

Nº 099

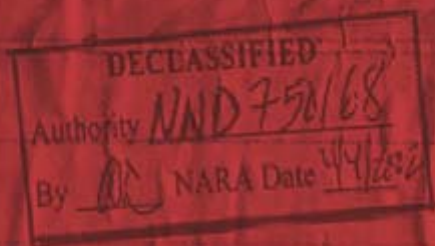
Teleg...
Deutschen R...
(Spree).
B. 190... den

Daniel Schávelzon

EL SILENCIO ES ORO



Tráfico de arte durante el nazismo
en la Argentina



OLMO EDICIONES



DANIEL SCHÁVELZON es Investigador Principal del Conicet, donde ha hecho su carrera, y profesor titular de la Universidad de Buenos Aires donde dirige el Centro de Arqueología Urbana, su tema central de trabajo. Sus excavaciones arqueológicas en Buenos Aires son referentes en la materia para los habitantes de la ciudad y del exterior del país. Además, a lo largo de los años ha penetrado en cuestiones del patrimonio cultural, desde la historia del arte y la arquitectura –sus estudios sobre el Mural de Siqueiros son más que conocidos–, hasta el tráfico ilegal de obras de arte y arqueología en el continente.

Ha editado numerosos libros en el país y el exterior llegando a recibir premios como la Beca Guggenheim, precisamente por sus estudios del patrimonio latinoamericano. Recientemente se ha editado en Gran Bretaña un volumen en su homenaje con sus estudios sobre la Isla de Pascua, parte de la multiplicidad de facetas que su trabajo de investigación ha mostrado. Sus libros sobre el Caserón de Rosas, el barrio de Palermo, los túneles de la ciudad, el Área Fundacional de Mendoza o sus múltiples programas de televisión se han sido profusamente difundidos. Las denuncias de eventos irregulares del pasado como las que muestra este libro, han sido la puerta para investigar temas que, de otra manera, quedarían en el olvido.

El silencio es oro

DANIEL SCHÁVELZON

El silencio es oro

*Tráfico de arte durante el nazismo
en la Argentina*



OLMO EDICIONES

OLMO EDICIONES

Dirección

Omar López Mato

Diseño y diagramación

Daniela Coduto

Corrección de textos

Ana Aramendi Jurado

Schávelzon, Daniel

El silencio es oro / Daniel Schávelzon. - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Olmo Ediciones, 2017.
288 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-1555-79-6

I. Historia Argentina. I. Título.
CDD 982

1ª edición • Impreso en Argentina

© 2017, OLMO Ediciones

Marcelo T. de Alvear 2261 (C1122AAI) Buenos Aires

olmoediciones@gmail.com

www.olmoediciones.com

“Peor que no ver los árboles por ver el bosque
es no ver el bosque por ver los árboles”

REFRÁN POPULAR

“La *Madonna* de la que han estado hablando
es un Rafael genuino y puede valer 1.000.000 de dólares
en Nueva York después de la guerra”

Karl Sonneig (Suiza) a Oberá Buehler (Argentina),
carta interceptada por el Ejército Aliado en 1945

Índice

Agradecimientos	13
Las claves del tráfico ilícito de arte	15
I. Presentación	21
II. Una historia poco conocida	43
Un bosquejo de los sucesos.	43
Tratando de encontrar explicaciones.	53
El nacimiento de la idea.	59
Una sopera de ejemplo, que dice mucho	67
La historia de anciano Kurth.	73
III. Las grandes exposiciones que validaron la ilegalidad	77
La exposición <i>Cinco siglos de historia a través del arte francés</i> , en 1941.	77
La exposición de <i>Arte Gótico y del Renacimiento</i> , en 1944.	82
La <i>Exposición de obras maestras colección P. de Koenigsberg</i> , en 1945.	87
La <i>Exposición de arte francés</i> del Museo Castagnino en Rosario, en 1946.	92
La <i>Exposición de Arte Gótico colección Paula de Koenigsberg</i> , en 1947.	93
El remate Koenigsberg de 1947.	99

El primer <i>Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo</i> de 1947.	102
La <i>Exposición de la Colección Olgiati</i> en 1948.	105
La <i>Exposición de obras maestras siglos XII al XVII Paula de Koenigsberg</i> , de 1951.	109
La <i>Exposición de arte ruso antiguo</i> , de 1961.	111
La exposición <i>El arte de vivir en Francia del siglo XVIII</i> , en 1968.	114
La <i>Exposición de Iconos Rusos, Colección Paula von Koenigsberg</i> , de 1970.	116
El Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez en Rosario.	117
Las donaciones al Museo Nacional de Arte Decorativo desde 1945 a 1973.	117
IV. El mercado de arte en Argentina entre 1933 y 1945 y sus continuidades	121
Lo que se ha investigado en Argentina.	137
Las investigaciones sobre el nazismo en las décadas violentas (1980-2000)	145
¿Qué era lo que se había saqueado?	152
V. El mundo del robo de arte durante la Segunda Guerra Mundial	159
Las justificaciones del robo del arte: el arte <i>Ario</i> y el arte <i>Degenerado</i> .	159
Los sucesos de una guerra interminable.	168
El saqueo y tráfico de arte europeo.	171
El <i>Fuhrermuseum</i> en Lintz, o la megalomanía del arte.	175
De quién es el arte (después de una guerra).	176
La restitución de obras de arte y la Unión Soviética: como afectó en la Argentina.	179
Las ventas de arte ruso en las década de 1920 y 1930.	181
La <i>Brigada Azul</i> española en Rusia y el robo de arte.	184
El retorno de obras de arte al fin de la guerra (1945-51).	185

VI. Sospechosos e investigados, es decir: <i>quién era quién</i>	189
Las fuentes de la investigación.	190
Galerías y galeristas sospechados.	195
La Galería Muller y las ventas de grabados.	199
Sospechados e investigados.	204
VII. ¿Cómo cerramos esta historia?	255
Índice de nombres	261
Bibliografía	267

Agradecimientos

Quiero agradecer a Patricia Frazzi, María del Carmen Magaz, María Laura Montemurro, Peter Watson, Sara Peña, Maximiliano Martínez, Silvia Borja, Roberto Graetz, Francisco Girelli, Jorge Ramos, Guillermo Schávelzon, José Emilio Burucúa y Fernando Báez. Entre las instituciones les agradezco de manera especial a los *National Archives* de Estados Unidos y al empleado sin nombre que me guió por el mundo digital una y otra vez en su sede en Nueva York, al *German Historical Institute*, a *The Association for Jewish Studies* y a la *Goodyear Library* de la Universidad de Princeton. Todos ellos hicieron posible este libro. En Moscú agradezco a Alexey Guzanov (*Pavlov Palace*) y a Aisulu Shukurova (*Gátchina Museum*). Un muy especial recuerdo a Jorge Camarasa que me estaba ayudando en la búsqueda de antecedentes en el momento en que falleció en 2015. Donna Corbin nos facilitó la historia y documentación sobre la sopera de plata y la copia en Filadelfia. Adriana Tarducci de la biblioteca del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco nos fue de gran ayuda.

En el Museo Nacional de Arte Decorativo, lugar en el que transcurren muchas historias aquí narradas, quiero agradecer a su museólogo Hugo Pontoriero. Y dejar claro que los sucesos de las décadas de 1940 y 1950 no tienen nada que ver con la historia posterior a la llegada de la Democracia en dicha institución en diciembre de 1983 y su notable director Alberto Belucci, o en las otras instituciones citadas. Esta es sólo una historia parte de nuestro pasado. A Omar y Celina López Mato les debo esta publicación y mucho más aún.

Las claves del tráfico ilícito de arte

Por Fernando Báez

“Matar enemigos sirve para estimular
la cólera de nuestros hombres;
arrebatar los bienes al adversario
sólo tiene por objeto distribuir el botín”

SUN TZU, *El arte de la guerra*

Desde el paleolítico hasta el día de hoy los grupos en conflicto han intentado no sólo el exterminio de su adversario sino también el dominio cultural. Este se logra con el saqueo, la destrucción, y con una de sus secuelas: el tráfico ilícito de arte, la tercera fuente de riqueza tras el tráfico de narcóticos y armas. Lo que se ha impuesto en el mundo es una regla conocida: la identidad es la memoria y quien manipula los datos o los patrimonios culturales del otro consigue controlar la identidad del afectado. De esa forma se legitima la colonización necesaria para estimular la derrota moral, total, del oponente, el cese de toda forma de resistencia, la formación de rituales nuevos que aseguran la continuidad de un etnocidio o memoricidio social. De esto a la exposición de objetos culturales robados como muestra de triunfo hay apenas un escaso margen. El que queda en evidencia cuando se acude hoy a cualquier museo que intenta justificar la propiedad de una pieza como muestra de buena voluntad, cuando se trata de instituciones o de países o de gobiernos que sin pudor han aprovechado la falta de ética de formas de coleccionismo enfermo, ilegítimo en su procedencia en el panorama contemporáneo. El siglo XXI ya no es el XVIII o el XIX.

El lector conoce cientos de ejemplos, pero voy a reducirme al caso de la Alemania nazi en el siglo XX cuyos efectos perversos muestran que el Holocausto de millones de seres humanos, soldados y civiles, la devastación de ciudades con bombas o químicos, la destrucción general de millones de ejemplares en el *bibliocausto* que duró desde 1933 hasta 1945, tuvo una dimensión infame ampliada en el robo sistemático de obras de arte. En el siglo XXI se han difundido películas de cine, documentos y libros sobre los equipos de soldados de la coalición aliada de EEUU que logró localizar algunas de esas grandes obras, y ha habido volúmenes enteros consagrados a describir la magnitud del desastre de la Guerra Mundial. Esos también son los documentos que, parcialidad mediante, se utilizan en la base de este libro y que lo generaron.

Hay que recordar que no sólo Joseph Goebbels fue un destructor cultural. Tenía un rival cuyo nombre fue Alfred Rosenberg, el director de la Oficina para la Supervisión General de la Cultura, la Ideología, la Educación y la Instrucción de la NSDAP (Partido Nazi). Y Rosenberg era un ensayista muy leído en su tiempo por su libro *El mito del siglo veinte* publicado en 1930, con el que había ganado el respeto supersticioso de Hitler. Rosenberg era un seguidor devoto del pensamiento filosófico de Arthur Schopenhauer y de la música clásica. Fue gente que podía generar un genocidio y deleitarse con la belleza de la música o la pintura al mismo tiempo. Goering disfrutaba –a su manera- de sus enormes colecciones de cuadros y esculturas robadas. Eso es lo terrible: también eran humanos, aunque por suerte no como nosotros.

Rosenberg constituyó la Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR), que sería utilizada para confiscar bienes culturales para el Institut zur Erforschung der Judenfrage (Instituto para la Investigación de la Cuestión Judía). En julio de 1940 dio la orden de conseguir libros para una mítica mega-biblioteca nazi llamada Hohe Schule, que tendría su sede en Bavaria y que jamás llegó a existir. Entre sus funciones, se especificó la de actuar en las zonas ocupadas militarmente para saquear colecciones, bibliotecas,

archivos y museos. Las consecuencias son conocidas: el robo masivo de obras de arte en toda Europa y el inicio de un proceso de apropiación, venta y desvanecimiento del origen de las obras por motivos espurios y su dispersión. Esa dispersión llega hasta hoy y muchas pinturas que Interpol daba por destruidas se han encontrado en fechas recientes en fondos que manejan el narcotráfico y el terrorismo, para lo cual generaron un nuevo mercado negro del arte. Como algo similar a los que se han revelado en los últimos años donde se expusieron los secretos de los paraísos fiscales de las élites financieras del planeta. Es un universo, un mundo donde no sólo estaban los que robaban oficialmente, sino los que medraron a su alrededor. Hace algunos años había quienes se preguntaban a dónde iban a parar cientos de miles de grandes obras de arte que desaparecían por guerras u otros motivos: hoy lo sabemos, los estados lo saben, pero el silencio es absoluto.

Se han escrito en el mundo muchos libros sobre estos temas, hay ensayos, tesis doctorales, discursos, proyectos, investigaciones bien hechas y otras no completadas. Y eso es en los países centrales, pero raras veces esto sucede en Asia, África, Medio Oriente o América Latina todo todo tiene a silenciarse. Desde hace muchísimo hay datos sobre el uso de determinados países como plataformas del tráfico de arte por grupos vinculados al nazismo y el neo-nazismo, y por otros antes y después y hasta el presente, pero nunca terminamos de saber nada. De ahí mi sorpresa ante la denuncia necesaria que hace Daniel Schávelzon en *“El silencio es oro: Tráfico de arte durante el nazismo en la Argentina”*, que tiene el lector en sus manos y que recomiendo con admiración debido a su contenido sorprendente y novedoso. Sin discusión es el mejor libro que se ha preparado en América Latina para entender el paso del tiempo del nazismo y su conexión con las obras de arte, un aporte que va a generar controversia y espero que sirva para despertar atención entre los responsables para que esto no siga con la impunidad intencional del caso. No hay justificación para lo que ha sucedido ni para proseguir con ese camino dentro de un

sistema de complicidades silenciadas. Una investigación de corte periodístico, inédita en el continente precisamente porque sus bases son académicas, lo que se afirma es sobre sospechas basadas precisamente en hechos en extremo sospechosos. Que ya otros lo habían visto y lo bosquejaron, ahora se abre la puerta un poco más, los resultados finales quizás demoren otro siglo en conocerse, pero así se avanza. Y Schávelzon no juzga, ese es tema de la Justicia, nos presenta los casos y lo poco que se ha logrado saber a lo largo de setenta años y en documentos que quedaron dormidos hasta ahora. Para algunos quizás sea poco, casi una nota periodística, para otros va a ser demasiado encontrar a un familiar o un antiguo político de su facción, pero así se abre la historia de estos hechos.

Daniel Schávelzon es un autor imprescindible para todos los que estudiamos el patrimonio cultural en la historia de la humanidad. Lo he leído y releído con frecuencia, lo cito ante estudiantes y lectores; tengo en mente dos de sus libros que me han impactado: *El expolio del arte en la Argentina: Robo y tráfico ilegal de obras de arte* y *Arte y falsificación en América Latina*. Son libros esenciales, exhaustivos, determinantes, que le han ganado el respeto y, estoy seguro, el odio de los que siempre han sentido una superioridad moral contra todo intento de exponer sus delitos –o de sus antepasados-, debido a que han disfrutado de cargos y protección política, policial o militar en Argentina.

Schávelzon es, además, un arqueólogo sin temor, es investigador del CONICET y Director del Centro de Arqueología Urbana de la Universidad de Buenos Aires, un académico excelente que ha ayudado a formar una generación de expertos en diversos países. Las huellas de su labor están en decenas de centros especializados internacionales y en varios idiomas.

Debo insistir, para cerrar estas palabras iniciales que invitan a una lectura intensa y comprometida, que *El silencio es oro* atestigua uno de los caminos más singulares en América Latina: la búsqueda de las claves para entender quiénes somos, qué somos, por qué somos como somos, la crónica de esa identidad mutilada que nos marca ante el mundo y nos hace repetir una y otra vez ciclos

históricos. A reproducir formas híbridas capaces de transformarse en una vieja tradición universal: la complicidad y el secreto de redes como la que se mantiene en el tráfico de arte, donde el tema de los tiempos del nazismo es insoslayable por más años que tenga en la historia. Como lo advierte el escritor, no podemos seguir amnésicos, desconectados y crecer sin entender problemas que lejos de cerrarse tienen fisuras mayores de las que sospechábamos y es justo el tiempo de abrir los ojos ante la realidad tan cruda que describe este volumen. Un texto fascinante que va a ser, sin lugar a dudas, una referencia de valor en los profundos cambios estructurales que se viven en los estudios culturales del siglo XXI.

París, 2017

I. Presentación

“Perdón, me olvidaba que la boca cerrada
se amolda mejor al *status quo*”

REYES CALDERÓN

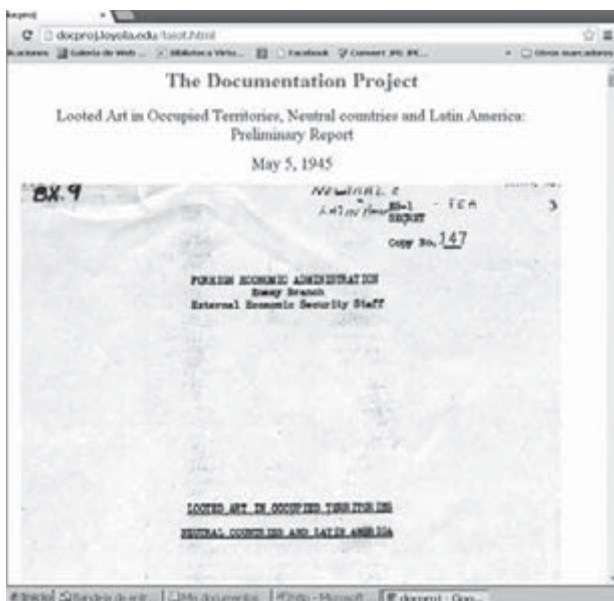
El expediente Canaima, 2009

Este libro debería comenzar como los cuentos infantiles diciendo: “Había una vez un mundo donde estalló una guerra brutal en la que varios países que eran cultos e importantes se mataron entre ellos”. La diferencia entre los cuentos y la Segunda Guerra Mundial es que murieron trágicamente millones de personas en su mayoría inocentes, se destruyeron ciudades, se arrasó con todo lo que se pudo destruir y robaron todo lo que pudieron en un genocidio jamás visto en la humanidad. Obviamente se llevaron todo lo posible, en especial lo máximo de valor que es la vida humana, pero después también lo mejor de lo que había en cada lugar. Fue un mundo raro, difícil de creer que haya existido si es que no hubiese ocurrido hace tan pocos años; nuestros abuelos o padres lo vivieron y muchos de los involucrados vinieron aquí buscando un refugio para no pagar sus culpas. Otros lo hicieron por motivos muy diferentes, sobre ellos nos referiremos.

El tema que nos interesa no es esa historia trágica y salvaje de matanza y destrucción, si no que en medio de la hecatombe a alguien se le ocurrió que se podían hacer buenos negocios, distintos de los habituales en esas situaciones. Siempre en las guerras ha existido un mercado negro que especula con los alimentos

y las medicinas, o la inhumana venta de pasaportes para salvar vidas o entregar armas a todas las partes, si no que se le ocurrió hacer algo diferente: traficar con arte para ganar dinero. No robarlo, ya que eso sí se hacía, de quienes hablamos era de los que accedían a las obras sin ensuciarse, para borrar su origen y venderlo de nuevo. No era algo hecho por militares –salvo unos pocos–, si no por civiles que actuaban igual que en los cuentos, aquellos en donde príncipes y princesas no se ensuciaban con lo cotidiano y que amaban la belleza y nadie sabe de dónde salían sus fortunas y palacios. Eso hicieron: buscaron un lejano y exótico país en el extremo del mundo (le tocó a la Argentina), un país fuera de la contienda pero con gobiernos que los apoyarían o al menos mirarían para el costado, y en donde habían muchos que suponían tener gran cultura. Y usaron a ese país intensamente. No eran príncipes ni princesas, sólo gente que lograba apropiarse de obras de arte de palacios y museos de Europa, o que habían sido sacadas con violencia a personas o familias o comercios que vivían en los países invadidos, o que aprovechaban la necesidad de un pasaporte para salvar la vida, o de quienes fueron torturados hasta la muerte para quitarles todo. Luego mandaban lo reunido a ese lejano lugar sudamericano, generalmente tras escalas en España o Portugal en Europa, y al parecer Cuba y Panamá en América, y con algunos retoques que disimulaban la procedencia y de inventar supuestos propietarios anteriores los vendieron al ganador de la guerra o a quien quisiera comprar, algunos de ellos argentinos.

