

Zeitschrift:	Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	- (2004)
Heft:	3
 Artikel:	Cuando Suiza colaboraba con el genio español
Autor:	García-Julliard Nombela, Mayte
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1047057

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Cuando Suiza colaboraba con el genio español.

Mayte García-Julliard Nombela

Université de Genève

I. CRÓNICA DE UNA EXPOSICIÓN ANUNCIADA

En vísperas de la Segunda Guerra mundial

¿Quién recuerda que *Las Meninas* de Velázquez, junto con otras 174 obras maestras, procedentes principalmente del Prado, fueron expuestas en el *Musée d'art et d'histoire* de Ginebra durante el verano de 1939? Acudieron entonces a Ginebra periodistas de todos los países, se vendieron más de 100.000 ejemplares del catálogo [fig. 1] y se registró una entrada de más de 400.000 visitantes. A esta impresionante exposición *Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado* no le faltó ni publicidad, ni público, ni éxito. Pero se organizó en vísperas de la Segunda Guerra mundial y esto posiblemente explique que no tuviera un impacto mayor: cayó en un somático olvido, del cual la rescataron los valiosos testimonios y estudios que se han publicado hasta ahora¹. A pesar de todo, habría que esperar más de sesenta y cuatro años para que, mediante la exposición *Arte protegido - Memoria de la Junta del tesoro artístico durante la Guerra Civil*², el Museo del Prado rindiera

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 3 (primavera 2004).

¹ Véase en la bibliografía : León 1977, Renau 1980, Álvarez Lopera 1982 y 1991, Colorado Castellary 1989 y 1991 (estas referencias sólo constituyen una escueta selección de la amplia bibliografía que se puede encontrar sobre el tema). También quisiéramos señalar el documental dirigido por Alberto Porlan, actualmente en rodaje y que, sin la menor duda, dará una visión muy completa de los acontecimientos.

² Véase en la bibliografía *Arte protegido...* 2003. El *Musée d'art et d'histoire* de Ginebra tardó menos : en 1989, se organizó una exposición conmemorando el cincuentenario del salvamento, véase *Du Greco à Goya...* 1989.

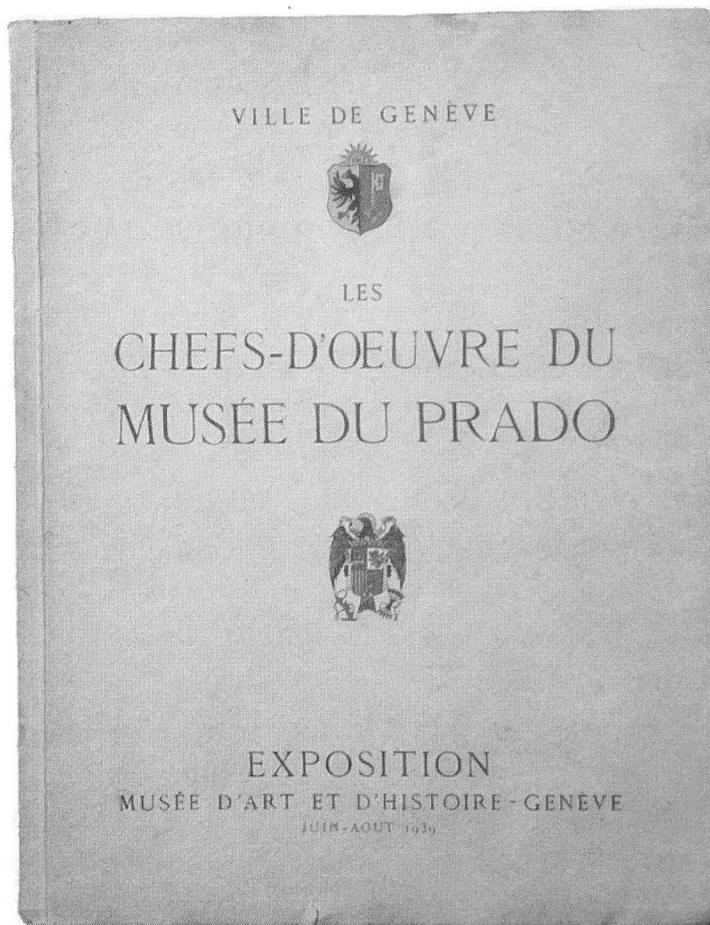


Fig. 1

Portada del catálogo de la exposición de Ginebra: *Les Chefs-d'œuvres du Musée du Prado*, Musée d'art et d'histoire, 1 de junio-31 de agosto 1939.

homenaje a aquellos hombres y mujeres gracias a quienes numerosos privilegiados vieron, en Ginebra, espléndidos ejemplos de la pintura de Velázquez, de Goya, del Greco, de Durero, de Tiziano, de Rubens... Aunque tal exposición no fuera, en un principio, el propósito de sus heroicos esfuerzos.

Desde los primeros días de la Guerra Civil, el gobierno republicano puso en pie una campaña de información y de salvamento de obras artísticas en todo el territorio republicano. También cabe destacar el esmero con el que fueron protegidos los monumentos más valiosos de Madrid, como sus fuentes y sus estatuas. Sin embargo, el 16 de noviembre de 1936 no fue posible evitar que cayeran nueve bombas incendiarias en el tejado del Prado. Los daños provocados por este bombardeo de las tropas nacionales podrían haber sido irremediables de no haber estado ya vacías las salas del museo: gran parte de sus tesoros estaban en vías de traslado a Valencia, exiliada con el gobierno que había tomado la decisión de abandonar la capital. Así es como durante los meses del verano de 1936, la Junta Central del Tesoro Artístico reunió una treintena de camiones que siguieron el éxodo del gobierno republicano por zonas que todavía controlaba. Aquellos camiones cargaron con más de mil ochocientas cajas de madera. No sólo contenían obras del Prado, del Escorial, de la Real Academia de San Fernando, etc., sino también objetos de arte de todo tipo: manuscritos, esculturas, cerámicas, armaduras, tapices, etc. De la profesionalidad y el cuidado con los que se había organizado el traslado pudieron ser testigos algunos de los máximos representantes de museos europeos. En Valencia, Sir David Kenyon, miembro de la delegación extranjera que la Junta había invitado, quedó convencido de la legitimidad del rescate, así como de la buena fe de sus responsables.

Arte y propaganda

La protección del patrimonio artístico siempre ha sido un arma de doble filo en los conflictos armados. En la España de la Guerra Civil, el bando nacionalista a menudo había puesto de manifiesto, no la protección, sino la *desaparición* de las obras, no su rescate, sino su *robo*. Por eso, los artículos que publicó Kenyon en el suplemento de la revista *Mouseion* y en el *Times*³, deberían

³ *Mouseion* era la revista editada por la SdN y su servicio de Cooperación Intelectual. Véase en la bibliografía Kenyon 1937. Kenyon también publicaría un

haber puesto fin a las calumniosas afirmaciones del gobierno de Burgos. Pero la discreción y eficacia de Timoteo Pérez Rubio y José María Giner (respectivamente Presidente y Secretario de la Junta) eran proporcionales a su desinteresado objetivo: salvar, por encima de cualquier otra consideración, miles de irremplazables objetos de arte. En estas condiciones, aunque fuera importante contestar a las difamatorias alegaciones nacionalistas, no era lo más urgente.

Lo que sí llegó a ser urgente, a principios de 1939 y en aquellos trances dramáticos, fue el sacar las obras de España cuando, tras haberse retirado el gobierno republicano a Cataluña, las cajas fueron depositadas en Figueras. Los bombardeos nacionalistas del mes de febrero del 1939 hacían que la situación fuera, en aquel lugar, insostenible. En breves palabras, Manuel Azaña recordaría la dramática situación:

«... nos fuimos al castillo de Perelada, donde estaba depositado lo principal del Museo del Prado. Tardamos seis horas. Tal estaba la carretera. Al día siguiente ya no se podía pasar. En Perelada estuvimos ocho o nueve días [...]. Yo no vivía, pensando que todo aquello iba a arder.⁴»

Dadas las circunstancias, los republicanos aceptaron colaborar con un Comité Internacional que se había formado en pocos días gracias –en parte– al pintor José María Sert. Éste fue quien, aprovechando su relación con algunos de los representantes de los museos europeos y sus afinidades políticas con el gobierno de Burgos, consiguió lo imposible: que se firmara un acuerdo con la Junta (el acuerdo de Figueras), para poder organizar el último trayecto del convoy, desde los Pirineos hasta la sede de la Sociedad de Naciones (SdN), en Ginebra. La neutralidad suiza y el internacionalismo de dicha Sociedad satisfacía tanto al Comité Internacional como a los republicanos, quienes ya no podían asumir la seguridad del tesoro. También recordemos que Sert fue quien acababa de decorar la sala del *Grand Conseil* del nuevo *Palais des Nations*. A consecuencia, en Ginebra, Sert contaba con

artículo en el *Times* del 3 y 4 de septiembre de 1937. Para más información sobre la manipulación propagandista acerca del salvamento de las obras por parte del bando nacional, véase Alvarez Lopera, 1982, vol 1., págs. 115-139.

⁴ Carta a Angel Ossorio, 28 de junio 1939, citada en Manuel Azaña 1981, p. 429 (véase bibliografía).

algunos apoyos importantes, entre los cuales figuraba Joseph Avenol, Secretario General de la SdN, a quien tenían que remitirse las mil ochocientas cajas del tesoro, según el acuerdo de Figueras. Este acuerdo también dejaba claramente estipulado que las obras se devolverían a España, «el día que la paz sea restablecida en España.⁵»

Pero el 14 de febrero de 1939, día en que llegó a Ginebra –bajo custodia republicana– lo que algunos periódicos llamaban un *patrimonio de la humanidad*, Suiza reconoció el gobierno de Burgos como gobierno legítimo de España⁶. Por consiguiente, Timoteo Pérez Rubio y José María Giner estaban a punto de perder su autoridad sobre el contenido de las cajas que se depositaron en la Biblioteca de la SdN [fig. 2]. Su mayor preocupación fue entonces poder llevar a cabo el inventario de las cajas, única prueba de que las obras habían sido protegidas y salvadas en su totalidad. De hecho, el acuerdo de Figueras así lo tenía previsto y a pesar de los múltiples roces que surgieron durante las tres semanas (del 4 al 25 de marzo) que tardaron en inventariar el contenido del tesoro, fueron ellos quienes se encargaron de la tarea, con la ayuda de los miembros del Comité Internacional allí presentes.

El inventario de un fascinante tesoro

Los roces nacieron a raíz de las contradictorias motivaciones de cada uno de los protagonistas, la Junta, el Comité Internacional, y el recientemente reconocido gobierno de Burgos.

