

*España y el expolio nazi de obras de arte*¹

Miguel Martorell Linares

UNED

«Avant d'être une affaire d'argent, la spoliation a été une persécution dont le terme était l'extermination».

MISSION D'ÉTUDE SUR LA SPOLIATION DES JUIFS DE FRANCE: *Rapport général*, París, 2000, p. 170.

Resumen: Hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, la Alemania nazi diseñó un programa de robo, confiscación, saqueo y pillaje de objetos de arte y otras propiedades culturales en los territorios ocupados. Debido a este expolio, una parte considerable del patrimonio artístico europeo cambió de manos. El expolio artístico fue un episodio más de una campaña dirigida a despojar a los judíos de todas sus propiedades, primer paso de una persecución abocada al exterminio, pues sólo se priva de todos sus bienes a quien ya no se pretende reintegrar a la sociedad. No obstante, en Europa occidental los nazis también robaron obras de arte, bibliotecas o antigüedades a ciudadanos que no eran de origen hebreo y en Europa oriental arramblaron con colecciones privadas y museos estatales. En este gran saldo de obras de arte, coleccionistas, marchantes y contrabandistas realizaron suculentos negocios. Además, contribuyeron a dispersar el botín, pues parte del expolio engrosó el patrimonio artístico de los jefes nazis, pero otra salió del territorio dominado por el Reich a través de los países neutrales. Así ocurrió en España, donde los traficantes vinculados al Tercer Reich contaron, si no con el respaldo, al menos con la anuencia de las autoridades franquistas. Todo parece indicar, empe-

¹ Este artículo es un extracto puesto al día de MARTORELL LINARES, M.: *España y el expolio de las colecciones artísticas europeas durante la Segunda Guerra Mundial*, informe realizado en 1998 para la Comisión de Investigación de las Transacciones de Oro procedente del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial, RD 1131/1997, de 11 de julio. Puede consultarse íntegro en www.mae.es y www.museoimaginado.com.

ro, que España no fue lugar de destino de las obras robadas por los nazis, sino una escala camino del continente americano.

Palabras clave: España, expolio nazi, Tercer Reich, Segunda Guerra Mundial.

Abstract: Until the end of the Second World War, Nazi Germany systematically stole, confiscated, looted and pillaged works of art and other cultural items from the territories it occupied. Due to this massive plundering, a considerable portion of the European artistic heritage changed hands during the Second World War. The main victims were Jewish citizens. In this sense, the artistic plundering was one more episode in a campaign designed to strip Jews of all their possessions. This was the first step of a persecution destined to extermination, for all one's possessions are taken away only when there is no intention of reintegrating the individual into society. However, in Western Europe, the Nazis also stole works of art, libraries and antiques from citizens who were not of Jewish descent, and in Eastern Europe, they indiscriminately made off with private collections and state museums. Collectors, dealers and smugglers unscrupulously made a fortune in this fire sale of artwork. Furthermore, the smugglers helped disperse the plunder. Part of it increased the artistic heritage of Nazi leaders, but some of it left Nazi-controlled territory via neutral countries, especially as of 1944, when Germany's defeat was foreseeable. This was what happened in Spain, where there were numerous traffickers linked in some way to the Third Reich. These traffickers had at least the consent if not the support of Franco's authorities. Nonetheless, everything seems to indicate that Spain was not a destination for the works of art stolen by the Nazis, but rather a stopover for the goods on their way to the Americas.

Key words: Spain, nazi plundering, Third Reich, Second World War.

«Desde el momento en que llegó al poder en Alemania en 1933, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 —ha resumido con acierto Helen J. Wechsler— el régimen nazi orquestó un programa de robo, confiscación, transferencia coactiva, saqueo, pillaje y destrucción de objetos de arte y otras propiedades culturales en una escala masiva y sin precedentes». Las víctimas principales fueron ciudadanos judíos, en Alemania antes de que comenzara la guerra y en los territorios ocupados por el Reich hasta el final de la misma. En este sentido, el saqueo de las obras de arte fue un episodio más de una campaña dirigida a despojar sistemáticamente a los judíos de todas sus propiedades, operación que, hasta hace poco tiempo,

apenas ha llamado la atención de los historiadores. Pero, como señaló en su informe final la Comisión de Estudios sobre el Expolio de los Judíos de Francia, creada por el gobierno francés en 1997, a diferencia de otros actos de pillaje en tiempo de guerra éste no tuvo sólo una finalidad económica: fue el primer paso de una persecución abocada al exterminio, pues sólo se priva de todos sus bienes a quien ya no se pretende reintegrar jamás a la sociedad².

El expolio nazi provocó que una parte considerable del patrimonio artístico europeo cambiara de manos durante la Segunda Guerra Mundial. Sólo en Francia, Hector Feliciano ha cifrado en torno a doscientas el número de colecciones artísticas capturadas por los alemanes, cifra cercana al tercio del coleccionismo privado francés previo a la guerra. La comunidad judía no fue la única víctima: en Europa occidental los nazis también robaron obras de arte, bibliotecas o antigüedades a ciudadanos que no eran de origen hebreo y en Europa oriental arramblaron con colecciones privadas y museos estatales. En Alemania, muchos amantes del arte, cual discípulos de Fausto, pactaron con el diablo para acrecentar sus colecciones con piezas inaccesibles en otras circunstancias, mientras que historiadores y especialistas pudieron estudiar sin desplazarse las obras de los grandes maestros. Al tiempo, marchantes y contrabandistas hallaron la ocasión para realizar suculentos negocios en este gran saldo. Estos últimos, además, contribuyeron a dispersar el botín, pues una parte del expolio fue a engrosar el patrimonio artístico de los jerarcas nazis, pero otra salió del territorio dominado por el Reich a través de los países neutrales, sobre todo desde 1944, cuando la derrota alemana era predecible. Así ocurrió en España, por donde camparon numerosos traficantes vinculados al Tercer Reich, que contaron con la anuencia de las autoridades franquistas. Eso es lo que cuenta este artículo, que comienza con una somera explicación del expolio artístico llevado a cabo por el Tercer Reich y sus repercusiones, aborda después el caso de contrabando de arte más importante ocurrido en España durante la guerra mundial y concluye con una valoración

² WECHSLER, H. J.: «Introduction», en WECHSLER, H. J.; COATE-SAAL, T., y LUKAVIC, J. (comps.): *Museum policy and procedures for Nazi-Era Issues*, Washington, American Association of Museums, 2000, p. XIII, y MISSION D'ÉTUDE SUR LA SPOILIATION DES JUIFS DE FRANCE: *Rapport général*, París, 2000, p. 170.

global de la implicación española en el saqueo y dispersión de las colecciones artísticas europeas³.