Todo era bastante fácil, poco riesgo y con mucha riqueza a ganar. Casi un cuento de hadas lástima que fue en serio.



Portada del desclasificado *Proyecto de Documentación sobre Obras Robadas*. Incluye el reporte Aliado de 1945 sobre tráfico de arte en países que eran neutrales durante la guerra como Argentina



Este libro lleva por título la conocida frase de *El silencio es oro*. No está elegida por casualidad sino porque expresa el sentido de esta investigación en el submundo del arte. Un lugar en donde callarse era obligatorio para poder participar, con o sin conciencia de su silencio cómplice. Y fue lo que primó sobre el tráfico de obras de arte llegadas desde Europa durante la Segunda Guerra Mundial: el mantener todo oculto tal como sucede con lo ilegal o el contrabando. La idea por la que esas obras se trajeron hacia aquí era que se lograba impunidad gracias a la distancia, el cambio de lengua, la marginalidad del país con los beligerantes, el apoyo de los gobiernos, la facilidad de la corrupción, el desinterés del Estado, y más que nada la esperanza de que si hacían las cosas bien nadie lo iba a poder aclarar. Nadie soñaba siquiera que aparecería Internet. Tampoco

era un feo lugar donde quedarse y gastar ese dinero si algo andaba mal: para el brutal mundo de la guerra Argentina era una especie de paraíso en paz. Todo eso resultó cierto ya que aunque hubo muchas sospechas casi nada se logró probar. El objetivo de ese tráfico era disfrazar las obras de arte que entraban para luego poderlas revender con una nueva historia, limpiando sus antecedentes. Sea cambiando las etiquetas e inscripciones, sea dejándolas y exhibiendo eso mismo como un trofeo; si algo venía de Versailles era digno de ser comprado. Si fue de un rey, un zar o un pashá, mejor aún, fuese verdad o mentira, lo hayan obtenido por las buenas o malas. Pero para mandarlas fuera sí era necesario crearles una nueva historia, mostrar que no llegaron de la Europa saqueada sino que estaban aquí olvidadas por siglos: hacer una historia falsa.

Y si no, siempre era posible vendérselas a alguien local que pagaba buen dinero olvidando el origen de lo que compraba sin sentir remordimiento alguno. Incluso quizás se encontraba alguien en el gobierno que pagara por ellas. Así muchos compraron con la esperanza de que los nietos la vendiesen igual que él, sin averiguar nada. Y si la obra era una buena falsificación daba lo mismo: iniciaba su historia aquí, oficialmente.

Este proceso que describimos para el arte y tan común con el dinero lo llamamos *lavado* y a veces *blanqueo* (es decir borrar o disimular su origen). Estados Unidos era en ese momento –y después–, el gran comprador de arte mundial, y en esa época lo hacía tan solo con que un vendedor legítimo facturara la obra. En ese caso no se preguntaba dónde había estado antes, el origen, avalando el circuito, se exigía sólo un propietario legal. Hoy es diferente gracias a que esto se ha puesto en evidencia país tras país impulsado por el propio Estados Unidos y ya no puede hacerse con Internet por medio. Hoy ningún museo serio del mundo lo hace y cuando sucede así son los escándalos que vemos en los medios de comunicación. Fue una lección dura de aprender: si no hay papeles las cosas no tienen valor, se diga lo que se quiera, o vale tan poco que el negocio se evapora.

En esos años resultaba tan fácil todo que sólo era necesario que un cuadro poco conocido fuera llevado desde Polonia, Hungría o

Francia para ser colgado por un único día en una exposición en un museo público de cualquier parte del mundo –Argentina incluida–, para lograr que figurase en un catálogo oficial de donde fuese pero fuera de los países en guerra. Con eso era suficiente para ser considerado un antecedente válido para venderlo o comprarlo. No es que el interesado no pedía nada sobre los antecedentes de una obra sino que se conformaba con poco. Eran sin duda otros tiempos.

En 1944, poco antes de terminar la Segunda Guerra Mundial, se realizó una gran exposición de arte en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Creado en 1937 en la fastuosa residencia de la familia Errázuriz que había sido comprada por el Estado nacional. Allí, un poderoso empresario exhibió un cuadro de grandes dimensiones pintado supuestamente por El Greco¹, titulado *Jesús en la casa de Magdalena*. Era una obra mayor, se entendía que significaba un logro internacional el que alguien pudiera comprar y traer al país una obra de esa calidad y valor ya millonario. Pero como toda obra de arte de primera línea mundial al ser exhibida públicamente, debe llevar su genealogía, su historia, explicar su procedencia y más en una época de guerras. Costumbre establecida desde hacía mucho tiempo en el mundo (valga Inglaterra que se hace desde el siglo XVII, Italia lo hacía desde el Renacimiento). Para ello, su propietario, puso en el catálogo: “*Proviene probablemente del retablo de la iglesia de Titulcia*”².

Al margen de la duda que hoy nos genera la palabra “probablemente”, término poco claro si es que era un retablo que había estado en un lugar público, nos preguntamos: ¿sabía su dueño que pocos antes a esa iglesia española le habían sido robados cinco grandes cuadros del mismo autor y ése era uno de ellos? ¿Sabía que estaba mostrando delante de la cultura local una obra buscada en otra parte del mundo? ¿Tan ingenuo eran él, el museo, los críticos

1. Hoy sabemos que lo hizo su hijo Jorge Manuel.
2. Catálogo: *Exposición de arte gótico y del Renacimiento*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1944.

y el entorno artístico que nadie se dio cuenta? No pongo en duda la buena fe del expositor pese a que luego se mantuvo el cuadro silenciado en Buenos Aires hasta el presente, pero es un ejemplo del mundo en que vivía una parte de nuestra sociedad.



Cuadro atribuido a El Greco proveniente de una iglesia española saqueada, exhibido en el Museo Nacional de Arte Decorativo en 1944

Fue en ese contexto mundial en que se produjo el tráfico internacional de arte. Eran los años del nazismo y con nosotros comenzó con el presidente Ortiz, luego con Farrell, siguió con los militares del GOU que dieron el Golpe de Estado de 1943 y luego durante el peronismo. Ya no importa saber si los que participaron de esto eran cómplices del nazismo o del fascismo o del falangismo o del Portugal de la dictadura de Antonio de Oliveira Salazar. Era todo lo mismo en la larga distancia de los continentes. A los

traficantes no les importaba si los objetos los robaron los nazis, si lo secuestraban para Stalin, si los saquearon los franquistas o los Republicanos, lo importante es que los compraban a precio vil en esos años de locura europea. El contrabando y el tráfico ilegal no tienen origen ni propietarios porque es mercadería en circulación a la búsqueda de quien la compre, inocente o engañado, cómplice o culpable. Es posible que alguno de los expertos locales, o de los compradores, no terminaran de darse cuenta de lo que pasaba ya que las obras se movían rápido y entre varios países; pero si estaban enterados era mucho peor de lo imaginado.

Valga otro ejemplo: en la exposición citada hubo una escultura de madera del siglo XV que fue de la colección de Matías Errázuriz, colección discutida porque la proveniencia de muchos de sus objetos jamás tuvo un papel, pero todo venía de épocas anteriores, eran temas viejos. Igualmente alguien podía con todo derecho, preguntarse ¿cómo llegó desde el siglo XV al XX sin que hubiera un propietario en el medio? Pero también era cierto que ¿quién pediría un papel sobre el origen de su colección a algo que venía a integrar el patrimonio nacional que el gobierno adquiriría? No tengo dudas de que compró aprovechando los precios bajos de la primera guerra mundial, pero no hay papeles. Y tampoco que si tenía una (o varias) estancias o automóviles o casas todo estaba bien escriturado, pero llama la atención que las obras de arte no. Absurdo, aunque un cuadro valiera más que un auto no había siquiera una escritura.

Y siguiendo con esa escultura, al exhibirla en público se escribió en el catálogo que su origen era el altar de una iglesia en la ciudad de Amberes (eso sonaba raro porque Bélgica acababa de ser invadida y saqueada, y por segunda vez en el siglo) y nada decía si la tenía desde antes o no, era un dato nada menor en esa situación. Es más, el problema era que la iglesia de la que se decía que provenía nunca existió, al menos con ese nombre. ¿Posible error menor en una palabra en otro idioma? Puede ser. Lo que sucede es que eso se torna extraño si el director del museo era el yerno del que fuese dueño de la escultura. Quizás todo fuese inocente, pero la casualidad parece grande.

Era como que nadie ataba cabos de lo que pasaba. Y lo mismo sucedió una vez tras otra, lo que evidencia que no había quien se preocupara en averiguar de dónde venían las obras de arte, en confirmar si era verdad lo que alegaban de palabra los propietarios y los comerciantes que se las vendían. Y eso porque queremos pensar bien de ellos. Al haber atrás del objeto un apellido famoso o aristocrático parecía que todo estaba garantizado. Por supuesto, a lo mejor el cuadro del hijo de El Greco fue bien comprado a larga distancia y le mintieron al comprador al hacer la operación, eso es más que posible, pero se hubiese aclarado si alguien en el museo hubiera querido averiguarlo: una carta, un llamado telefónico, un telegrama hubieran bastado ante tamaña obra y tanto dinero en juego. Era necesario corroborar ese dato porque su propietario, Alejandro Shaw, poco antes había quedado entre los concejales sobornados por la CHADE para aprobar contratos espurios de la empresa eléctrica española de la que a su vez participaba en el directorio³. Y esa empresa estaba en manos de otros dos comprobados coleccionistas españoles residentes en el país que movían ilegalmente sus obras, como eran Cambó y Brosens. Es decir que había sobre qué sospechar.

Estos extraños movimientos se acabarían en su mayor parte poco después de la guerra y no casualmente. Es decir, en un par de años dejarían de llegar los cientos, miles de objetos desde Europa que luego desaparecían tras ser exhibidos. Y comenzaría una nueva racha: la de exhibición –en los mismos lugares– de obras falsas de pintores más que famosos, que después de su aparición repentina aquí se irían al exterior. Esa sería la segunda etapa y nos queda en gran medida fuera de nuestro estudio, pero la forma de operar utilizada fue similar.

Los directores del Museo Nacional de Arte Decorativo y del de Arte Hispano-Americano, además de otros grandes museos, en

3. Borja de Riquer, (2016), *Cambó en la Argentina: negocios y corrupción política*, Barcelona: EDHASA.

esos años dejaban pasar esas cosas para nada inocentes –conste que no digo que fuesen culpables–, y eso lo sospecharon los organismos internacionales en 1945. El resto del mundo no era infantil en su forma de pensar, se estaba en un contexto de guerra mundial, de millones de muertos, de genocidio y saqueo, y el tráfico de arte era moneda corriente en Europa. Y nadie podía alegar no estar enterado de los sucesos del día. Incluso hubo argentinos o residentes en el país que fueron a Europa en plena guerra, a ciudades bombardeadas, a comprar arte: ¿podemos hablar de inocencia en todos los casos? No, al menos no en todos los casos. La idea era que esto quedara silenciado para siempre.

Nadie imaginaba que algún día iba a crecer un sistema mundial de intercambio de información como es Internet, menos aún que los registros de las obras de arte y los nombres de las personas involucradas, sospechadas o investigadas se harían públicos. ¿Alguien imaginaría que setenta años más tarde un organismo internacional buscara y recopilara los archivos y cartas de todos los anticuarios y los hiciera públicos? Bueno, eso hace la Asociación Americana de Museos en Internet, incluso en nuestro país lo hace con más modestia la Fundación Espigas, y los papeles faltantes hablan por sí solos, pero nadie lo imaginaba en 1945. Era posible hacer un certificado falso o decir que un experto autenticó un objeto muchos años antes y resultaba difícil demostrar que era mentira si estaba muerto, otra cosa es hoy en que al ver sus papeles ese documento no existió.

Seguramente varios de los citados en las listas de sospechosos e investigados que publicamos aquí nunca supieron que lo eran, desconocían que sus cartas eran leídas y sus teléfonos escuchados. Si no fuese así quizás nunca habiéramos sabido acerca de lo que estamos hablando. Tampoco se pensaba que los ejércitos de gran parte del mundo desclasificarían su información incluyendo a los Aliados, la CIA y el FBI. Hoy en día hasta Rusia y sus museos lo han hecho o lo están haciendo y menos aún se pensó que habría organizaciones para analizar los antecedentes de cada obra de arte y de cada comerciante habido. Existen ya organizaciones

de ese tipo en cada país que estuvo en la guerra las que dan acceso libre a los archivos de obras saqueadas. Ya es difícil esconder algo. Pese a eso la Argentina aun no hace públicos los inventarios de muchos de sus museos. O salvo honrosas excepciones se niega informar los antecedentes de sus piezas, se ponen mil trabas para ver un objeto del depósito o tomarle una fotografía, en un gesto que genera la sospecha del encubrimiento o el temor a qué se puede encontrar o a saber qué falta. La única forma de limpiar toda sospecha sobre el origen de una obra de arte es publicarla junto a su documentación. No sólo decir quién la donó, sino su proveniencia, su origen, su historia previa, que no es lo mismo. Para este trabajo hemos pedido turno para tomar fotos en depósitos y se nos han dado, cuando se nos lo dio, hasta con un año de demora, previo pago, con la condición que la tomara un miembro de su propio equipo y sin poder ver o tocar la pieza de cerca y en muy baja definición. Los demás simplemente se reservaron el derecho a sus archivos, pese a ser instituciones públicas.



Lo que usted va a leer es verdad, o mejor dicho fue verdad. Nos pasó aquí y a nosotros entre 1940 y 1950, y con mayor intensidad entre 1944 y 1947, o es posible decir que les pasó a los que vivían aquí, a nuestros padres o abuelos, que es parte de nuestro pasado, es importante para entender la cultura de hoy. No ha faltado quien haya tratado de esconder esta historia, disfrazarla, tapar lo que se pudiera, disimular, emparchar. Cuando se hicieron las investigaciones impulsadas por la *Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades Nazis en la Argentina* (CEANA) en 1998, varios de sus miembros renunciaron porque los archivos que debían estudiar habían sido destruidos, incluso días antes. Era verdad y lo denunciaron una y otra vez, lo que puso en evidencia que hay quienes trabajan, o trabajaron, para que hubiera cosas que no se supiesen nunca. La memoria es la peor enemiga que algunos pueden tener. Y podemos entenderlo si son temas económicos,

políticos o de refugio de criminales, no sospechábamos que pasaba lo mismo en temas del arte.

Los autores de varios libros y denuncias periodísticas de los últimos treinta años vislumbraron la existencia de lo que llamaron el Oro Nazi y junto con él citan la presencia de valiosas obras de arte, pero nunca se terminó de entender qué pasó con ellas. No hubo nunca una lista, una foto, un dato concreto. El oro, la plata, las joyas, el dinero... se gasta, se trasmuta, desaparece en las redes de la economía legal o ilegal; las obras de arte no. Por el contrario cada día valen más y son más conocidas y públicas. ¿Dónde están? Por supuesto es algo difícil de probar que un cuadro o una antigüedad haya pasado ilegalmente por el país, por múltiples razones: porque nunca hubo papeles, porque los que sabían algo ya murieron, o nadie se dio cuenta, o había temor ya que varios de los involucrados eran portadores de apellidos conocidos, o era peligroso, o porque no les importaba. Quizás había cosas más importantes por las que pelear en esos años, como fue tratar de impedir la protección a criminales de guerra refugiados en el país, pero no hay excusa para que esto también nos haya pasado.

Para este estudio hubo que analizar a cada uno de los sospechados, investigados e involucrados en el tráfico ilegal de lo robado o expoliado durante los años del nazismo y sus aliados y para eso por suerte existen los archivos desclasificados, aunque sean de acceso complejo. No importaba si creíamos que era gente inocente caída en redes de las que no fueron parte, hubo que estudiarlos igual. Gracias a eso podremos discutir qué puede ser verdad o sólo una mala interpretación, o un simple error de los organismos internacionales, incluso de oscuras maniobras de la inteligencia o contrainteligencia de algún otro país. Que quede claro que hablamos de gente que fue investigada, no que fueron encontrados culpables ya que nadie siguió los casos. Notaremos que personas inocentes formaron parte de las listas seguramente por tener el mismo nombre que otro al que no pudieron encontrar. Si no se hubiese suspendido la investigación de los Aliados después de la guerra quizás las cosas se hubieran

aclarado más, pero no fue así. Por eso muchos documentos a los que accedemos pueden ser discutidos, sin duda hay personas investigadas que están allí por error o por haber estado en malas compañías en mal momento, o por tener un nombre demasiado común (es obvio que hay confusiones), pero el conjunto de información es de importancia para la historia del arte. Valga de ejemplo el de los que nadie podría defender como el nazi Carlos Fuldner, a la inversa es imposible sospechar de Carlos Hirsh, pese a que está en las listas de los Aliados. No era lo mismo Hirsh que Paula de Koenigsberg o Edouard Larcade acusados de ser traficantes internacionales residentes aquí por ese motivo. No era lo mismo que judíos o no judíos intentaran recuperar sus obras robadas en Europa y que fueron espiados por el sólo hecho de hablar en sus cartas de grandes obras en manos de nazis. Entendamos lo relativo de la información y nuestras fuentes. Y que esto no es aquí un tema de religiones sino de negocios sucios.

Podrían darse vuelta estos argumentos y aceptar que la información de los Aliados o la CIA estuviera intencionalmente distorsionada. O si hay un apellido con dudas todos podrían estar en las mismas condiciones. Es cierto, podría. A nadie le gusta trabajar con esas fuentes, sería mejor hacerlo con otras, pero no las hay o no pudimos dar con ellas. Aquí no es posible hacer trabajos como los recientes sobre las colecciones robadas por Goering⁴ o el mercader de arte de Hitler⁵ con cientos de documentos alemanes originales. Ya hace casi veinte años no pudo hacerlo la CEANA, menos nosotros ahora; por lo que optamos agregarles listas hechas por periodistas serios del exterior que, finalmente, muestran lo mismo. Todo puede ser discutido y desacreditado desde una mirada paranoica o

4. Hanns Ch. Lohr, (2012) *El mercader de la muerte: Goering y el robo de obras de arte durante el nazismo*, Edhasa, Buenos Aires.
5. Meike Hoffman y Nicola Kuhn, (2016) *Hitlers Kunsthandler: Hildebrand Gurlitt 1895-1956*, Verlag C. H. BeckoHG, Munich.

exageradamente académica, entonces volveríamos al principio, a no decir nada, triunfaría el que *El silencio es oro*.