Como ya queda dicho, los miembros de la Junta deseaban demostrar de forma definitiva que no faltaba ninguna pieza. En lo que al Comité Internacional se refiere, dado el pacto de no-intervención, los países en él involucrados como Francia e Inglaterra, no podían actuar oficialmente. Sin embargo, con vistas seguramente a poder recoger los frutos de su labor con el montaje de una exposición, el Presidente del Comité Internacional David-Weill y el Presidente de la *Société des amis du Louvre*, Albert Henraux, mandaron, el día 26 de enero de 1939, un telegrama a Paul Lachenal, miembro suizo del Comité⁷ para solicitar su ayuda:

⁵ Para el acuerdo de Figueras, remitimos a Colorado Castellary 1991, págs. 128-130

⁶ La noticia se publicó en primera página del *Journal de Genève*, el día 17 de febrero de 1939.

⁷ David-Weil ocupaba el cargo de Presidente del *Conseil des Musées Nationaux*



Fig. 2

Depósito de las obras en la Biblioteca de la Sociedad de Naciones,
invierno del 1939 (archivo SdN)

daban a entender que *llegado el caso* («éventuellement») organizarían una exposición en Ginebra y *en nuestras capitales*⁸. Paul Lachenal defendió la idea sometiéndosela a Marius Noul, Consejero Delegado de los Museos en el *Conseil Administratif de la Ville de Genève*:

«vous avez d'emblée saisi [l'intérêt] que présenterait pour Genève une exposition des plus beaux chefs d'œuvres [sic] du monde dans les locaux du Palais de la S.d.N.⁹»

El proyecto de exponer parte de las obras no debía ser un secreto de estado ya que, a penas llegaron las obras a Ginebra, algunos periódicos no tardaron en pregonar la excitante noticia:

«... l'idée d'une exposition des œuvres d'art – idée qui en principe est fort bien accueillie dans des milieux de plus en plus étendus – sera alors examinée [...] Une sélection sera nécessaire [...], les personnalités et experts chargés de cette sélection et du placement des œuvres d'art n'auront que l'embarras du choix. Il est probable que ce choix sera confié à un comité qui pourrait être le comité international lui-même auquel on adjoindra notamment des directeurs de musées suisses [...].¹⁰»

Un periódico de París nombró incluso al posible comisario francés de una eventual exposición en la capital francesa: Henri Verne, director des *Musées nationaux* y miembro del Comité Internacional,

«Est-il vrai qu'on organisera à Paris d'abord, à Londres ensuite, une exposition de Goya, que suivront une des Greco, des

en París. Paul Lachenal era Presidente de la *Société des Musées de Genève*, miembro de la *Société des Amis du musée d'art et d'histoire* de Ginebra, ex-Presidente del *Grand Conseil de la République et Canton de Genève*; su primo Adrien Lachenal, como ya veremos, era entonces Presidente del *Conseil d'État*; la actitud de éste contrasta con la de Paul Lachenal, cuyos esfuerzos siempre tendrán en cuenta el valor artístico del tesoro, antes que su recuperación política. Para la composición del Comité Internacional, véase Colorado Castellary 1991, págs. 83-84.

⁸ Las cursivas indican que se trata de nuestra traducción de los documentos, mientras que mantenemos entre comillas el texto en su idioma original.

⁹ Carta del 26 de enero 1939, MAH CCoP ; Lachenal 1989, pág. 208.

¹⁰ « Le transport au Palais de la Société des Nations des merveilles de l'art espagnol » *Journal de Genève*, 15 de febrero 1939, recorte de prensa, SdN Int. Coop. R 4048, 5B 38282/36929.

Velasquez, des Murillo... puis une autre des maîtres des écoles étrangères?»

Aunque no obtenga contestación definitiva, no duda que Verne no haya pensado en la realización de un proyecto «aussi magnifique»¹¹.

Pero sin el inventario, nada se podía hacer. Por otra parte, no cabe la menor duda de que los nacionales tenían prisa por recuperar aquellas obras supuestamente *robadas* por los «rojos», y el gobierno de Burgos podía contar con José María Sert. A él se sumó Eugenio d'Ors, tal y como indica una carta del 17 de febrero escrita por Félix Vejarano, Secretario de la Delegación Española (del gobierno de Burgos) de la Asamblea de la SdN y dirigida a Avenol, en la que se le recomienda que no se abran las cajas hasta la llegada de Sert y de d'Ors, quienes llegarán dentro de unos días:

«C'est un geste de votre part qui ne manquera pas de dissiper les malentendus créés par certains journaux.¹²»

Los representantes de Burgos no parecían apreciar la publicidad en torno al anuncio de una exposición.

De hecho, no tardarían en degradarse aún más las relaciones entre Burgos y la SdN pese a la dócil colaboración de Avenol, quien sabía que el Comité Internacional no podría disponer de las obras sin previa autorización. Era muy consciente de que eran días de alta tensión, en los que cualquier tipo de indiscreción podía arruinar el proyecto, y aunque no dudara que *la Ville de Genève dé su apoyo financiero, si fuera cierto que se realizara una exposición*, advirtió a David-Weill, el día 15 de febrero, que ésta no podría tener lugar,

«sans l'approbation officieuse ou officielle (suivant les circonstances) du Gouvernement de Burgos. Il y a, en effet, une certaine propagande (probablement d'origine italienne), pour contester l'utilité de l'œuvre accomplie par le Comité International

¹¹ Pierre Imborg, « Les trésors de l'Art espagnol seront-ils exposés à Paris ? », *Beaux-arts*, 17 de febrero de 1939, recorte de prensa, SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 38282/36929. Para más detalles sobre la actitud de la prensa, véase García Julliard 2002

¹² SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 37227/36929.

et pour invoquer contre une Exposition les susceptibilités d'une opinion publique très sensible à la fin d'une guerre civile.^{13»}

Este documento, fechado el día 15 de febrero no sólo nos deja entender que –aparentemente– ya nadie duda de la victoria del bando nacionalista sino que también, de forma paulatina, el Comité Internacional estaba siendo desacreditado.

Sin embargo, para entender la insistencia del Comité Internacional, cabe recordar que ya ha desembolsado una cantidad importante de dinero al trasladar las cajas hasta Ginebra. En el *informe* de más de cinco páginas que David-Weill le manda a Paul Lachenal el 18 de febrero, quedan aclaradas también otras prioridades. Una de ellas se refiere al depósito de las obras en la Biblioteca de la SdN, medida cuyo objetivo era evitar que se atribuyera al salvamento *cualquier carácter político, como también ha sido la intervención de nuestro Comité Internacional*. David-Weil alude luego a la llegada de un representante del Gobierno de Burgos (al cual no se opone) y al inventario que debe hacerse *sin perder tiempo*. Otra prioridad es la de formar un *nuevo comité* que incluiría miembros del primero, así como nuevos expertos: única solución que permite seguir financiando la operación, es decir los gastos que supone el inventario. Pero lo más importante es que David-Weill sugiere que el inventario se haga *empezando por las cajas que contienen obras maestras del Prado*, alusión implícita al hecho de que éstas son las obras de mayor interés en vista a una exposición. En cambio, queda explícito que una exposición, tema al cual dedica la última parte de su carta, permitirá que los gastos del Comité sean *reembolsados a sus suscriptores*. Pero, según la información de Avenol, aunque el Comité Internacional puede contar con la ayuda económica de la *Ville de Genève*, David-Weill piensa que esta exposición,

«devra être organisée par notre Union, qui sur les recettes rembourserait ainsi le premier Comité et se rembourserait elle-même, et nous estimons également que des Expositions, comprenant au moins les principaux chefs d'œuvre [sic] du Prado,

¹³ En este mismo documento, Avenol aclara que ha comunicado a Bárcenas, recientemente nombrado Ministro de España en Berna, que estaría «très heureux d'inviter et d'accueillir un délégué pour assister à l'inventaire. [...] De la même façon, je l'ai mis à même d'être renseigné complètement sur le développement [sic] des opérations.» Copia de una carta de Avenol a David-Weil, 15 de febrero de 1939, SdN, 4048, 5B 37227-36929.

devraient être prévues par exemple à Londres et à Paris, même si de tels projets ont l'inconvénient bien faible de faire subir à quelques chefs d'œuvre [sic] espagnols un détour, sur le trajet qu'ils devront accomplir pour être restitués au Gouvernement Espagnol.»

Por otra parte, el Comité es consciente de que sólo Burgos podría interponerse. Consecuentemente, es fundamental que se haga todo lo posible para obtener su bendición:

«C'est si bien notre avis que le Directeur des Musées Nationaux a obtenu déjà du Ministère des Affaires Etrangères que M. Léon Bérard, Sénateur, Membre du Conseil des Musées Nationaux, soit prié durant sa mission en Espagne, de solliciter au moment opportun, l'agrément du Chef du Gouvernement Espagnol.»

Pero dos presiones valen más que una, y David-Weill le sugiere a Paul Lachenal que haga lo posible en su país con argumentos que no dejan de parecer algo ingenuos:

« [...] il y a tout lieu d'espérer que le Gouvernement Espagnol comprendra après tant d'évènements [sic], qu'un tel geste de sa part sera hautement estimé dans nos pays et marquera également qu'il a apprécié notre double intervention en faveur de Trésors d'art qui sont admirés de tout l'univers et qui doivent rester le bien commun du peuple espagnol.¹⁴»

A principios de marzo, siempre con el mismo tipo de argumentos David-Weill y Paul Lachenal tratarán de convencer a Sert, a quien se dirigen en tanto que *delegado del Gobierno español*:

«Il nous apparaît que l'hommage que le Comité international a eu la pensée de rendre à votre nation et à l'Art, trouverait sa parfaite expression dans l'exposition, attendue avec une impatience déférante, des œuvres les plus représentatives de la

¹⁴ En lo que se refiere a los gastos, David-Weil propone que cada una de las partes invierta unos 200 000 francos franceses, a los cuales se sumaría el saldo del primer Comité para cubrir gastos de traslado y estancia en Ginebra « de trois ou quatre conservateurs compétents en Peintures ou en objets d'arts, désignés par nos Musées respectifs ». Quedan citados Deonna et Gielly (Musée d'art et d'histoire, Ginebra), Carle Dreyfus y Jean Vergnet-Ruiz (Le Louvre, París), Neil Mac Laren (National Gallery, Londres) y Michael Stewart (Victoria & Albert Museum, Londres). En cuanto a Avenol sería representado por Valléry-Radot (bibliotecario). SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 36929/36929 ; véase también, Lachenal 1989, pág. 204.

culture espagnole et de la richesse des collections nationales de votre pays. [...] Subséquemment, la même Exposition pourrait être organisée à Paris et revêtir, là aussi, une signification ensemble artistique et sentimentale dont, avec nous, vous apprécierez sûrement la portée.¹⁵»

Los miembros del Comité Internacional no parecen darse cuenta de la peculiaridad del nuevo interlocutor: el Gobierno de Burgos. No saben, o quizás, *fascinados* por el brillo de tantísimas obras maestras, no se percatan de que para los nacionales, aquel tesoro representaba tanto un lastre, al que había que retirarle su aura republicana, como un potencial propagandista de enorme importancia.