1. La Segunda Guerra Mundial: saqueo y dispersión de las colecciones artísticas europeas

Antes de que comenzara la guerra mundial, el Tercer Reich ya se había incautado de las colecciones de arte —y de otros bienes— de ciudadanos alemanes de origen judío o sometidos a algún tipo de persecución política; a lo largo de la guerra, el expolio se extendió por los países ocupados, bien mediante la requisita directa, bien mediante la compra bajo coacción a precios inferiores al valor real. En Europa occidental, el pillaje se cebó en el coleccionismo privado, y los ciudadanos de Francia y del Benelux, en especial los de ascendencia judía, fueron las víctimas principales. En el este de Europa, sin embargo, los nazis no diferenciaron entre colecciones estatales o privadas y rapiñaron tanto arte como pudieron. Parte de esta política fue dirigida por la Brigada del Reichsleiter Rosenberg —Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)—, entre cuyas competencias figuró la captura de bibliotecas, archivos y obras de arte. Su jefe, Alfred Rosenberg, uno de los responsables ideológicos del partido nazi, dirigió desde 1937 la depuración de las colecciones artísticas alemanas: las pinturas de artistas judíos o considerados comunistas, junto con la obra de las vanguardias de fines del siglo XIX y primer tercio del XX, calificadas como «arte degenerado», fueron retiradas de los museos estatales y expropiadas de las colecciones privadas. Ya en la guerra, Rosenberg coordinó el saqueo en Francia y, a partir de 1941, como ministro de los territorios orientales, en Europa del Este. Un informe de julio de 1944, elaborado por el personal a su mando, cifraba en 21.903 las piezas requisadas en Francia por la ERR: 10.890 cuadros, 583 esculturas, 2.477 muebles, 583 tapices y tejidos, 5.825 objetos de arte variados de pequeño tamaño y 1.545 piezas de la Antigüedad clásica u oriental. Pero las operaciones de la ERR sólo representaron una quinta parte del expolio llevado a cabo en Francia,

³ FELICIANO, H.: *The Lost Museum. The nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, New York, 1997. Pacto fáustico, en PETROPOULOS, J.: *The faustian bargain*, Oxford University Press, 2000.

que entre requisas estatales e iniciativas privadas de coleccionistas nazis rondó en torno a las 100.000 piezas⁴.

La mayoría de las capturas fueron encargadas por los grandes coleccionistas del Tercer Reich, entre quienes destacaban el propio Hitler y Herman Göering. Pintor frustrado en su juventud, Hitler admiraba a los viejos maestros renacentistas y barrocos y gustaba de los paisajes, así como de la pintura alemana del siglo XIX. Mediados los años treinta ya había invertido en arte una buena porción de los derechos de autor de *Mein Kampf*, y a partir de 1938 concibió la creación de un museo gigante en la ciudad austriaca de Linz, donde transcurrió su infancia. Tras el inicio de los bombardeos aliados sobre Alemania, las obras destinadas a Linz fueron almacenadas en una mina de sal abandonada: allí aparecieron al fin de la guerra 6.755 óleos, 230 acuarelas, 1.039 grabados, 95 tapices, 68 esculturas, 43 contenedores con pequeñas obras y otros 358 con libros. Por su parte, Göering, que también sentía predilección por los viejos maestros, emplazó la colección en su residencia de Carinhall. Imitando la frenética actividad de Hitler y Göering, numerosos jerarcas nazis amasaron obras de arte de modo compulsivo, afán que requirió la colaboración de una pléyade de marchantes, historiadores y especialistas de arte encargados de seleccionar, localizar y captar las piezas. Gobiernos títeres y ciudadanos colaboracionistas de los países sometidos también coadyuvaron al saqueo⁵.

Buena parte del arte expoliado, sobre todo las pinturas de vanguardia, ajenas al gusto de las elites nazis, salió del territorio dominado por el Tercer Reich. Las obras desechadas se trocaron por cuadros

⁴ NICHOLAS, L.: *The rape of Europa: The fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, 1994; PETROPOULOS, J.: *Art as politics in the Third Reich*, London, Chapell Hill, 1996; CASSOU, J.: *Le pillage par les allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, Paris, 1947, pp. 101-127; PLAUT J. S.: «Loot for the Master Race», *The Atlantic Monthly*, septiembre de 1946, y el informe «Looted art in occupied territories, neutral countries and Latin America», p. 2, RG 84, National Archives and Records Administration (NARA), box núm. 3. The Hague Embassy Confidential File, agosto de 1945, y MISSION D'ÉTUDE SUR LA SPOILATION DES JUIFS DE FRANCE: *Le pillage de l'art en France pendant l'occupation et la situation des 2000 oeuvres confiées aux musées nationaux*, Paris, 2000.

⁵ Linz, en SALA ROSE, R.: *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pp. 247-251. Mina, en PLAUT, J. S.: «Hitler's Capital», *The Atlantic Monthly*, octubre de 1946. PETROPOULOS, J.: *Art as politics...*, *op. cit.*, y *The faustian bargain...*, *op. cit.*, «Looted art in occupied territories, neutral countries...», p. 10, y ART LOOTING INVESTIGATION UNIT, *Final Report*, NARA, p. 141.

de viejos maestros renacentistas y barrocos, o bien fueron vendidas para sostener el esfuerzo de guerra. La necesidad de dispersar hacia otros países algunas de las capturas explica el interés de los líderes nazis por revestir bajo apariencia legal, con contratos formales de venta, las transacciones realizadas bajo coacción. De ahí que los compradores nazis frecuentemente actuaran a través de marchantes y testaferros. Pero no sólo el *arte degenerado* abandonó Alemania. Prevista ya la derrota, Martín Bormann diseñó un programa para salvar activos en países neutrales: desde oro y piedras preciosas hasta títulos de deuda y acciones. Y, por supuesto, obras de arte, un valor de cómodo transporte y fácil venta en el exilio. Así, numerosas piezas saqueadas se encaminaron hacia los Estados neutrales. Ahora bien, como indicó un informe norteamericano de posguerra, dicho traslado fue clandestino, organizado por redes de contrabandistas o efectuado a través de la valija diplomática alemana. De ahí que apenas dejara rastro, y aunque «todos los signos apuntaban en esta dirección» los aliados sólo encontraron «pruebas concluyentes» de un limitado número de casos. El historiador holandés Gerard Aalders señala a Suiza como gran centro redistribuidor: los aliados cifraban en diciembre de 1945 entre 29 y 46 millones de dólares el valor de las obras de arte que entraron en Suiza durante la guerra. Héctor Feliciano, por su parte, llama la atención sobre la función de Vichy en este sentido. De Suiza y el sur de Francia, muchas de las piezas viajaron a España y Portugal, y desde allí se dispersaron por toda América⁶.

Al avanzar la guerra, los aliados desarrollaron planes estratégicos —los programas *safehaven*— para evitar que Alemania transfiriera bienes a países neutrales, garantizar que la riqueza alemana se destinara a la reconstrucción europea y al pago de reparaciones, devolver a sus dueños las propiedades robadas e impedir la huida de jefes nazis. La declaración número 18 de las Naciones Unidas, de 5 de enero de 1943, suscrita por Estados Unidos, Gran Bretaña, la URSS, el Comité Francés en el exilio y otros catorce países, sentó las bases para las acciones sobre arte expoliado. Los firmantes advertían a «los países neutrales [...] su propósito de restituir a sus legítimos

⁶ HARCLERODE, P., y PITTAWAY, B.: *The lost masters. World war II and the Looting of Europe's treasuries*, New York, Welcome Rain Publishers, 2000, pp. 122-147; «Looted art in occupied territories, neutral countries...», p. 18; AALDERS, G.: «By diplomatic pouch: art smuggling by the nazis», *Spoils of War*, 3 (otoño de 1996), <http://www.dhh-3.de/looted>, y FELICIANO, H.: *The Lost Museum...*, *op. cit.*, pp. 105-165.