Asumimos que no es válido el argumento que si a uno lo roban puede hacerlo a otro después. Si la ex Unión Soviética robó obras de arte de Hungría, Polonia o Alemania del Este al invadirlas como parte de los Aliados en 1944-45, y se las llevó a sus propios museos para compensar los daños sufridos, el que antes las hubiera robado Hitler no perdona nada. Lo mismo dijo Hitler: que saqueó Francia porque a ellos los había robado Napoleón.

Las historias Revisionista y Nacionalista asumen que la Argentina no se alió al Eje (Alemania, Italia, Japón) para darle un traspie a la estructura interamericana controlada por Estados Unidos, y de paso a Gran Bretaña, que era para incremento de nuestra soberanía e independencia en un gesto de afirmación nacional. Eso no es más que una pelea de interpretaciones que viene desde la época misma de la guerra y que aquí no solucionaremos. Lo que sí sabemos es que así se construyen los relatos: adaptando el pasado a las necesidades de hoy. Lo real es que para los militares y políticos en el poder de aquellos tiempos este tema del arte ni siquiera existió: ningún presidente durante esos años, desde 1933 a 1955, estuvo siquiera interesado⁶. Pero a Priebke, a Eichmann, a Pavelic hubo que sacarlos del país para juzgarlos en tribunales internacionales después de años de protección incluso a sus familias. Los otros protegidos murieron tranquilos en su casa como no lo hicieron los millones a los que mandaron sacrificar en los campos de exterminio⁷.

Este libro trata sobre obras de arte y no de historia política, ni nacional ni internacional pero se cruza con ella todo el tiempo, a cada renglón. Y si no lo hacemos no se entiende el papel que nos cupo como país, saber cómo fue posible. Fuimos intermediarios, con suerte alguien vio y apreció algún cuadro, una escultura, comió

6. Daniel Schávelzon, (2008), *Mejor Olvidar: la conservación del patrimonio cultural argentino*, Buenos Aires: Academia de la Historia de Buenos Aires.
7. Tomás Eloy Martínez, (1984), *Perón and the nazi war criminals*, Washington: Woodrow Wilson Center.

en una vajilla de porcelana, leyó un libro incunable, pero casi todo se fue muy rápido. Fuimos parte de los que *blanqueamos* el tráfico de arte, *lavamos* cosas de proveniencia poco clara, lo que llegaba sin papeles, el arte que entraba y salía y en el medio se le fabricaba una genealogía aceptable o una historia creíble. Un ejemplo: la gran comerciante disfrazada de coleccionista Paula von Koenigsberg, exhibió sólo en las dos primeras ocasiones de las varias en que pudo hacerlo, en 1945 y 1947, y en nuestros mayores museos, cerca de 700 obras de nivel mundial, muchas hoy valuadas en millones de dólares. Cuando hizo la única venta pública a fines de 1947 sólo le quedaban 42 de ellas y muchas ya eran nuevas y no las conocidas. Eso suena más que extraño si realmente era coleccionista. Pero de manera insólita ingresaban también al Museo de Arte Decorativo y el de Arte Hispano-Americano algunos de sus objetos los que le eran adquiridos por el Estado nacional (la Comisión Nacional de Cultura), una y otra vez hasta el año 1971⁸. No hay duda que fue un buen negocio si duró treinta años. Y no contamos sus grandes exposiciones de 1951 y 1961 porque ahí ya hay otra historia diferente, de posibles obras falsas. Y en el país si buscamos esas obras hoy sólo hemos encontrado menos de media docena fuera de los museos: lo que no se fue del país hubo que quemarlo por no ser auténtico. Luego analizamos caso por caso, pero muestra la velocidad con que estos objetos se movían en un lugar del mundo en que era inimaginable que se consumieran internamente.

Algunos de los argentinos que habían pasado por París y lucido sus millones fueron candidatos para decir que esas obras estaban en sus mansiones desde hacía mucho tiempo, como si eso borrara la falta de antecedentes. Por ejemplo, que estaban en su estancia desde los tiempos de sus abuelos, o que se las habían comprado a un amigo y todo había sido de confianza. ¿Quién pondría en duda su palabra? ¿A alguien le convenía dudar? Eran historias posibles, tenían sus resi-

8. *Colección permanente, donaciones y adquisiciones 1937-2003*, Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires.

dencias llenas de obras de arte por generaciones, una más nada cambiaba salvo para el que había sido su dueño verdadero. Los ejemplos que traemos muestran que cuando algunas grandes familias y coleccionistas aceptaron participar con sus obras en estas exposiciones, las que otros usaban para lavar piezas llegadas ilegalmente –quizás embelesados ante tanta belleza repentina–, no fueron totalmente inocentes. Eran partícipes necesarios pero no por eso inocentes. El ejército Aliado vio el plan urdido, se hicieron sus extensas listas de sospechosos, personas a las que les leyeron las cartas e interceptaron sus teléfonos y telegramas sin importar quiénes eran, les revisaron cada pasaje y cuenta bancaria. Podemos discutir esas listas, podemos leerlas de una u otra forma, pero no negar su existencia.

LIST OF ART SUSPECTS

AMENDE, J GORDON	
ARTMAN, WILHELM	
de ASSE CAMBO Y BATLEE, FRANCISCO	BUENOS AIRES/
AQUAVELLA, NICHOLAS	NEW YORK
BENTON, PAUL	NEW YORK

de BIRKHOFFER, RICHARD	NEW YORK
ENDEN, HANS ERICH	SANTIAGO
EMDEN, MAX	BUENOS AIRES/
EVERETT, G M	WASHINGTON, DC
FELCHMUELLER, WALTER	ALCONA
FELMSTEN, ESTEBAN	BUENOS AIRES
FERGUSON, J B	LONDON
FINE ARTS ASSOCIATES	NEW YORK
FINSCHER, THEODOOR	LIVERNE
FOWLER	NEW YORK
FREUND, WASHINGTON	NEW YORK
de FRENZ, A C	
GALLA, RENE	PARIS
GANZ, PROF. PAUL	BASEL
GELLES, CARLOS	BUENOS AIRES/

NEW YORK	
de HALKE, CESAR MONGE	NEW YORK
HENSCHEL, CHARLES R.	NEW YORK
HERLBRUNNER, ALPHONSE	BUENOS AIRES/
HEIMAN, JACOB	NEW YORK/LOS ANGELES

KOENIGEL, ERIC ARNE	NEW YORK
KNOEDLER GALLERY	NEW YORK
KOENIGSBERGER, NICOLAS	NEW YORK/BUENOS AIRES/
de KOENIGSBERG, PAULA	MEXICO CITY
KOENIGSBERGER, PAULA	NEW YORK/BUENOS AIRES/
KOETSCER, D M	NEW YORK
KOODMAN, PICTER J.	NEW YORK

PARIS	
MONDSCHEN, A F	NEW YORK
NEUGEBAUER, ROBERTO	(ARAGA?) VENEZUELA
de NICHOLSON, MARGON	BUENOS AIRES/
de PAATS, ENRIQUE	BUENOS AIRES/
PINSKER, SELMA	NEW YORK
RAFFER, WILHELM	BASEL
RADO, JORGE	BUENOS AIRES/
RENDOR, JEAN	LOS ANGELES
ROCHLITZ, GUSTAV	BERLIN

Recortes de una lista de personas investigadas por sospechas de traficar arte durante la guerra mundial, desclasificada por el ejército Aliado. Hay argentinos o residentes marcados en gris

El estudio hecho por la CEANA en 1998 mostró que en el Museo Nacional de Bellas Artes no había un cuadro que no tuviese una adecuada genealogía demostrable⁹. Eso es cierto porque sus autores vieron quiénes las habían donado y cuándo lo hicieron y realmente todo estaba bien. Pero no se fijaron de dónde provenían las obras antes de esos donantes, a quiénes se las compraron, de dónde le llegó al donante; ver la historia un poco más atrás. No se observó que había objetos de gran antigüedad que jamás habían aparecido en ninguna parte, que sus dueños no tenían un papel previo que mostrara cómo, cuándo y quién la trajo al país. Suena raro que algo del siglo XII sólo tuvo al dueño reciente: ¡es un agujero de ocho siglos! Quizás se nos escapen las explicaciones pero no las vemos.

Haremos aquí una revisión de exposiciones y no de colecciones, para demostrar que más de la mitad de lo que se exhibió en los años de la guerra y posguerra era de origen al menos muy dudoso, o que sus dueños no tuvieron manera de explicar su proveniencia, o que dijeron cosas absurdas. Obviamente eso no prueba delitos, cosa imposible después de más setenta años, pero eran personas que además fueron investigadas por posible tráfico ilegal por los organismos internacionales.

173. DOS MINIATURAS ILUMINADAS SOBRE PERGAMINO.

Francia, siglo XVI.

Una de ellas representa un paisaje en verano, la otra en otoño con los trabajos de campo adecuados a cada estación.

Alto, 23 cm; ancho, 15 cm.

Colección de la Señorita X. París.

Expositores: Juan Manuel Acevedo y Señora.

La inocencia: datos del origen de dos obras del Renacimiento exhibidas en el Museo Nacional de Arte Decorativo en 1944, cuando Francia estaba en poder del nazismo: “*Colección de la Señorita X, París*”.

Hoy sería un chiste de mal gusto

9. CEANA, (1998), *Informe final, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina*, Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores.

Si uno revisa los catálogos de las exposiciones hechas en algunos de nuestros mayores museos, se puede observar que buena parte de las procedencias que figuraban allí eran absurdas. Habían sido de un amigo, del socio de la empresa o del vecino del barrio (y esos tres casos ocurrieron varias veces). O peor aún, se alegaba que vinieron desde sitios inexistentes o que fueron de gente indemostrable en el exterior o muertos hacía tiempo. Otra opción eran los famosos: decir en 1945 que una obra había sido de Raymond Hearst, quien fuera en vida el mayor coleccionista y exótico millonario del mundo, era algo imposible de comprobar pero que sonaba impresionante. Como decir hoy que algo fue de los Rockefeller. Igualmente hubo expositores que se daban el lujo de no explicar nada y dejaban el espacio vacío en los catálogos. En una gran exposición nacional de 1944 sólo el 6 % de los expositores dieron algún tipo de justificación de la procedencia de hermosas piezas de arte europeo del siglo XVIII, como si las encontraron en la basura o un ropero viejo. Y no era porque no sabían que eso se debía hacer ya que en los mismos catálogos quienes tenían esos datos sí los ponían. El notable coleccionista y comerciante de arte Jacques Helft escribió ante una exposición de ese momento: *“Las leyes del engaño sobre la calidad y el origen de la mercadería no existen en la Argentina para los objetos de arte; excepto por las estafas caracterizadas”*. Y por si fuera poco aclaraba en una entrevista *“Los zares se sorprenderían si regresaran a la tierra, al ver en Buenos Aires, por ejemplo, una cantidad de arañas y de candelabros de cristal de roca, muy dorados, a los cuales se les atribuye la antigua propiedad”*¹⁰

Ese fue nuestro lugar en el mundo, el de ser intermediarios para el lavado, parte de la circulación internacional del contrabando, exhibir oficialmente obras falsas.

10. Anónimo, (1953), Entrevista a Jacques Helft, *Connaissance des Arts* Vol. 18, Págs. 6-7.

Triangular obras entre países, el dejar que nos usen. Por aquí pasaron miles de extraordinarias obras de arte y antigüedades para no quedar casi nada. Pensemos que se trajeron sectores de edificios antiguos desarmados los que luego fueron rearmados y exhibidos en los museos públicos, para venderlos después. No eran objetos menores y algunos pesaban toneladas. El nuestro era un país en el que si bien no era rara una exposición de arte de nivel internacional, tampoco éramos Estados Unidos. De improviso en 1939, desde la captura de Francia por los nazis y luego con la invasión a Rusia, comenzó una secuencia inusitada de exhibiciones de arte europeo en los museos nacionales, arte que en su casi totalidad era visto por primera vez, no eran colecciones viejas o consagradas. Eso fue lo que despertó las sospechas de los ejércitos Aliados que empezaron a mirar a todas partes y cuyo resultado son los documentos que publicamos.

Los informes que nos guiaron en el camino de esta investigación fueron dos, además de los documentos desclasificados accesibles. El no menor fue la historia de un anciano nacido y escapado de Alemania el que en el momento de entrevistarlo (aquí lo identificamos como Kurth¹¹) tenía 90 lúcidos años. Él contó su trabajo en la Aduana en Buenos Aires para recibir, desembalar, fotografiar, cambiar etiquetas o sellos y volver a empaquetar cientos de obras de arte llegadas desde Europa a partir de 1945. Lo hizo durante un par de años sin demasiada conciencia y gracias a él aprendí muchos pequeños trucos (ahora caducos porque ya no existen los pocos materiales que tenían), que jamás hubiera imaginado como posibles sin tecnología. La historia me pareció increíble hasta que la clave para entenderla la encontré en un silenciado y finalmente suspendido proyecto del Ejército de Estados Unidos que se llamó *Proyecto Orión*. Allí, su creador, un experto en tráfico de arte y recuperación de bienes en Europa,

11. Su familia exigió a cambio de esta historia narrada en primera persona el mantener el nombre en silencio, lo que respetamos.

puso entre los motivos que justificaban el organizar un cuerpo de información secreta para analizar el movimiento de obras artísticas en Sudamérica, lo siguiente:

“A través del material interceptado por la censura y los reportes del Control de Fondos del Extranjero, es ahora claro que hay en varias instancias una relación triangular de arte entre Europa, Sud América y Nueva York. Cuán lejos este tráfico tendrá interés específico para X-2, no podemos determinarlo hasta que el patrón general de este tráfico como totalidad sea más claro de lo que es en el presente. Es de importancia para el Proyecto Orión que este estudio general sea hecho y comprendido y se prepare un informe para su distribución a las agencias que tienen interés con las operaciones del Hemisferio Oeste, en este momento, el Departamento de Estado (Safehaven), FBI y FFC. Con su cooperación va a ser posible contar con información adicional de campo específica para X-2 y los intereses de Orión”.



Primera página de la creación del Grupo Orión en 1945 por el Ejército Aliado para investigar el tráfico de arte europeo en Sudamérica¹²

Esta es sólo una historia, seguramente otros la podrán escribir de otra manera; o preferirían que no se escriba ni que se la lea. Hay quienes creen que sigue siendo necesario esconder y seguir

12. *Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas* (The Roberts Commission), 1943-1946.

escondiendo para no manchar nombres. Y que todo siga igual, olvidado. Mucha información internacional es accesible por Internet pero aun queda la mayoría sin desclasificar simplemente porque es un trabajo de años y años, a veces sin haber sido estudiada y ordenada. En la antigua Alemania del Este la ex policía secreta, la Stasi, tiene archivos no clasificados que miden 180 kilómetros lineales de estanterías. Allí está lo actuado en los temas del movimiento del arte desde 1945 hasta 1989 y tendremos que esperar muchísimo para verla; la rusa está siendo abierta a pasos acelerados, la nuestra sigue sin hacerse nada¹³. En Rusia los museos han comenzado la ardua tarea de inventariar sus millones de pertenencias pero casi no hay fotos de lo saqueado; un sillón por mejor descrito que esté es imposible de identificarlo entre miles similares. Hay aun mucho en el mundo en espera de ser estudiado y habría que prepararse para las sorpresas que eso nos dará, incluso en nuestro país. Valga de ejemplo la fotografía que hemos incluido: el *quemado* archivo de la Dirección General de Migraciones y denunciada su desaparición desde hace años, que fue puesto a la venta en 2015 tras ser cuidadosamente expurgado. La información, finalmente, siempre sale a la luz, aunque a veces tarde.

Este es un intento de arañar el pasado del que otros sospecharon, es tratar de recuperar algo perdido a partir de hilachas que quedaron en el camino. Argentina fue sólo un minúsculo granito de arena en esa enorme matanza de seres humanos, de esos millones de muertos de la guerra y el Holocausto, del robo metódico y sistemático. Esos muertos y sus países fueron saqueados de sus propiedades y entre ellas de su arte, y hubo argentinos que ensuciaron sus manos por ganar unos pesos, por ellos o protegiendo a los que lo hicieron.

13. Anna Funder, (2002), *Stasiland*, Melbourne: Text Publishing.



Museo Pavlovsk en 1945 mientras se exhibía aquí objetos provenientes de allí

243* PAR DE SARDANOS, en bronce y hierro, por Falson, época Luis XVI, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Gatchina.	255 PAR DE Candeleros, en bronce dorado, por Falson, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Peterhof.
244 CUFRO CAVILERO de bronce dorado, por Lejoux, época Luis XVI, siglo XVIII. Colección George Blumenthal.	256* JARRÓN de cristal de roca, montado en bronce dorado, época Luis XV, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Tsarskoe Selo.
245 PAR DE CAVILEROS de bronce dorado, por Jean Baptiste Pigalle (1714-1783), época Luis XVI, siglo XVIII.	257 PAR DE CAVILEROS, época Luis XVI, siglo XVIII, en bronce dorado y cincado, por Goussier.
246 RELOJ, época Luis XVI, siglo XVIII, en bronce dorado, por Falson.	258 PAR DE APPLAQUES de bronce dorado, época Luis XV, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Tsarskoe Selo.
247 RELOJ y CAVILEROS, época Luis XVI, siglo XVIII, en bronce dorado y cincado, por Falson.	259 Como APPLAQUES de bronce dorado con guarnición de filigrana, época Luis XV, siglo XVIII. Colección George Blumenthal.
248 RELOJ con motivo de bautizo, en bronce dorado, por Claude Richard, Escultor Chelón (1718-1814), época Luis XVI, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Gatchina.	260 BORNILLO de bronce dorado y cincado, época Luis XVI, siglo XVIII, por Goussier, motivo de selafón. Procedente del Palacio Imperial de Peterhof.
249 RELOJ. Sino de siglo XVIII, en bronce dorado sobre pedestal tallado. Trabajo hecho por L. J. Sagroni. Procedente del Palacio Imperial de Peterhof.	261 BORNILLO, época Luis XV, en bronce dorado. Trabajo hecho, siglo XVIII.
250 RELOJ de bronce dorado con figura de guerrillera blanca. Trabajo siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Oranienbaum.	262 BORNILLO de bronce dorado y cincado, con motivo de un gato y un gato, época Luis XV, siglo XVIII. Colección George Blumenthal.
251 JARRÓN de granito, montado en bronce dorado, época Luis XVI, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Peterhof.	263 BORNILLO de bronce dorado, con motivo de carreta, época Luis XV, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Tsarskoe Selo.
252 RELOJ BARRILETERO de bronce dorado, por Goussier, época Luis XVI, siglo XVIII. Colección Sobotta, y W. Beudigh Heuss.	264 RELOJ cuadrado, de porcelana de Sèvres blanc, montado por Falson, con bronce dorado por filigrana, época Luis XVI, siglo XVIII. Procedente del Palacio Imperial de Peterhof.
253 FIFERRO de lapidarios y bronce dorado, por Goussier, época Luis XVI, siglo XVIII. Fueron en Gatchina y Cesard. Procedente del Palacio Imperial de Peterhof.	265 RELOJ, época Luis XVI, siglo XVIII, en bronce de oro. Montado así, con lábrida y lapidarios, montado de metalizado de porcelana de Sèvres y piedras preciosas, por Dominique Casson (1713-1786). Este magnífico reloj, que se dice estuvo en posesión de la reina María Antonieta, es, de acuerdo con el doctor Williamson, el único trabajo montado de Gatchina, en el cual se hizo cargo, no sólo del trabajo de acabamiento, sino de las planchas y el diseño total del reloj.

Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo de 1945:
en sólo una página (nº 37) hay dos objetos del Museo Gatchina,
tres de Tsarkoie Selo y siete del Museo Pávlovsk.

II. Una historia poco conocida

“El objeto más importante de una colección es el siguiente”

El coleccionista apasionado

PHILLIP BLOM, 2013

Un bosquejo de los sucesos

La historia de este tráfico de arte en el país comenzó poco después de 1933, año en que Adolf Hitler fue designado Canciller, y se cerró en el inicio de 1945 cuando la guerra mundial terminó, pese a que mucho se siguió moviendo al menos por unos años más, languideciendo hasta desaparecer. Es decir que sus efectos locales los veremos hasta 1950 en que las obras entradas al país terminaron de desdibujarse: llegaron a colecciones públicas y privadas o salieron al exterior con una nueva y legal historia de supuestos propietarios previos. Esta no es la historia de las obras robadas o vendidas por los nazis, es lo que sucedió aquí durante esos años con obras que no sabemos quién y cómo las obtuvo en origen aprovechando la situación. El ejército de Estados Unidos lo sospechó; lo dejó escrito y al menos esbozado, pero tampoco pudo explicarlo tal como vemos en los documentos porque no hubo tiempo; hoy es más difícil que hace setenta años pero vale la pena tratar de desentrañarlo.

Comenzó cuando en Europa se desataron los eventos que culminaron con la Segunda Guerra Mundial que cubrió ese continente, el norte de África, casi toda Asia, la insular Oceanía y sólo quedó América Latina fuera de ese monstruo en que murieron

casi cincuenta millones de seres humanos. Aquí, en este rincón, como parte del grupo que quedaba bajo la hegemonía de Estados Unidos, con resquemores y peleas internas pero con neutralidad establecida, tratando de lograr una peculiar e imposible política propia, envueltos en nuestros conflictos, al menos estábamos a salvo del genocidio de los campos de exterminio y de la guerra de masas. Nuestros daños fueron mínimos: un barco argentino fue hundido con ochenta marinos civiles y el gobierno de turno se conformó enviando una carta de queja a la embajada alemana, porque ante millones de muertes eso no significó un solo minuto en la guerra. Era obvio que estábamos en medio de un vendaval furioso, con espías de todas partes como era lógico que sucediera, cruzados por intereses económicos poderosos, produciendo alimentos y minerales para exportar a los diversos compradores, con el ya viejo antisemitismo instalado en los gobiernos militares, pero no había lucha armada. Y nos distrajimos, creímos que nuestros problemas y aspiraciones eran más grandes que otras cosas y no nos dimos cuenta que nos usaron, unos y otros. Fuimos funcionales a los diversos intereses en pugna creyendo que construíamos nuestra autonomía. Y esta es la historia de uno de esos usos que quedó escondido, porque siempre fue mejor olvidar, porque finalmente el arte era un tema menor para la política o la economía.

El país fue usado para *lavar obras de arte*. Decimos “lavar” en el sentido actual, como se hace con el dinero de origen no lícito que llega y se transforma en legal mediante diversas operaciones, para volver a salir limpio y legal. Incluso oficialmente se prefiere el término “blanqueo”. En este caso fueron obras de arte provenientes de museos, colecciones públicas y privadas, de galerías y de particulares. Eran obras de diferente origen: saqueadas bajo el poder de los gobiernos nazis y los diversos fascismos, quienes perdían el control de lo que sucedía en el frente pese a la férrea estructura militarizada que montaron alrededor de las obras de arte. O provenían de quienes fueron obligados a vender a precio vil por las circunstancias, incluso dejar cosas abandonadas al huir, o que simplemente se las arrebataron. Esas obras llegaron a la Argentina desde

lugares tan lejanos como Moscú y sus palacios, de Stalingrado (San Petesburgo nuevamente), de la Europa del Este bombardeada, y eran cuadros y muebles pero no todo menor: llegaron fachadas e interiores de iglesias y viviendas, que venían hasta Buenos Aires en aviones y barcos, acompañados o no. Al parecer el paso obligado eran Portugal y España, ambas en manos de dictadores de poder absoluto. No eran obras requisadas por los nazis al menos en su enorme mayoría, esas estuvieron bajo su control. Esto sucedió durante el nazismo y los fascismos, pero es parte de lo que se hizo a sus espaldas, como el contrabando de alimentos, gente, medicinas o armas, que la guerra hizo posible.

Aquí se harían varias operaciones que permitirían transformar una obra en otra: primero se les quitaba toda referencia de propiedad que llevaran escritas o pegadas, se lavaban inscripciones, borraban lo escrito, tachaban sellos o los alteraban pegando encima nuevas etiquetas o fraguando nombres, modificando hábilmente letras, pegando nuevos fondos (re-entelando para sacar la parte posterior de cuadros y sus inscripciones de propiedad), cambiando marcos, incluso cortando telas o emparchando recortes, rearmando lámparas, arañas y candelabros. Hasta rompiendo en partes esculturas antiguas o haciendo dos objetos del que era uno, o al revés, reduciendo uno mayor para quitar lo que llamaba la atención.

Un informante significativo para esta historia fue Kurth (de quien ya hablamos), el que nos demostró cuán fácil es con habilidad transformar la palabra “Louvre”, del mayor museo de Europa, en el nombre de la ciudad belga de Lovaina (que se escribe Leuven, Lowen o Loven según la época y región); una mano entrenada borra partes de letras y luego las completa con el mismo color y pincel, o mancha justo el lugar preciso para desdibujar o borrar, raja la madera que ensucia en su rotura para aparentar más edad, son operaciones que ni siquiera llevan demasiado tiempo y si bien pueden ser identificadas con las técnicas actuales habría que ver si hace setenta o más años alguien tenía ganas de hacerlo, si siquiera se le ocurría a alguien dudar. Lo opuesto también se hacía: un excelente

mueble sin firma era cuestión de que tuviera una etiqueta medio borrada con un nombre famoso y su precio aumentaba diez veces.

Estas tareas se hacían en buena medida en edificios de la Aduana en el puerto de Buenos Aires, en donde había un galpón (los antiguos, hechos de ladrillos y ahora reciclados) dedicado a ese trabajo de sacar toda evidencia previa de propiedad y reemplazarla por otra, o por nada si era posible. Según datos no bien confirmados era el Galpón N.º 4 y su jefe en esta llamada *Sección Operaciones Especiales* era un tal Anzorena al decir del anciano memorioso. De esa dependencia oficial ya no existe documento alguno que hayamos encontrado.

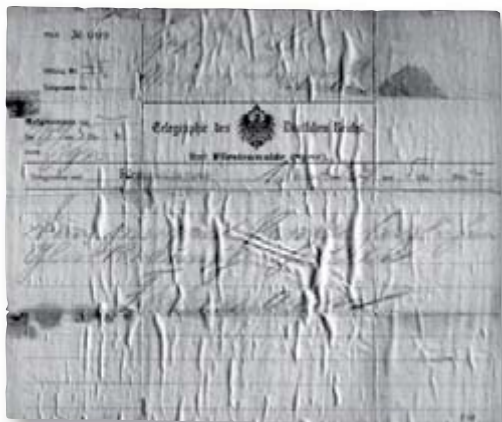
Quienes hacían esa tarea tuvieron que inventar productos –basados en la lejía y la lavandina, jabón, lijas, aguarrás, trementina, escalpelos, gubias, formones y destornilladores–, diferentes colas para pegar hechas a mano, productos que quitaran tintas, que borrarán letras pintadas, que desaparecieran pegamentos de etiquetas. Hicieron tintes de anilinas industriales para oscurecer maderas y telas para que parecieran viejas siendo nuevas y tapando lo escrito para escribir encima, agregaban suciedad artificial para envejecer usando una aspiradora que lanzara tierra al usarse al revés, goteando manchas casuales de tinta indeleble que taparan lo no conveniente, una taza de café mal apoyada, sellos que cubrieran sutilmente otros o disfrazaran con parches convenientes, crearon sierras con dientes irregulares para cortar tablas y mármoles, o rearmar arañas de cristal con una imaginación ilimitada. Incluso tuvieron un perro que arañaba y mordía patas de muebles para desgastarlos y un gato que hacía lo mismo en los sillones con nuevos tapizados y viejas chinches. Descubrieron que si metían una madera agusanada en una bolsa junto con las patas de un mueble nuevo, al tiempo todo estaba igualmente perforado y parecían iguales. Muchas obras grandes eran cortadas en partes, no para generar varias si no para quitarle lo indeseable escrito atrás cuando no era posible borrarlo (los museos rusos tendían a escribir con alquitrán negro), luego se retocaba el conjunto y se enmarcaba cada sección como obras menores. Mesas para doce comensales

terminaron siendo dos para cuatro personas. Más de un caso ha resultado inexplicable a la crítica actual al encontrar cuadros de valor que fueron cortados en partes pese a que valdrían más enteros.

A las vajillas de plata se le agregaban pequeñas inscripciones o símbolos de casas reinantes con cinceles viejos sobre la plata antigua, que después eran desgastados durante horas para mostrar años de uso; si el metal era verdadero nadie dudaba. Hasta se hacía la llamada “mugre nueva” con aceite usado de camiones y suciedad del piso para rellenar juntas y uniones nuevas. Una cerámica antigua se gasta su superficie al golpearla intermitentemente y por horas con una cuchara. En un plato de mayólica hay que usar cuchillo y tenedor para dejarle las marcas de esos usos. Es lamentable no tener un recuento de esas falsificaciones ya que sería ahora un manual para detectar alteraciones en obras de arte. Aun hoy una joya de oro puro, o un diamante, pasa la prueba del material, pero difícilmente el de su historia y diseño, porque si es oro eso es suficiente prueba para la mayoría de la gente.



Fragmento de un cuadro con un monje atribuido a un refugiado militar nazi, la radiografía muestra que es un recorte de una tela mayor (cortesía J. Camarasa)



Cuadro atribuido a Franz Hals con daños y etiquetas alemanas adheridas para aparentar su existencia durante la Primera Guerra Mundial, a la venta en el país (cortesía J. Camarasa)

El segundo paso del proceso de lavado era más simple ya que no implicaba imaginación, aunque al ser público conllevaba riesgo: alguien se tenía que presentar como propietario del objeto. Aun mejor si era una respetada familia de coleccionistas o dueños de palacetes de cuyas paredes colgaban docenas de cuadros

comprados en París en tiempos de las *Vacas Gordas*. De ellas no había un papel, ni una factura o siquiera una lista. Bastaba decir que esas obras estaban ahí “*desde los tiempos del abuelo que lo trajo de París*” y eso sonaba razonable. Cada tanto salían a remate colecciones de familias de fortuna que mostraban ante la sociedad que en el país existían obras de arte que nadie conocía y eso era normal y verdadero; por lo tanto, el seguir con ese sistema fue una excelente idea. Y como se trataba de dinero en gran escala no faltaron voluntarios que certificaran que algún objeto era de su propiedad, o que lo habían visto por años en lo de un tercero, incluso comerciantes poco escrupulosos que certificaban haberlo vendido hacia 20 o 30 o aun más años, o incluir en las ventas testamentarias algún cuadro para que pudiera tener un origen justificable.

El tercer paso imprescindible, en especial para obras de gran valor, era crearle al objeto una historia pública. Era más que obvio que resultaba poco creíble para un comprador en Estados Unidos, al ofrecerle en venta una obra de calibre internacional, que se la había encontrado en un ropero olvidado en el desván (una escultura del siglo XIII olvidada desde antes que llegara Colón...). Ni antes ni hoy nadie lo cree, a lo sumo asume que lo cree, más cuando es una obra de dos metros de largo y está en perfecto estado. Desde el siglo XVIII toda obra de arte sería viene con papeles acerca de su origen, su “genealogía”, su *pedigree*, su *background*, su historia. La larga y detallada lista de quién la tuvo, cómo llegó a sus manos, cuándo y por cuánto, los remates en que se vendió y las publicaciones que hubo sobre ella, las facturas, las citas de autores expertos y las exposiciones en que fue exhibida. Todo tiene que estar escrito y documentado, como la escritura de una casa. Si no la obra no existe o no tiene valor o es para sospechar; igual que cualquier propiedad. En Inglaterra al menos podemos ver el precio de venta de cada obra desde el siglo XVII y es información pública.

58 *"LA VIRGEN Y EL NIÑO"*, talla en madera.
Lille.

Trabajo franco-flamenco, siglo XVI.

Reproducido en "Little Flower Monastery Messenger", octubre 1930; "Illustrated London News", abril 1926, N° 26; "Arts Decoration", diciembre 1930; "American Art News", marzo 1930; "The Antiquarian", abril 1930; Catálogo Demotte, "La Virgen", N° 15.

Colección Demotte.

Expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945.

84 *COFRE EN PLATA DORADA* y finamente
grabado con escritura.
Trabajo ruso del siglo XVI.

85 *CIERVO EN PLATA DORADA.*
Trabajo alemán.
Augsburg, alrededor de 1600.

Catálogo de Von Koenigsberg de 1951. Objetos con larga historia junto a otros que pese a su antigüedad nunca existieron antes

Valga un ejemplo: los cuadros de Vincent van Gogh valen cerca de cincuenta millones de dólares y hasta más. Nos preguntamos por qué. Obviamente por su calidad, pero no valen esa suma sólo por eso, la mayor parte del precio es porque los cuadros que pueden ser considerados auténticos son muy pocos. Recordemos que quienes los falsificaron fueron su padre y su hermano, y muchos otros después. Lo que tiene valor es su genealogía y no sólo la obra, y a veces la gente no entiendo el porqué. Por eso los cientos de objetos de los siglos XII al XIV que se vendieron y exhibieron en Buenos Aires durante la guerra no podían existir sin tener ningún antecedente, ni hoy ni ayer era aceptable. Por eso había que construirles esa historia en eventos públicos, en lugares oficiales para que haya muchos escudos y sellos, grandes catálogos pagados por el mismo dueño o lo que fuese necesario hacer, pero era imprescindible que estuvieran publicados y exhibidos en algún lugar del mundo antes de ofrecerlos a otros países.

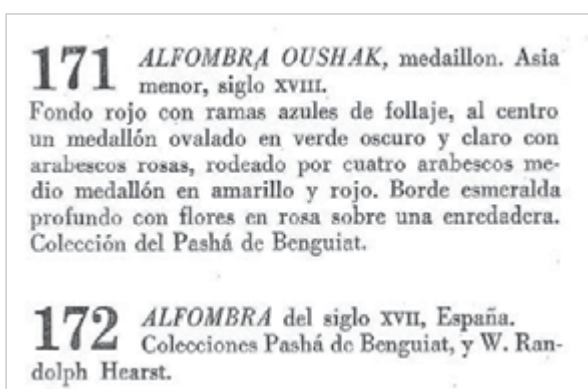


El catálogo daba valor a objetos cuya mayor parte no tenía nada claro su origen. Pero era oficial, se hacía como beneficencia, bien diseñado, todo exhumaba historia y prestigio

No hace falta decir que cualquier coleccionista serio, museo o comerciante de antigüedades no iba a creer que en un país alejado de Europa surgieran en forma repentina decenas de esculturas europeas del Renacimiento, o de arte egipcio, griego o romano. No podía dejar de llamar la atención que un señor desconocido pusiera en venta un dibujo de Rafael o un Leonardo antes desconocido en el mundo, o vendiese gran parte del mobiliario de un palacio del Zar de Rusia, sin un papel que probara que no era falso o cuál era su proveniencia legal. No podemos creer que cuadros millonarios, enormes esculturas, el juego de mesa del rey de Francia o la cama de la zarina hayan estado arrinconados en una pieza sin que nadie supiera cómo llegaron hasta ahí y que aparecieran todos en los mismos años y manos.

En los inicios del siglo XX en la ciudad de Esmirna, Turquía, había un mercader de antigüedades poco escrupuloso de lo que se llamaba en ese entonces Arte Persa, nombre que se le daba en Europa central desde lo árabe a lo musulmán ya que se confundía todo en un conjunto (Persia era el nombre antiguo de Turquía). Tenía un bajo nivel ético, viajaba mucho y su especialidad era encontrar libros

árabes antiguos ilustrados los que recortaba para hacer cuadros, descartando los textos, destruyendo así el contenido de algunas de las obras más importantes de la historia de Oriente. Sus clientes y clientas europeos, que no leían árabe, preferían un cuadro visible en la pared que en un libro cerrado en la biblioteca. Se llamaba Hajdi Ephrain Benguiat y a él acudían comerciantes de todo el mundo para comprar y vender. Cuando la traficante instalada en la Argentina, Paula von Koenigsberg, exhibió una y otra vez sus piezas en el Museo Nacional de Bellas Artes y en otros del mismo nivel, para construirles su genealogía los certificados dados por este hombre (desaparecidos de los museos), se transformaron en “*objetos provenientes de la colección del famoso Pashá de Benguiat*”, es decir del rey (Pashá) de un lugar inexistente (Benguiat). Lindo juego de palabras. Pero pese a la obiedad las obras fueron avaladas por los expertos como para ser colgadas de la pared por los museos. Luego los objetos se vendieron a instituciones del exterior e incluso aquí mismo. No era algo menor, si una obra era exhibida en un país y en un organismo oficial ya comenzaban a tener una nueva historia. ¿Persia en Argentina? ¿Un rey que no existe? Sí, así era el juego y fueron objetos de valor que entraban, se lavaban y salían. Hoy se exhiben airosos en museos del mundo, incluso en los nuestros. Y como nadie sabe la historia –*El silencio es oro*–, ni siquiera hay sospechas.



Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo (Von Koenigsberg en 1945) donde el inexistente Pashá era rey de ninguna parte

En el Museo Nacional de Bellas Artes existe un cuadro hermoso llamado *La ninfa sorprendida*, de Edouard Manet comprado en 1914. Si bien no tiene nada que ver con el nazismo o la guerra mundial sí es ejemplo de cómo una obra puede cambiar, incluso como en este caso para mejor y seguramente por el mismo autor. El cuadro que hoy vemos es una mujer desnuda bañándose en la orilla del río no importando mucho que el artista haya copiado el viejo motivo de Lucas Vorsteman del siglo XVI. Lo interesante es que los estudios radiológicos y de fotografía hechos en el museo demostraron que el cuadro era sólo la parte central de una obra más grande recortada por ambos extremos con lo que se perdió más de la mitad de la obra¹⁴. Y lo que quedaba de las figuras cortadas fue pintado encima para disimularlas como si fueran hojas y follaje. Quien no vea ese libro con las imágenes jamás se dará cuenta del cambio que es realmente perfecto y casi seguro hecho por el pintor por un motivo válido: como creación se independizaba de la mitología antes necesaria para un desnudo, lo que fue excelente logro estético. Aquí lo interesante es mostrar el grado de investigación necesario para conocer realmente un cuadro.