La Junta sí lo sabía: la aparición de dos *emisarios del Gobierno de Burgos* era mucho más que un simple gesto diplomático. El 20 de febrero, Pérez Rubio quien se ha enterado por la prensa de la próxima llegada de dichos emisarios, escribe a Avenol. Sabe que los emisarios tienen intenciones de *participar al inventario, a la devolución de las obras*, y también *ocuparse de su exposición*. El tono de Pérez Rubio demuestra que no quiere echar leña al fuego. Sin embargo, el Presidente de la Junta deja claramente expuesto su punto de vista, refiriéndose al acuerdo de Figueras, único documento jurídico que tiene validez: *No parece lógico que participen personas diferentes de las que figuran el en documento*, y añade,

«La plus absolue bonne foi a présidé jusqu'ici a [sic] tous nos actes en ce qui concerne le remise en dépôt des tableaux et objets auxquels je me réfère. Nous nous sommes efforcés de laisser à l'écart toute tendance politique. Cette attitude nette serait exploitée si l'on permettrait [sic] l'intrusion d'autres personnes qui tentent uniquement de réaliser un acte politique par l'envoi d'émissaires.»

A consecuencia, se opone rotundamente a que se efectúe un control diferente del que harán los *técnicos extranjeros que serán nombrados por el Comité Internacional*:

«J'espère avec confiance que vous éviterez l'intervention de tiers qui pourraient donner un caractère politique à cette question où seul l'intérêt le plus noble nous a guidé.¹⁶»

¹⁵ Carta del 8 de marzo de 1939, MAH, CCoP 1939.

¹⁶ Carta escrita en francés. SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 37227/36929.

De hecho, cuando Sert quiso visitar el depósito de las obras *en su calidad personal y en tanto que amigo de M. Avenol y por lo tanto a título completamente privado*¹⁷, José María Giner le negó el acceso. A Avenol, no le quedaría más remedio que reconocer que:

«dans la mesure où je suis lié par l'accord signé par M. del Vayo [Ministro de Asuntos Exteriores del gobierno republicano], je ne puis reconnaître comme parties à l'inventaire que M. Pérez Rubio et ses collègues.¹⁸»

De todas formas, el inventario se llevó a cabo en condiciones que no satisficieron a Pérez Rubio. A pesar de haber recibido el 25 de marzo una carta que le permitiera liberarse de su responsabilidad¹⁹, Pérez Rubio insistió, cinco días más tarde:

«[...] como en dicho inventario hay erratas u omisiones que, debido a la celeridad de su confección, no han podido evitarse, sería conveniente, a mi juicio, [...] se agregase también una fe de erratas.²⁰»

Como podemos imaginarnos, esa fe de erratas nunca fue redactada.

¹⁷ Nota interna del 20 de febrero de 1939 dirigida a Avenol, firmada por un monograma indescifrable, SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 37227/36929.

¹⁸ Carta manuscrita de Avenol, escrita desde Cap Martin (Monte Carlo, Menton), el 20 de febrero de 1939. SdN, 4048, 5B 37227-36929. Dada la fecha, se supone que Avenol fue llamado por teléfono desde Ginebra.

¹⁹ «Les membres du Comité sont d'accord pour donner acte ici aux membres de la Junta Nacional del Tesoro Artístico que la décision prise au Comité du 16 mars 1939 de ne pas ouvrir certaines caisses implique en leur faveur décharge complète et entière à l'égard du contenu desdites caisses et de l'état de ce contenu.» Documento firmado por J. M. Sert, P. Lachenal. C. Dreyfus, L. Gielly, W. Deonna, M. Stewart, N. Mac Laren, Vergnet-Ruiz, SdN, Int. Coop., R 4048, 5B 37227/36929.

²⁰ Carta escrita en español, 30 de marzo 1939, SdN, Int. Coop., R 4048, 5B 37227/36929.

II. COLABORANDO CON EL GENIO ESPAÑOL

¿Exponer? Sí, pero no. Sí, pero ¿dónde?

Como cualquier *tesoro*, el que se hallaba en Ginebra despertó, además de la fascinación, las envidias: el 25 de febrero, Georg Schmidt, del museo de Basilea, se ofreció para acoger las obras en su institución o al menos colaborar en la exposición de Ginebra²¹. A principios de marzo, se sabe que Berlín se propuso y que el *Führer ha acogido la idea con entusiasmo*²². Incluso se hicieron planes una vez abierta la exposición. En pleno mes de agosto, los responsables de la Bienal de Venecia quisieron que se expusieran allí los cuadros de Tiziano, Tintoretto y Veronés. En fin, el día 10 del mismo mes, el maréchal Pétain sugiere que se monte una exposición reducida en París²³. De las diversas candidaturas, sólo quedó Ginebra. Pero la autorización tardó en llegar, y la expectativa duró hasta finales de marzo.

Mientras en Ginebra el Comité Internacional trataba de fortalecer los contactos con la Sociedad de Naciones, mediante Avenol y Sert, para obtener el apoyo del nuevo gobierno español, en Berna se hacía todo lo posible para convencer directamente a los representantes de Burgos.

A Adrien Lachenal, Presidente del *Conseil d'État* del cantón de Ginebra, no le faltó elocuencia cuando se dirigió al Ministro de España en Berna, Domingo de Las Bárcenas:

«[...] je pense que le Gouvernement nationaliste espagnol verrait peut-être sans défaveur que ses admirables collections, avant leur retour en Espagne par ses soins, soient montrées au public. Si la totalité ne peut être exposée, vu son volume énorme, tout au moins une sélection des chefs d'œuvres [sic] les plus importants, faite par le représentant du Gouvernement espagnol en Suisse, aurait un succès moral considérable».

²¹ La petición había sido dirigida a Adrien Lachenal, con cierta ingenuidad : « Aussi nous est-il parfaitement connu que la dernière décision concernant les chefs d'œuvre d'Espagne dépendra du Comité international, mais en toute loyauté nous n'aimerions manquer de donner connaissance de notre concours au gouvernement de Genève ». Lachenal 1989, pág. 208 ; MAH COOP 1939.

²² Lachenal 1989, pág. 208 (citando un documento que le ha comunicado Colorado Castellary).

²³ Lachenal 1989, pág. 208.

Ginebra pondría a su disposición los locales: el museo, el palacio de exposiciones, el palacio del *Conseil général* o el *Musée Rath* (ya no se menciona la SdN). Asumiría además la *organización material* y prohibiría que se publicara *cualquier reproducción fotográfica o de otro tipo*. Pero al argumento del éxito moral considerable, no se olvidó añadir otro imparable:

«Le produit des entrées, après déduction des frais, serait affecté – et je crois qu'il serait considérable – à votre gouvernement pour ses œuvres de bienfaisance.»

Bien podía concluir Adrien Lachenal que *encontraría aquí el concurso más diligente*²⁴. Bárcenas no podía aún dar una respuesta firme, pero sí le dio a entender que haría lo posible:

«Vous pouvez compter sur mon concours personnel. Je serais très heureux si une décision favorable de mon gouvernement me permettait de vous reparler de la réalisation de vos projets.²⁵»

El apoyo se concretiza a finales de marzo cuando al fin llega, aunque de forma absolutamente confidencial, la respuesta tan anhelada. Giuseppe Motta, entonces Presidente de la Confederación recibe noticias del Ministro suizo en San Sebastián, el señor Broye, y escribe a Adrien Lachenal el día 24 de marzo:

«le Gouvernement espagnol consent à ce que l'exposition soit organisée à Genève et [...] a rejeté des demandes analogues formulées par la France, l'Allemagne et l'Italie. M. Broye ajoute que cette déclaration lui a été faite à titre confidentiel et que le Ministre d'Espagne à Berne nous en fera encore parvenir la confirmation.²⁶»

Espíritu de sacrificio

El 31 de marzo, los periódicos podían publicar el texto del comunicado oficial que se formuló en términos *triunfales*:

«L'effort héroïque accompli par le peuple espagnol pendant

²⁴ « ...vous trouveriez chez nous le concours le plus empressé », carta del 1 de marzo de 1939, MAH, CCoP 1939.

²⁵ Carta del 3 de marzo de 1939, MAH, CCoP 1939.

²⁶ MAH, CCoP 1939.

une guerre cruelle, son esprit de sacrifice et le génie éclairé de son illustre chef, le Général Franco, venaient d'être couronnés par une éclatante victoire. Une des préoccupations du Gouvernement espagnol serait de montrer bientôt au monde les collections réunies par le génie espagnol et issues du profond amour de ce peuple pour les arts.^{27»}

Pero quedaban muchos detalles que atender. Entre otros, la organización de la exposición. Adrien Lachenal quizás pensaba que *autorizar* también significaba *organizar*. En un documento fechado el 5 de abril, mandado al sucesor de Bárcenas, el Marqués de Aycinena, expone sus intenciones o, mejor dicho, «les lignes directrices» del proyecto²⁸. Primero se refiere a la entera implicación del *Gobierno de Ginebra*, que responde *al gesto amistoso del Gobierno español*, y confirma las fechas de la exposición: del 1 de junio al 31 de agosto. Luego, en lo que se refiere a la selección de las obras, tendrá que hacerse por un *collège* de expertos: Waldemar Deonna y Louis Gielly (respectivamente director y conservador del *Musée d'art et d'histoire* de Ginebra), *y aquellas personas que el Gobierno español quisiera designar*. En cuanto a los beneficios, los términos quedan aclarados una vez más:

«Le produit financier de l'exposition servira à rembourser les frais de l'exposition, et le solde sera mis à disposition du Gouvernement espagnol».

Se garantiza también la protección de las obras bajo el principio de *“l'attention du bon père de famille”* del derecho civil suizo, pero sin atender a aquellas responsabilidades *que queden fuera del marco previsto a expensas, ya sea del Señor Avenol, ya sea del Comité Internacional cuando asumieron el coste, la custodia y el depósito de dichos objetos*. En fin, Adrien Lachenal precisa, en lo que a la exposición se refiere:

«Son organisation sa teneur, ses textes seront toujours conçus

²⁷ El comunicado está emitido por el Servicio de Información de la SdN, y lleva la fecha del día anterior, 30 de marzo de 1939, SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 38282/36929.