poseedores, tanto los tesoros públicos como el capital privado del que fueron desposeídos». Por ello declaraban nula «toda clase de transferencias y operaciones de bienes, propiedades, derechos e intereses de cualquier clase [...] situados en los territorios que sufren o han sufrido la ocupación o control directo o indirecto de los países con los cuales están en guerra, o que pertenezcan o hayan pertenecido a personas naturales o jurídicas residentes en tales territorios». La advertencia afectaba a los bienes «procedentes de saqueos o pillajes abiertos», pero también a las «operaciones que, bajo apariencia legal», pretendieran «encubrir aquéllos». La Resolución VI de la Conferencia de Bretton Woods, en julio de 1944, ratificó esta declaración. De nuevo los aliados se reservaron «el derecho de declarar nulas cualesquiera transferencias de bienes pertenecientes a personas que se encuentren en territorio ocupado» y alentaban las acciones dirigidas a «impedir la liquidación de bienes saqueados por el enemigo [...] y adoptar las medidas adecuadas a fin de devolverlos a sus legítimos dueños». Sobre la base de Bretton Woods, los gobiernos aliados exigieron a los neutrales que prohibieran la transferencia de bienes de cualquier país ocupado por las potencias del Eje, así como la entrega, una vez firmado el armisticio, de las propiedades públicas o privadas de los ciudadanos y Estados de los países del Eje. Entre estos bienes se citaban, expresamente, «oro, moneda, objetos de arte y valores», así como «títulos de propiedad de empresas financieras o comerciales». Antes de acabar la guerra, la mayoría de los países neutrales europeos había suscrito la Resolución VI. El gobierno español lo hizo por un Decreto de 5 de mayo de 1945⁷.

Tras la rendición incondicional del Reich, el 5 de junio de 1945, los gobiernos de Gran Bretaña, Estados Unidos, la Unión Soviética y Francia constituyeron el Consejo de Control Aliado (CCA), institución que concentró en sus manos el poder ejecutivo en Alemania. Poco después comenzaron las gestiones para recuperar el patrimonio artístico. «La cuestión de la restitución de los bienes expoliados por los alemanes en territorio de las Naciones Unidas debe ser examinada a la luz de la Declaración de 5 de enero de 1943», apuntaba una orden del CCA de enero de 1946. Toda transacción efectuada con el enemigo durante la ocupación fue declarada ilegal, porque incluso aquellas efectuadas «bajo apariencia legal» se realizaron en un

⁷ Ambos textos, respectivamente, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), R 5477/7 y R 5477/4.

ambiente coactivo y, además, porque los billetes en marcos alemanes habían perdido todo valor tras la guerra, de modo que las operaciones pagadas en marcos entrañaban la salida de activos del país ocupado a cambio de nada, lo cual se consideró acto de expolio. A partir de esta premisa, los aliados sentaron las bases para la recuperación del arte expoliado. Alemania debía entregar a los gobiernos aliados las obras de arte, libros antiguos y archivos históricos o artísticos identificados como parte del saqueo, y como tal se consideró toda propiedad artística o histórica trasladada a territorio alemán durante la ocupación. Luego, cada gobierno habría de entenderse con sus respectivos ciudadanos víctimas del expolio. Mientras tanto, los Estados europeos debían congelar la exportación e importación de arte, libros o archivos para impedir que desaparecieran⁸.

Los ejemplos de los Países Bajos y de Francia ilustran la complejidad del proceso de restitución de las obras de arte, bibliotecas y archivos. El rescate avanzó raudo en la inmediata posguerra, cuando aparecieron en Alemania, Austria y otros territorios dominados por el Reich las grandes colecciones expoliadas: entre 1944 y 1949 llegaron al gobierno francés 61.233 objetos, incluyendo obras de arte, antigüedades y piezas de coleccionismo, si bien el monto total del expolio rondaba las 100.000; al comenzar los años cincuenta el gobierno holandés había recobrado 20.000 piezas sobre el cómputo de unas 30.000 saqueadas. Parte del material perdido se destruyó en la guerra; otra se dispersó entre coleccionistas de todo el planeta; muchas obras desaparecieron tras el telón de acero. Así como el ejército del Reich al avanzar por el frente oriental rapiñó tantos museos y colecciones privadas como encontró a su paso, el soviético hizo lo propio al conquistar territorio alemán, y trasladó a Rusia cuantas colecciones halló, muchas de las cuales comprendían piezas del expolio nazi en Europa occidental. Ahora bien, los gobiernos occidentales tampoco devolvieron a sus dueños todas las obras recuperadas. En algunos casos porque no hubo reclamación, bien porque los propietarios habían desaparecido, bien porque en el caos de la posguerra no reivindicaron las piezas; en otros, porque la legislación de cada país impuso criterios restrictivos para autenticar la titularidad de los bie-

⁸ Entrecorillados, en «Nota verbal de la Embajada de Holanda», 17 de julio de 1946, AMAE, leg. R 3795/49, y «Memorándum de las embajadas británica y americana», 13 de septiembre de 1946, AMAE, leg. R 5657/5. «Looted art in occupied territories, neutral countries...», pp. 2-3.

nes. El gobierno francés, por ejemplo, limitó el plazo para aceptar reclamaciones, no se conformó con el testimonio de testigos y exigió títulos de propiedad. En los Países Bajos, por otra parte, hubo frecuentes desencuentros entre el Estado y los propietarios sobre el modo en que los objetos en litigio habían pasado a los nazis. Así, el Estado holandés retuvo en torno a 3.000 obras de arte y el francés unas 15.000, 13.000 de las cuales fueron subastadas y otras 2.000 redistribuidas en dependencias estatales. En los años cincuenta, los gobiernos suspendieron la recuperación de arte expoliado: en buena medida porque el paso siguiente era el difícil trabajo de rastreo de las obras adquiridas por museos y coleccionistas de forma clandestina; pero también porque la Guerra Fría y la reconstrucción europea obligaron a suturar las heridas de la posguerra⁹.

El final de la Guerra Fría, la caída del muro de Berlín, la descomposición de la Unión Soviética y la reunificación de Alemania devolvieron al primer plano de la actualidad algunos problemas cerrados en falso en la posguerra mundial, entre ellos el de la devolución a sus legítimos dueños de los bienes expoliados por los nazis. La *Nazi Gold Conference*, celebrada en Londres en 1997, promovió la creación de comisiones nacionales de investigación sobre el paradero del oro saqueado por el Tercer Reich y no localizado o no restituido en la posguerra. En línea similar, la *Conference on Holocaust Era Assets* de Washington, en 1998, dedicó sus esfuerzos al problema del arte expoliado entre 1933 y 1945 y que no fue reintegrado a sus propietarios. En definitiva, desde los años noventa la localización de las obras de arte expoliadas cobró un nuevo brío y las víctimas del nazismo o sus herederos han reclamado sus derechos de propiedad; persiguen la devolución de las obras, la percepción de indemnizaciones por su pérdida o, cuando menos, algún tipo de satisfacción