Tratando de encontrar explicaciones

La historia siguiente es una investigación para explicarnos cómo fue posible que en el siglo XX, no hace mil años, un grupo de gente de vasta cultura, la que hizo famosa a Europa –los nazis eran genocidas pero no analfabetos, y coleccionaron arte porque sabían del tema y algún placer les causaba–, hayan desatado un conflicto que entre 1933 y 1945 destruyó 191 millones de monumentos históricos, 600 mil palacios, ocho millones de obras de arte de colecciones

14. Juan Corradini, (1983), *Edoaurd Manet, La ninfa sorprendida*, Buenos Aires: Instituto Jung de Buenos Aires.

privadas y 17 millones de obras de arte de colecciones públicas¹⁵. El tesoro personal que durante cinco años había reunido en su casa el mariscal Goering, segundo de Hitler, era tan gigantesco que ante el avance de los Aliados trató de trasladarlo a otros palacios alejados pero no le entró en treinta vagones.

Dada la magnitud de la destrucción cultural uno puede preguntarse por qué los Aliados no profundizaron en el tema del tráfico de arte fuera de Europa, lo que quedó como nombres e investigaciones sobre sospechas y muy pocas veces se llegó a las pruebas. Es cierto que el asunto lo tomaron casi al final de las operaciones armadas, en 1944, y que no afectaba a Estados Unidos en forma concreta. El tema se tornaba menor frente al horror de los campos de exterminio en que fueron asesinados millones de seres humanos. Y no sólo eran judíos –que en realidad fueron la tercer mayoría–, porque no hay que olvidar a los veinticinco millones de chinos muertos por los japoneses aliados a Alemania y de otro número similar de rusos (soviéticos). Pero también las resistencias católicas fueron exterminadas, así como los gitanos, los homosexuales, los discapacitados, los opositores, los comunistas, muchos de los simplemente no arios: todos entraron en la cuenta mortal. Hubo más de 49 millones de muertos y desaparecidos desde 1933 a 1945. Alemania sufrió seis millones de víctimas de lo cual la mitad fueron civiles. Fue una guerra en que nadie ganó, todos perdieron.

Lo que nos preguntamos en este libro es cómo algunos que estaban lejos de Europa, aquí precisamente, aprovecharon para tener grandes beneficios sin arriesgar casi nada. Eso no los convierte en criminales como los que protegimos en el país: Eichmann, Menguele, Priebeke, Reihard, Pavelic, Bohne, Schwammberger, Kutschmann, Barbie, Roschmann, Heim, Rauff, Skorseny, Rudel, Kopps, Schaefer o Sakic, entre otros y cuya lista es larga¹⁶. Estos fueron los que

15. Báez, Fernando, (2005), *Historia universal de la destrucción de los libros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

16. Ignacio Klich (ed.), (1999), Inmigrantes, refugiados y criminales de guerra en la Argentina en la 2ª posguerra, en: *Estudios migratorios latinoamericanos*,

encontraron lo que los cincuenta millones de muertos no tuvieron, es decir protección, trabajo, casa, familia, documentos e inmunidad. Si se protegió a parte de la jerarquía que desató la locura genocida ¿alguien iba a preocuparse por unos cuadros viejos? Nuestra contribución en muertes inocentes a la guerra, por suerte, fue sólo el hundimiento del mercante¹⁷. El evento estaba inmerso en un tema más complejo ya que el barco era usado para la venta de productos a una de las partes en el conflicto que a su vez lo reusaba una y otra vez aprovechando que tenía bandera neutral¹⁸.

La cultura y la ciencia en nuestro país vivieron la misma situación: valga el ejemplo de la antropología que desde la década de 1930 estuvo en manos de un grupo nazi-fascista que se impuso en las universidades: Oswald Frantz (Oswaldo) Menghin quien usó prisioneros de guerra para sus excavaciones arqueológicas en Austria, fue Ministro de Educación de su país, firmó el *Anchluss* (la anexión a Alemania por Hitler) y fue rector de la Universidad de Viena. Buscado como criminal y sentenciado en el exilio encontró refugio aquí y nada impidió que fuera profesor de la Universidad de Buenos Aires y luego de La Plata hasta su tranquila muerte. Lo acompañaron Marcelo Bórmida quien también logró ser profesor de la Universidad de Buenos Aires; el húngaro Miguel

Año 14, N° 43, pp. 14-4; (2000a), Los nazis en la Argentina: política y economía, en: *Ciclos*, Año X, N° 19; (2002), *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina*, College Park: Hispamerica; T. E. Martínez, Tomás Eloy, (1984), Op. Cit.

17. Christian Leitz, (2001), *Sympathy for the Devil: Neutral Europe and Nazi Germany during the Second World War*, Nueva York: Nueva York University Press; Isidoro Ruiz Moreno, (1997), *La neutralidad argentina en la Segunda Guerra Mundial*, Buenos Aires: Editorial Emecé.
18. Leslie Bethell y Ian Roxborough, (eds.), (1997), *Latin America between the Second World War and Cold War 1944-1948*, Cambridge: Cambridge University Press; Michael J. Francis, (1977), *The Limits of Hegemony: United States Relations with Argentina and Chile during World War II*, Notre Dame: University of Notre Dame Press; Randall Woods, (1979), *The Roosevelt Foreign Policy Establishment and the Good Neighbor: The United States and Argentina, 1941-1945*, Lawrence: University of Kansas Regents Press.

Entendamos que gran parte de la cultura de esos años, o al menos la de la cultura impulsada (o protegida) desde el Estado, no puede ser perdonada en relación a estos temas, y da lo mismo quién era el presidente de turno. Y eso es porque hubo nazis y fascistas que se dedicaron aquí al arte, a la historia, a la ciencia, al pensamiento o la literatura como si hubieran llegado desde Marte. De todos los que vinieron legal o ilegalmente algunos se interesaron en coleccionar arte, otros en vender o a hacerse supuestos expertos, y otros se dedicaban junto con sus pares argentinos a moverlo entre países para su venta por terceros, es decir a contrabandear. Incluso unos pocos a *lavarlos* de su pasado y poderlos exportar sin que se supiera el origen.

Pero, ¿cómo demostrar la culpabilidad en estas maniobras de un miembro de las SS, el argentino Carlos Fuldner? Su carrera en esa fuerza paramilitar fue plagada de problemas por estafar a las mismas SS a las que no les pagaba las deudas contraídas a su nombre. Terminó expulsado a España y luego encarcelado. Con los avatares de la guerra fue perdonado y enviado nuevamente a España como delegado del partido nazi, una especie de embajador. Después acompañó a la *Brigada Azul* que mandó Franco para apoyar a Hitler contra Rusia, donde funcionó como capitán y traductor. Y ahí debe haber sido, al ser responsable de capturar los museos y palacios reales de las afueras de Moscú y Stalingrado, en donde surgió el gran plan de exportación ilegal a través de los dos países que conocía: España y Argentina. Por supuesto todo es suposición, pero las coincidencias parecen no existir. Todo fue bien hasta 1944 en que regresó, huyendo ya, fue a Alemania por última vez a buscar sus obras de arte restantes para salir a las disparadas llegando a Madrid el 10 de marzo de 1945 tal como se dijo, con “*un avión cargado de obras de arte*”.

Fuldner no sabía que aquí sería honrado como diplomático, que regresaría a Europa a vender pasaportes a partir de 1946 para facilitar la llegada al país de jerarcas nazis escondidos. Tuvo otros cargos políticos como en Migraciones e incluso hizo una empresa en Tucumán que servía de fachada para darles trabajo

a los prófugos y justificar así su visado de entrada. En la empresa de Fuldner, llamada CAPRI tuvieron refugio entre otros, tres de los nazis más buscados del mundo: Adolf Eichmann, Wilhem Mohnke y August Siebrecht, éste último protegido personalmente por Perón tras ser expulsado de Chile y con gran costo del prestigio internacional para el país. Al parecer Fuldner contó con el apoyo económico de otro alemán de nacimiento y luego residente argentino, Ludwig Freude. Millonario de su tiempo, empresario de capitales alemanes, fue el mayor financista de la campaña de Perón tal como los escándalos de su época denunciaron al grado que luego fue asesinado. A su hijo Carlos (alias Rudy) se lo señaló como quien se hizo responsable de los fondos del general Von Ribbentrop. Recordemos de paso que Freude (padre) estuvo vinculado con Walther Darré, el ministro de agricultura de Hitler quien también era argentino. Esta es parte de la intrincada red de interrelaciones que asoma por detrás del tránsito de obras de arte y cuya articulación es casi imposible de desentrañar tantos años más tarde. Es la historia de varios de aquellos que quedaron protegidos tras las bambalinas del pasado y el poder.



Sitio de Internet a la memoria del capitán SS Carlos Fuldner, posible iniciador del tráfico de bienes robados de museos rusos hacia la Argentina a través de España

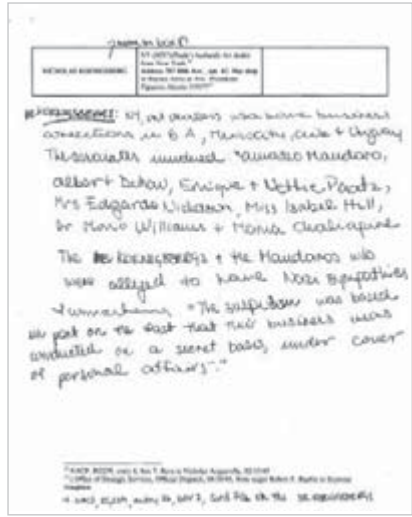
El nacimiento de la idea

No es posible saber exactamente quién, cuándo y dónde surgió la idea de comenzar con este proceso de traer y luego de lograr el disimulo o alteración del origen de objetos en tiempos de la confusión por la guerra. Pudo ser cualquiera inspirado en cosas que sucedían en Europa, o fue alguien que estaba allí mismo y vio que el arte fluía como valor de intercambio entre fronteras, tampoco importa. No sólo los nazis se apropiaban de colecciones públicas y privadas, también algunas obras se vendían o trocaban a terceros y hasta públicamente, por las buenas o por las malas. Había dando vueltas cientos de miles de antigüedades robadas, vendidas a precio vil, mal habidas o que quedaron sin propietarios al ser asesinados sus dueños, o huir al exilio sin nada encima. Es factible que la idea haya sido el resultado de diversas acciones que se fueron organizando en un sistema efectivo y lo que algunos hacían por su cuenta se transformó en una actividad organizada. Quienes lo iniciaron aquí debieron ser personas conectadas con ambos extremos, Europa y Argentina, con buenos contactos internacionales intermedios, dinero disponible, imaginación a raudales y que supiesen de arte. Insistimos que el destino final apetecido era Estados Unidos siempre que fuese posible, no se lo lograba en todos los casos pero era la intención y otras opciones grandes no había. Cosa diferente sería Europa después de 1960, luego Japón, pero aquí ya casi no habrían obras de ese nivel dando vueltas ni estaban vivos los responsables. Ha habido incluso en fecha reciente algunos escándalos y recuperaciones de obras robadas por los nazis en las grandes casas de remates al publicarlas, pero son hechos cada vez menos comunes aunque siempre seguirá habiéndolos por la inmensidad de lo saqueado.

Imaginemos un grupo de soldados entrando a los tiros en un museo pequeño de provincia en una situación de guerra: es muy probable que se robaran algo brillante que les entrara en la mochila y sin que pesara demasiado, sería una joya pero nunca un retablo, un tapiz o un altar de tres metros de alto o cinco

de ancho. Es lo que se llama habitualmente el *robo del soldado*, era meterse algo en el bolsillo, dinero, cosas transportables, incluso un anteojito con marco de oro o varios cubiertos de plata. Generalmente no pasaba de eso. Obvio que no hablamos de lo otro que sucedía como era violar o matar, aquí hablamos de arte. Mover esculturas de mármol implica camiones, caminos seguros, gente adecuada, silencio comprado, oficiales que abran paso, grúas.

Es factible pensar que para el montaje aquí de nuestra participación hubo al menos dos personas claves sobre quienes cayó todo el peso de las investigaciones del ejército de Estados Unidos en 1945. Sospechamos que fueron Carlos Fuldner y Paula von Koenigsberg y su familia (prusiana residente en Buenos Aires desde 1941 y no nazi, de apellido de soltera Chapoknikoff que sonaba menos aristocrático). Y detrás de ellos estaban en la sospecha Joan Rolland Ostins, un comerciante holandés huido de Europa que fue acusado de organizar el tráfico desde Portugal para Sudamérica, luego Edouard Larcade, comerciante de arte francés residente aquí desde 1941 y reconocido socialmente. Localmente es muy probable que la conexión haya sido hecha con Máximo Etchecopar, argentino y secretario del Museo Nacional de Arte Decorativo y hombre de la derecha fascista. Si todo esto fuera cierto tenemos una posible vía: el capitán de la brigada nazi en los museos de Rusia (Fuldner), el que hacía el transporte (Ostins), una traficante con sedes en cuatro países (la familia Von Koenigsberg tenía oficinas en París, Nueva York, México y Buenos Aires) y expertos en colecciones de Europa (Larcade). Y expertos locales parte del grupo argentino capaz de lavar las obras incluso en museos oficiales. No sabemos si fue así, es imposible demostrarlo en la distancia del tiempo, pero el tema parece cuadrar bien. No estamos juzgando, estamos trabajando a partir de lo investigado en su tiempo, tratando de ver si es factible cerrar un poco más esos círculos que quedaron abiertos.



Paula C. von Koenigsberg, signada como la mayor traficante de su tiempo. Foto del pasaporte argentino y documento desclasificado sobre su marido



Facsimilar del inicio de la investigación sobre Nicholas von Koenigsberg

DE KOENIGSBERG, Paula & Nicholas

265 West 23rd Street, New York, NY
787 Fifth Avenue, New York, NY

3191 Avenida Presidente Figueroa Alcorta, Buenos Aires, Argentina

Balsas 37, Mexico City, Mexico

Mr. & Mrs. De Koenigsberg and their two sons (Nicholas Jr. and Victor) owned and operated **LE PASSE Ltd.** in New York City. Le Passe Ltd. was a retail art and antique business similar to the one the family owned in Paris for over twenty years before immigrating to the United States in 1939. Paula & Nicholas worked out of the branch office in Buenos Aires while Victor De Koenigsberg administrated the New York office. "The company's principal activity appears to be the exporting of art works and antiques to Argentina where sales are being developed by De Koenigsberg Sr. and his wife."¹ Reports suggest that the company did not enjoy a reputation for financial reliability and the family was widely known as being pro-Nazi.

In addition to the operation out of New York and Buenos Aires, there is evidence from a group of postal/cable intercepts from late 1944, that Paula De Koenigsberg was also engaged in art dealing in Mexico City. According to the information on these intercepts, the business consisted of buying paintings in the international art market and transporting them to Mexico City, where they were either, sold in the local art market or in Buenos Aires and Uruguay.

"Intelligence investigations found no solid evidence that the art and antiques the De Koenigsbergs sold were looted."² Nonetheless, their communications contained hidden messages, and appeared to be written in code. "The suspicion was based in part on the fact that their business was conducted on a secret basis, under cover of personal affairs."³

ASSOCIATES AND RELATED PERSONS

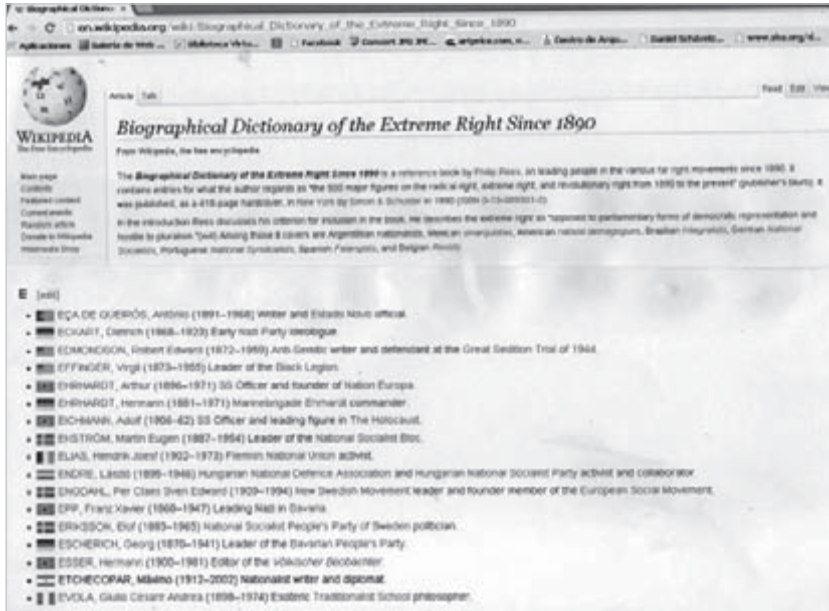
- * Isabel Hill: Ms. Hill was the De Koenigsbergs' secretary at Le Passe's Fifth Avenue

Ficha desclasificada del ejército Aliado indicando posibles maniobras internacionales de la familia Von Koenigsberg

Los actores de reparto fueron decenas, pero alrededor de esos grupos de personas es que los norteamericanos centraron sus investigaciones. Tan fuerte fue el asunto que se creó el *Proyecto Orión* que citamos, pero era el final de la guerra y los cambios que introducía la nueva Guerra Fría suspendieron la investigación apenas al iniciarse. De un minuto a otro los enemigos dejaron de ser los alemanes con sus aliados para pasar a ser los rusos (los soviéticos realmente). Estados Unidos organizó la devolución de las obras de arte robadas por Alemania hacia los diversos países de origen y a muchos particulares, fue creando organismos en cada lugar para que se fueran haciendo cargo de entregar cada obra a cada propietario, para a su vez enfrentarse a la postura

opuesta de la Unión Soviética de no regresar nada. Para finales de 1947 los Aliados ya estaban desvinculados del tema y todo pasó a los estados que intervinieron en la guerra. La investigación quedaba librada a los actores.

Siguiendo la lista de quienes hicieron que este tráfico ilegal fuese posible en la Argentina, y si bien luego analizamos sus vidas en detalle, podemos avanzar para entender la trama: Fuldner estuvo en la captura de los museos de Rusia, actuó como nazi en España, como civil aquí en nuestra Cancillería y fue parte de una agencia de viajes instalada por el gobierno en España y Portugal como cortina para vender pasaportes. La otra persona sindicada era Paula von Koenigsberg y su familia; prusiana que huyó del nazismo el que se quedó con sus propiedades. Se instaló con su familia en París con un negocio de objetos antiguos y obras de arte rusas que luego trasladó a Nueva York, a la vez que uno de sus hijos abrió una sucursal en México y el otro en Buenos Aires, lugar a donde finalmente vino ella quedándose su marido en Estados Unidos. Esa familia tejió una primera gran telaraña transcontinental. Aquí lucieron sus obras de arte, cientos y cientos de objetos de valores inestimables que luego eran vendidos al exterior o ingresados ilegalmente desde México a Estados Unidos, donde le fue capturado un millonario contrabando por la policía de la frontera sur. Fue la mayor comerciante (siempre figuraba como coleccionista) de obras de arte que hubo en el país en el siglo XX, no sabemos que haya hecho negocios con el nazismo y no fue pro-nazi, con certeza. Uno de sus hijos ingresó al ejército en Estados Unidos. Ella fue quien mejor se posicionó en el manejo de las obras de arte sin origen, al parecer una más de quienes aprovecharon la guerra en beneficio propio. Otro coleccionista sindicado e investigado, pero por colaboracionista nazi y traficante, fue el citado Edouard Larcade, quien al parecer era responsable de lo que llegaba desde París desde 1941, que exhibía aquí y que fue buscado en Europa.