²⁸ En una carta posterior, fechada el 22 de julio de 1939, aprendemos que esta nota había sido redactada con Aycinena « sur une table de restaurant ». Tenía que servir de « préliminaire » a una convención oficial, que aparentemente nunca se llegó a escribir, MAH, CCoP 1939.

en accord avec le Gouvernement espagnol s'il le désire. L'exposition elle-même est entièrement organisée par Genève.²⁹»

Los hechos demostraron que Lachenal tendría que renunciar a este último punto, como también tendría que asumir algo más de lo que él quería en lo referente *responsabilidades y seguridad...*

Entre Burgos y Ginebra

En buena lógica, Sert y d'Ors, los dos *emisarios* de Burgos, deberían haber sido quienes supervisaran el montaje de la exposición. Pero sus frecuentes contactos con la prensa y sus iniciativas personales no gustaron, ya que su protagonismo acabó siendo una molestia. En el *Nouvelliste valaisan*, cuando al día siguiente de la inauguración, se recuerdan los acontecimientos, podemos leer por ejemplo que Franco *reivindica los bienes que pertenecen a España*, y que para ello manda a dos de sus emisarios, pero, el periodista añade, refiriéndose al hecho de que España se retirara de la SdN el 8 de mayo:

«Cette prise de contact est délicate; car en même temps qu'il demande restitution, le chef du gouvernement espagnol rompt avec l'institution politique dont M. Avenol est secrétaire général. Aussi faut-il beaucoup de doigté pour mener à chef les tractations. Deux hommes s'y emploient habilement: M. Eugénio d'Ors, éminent humaniste et le célèbre artiste José-María Sert qui a décoré la Salle du Conseil de la S.D.N.³⁰»

La ruptura entre España y la SdN iba a acelerar el divorcio entre Burgos y el Comité Internacional. De hecho, a finales de abril, José María Sert había comprendido que el segundo ya no iba a jugar ningún papel relevante y que incluso no conseguiría que se le reembolsaran los gastos ya invertidos. Amenazó a Bárcenas y anunció que estaba dispuesto a restablecer toda la

²⁹ « ...[Genève n'assume aucune autre responsabilité] en dehors du cadre des responsabilités telles qu'elles avaient été prévues à la charge soit de M. Avenol, soit du comité international, lorsqu'ils ont assumé la charge, la garde et le dépôt desdits objets. », MAH, CCoP 1939

³⁰ Me M.-W. Suès, « Un événement artistique sans précédent, unique dans les annales suisses. Pourquoi les trésors d'art espagnols sont exposés à Genève », *Nouvelliste valaisan*, 2 de junio de 1939, recorte de periódico, SdN, Int. Coop., R 4048, 5B 38282/36929.

verdad sobre el asunto, haciendo declaraciones en *Le Jour* de París y en el *Journal de Genève*. Poco después, por vías telegráficas, se le ordenó a Sert que:

«se abstenga en absoluto de publicar ni directa ni indirectamente nada que se refiera al salvamento del tesoro artístico depositado en Ginebra.³¹»

En cuanto a Eugenio d'Ors, su amistad con la periodista Lucienne Florentin no fue de lo más acertado. Autora de una separata del periódico ginebrino *La Suisse*³², Florentin debería sin embargo haber complacido a los nacionales: desde que llegaron las obras a Ginebra, no dejó de tomar partido en favor de la devolución de las obras al bando de la victoria, aunque aún no se hubiera acabado la guerra, y lo hizo dándole siempre la razón a Eugenio d'Ors:

«On a déjà discuté à Rome sur ce mot [la paix], pour des fins toutes politiques. On discute tout autant là dessus à Genève au sujet de la date où l'on pourra rendre à Madrid, à Tolède, à Valence et à Barcelone leurs chefs d'œuvre. En vain Eugenio d'Ors a-t-il argué, que la situation était inversée, que la partie déposante avait disparu et cédé la place à un gouvernement qui ne pouvait admettre ce point de vue. Cette opinion n'a pas été admise et l'on discutera longtemps, à Genève, une fois de plus, pour savoir: "Qu'est-ce que la paix?"³³»

Ya hemos comprendido que a los representantes de Burgos no les gustaba la publicidad. A finales de abril, Vejarano llegó incluso a mostrarse deferente, cuando para quitarle importancia al papel de d'Ors apodado «el divo», le comunicó a Bárcenas:

«... Al divo no le escucha nadie y no merecen su atención todas las piruetas que le inspiran su vanidad y su barroquismo. Sin embargo, para entretenerte [...] le mando copia de un artículo que publica la gran amiga del divo [Florentin]. Claro está que no

³¹ Documento sin fecha [finales de abril de 1939], citado por Colorado Castellary 1991, pág. 262, nota 46.

³² Véase bibliografía: Florentin 1939. Esta separata, que nos ha sido amablemente prestada por Lada Mamedova, se vendía en la entrada del museo. Fue tal su éxito que llegó a confundirse con el catálogo oficial.

³³ [L. Florentin], « Les trésors d'art espagnol à la S.d.N. », *La Suisse*, 14 mars 1939, recorte de prensa SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 38282/36929.

redunda precisamente en nuestra gloria el que un Director General se dedique a estos juegos de vanidad, pero tampoco conviene tomarlo en trágico.³⁴»

Florentin acabó además por disgustar al *Conseil Administratif de la Ville de Genève*, en pleno mes de junio, durante la exposición:

«[...] il a paru dans la Suisse un petit article dans lequel Mme Florentin, qui se trouvait au Musée lors de la visite des Ministres français, attire l'attention sur le service de garde. Or, par cet article, Florentin, qui est l'amie de M. Dors [Eugenio d'Ors], écarté par le Gouvernement Espagnol, a voulu atteindre M. de Sotomayor [sic], qui lui a été préféré. Mais il faut retenir que, par son article, Mme Florentin cause un grave préjudice au Musée [...].³⁵»

Como queda en parte indicado en este testimonio, el equipo Sert-d'Ors sería remplazado por el equipo Fernando Alvarez de Sotomayor y Pedro Muguruza. Da la casualidad que la misma Lucienne Florentin fue quien, el 15 de abril, había anunciado la llegada de Alvarez de Sotomayor a Ginebra. Según ella, era *pintor y conservador del Prado antes de la revolución y había sido restablecido en sus funciones por M. Eugenio d'Ors*³⁶.

Recuperación artística

Para saber algo más acerca de Sotomayor, también podemos referirnos al segundo comunicado oficial emanado de la *Chancellerie d'État*, y que los periódicos publicaron el día 21 de abril. El borrador, conservado en los archivos del *Musée d'art et d'histoire*, añade algún detalle interesante sobre su redacción. La exposición, dice el documento, es un gesto debido a la generosidad y la cortesía del gobierno español. Se citan los nombres de Bárcenas y de Aycinena y se les da las gracias por su

³⁴ Carta del 25 de abril de 1939, citada por Colorado Castellary 1991, pág. 262, nota 47, quien recuerda el título de dicho artículo de Florentin, publicado el día 21 de abril de 1939 en *La Suisse*: «M. Eugenio d'Ors, pèlerin de la culture».

³⁵ Sesión del 23 junio de 1939, AVG, 03.PV.98.

³⁶ L[ucienne] F[lorentin] «Vers une exposition des chefs-d'œuvre espagnols ?», *La Suisse*, 15 avril 1939, recorte de prensa SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 38282/36929.

³⁷ Documento fechado el 21 de abril de 1939, MAH, CCoP 1939.

«bienveillante compréhension et l'arrangement qui a été conclu par [preposición tachada y remplazada por *avec*] le Conseil d'État»

Los padrinos de la exposición son: *el Gobierno Español, el Conseil fédéral y las autoridades cantonales y municipales de Ginebra.* Su organización ha sido confiada por el *Conseil d'État* al *Conseil Administratif de la Ville de Genève*, el cual está respaldado por la dirección del *Musée d'art et d'histoire*, y se añade que:

«M. de Sotomayor, délégué officiel du gouvernement espagnol pour la réalisation *technique*, [esta palabra está añadida a mano, en un inciso] de cette importante manifestation artistique [...] est à Genève et reste en contact permanent avec les autorités locales.³⁷»

¿Qué más sabemos de Fernando Alvarez de Sotomayor? No había sido *conservador* del Prado, antes de la *revolución*, como indicaba Florentin, sino su director, de 1922 a 1931 (fue reincorporado en su puesto, después de la guerra). También fue él quien eligió el *Retrato de la Infanta Mariana de Austria*, de Velázquez, como emblema de la exposición de Ginebra: se pegaron más de 8000 carteles anunciándola en numerosas ciudades suizas así como en el extranjero. En este sentido, la labor acometida por la *Association des Intérêts de Genève* (AIG, que luego se denominaría el *Office du Tourisme*), fue espectacular³⁸. Pero la envergadura del acontecimiento, implicaba que Sotomayor fuera respaldado por otra persona: el arquitecto Pedro Muguruza. Nombrado Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico español (también conocido como Servicio de la Recuperación Artística³⁹), Muguruza llegó a Ginebra a finales de abril. Los dos hombres se conocían y ya habían colaborado en 1927: cuando Sotomayor confió la nueva disposición de los cuadros del Prado a Muguruza. Pero lo que de verdad haría famoso a Muguruza fue, unos años más tarde, su puesto de Responsable de proyecto del *Valle de los Caídos*.

³⁸ Diversos documentos demuestran que la publicidad fue un asunto que se llevó a cabo contando con la colaboración de la ciudad entera y el apoyo de diversas instituciones públicas. MAH, CCoP 1939, en particular las cartas de Trachsel (director de la AIG) à Noul, escritas los días 28 de abril y 25 de mayo de 1939. Véase también García Julliard 2003, págs. 210-211.

³⁹ Organismo que dependía del Ministerio de Educación Nacional, Lachenal 1989, pág. 209 y Colorado Castellary 1991, pág. 259.

⁴⁰ Carta de Sotomayor à Aycinena, 11 de abril 1939, citada por Colorado 1991, pág. 267.

III. GRANDEZAS DE ESPAÑA

Una Sala imperial

Las intenciones museográficas de Sotomayor, en lo que al evento ginebrino se refiere, quedaron definidas en una carta mandada a Aycinena el 11 de abril:

«ha de constituir el acontecimiento artístico mundial más importante de la actualidad [...] una exposición parcial que dé la impresión total de nuestra grandeza artística [...], [siguiendo] un lógico criterio de exponer la obra puramente española y elegir lo más selecto de Velázquez, Goya, Greco [...].⁴⁰»

Los ginebrinos no debían estar al tanto, porque el día 21 de abril, cuando se publicó el citado comunicado oficial, Deonna (Director del *Musée d'art et d'histoire*) se dejó entrevistar por el *Journal de Genève*. Él sin duda imaginaba una exposición algo más modesta, pero que debía constituir una:

«rétrospective de la peinture espagnole, des primitifs aux maîtres du XIX^e siècle [...], dans une quatrième salle, on exposerait les œuvres les plus importantes de la peinture étrangère du Prado.⁴¹»

Hubo en total quince salas abiertas al público. Pero ni se expuso los cuadros de los primitivos españoles, ni –salvo Goya– ningún *maître* del siglo XIX.

En cambio, se llegó a exponer obras de pintura que no fueran única y exclusivamente españolas. En otra entrevista que publicó el *Nouvelliste Valaisan*, las cosas parecen haberse solucionado mediante un compromiso:

«[...] Il y a là M. de Sotomayor, conservateur [sic] du Musée du Prado, MM. Deonna et Gielly, respectivement directeur et conservateur des Beaux-Arts, de notre Musée d'Art et d'Histoire. “Nous avons retenu les œuvres les plus typiques de l'art espagnol,

⁴¹ « Les trésors de l'art espagnol seront exposés au Musée d'art et d'histoire », *Journal de Genève*, 21 de abril 1939.

⁴² Marcel-W. Suèz : « Un événement artistique sans précédent, unique dans les annales suisses. Pourquoi les trésors d'art espagnols sont exposés à Genève »,

nous ont-ils dit, ne sélectionnant même que les pièces hors ligne. Cependant nous ne nous sommes point limité à elles. Nous avons aussi conservé quelques pièces uniques aux collection ibériques. C'est pourquoi à côté des toiles les plus célèbres de Goya, Velasquez, Le Greco – qui assure si heureusement la liaison entre l'école italienne et l'espagnole – vous verrez des primitifs flamands, Dürer, puis Raphaël, Le Titien, Tintoret, Rubens, etc, etc.”⁴²»

Según demuestran los hechos, no fue fácil llegar a aquel compromiso, así como no se entiende muy bien quien componía ese «Nous». Muguruza se quejó a Bárcenas en cuanto surgieron divergencias:

«[...] he comenzado la organización de las salas, mejor dicho, la lucha con M. Gielly que se ha creído en el deber de prepararlas, con un éxito muy dudoso y con un sentido estético totalmente contrario a nuestro criterio sobre el modo de mostrar la pintura española. En vista de lo ocurrido, he propuesto a Sotomayor sustituir todo lo previsto por Gielly que iniciaba la exposición con ensalada de entrada donde iba a colgar los Velázquez como quien cuelga en una gran nave unos cuadros secundarios de batallas... He pensado en una gran Sala de Entrada con cuatro tapices de la Conquista de Túnez y en el fondo el Carlos V de Tiziano: a los lados en caballetes, el otro Carlos V (a pie) de Tiziano y el Felipe II; en otros lugares, sobre caballetes, el F. IV y el D. Juan de Sánchez Coello, el F. II de Pantoja: en fin una entrada de honor en el Imperio.⁴³»

Pero esta cuestión de la disposición de los cuadros y del montaje, casi degenera en incidente diplomático. Cuando Sotomayor se percata de que los ginebrinos no cooperan como deberían, su queja se dirige a Aycinena:

«Sin duda la conversación que tuvieron Muguruza y Vejarano con Monsieur Lachenal no había dado sus frutos, pues encontré esta mañana a los Señores Conservadores y Director del Museo en una actitud de intransigencia en todo lo que se refería a la

Nouvelliste valaisan, 2 de junio de 1939, recorte de prensa SdN, Int. Coop. R 4048, 5B 38282/36929.

⁴³ Documento sin fecha [principios de mayo], citado por Colorado Castellary 1991, págs. 267-268.

⁴⁴ Carta del 10 de mayo de 1939, citada por Colorado Castellary 1991, pág. 269

⁴⁵ Sesión del 2 junio de 1939, AVG, 03.PV.98.

mutua intervención y después de varias discusiones cada vez más vivas, hube de cuadrarme enérgicamente y quedó interrumpida toda la colaboración. Pero después llegó el Señor Null [léase Marius Noul], sin duda llamado telefónicamente, y tras una larga y minuciosa conversación, llegamos a establecer por escrito, las bases de nuestro trabajo en común, para evitar discrepancias. Quedó establecido que yo, como representante del Gobierno de España, que es el que ofrece la Exposición a la ciudad de Ginebra, sería el responsable de la parte estética de ella y por lo tanto, yo tendría la última palabra en cada caso.^{44»}

Basta con mirar la fotografía de la primera de las salas para comprobar que de hecho *tuvieron la última palabra* [fig. 3]: los cuadros de Sánchez Coello y de Pantoja, que Muguraza quería en esa sala, quedaban a espaldas del fotógrafo, pero estaban.

Bajo control español

Adrien Lachenal, a quien Sotomayor hace referencia, tendría que soportar más de una crítica. Las primeras llegaron poco después del día de la inauguración. Marius Noul, quien como hemos podido comprobar consiguió salvar la situación, no pudo evitar defender el papel que desempeñó el *Conseil Administratif*, como tampoco pudo evitar denunciar la recuperación de los hechos por Adrien Lachenal. En la sesión de su consejo del día 2 de junio, Noul lamenta que su discurso,

«[...] ait pour ainsi dire passé la Ville de Genève sous silence. On a pu se rendre compte au surplus que M. Lachenal en ces circonstances, a pris toutes les initiatives en laissant le Conseil Administratif de côté. Or, c'est la Ville en définitive qui supporte toute la responsabilité de l'organisation de cette exposition. D'autre part, à l'inauguration, il n'a été fait aucune allusion aux personnalités qui firent partie du premier Comité et en particulier à M. Paul Lachenal qui, le premier parla des possibilités d'organiser l'Exposition. Cette omission est regrettable et il faudra chercher à la réparer d'une façon ou d'une autre surtout en ce qui concerne M. Paul Lachenal.^{45»}

El propio Secretario de la SdN, Avenol, escribió a Adrien La-

⁴⁶ Carta del 7 de junio de 1939, SdN, PA, Box 16, fichiers 10, n°3/7.

⁴⁷ Carta del 22 junio de 1939, SdN, PA, Box 16, fichiers 10, n°3/7.



Fig. 3

Musée d'art et d'histoire de Ginebra, exposición Les Chefs-d'œuvres du Musée du Prado, 1 de junio-31 de agosto 1939: Sala Imperial: sala de entrada a la exposición (archivo Prado)

chenal para expresar su descontento por no haber sido invitado a la inauguración ningún representante del Comité Internacional:

«Peut-être avez-vous trouvé nécessaire, pour que le bénéfice de cette extraordinaire aventure ne soit pas perdu, que ceux qui avaient été à la peine soient exclus de toute participation ou de toute mention. C'était, je n'en veux pas douter, une nécessité cruelle et inéluctable.⁴⁶»

Avenol mandó copias de su carta a Henraux, a Jacques Jaujard (Secretario del Comité Internacional) y a David-Weill. Henraux le contestó algo desengañado:

«Si nous avons et de grand cœur travaillé "pour l'amour de l'Art", ce ne fut pas sans un peu d'amertume que nous avions pu constater que le souvenir de ce travail avait été escamoté et que l'exposition de Genève était simplement l'enfant du miracle... Nous nous en sommes consolés puisque la chose avait réussi et cela seul compte. Mais vous nous avez donné notre première et vraie récompense en exprimant avec autant de fine ironie que d'impartialité, l'historique de cette exposition.⁴⁷»

Las concesiones que tuvieron que hacer las autoridades ginebrinas no sólo atañen el aspecto *estético* y diplomático, sino también las cuestiones de seguridad. A pesar del cargo que esto suponía (las obras no estaban aseguradas), la *Ville de Genève* seguía siendo responsable de lo que se hallaba en su museo. Es fácil deducir que, dadas las circunstancias, el habitual personal de vigilancia debía ser reforzado, y se contrató a guardias suplementarios. La elección de estos guardias, la hizo como era lógico el *Conseil Administratif de la Ville de Genève*, representado por Noul, quien otra vez tendría que defender a su equipo. En la sesión del 28 de junio podemos leer:

«M. le Conseiller Noul informe le Conseil que dans une note manuscrite qui vient de lui être transmise, M. A. Lachenal lui demande de lui fournir l'état nominatif du personnel de garde du Musée: gradé, gardiens réguliers et gardiens surnuméraires, avec un bref curriculum vitae sur chacun d'entre eux. M. le Conseiller déclare qu'il n'admet pas semblable ingérence dans les affaires

⁴⁸ Sesión del 27 de junio AVG, 03.PV.98. El guardia del que hablaban se llamaba Albert Pons, como queda indicado en la sesión del 28 de junio.

qui sont de sa compétence exclusive. M. le Conseiller sait que M. Lachenal demande cette liste parce que parmi les gardiens surnuméraires, il y a un ancien communiste, rallié au Parti Socialiste, Député et Conseiller municipal. M. le Conseiller se porte garant de la parfaite honorabilité de ce gardien et il assume volontiers la responsabilité de l'avoir engagé et de le maintenir à son poste. M. le Conseiller n'entend pas céder aux injonctions de M. Lachenal.^{48»}

A pesar de las quejas de Noul, el *ex-comunista* acabó siendo trasladado al *Musée Rath*, donde se hallaban las colecciones permanentes del *Musée d'art et d'histoire*, y que habían tenido que ser desalojadas⁴⁹.

Otros documentos demuestran que, en lo referente a medidas de seguridad, los suizos y los españoles discrepan. Al poco tiempo de inaugurarse la exposición, a principios de junio, se convoca una conferencia de los *Chefs de Services intéressés* en el *Conseil Administratif de la Ville de Genève* para tratar los problemas de seguridad. Se invita a Vejarano y se le manda un expediente a Adrien Lachenal para que pueda transmitírselo al Ministro de España en Berna. En la conferencia, el Jefe del *Département de Justice et Police*, M. Balmer, lamenta que no se haya instalado una *main courante* (cordón de seguridad), ya que teme...

«les actes, toujours possibles, d'un fou ou d'un maniaque. Mais il faut se rappeler que c'est M. de Sotomayor lui-même qui s'est opposé à une installation de ce genre.^{50»}

A mediados de junio, Balmer informa de que uno de sus *sous-brigadier*

«a constaté que 2 tableaux représentant des femmes nues portaient des traces de crayon noir (griffonage) aux endroits des parties sexuelles»

Al comunicárselo al vigilante, éste contesta que ya se habían dado cuenta de ello y que los *dirigentes españoles* quedarián informa-

⁴⁹ Sesión del 28 de junio de 1939, AVG, 03.PV.98.

⁵⁰ Sesión del 9 de junio de 1939, AVG, 03.PV.98.

⁵¹ Copia de la declaración del *sous-brigadier* Favre, 19 de junio de 1939, MAH, CCoP 1939.

*dos*⁵¹. Balmer y Noul, intercambian entonces diversos correos en los cuales se debate de si se ha exagerado o no lo de aquellos garabatos, si sí o no son anteriores a la colocación del cuadro en las salas ginebrinas, si se debe o no realizar una *revisión completa de todos los cuadros y establecer su estado de conservación*, y si se debe o no, a pesar de la opinión adversa de Sotomayor, colocar alguna barrera de seguridad. Noul acaba decidiendo que

«malgré le préavis négatif de Sotomayor, cette barrière va être posée incéssamment, les travaux étant en cours.⁵²»

Pero el día 4 de julio, Noul

«informe le Conseil que M. de Sotomayor lui a fait observer que les barrières placées dans les salles du Musée où sont exposées les œuvres espagnoles sont horribles et inefficaces. M. le Conseiller lui a fait remarquer qu'il fallait bien se conformer aux injonctions du Gouvernement et il l'a engagé à écrire à M. Lachenal. Mais M. le Conseiller estime qu'il serait regrettable d'enlever les barrières maintenant qu'elles y sont et qu'elles peuvent indiscutablement être utiles.⁵³»

Se repite entonces el guión de las presiones jerárquicas: el Marqués de Aycinena escribe a Adrien Lachenal. Por una parte entiende la postura de los *responsables de la vigilancia y protección de los cuadros*, pero por otra, da a entender que deben doblegarse ante la autoridad de Sotomayor:

«[...] M. de Sotomayor, dans son zèle patriotique, a d'autres vues de caractère artistique que je loue et souhaite de voir acceptées lorsque l'occasion se présente.⁵⁴»

Con toda la seguridad de *tener la última palabra* en este asunto también, Sotomayor escribe a Deonna, el día 21 de julio:

⁵² Carta de Noul a Balmer, 26 de junio de 1939. Véase también la carta de Balmer al *Conseil administratif de la Ville de Genève*, el 19 de junio, MAH, CCoP 1939, y las sesiones de los días 22, 23 y 27 de junio, AVG, 03.PV.98.

⁵³ Sesión del 4 de julio de 1939, AVG, 03.PV. 98.

⁵⁴ Carta del 14 de julio de 1939 y respuesta del 12 de julio de 1939, MAH, CCoP 1939. En un párrafo anterior, Aycinena ha matizado : « [...] j'approuve complètement votre décision et lorsque M. de Sotomayor m'en a parlé, je lui ai exprimé mon opinion d'accord avec la vôtre, que la responsabilité que vous avez

«J'ai l'honneur de vous confirmer que je considère que les petites barrières que vous avez placées devant les tableaux et les tapisseries se trouvant exposés à la Salle 39 (Salle Impériale), son inutiles. Comme, d'autre part, elles nuisent à l'esthétique de la salle, je vous serais obligé de les enlever et vous décharge de toutes responsabilités pouvant résulter du retrait de ces barrières. Je considère, en effet, que ces barrières ne sont pas assez hautes pour empêcher un attentat.⁵⁵»

Se retirará las barreras de seguridad unos días más tarde, y en la sesión *Conseil administratif* del día 1 de agosto, día de la fiesta nacional suiza, se zanja el debate... en favor de los españoles⁵⁶.

Paseando por el Prado, en Ginebra

Con o sin barreras, aquello que vio el público durante tres meses fue la reunión irrepetible de algunas de las obras más hermosas del Prado, de la Academia de San Fernando y de El Escorial. Si los periódicos no dejaron de tomar partido a favor o en contra de la actitud suiza frente a los delegados españoles y si tampoco se olvidaron de recordar la labor del Comité Internacional o de la Junta, una vez abiertas las puertas del *Musée d'art et d'histoire*, se concentraron sobre aquellos *chefs-d'œuvre* que, no hay que olvidarlo, no habían salido nunca (o casi nunca) de España. Es difícil imaginarse el choque estético que aquello suponía. Sotomayor y Muguruza no sólo supieron sacarle todo el partido a una pintura cuya fuerza iba a beneficiarse del espacio reducido en el que se encontraba⁵⁷, sino que quisieron poner de manifiesto una España en particular: la del Siglo de Oro, la de aquel *Imperio donde el sol nunca se pone*.

acceptée pour la garde et protection des tableaux vous autorise à prendre les mesures que vous estimez nécessaires. Le contraire, c'est-à-dire, limiter vos initiatives dans ledit but, représenterait pour moi une grave responsabilité que je n'envisage pas d'accepter [...]. »

⁵⁵ Carta de Sotomayor a Deonna, 21 de julio de 1939, MAH CCoP 1939. En esta misma carta, a pie de página, Deonna ha escrito : « reçu le 24 VII) / enlevées le 25 VII 39 ».

⁵⁶ Sesión del 1 de agosto de 1939, AVG, 03.PV. 98.

⁵⁷ Hemos podido valernos de dos testimonios de incomparable valor. El del profesor Maurice Basset (antiguo profesor titular de Arte contemporáneo en la Universidad de Ginebra) nos ha hecho compartir la impresión que producía la colocación de los cuadros. El del profesor Jean Starobinski nos ha permitido

El recorrido de las quince salas formaba un lazo cerrado que empezaba, como ya hemos señalado, en la sala imperial, y que se cerraba con *La Familia de Carlos IV* de Goya. Detrás de la Sala Imperial, se abrían tres salas dedicadas a Velázquez [fig. 4], máximo representante de los pintores de corte. Los periodistas a menudo destacarían la solemnidad de estas tres salas⁵⁸ que contrastaba con la *eléctrica viveza* de las dos salas siguientes, dedicadas a El Greco y que sumían al visitante en el misticismo ensalzado del reino de Felipe II⁵⁹. Después, los ojos del espectador tendrían que adaptarse a las dos salas goyescas [fig. 5], en las que las dos *Majas*, si bien producían cierto reposo carnal no consiguieron impedir que Goya dejara la huella del pintor del *desastre*⁶⁰. La escuela del Norte, tan apreciada por los monarcas españoles desde los Reyes Católicos, se repartía en las cuatro salas siguientes: Brueghel, Durero, Cranach, Patinir, pero sobre todo Van der Weyden, fueron los mejores defensores de la calidad del contenido de las colecciones públicas españolas. Dos salas italianas, una reservada a los ejemplos de la pintura veneciana del XVI (Tiziano, Tintoretto, etc.) y una en la que se acogía obras de Rafael. En la última sala la *Familia de Carlos IV* de Goya estaba rodeada de cuadros de Ribera, Murillo, Zurbarán, Morales, etc.

Si repasamos ahora este recorrido por las salas ginebrinas, nos damos cuenta de que se le da la máxima importancia a la pintura española: con 112 cuadros de los 174, ocupa ocho salas de quince (sin contar la sala imperial), mientras que las escuelas flamenca, holandesa, alemana e italiana se reparten en tan sólo seis salas. También podemos observar que Velázquez precede al Greco, quien en vez de *asegurar una transición entre la escuela española e italiano*, introduce a Goya: al orden cronológico se le ha sustituido un orden más espectacular y un efecto visual de lo más impactante. Si ahora nos fijamos en la iconografía de aquellos sumos ejemplos de la pintura occidental, podemos comprobar que 68 cuadros representan escenas de tipo religioso o moralizante. En fin,

entender de forma tangible el profundo impacto que tuvieron aquellas presencias pictóricas en algunos jóvenes de su generación. Quisiéramos aprovechar esta ocasión para darles las gracias.

⁵⁸ Véase Earp 1939, Florentin 1939, Marriott 1939 y Piachaud 1939.

⁵⁹ Earp 1939.

⁶⁰ Florentin 1939.

⁶¹ *Petit Parisien*, 3 de junio de 1939, recorte de prensa al que le falta el título y la parte inferior, AVG, 340.E.1.24.3.

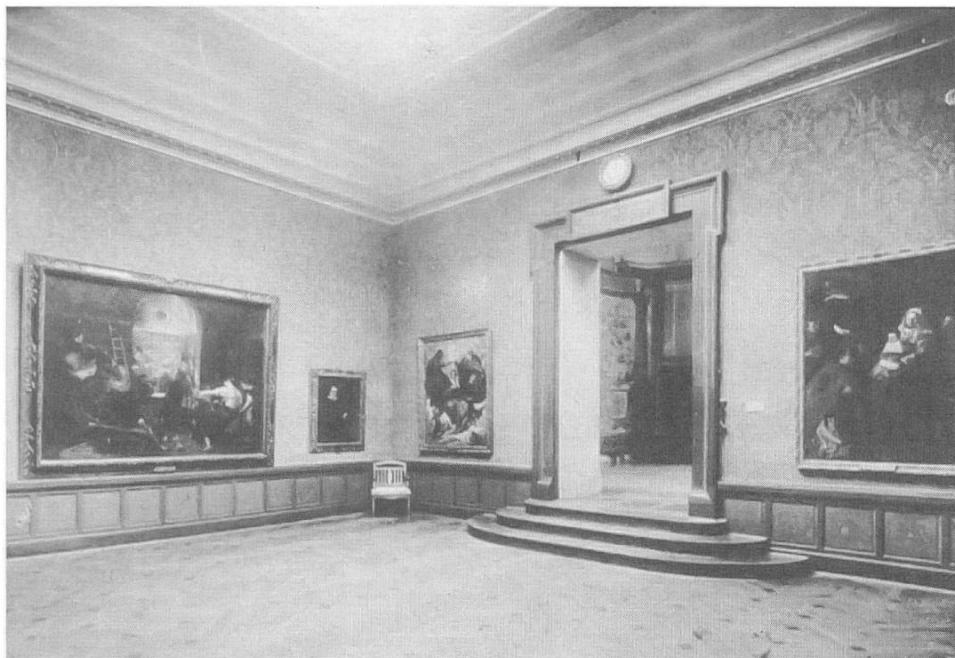


Fig. 4

Musée d'art et d'histoire de Ginebra, exposición Les Chefs-d'œuvres du Musée du Prado, 1 de junio-31 de agosto 1939: primera sala Velázquez (archivo Prado)

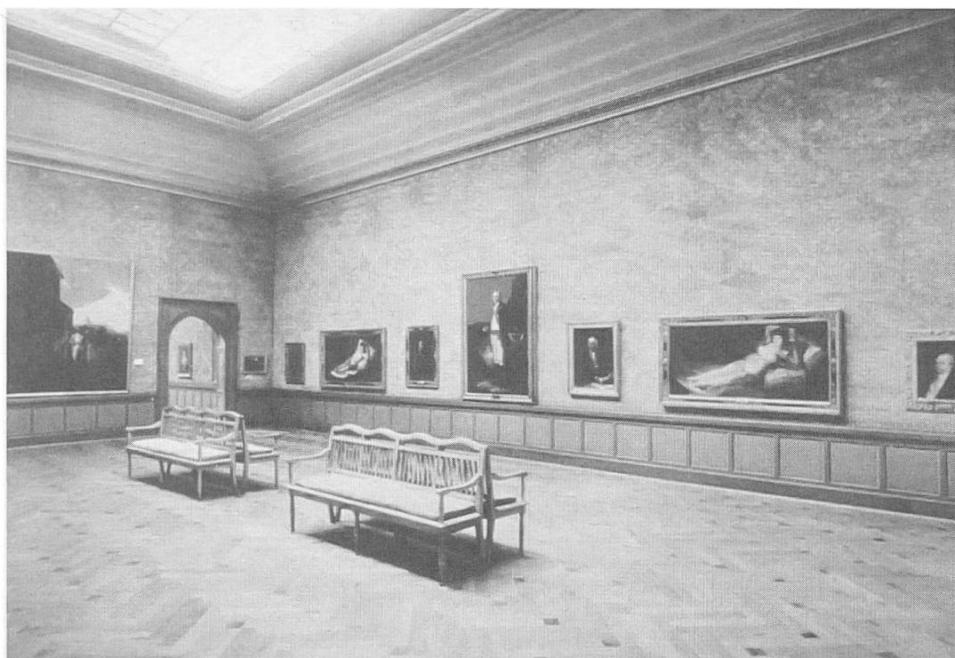


Fig. 5

Musée d'art et d'histoire de Ginebra, exposición Les Chefs-d'œuvres du Musée du Prado, 1 de junio-31 de agosto 1939: primera sala Goya (archivo Prado)

Rafael Cuando Suiza colaboraba con el genio español

hojeando el catálogo es fácil darse cuenta de que la mayor parte de los retratos son los de personajes (españoles y extranjeros), que ocuparon cargos importantes en la corte y que, a su manera, representan algo del glorioso pasado español.

Católicos en la ciudad de Calvin

No sin algo de ironía, pero con mucha razón, apuntaba un periódico de París :

«la cité de Calvin servira de cadre pendant trois mois à la gloire de Charles Quint et de Philippe II⁶¹.»

De hecho, Noul informaría el *Conseil Administratif* de que tras la petición de un tal M. Hoffer

«de pouvoir mettre en vente à son compte devant le Musée d'Art et d'Histoire une carte postale représentant le Christ en croix, de Velasquez, avec une légende chrétienne, [il] a refusé estimant qu'il importait que les visiteurs ne fussent pas importunés par des sollicitations de vendeurs.⁶²»

No hay que olvidar que el éxito fue rotundo: después de tan sólo una semana, ya se registraba más de 9000 visitantes, y el día 20 de junio el número de entradas vendidas ascendía a 26138⁶³. Según las estadísticas del mes de enero de 1940, se registraron en Ginebra, durante los meses de julio y agosto, 44000 reservas de hotel de más que en los mismos meses del año 1938⁶⁴. En un período de importante recesión económica, la exposición estaba haciendo milagros y los ginebrinos quisieron que se prolongara la exposición unas semanas más. Empezaron nuevas negociaciones con el mismo argumento pecuniario que ya había dado sus frutos. Según Adrien Lachenal,

⁶² Sesión del 27 de junio AVG, 03.PV.98.

⁶³ En la sesión del 9 de junio de 1939 se señalan 9088 entradas. Véanse también las sesiones del 20 de junio de 1939, AVG, 03.PV.98.

⁶⁴ «L'Exposition du Prado a permis d'enregistrer à Genève, en juillet et août 44 000 nuitées de plus que dans les mêmes mois de 1938», recorte del *Journal de Genève*, 13 de enero de 1940, MAH, CCoP 1939.

⁶⁵ Carta del 5 de agosto de 1939, MAH, CCoP 1939. En la sesión del *Conseil*

«L'exposition du Prado a un succès si retentissant tant au point de vue moral que matériel, qu'il est vraiment dommage de l'arrêter en pleine course. Au point de vue financier, qui n'est certes pas négligeable, les recettes de septembre apporteraient un appoint net de certainement plus du tiers de la recette totale [...]. L'afflux des étrangers à Genève en septembre est considérable, toutes les personnes en villégiature à la montagne redescendent dans la plaine, et nous pourrions couronner cette admirable manifestation par un mois final qu'aurait été un véritable triomphe. D'autre part votre gouvernement, qui sera certainement l'objet d'innombrables demandes d'œuvres de bienfaisance variées, pour la répartition du bénéfice, aura une beaucoup plus grande marge pour satisfaire tout le monde, avec des recettes ainsi accrues, pour ainsi dire sans frais supplémentaires, sauf les frais courants qui sont minimes.»

El segundo argumento es aparentemente moral, ya que Adrien Lachenal se refiere a las *Journées populaires* durante las cuales se abriría el museo a aquellas personas cuyos medios impedían pagar el precio entero de la entrada:

«[...] je suis certain que ce côté "local" ne vous laissera pas indifférent, vu la haute bienveillance que votre gouvernement et vous-même avez toujours marquée à Genève [...]. Nous voudrions faire bénéficier la population modeste d'une visite à bas prix, de façon à mettre à sa portée également le trésor d'admiration que comportent les chefs-d'œuvre du Prado. Or, nous avons reculé l'organisation de ces journées populaires jusqu'ici, pour ne pas porter atteinte à l'afflux des visiteurs régulièrement payants, et par conséquent aux recettes normales de l'entreprise qui doivent vous revenir.⁶⁵»

Quizás no se hubiesen opuesto los nacionales a tales propuestas. Pero la segunda Guerra mundial fue declarada el día 1 de septiembre poniendo un término definitivo al debate, y las obras regresaron a España, unos días más tarde.

Administratif del día 11 de agosto, Sotomayor daba a entender «à titre officieux» que se podría prolongar la exposición hasta el 9 de septiembre, AVG, 03.PV. 98.

⁶⁶ Se trata no sólo de los gastos de publicidad, que debe recuperar l'*Association*

Ajuste de cuentas

En cambio, en el momento de echar cuentas, surgieron nuevos conflictos. Se había decidido que el *saldo neto* de los beneficios sería abonado al gobierno español. Pero Aycinena no se conformaba con las cifras correspondientes a la suma de los gastos que debían ser reembolsados a la *Ville de Genève*⁶⁶. Adrien Lachenal demostró una vez más ser un hábil conciliador cuando, en el momento de defender su postura y demostrar su buena voluntad, le recordó a Aycinena:

«Nous avons, avec empressement vous le reconnaîtrez, satisfait sans exception à toutes les demandes que vous avez présentées, dans n'importe quel domaine. Nous avons avancé, avant même tout rentrée financière, non seulement les frais de préparation et de propagande, ce qui était tout naturel et d'ailleurs prévu, mais aussi les factures Véron Grauer [transportistas] et les salaires espagnols; et nous l'avons fait avec plaisir. De plus, sans que vous nous l'ayez demandé, nous vous avons offert, en plus du solde net des entrées, la totalité du bénéfice sur les catalogues et sur la vente de librairie du Musée. Ceci afin de constituer gracieusement, pour le gouvernement espagnol, un fonds spécial de bienfaisance destiné à votre jeunesse si je ne fais erreur.⁶⁷»

Aunque quizás sea exagerado hablar de afán de lucro, no cabe duda de que si en este caso, como en los casos anteriores, se disipó el malentendido, fue gracias al incomparable atractivo que producía la exposición, tal y como reconoció Aycinena en una carta escrita a finales de julio de 1939:

«[...] car en ce qui concerne les autres frais prévus dans nos arrangements, je me permets de croire que tout pourra s'arranger

des Intérêts de Genève, sino también del desalojo de la colección permanente, la instalación de ventiladores y de electricidad (para las visitas nocturnas de la exposición), la contratación de vigilantes suplementarios, la edición del catálogo, etc. Se había calculado una indemnización de aproximadamente 50 000 francos suizos, pero a mediados de julio ésta queda valorada en 68'415.45 francos suizos. Aycinena impugna la diferencia bajo el pretexto que su gobierno no quiere atender «d'autres dépenses, qui en plus ont été décidées et faites sans le consentement de mon gouvernement», carta de Aycinena a Adrien Lachenal del 14 de julio de 1939, MAH, CCoP 1939.

⁶⁷ Carta de Adrien Lachenal a Aycinena, 22 de julio de 1939, MAH, CCoP 1939.

⁶⁸ Es interesante observar que en esta carta, ha desaparecido la fórmula

étant donné le succès de l'Exposition et le nombre toujours en augmentation de ses visiteurs.^{68»}

Para hacerse una idea de dichos beneficios, las cifras exactas son: 767590 francos suizos de ingresos y un beneficio limpio que asciende a 417319 francos suizos. Una vez deducidos 67319 francos de «ristournes diverses»⁶⁹ el saldo que recuperaría el gobierno de Franco asciende a 350000 francos suizos.

Pero en estas cuentas, jamás se reembolsaría al Comité Internacional: ni los gastos del traslado de las obras a Ginebra, ni su custodia en la SdN, ni las indemnizaciones de sus delegados y su labor de inventario. El 30 de agosto, Paul Lachenal que no había perdido aún todas las esperanzas, mandó a Adrien Lachenal una carta en la que hizo el repaso de los costes del Comité Internacional. Noul recibió copia de esta carta, pero Adrien Lachenal le sugirió, o, mejor dicho, le recomendó lo siguiente:

«Vous voudrez bien annexer copie de ce compte et de cette lettre au compte général de règlement de l'Exposition envers le gouvernement espagnol et en mentionner le montant "pour mémoire" après le solde du compte du Musée, mais sans opérer de soustraction.^{70»}

habitual de *Cher ami...* Adrien Lachenal, aliviado, contestó al día siguiente para darle las gracias a Aycinena por « la haute bienveillance que le Gouvernement espagnol n'a cessé de marquer à Genève dans cette entreprise magnifique ». Carta de Aycinena a Lachenal y respuesta de Lachenal del 24 de julio y del 25 de julio de 1939, MAH, CCoP 1939.

⁶⁹ Así es como se refieren a los gastos que la *Ville de Genève* tenía que reembolsarse. Recordemos que éstos habían sido valorados en 68.415.45 francos suizos, suma impugnada por Sotomayor. Véase el *Procès-verbal de la reddition définitive des comptes*, 27 de octubre de 1939, MAH CCoP 1939. Según el cálculo del profesor Colorado Castellary, este importe correspondía en 1989 aproximadamente a 1 750 000 francos suizos, véase Lachenal 1989, pág. 210. Salvo la compra de un *Autorretrato* de Rembrandt para el Prado, que resultó ser una copia y no un original, no se sabe aún muy bien a qué fue destinado el dinero de la exposición, véase Colorado Castellary 1991, pág. 307

⁷⁰ Carta de Adrien del 30 de agosto de 1939, MAH, CCoP 1939. A pesar de todo, Adrien Lachenal intentó el día 1 de agosto de llevar a cabo un acuerdo. Al fin y al cabo, lo que reclamaba el Comité Internacional sólo representaba una sexta parte de los beneficios. Pero esto *disgustó* a Aycinena y el 19 de septiembre quedó claro que la «petición del Comité Internacional no debe en absoluto mezclarse con la liquidación de las cuentas de la exposición.», carta citada por Colorado Castellary 1991, pág. 292, notas 113 y 116.

⁷¹ Carta del 8 de septiembre de 1939 dirigida a Aycinena, MAH, CCoP 1939.

Allende el acuerdo financiero final entre Ginebra y los representantes del gobierno español, se intercambiaron diversos regalos y pruebas de un reconocimiento mutuo. Bien lo demuestra la carta oficial de agradecimiento que el *Conseil d'État* mandó a Madrid, en su nombre y en nombre del *Conseil Administratif de la Ville de Genève*, el día 8 de septiembre:

«[El *Conseil d'État*] tient à exprimer au haut Gouvernement espagnol ses remerciements chaleureux pour la courtoisie et l'obligeance qu'il a montré envers notre pays en cette occurrence. Par son geste généreux, accompli dans des circonstances délicates, il a permis à des centaines de milliers de visiteurs d'admirer un incomparable spectacle d'art [...]. Notre reconnaissance s'adresse en toute première ligne à S. E. Monsieur le Général Franco, chef du gouvernement espagnol.⁷¹»

IV. EPÍLOGO: LOS BENEFICIOS DE UNA PROPAGANDA ESPIRITUAL

Ésta es la segunda vez que se menciona a Franco en un documento oficial. Su nombre sólo aparece en el comunicado del 31 de marzo, ya mencionado y en el que se indica que *el esfuerzo heroico del pueblo español acometido durante una guerra cruel, su espíritu de sacrificio y el genio esclarecido de su ilustre jefe, el General Franco, acaban de ser coronados por una clamorosa victoria*. La posterior desaparición del nombre de Franco era deliberada: cuando se constituyó el Comité de Honor de la exposición, el embajador de Suiza en España propuso que figuraran el *Presidente de la Confédération* y el *General Franco*, pero la respuesta fue que no se citara más que al *Gobierno español* y el *Conseil fédéral*⁷². Al encargar la labor del montaje a sus emisarios Sotomayor y Muguruza y al mantenerse fuera del alcance de cualquier tipo de crítica pública, Franco y su gobierno dejaban que la exposición sólo aparentara ser un gesto cultural, y no una acción de propaganda. Sin embargo, hemos visto que el contenido de la exposición apuntaba un período preciso de la historia de España: la de su grandeza imperial⁷³. En manos de Velázquez, El Greco, Goya, Durero, Rubens y Rafael, la

⁷² Telegrama de Jordana a Aycinena del día 5 de mayo de 1939, citado por Colorado Castellary 1939, pág. 271.

⁷³ Para más detalles acerca de este tema véase García Julliard 2003.

imagen que el nuevo gobierno español ofrecía al mundo, no podía ser más que brillante.

De otra índole son algunos hechos que nos permiten adentrarnos un poco más en lo que a propaganda se refiere. Por ejemplo, se aprovechó la ocasión para publicar, en la portada del catálogo, el nuevo escudo de España con las flechas y el yugo. También Muguruza aprovechó su estancia en Ginebra para dar una conferencia en la que negó los bombardeos del Prado, denunció el vandalismo de los republicanos, y, entre otras afirmaciones sin fundamento alguno, se hizo testigo del *estado de deterioro en el que se hallaba el museo madrileño y como ahí se habían amontonado obras procedentes de otros museos*⁷⁴. Pero quien quizás mejor resumió todo aquello fue Vejarano (ex-delegado de Burgos en la SdN). Una vez cerrada la exposición, declaró, con una abrumadora clarividencia:

«Esta exposición [...] era, en realidad, una salida la más elegante y menos costosa que se podía encontrar de una situación sumamente embarazosa y difícil que existía anteriormente y en la cual no habían intervenido ni el Gobierno español, ni el Gobierno suizo, ni las autoridades de Ginebra.⁷⁵»

En cuanto a Sotomayor, cuando dos años más tarde recordaría aquellos meses ginebrinos, destacaría lo siguiente:

«Los españoles que fuimos testigos, sentimos más que nunca una gran emoción y un gran orgullo de pertenecer a un pueblo que no sólo poseía aquella maravilla de su arte, sino que como primer acto de su vuelta a la vida después de la terrible convulsión de su guerra, ofrecía al mundo, en un magnífico gesto de cultura, el testimonio de su Historia y de su grandeza. Acierto insuperable del Caudillo, que convirtió el vandálico acto del Gobierno de la España roja en fuente de la más espiritual de las propagandas.»

Para luego apuntar el excepcional e irrepetible carácter de aquella exposición, Sotomayor añadió:

⁷⁴ *Etat actuel du patrimoine artistique de l'Espagne*, conferencia de Pedro Muguruza, 17 de agosto de 1939, AVG, 340.E.1.24.1. El *Journal de Genève* recogió parte de su discurso en su edición del 18 de agosto.

⁷⁵ *Memoria presentada por el Señor Don Félix Vejarano sobre la liquidación de las cuentas de la exposición de arte español en Ginebra - 1939*, documento citado por Colorado Castellary 1991, pág. 296 y pág. 295, nota 125.

«El caso de la exposición de Ginebra, en donde la providencia y la buena estrella que guía en el mundo los pasos de nuestro Caudillo, han convertido en inmenso beneficio lo que pudo ser catástrofe, no pueden sentar precedente.⁷⁶»

Si en lo que a *propaganda espiritual* se refiere es difícil añadir cualquier comentario, al menos podemos intuir que, bien a su pesar, aquellas obras maestras de Velázquez, Goya, El Greco, parecen haber sido los rehenes del *Servicio de recuperación artística*.

En cambio, lo que podemos observar es que la historia del arte español parece tener afinidades con los conflictos armados. Recordemos que el siglo XIX europeo había descubierto la escuela de pintura española mediante los saqueos de las guerras napoleónicas y la generosidad de Fernando VI con sus aliados ingleses. Más de un siglo después, cuando, después de la Guerra Civil, se *mostró al mundo* el talento de sus pintores, se consiguió demostrar además la riqueza de las colecciones españolas. Pero no fue la *providencia* la que alcanzó tal logro, sino el negar el *interés más noble* de la Junta, el descartar el *amor al arte* del Comité Internacional, el menospreciar la colaboración de la Sociedad de Naciones y el contar con el *concurso más diligente* de las autoridades políticas de Ginebra.

⁷⁶ Véase bibliografía Sotomayor 1941, pp. 30 y 31-32. Nuestro agradecimiento a Alberto Porlan quien nos ha entregado una fotocopia de este artículo. Véase también Colorado Castellary 1991, pág. 292, y pág. 284, nota 90.

BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIACIONES (POR ORDEN ALFABÉTICO)

Alvarez Lopera, José, *La Política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vols.

Álvarez Lopera, José, «Les œuvres d'art aux portes des frontières», en: Serrano, Carlos (éd.), *Madrid 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, Autrement, serie "Mémoires", 4, 1991, págs. 88-101

AVG Archivo de la Ville de Genève

AVG, 03.PV.98. Actas de las sesiones del Conseil Administratif de la Ville de Genève

AVG, 340.E.1.24.1. Expediente: *Expositions temporaires*; cartón: *Personnel espagnol*

AVG, 340.E.1.24.3. Expediente: *Expositions temporaires*; cartón: *Presse*

Azaña 1981 Azaña, Manuel, *Memorias políticas y de guerra*, 4^a edición, Editorial Crítica, Barcelona, 1981 (1^a ed. Barcelona, 1978).

Arte Protegido... 2003 Argerich, Isabel y Ara, Judith (dir.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del tesoro artístico durante la guerra civil*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 27 de junio-14 de septiembre 2003, Madrid, 2003.

Colorado Castellary, Arturo, «Le Trésor artistique pendant la guerre civile espagnole de Madrid à Figueras», en: *Du Greco à Goya - Chefs-d'œuvre du Prado de collections espagnoles - 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol*, catálogo de exposición, Ginebra, Musée d'art et d'histoire, Ginebra, 1989, págs. 170-199.

Du Greco à Goya... 1989 *Du Greco à Goya - Chefs-d'œuvre du Prado et de collections espagnoles - 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol*, catálogo de exposición, Ginebra, Musée d'art et d'histoire, Ginebra, 1989.

Earp 1939 Earp, T. W., «Prado Pictures in Geneva - Show of Selected Masterpieces - Gesture for Peace and culture», *Daily Telegraph*, 31 de mayo 1939.

Florentin 1939 Lucienne Florentin, *Les Chefs d'œuvre du Prado au Musée de Genève – Itinéraire artistique* (separata del periódico *La Suisse*), junio-agosto 1939.

García Julliard 2002 García Julliard, Mayte, «Une presse politiquement correcte?», *Cahier René-Louis Piachaud*, 10, Noviembre 2002, págs. 5-17.

- García Julliard 2003 García Julliard, Mayte, «1^{er} juin - 31 août 1939 - L'été espagnol du Musée d'art et d'histoire», *Genava*, LI, 2003, págs. 203-232.
- Kenyon 1937 Kenyon, Sir Frederic, «La protection du Patrimoine artistique en Espagne», *Mouseion*, I-II, 37-38, 1937, págs. 183-192.
- Lachenal 1989 Lachenal, François, «Le trésor artistique pendant la guerre civile espagnole de Figueras à Genève», en: *Du Greco à Goya - Chefs-d'œuvre du Prado et de collections espagnoles - 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol*, catálogo de exposición, Ginebra, Musée d'art et d'histoire, Ginebra, 1989, págs. 201-213.
- León 1977 León, María Teresa, *La Historia tiene la palabra (noticias sobre el Salvamento del Tesoro Artístico)*, Hispamerca, Madrid, 1977.
- MAH, CCoP 1939 Archivos del *Musée d'art et d'histoire*, clasificador *Chefs-d'œuvre du Prado* 1939.
- Marriott 1939 Marriott, Charles, «The Pick of the Prado», *The Times*, 31 de mayo 1939.
- Piachaud 1939 Piachaud, René-Louis, «Les trésors d'art espagnols à Genève», *L'Événement*, 1 (1 de julio 1939), págs. 3-8.
- Renau 1980 Renau, Josep, *Arte en peligro, 1936-1939*, Fernando Torres, Valencia, 1980.
- Sotomayor 1941 Alvarez de Sotomayor, Fernando, «Recuerdo de la Exposición de Ginebra (1939)», *Revista Nacional de Educación*, 4 avril 1941, págs. 27-34.
- SdN Sociedad de Naciones
- SdN Int. Coop Archivo de la Sociedad de Naciones, Biblioteca; cartón: *Intellectual Cooperation*
- SdN PA Archivo de la Sociedad de Naciones, Biblioteca; cartón: *Papiers Avenol*