⁹ Visión general del expolio y la restitución en SIMPSON, E. (ed.): *The spoils of war. World War II and its aftermath: the loss, reappearance, and recovery of cultural property*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997. Caso francés en MISSION D'ÉTUDE SUR LA SPOILIATION DES JUIFS DE FRANCE: *Le pillage de l'art...*, *op. cit.*; FOHR, R., y DE LA BROISE, G. (eds.): *Pillages et restitutions. Le destin des oeuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre Mondiale*, París, Direction des Musées de France, 1997, y LORENTZ, C.: *La France et les restitutions allemandes au lendemain de la escinde guerre mondiale (1943-1954)*, Ministère des Affaires Étrangères, 1998, pp. 225-240. Problemas legales de la restitución en PALMER, N.: *Museums and the Holocaust*, Londres, Institute of Art and Law, 2000, y KOWALSKI, W. A.: *Art treasures and law*, Londres, Institute of Art and Law, 1998.

moral, así como el reconocimiento de su condición de víctimas del expolio nazi. Y hoy en día dirigen sus demandas contra los países nacidos de la quiebra de la Unión Soviética, y aquí coinciden con los gobiernos de países ocupados por el Tercer Reich y con Alemania, en esta ocasión verdugo y víctima, pues el ejército soviético capturó parte del patrimonio artístico germano. Pero también litigan contra los Estados que fueron ocupados por los nazis y que aún conservan obras de arte procedentes del expolio. El punto de partida de sus acciones fue la aparición, en 1995, del libro *Le musée disparu*, donde Hector Feliciano recordaba que dos mil piezas expoliadas habían engrosado las colecciones nacionales francesas. El libro provocó una conmoción en Francia —y en países que, como Holanda, se hallaban en situación similar—, desató una oleada de reclamaciones y obligó al gobierno francés a publicar la relación de objetos procedentes del saqueo nazi que aún conservaba el Estado. Por último, siguen pleiteando contra los museos y coleccionistas que poseen piezas procedentes del expolio, con independencia de la fecha en que éstas fueran adquiridas¹⁰.

2. El caso Alois Miedl: el franquismo ante el problema del arte expoliado

En mayo de 1944 entró en España, por la frontera de Irún y procedente de Amsterdam, el súbdito alemán Alois Miedl. Había nacido en Múnich, en 1903. Banquero de profesión, diversificó su capital hacia el comercio con obras de arte. Casado con una alemana de origen judío, se trasladó a Holanda en 1932, cuando el acceso al poder del partido nazi era inminente. Un informe norteamericano le describe como un «marchante, hombre de negocios y aventurero», entre cuyas operaciones comerciales para el Reich figuró, en 1937, el intento de compra de la isla canadiense de Anticosti —un emporio maderero frente a Terranova— por cuenta de un grupo de empresarios

¹⁰ La Conferencia de Washington de 1998 recomendó localizar las obras expoliadas, así como a los propietarios previos a la guerra o a sus herederos, para alcanzar entre éstos y los actuales dueños una solución «justa e imparcial», WECHSLER, H. J.; COATE-SAAL, T., y LUKAVIC, J. (comps.): *Museum policy...*, *op. cit.*, p. 93. Rusia en SIMPSON, E. (ed.): *The spoils of war...*, *op. cit.*, pp. 160-215. FELICIANO, H.: *The lost museum...*, *op. cit.* MISSION D'ÉTUDE SUR LA SPOILIATION DES JUIFS DE FRANCE: *Le pillage de l'art en France...*, *op. cit.*

vinculado a Herman Göering. Durante años, Miedl hizo equilibrios en una ambigua posición: por su matrimonio, mantenía una buena relación con la comunidad judía; pero, al mismo tiempo, era un viejo amigo de Göering y de Heinrich Hoffmann, fotógrafo oficial de Hitler, y ello le permitió realizar grandes negocios¹¹.

Durante la guerra, Miedl organizó una red de tráfico de obras de arte, con ramificaciones en Holanda, Bélgica, Francia, Suiza, España y Portugal. Parte de su estrategia consistió en aprovechar el pánico previo a la invasión de Holanda y Bélgica para sugerir a los coleccionistas judíos la venta de sus cuadros. No obstante, Miedl también compró obras de arte a holandeses y belgas que no tenían ascendencia hebrea. Göering fue el principal destinatario de sus adquisiciones, que fueron a parar al castillo de Carinhall, aunque Miedl también trabajó para el museo que Hitler pensaba construir en Linz, y obtuvo piezas para otros coleccionistas nazis. Entre las capturas de Miedl figuran los 2.000 dibujos que poseía Franz Koenigs, alemán nacionalizado holandés, parte de los cuales fueron a parar a los fondos del Museo de Linz. En Bélgica, se hizo con la colección de Emile Renders, especializada en primitivos flamencos, por la que pagó doce millones de francos belgas, cifra inferior a su precio real; los informes aliados señalan que Renders vendió bajo coacción. Sin embargo, su mayor éxito fue la adquisición, en 1940, de la colección Goudstikker. Jacques Goudstikker, millonario hebreo, marchante y coleccionista de arte, poseía más de un millar de cuadros, en su mayoría de maestros medievales y renacentistas holandeses, flamencos e italianos. Murió cuando huía de Holanda con su familia hacia Nueva York, poco antes de la invasión nazi. Miedl compró a su viuda la Galería Goudstikker, titular de las obras de arte, así como varios inmuebles. La operación costó 2.500.000 millones de florines, obtenidos mediante el cambio de marcos-papel: Miedl proporcionó 500.000 y Göering, que dispuso el resto del capital, se hizo con unos seiscientos cuadros¹².

¹¹ THOMAS, R. H.: «La tentative allemande d'acheter l'île D'Anticosti en 1937», *Revue Militaire Canadienne*, Printemps, 2001, pp. 47-52; «Looted art in occupied territories, neutral countries...», pp. 2-3; PLAUT, J. S.: «Loot for the master race», *The Atlantic Monthly*, vol. 178, núm. 9 (septiembre de 1946), y NICHOLAS, L. H.: *The rape...*, *op. cit.*, pp. 105-114.

¹² NICHOLAS, L. H.: *The rape...*, *op. cit.*, pp. 105-114, y LEISTRA, J.: «A short history of art loss and art recovery in the Netherlands», en SIMPSON, E. (ed.): *The spoils of war...*, *op. cit.*, pp. 53 y ss.

En mayo de 1944, ante la previsible liberación de Holanda, Miedl y su familia partieron en automóvil hacia España, con cerca de cuatro millones de pesetas en acciones de diversas compañías y títulos de deuda de varios países. En Hendaya, Miedl se reunió con Jean Duval, colaboracionista francés relacionado con la Gestapo y vinculado a la mafia marsellesa, contrabandista en la frontera española. Con ayuda de Duval, Miedl cruzó la frontera y se alojó en el Hotel Continental, de San Sebastián, donde contactó con los belgas Georges Koninckx y Adrien Otlet, residentes en la capital donostiarra y enriquecidos con el contrabando fronterizo. Otlet era consejero de la Sociedad Belga del Ferrocarril de Soria y de la Sociedad Minera del Moncayo desde antes de la guerra, pero también operaba en el mercado negro y vendía obras de arte robadas. Ambos belgas, junto con Duval, formaban parte de una red que ya habría ayudado a Miedl previamente a introducir cuadros de contrabando por la frontera, integrada, entre otros, por tres agentes del servicio secreto alemán, instalados en España: el belga Georges Henri Delfanne, afincado en San Sebastián con el alias de Heinrich Bauer, que se hacía pasar por agente comercial, había dirigido una organización de contrabando de arte en la frontera franco-alemana y constaba como delator de resistentes en Francia y Bélgica; un individuo conocido por los alias de «Tomás» y de «Manfred Katz», y Alfred Zantop, quien habitaba en España desde 1925. Pieza clave en la trama era la agencia consignataria de aduanas BAKUMAR, colaboradora de Schenker & Co., una sociedad alemana implicada en el tráfico del arte expoliado¹³.