Máximo Etchecopar entre los más ilustres fascistas del mundo, en ese momento subdirector del Museo Nacional de Arte Decorativo

Un importante grupo de argentinos de gran renombre en el coleccionismo del arte cayó en las listas sospechadas, con o sin razón. La presencia de varios de ellos debe ajustarse a la verdad, pero de algunos no dudamos en descreerlo, no sólo porque eran judíos y varios de ellos saqueados por los nazis, sino más que nada por sus antecedentes y trayectoria. Lamentablemente en esos años no había garantías para nadie y por eso sus conversaciones fueron interceptadas al ser consideradas al menos extrañas por los Aliados, ya que las hacían en clave, sea porque manejaban cifras enormes, o porque hablaban de comprar y vender obras europeas de mucho valor. Por supuesto que en esto estaba metida la inteligencia de Estados Unidos. Algunos de ellos eran perseguidos, o al menos vigilados por ser fabricantes de armas como Frederich Mandl y no sólo por sus movimientos de arte, o por manejar grandes empresas alemanas o nacionales

de productos estratégicos en ese momento (como fue el caso de Alfredo Hirsh). Recordemos y tengamos en mente la intensa acción de los grupos de inteligencia y contrainteligencia alemanes, norteamericanos, ingleses y quién sabe cuántos más que actuaban en el país, acusados de espías por una u otra parte y por argentinos que a su vez tenían o no intereses en los diferentes bandos. Toda América Latina fue así¹⁹.

El figurar en estas listas de sospechosos e investigados no implicaba ni implica demostrar su culpabilidad, era y es nada más una sospecha sobre la que hubiese sido bueno seguir trabajando en su momento, para descartarlos o no. Se ve en los documentos que algunas personas sólo ocupan una línea porque no se sabía nada o porque no había realmente nada, otros llenan decenas de hojas lo que no es lo mismo por los motivos que fueran. Pero el final de la guerra dejó la tarea en la mitad porque ya nada importaba más que el regresar los objetos dispersos por Europa y dedicarse a otra cosa, a la Guerra Fría que acababa de ser inventada. Así entraron en diversas listas apellidos de clases alta o de políticos en el poder, como Santamarina, Diehl, Bustillo, Bunge, Llobet, Williams, Martínez de Hoz, Duhau y Duarte, muchos que quedaron en el aire porque todo terminó sin cerrarse suspendiéndose los controles sobre sus comunicaciones. Hoy, al leer sus telegramas, cartas y documentos interceptados nos damos cuenta que en algunos casos no van muy lejos, que es cierto que crean sospechas al que lee sólo esa información, pero incluso hay confusiones entre personas de igual nombre.

19. Max Friedman, (2003), *Nazis and Good Neighbors: The United States Campaign against the Germans of Latin America in World War II*, Nueva York: Cambridge University Press; Alton Frye, (1967), *Nazi Germany and the American Hemisphere 1933-1941*, New Haven: Yale University Press; R. Humphreys, (1981), *Latin America and the Second World War*, Londres: Athlone; Thomas Leonard y J. Bratzel (eds.), (2007), *Latin America during World War II*, Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers; Leslie Rout y John Bratzel, (1986), *The Shadow War: German Espionage and United States Counterespionage in Latin America during World War II*, Frederick: University Publications of America.

LATIN AMERICA

To date little information has been received in regard to the sale of looted works of art in Latin America.

Single instances of suspicious art deals have been received, but there is no conclusive evidence of the presence of Nazi-owned looted works of art on the Latin American market.

One unconfirmed report stated that valuable art loot may have become the private property of an important industrialist in Latin America, an individual who lent his name to cover properties which were transferred to him by high Nazi officials. The reference is presumably to the notorious Fritz Mandl, Argentine munitions king, and friend of the Nazis.

A study was also made of intercepts received from the Office of Censorship over a period of months and dealing with the activities of the de Koenigsbergs, New York art dealers, and their associates, to ascertain whether their correspondence revealed illicit art transactions involving enemy interests. The de Koenigsbergs have business connections in Buenos Aires, Mexico City, Chile, and Uruguay. The associates involved were Amadeo Mandaro, Alberto Duhau, Enrique and Nettie de Faas, Mrs. Eduardo Nicholson, Miss Isabelle Hill, Dr. Marie Williams, and Maria Chaliapina.

The above subjects were said to have been involved in suspicious transactions of art pieces. Particularly suspect were the de Koenigsbergs and the Mandaros, who were alleged to have Nazi sympathies and connections. This suspicion was partly based on the fact that their business was conducted on a secret basis, under cover of personal affairs.

We found no proof that looted art was involved, but a study made of another art dealer, Nicholas Karger, doing business in Venezuela, seemed to indicate that the South American art market is being flooded with pieces of doubtful authenticity, which makes the task of tracing authentic and valuable looted art objects even harder.

A number of intercepts were also reviewed, covering correspondence between Kurt Stavenhagen, now in Mexico, and other art dealers, in particular Richard H. Kinsor, Forest Hills, Long Island, New York. For several months they have been discussing in more or less guarded terms a presumably valuable painting, which they claim is Pissanello's "Una Principessa d'Este," also described as "The Flower Girl" and the "Pink Lady." The original painting which was in the Louvre was estimated at \$250,000. M. Rene Huyghe, Chief Curator of Paintings at the Louvre Museum, has written that all paintings placed in repositories during the war have been restored to the museum and that none are missing. Therefore, art experts in this country believe that the picture held by Kinsor may be a good copy not generally known to dealers.

Inicio de las investigaciones por los Aliados: eran investigados los Koenigsberg, Duhau, Mandl, Williams y otros argentinos.

Una sopera, un ejemplo que dice mucho

Nicholas von Koenigsberg intentó en 1939 vender desde la sucursal de su empresa familiar en Nueva York dos enormes soperas de plata al *Metropolitan Museum* alegando que habían pertenecido a Catalina la Grande de Rusia. No eran soperas cualesquiera, eran verdaderas joyas de la platería monumental del siglo XVIII.

Pero el museo rechazó la oferta. Después, en octubre de 1945, su esposa Paula mostró una de ellas entre sus propiedades en Buenos Aires en una gigantesca exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes. El objeto del catálogo, con foto, es el N.º 236. La soperita indicaba solamente que estaba hecha “*Por Germain para Isabel de Rusia, siglo XVIII*”; nada decía cómo llegó de la zarina a Buenos Aires cruzando dos siglos y dos continentes y qué pasó con la otra ya que eso le quitaba unicidad y por ende, valor.

La realidad era por cierto compleja: el artista que las creó fue Francois Germain quien en 1758 había hecho cuatro como parte de un juego de mesa espectacular, las que parecerían que fueron iguales pero eso no ha sido probado ya que nunca nadie las vio todas juntas. Efectivamente habían sido hechas para Isabel de Rusia en un famoso conjunto de vajilla de plata. Y a inicios del siglo XX estaba toda en el museo Hermitage²⁰. Con los años fueron saliendo a la venta en diferentes países otras iguales –o esas mismas sin saber cómo–, aumentando su precio y confusión sobre cuál era cuál, o si habían copias, la última que sepamos fue vendida en Londres en 1965. De todas formas nadie sabía cómo salieron del museo ni cuál y cuántas habían y tampoco había suficiente información circulando; incluso los documentos Aliados hablan de una venta en Rusia en 1932. Un estudio reciente demostró que al menos una de ellas está en el Museo de Arte de Filadelfia es falsa, y que pudieran existir hasta siete similares²¹.

Tras la exposición en 1945 de una de ellas, fue adquirida por Mercedes Pellegrini de Saavedra Zelaya. Más tarde, tras su muerte, fue legada en 1963 junto a otra pieza, un San Juan Bautista también comprado a Koenigsberg, al Museo Nacional de Arte Decorativo. No parecería que haya sido casualidad que su pariente Luis María Carreras Saavedra fuera el “experto” para las compras

20. Al menos ya estaban allí en 1907, la Revolución de 1917 no las afectó.

21. Donna Corbin y Sally Malenka, (2012), A Magnificent Deception: The Re-evaluation of a Pot-à-oille from the Parisian Service in the Collection of the Philadelphia Museum of Art, en: *Silver Studies* no. 28, pp. 62-57.

del Museo Nacional de Arte Decorativo cuando fue expuesta, quien no debe de haber visto nada extraño como era la falta de papeles sobre su procedencia. Hoy es un bien público y está en un gran museo, pero eso no cambia su historia. Lo interesante es que por los papeles las soperas estaban en el saqueo museo Hermitage y si bien al menos una salió a la venta cuando Stalin quiso obtener divisas del exterior, no logró venderse, por lo que difícilmente sea una de las ofertadas en Nueva York. Hoy en Rusia queda una.

Si la intención de las ventas era llegar al mercado internacional, posiblemente casos rechazados como este hacían que fuese necesario encontrar otros mercados y las obras fuesen vendidas donde nadie sabía de ese contratiempo. Había que traerlas, mostrarlas en un gran evento público oficial y luego podían ser compradas por amigos locales. Años más tarde pasaban lentamente a museos o coleccionistas o se revendían, teniendo ya una genealogía de procedencia que nadie discutiría. Valga el saber que hay otra sobera igual en Buenos Aires en una colección privada que no la ha publicado. Es probable que sea la que fue vendida en Londres en 1965 y que provenía de la colección Thyssen-Bornemisza (parte de esa familia se refugió en la Argentina) quienes la habían comprado a su vez en Lisboa, según las investigadoras que estudiaron el caso. Resulta interesante la historia de esta sobera barroca ya que es una pieza icónica de las colecciones nacionales y de un valor excepcional como para tener una historia confusa. Es por eso que las recientes palabras de la experta en la materia sean más que claras: *“Hasta que se pueda hacer un estudio más intensivo de todas las soperas, no se puede determinar cuál de ellas es auténtica o no”*²².

22. Comunicación personal de Donna Corbin el 5 de octubre 2016.

4. KOENIGSBERG, Nicolas de.

New York City, 265, West 23rd Street.
New York, 787, Fifth Avenue.
Buenos Ayres, 3191, Presidente Figueroa Alcorta.

Born about 1890. A Russian but now possibly an American citizen. Of Jewish origin. His wife is PAULA CHAPOCHNIKOFF DE KOENIGSBERG and he has two sons, one of whom is in the American Army. One report states that he owned a small antique shop in New York called "Le Passé" for about 10 to 15 years. Was probably connected with the sales made by the Russian Museums in 1932. A few years ago, he tried to sell to the Metropolitan Museum two silver soup tureens which had belonged to Catherine the Great. These objects might have been his commission on the 1932 sale. Another source states that he only came to the United States in 1939 having worked in Paris for the last twenty years.

Now one of the principal art dealers in Buenos Ayres and probably has information on the arrival of pictures in Latin America. He is said to be unreliable and pro-nazi. In December, 1944, his wife was reported to be under arrest. In the absence of MME. DE KOENIGSBERG the Buenos Ayres branch is run by MANOH AND EDGARDO NICHOLSON.

P.T.O.

Oferta de Nicholas de Koenigsberg al Museo Metropolitano de dos soperas rusas de plata.



Imagen de la sopera exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1945 cuando era propiedad de Von Koenigsberg. Hoy luce en el Museo Nacional de Arte Decorativo

SAAVEIRA-ZELAYA, Mlle. Mercedes Pellegrini. May be a customer. Address: 1346 Pellegrini, Buenos Aires. (6)

Ficha del ejército Aliado indicando que Mercedes Pellegrini era compradora de objetos sospechados pero sin estar involucrada en el contrabando. Fue la donante de la sopera al museo



Mercedes Pellegrini posando con su tigre en su residencia de la calle que lleva su apellido, Pellegrini 1346. Una de las personas más poderosas del arte de su tiempo

Una historia nos permite mirar desde otro lado, es una nueva fuente de información para estas colecciones. En 1959 la condesa de Zoubow –también Zubov– (1892-1994) donó parte de sus propiedades al gobierno suizo el que le construyó un museo en Ginebra. El resto llegó a nuestro país en 1977 al Museo Nacional de Arte Decorativo. Una donación magnífica de arte ruso, mientras que en Europa dejó lo de allí y lo asiático. Esa señora, nacida en Rosario (Julia Schiffner de Larrechea, casada con Sergei Platonovich Zoubow) –supongo que ser hijo de Platón Zoubow no debió ser motivo de orgullo salvo por el dinero, ya que es considerado el gobernante más inepto de la historia mundial–, lo que hizo por la cultura fue magnífico.

En ambos países se publicaron catálogos, pero el estudio europeo fue tan fino que encontraron que ocho piezas habían sido compradas en Buenos Aires en la exposición de 1945. Por lo tanto hicieron y publicaron la investigación encontrando que las de aquí tenían “proveniencias discutibles”. No había nada que ocultar ya que de otra manera no las hubieran aceptado, pero con la sutileza de los suizos decidieron que para analizarlas debían ponerlas en un “contexto comercial (...) y había que dejar un poco al margen el rigor científico ya que parecería que Paula von Koenigsberg le dio –a un mueble en este caso– una historia y una atribución de origen ilustre en base a un argumento sin valor”²³. Los investigadores se tomaron el trabajo de encontrar la verdadera historia de cada objeto tratando de explicar esas anomalías. La condesa compró las obras que tenían mejor genealogía, sólo las que al parecer era posible demostrar su origen, dejando a los demás el resto: sabia concedora de que el valor, entre entendidos, no está en la obra sino también en su historia: se llevó a su palacio en París lo que parecía no tener dudas para que en el futuro no hubieran problemas.

De los ocho objetos una cómoda que se decía provenir del Museo Pavlovsk en realidad había sido vendida por Georges Petit en

23. Frederic Elsig (Editor), *Una question de gout: la collection Zoubow a Genève*, Cinque Continents, Ginebra, 2012, pag. 90.

1922, por lo que no había necesidad de disfrazarla ya que era una atribución notable y fuera de sospecha, tampoco hacía falta el nombre de un ebanista²⁴. Otro ejemplo es un cuadro de la duquesa Feodorovna pintado por Alexander Roslin del que hubo varias copias antiguas por lo que la autoría es solo “asignada” ya que no se sabe quien lo hizo, y la genealogía atribuida a una supuesta condesa rusa es incorrecta ya que el cuadro se había vendido en Nueva York. ¿Para qué mentir cuando no hay a la vista nada muy irregular?²⁵ Lo mismo sucede con un cuadro de Peter Angelis en que se ve *Covent Garden* hacia 1726. Como hay múltiples autores y versiones del mismo tema, la atribución es dudosa aunque no así su proveniencia²⁶. Las dudas se extienden entre otras a dos cuadros que fueron reentelados y cuya únicas etiquetas son las del Museo Nacional de Arte Decorativo ya que las previas, de existir, desaparecieron en esa operación técnica. No está mal, sólo que hace sentir malestar. Uno de ellos, de Elizabeth Vigee le Brun, tiene identificadas dos versiones idénticas y el otro, atribuido a Jean Louis Violle, no tiene clara su proveniencia y autoría pese al catálogo de venta que lo atribuyó a Le Brun²⁷. Es decir, las obras compradas aquí resultaron ser las únicas que a los expertos suizos les produjeron ruidos, los que trataron con enorme tacto, de salvar como “contextos comerciales”.

La historia de anciano Kurth

A veces una pequeña historia personal nos explica más cosas que mil libros. Eso sucedió con la memoria real, con lo que me fue relatado por un anciano de casi noventa años²⁸. Puede ser que ese hombre,

24. En Von Koenigsberg (1945) es el objeto 298. En Frederic Elsig (2012) es la página 90.

25. Pag. 128, en Von Koenigsberg pag. 22, catálogo 46.

26. Pag. 146 Pag. 25, objeto 82.

27. 136 y 139, 1945), pag. 23, catálogo 45 y pag. 23, obra 55.

28. Entre el 4 y el 17 de agosto de 2005.

como todos los que se recuerdan a sí mismos, haya exagerado sobre su vida o se haya olvidado de muchas cosas, pero como no sabía cuál era mi interés en el tema resultó ser una historia fascinante. Obviamente extraje lo que nos sirve para esto de entre un fárrago de varios días de interminable cháchara sobre sus hijos, nietos, logros y desvaríos.

Kurth era el único hijo varón de una familia de leñadores y carpinteros de las cercanías de Berlín con un padre discapacitado desde la Primera Guerra, que fue llevado a combatir a los trece años (era tan delgado que la madre venía ocultándolo y protegiendo con que tenía sólo diez años). Era 1944 y había que defender Berlín de tanques rusos y bombarderos ingleses y norteamericanos. Tras mucha pelea, y al ser diezmado su pelotón de infantes logró escabullirse entre las ruinas y pozos de las bombas aéreas. Corriendo de noche, escondiéndose paralizado debajo de troncos o escombros durante el día, robando mochilas y ropa a los soldados muertos, logró cruzar por las montañas hasta llegar al sur de Francia en un periplo del que se podría hacer una película. No era el único ni fue el primero, vagaban por los destruidos bosques de Europa millones de seres humanos entre tropas abandonadas de todos los países hasta cientos de miles de prisioneros que iban siendo liberados. Llegó a la prostitución para llegar a un puerto y conseguir embarcarse limpiando la cubierta de un carguero, yendo hacia un país sin nombre, una ciudad que no podía pronunciar que se llamaba Montevideo. De allí a Buenos Aires fue un paso y trabajó en el puerto aprendiendo el idioma. Aquí encontró, por absoluta casualidad, a su salvador: según él a *un portador de apellido* que lucía sus trajes y autos con chofer entre los changadores del puerto, haciendo algo que nadie entendía. Terminó contratado porque sabía de carpintería y al mismo tiempo porque hablaba alemán y algo de ruso (por su madre polaca), y porque a primera vista todos lo consideraban como “medio tonto” y quizás lo era. Pero también era alguien que vivía tan asustado que no hablaría demás.

El trabajo se llevaba a cabo en un galpón de Puerto Madero, parecería que el número 4, planta baja y en el primer piso en que habían unas pocas oficinas. Hasta allí y con “vigilancia militar”

(¿prefectura?) llegaban cajones de madera envueltos en lona impermeable alquitranada los que había que abrir con mucho cuidado, siguiendo luego las instrucciones impresas en negro en la madera del gran cajón interior. Cada clavo debía salir limpio para poder más tarde volver a ser colocado en el mismo agujero. Adentro, tras otra lona limpia y varias vueltas de telas había cuadros, esculturas, vajillas, muebles, lámparas de caireles, cristales tallados, mesas desarmadas, tapices enrollados, objetos a veces rotos, cosas que ellos miraban con asombro ya que jamás habían imaginado tanta riqueza. Todos los involucrados eran de origen muy humilde y lo que expresa es que todo eso les era algo absolutamente alejado de su mundo sin televisión. Una vez me dijo: ¿qué haría yo con un cuadro que no fuese un desnudo?

Él y sus compañeros eran gente simple, trabajadora, y dos posibles policías hacían guardia vigilándolos cada minuto y les daban de comer ahí mismo. Luego de abiertos los envíos todo se fotografiaba y se medía en detalle por un especialista a quien definía como “*un finoli que ni nos hablaba*”, se confirmaba que coincidiera con la lista de embarque y se pasaba a lo más complejo: borrar las inscripciones. Eso se hacía tanto con la caja que había que lijar prolijamente, como con cada cuadro u objeto. Se usaba lavandina, lija, cepillos o lo que fuese posible de inventar. Si era una etiqueta había que quitarla y pegar otra encima del mismo tamaño pero con diferente nombre que les daban escrita, si era pintura había que borrarla o disfrazar los números o letras, o cambiar alguna madera si no había forma de alterar las inscripciones, incluso llegaron a cortar partes de algún cuadro sobre tabla de madera; es decir hacer todo lo necesario para que las cosas volvieran a su lugar exacto sin que se notaran los cambios. Las maderas eran lo más simple: un cepillo de carpintero de tamaño adecuado –había docenas– con hoja de acero perfecto y luego una pátina en base a grasa sucia para oscurecerla e igualar a los costados y listo. Los pegamentos hechos hirviendo cola de pescado podían ponerse o quitarse con calor, los colores variaban su tono al agregarles pigmentos de los usados para colorear cemento, las letras se alteraban, se hacían inscripciones nuevas.

Después de cerrado cada envío pasaba a un camión que se lo llevaba. En eso trabajó desde una fecha indeterminada de 1945 hasta junio de 1947; luego fue destinado a otras tareas y siguió de empleado público de intendencia hasta su jubilación sin saber nada más sobre su antiguo jefe. Sus compañeros fueron enviados a diferentes aduanas del interior o encontraron nuevos trabajos o no se acordó más. Pensemos que al llegar tenía 16 o 17 años y lo hizo hasta pasar los 18 o 19. Podría ya no parecerlo pero era un niño aun sin papeles legales.

Es poco lo que recordaba de manera concreta en cuanto a sellos, marcas o nombres después de tanto tiempo, en sus inicios era un joven desesperado por cuidar el trabajo por lo que mentía hasta en la edad, más aun evitaría averiguar nada. Pero lo interesante fue que al jubilarse se enteró que en esos primeros años los documentos oficiales decían que había hecho otra cosa en otro sitio. No lo engañaron, sólo que él y su lugar de trabajo jamás existió.

Esta fue la historia que me llevó a entender mejor lo que había sucedido, gracias a ese anciano comprendí una historia que apenas vislumbraba. Demás está decir que mis intentos en la Aduana de averiguar algo sobre esto fracasaron; esa sección no había dejado huella alguna y hasta el galpón fue demolido. En cambio aprendí muchos trucos de cómo cambiar etiquetas, nombres y números, a usar productos químicos elementales y las virtudes de los ácidos, lejías, aceites, anilinas, jabones y lavandinas accesibles en aquellos tiempos. ¿Alguien se acuerda del polvo limpiador *Puloil*? Mezclado con un producto para destapar cañerías con ácido muriático borraba letras escritas con alquitrán sobre madera pulida sin dejar rastros que no pudieran disimularse como simples desgastes, extendiendo el producto por todo el sector. Es más, si algo quedaba se lo friccionaba hasta hacerlo desaparecer, con una soga gruesa, para mostrar un desgaste lógico de transporte mal hecho ¿Alguien podía imaginar esa mezcla casera que parece explosiva o esos trucos casi infantiles?

III. Las grandes exposiciones que validaron la ilegalidad

“¿Cómo se puede respetar la inteligencia de una población cuando una estafadora puede ir por el país juntando contribuciones afirmando que es la viuda del Soldado Desconocido?”

LAWRENCE SANDERS
Sullivan 's Sting, 1990

- La Exposición *Cinco siglos de historia a través del arte francés*, de 1941²⁹



Fue en 1939 cuando comenzó a pensarse nuestra participación pública en esta historia. Y por cierto no resulta casual que haya sido el mismo año en que se inició la Guerra Mundial, al menos lo

29. Catálogo: *Cinco siglos de historia a través del arte de Francia*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1941.

que oficialmente se acepta; por supuesto el nazismo estaba en el poder desde 1933. Nosotros entramos en escena en realidad cuando en la ciudad de Nueva York se hizo una Feria Mundial que pasó a la historia por mostrar los primeros grandes logros de la tecnología y del nuevo *American Way of Life*. Estaba cambiando el mundo en muchos aspectos y destacaban el poderío industrial y de consumo de aquel país. Cientos de miles de personas la visitaron y se difundió por el mundo, y entre tantos pabellones estaba el de Francia pese a que era un país al borde de ser invadido. Se encontraba organizando sus tropas y defensas para un futuro previsible por lo que no había muchas posibilidades de armar grandes eventos artísticos. La sección de arte fue interesante pero era modesta en función del patrimonio cultural que aquel país tiene. Estaban presentes varios museos grandes y pequeños aunque con pocos objetos y sin grandes obras, pero igualmente todo de valor, y había particulares franceses que prestaron sus objetos lo que simplificaba las cosas para su gobierno.

A alguien se le ocurrió allí que esa sección de arte de la exposición, y sólo esa –dejando de lado la industria y tantas otras cosas que también Francia mostraba–, podía venir a la Argentina para ser exhibida en un museo nacional. No era mala idea y siempre era y es bienvenido el arte, pero creemos que algo se estaba pergeñando: el mundo y la realidad eran mucho más complejos que sólo apreciar cosas hermosas de un país casi invadido. Pero la nueva exposición se hizo efectivamente en 1941 en nuestro gran Museo Nacional de Arte Decorativo con un comité integrado por el nazi Gustavo Martínez Zuviría entre tanta otra gente. Pirovano y Carrera ya estaban a cargo del Museo de Arte Decorativo. Fue el inicio del principio. Se inauguró el evento con gran pompa el 12 de septiembre de 1941 y nadie recordó en la fiesta que algunos de los expositores ya habían sido enviados a campos de exterminio y que otros que exhibían eran buscados por los Aliados y se refugiaban en el país. Llegaron y se exhibieron objetos cuyos dueños ya no lo eran como decía el catálogo, a veces ni siquiera vivían o pronto morirían, y otros que no podían explicar de dónde provenían sus cosas.

Hubo un antecedente importante, en 1939 se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes otra exposición de arte francés, de gran escala, en que había cuadros de Ingres, Picasso y todos los Impresionistas. Pero si bien había 334 pinturas y obras principales nada salía de ser un gran evento cultural. Es decir, era posible hacer bien las cosas, la sociedad estaba contenta, en la organización estaban muchos de los que participarían luego en otras e incluso varios de los que también serían saqueados en Europa, pero fue un buen evento para nuestra cultura³⁰. Todas las obras traían extensas genealogías, cuándo y quién vendió o compró, cuánto pagó, en que libros o exposiciones se mostraron, todo estaba escrito. Y si hubo reservas de nombres era justificado por la guerra e igualmente estaba la información adecuada. Ya se sabía bien cómo se presentaba una obra de arte de nivel.

El catálogo local de la exposición de 1941 ponía en cambio nombres y apellidos de asesinados y de cómplices del nazismo, y a todos les agradecían en una mentira que nadie puede pensar que no la sabían los organizadores. Y quizás para comenzar la historia de exponer objetos de proveniencia no clara fue que se invitaron a participar a varios coleccionistas locales dejando de ser un evento exclusivo de Francia. Y ahí aparecieron los ilusos y los personajes oscuros entremezclados por ambos lados.

Fueron tres hombres quienes hicieron posible el viaje de esos objetos a Buenos Aires para ser exhibidos en el Museo de Arte Decorativo: Ignacio Pirovano, Máximo Etchecopar y Luis María Carreras Saavedra. Habían sido designados director, secretario y experto del Museo que se había establecido en 1937 para mostrar la colección de la familia Errázuriz en su propio palacio adquirido por el presidente Justo. Es interesante la presencia del aristocrático experto Carrera, ya que en realidad era

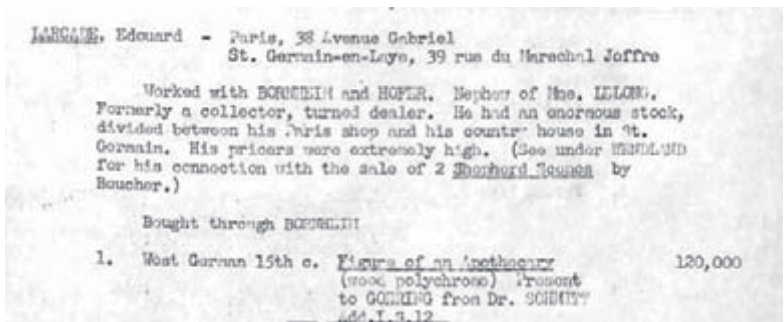
30. Catálogo: (1939) I: *La pintura francesa de David a nuestros días, Exposiciones de Arte Francés: óleos, dibujos y acuarelas*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Fue el momento perfecto para establecer un sistema para lavar obras de arte de origen no claro que la guerra producía en cantidades. Hasta qué punto el Estado, o sus principales personajes, pudo ser parte (por acción u omisión) de lo que sucedió, es un tema complejo de dilucidar. Pero sin duda el sistema estaba organizado en 1941 por lo que desde la presidencia de Ortiz y luego las de Ramírez y Farrell las cosas estaban funcionando, y Perón fue el vicepresidente de Farrell y luego electo presidente y al llegar a ese cargo heredó algo establecido.

Regresando a aquella exhibición y revisando el catálogo hay una lista de quienes participaron en el evento y entre ellos habían seis museos franceses saqueados y 24 particulares, uno era un traficante conocido que había huido de los Aliados radicándose en Buenos Aires, Edoaurd Larcade. De los restantes hay varios imposibles de identificar ya que ni siquiera figura el nombre completo y un par estaban muertos, pero lo grave es que figuraban como *expositores* gente a quienes les habían sido saqueadas sus colecciones como Landau, Strauss, Kraemer y Wildenstein. Se estaban mostrando objetos robados y que el gobierno nazi francés los mandaba aquí donde eran recibidos por el estado nacional. Y se publicaba un catálogo de lujo con los nombres y agradecimientos. De las 58 láminas del catálogo diez son objetos de Larcade superando así la presencia del museo del Louvre y al palacio de Versailles. Tan importante era lo que trajo que la primera sala del museo era exclusiva para mostrar otras tantas cosas de su propiedad. Lo interesante hubiese sido saber si se llevó todo eso o lo revendió aquí al terminar. Al final de este libro se puede ver la fotografía del acto inaugural con la presencia del presidente y las mayores autoridades de su tiempo.

Esa exposición fue posiblemente el momento y lugar adecuado para comenzar a mostrar objetos sin origen o de procedencia dudosa o falsa, o saqueada, o de comerciantes no honrados y hacerlos figurar a todos juntos. Así se identificaba a los nuevos dueños por escrito entremezclando lo que provenía de museos públicos con colecciones privadas a veces no identificables, poniendo objetos robados con lícitos, e iniciándoles a las obras que lo necesitaban

una nueva historia. Se establecía un mecanismo rápido, eficiente y barato para generar riqueza; no importaba si eran obras robadas por nazis, por sus amigos, por los enemigos o por cualquiera que aprovechó una oportunidad poco legal o ilegal, sólo eran ávidos mercaderes sin muchos escrúpulos. Por supuesto hubo inocentes que creyeron que era un verdadero espectáculo de arte y cultura y colaboraron con agrado.



Parte de la ficha de los Aliados sobre Edouard Larcade de 1945, sindicado por sus maniobras con arte en Europa y refugiado en Argentina donde exhibía sus colecciones

- La exposición de *Arte Gótico y del Renacimiento*, de 1944³¹



31. Exposición: *Arte Gótico y del Renacimiento*, (1944), Buenos Aires: Galería Muller y Museo Nacional de Arte Decorativo.

En noviembre de 1944 hubo otro evento cultural de grandes dimensiones mostrando arte europeo, pero esta vez insólitamente especializado: la *Exposición de arte Gótico y del Renacimiento* organizada por la Galería Muller pero hecha en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Esa exposición estaba compuesta por 176 grandes obras de arte pertenecientes a las mejores familias y comercios del país, nada del exterior. No hacía falta traer cosas desde Francia ya que ahora habían aquí objetos de sobra. No es que en Buenos Aires no hubiese arte europeo desde finales del siglo XIX, sí lo había y de calidad, pero lo sugerente es cuando algo aparece de la nada y son muchas cosas, de a centenares, y además provenientes de una Europa que estaba siendo saqueada y destruida, y nadie dice nada, se crean sospechas.

Allí, entre muchos, destacó por primera vez una supuesta coleccionista nueva en el país, la europea Paula von Koenigsberg, haciendo su presentación entre la gran sociedad porteña en un evento que mostró la irregularidad de los objetos que compraba y lucía parte de la oligarquía local. La exhibición fue un show de inocencia, de despreocupación, de no saber o no querer saber. Pasó a la historia una anécdota que aun se repite a los alumnos de historia del arte: un coleccionista nacional que atribuyó su obra (¿era de él sí o no?) como de propiedad de la “*Señorita X, París*”. Así fue publicado aunque hoy puede parecer un chiste en un catálogo de un organismo del estado nacional. Había docenas de grandes obras de valor que quedaron descritas con una absoluta falta de referencia a su origen, donde habían constantes datos cruzados –un propietario cita a otro como el origen de un objeto, a la vez que el otro lo hace con el primero y en la misma hoja, para tener ambos algo que decir–, por lo que fue un alegato a la displicencia que quedó como ejemplo de lo que no deberá repetirse. Ahí se mostró el ya citado cuadro de El Greco robado en España, y otros industriales y terratenientes como Juan Campomar y Antonio Santamarina (quien había presidido antes la Comisión Nacional de Cultura), se dieron el lujo de exponer piezas provenientes del Museo del Hermitage sin explicar cómo las obtuvieron, porque dudamos que ese

museo se las regalara, o se las compraran a Stalin³². Y si alguna de esas opciones hubiese sido verdad, mejor aun para decirlo porque certificaban la procedencia.

Sería interesante imaginar lo que hubiera pasado si algunos de ellos viajando al exterior encontraban una obra expuesta que dijera que había sido de un museo argentino. ¿No había conciencia que los grandes museos no regalan ni venden (salvo excepciones, y documentadas), ni dan certificados de autenticidad³³? Y menos estando en guerra y cuando el citado museo ha sido destruido por una invasión militar. En la comisión organizadora de la exposición estaban las mismas personas de la similar anterior, pero como dijimos se sumaba quien daría mucho que hablar a partir de allí.

A partir de ese primer evento vale la pena ver la secuencia de las apariciones en exposiciones de Paula von Koenigsberg (imaginamos que era a nombre de su familia), que fue quien las llevó a un máximo que el país jamás había visto. Las exhibiciones hechas por esta comerciante, siempre figurando como coleccionista, es algo que debe ser mucho más amplio de lo que hemos logrado averiguar ya que hay pistas de eventos similares en los cuatro países en que operaban sus sucursales³⁴, todos a cargo de un familiar directo. Nuestra hipótesis es que lo que se hacía con estas exhibiciones era *blanquear* objetos valiosos iniciándoles una genealogía, una historia, un pasado –piezas de diez siglos iban a nacer en Buenos Aires–, o para que figuraran abiertamente certificados de dudosa reputación. Las pocas piezas vendidas

32. Si bien el Hermitage vendió varios cuadros por orden de Stalin, y diversos objetos a lo largo de varios años, tema que analizamos más adelante, las listas son conocidas y estos objetos no figuran.

33. Luego veremos que Pirovano sí los daba, y hasta hizo una exposición de lo que él mismo había autenticado.

34. En Internet hay numerosos datos sobre su accionar en México; la Asociación de Museos de Estados Unidos, que reúne los datos de los comerciantes radicados en ese país, no logró rescatar ningún documento sobre ellos y su sucursal de Nueva York.

por ella que quedaron en los museos nacionales y municipales, al menos lo que hemos logrado constatar, no poseen los certificados que los catálogos de exposición decían que garantizaban su proveniencia. ¿Se perdieron? ¿No se entregaron? ¿No existían? ¿No se los quiere mostrar?

Valga un ejemplo; si en ese entonces se decía –sin papeles– que una pieza había pertenecido a una colección famosa de alguien que ya había muerto era muy difícil comprobar la veracidad, no digo imposible aunque sí era difícil, pero quedaba sonando el nombre de algún famoso millonario. Y pedir datos era poner en duda la palabra de la vendedora envuelta en aires de aristócrata excéntrica y poderosa. El arte era un tema en que la confianza y el prestigio aun mandaban: la palabra valía y algunos ilusos creían en eso. Veremos que sus propiedades eran objetos de gran valor provenientes en su mayoría de lugares saqueados en Bélgica, Francia, Alemania, Rusia y todo el Este europeo. Legales o ilegales de ahí venían, por eso la necesidad de crearles alguna procedencia a sus cosas: algún día alguien sospecharía y era mejor hacer algo en ese momento que el tiempo desdibujaría. Y no creo que no supieran, desde que se trasladaron aquí dejando Estados Unidos, que eran demasiado sospechosos en ese país.

Tenemos el caso opuesto a lo anterior que sirve para mostrar que cuando se querían hacer las cosas bien sí era factible hacerlo: en el difícil año de 1945, final de la guerra, se vendió en Buenos Aires la colección de libros de Rafael Bullrich en un remate de sucesión hecho en la galería Witcomb. Ese catálogo nos habla del cuidado que se ponía cuando se quería en la manera detallada de destacar la procedencia legal de cada objeto porque había conciencia del valor de esos datos. Aunque se le escaparon algunas perlititas como decir que algo había sido “Adquirido a un anticuario”, se lo decía en un contexto en que la absoluta mayoría de las piezas tenían todo en orden. No era perfecto pero mostraba la buena voluntad en indicar la procedencia, o incluso la falta de ella, de todo lo que se vendía, y eso le dio mayor valor económico para el entendido.

Antes de analizar lo expuesto en el museo cabe destacar el catálogo: una obra de arte con una portada hecha a partir de un antiguo grabado, dedicado el evento a una acción de beneficencia, pero que no dice dónde se hace la exposición y sólo leyendo el texto puede saberse quién lo organizó –luego veremos los conflictos que esa galería ya tenía en la época–, en cambio la ciudad es la “Ciudad de la Santísima Trinidad Puerto de Santa María de los Buenos Aires”. Suena complejo para no decir mucho. Pero en el interior del catálogo se seguía con la tradición de sí poner el nombre de los propietarios salvo alguno que otro, o la presencia de la “Señora C. v C.” o “P. G.” y algunos más, pero en general había historia de los objetos, exposiciones anteriores y algunos datos incluso de publicaciones previas en que figuraron las obras. Había trece obras de Von Koenigsberg y siete de Larcade. Lo significativo en ellas es que comenzaban a determinar la genealogía de sus cosas como “Expuestas en el Museo Nacional de Arte Decorativo” en 1944, el lugar en que habían nacido muchos de esos objetos, con esta ya tendrían dos exhibiciones. Como había un evento previo eso era suficiente: había comenzado la historia, se había iniciado la cadena.

No le faltaron críticos agudos que vieron cosas extrañas. El crítico de arte Eduardo Eiriz Maglione escribió que la exposición tenía cuadros que le generaban dudas, dudas de autoría y de originalidad. “¿Taller? ¿Discípulo? ¿Imitación? Otras atribuciones dubitativas, otras filiaciones inciertas”; y señalaba copias y errores importantes³⁵. Ya citamos a Helft riéndose de lo que dirían los zares de ver los candelabros y arañas que les atribuían.

Algo que llama la atención en este evento, y muchos siguientes, es que se hacían a beneficio siempre de Alpi (Asociación para la lucha contra la tuberculosis) lo que es excelente. Pero ¿sólo Alpi por muchísimos años? Hasta que encontré que en 1945 Von Koenigsberg tenía problemas para trasladar tantos objetos y pasarlos una y otra vez

35. Eiriz Maglione, Eduardo, (1946), Cuadros flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII, *Lyra* N.º 39, s/pag.

por la aduana. Para ayudarla el Ministerio de Justicia por Resolución del 2 de agosto de 1945 hizo una maniobra inusitada: autorizaron a Alpi “para que invite a la señora Paula von Koenigsberg a exponer en el Museo Nacional de Arte Decorativo, su colección (...) pidiendo al Ministerio de Hacienda que facilite los trámites de aduana para la entrada y salida al país de la mencionada colección artística”³⁶. Inusitada porque la exposición ya estaba organizada, los objetos habían sido mayormente expuestos un año antes y al final no se fueron sino que se vendieron muchos aquí. ¿Era una maniobra de los amigos en el poder para facilitar entrada y salida de objetos sin inventario, usando a una institución benéfica de pantalla? Luego veremos que no fue la última vez en que se acudió a situaciones de este tipo.

- *La Exposición de obras maestras colección P. de Koenigsberg, de 1945*³⁷



La exposición de Paula von Koenigsberg en 1945 resulta desconcertante ante cualquier estudio actual. Es cierto que el año anterior hubo un precedente en que ella exhibió modestamente, pero llenar

36. *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública* VIII, no. 66, pag. 1241, Buenos Aires, 1945.

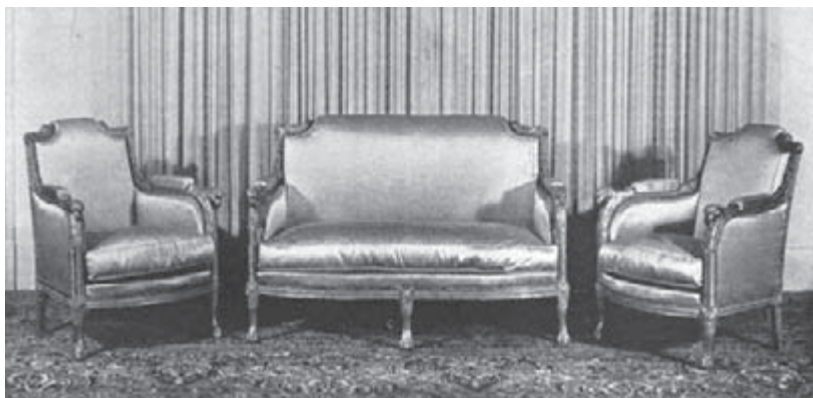
37. Catálogo: *Exposición de obras maestras colección P. de Koenigsberg*, (1945), Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

el Museo Nacional de Bellas Artes con una “selección” de 324 obras mayores, 34 íconos y 73 objetos rusos (¡considerados menores!), era una proeza que debió llamar la atención; el año anterior no existían aquí. Era alguien que había llegado al país poco antes y no era una familia local de generaciones de coleccionistas. Tampoco tenía industrias ni campo, apenas si se hablaba de su desleído negocio de antigüedades en su propia casa de la avenida del Libertador. Es posible que el país nunca hubiera visto, ni lo vería por mucho tiempo, una exhibición personal de ese calibre surgida por milagro a cinco meses de la rendición de Hitler.

La mayor parte de las obras exhibidas tienen la poco clara procedencia de decir que “*Formaron parte de colecciones tan importantes como...*”, o que “*Ha sido presentado en museos de la categoría de...*”. Luego el silencio cunde por doquier. Impresiona que del Museo Pávlovsk (Palacio de Catalina la Grande) que fuera saqueado poco antes habían cinco obras, al igual que el del famoso Hermitage, del enorme Museo Gatchina (Palacio de Catalina II) habían ocho objetos, del Tsarkoie Selo (hoy Museo Pushkin) la friolera de 26 obras, y que Rusia y su zona de guerra haya sido el origen de cuadros, juegos completos de salón, vajillas de plata y de todo lo que podemos imaginar. Obvia decirse que no hay una palabra aclaratoria de cómo se obtuvo todo eso. Quizás diez años antes nadie se hubiera preocupado, pero en situación de guerra no era un tema menor. Que hubiera esculturas de madera con su origen muy extraño como alguna que “*Procede de la catedral de Gante*” (Bélgica), la ha había sido saqueada y en ese mismo año se le devolvía la obra más importante de la pintura universal, el Altar de Gante, llama la atención. También se exhibieron tres objetos del Schlossmuseum Oranienburg que era el sitio en que funcionó uno de los peores campos de exterminio y un palacio del mismo nombre que fue totalmente vaciado por los saqueadores. Quizás no fuera por lo mismo, pero no lo dice y en el peor momento.

¿Todos esos museos le regalaron o vendieron los objetos? Se puede decir que al menos suena extraño. Obviamente la correspondencia con los responsables de dichos museos nos indicó que resulta

imposible saber qué fue robado –o vendido por Stalin si lo fuera–, porque de esos gigantescos palacios faltan a veces decenas de miles de objetos de los que no había catálogos completos y menos fotografías.



Juego de sillones del Palacio Pavlovsk (Museo de Catalina la Grande) en la exposición de 1945, ejemplo de la escala de lo exhibido

Así desfilaron ante los visitantes El Canaletto, Guardi, Le Brun, Ruysdael, Murillo, Holbein, Sisley, Pissarro, Derain, Morisot, esculturas desde el siglo XIII, sofás y sillones, cómodas y mesas de escritorio. Y una de las más extraordinarias obras que posiblemente llegó al país: un *Portal de sacristía* del período gótico español, sin origen determinado salvo que fuera de la colección de Randolph Hearst, cosa que aun no ha logrado ser probada³⁸. Esta fachada pasó con los años al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco por compra a pedido de su director, luego fue serruchada separándola en cuatro partes y hoy las dos superiores están en exposición en el Museo Larreta bajo el título de *Altar de la infancia de Cristo*. De una puerta doble a dos retablos ha sido un viaje interesante.

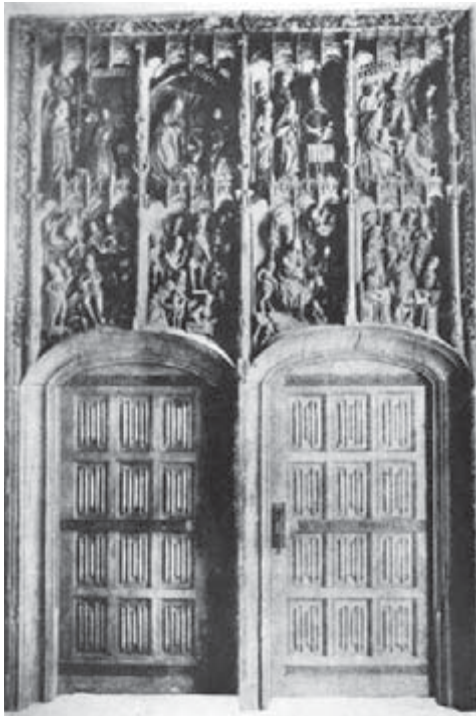
38. Aun se está clasificando la colección Hearst en California, por ahora no hay datos de esto lo que ha sido confirmado en las listas de Internet. <http://www.lacma.org/art/exhibition/hearst-collector>

La compra fue hecha por la Comisión Nacional de Cultura que en esos años mostró una peculiar atracción por los objetos de esta propietaria que en su mayor parte fueron al Museo de Arte Decorativo, pero este era para el de Arte Hispano Americano. La Comisión publicó aun antes de exhibir la puerta que “*será adquirida al finalizar la exposición y se iniciará así una nueva era en la historia del museo*”. Precisamente no era esta una obra que representara el nombre del museo y por eso con el tiempo se fue al Museo Larreta. El texto seguía diciendo que “*La dirección se ha propuesto facilitar la comprensión orgánica del arte colonial americano mediante el conocimiento de sus orígenes*”. Si eso no era una justificación de la decisión tomada, al menos lo suena: gastar el dinero en arte español, por mejor que fuera, y no en lo que le correspondía al museo no podía justificarse, más en esas dimensiones³⁹. Pero si bien fue expuesta no deja de asombrarnos que dos años después se dijera que estaba “*en viaje actualmente desde los Estados Unidos*”⁴⁰. ¿Fue otro intento de darle un nuevo origen?

¿Nadie sospechó o intuyó que el museo antes de abrir sus puertas debió investigar con los Aliados de dónde salieron esas piezas de arte, llegadas a este rincón del mundo sin procedencia?, ¿o que cuando la había coincidía con los sitios robados por los nazis o sus aliados? Pero era octubre de 1945 y los Aliados ya estaban comenzando la Guerra Fría, cierto que regresando a los museos de origen las obras encontradas escondidas en Europa pero ya no vigilaban o espiaban al menos por el tema del nazismo en América Latina.

39. *Guía de la Comisión Nacional de Cultura*, no. 2, mayo 1947, Buenos Aires.

40. Tendremos una exposición de arte gótico, *Mundo Argentino*, 12 de marzo 1947.



Doble puerta policromada de madera con un retablo superior
proveniente de algún lugar de España y la manera en que
está expuesto actualmente

- La *Exposición de arte francés* del Museo Castagnino en Rosario, en 1946⁴¹



El museo Castagnino de Rosario decidió organizar una exposición de arte francés independiente de Buenos Aires, en 1946, al grado que casi todos los participantes eran residentes de esa ciudad. Crearon un evento planteado como de “Acercamiento espiritual” entre los dos países al fin de la guerra. Lo destacamos porque se mostraron 367 obras, de todo tipo y valor, entre ellos Renoir, Manet, Gros, David y mucho de la moda del siglo XIX entre los coleccionistas. Pero llama la atención que ni una sola obra trae referencias a su procedencia y más de 90 % de ellas no dice absolutamente nada. ¿Casualidad? ¿Ignorancia de los principios básicos de la museología y el coleccionismo? Sólo se cita al propietario actual salvo uno que habla de un certificado de autenticidad. No se observa nada extraño o de grueso calibre, al menos en lo que es posible ver a simple vista, pero llama la atención que quizás por la mala influencia de lo que pasaba en Buenos Aires se pensó que ni siquiera era necesario decir algo sobre el origen de lo que se exhibía. Era de quién era y listo, lo que importaba era que se luciera el dueño más que la obra.

41. Catálogo: *Exposición de arte francés*, (1946), Rosario: Museo Municipal de Arte Juan B. Castagnino.

- La *Exposición de Arte Gótico, colección Paula de Koenigsberg*, en 1947⁴²



Debemos analizar la siguiente gran exposición con detalle para entender la continuidad con todo lo anterior. Fue organizada nuevamente por Von Koenigsberg en 1947 pero esta vez en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, que poco antes había logrado que le comprara el Estado varias obras de ella. Los eventos eran imparables y la renovación de grandes piezas también. La exposición, insólita nuevamente para un país tan marginal de Europa y que jamás vivió el arte gótico, estaba dedicada por entero nada menos que a lo producido en la Edad Media, una especialidad del coleccionismo erudito europeo. Pese a eso se decidió llenar literalmente el museo. Allí la propietaria de las obras envió una “selección” de 157 obras o conjuntos. Casi todo era de ese período salvo unos cuadros renacentistas de Francia, Italia y Alemania como para completar. Parte de lo expuesto ya lo había exhibido en los eventos antes reseñados o en otra exposición similar hecha en Montevideo⁴³. La primera pintura del catálogo, la

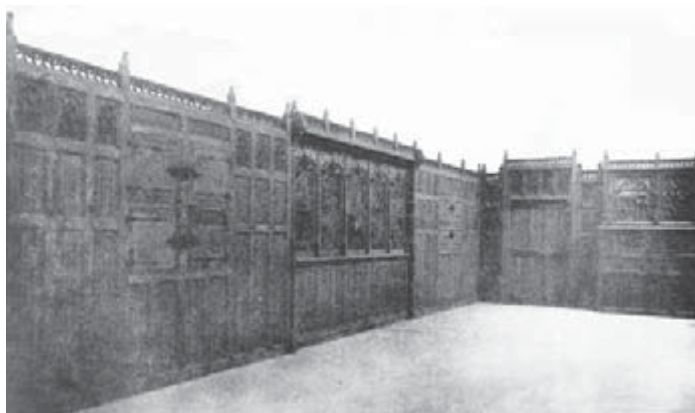
42. Catálogo: *Exposición de Arte Gótico, colección Paula de Koenigsberg*, (1947), Buenos Aires: Museo Municipal de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco.
43. Si bien no la detallamos puede verse *Exposición de arte europeo (siglos XIII al XIX)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Uruguaya, Montevideo, 1945.

que abría la exposición por su valor, figura como originada en el Pashá inexistente del que ya hablamos y cita como antecedentes sus propias exposiciones. Para ser una gran pintura del siglo XIV son pocos los propietarios anteriores. Una revisión de las procedencias sin entrar en duda que sean verdaderos los datos y dejando de lado la eterna presencia de Demotte, Seligman y Hearst, indica que habían 21 obras cuyo único antecedente era ella misma en cinco siglos de historia, y en 23 no hay referencia alguna, absolutamente nada. Son casi el 40 % del total sin información y si somos poco creyentes casi el 80 % nos lleva a dudar o a no poder probar lo que se dice. Obviamente eso no determina nada en concreto, pero el mismo tema surge una y otra vez. Que hubiese al menos dos docenas de objetos sin antecedente alguno, un 20 % del total, los que pese a su calidad iniciaban ese día su recorrido en el mundo, sonaba raro. Del resto, si bien hay algunas cosas con procedencia, si creemos que había certificados porque se trata de creencias realmente, la mayor parte provenía de comerciantes inescrupulosos que con los años serían puestos en evidencia. Había objetos del falso *Pashá de Benguiat*, de exposiciones que no hemos logrado encontrar, y de gente imposible de corroborar como el millonario Raymond Hearst, o Jacques Seligman cuyo catálogo completo día a día se salvó y está disponible en Internet y en él no figura la coleccionista con certificado alguno⁴⁴. El otro supuesto propietario previo de obras fue Georges-Joseph Demotte que si bien tuvo una galería en Nueva York estaba muerto desde 1923, por lo que igualmente era difícil de probar algo. Demotte fue un hombre cuyos límites eran turbios, por tratarlo con cuidado y era conocido por su falta de escrúpulos. Hoy nadie atribuiría a que algo pasó por sus

El organizador era otro sospechado por los Aliados de la misma actividad llamado Raúl Arocena. También en 1945 ella había creado un premio de arte con su nombre que se entregaba en el Salón Nacional de Bellas Artes de Montevideo. El ganador antes había exhibido en Muebles Comte. Las casualidades llaman siempre la atención.

44. <http://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936>

manos; es como comprar una casa sin papeles y que le digan que era de Al Capone, verdad o mentira. Y lo que resulta ya asombroso era el revestimiento de un ambiente medieval de paneles tallados de madera policromada, que al parecer habían sido de Hearst. Es decir, no sólo exhibía en museos públicos obras como cuadros o esculturas sino también habitaciones o fachadas del período gótico. ¿Desde el siglo XIII casi nada había tenido dueño o lugar de origen incluso cuando eran casas o palacios desarmados?



Revestimiento de madera policromada del período gótico, parte de los interiores de un palacio medieval trasladado a Buenos Aires



Detalle de un banco para cinco personas del mismo mobiliario gótico



Sector del vitrales en el centro de uno de los paneles

Hearst, a quien ella cita muchas veces, fue uno de los personajes más importantes del siglo XX en el coleccionismo de arte, un magnate del periodismo que se dedicaba a adquirir edificios completos, desarmarlos y rearmarlos en Estados Unidos. Fue tan grande y tanto lo comprado que aun no ha sido posible reunir la lista de todas sus posesiones, y bien que se trabaja en ello. Quien recuerde la escena final de la película *El ciudadano Kane* de Orson Welles entenderá el porqué de esa tarea casi infinita. Era una procedencia perfecta, ilustre, pero indemostrable, sonora, llamativa, hueca si no habían papeles. Actualmente se está haciendo una compilación de datos sobre esa colección y en ella figuran algunas ventas a *Le Passé*, hemos logrado identificar una operación importante hecha en 1942 pero que no era esta⁴⁵. Es decir: si es que era cierto ¿por qué los papeles se evaporaron?

Con los años las cosas exhibidas demostraron que lo sospechado era cierto: los certificados de autenticidad o propiedad nunca existieron. En 2009 fue a la venta en una prestigiada casa de remates de arte en Buenos Aires un escritorio con la estampilla

45. <http://www.liucedarswampcollection.org/betahearst/archive.ph>

de Adrien Delormé, un ebanista del siglo XVIII. Los propietarios pusieron en el catálogo que lo único que tenían era una factura de Von Koenigsberg donde ella escribió que la procedencia era de Hearst; por supuesto sí había papeles posteriores, de otras ventas y compradores, pero nada del pasado. Por eso se vendió a la mitad de su valor real⁴⁶.

Resulta llamativo que pese al calibre de esas compras y ventas, y el haber operado desde sedes en Nueva York hacia Buenos Aires, no existen más que unas pocas citas de Internet a nombre de Von Koenigsberg fuera de los documentos militares desclasificadas, y casi no las hay en Estados Unidos; mientras que de cualquier otro anticuario de la época hay cientos de referencias a sus operaciones⁴⁷. Tampoco sus papeles forman parte de la base de datos de la Asociación Americana de Museos, cosa más que extraña⁴⁸.

Pero no parece haber habido críticas locales al hecho que las obras exhibidas tenían procedencias de lugares que estaban en guerra cuando se trajeron y de museos saqueados. Era una lista impresionante si tenemos en cuenta el más de un millón de muertos de la reciente batalla de Stalingrado, porque de allí eran algunos de los museos que se citaban (o de Leningrado, o daba lo mismo si eran de Moscú realmente, todo fue bombardeado), las noticias estaban frescas en los diarios de su tiempo. Se sabía, más por ser gente culta, que el Museo-Palacio Pushkin había sido saqueado brutalmente, al igual que los museos del Hermitage,

46. *Catálogo de ventas*, Saráchaga, diciembre 2009, objeto 70, pp. 22.

47. La búsqueda se hizo en 2014, actualmente (2016) han ido apareciendo algunas nuevas referencias en especial para sus catálogos que ingresaron a bibliotecas.

48. http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/provenance/dealer_archives.html#locations En papel existe: Nancy H. Yeide, Konstantin Akinsha y Amy Walsh (eds.), (2001), *The A.A.M. Guide to Provenance Research*, