins Tapestries	4 pieces "Children Gardening".				850,000 fr:	
GRAS Baron	Portrait of General Joubert.			Gerard	93,000 fr:	
HEUGELIUS	Female Portrait			Wüster	90,000 fr:	
"	Male Portrait			Cailleux	60,000 fr:	
JOHNSON	Evening Landscape			Schoeller	150,000 fr:	
"	Antwerp Harbour			"	700,000 fr:	
MAES	Portrait of young man.			Miller	150,000 fr:	
MAILLOL	Female nude	Clay		Fabiani	25,000 fr:	
"	" "	Terracotta		"	30,000 fr:	
MONET	Hunting trophies			Gerard	250,000 fr:	
MOOREAU Le jeune	Landscape			Fabiani	100,000 fr:	
MOEHR (J-L)	Woman suckling a child		(Signed & dated)	Cailleux	60,000 fr:	3/3/41.
HAUTIER	Madame Adelaide de France as Diana			Schmit		20/1/42.
ONFENCAN, D.	A flock			Trotti	100,000 fr:	

Aug 24. 6
(29)Wormburg: Martin von Wagner Museum (Cont'd)

known by Kernet (which of that tribe unspecified). Also a few drawings and books. No prices were quoted for any of these articles.

Index of Paris Art Dealers and Individuals who sold Works of Art to German Museums

<u>Name</u>	<u>Address</u>
d'ATRI	23, Rue la Boetie
AUBRY	2, Rue des Deux-Arts
BALAY, R.	58, Rue de Valenciennes
BERNARD	31, Rue Caspagny - Promiere
BIGNON	8, Rue la Boetie
BURGER, E.	126, Rue du Faubourg St. Honore
CAILLIEX	136, Faubourg St. Honore
CARON, A.	9, Quai Voltaire
CARLHIAN	22, Place Vendome
DOVATI, Etienne	14, Rue Milton
EGRET, Hugo	22, Boulevard Malesherbes
PAIGNIE, M.	26, Avenue Matignon
FRANC, R.	20, Rue de la Chaise
GERARD, Raphael	4, Avenue de Messine
GOBIN, De Maurice	1, Rue Laffite
GROVALLET (GROVALET)	126, Boulevard Haussmann
IBELI, Madame Georges	3, Rue Dugny - Trouin (also spelt Dugay-Trouin)
HELEFFEL, R.	45, Avenue des Peupliers
INDJOUJIAN, H. A. K.	26, Rue Lafayette
JONET	30, Rue des Saussaies-Pores
KALENDJIAN, Preres	52 bis Avenue d'Iena
KELLENMANN	13, Square de Port-Royal
KNOEDLER	22, Rue des Capucines
LANDRY, Pierre	1, Rue Chardin (12, Place Vendome)
LESCOFFER, J. O.	230, Boulevard Raspail
LANNYAN, Alice	14, Rue de l'Abbaye
MATHEY, Jacques	50, Avenue Duquesne
MATIS	5, Avenue Montaigne
MULLER, Dr.	3, Rue du General-Appert
MULLER, R.	11, Rue Jean-Perandi
POPOFF, Alexandre	86, Faubourg St. Honore
FOURAY	27, Boulevard de Clichy
RAYTON, Charles	14, Rue de Marignan
RECHER, Madame A.	7, Quai Voltaire & 1, Rue Bourdalois
RENARD	30, Quai de Bethune
ROCHLITZ, Gustav	222, Rue de Rivoli
ROY L & C Soeurs	69, Rue des Mathurins
SABATIER, Mlle. S.	35, Rue Boissy d'Anglas
SAIGES, Israel	44, Rue des Mathurins
SAGON, A.	7, Rue du Docteur- Lancereaux
SCHMIT & Cie	18 - 24 Rue de Charonne
SCHNEIDER, A.	13, Rue de Valenciennes
STORA, M. & R.	32 bis Boulevard Haussmann
TROFFI, Avogli	88, Rue de Grenelle
TOUZAIN, E. Aime	27, Quai Voltaire
VANDERBESCH	23, Quai Voltaire
WANNIECK	29, Rue de Monceau

ANEXO III

ENTREVISTA CON ALAIN VERNAY

Alain Vernay es por el lado materno nieto del coleccionista Adolphe Schloss. Vernay, nacido en 1918, fue reclutado por el ejército francés al estallar la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939.

Poco antes de la derrota francesa en junio de 1940, Alain, de permiso del ejército, transporta en su coche, desde París hasta Bretaña, al pintor Édouard Vuillard, gran amigo de su familia —y ya muy enfermo—, a la casa de campo del marchante de arte Alfred Daber. Allí, el gran pintor intimista y ex nabi muere a los pocos días de su llegada. Por el otro lado de la familia, el padre de Alain, el doctor Prosper-Émile Weill, coleccionista y hermano del dramaturgo Romain Coolus (seudónimo de Max-René Weill), era médico de cabecera y amigo del propio Vuillard, de Bonnard, Odilon Redon y de Toulouse-Lautrec. Este último realizó un conocido retrato de Coolus, que fue robado por los nazis junto a la colección Schloss.

Estos elementos anecdóticos se introducen en esta presentación, pues muestran la estrecha e íntima relación que existía en el París de la época entre coleccionistas, pintores, escritores y marchantes. Los lazos estrechos de ámbitos muy reducidos han facilitado tanto la confiscación como la restitución de obras.

Pregunta: ¿Por qué no ha dicho nunca nada sobre la colección Schloss?

Alain Vernay: Las grandes familias que poseen un castillo dedican toda su vida a su conservación y a su transmisión sacrificando las carreras individuales y las elecciones conyugales de sus miembros.

Es un honor, una sujeción, una obligación a tiempo completo. Tanto, así que algunos de los miembros huyen de la responsabilidad y se desinteresan de ésta.

Asimismo, ser el heredero de una gran colección obliga a una elección radical; dedicar su vida a encontrarla, colaborar en el castigo de los ladrones y de la nube de tiburones que buscaron sacar provecho del robo, o bien, tomar distancia y dejar que la Justicia haga su trabajo. Fue esta segunda mi opción, porque precisamente tengo la certeza de no tener otra.

Todo es posible, y en muchísimos casos probable. La revelación de los documentos de la época reserva tantas sorpresas como, en el campo de la política alemana, la apertura de los documentos de la STASI [policía política de la ex República Democrática Alemana]. Lo inverosímil es verosímil y, por mi parte, poseo certezas de las que nunca he hablado.

P: Sea más preciso...

AV: Por ejemplo, poseo muchos documentos, como la correspondencia de un experto del Louvre con el confiscador alemán de la colección Schloss, en donde da consejos y le ofrece declarar que los cuadros son raramente de los pintores célebres a quienes se les atribuyen, y sugiere atribuirselos a discípulos, o decir que son falsos, o valorarlos a precios extraordinariamente bajos, porque había que esperar una baja en el interés por la pintura holandesa. Su remuneración fue de 10.620 francos (5.000

dólares).

P: ¿Por qué no habló antes?

AV: Porque era un pariente próximo de un jefe de guerra de la resistencia francesa; y que mi padre, mi madre y mi tío Lucien juzgaron que, por esa misma razón, debía dejársele terminar su vida en la oscuridad. Existen casos menos claros, pero que anonadan...

P: ¿Cuáles?

AV: Rehúso responder. De forma más general, si uno examina aquellos años de agentes dobles y de cobardía, tanto como de heroísmo y valentía, como la de Rose Valland, de quien se ha intentado poner en duda su lucidez, no estamos a resguardo de ninguna sorpresa. Todo parece posible en el terreno de las grandes colecciones de arte cuando se conoce mucho tiempo después de su muerte que el célebre crítico Berenson estaba a sueldo de Duveen, y certificaba auténtico o falso, a petición suya, los cuadros que se le sometían.

P: ¿Cree usted que alguno de los grandes marchantes judíos haya trabajado con los nazis? Aludo a Georges Wildenstein que, como ya es sabido, durante una parte de la ocupación dirigía sus negocios desde el extranjero. Tengo en mis manos las cartas que enviaba a Roger Dequoy, que había sido su empleado antes de la guerra.

AV: Lo ignoro del todo. Sí sé que Georges Wildenstein vino a ver a mi padre en la zona libre, en Niza, en el Hôtel Royal, poco después de la derrota y antes de partir para Nueva York. Según mi padre —yo no me encontraba presente—, aquél le propuso a cambio de la colección Schloss, que no había sido hallada aún, una suma extremadamente elevada pagable en dólares en Suiza y el otorgamiento del estatuto de *ario de honor* para él, mi madre y los hermanos de ésta. Mi padre respondió prudentemente que reflexionaría y se las arregló para no tener nunca más relaciones con Georges Wildenstein.

P: ¿Ha oído decir que oficiales del ejército norteamericano se aprovecharon saqueando cuadros confiscados por los alemanes?

AV: Existen ovejas negras en todas parte, es indudable. Los dos norteamericanos que vinieron a ver a mi padre en París, algunos años después de la liberación, se presentaron como oficiales que tuvieron en sus manos importantes cuadros de la colección Schloss, y le ofrecieron traer cuatro de ellos, mediante varias decenas de miles de dólares. Lo que hubiera sido barato.

Mi padre me contó el incidente, diciéndome que los había llevado a la puerta, y diciéndoles que deshonoraban su uniforme, lo que me pareció chistoso, ya que no lo llevaban puesto. En aquel entonces, me parecía algo loco. Hoy no.

P: ¿Cree usted que hay cuadros de la colección Schloss depositados en algún

lugar del Museo del Louvre?

AV: Francamente, no lo sé. Comprendo su pregunta, ya que ningún otro servicio competente del Estado ha sido autorizado a ver los depósitos del Louvre en su totalidad, ya sea [del ministerio] de la Justicia o de Relaciones Exteriores.

P: ¿No tiene usted confianza en nadie?

AV: Tengo entera confianza en los servicios de documentación y de restitución del Quai d'Orsay [ministerio de Relaciones Exteriores], en donde personas extraordinarias obran sin cesar, infatigablemente, a pesar de los obstáculos que se ponen en su camino.

P: ¿Tiene esperanza de que se sepa algo más del destino de la colección?

AV: Sí, sin ninguna duda, ya que aquellos que identificaron la presencia de cuadros en los museos de Estados Unidos o de Europa podrán reconstituir el camino seguido por éstos.

¿No ha habido relajación de parte de los revendedores de obras saqueadas subastadas, que han presentado en sus procedencias, me ha dicho usted, que aquéllas habían sido *robadas por los nazis*? ¿No se han descubierto numerosos cuadros al cabo de disputas entre los propios herederos de los saqueadores? Y, en estos casos, ¿no fueron éstos restituidos al propietario extranjero, con la iniciativa de la justicia alemana, y mediante el simple reembolso del resarcimiento alemán de la posguerra, y esto, a pesar de que los legítimos propietarios hubieran renunciado o no a toda reclamación, tal y como los habían incitado sus informantes en Alemania?

P: ¿Quién era Adolphe Schloss?

AV: Una especie de genio apasionado del arte, nacido en Austria, que llegó a Francia en 1873 y se convirtió en ciudadano francés. Fue el primer comisionista de París, y trabajaba tanto para la corte de Rusia y de Austria como para Woolworth y Neiman Marcus. Compraba para ellos. Su propósito..., yo no lo conocí, pero sí mi abuela, que vivía en su culto y que murió aplastada por un tranvía delante de su casa, a finales de los años treinta.

Mi abuelo seguía los grandes cuadros por todas las capitales de Europa y de América. Su propósito era comprar un Vermeer. Esa adquisición hubiera sido la coronación de su carrera de coleccionista.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

El astrónomo, de JAN VERMEER ⇒ [A1](#)

Una de las salas de exposición de la Galería Paul Rosenberg, hacia 1930 ⇒ [A2](#)

Paul Rosenberg en su departamento parisino, en 1920 ⇒ [A2](#)

Retrato de Mademoiselle Diot, de EDGAR DEGAS ⇒ [A3](#)

Mujer desnuda de pie, de PABLO PICASSO ⇒ [A4](#)

Mujer con blusa roja, anémonas y rama de almendro, de HENRI MATISSE ⇒ [A5](#)

Odalisca sentada en el suelo u *Oriental sentada en el suelo*, de HENRI MATISSE ⇒ [A6](#)

Uno de los salones de exposición de la Galería Paul Rosenberg, hacia 1930 ⇒ [A6](#)

Mujer sentada en una butaca, de HENRI MATISSE ⇒ [A7](#)

El barón Robert de Rothschild sentado en la sala de su casa ⇒ [A8](#)

Retrato de Isabella Coymans, de FRANS HALS ⇒ [A8](#)

La entrada imprevista, de GABRIEL METSÚ ⇒ [A9](#)

Dama con gato, escuela flamenca ⇒ [A9](#)

Interior, de PIETER DE HOOCH ⇒ [A9](#)

Mujer bebiendo, de GERARD TER BORCH ⇒ [A9](#)

El Molinista, de GERRIT DOU ⇒ [A9](#)

La virgen con el niño Jesús, de HANS MEMLING ⇒ [A9](#)

Niño de la familia de Soria, de FRANCISCO DE GOYA ⇒ [A10](#)

Clara de Soria, de FRANCISCO DE GOYA ⇒ [A11](#)

La Goulue y su pareja (Pausa antes del vals), de HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC ⇒ [A12](#)

La Goulue: en sus Puestos Para la contradanza o El baile en el Moulin Rouge, de HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC ⇒ [A13](#)

En una habitación amueblada o *La carta*, de HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC ⇒ [A14](#)

Almendras, de ÉDOUARD MANET ⇒ [A15](#)

Rosas y pétalos, de ÉDOUARD MANET ⇒ [A15](#)

Tarro con pepinillos, de ÉDOUARD MANET ⇒ A16

Torso de mujer o *Modelo para «La ropa»*, de ÉDOUARD MANET ⇒ B1

Mujer de blanco, de BERTHE MORISOT ⇒ B2

El abrevadero de Marly bajo la nieve, de ALFRED SISLEY ⇒ B3

La orilla del Sena bajo la nieve, de ALFRED SISLEY ⇒ B3

Mujer desnuda echada o *Desnudo ocultándose el rostro*, de ÉDOUARD VUILLARD ⇒ B4

El desayuno, de PIERRE BONNARD ⇒ B5

Arcachon. Dos mujeres conversando, de PIERRE BONNARD ⇒ B6

Retrato de Coco, de PIERRE-AUGUSTE RENOIR ⇒ B6

La argelina acodada, de PIERRE-AUGUSTE RENOIR ⇒ B7

Florero con anémonas, de PIERRE-AUGUSTE RENOIR ⇒ B8

Bodegón con arenques, de PAUL CÉZANNE ⇒ B8

Efecto de nieve en Auvers-sur-Oise, de PAUL CÉZANNE ⇒ B9

Flores rojas y florero blanco o *Jarrón sobre una mesa redonda*, de PAUL CÉZANNE ⇒ B10

La majada de Bouffan, de PAUL CÉZANNE ⇒ B11

Retrato del pintor con cabellos largos, de PAUL CÉZANNE ⇒ B12

Gennevilliers o *Las fortificaciones en La Glacière*, de PAUL CÉZANNE ⇒ B13

Juicio de Paris, de PAUL CÉZANNE ⇒ B14

Flores con fondo amarillo, de VINCENT VAN GOGH ⇒ B15

Odalisca con pantalón rojo, de HENRI MATISSE ⇒ B16

Guerrero apuñalando a un hombre acostado (seis bosquejos), de JEAN-HONORÉ FRAGONARD ⇒ C1

Sala, residencia Pierre David-Weill; tapices de ANDRÉ LURÇAT, morillos de JACQUES LIPCHITZ, cubrerradiador de ALBERTO GIACOMETTI ⇒ C2

Fumoir, residencia Pierre David-Weill: La familia en metamorfosis, de ANDRÉ MASSON ⇒ C3

La colección Schloss antes de la Segunda Guerra Mundial, en la residencia Adolphe Schloss (galería) ⇒ C4

La colección Schloss antes de la Segunda Guerra Mundial, en la residencia Adolphe Schloss (sala al fondo de la galería) ⇒ C5

La colección Schloss antes de la Segunda Guerra Mundial, en la residencia Adolphe Schloss (salón) ⇒ C6

Retrato del pastor Adrianus Tegularius, de FRANS HALS ⇒ C7

Paisaje con chimeneas, de EDGAR DEGAS ⇒ C8

Friedrich Gutmann, Fritz, con su hijo Bernard en Holanda a principios de la década de 1920 ⇒ C8

Hubert de Brie, Marcelle Minet y H. Von Wilfinger durante la recuperación del *Retrato de la marquesa de Pompadour*, de BOUCHER ⇒ C9

Marcelle Minet, Craig H. Smyth, M. de Risom y Alfons Vorenkarnp examinan *La cosecha*, de BRUEGHEL, y un paisaje de Van Gogh ⇒ C9

La señora Camus al piano, de EDGAR DEGAS ⇒ C10

Hermann Goering, en una de sus múltiples visitas al depósito del Museo del Jeu de Paume durante la ocupación, admira un cuadro confiscado ⇒ C10

Cabeza de mujer, de PABLO PICASSO ⇒ C11

La «Sala de los Mártires» en el depósito del Museo del Jeu de Paume, donde se puede ver un Picasso, dos cuadros de Léger, una *Odalisca* y *Dama en rojo y verde* ⇒ C12

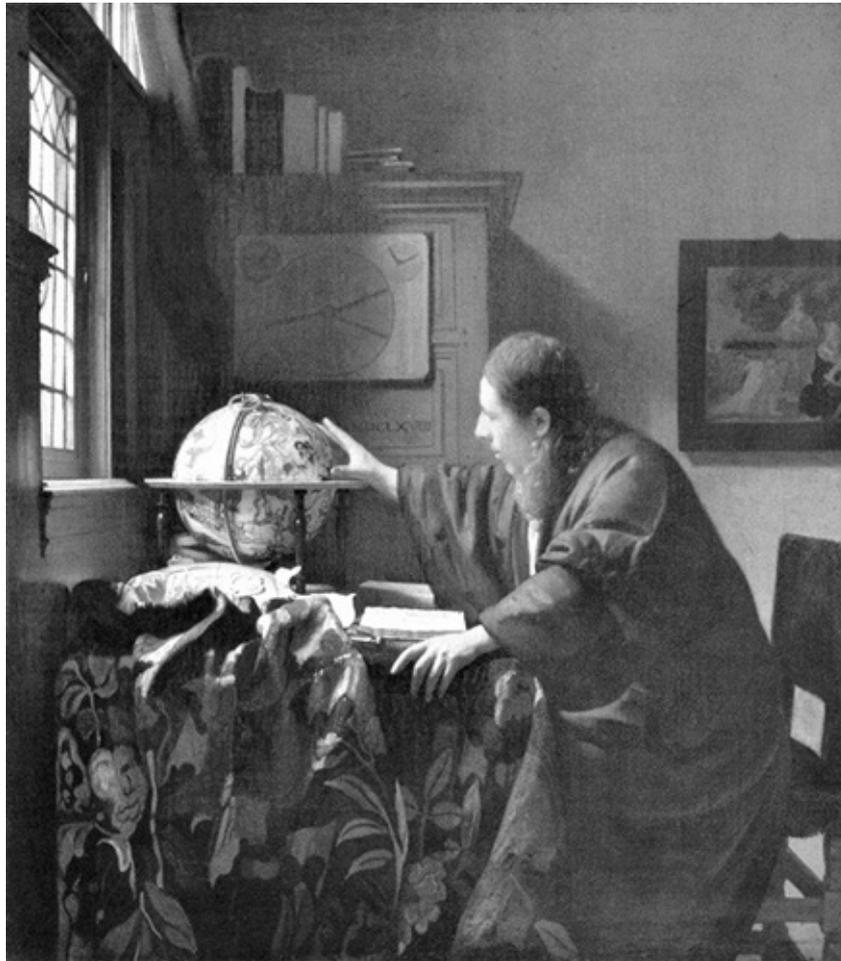
Dama en rojo y verde, de FERNAND LÉGER ⇒ C13

El bosque o Escena en un bosque con dos soldados romanos, de FRANÇOIS BOUCHER ⇒ C14

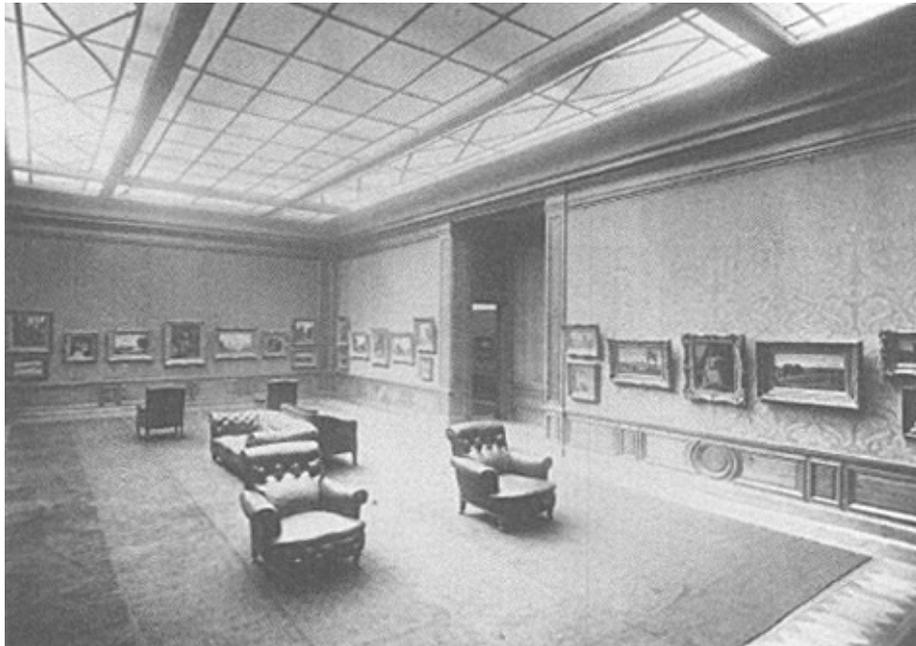
El acantilado de Étretat después de la tempestad, de GUSTAVE COURBET ⇒ C14

Paisaje, de ALBERT GLEIZES ⇒ C15

Retrato del artista, de PAUL CÉZANNE ⇒ C16



El astrónomo, 1668. JAN VERMEER.
Museo del Louvre, anteriormente colección Guy de Rothschild.
(*Cortesía Guy de Rothschild*).



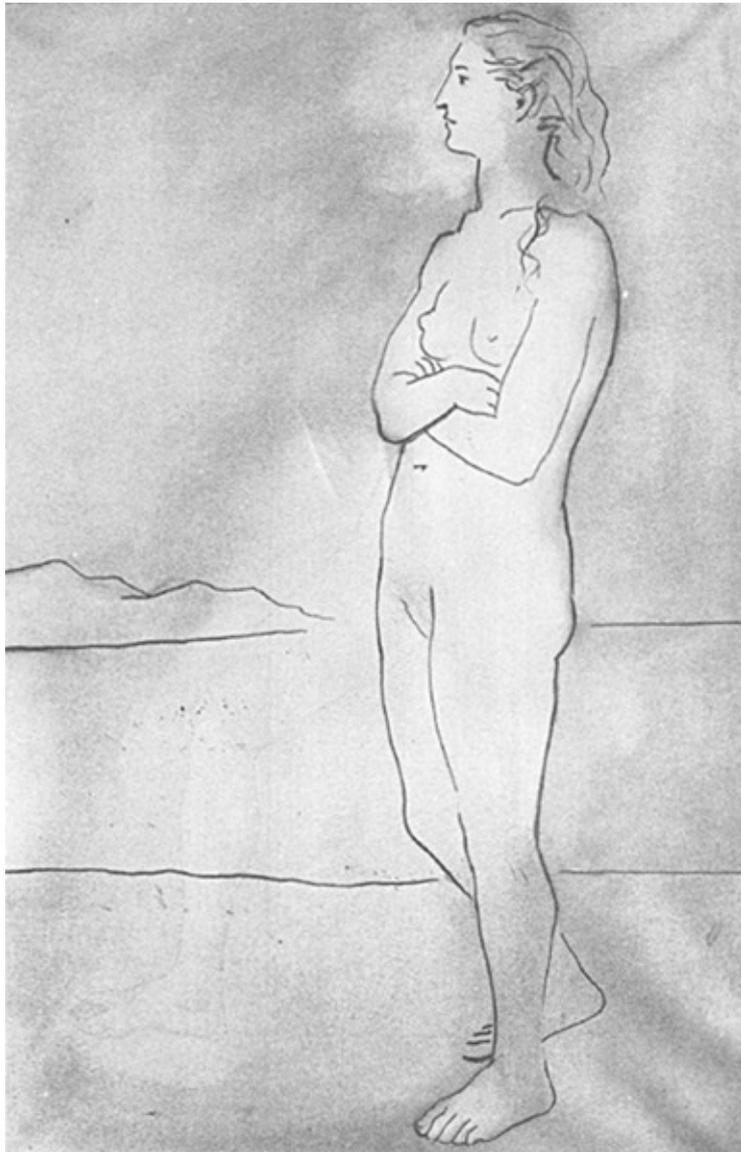
Una de las salas de exposición de la Galería Paul Rosenberg,
21, *rue de la Boétie*, París, hacia 1930.
(Cortesía Paul Rosenberg & Co).



Paul Rosenberg en su apartamento parisino en 1920.
Colección privada.
(Cortesía Paul Rosenberg & Co).



Retrato de Mademoiselle Diot (paradero desconocido).
pastel (61 x 44 cm), 1890. EDGAR DEGAS
Colección Paul Rosenberg
(Cortesía Paul Rosenberg & Co).



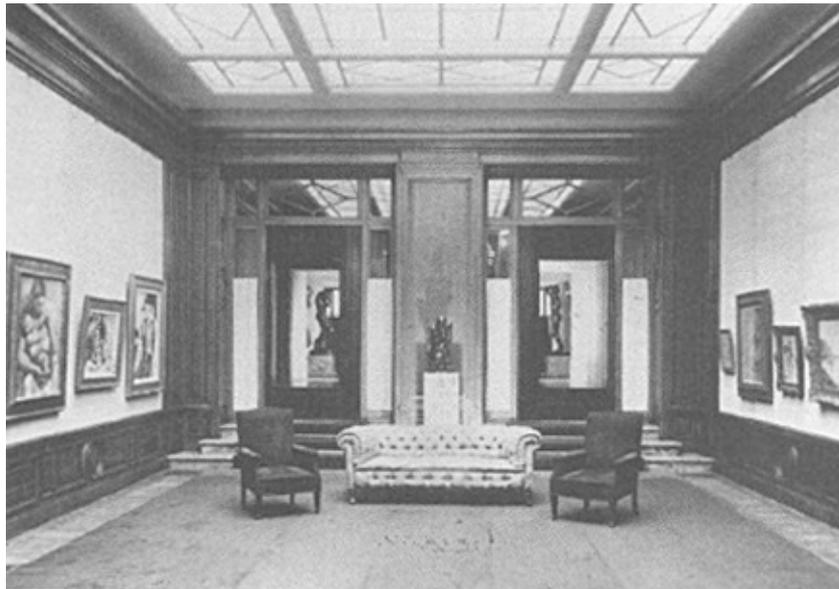
Mujer desnuda de pie (paradero desconocido)
pastel y dibujo (110 x 73 cm), 1923.
PABLO PICASSO © SPADEM 1995
Colección Paul Rosenberg
(*Cortesía Paul Rosenberg & Co.*)



Mujer con blusa roja, anémonas y rama de almendro (paradero desconocido)
óleo, 1940. HENRI MATISSE © Sucesión H. Matisse.
Colección Paul Rosenberg
(Cortesía Paul Rosenberg & Co).



Odaliska sentada en el suelo u ***Oriental sentada en el suelo.***
óleo (46 x 55 cm), 1927. HENRI MATISSE © Sucesión H. Matisse.
Colección Paul Rosenberg
(Cortesía Paul Rosenberg & Co).



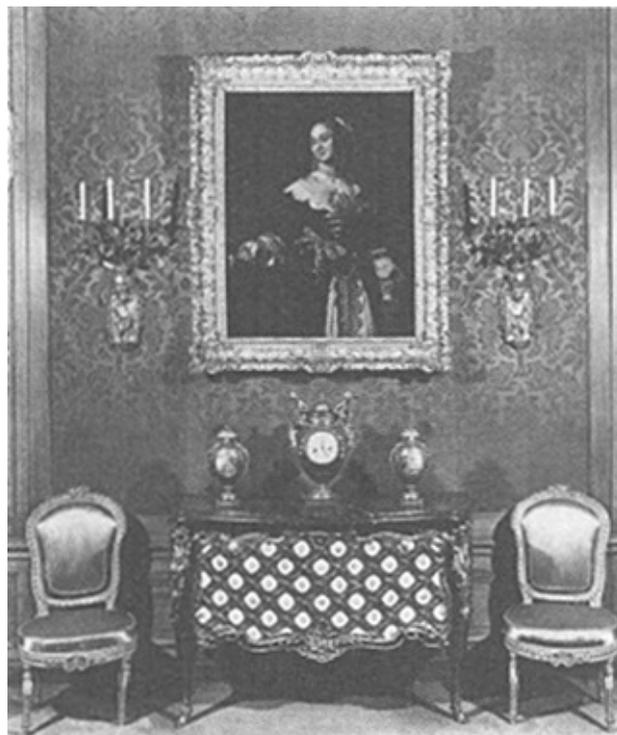
Uno de los salones de exposición de la Galería Paul Rosenberg,
21, rue de la Boétie, París, hacia 1930.
(Cortesía Paul Rosenberg & Co).



Mujer sentada en una butaca (paradero desconocido)
óleo (55 x 46 cm), 1920. HENRI MATISSE
© Sucesión H. Matisse. Colección Paul Rosenberg
(*Cortesía Paul Rosenberg & Co.*).



El barón Robert de Rothschild sentado en la sala de su casa.
23, Avenue de Marigny, París, hacia 1930. Detrás de la pared
se aprecia su colección de esmaltes de Limoges del Renacimiento.
(Cortesía E. y L. de Rothschild).



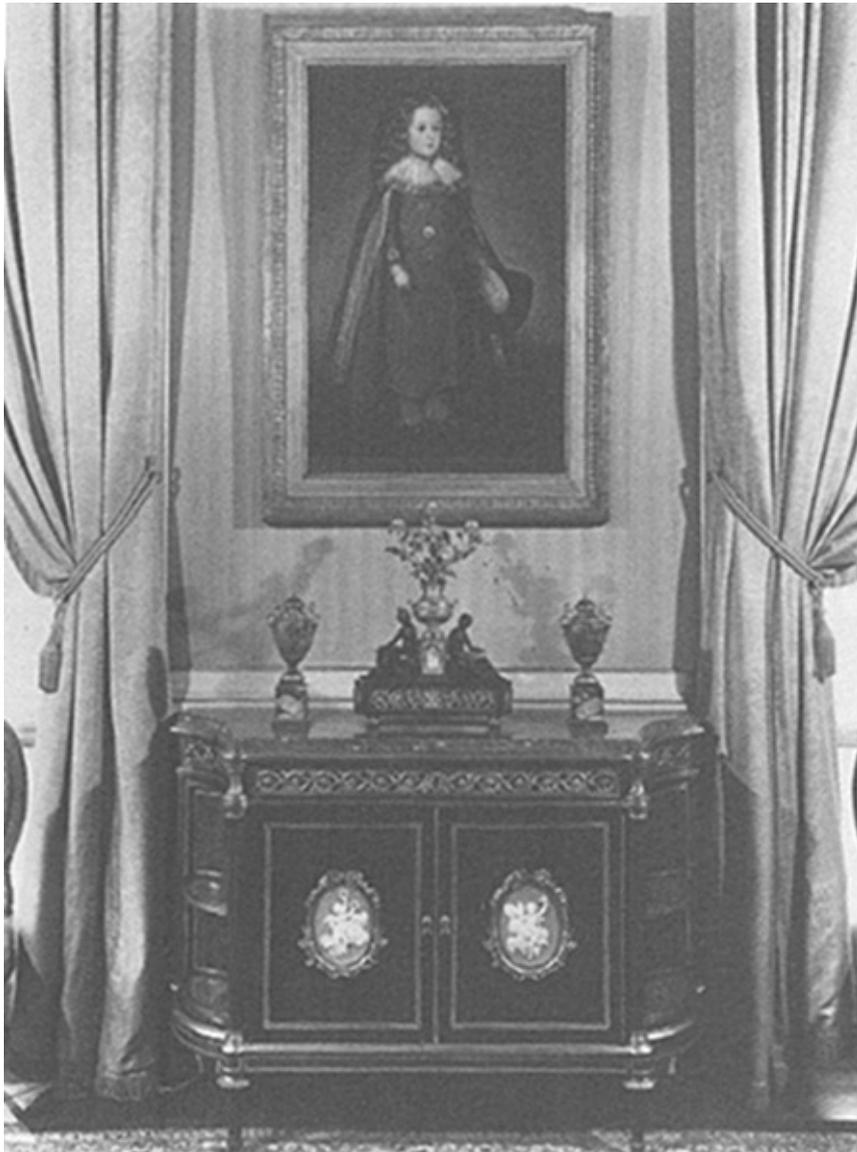
Retrato de Isabella Coymans, esposa de Stephanus Geraerds, 1650-1652.
FRAN HALS.
Debajo, cómoda del siglo XVIII con placas de porcelana de Sèvres
del ebanista Bernard Van Riesen Burgh, estampillada *bvrd*.
(Cortesía G. de Rothschild).



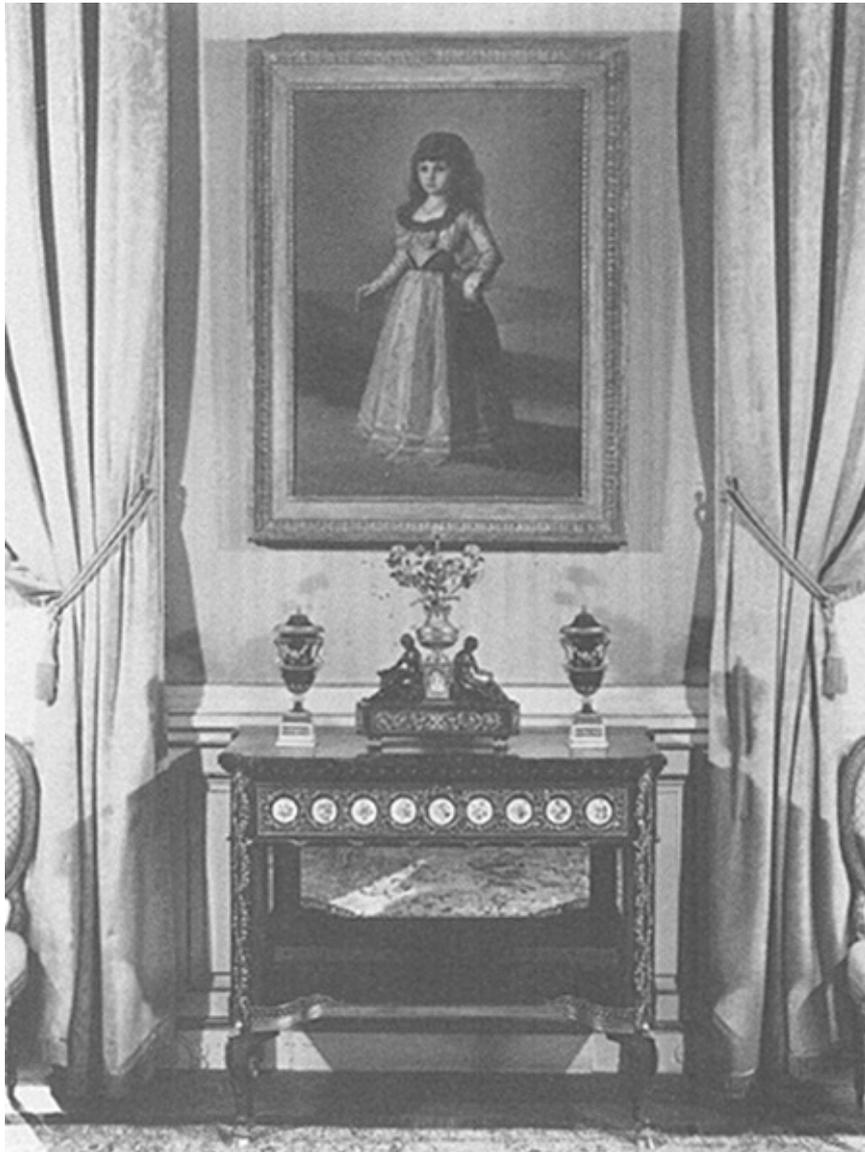
Arriba, de izquierda a derecha: ***La entrada imprevista***, GABRIEL METSÚ (1630-1667);
Dama con gato, escuela flamenca (1540); ***Interior***, PIETER DE HOOCH (1629-1683).

Abajo, de izquierda a derecha: ***Mujer bebiendo***, GERARD TER BORCH (1617-1681);
El violinista, GERRIT DOU (1613-1681); ***La virgen con el niño Jesús***, HANS MEMLING (1435-1494).

Colección Édouard de Rothschild
(Cortesía G. de Rothschild).



Niño de la familia de Soria (112 x 80 cm), 1804-1806. FRANCISCO DE GOYA.
Colección Édouard de Rothschild
(Cortesía G. de Rothschild).



Clara de Soria (112 x 80 cm), 1804-1806. FRANCISCO DE GOYA.
Colección Édouard de Rothschild
(Cortesía G. de Rothschild).



La Goulue y su pareja (Pausa antes del vals) (paradero desconocido).
(80 x 65 cm), 1891-1892. HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



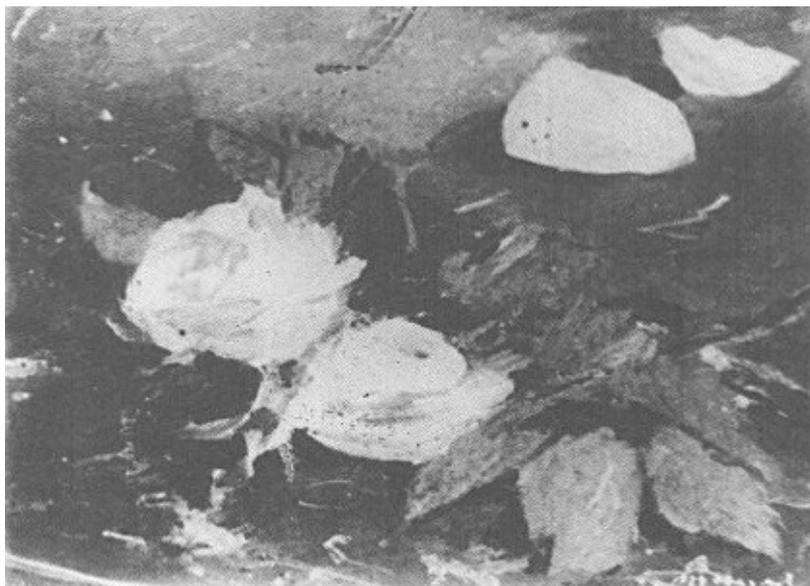
La Goulue en sus puestos para la contradanza o El baile (paradero desconocido).
(80 x 65 cm), 1891-1892. HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



En una habitación amueblada o ***La carta*** (paradero desconocido).
(48 x 54 cm), 1890. HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



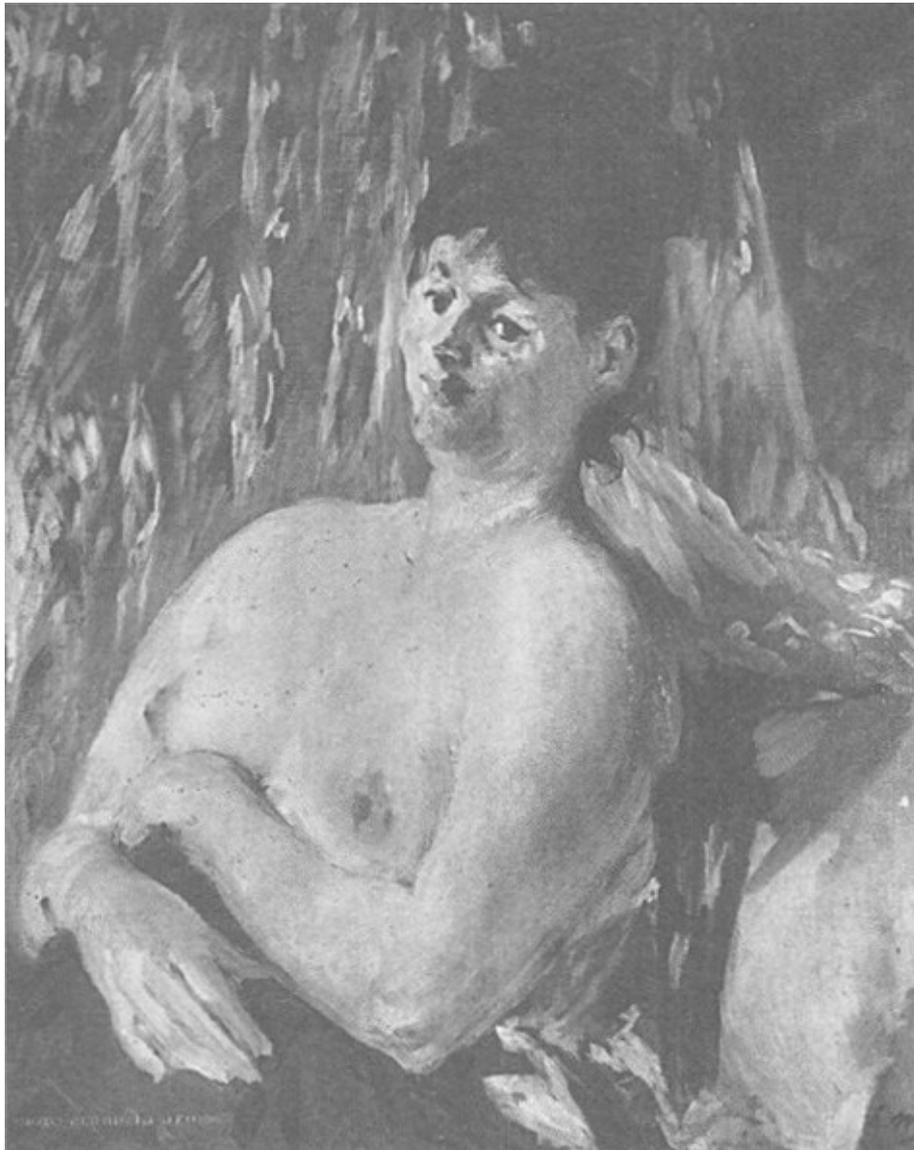
Almendras (paradero desconocido).
óleo (21 x 26 cm), 1869-1871. ÉDOUARD MANET
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



Rosas y pétalos (paradero desconocido).
óleo (15 x 22 cm), 1882. ÉDOUARD MANET
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



Tarro con pepinillos (paradero desconocido).
óleo (33 x 25 cm), 1880. ÉDOUARD MANET
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



Torso de mujer o ***Modelo para La ropa*** (paradero desconocido).
óleo (73,5 x 60 cm), 1875. ÉDOUARD MANET
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



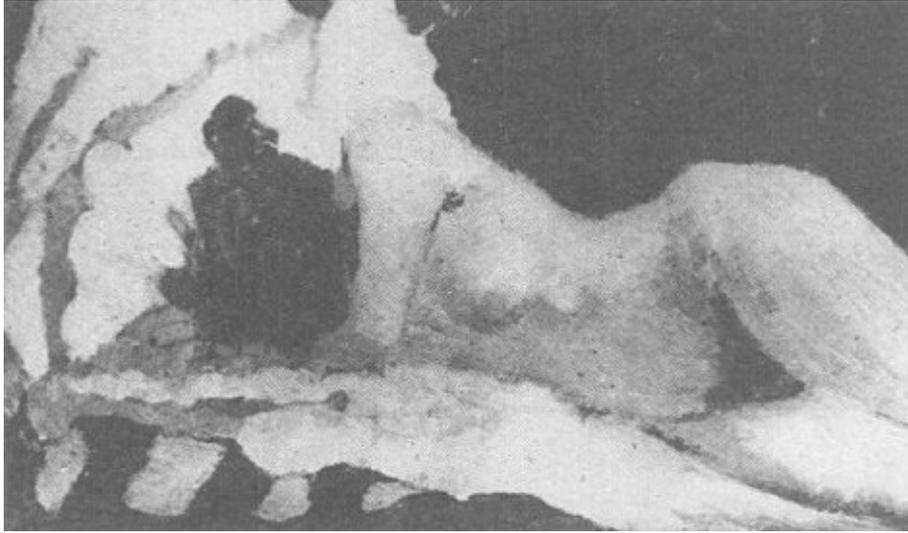
Mujer de blanco (paradero desconocido). BERTHE MORISOT
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



El abrevadero de Marly bajo la nieve (paradero desconocido), 1876. ALFRED SISLEY
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



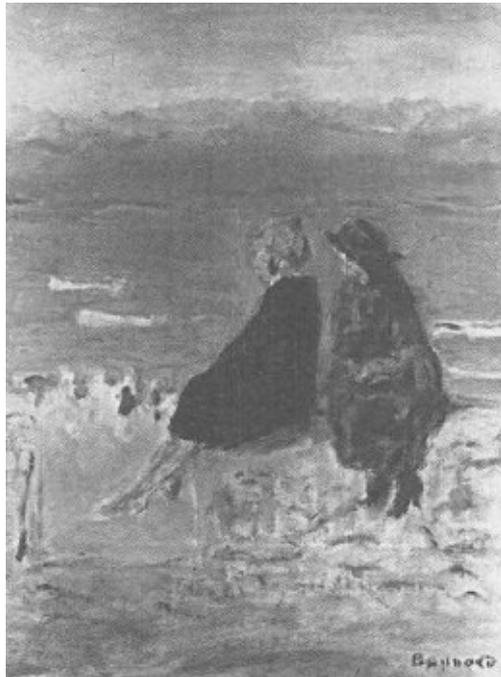
La orilla del Sena bajo la nieve (paradero desconocido).
óleo (26 x 46 cm). ALFRED SISLEY
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



Mujer desnuda echada* o *Desnudo ocultándose el rostro
(paradero desconocido), 1904
ÉDOUARD VUILLARD © SPADEM, 1995.
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



El desayuno (paradero desconocido). (63 x 91 cm), 1910.
PIERRE BONNARD © ADAGP, París 1995, © SPADEM, 1995
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



Arcachon. Dos mujeres conversando (paradero desconocido).
PIERRE BONNARD © ADAGP, París 1995, © SPADEM, 1995
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



Retrato de Coco (paradero desconocido), 1910.
PIERRE-AUGUSTE RENOIR
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



La argelina acodada (paradero desconocido), 1881-1882.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Colección Josse Bernheim-Jeune.

(Cortesía Bernheim-Jeune).

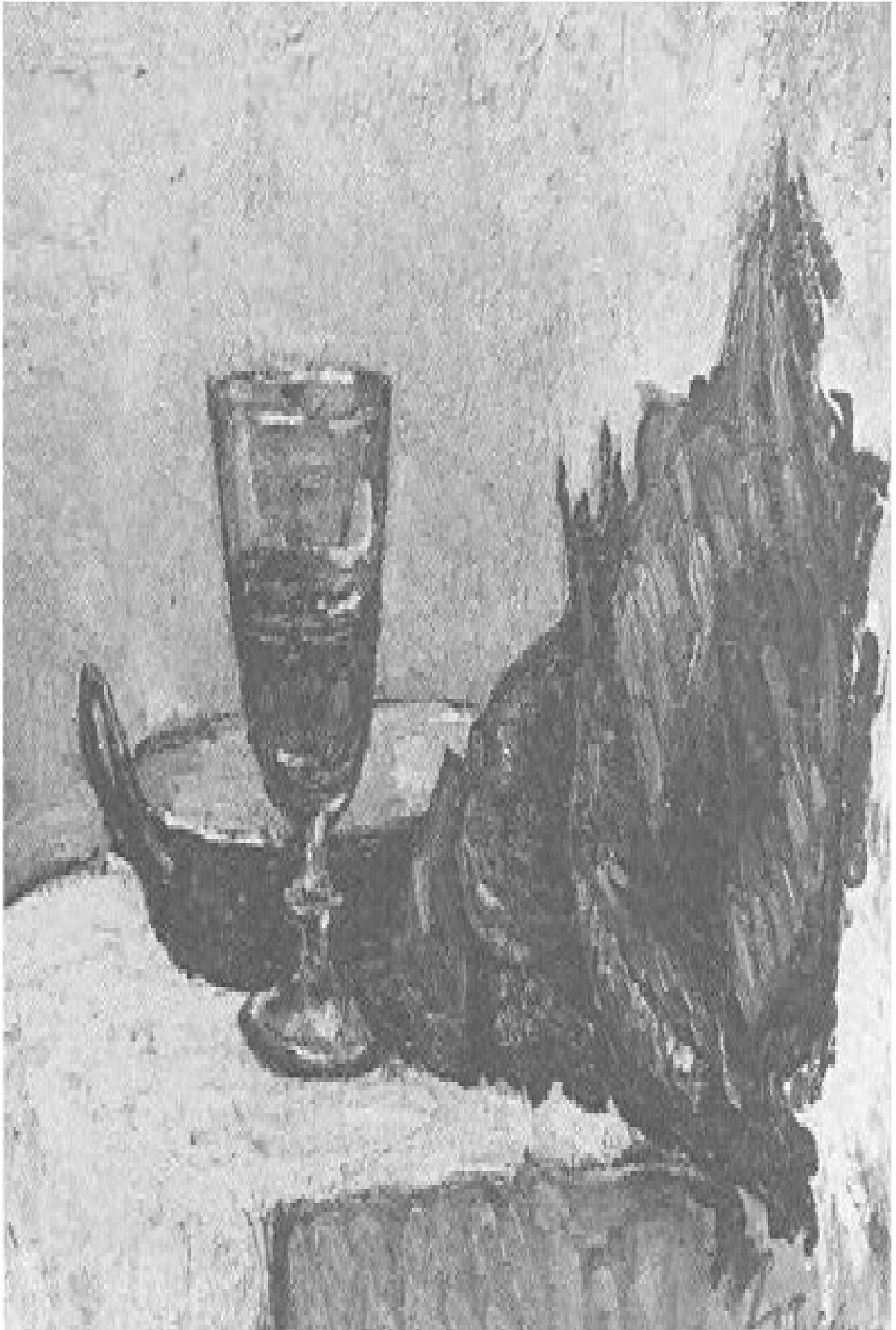


Florero con anémonas (paradero desconocido), 1869.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Colección Josse Bernheim-Jeune.

(Cortesía Bernheim-Jeune).



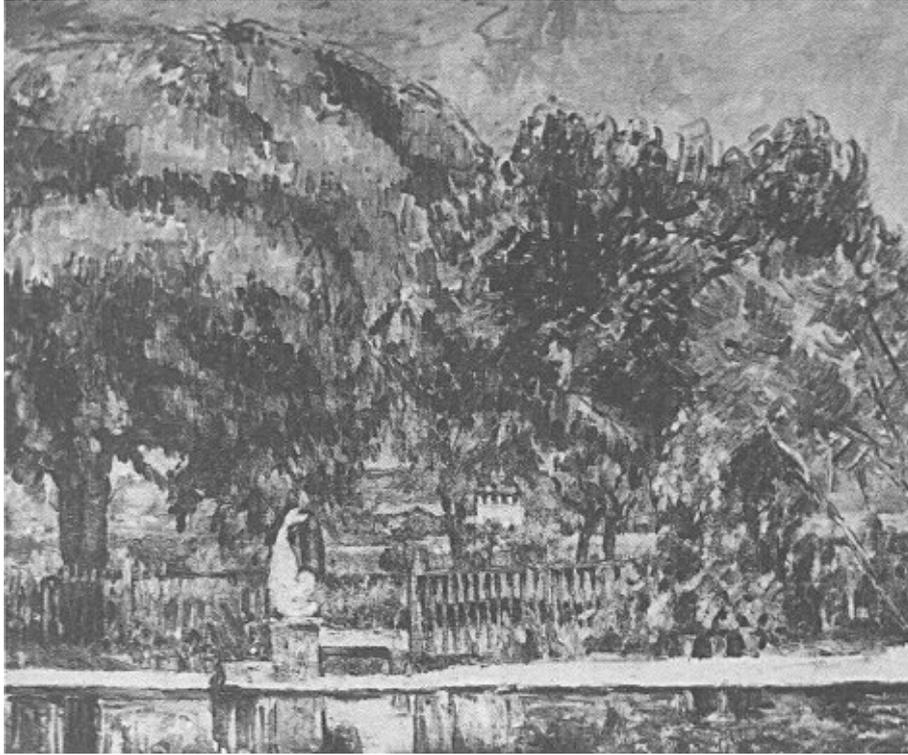
Bodegón con arenques (paradero desconocido)
(32 x 40 cm), 1864-1866. PAUL CÉZANNE
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



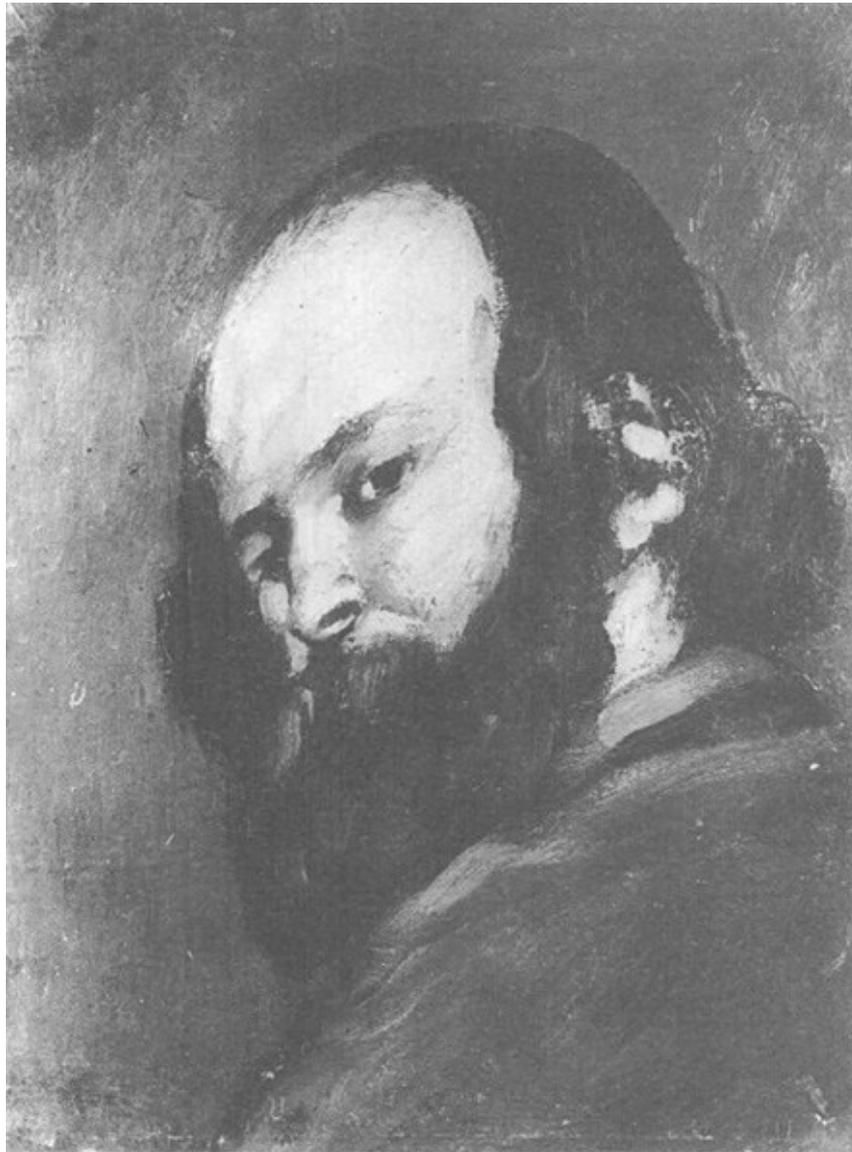
Efecto de nieve en Auvers-sur-Oise (paradero desconocido)
(38 x 46 cm), 1872-1873. PAUL CÉZANNE
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



Flores rojas y florero blanco o *Jarrón sobre una mesa redonda*
(paradero desconocido) (49 x 36 cm), 1873-1877. PAUL CÉZANNE
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



La majada de Bouffan (paradero desconocido)
(58 x 71 cm), 1875-1876. PAUL CÉZANNE
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



Retrato del pintor con cabellos largos (paradero desconocido)
(41 x 32 cm), 1865-1868. PAUL CÉZANNE
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



Gennevilliers o Las fortificaciones en La Glacière (paradero desconocido),
(54 x 65 cm), 1879-1882. PAUL CÉZANNE
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



Juicio de Paris (paradero desconocido)
(52 x 62 cm), 1883-1885. PAUL CÉZANNE
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(Cortesía Bernheim-Jeune).



Flores con fondo amarillo (paradero desconocido).

VINCENT VAN GOGH

Colección Josse Bernheim-Jeune.

(Cortesía Bernheim-Jeune).



Odalisca con pantalón rojo (paradero desconocido), *circa* 1920.
HENRI MATISSE © Sucesión H. Matisse
Colección Josse Bernheim-Jeune.
(*Cortesía Bernheim-Jeune*).



Guerrero apuñalando a un hombre acostado (paradero desconocido),
seis bosquejos, pluma y aguada. JEAN-HONORÉ FRAGONARD.
Colección David David-Weill.
(*Cortesía David-Weill*).



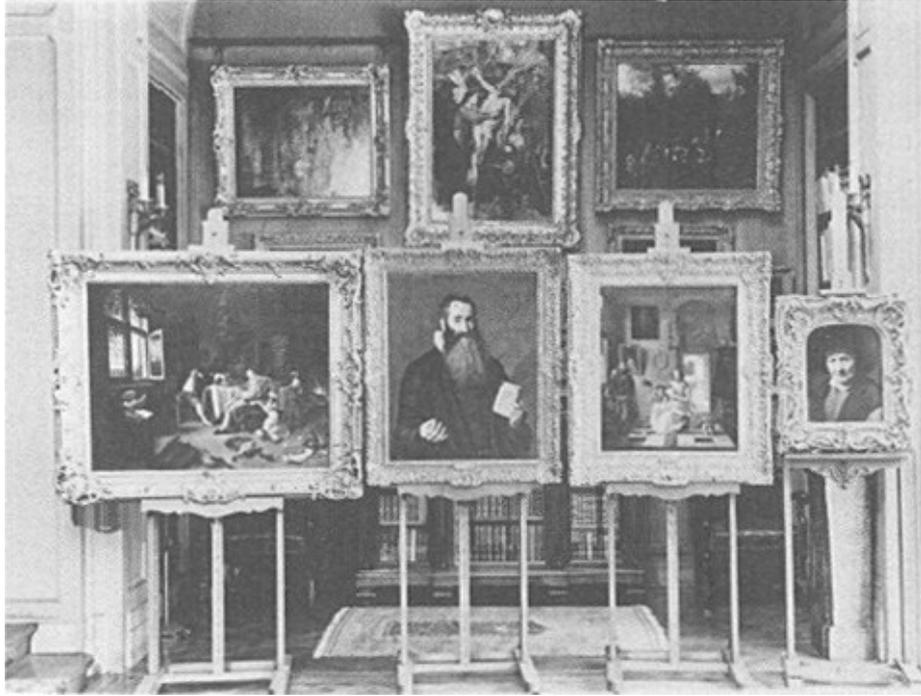
Sala, residencia Pierre David-Weill, Avenue Émile-Accolas, París, a fines de los años 1920; tapices de ANDRÉ LURÇAT, morillos de JACQUES LIPCHITZ, cubrerradiador de ALBERTO GIACOMETTI.



Fumoir, residencia Pierre David-Weill,
Avenue Émile-Accolas, París
en la pared del fondo: ***La familia en metamorfosis***
(1,40 x 4,50 cm), 1929, © SPADEM 1995.
ANDRÉ MASSON



La colección Schloss antes de la Segunda Guerra Mundial:
en la extensa galería. Residencia Adolphe Schloss,
38, Avenue Henri-Martin, París.
(Cortesía A. Vernay).



La colección Schloss antes de la Segunda Guerra Mundial:
la sala al fondo de la galería. Residencia Adolphe Schloss,
38, Avenue Henri-Martin, París.
(Cortesía A. Vernay).



La colección Schloss antes de la Segunda Guerra Mundial:
el salón. Residencia Adolphe Schloss, 38, Avenue Henri-Martin, París.
(Cortesía A. Vernay).



Retrato del pastor Adrianus Tegularius
(28,5 x 23,5 cm), (1655-1660). FRANS HALS
Colección Schloss.
(Cortesía A. Vernay).



Paisaje con chimeneas,
pastel sobre monotipo (28 x 40 cm), 1890.
EDGAR DEGAS.
(Foto colección privada).



Friedrich Gutmann Fritz, con su hijo Bernard
en Holanda a principios de la década de 1920.
(Foto colección privada).



De izquierda a derecha: Hubert de Brie, Marcelle Minet y H. von Wilfinger durante la recuperación del **Retrato de la Marquesa de Pompadour** de BOUCHER, procedente de la colección Rothschild, en la Central Collecting Point, en Munich en el año 1945.



En el Central Collecting Point en Munich en el 45, de izquierda a derecha: Marcelle Minet, Craig H. Smyth, teniente del ejército norteamericano y director del centro en Munich, M. de Risom y Alfons Vorekamp examinan **La cosecha** de BRUEGHEL, de la colección Lobkowitz de Praga y un paisaje de Van Gogh, procedente de la colección de Alexandre de Rothschild.



La señora Camus al piano, óleo (139 x 94 cm),
1869. EDGAR DEGAS.
(Foto colección privada).

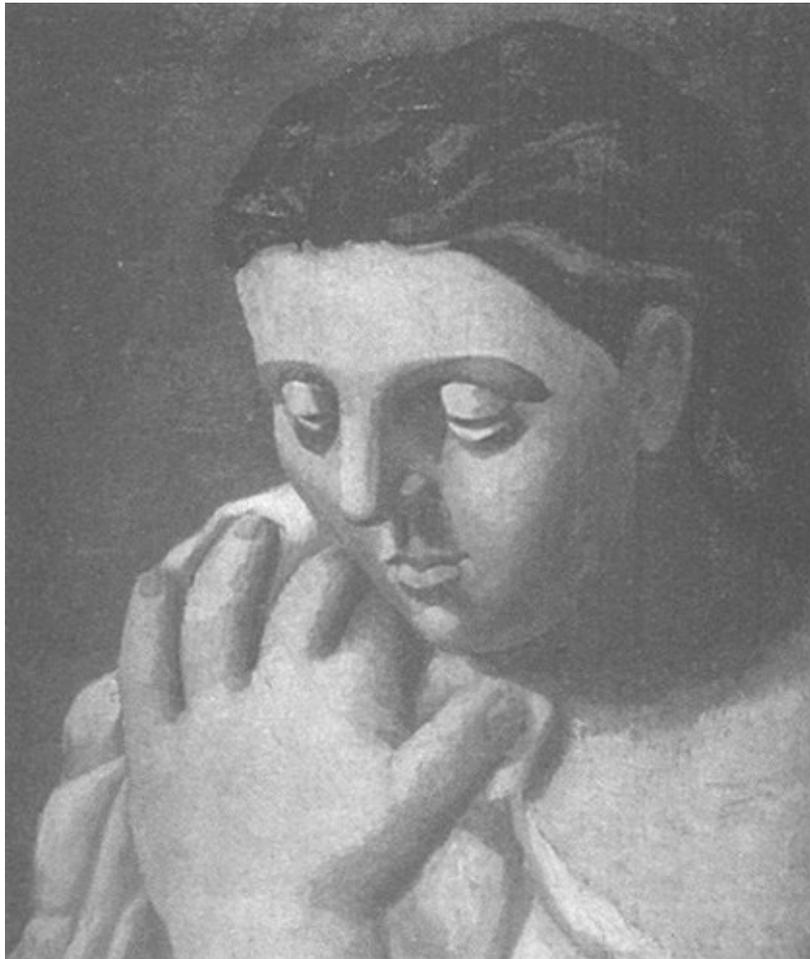


El *Reichmarschall* Hermann Goering, en una de sus múltiples visitas al depósito del Museo del Jeu de Paume durante la Ocupación, admira un cuadro confiscado.

A la izquierda, el historiador de arte Günther Schiedlausky.

Al fondo, un edecán descorcha una botella de champán.

(Foto Museo del Jeu de Paume).



Cabeza de mujer, (65 x 54 cm), 1921. PABLO PICASSO

Este cuadro confiscado perteneciente a Alphonse Kann fue hallado en el Museo de Bellas Artes de Rennes en Francia.

(Foto MNAM, París, y © 1997 Sucesión Pablo Picasso/Artists Right Society (ARS), Nueva York).



La «Sala de los Mártires» en el depósito del Museo del Jeu de Paume, la trastienda en la que se guardaba el *arte degenerado* confiscado. La foto fue tomada por los administradores alemanes al servicio de confiscación hacia 1942. En el fondo, a la izquierda, se puede apreciar un Picasso; a la derecha, dos cuadros de Léger, una *Odalisca* de 1920 arrebatado de la colección Alphonse Kann y *Dama en rojo y verde*, obra realizada en 1914, perteneciente a Paul Rosenberg.
(Foto Galerías del Jeu de Paume).



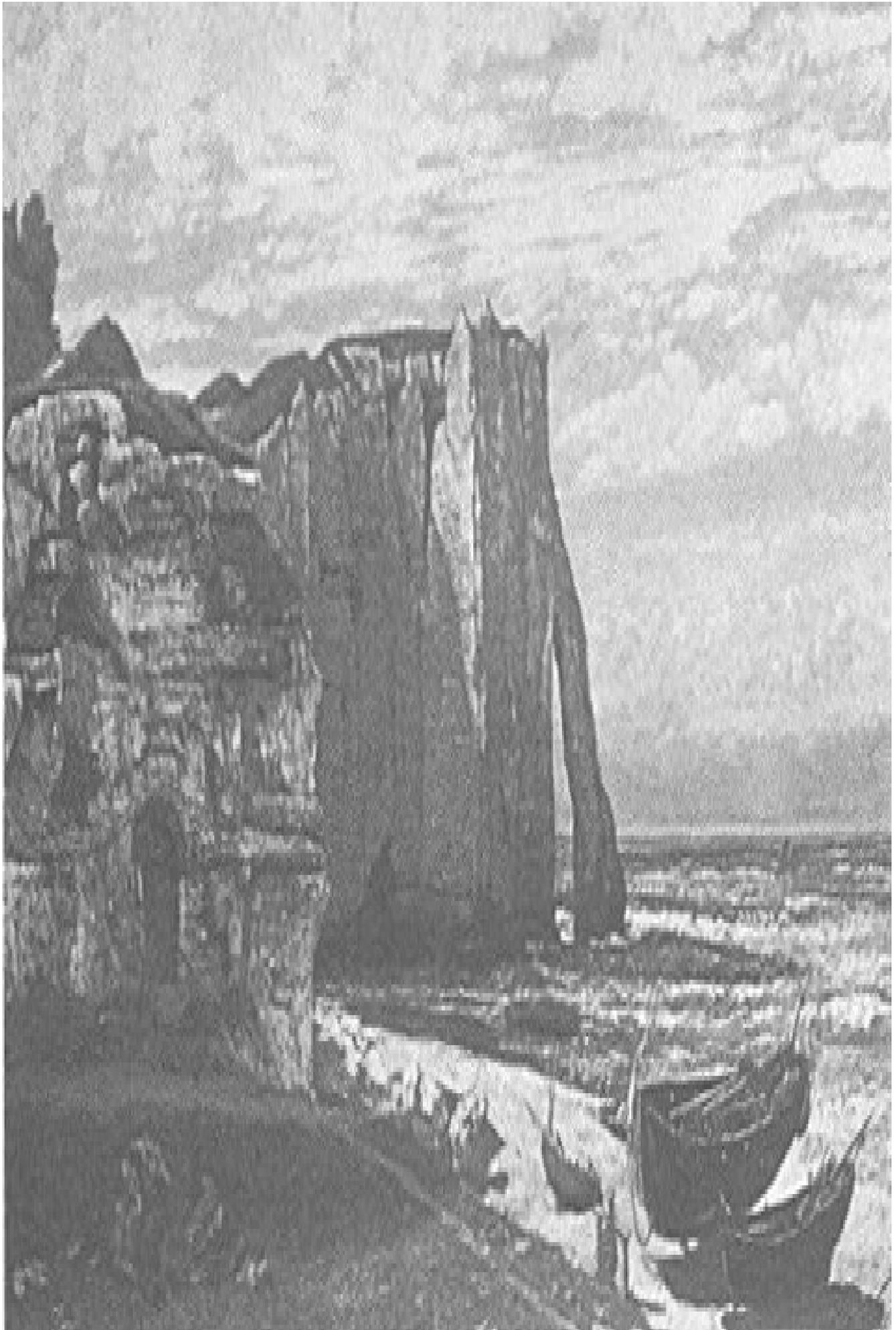
Dama en rojo y verde (100 x 81 cm). FERNAND LÉGER, 1914

Esta obra sin reclamar fue hallada en el Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) en el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou en París. Fue confiscada durante la guerra por el ERR de la colección del marchante Paul Rosenberg.

(Foto MNAM y Sucesión Léger, © 2004 Artists Right Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París).



El bosque o *Escena en un bosque con soldados romanos*
(131 x 163 cm), 1740. FRANÇOIS BOUCHER.
Museo del Louvre, París.
(Cortesía Museo del Louvre).



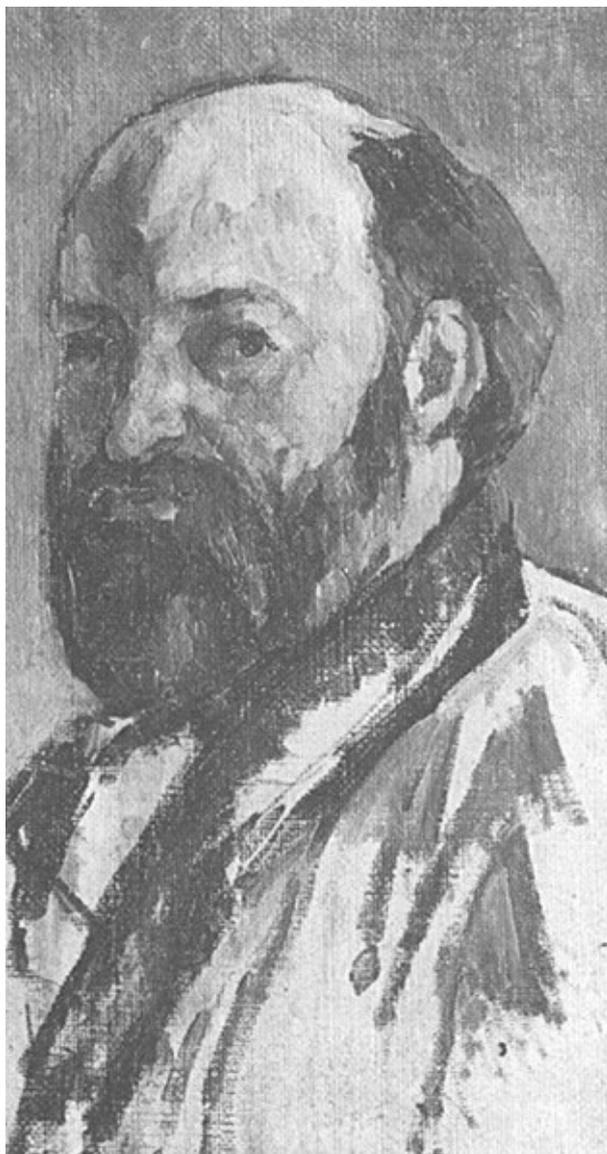
El acantilado de Étretat después de la tempestad
(133 x 162 cm), 1869. GUSTAVE COURBET.
Museo de Orsay, París.
(*Cortesía Museo de Orsay*).



Paisaje (146 x 115 cm), 1911. ALBERT GLEIZES.

Esta obra sin reclamar fue hallada en el Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) en el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou en París. Fue confiscada durante la guerra por el ERR de la colección de Alphonse Kann.

(Foto MNAM y © 1997 Artists Right Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París).



Retrato del artista, (25,5 x 14,5 cm), 1877-1880. PAUL CÉZANNE
Museo de Orsay.
(*Cortesía Museo de Orsay*).

Notas

[1] He establecido las notas siguiendo la tradición de la investigación periodística en la cual, a diferencia del trabajo universitario, no se citan exhaustivamente todas las fuentes utilizadas. En la introducción explico a grandes rasgos cómo realicé mi labor de investigación.

Véase Albert Speer, *Inside the Third Reich: Memoirs*, Collier Books, Nueva York, 1981, p. 179. <<

[2] Véase Raoul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Harper & Row, Nueva York, 1961, pp. 419-420. <<

[3] Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Penguin Books, London, 1994. <<

[4] La mayor parte de la bibliografía que existe sobre el tema de la confiscación de arte llevada a cabo por los nazis ha sido publicada en inglés y en francés. En Estados Unidos, fue Janet Flanner, la legendaria corresponsal de guerra en Europa para la revista *The New Yorker*, la primera, que yo sepa, en presentar una visión de conjunto del saqueo nazi en sus *Annals of Paris: The Beautiful Spoils*. Esta serie de artículos fue publicada en los números del 22 de febrero, 1.º y 8 de marzo de 1947. Sorprendentemente, pocos los recuerdan hoy, incluso en el propio *The New Yorker*.

Dos importantes recuentos escritos por historiadores del arte que sirvieron en el ejército norteamericano recuperando arte confiscado son el de James J. Rorimer, en colaboración con Gilbert Rabin, *Survival: The Salvage and Protection of Art in War*, Abelard Press, Nueva York, 1950, y el de Craig Hugh Smyth, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich After World War II*, SDU Publishers, La Haya, 1988.

En Francia, la recopilación de documentos alemanes oficiales sobre la confiscación —*Le pillage par les allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs en France*, Éditions du Centre, París, 1947— reunida por Jean Cassou, es un libro esencial debido a su interesante variedad de correspondencia oficial entre los dirigentes alemanes y sus servicios y de notas internas del gobierno de Vichy sobre el tema.

El libro clásico sobre el tema del arte confiscado es el de Rose Valland, *Le front de l'art*, Plon, París, 1961. La heroica conservadora francesa narra sus recuerdos y experiencias en el interior del Museo del Jeu de Paume durante la guerra. Desafortunadamente, tanto para los investigadores e historiadores como para los lectores, el libro sufre de muchas limitaciones, comenzando por su tono administrativo e impersonal que excluye gran parte de la información y la vivencia de la época.

Casi paralelamente a la publicación en Francia de mi investigación en *El museo desaparecido*, la historiadora Lynn Nicholas publicó en Estados Unidos *The Rape of Europe*, Knopf, Nueva York, 1994. Con la ayuda de documentos procedentes mayormente de archivos y fuentes norteamericanos, Nicholas trata el tema de la política nazi de confiscación y la restitución por el ejército estadounidense en la inmediata posguerra.

Sobre la historia francesa de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación, los libros fundamentales —y fundacionales— para el enfoque que intento aplicarte a ese período histórico son de Robert O. Paxton, *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944*, Columbia University Press, Nueva York, 1972, y de Michael R.

Marrus and Robert O. Paxton, *Vichy France and the Jews*, Basic Books, Nueva York, 1981.

Los libros que acabo de mencionar no constituyen en lo más mínimo una bibliografía exhaustiva sobre el tema, son meramente centrales. En las notas que preceden a ésta y las que siguen menciono otros libros importantes, junto a una gran cantidad de documentos y entrevistas que reuní a lo largo de la investigación. <<

[1] Cassou, *op. cit.*, p. 85. <<

[2] Speer, *op. cit.*, pp. 171-173. <<

[3] Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Houghton Mifflin, Boston, 1971, pp. 258-259. <<

[4] Hitler, *op. cit.*, p. 262. <<

[5] Ernst Hanfstaengl, *Hitler: The Missing Years*, Arcade Publishing, Nueva York, pp. 59-61. <<

[6] Sobre los estrechos vínculos entre el mundo judío y los pintores holandeses del siglo XVII, véase *Rembrandt's Holland*, catálogo preparado por Martin Weyl, The Israel Museum, Jerusalén, 1993, y Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Knopf, Nueva York, 1987. <<

[7] *Consolidated Interrogation Report (CIR1), Linz Museum, Roberts Commission, National Archives (NA), Washington DC.* Estos documentos forman parte de las pesquisas que llevó a cabo el ejército norteamericano en Alemania después de la guerra. <<

[8] *Records Group (RG) 260*, boxes 387, 388, 438 (NA), Washington DC. 9. <<

[9] Véase el testamento de Hitler, «Hitler's Last Will», en *Encyclopedia of the Third Reich*, Louis L. Snyder, Paragon House, Nueva York, 1989. <<

[1] Existen pocas copias del Informe de Kümmel. Una copia fotostática, de fácil acceso, se encuentra en la Biblioteca Watson del Museo Metropolitano de Nueva York. Véase también a Rose Valland, *op. cit.*, pp. 19-26. <<

[2] Peter Watson, *Wisdom and Strength*, Doubleday, Nueva York, 1989, pp. 254-266.

<<

[3] Marie-Louise Blumer, *La commission Pour la recherche des objets de science et des arts en Italie (1796-1797)*, en *La Révolution Française*, janvier-juin 1934, y *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, en *Bulletin de la Société Française d'Histoire de l'Art*, 1936. <<

[4] Véase Pierre Assouline, *L'homme de l'art: Daniel-Henry Kahnweiler, 1884-1979*, Gallimard, París, 1992. <<

[1] He utilizado para los aspectos más ampliamente biográficos el libro de David Irving, *Görlng: A Biography*, William Morrow, 1989, ya que incluye los diarios y la correspondencia personal del dirigente nazi. <<

[2] *Consolidated Interrogation Report N.º 1 (CIR 1), Acthity of the Einsatzstab Rosenberg in France*, by James S. Plaut (NA), Washington DC. <<

[3] Cassou, *op. cit.*, p. 40, y *Consolidated Interrogation Report N.º 1*, especialmente *Accusations in the Otto Abetz Case, Tribunal Militaire de París, 1948*, más información complementaria obtenida por medio de entrevistas con el coronel Paul Paillole, figura del contraespionaje francés que, del 1935 al 1945, obtuvo información esencial sobre el régimen y los preparativos militares nazis. Fue Paillole quien se ocupó de espiar a Abetz durante su estancia en Francia, previa a la guerra. <<

[4] Cassou, *op. cit.*, p. 84; y *CIR 1*, y archivos Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[5] Cassou, *op. cit.*, pp. 105-107. <<

[6] Cassou, *op. cit.*, pp. 189-229. <<

[7] Véanse las copias de los peritajes que efectuó Jacques Beltrand para la colección de Hermann Goering, en 1941 y 1942, *RG 239*, box 74 (NA), Washington DC. <<

[8] Cassou, *op. cit.*, pp. 92-98; y CIR 1. <<

[1] John Richardson me indicó el comentario de André Salmon. <<

[2] André Salmon, *Revue de France*, n.º 11, París, 1921. <<

[3] E. Tériade, *Entretiens avec Paul Rosenberg*, supplément *Feuilles volantes* en *Cahiers d'art*, n.º 9, París, 1927. <<

[4] John Richardson, *A Life of Picasso, Volume I, 1881-1906*, Random House, Nueva York, 1991, pp. 263, 266. <<

[5] Entrevista con el coleccionista Georges Halphen, París, 1993. <<

[6] Maurice Sachs, *La décade de l'illusion*, Maurice Sachs, París, 1950, p. 37. <<

[7] Descrito en *L'art vivant*, n.º 3, 1^{er} février, París, 1925. <<

[8] Entrevista con el marchante Alfred Daber, París, febrero de 1995. <<

[9] Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Albin Michel, París, 1937, p. 72. <<

[10] Entrevista con Alfred Daber, París, febrero 1995. <<

[11] Vollard, *op. cit.*, p. 95. <<

[12] René Gimpel, *Journal d'un collectionneur*, Calmann-Lévy, París, 1963, pp. 199-200. <<

[13] Entrevistas con la familia de Paul Rosenberg y archivos familiares. Véase también a Michael Fitzgerald, *Making Modernism - Picasso and the Creation of the Market for Twentieth century Art*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1995, p. 85. <<

[14] Jacques Helft, *Vive la chine!*, Éditions du Rocher, Monaco, 1955, p. 201. <<

[15] Raoul Hilberg, *op. cit.*, pp. 419-420. <<

[16] Correspondencia en los archivos de Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[17] Correspondencia en los archivos de Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[1] La mayor parte de la información en este capítulo procede de Herbert Lottmann, *The French Rothschilds: The Great Banking Dynasties Through Two Turbulent Centuries*, Crown Publishers, Nueva York, 1995, así como de largas entrevistas con la baronesa Liliane, los barones Élie y Guy de Rothschild y la señora Kolesnikoff, archivista y bibliotecaria de la familia. Otros detalles proceden de los archivos familiares, y de RG 331, box 327 (NA), Washington DC, que contiene la declaración jurada del señor Payrastre referente a los bienes del barón Maurice de Rothschild, los inventarios de confiscación establecidos por el ERR y aquellos presentados por la familia al terminar la guerra en sus expedientes de reclamaciones ante la CRA (Commission de récupération artistique). <<

[2] Entrevista con Liliane de Rothschild. <<

[3] Declaración jurada del señor Payrastre, *RG 331*, box 327, folder 246 (NA), Washington, D. C. <<

[4] Inventario de confiscación ERR, RG 331, box 325, *Looting; Einsatzstab Rosenberg*.

<<

[1] Los títulos de los cuadros de la colección Bernheimjeune utilizados en este capítulo son aquellos creados o empleados por la propia familia. Para conocer otros títulos posibles véase los catálogos racionales de cada pintor o catálogos de exposiciones principales de éstos; por ejemplo, en el caso de Toulouse-Lautrec, el catálogo de la gran exposición del mismo nombre, RMN, París, 1992.

Véase las ilustraciones de la residencia en Jean Dauberville, *En encadrant le siècle*, Éditions J. et H. Bernheim-Jeune, París, 1967. <<

[2] Véase de Ernst Jünger, *Journaux de guerre*, Juilliard, París, 1990, sus visitas al librero Bérès, pp. 235 y 269; sus paseos por el Faubourg Saint-Honoré, p. 260; sus visitas a la pastelería Ladurée, *rue Royale*, p. 218. <<

[3] Carta de Jacques Lauwick que se encuentra en el expediente Bernheim-Jeune de la CRA y de la DGER (Servicio Gaullista de Inteligencia durante la posguerra), RG 239, box 74 (NA), Washington DC. <<

[1] La información en este capítulo procede, en su mayor parte, de entrevistas con miembros de la familia y de los organizados archivos familiares David-Weill. Allí se encuentran los inventarios de confiscación establecidos por el ERR, los expedientes de reclamación de las colecciones, con las listas establecidas en 1946 y actualizadas en 1957, además de los documentos y archivos de Mlle. Minet, la encargada de la colección. <<

[1] La historia de la colección de Adolphe Schloss y su confiscación fueron reconstruidas con la ayuda del importante informe de la fiscalía del 3 de agosto de 1945 sobre Jean-François Lefranc, de los expedientes de la DGER y de Rose Valland sobre el caso Schloss que se encuentran en *RG 331*, box 326 (NA), Washington DC. Se obtuvo información suplementaria a través de múltiples entrevistas con los herederos, Alain Vernay, el nieto del coleccionista, y Henri de Martini, hijo adoptivo de Henri Schloss. <<

[2] Germain Bazin, *L'exode du Louvre*, Somogy, París, 1992, pp. 89-98. <<

[1] Rose Valland, *op. cit.* <<

[2] Cassou, *op. cit.*, pp. 108-109; y *CIR 1*. <<

[3] Valland, *op. cit.*, p. 58. <<

[4] Véase los interrogatorios de Lohse, *RG 331*, box 13 (NA), Washington DC. <<

[5] Carta escrita por Walter-Andreas Hofer hallada en los archivos de Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[6] Interrogatorio de Bruno Lohse, informe de la fiscalía sobre Jean-François Lefranc y *CIR* Bruno Lohse, *RG 331*, box 13 (NA), Washington DC. <<

[7] *CIR* Bruno Lohse, *RG 331*, box 13 (NA), Washington DC. <<

[8] *CIR Rochlitz y Report on Mission to Switzerland*, by Douglas Cooper, December 10, 1945. RG 239, box 82, *Swiss Report* folder (NA), Washington DC. <<

[9] Informe de la DGER en los Archivos Nacionales de Washington DC. <<

[10] Informe de la DGER en los Archivos Nacionales de Washington DC. <<

[1] Véase, sobre todo, *L'annuaire général des ventes publiques en France*, volúmenes I y II, 1940-1943, y Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Minuit, París, 1967, p. 42, y Lynn Nicholas, *op. cit.*, pp. 153-183. <<

[2] Compárese a Laurence Bertrand-Dorléac, *L'art de la défaite (1940-1944)*, Seuil, París, 1993, pp. 145-151, Raymonde Moulin, *op. cit.*, pp. 40-45 y *The New Pallas*, Genève. <<

[3] Compare Moulin, p. 41 y *L'annuaire général des ventes publiques en France*, volumes I et II, 1940-1943, citado en la nota 1. <<

[4] Véase el capítulo v y compárese el informe de la OSS referente a los inventarios del ERR, el informe final del ERR de 1944 y los inventarios de reclamación presentados por la familia Rothschild. <<

[5] Véase la abundante correspondencia oficial sobre el tema en Cassou, *op. cit.*, pp. 187-229. <<

[6] Véanse los *Documentos Schenker*, RG 331, box 326, folder 246 *Looting: France*, y la conversación con Bührle en D. Cooper, *op. cit.*, y los documentos de la DGER sobre Cailleux y Jansen, RG 331. <<

[7] Hasta donde sepamos, los *Documentos Schenker*, parcialmente reproducidos en el apéndice y citados largamente en este capítulo, no se habían publicado o comentado nunca en Francia. Clasificados e inaccesibles en Francia, encontramos copias de éstos en los Archivos Nacionales (NA) en Washington DC. <<

[8] Véase Mohnen y *OSS París Report*, RG 331, Box 325, folder 246. <<

[1] La investigación de los aliados en Suiza fue realizada por el mayor británico Douglas Cooper. Los resultados se encuentran en *Report on Mission to Switzerland*, December 10, 1945. RG 239, box 82, *Swiss Report* folder (NA), Washington DC. <<

[1] Véase *CIR 1, The Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*. <<

[2] Véanse el *Acta de acusación de Otto Abetz*, Tribunal Militaire de París, p. 88, y carta de la Oficina Federal Alemana de Restitución Exterior a Alexandre Rosenberg del 13 de junio de 1960, y los archivos Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[3] *Acta de acusación de Otto Abetz*, p. 92. <<

[4] Rorimer, *op. cit.*, pp. 159-160. <<

[5] Informes de la DGER, *RG 239 (NA)*, Washington DC. <<

[6] Cartas de Edmond Rosenberg a su hermano Paul, septiembre a diciembre de 1944, archivos de Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[7] Archivos de Paul Rosenberg, Nueva York, y entrevistas con Elaine Rosenberg y Jorge Helft. <<

[8] Entrevista con Liliane de Rothschild. <<

[9] Expediente Bernheim-Jeune de la DGER, RG 239 (NA), Washington DC, y entrevista con Michel Dauberville. <<

[10] La información procede de los archivos David-Weill, la sucesión de André Masson, las dos galerías implicadas y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. <<

[11] Entrevista con Craig H. Smyth, marzo de 1995. <<

[12] Documentos obtenidos de Jean de Martini y Alain Vernay. <<

[13] Documentos Kann en NA y herederos Kann, y entrevista James Marrow. <<

[14] Documentos Gutmann y entrevistas a la familia. <<

[1] La información de base de este capítulo procede de los documentos que se encuentran en *Report on Mission to Switzerland*, 10 de diciembre de 1945. RG 239, box 82, *Swiss Reports* folder (NA), Washington DC. <<

[1] Entrevista con la señora Katiana Ossorguine, mayo de 1993. <<

[2] Carta en los archivos Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[3] Inventario traducido del ruso en los archivos Paul Rosenberg, Nueva York. <<

[1] Nota del 26 de octubre de 1992 del director de los museos nacionales Jacques Sallois a los jefes de museos. Nota del 7 de noviembre de 1990 sobre las obras entregadas a la Dirección de Museos de Francia y la nota del 8 de noviembre de 1990 sobre las obras recuperadas. <<

[2] Irus Hansma, autora del catálogo razonado de la obra de Fernand Léger, y Quentin Laurens, director de la galería Louise Leiris en París. <<

[3] Quisiera agradecerle a Jeanne Bouniort por su preciada ayuda en este capítulo. Del catálogo *François Boucher 1703-1770*, *The Metropolitan Museum of Art*, enero-mayo de 1986, *The Detroit Institute of Arts*, mayo-agosto de 1986 y *Galerías Nacionales du Grand Palais*, septiembre de 1986-enero de 1987. <<

[4] Este cuadro de Cézanne no formaba parte de la gran exposición Cézanne de 1995 en París. <<

[5] Nota del 26 de octubre de 1992 del director de los museos nacionales Jacques Sallois a los jefes de museos. <<

[6] Catálogo de la exposición *Courbet*, Galeries Nationales du Grand Palais, septiembre de 1977-enero de 1978. <<

[7] *Documentos Schenker* (NA), Washington DC. <<

[*] La información utilizada para este anexo sobre el trabajo del diplomático español Eduardo Propper de Callejón procede de múltiples entrevistas con familiares y testigos de la época y de lo contenido en los archivos familiares de sus hijos, Felipe Propper de Callejón y Elena Bonham Carter. <<