Otlet y Koninckx mediaron entre Miedl y José Uyarre, español, amigo del director del Museo del Prado, para que la pinacoteca se interesara por unos sesenta cuadros que presumiblemente pertenecían a Göering; pero los representantes del museo desestimaron la operación ante las dudas sobre el origen robado de las obras. Por las mismas fechas Miedl, a través de la agencia de Aduanas de Ramón Talasac, gestionó la entrada en España de otros veintidós cuadros, varios de los cuales pertenecían a la colección Goudstikker. Las pinturas llegaron el 24 de julio de 1944 al puerto franco de Bilbao, donde permanecieron retenidas junto con una importante cantidad de dinero en acciones y valores mientras Miedl formalizaba

¹³ HARCLERODE, P., y PITAWAY, B.: *The lost masters...*, *op. cit.*, pp. 150 y ss. Bakumar en AMAE, leg. R 5813/1. Sobre Otlet, AMAE, legs. R 4380/68 y R 19863/21. Zantop en AMAE, leg. R 4031/127. Bauer en AMAE, legs. R 2161/6 y R 5473/13.

el permiso definitivo de residencia en España. Había entre ellas una *Magdalena penitente*, de Van Dyck; otra *Magdalena* y un *Jesús en el monte de los olivos*, de Corot; un *Retrato de un hombre*, de Franz Hals, amén de obras de David, Cornelius Buys o Thomas Lawrence. El 20 de agosto, Miedl viajó a Biarritz para resolver varios asuntos, acompañado de Jean Duval y de Otto Graebener, agente de la Gestapo asentado también en San Sebastián. Pero la comitiva fue denunciada a la resistencia y, al retornar a España, detenida en la frontera. A Graebener, reclamado por los aliados, se le trasladó a París. Miedl, empero, tras un breve arresto, fue devuelto a España por las Fuerzas Francesas del Interior. Los aliados atribuyeron su liberación al general Eckhardt Kramer, agregado aéreo de la embajada alemana, quien pidió ayuda a las autoridades españolas y logró que un militar con mando en Irún abogara por Miedl ante sus captores. Lo cierto es que el incidente puso a los aliados tras la pista de Miedl, quien a estas alturas intentaba hacer negocios en España. El 26 de octubre de 1944 apareció en Madrid con dos cuadros de Goya que aseguraba habían sido «robados por los rojos» durante la guerra civil. Poco después hizo saber que disponía de un catálogo de doscientas obras entre las que figuraban pinturas de Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Goya, Cranach o Van Gogh. Probablemente se trataba de doscientos cuadros que Miedl había entregado a Jean Duval en Hendaya antes de entrar en España y que pertenecían a Göering. Los aliados sospecharon que las pinturas habían cruzado la frontera con destino a la legación alemana, pero después desaparecieron sin dejar rastro. Miedl habría aireado el catálogo sin consentimiento de Göering y ello provocó su ruptura de relaciones con la embajada alemana¹⁴.

Perdida la pista a los doscientos cuadros de Göering, los aliados trataron de conseguir que el gobierno español retuviera hasta el final de la guerra las veintidós pinturas que, a nombre de Miedl, permanecían en el puerto franco de Bilbao. Sendas notas verbales de la legación de los Países Bajos en Madrid, del 9 de noviembre y el 7 de diciembre de 1944, acusaron a Miedl de haber expoliado varias colecciones de arte en territorio holandés, citando, en concreto, la colección Goudstikker. Asimismo, solicitaron al Ministerio de Asuntos Exteriores español que emprendiera una «detenida investigación sobre el origen de los cuadros» retenidos en Bilbao y remitieron

¹⁴ HARCLERODE, P., y PITTAWAY, B.: *The lost masters...*, *op. cit.*, pp. 150 y ss.

el caso a la Resolución VI de la Conferencia de Bretton Woods, cuya finalidad era «impedir la liquidación de los bienes saqueados por el enemigo». A resultas de esta reclamación, el Ministerio de Asuntos Exteriores decidió que los cuadros y los valores de Miedl siguieran en Bilbao. A principios de 1945, los Estados Unidos hicieron causa común con la reclamación holandesa; ante la creciente presión, las autoridades españolas permitieron que representantes americanos y holandeses inspeccionaran y fotografiaran las pinturas¹⁵.

La situación del caso Alois Miedl varió sustancialmente cuando el gobierno español, ante la inminente rendición alemana, se solidarizó «con los principios de la Resolución VI adoptada en la Conferencia financiera y monetaria de Bretton-Woods», por un Decreto del 5 de mayo de 1945. Ello implicaba, anunciaba el decreto, el bloqueo de «todos aquellos bienes y derechos patrimoniales [...] que pertenezcan total o parcialmente» a «extranjeros súbditos del Eje o de países que han sido dominados por el mismo», ya «sea directamente o mediante personas interpuestas». A partir de este momento comenzó una ardua negociación entre el gobierno español y los gobiernos aliados acerca de cuál debía ser el destino final de los bienes bloqueados, que se extendió durante tres años y que se ha tratado con detalle en uno de los informes realizados para la Comisión de Investigación de las transacciones de oro procedente del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial. Al suscribir la Resolución VI, el gobierno español obró forzado por las circunstancias y bajo presión aliada; todavía el 2 de mayo de 1945 un asesor del Ministerio de Asuntos Exteriores afirmaba que las gestiones angloamericanas eran contrarias al Derecho internacional, y equivalían a «obligar a un país neutral a participar en toda una serie de medidas de específica beligerancia». Esta actitud se tradujo en un constante obstruccionismo pasivo, más o menos eficaz según la ocasión, frente a las demandas aliadas. Ello no impidió, sin embargo, que la mayor parte de las decisiones sobre desbloqueo de los bienes inmovilizados se adoptaran de común acuerdo entre el gobierno español y los aliados¹⁶.

¹⁵ El historial del caso, hasta este punto, en AMAE, leg. R 3795/49.

¹⁶ MARTÍN ACEÑA, P.; MARTÍNEZ RUIZ, E.; MARTORELL, M., y MORENO, B.: *Los movimientos de oro en España durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2001, pp. 141-215; MORADIELLOS, E.: *La Conferencia de Potsdam de 1945 y el problema español*, Documentos de trabajo del Seminario de Historia Contemporánea del Instituto Universitario Ortega y Gasset, 0198, 1998; TUSELL,

Entre los bienes bloqueados en cumplimiento de la Resolución VI de Bretton Woods figuraron las veintidós pinturas ya retenidas en el puerto franco de Bilbao, así como los activos y valores de Alois Miedl. Poco después, los aliados fueron autorizados a interrogar al alemán, ya instalado en Madrid, quien alegó que sólo había introducido en España los cuadros bloqueados en Bilbao. Al tiempo, el gobierno español requirió a Miedl para que aclarara el origen de los lienzos: el 26 de enero de 1946, Miedl aseguró que sólo ocho pertenecían a la colección Goudstikker y que el resto fueron comprados antes, si bien apenas dio fechas y en algún caso no recordó quien era el vendedor. Además, insistió en que la venta de la colección Goudstikker había sido legal: «yo nunca he adquirido un cuadro por medios dudosos», concluyó. Y de nuevo recurrió al doble juego tan rentable durante la guerra: en una carta remitida a la viuda Goudstikker en 1945, cuya copia entregó al gobierno, alegaba haber cuidado de sus familiares en Holanda, así como de otros ciudadanos judíos durante la ocupación¹⁷.

El 15 de marzo de 1946 las embajadas de Estados Unidos y de Gran Bretaña reclamaron la repatriación de Miedl a Alemania; ese mismo día la legación de los Países Bajos exigió su extradición a Holanda y reiteró que tanto los cuadros como los valores de Miedl eran propiedad saqueada, reclamada por el gobierno holandés. Poco antes, dada la creciente presión, el Ministerio de Asuntos Exteriores había teleografiado a la embajada de España en La Haya para que averiguara cómo había obtenido Miedl la colección Goudstikker y cualquier «dato útil» sobre la «personalidad» del alemán. Mediado marzo, el propio Martín Artajo, titular de Exteriores, urgió al embajador en La Haya para que acelerara sus gestiones. El embajador contestó el 14 de abril; había «confusión» en las autoridades holandesas «respecto al aspecto legal cuestión Miedl». Lo cierto es que el propio gobierno holandés dudaba si procedía considerar la transacción de la colección Goudstikker como un caso de venta bajo coacción; de hecho, la viuda del coleccionista sólo recuperó los bienes inmuebles adquiridos por Miedl pero no los cuadros rescatados por su gobierno, que engrosaron las colecciones estatales. De ahí que el gobierno español decidiera sacar partido de la confusión en torno

J.: *Franco, España y la II Guerra Mundial*, Madrid, Temas de Hoy, 1995 e Informe del Ministerio, en AMAE, leg. R 5462/15.

¹⁷ Declaraciones de Miedl y carta en AMAE, leg. R 3795/49.

al caso y el 27 de abril de 1946 Emilio Navasqués, director general de Política Económica del Ministerio de Asuntos Exteriores, replicara al embajador holandés que, hasta el momento, no había obtenido «ninguna prueba» de que los bienes de Miedl hubieran sido obtenidos mediante saqueo, por lo cual rogaba «una base más sólida» en la que fundamentar las acusaciones¹⁸.

No obstante, para la embajada de los Países Bajos la cuestión de si hubo o no venta bajo coacción era un problema secundario, que habrían de dilucidar los herederos de Goudstikker y el gobierno holandés, pero que no afectaba a la reclamación a España: de acuerdo con la Resolución VI de la Conferencia de Bretton Woods, toda transacción entre alemanes y ciudadanos de los países ocupados era ilegal y los cuadros debían ser entregados al gobierno holandés. Además, la legislación holandesa de posguerra consideraba nulas las «transacciones realizadas con medios de pago que el enemigo» hubiera «impuesto gracias a la ocupación», argumento que compartían los gobiernos de Gran Bretaña y Estados Unidos. Miedl compró la colección Goudstikker con billetes alemanes y «la propiedad adquirida de este modo —explicaba un memorándum angloamericano— puede ser definida como propiedad expoliada [...] puesto que redujo la riqueza de un país aliado por el procedimiento indirecto de efectuar transacciones llevadas a cabo con moneda emitida por las fuerzas ocupantes del Eje». En suma, los gobiernos español y holandés defendían posiciones irreconciliables: los holandeses consideraban ilegal la transacción por el mero hecho de haberse celebrado, pero las autoridades españolas exigían pruebas de que la colección Goudstikker había cambiado de manos bajo coacción¹⁹.

Mientras esto ocurría, el gobierno español barruntó la posibilidad de hallar un destino nacional a los cuadros. El 5 de julio de 1946 Miedl aceptó que abandonaran el puerto de Bilbao y fueran trasladados a Madrid. Una vez en la capital, tras firmar un recibo, el Ministerio podría depositarlos donde quisiera, hasta que se solventara «la cuestión litigante» con Holanda. Una nota adjunta al expediente

¹⁸ Gestiones del Ministerio, embajada española en Holanda y gobierno holandés en AMAE, leg. R 3795/49. Dudas del gobierno holandés en HARCLERODE, P., y PITTAWAY, B.: *The lost masters...*, *op. cit.*, pp. 154-155.

¹⁹ «Nota verbal núm. 3.884 de la Embajada holandesa», 17 de julio de 1946, AMAE, leg. R 3795/49, y «Memorándum conjunto de las embajadas británica y americana, núm. 514», 13 de septiembre de 1946, AMAE, leg. R 5657/5.

de Exteriores sobre Miedl revelaba que las pinturas debían trasladarse al «Museo del Prado, sin que puedan enseñarse a persona alguna como no sea previa y escrita autorización de este Ministerio». La operación, que tenía el visto bueno de Sánchez Cantón, director del museo, se frustró en dos ocasiones. La primera, porque Miedl y el Ministerio discreparon sobre quién había de costear el viaje de los cuadros a Madrid. Como a finales de octubre de 1946 seguían en el puerto de Bilbao, Navasqués presionó a Miedl a través de José María de Areilza, su valedor ante el Ministerio, y el alemán aceptó pagar el transporte. A principios de diciembre, cuando ya todo estaba dispuesto, la Dirección General de Aduanas informó al Ministerio de que el interventor de RENFE de Bilbao había impedido el desplazamiento, pues las facturaciones superiores a 100 kilos requerían un permiso especial de la Dirección General de RENFE. Pasaron seis meses y ante la falta de noticias, el 27 de junio de 1947 el Ministerio de Asuntos Exteriores decidió «hablar con Aduanas para ver si esta(ba)n todavía los cuadros en Bilbao», e insistir en el itinerario que debían seguir hasta el Prado. Pero a estas alturas, Miedl había cambiado de planes. En julio manifestó que ya no le interesaba el traslado a Madrid, pues temía que si «los funcionarios del Consejo de Control Aliado» veían los cuadros, aumentara «su deseo de quedarse con ellos». Alegó, además, que las autoridades holandesas le habían ofrecido, «en plan de “gitaneo” (*sic*)», reconocerle «como propietario de 9/10 partes» de la colección Goudstikker. Prefería, por tanto, que siguieran en Bilbao, donde estaban «bien guardados». Pero Miedl no sólo recelaba de los aliados; el gobierno español tampoco le inspiraba gran confianza. Una vez en el Prado, ¿qué seguridad tenía de recuperar las pinturas? Así lo expresó el 11 de noviembre de 1947, cuando sólo aceptó el envío a Madrid «si se le garantizaba» que serían «consideradas de su propiedad». El Prado, aseguraba, quería «comprarle dos cuadros a un precio muy bajo», algo que podía aceptar si «en el futuro» se le permitía «sacar de España otros para venderlos en Suiza u otro país». Al final, no consta que ambas partes llegaran a ningún acuerdo²⁰.

El 4 de mayo de 1948 Miedl solicitó al gobierno español la libre disposición de sus valores y acciones. Como era habitual en las peticiones de desbloqueo de bienes, el gobierno consultó el caso con

²⁰ Incidencias del transporte y reticencias de Miedl en AMAE, leg. R 3795/49.

los aliados. Mediante un memorándum del 19 de agosto de 1948, la representación del CCA en España señaló que nada objetaba al desbloqueo de los fondos financieros de Miedl. Sin embargo, aunque los aliados *sólo* aludieran expresamente a los fondos, el Ministerio de Asuntos Exteriores liberó el 24 de agosto todos los bienes del alemán, incluidas las pinturas, que —probablemente por cautela— aún permanecieron retenidas en Bilbao más de seis meses. Sin embargo, nada objetó al fin el CCA, que a estas alturas deseaba cerrar la cuestión de los bienes bloqueados en España. Quien sí protestó fue el gobierno holandés. El 9 de febrero de 1949 el Ministerio de Asuntos Exteriores comunicó a la embajada de los Países Bajos que, al no tener pruebas de que la colección Goudstikker se había vendido bajo coacción, desbloqueaba «los bienes del Sr. Miedl», quien recuperó ese mismo día los cuadros retenidos en Bilbao, así como sus acciones y valores. Una semana después los holandeses insistieron en que la exigencia de pruebas no estaba contemplada «en los principios aplicados tras la guerra sobre restitución de obras de arte». La Resolución VI de Bretton Woods exigía la devolución aunque «el elemento de la fuerza» no hubiera «sido probado», pues su objetivo era que cada país recuperara «el patrimonio cultural» que tenía «antes de la ocupación enemiga [...] sin importar las condiciones en que los objetos» hubieran «sido exportados». Desde esta perspectiva, la posición española no estaba «en armonía con la aplicación general de la Resolución VI de Bretton Woods». Los argumentos no hicieron mella en el Ministerio. Una nota verbal remitida a las autoridades holandesas explicó que la legislación española impedía «tener bloqueado indefinidamente a un súbdito extranjero sin causas ni pruebas». Además, el gobierno español se cubrió las espaldas alegando que Miedl había sido «desbloqueado también por los representantes en España del CCA»²¹.

A partir de este momento, prácticamente se pierde el rastro de Miedl y de sus pinturas. Puede que siguiera residiendo en España, pues el 10 de diciembre de 1952 un Tribunal de Lausanne solicitó permiso para enviar a Madrid una comisión rogatoria, con el fin de interrogarle en una causa civil. La nota verbal que acompañaba la petición no especificaba la naturaleza del proceso, pero el asunto

²¹ El *memorándum* sólo hace mención expresa a los fondos: «*The representatives are pleased to state that they have no objections to the unblocking of the funds...*», AMAE, leg. R 3795/49.

quizá esté relacionado con otra nota de la embajada suiza en Madrid, del 5 de agosto de 1947, que adjuntaba una citación del Tribunal Federal Suizo de Lausanne para entregar a Miedl, relativa «a bienes sustraídos en territorios ocupados por los alemanes durante la pasada guerra mundial». Y ya poco más se ha sabido sobre las veintidós pinturas que fueron retenidas en el puerto franco de Bilbao, hasta que en octubre de 2002 Marei von Saher, única heredera viva de Jacques Goudstikker, recuperó la *Magdalena penitente* de Van Dyck, cuando la casa Van Ham Fine Art Auctions, de Colonia, iba a ofrecerla en subasta por cuenta de un coleccionista privado. El asunto, no obstante, aún sigue en litigio²².

3. España y el expolio nazi de obras de arte: una valoración global

Los historiadores Peter Harclerode y Brendan Pittaway sostienen que España fue el segundo país depositario de bienes expoliados por los nazis, por detrás de Suiza, incluidos entre ellos las obras de arte. Sin embargo, los aliados apenas mencionaron el contrabando de arte en las largas y prolijas negociaciones entabladas con el gobierno de Franco sobre el destino de los activos alemanes o procedentes del expolio nazi en España, que se extendieron entre mayo de 1945 y mayo de 1948. Y eso que la discusión abarcó todo tipo de bienes: desde el oro hasta las propiedades del Estado alemán, pasando por empresas, cuentas corrientes o inmuebles de ciudadanos alemanes o de los países ocupados por el Tercer Reich. Las demandas sobre arte se limitaron a tres casos: las veintidós pinturas que Alois Miedl llevó al puerto de Bilbao; la acusación al jefe de propaganda de la embajada alemana, Hans Lazar, por la desaparición de varias obras de arte en la sede diplomática —«cuadros y otros valiosos objetos de arte, artículos de plata y oro», que no se especificaban— y el destino final de una exposición de grabados alemanes que recaló en España antes de acabar la guerra, y que fueron entregados al Consejo de Control Aliado. Al margen de estos asuntos, sólo una

²² «Nota verbal núm. 193 de la Embajada de Suiza en España», 10 de diciembre de 1952, AMAE, leg. R 5053/89, y «Nota verbal núm. 268 de la Embajada suiza», 5 de agosto de 1947, AMAE, leg. R 3795/49. Marie von Saher fue entrevistada en *Informe Semanal*, TVE1, el 7 de febrero de 2004.

vez apareció el arte como un problema genérico de la posguerra. El 27 de julio de 1946 la embajada norteamericana informó al gobierno español sobre un acuerdo entre Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos: los firmantes estaban elaborando «listas de propiedad cultural [...] no recuperada» y una vez remitidas al gobierno español se esperaba que las distribuyera entre «los traficantes de arte, autoridades, museos y empleados de aduanas», que diera «cuenta a la prensa» y que prohibiera «la venta, transferencia o exportación de objetos culturales sospechosos de haber sido apropiados indebidamente». No hubo más referencias al acuerdo y sólo llegó al Ministerio de Asuntos Exteriores una relación de cuadros expoliados remitida por el Museo de Cracovia²³.

Ahora bien, aunque los aliados dieran un trato secundario al contrabando de arte en las negociaciones con el gobierno español, los informes del espionaje norteamericano sí denotan una gran actividad en España a lo largo de la guerra. Desde el momento en que la derrota alemana resultó evidente, muchas obras de arte expoliadas por el Tercer Reich se dispersaron por el mercado internacional a través de los países neutrales y España no fue una excepción. Bandas de traficantes que operaban en la frontera con Francia, integradas en buena medida por individuos vinculados al espionaje alemán o a los gobiernos títeres de la Europa ocupada, introdujeron obras de arte en territorio español. La red que colaboró con Miedl para introducir pinturas en España es un buen ejemplo. Sus colaboradores son parte sustancial de la treintena de nombres que el espionaje norteamericano relacionó con España en sus informes sobre saqueo de arte. A ellos se unen los del anticuario francés Pierre Lottier; el alemán Pedro Hardt; los espías nazis André Gabison, Gerhard Fritze y Werner Walter; el agente doble —nazi y gaullista— Eric Schiffman; varios marchantes suizos y belgas que mantenían tratos con España; galeristas españoles que traficaban con arte expoliado por Alemania y con objetos saqueados en Rusia por la División Azul, y otros ciudadanos españoles implicados en el contrabando de arte. No obstante, esta treintena de individuos y empresas representaban

²³ HARCLERODE, P., y PITTAWAY, B.: *The lost masters...*, *op. cit.*, p. 148. Negociaciones sobre activos en MARTÍN ACENA, P.; MARTÍNEZ RUIZ, E.; MARTORELL, M., y MORENO, B.: *Los movimientos de oro...*, *op. cit.*, pp. 141-215. Acusaciones a Lazar en AMAE, leg. R 5813/1. Notas de la embajada americana» en AMAE, leg. R 3531/127. Lista de Cracovia, AMAE, leg. R 3032/7.

una pequeña parte de la relación de 2.000 personas de once países, entre ellos España, vinculadas directamente por los servicios secretos norteamericanos con el contrabando de arte durante la guerra²⁴.

Franco apenas colaboró con los aliados en la localización y restitución del arte expoliado. Y cuando lo hizo, en esta y en las otras negociaciones sobre activos alemanes o saqueados por el Tercer Reich, fue a regañadientes, forzado por las circunstancias. El caso de Alois Miedl es, de nuevo, significativo. El gobierno español se solidarizó con la Resolución VI de Bretton Woods poco antes de la rendición alemana. Sin embargo, no compartía con los gobiernos aliados los criterios que inspiraban su contenido. Para los aliados, la Resolución VI de Bretton Woods invalidaba toda transacción entre los alemanes y los ciudadanos de un país ocupado, fuera cual fuera la circunstancia en la que se hubiera realizado. De ahí que reclamaran los veintidós cuadros que Alois Miedl trajo a España, pues la mayoría había sido comprada en Amsterdam, en 1940, a la viuda del coleccionista judío Jacques Goudstikker, así como la extradición de Miedl a Holanda. Pero el gobierno español se negó a entregar los cuadros si las autoridades holandesas no demostraban que la compra se había hecho bajo coacción. Al no existir pruebas al respecto, el Ministerio de Asuntos Exteriores denegó la extradición de Miedl y de los cuadros. En suma, el gobierno español no podía compartir el criterio de que toda transacción con los alemanes debía ser invalidada porque el régimen de Franco y el Tercer Reich habían sido firmes aliados militares, económicos e ideológicos desde el inicio de la guerra civil hasta casi el final de la guerra mundial. Por esta misma razón, Franco acogió a quienes los aliados consideraban como sus principales enemigos: agentes alemanes y colaboracionistas franceses, belgas u holandeses que hallaron en España un lugar seguro. Los aliados exigieron la deportación a Alemania de los contrabandistas de arte. Pero el gobierno español, sin negarse a colaborar, empleó todo tipo de tácticas dilatorias y poco a poco, al avanzar la Guerra Fría, los aliados perdieron interés en su captura. Al final, Lazar, Otlet, Zantop, Lottier y probablemente el propio Miedl hallaron cobijo en España. De otros se pierde la pista: es el caso de André Gabison o de Georges Henri

²⁴ «Looted art in occupied territories, neutral countries...», pp. 20-21, y ART LOOTING INVESTIGATION UNIT, *Final Report...*, *op. cit.*, pp. 164-166. Estos casos se tratan con más detalle en el informe original completo, citado en la nota 1.

Delfanne. Eric Schiffman sí fue repatriado a Alemania, pero en ello debió influir el que fuera espía gaullista a la par que agente alemán²⁵.

«Muy poco arte expoliado ha sido descubierto hasta la fecha en España, y sólo hay pruebas concluyentes de un solo caso», estimaba un informe norteamericano de agosto de 1945, en referencia al *affaire Miedl*. Desde luego, acabada la guerra, el espionaje norteamericano tuvo constancia de que todavía operaba en España alguna de las redes que traficaban con arte. Cuentan Harclerode y Pittaway que la OSS localizó en el verano de 1945 dos embalajes con cuadros en Madrid. Poco antes de la rendición del Tercer Reich, la embajada alemana depositó ambas cajas en la legación japonesa y desde allí, tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, fueron a parar a un piso de la madrileña plaza de Santa Bárbara. El servicio secreto norteamericano organizó una operación de rescate, pero fracasó y las pinturas de nuevo desaparecieron. No hay constancia de que los aliados reclamaran por vía diplomática la colaboración española en este caso. La escala de estos cuadros en la embajada alemana o los frecuentes contactos de Alois Miedl con el personal agregado a la misma revelan que la sede diplomática germana en Madrid desempeñó una función crucial en la evasión del arte: Franco mantuvo relaciones plenas con el Tercer Reich hasta el mismo día de la rendición y respetó toda su infraestructura diplomática en los meses cruciales de la derrota alemana, justo cuando la dispersión de activos fuera de Europa figuraba entre los principales objetivos nazis. Es probable que a la altura de mayo de 1945, cuando el gobierno español y los aliados comenzaron a dismantelar la estructura del Estado alemán en España, las colecciones clandestinas de cierta importancia ya hubieran salido del país y que sólo permanecieran algunos envíos interrumpidos, como el localizado por la OSS en Madrid²⁶.

En definitiva, de todo lo anterior cabría concluir que en España actuaron redes de contrabandistas dirigidas e integradas por agentes vinculados al Tercer Reich; que introdujeron por la frontera franco-española un número indeterminado de obras de arte y antigüedades procedentes del expolio nazi y que contaron con la tolerancia del

²⁵ Tolerancia del franquismo hacia los alemanes perseguidos por los aliados en IRUJO, J. M.: *La lista negra. Los espías nazis protegidos por Franco y la Iglesia*, Madrid, Aguilar, 2003.

²⁶ «Looted art in occupied territories, neutral countries...», p. 20. HARCLERODE, P., y PITTAWAY, B.: *The lost masters...*, *op. cit.*, pp. 154 y ss.

gobierno de Franco, que tras la guerra dio cobijo a los integrantes de estas redes. No hay constancia, empero, de que estas obras de arte permanecieran en territorio español una vez acabada la guerra, excepción hecha de los veintidós cuadros de Alois Miedl cuya pista se pierde en julio de 1949. De hecho, los aliados sólo insistieron ante el gobierno español en este asunto, el único que pudieron demostrar fehacientemente. La hipótesis más razonable, a la que llegaron los servicios secretos norteamericanos, es que España fuera una escala en el tránsito de las obras de arte hacia otros países —singularmente de América Latina—, pero nada demuestra que fuera un destino definitivo de las mismas, si bien es probable que algunas de estas piezas permanecieran en manos de coleccionistas privados españoles.

Una última observación avalaría la idea de que España no fue destino final del saqueo artístico perpetrado por el Tercer Reich: hasta la fecha sólo han sido detectadas dos pinturas en España procedentes del expolio y las dos fueron adquiridas fuera del país en el último cuarto del siglo xx. Entre las piezas que pasaron a integrar en 1993 el Museo Thyssen-Bornemisza figuraba el cuadro de Camille Pissarro *Rue de Saint Honoré después del mediodía, efecto de lluvia*, comprado por los Thyssen en el mercado internacional de arte, en 1976. Antes de la guerra pertenecía al coleccionista alemán de origen judío Paul Cassirer, quien abandonó Alemania en 1938, pero antes se vio obligado a vender la pintura bajo coacción. Al tratarse de *arte degenerado*, la Gestapo lo subastó en Berlín en 1943 y luego desapareció hasta 1976. El otro cuadro es de André Masson —*La familia en estado de metamorfosis*— y lo adquirió en 1985 el Museo Nacional de Arte Reina Sofía por un millón de dólares. Fue confiscado por los nazis en 1940 a Pierre David-Weill, banquero francés de origen judío, y no se supo más de él hasta esta última venta²⁷.

²⁷ Sobre Pissarro, véanse las declaraciones de Ernst Cassirer, nieto de Paul Cassirer, a *Informe Semanal*, TVE1, el 7 de febrero de 2004. Masson en *Newsweek*, 30 de marzo de 1998, y *La Vanguardia*, 19 de julio de 1998.

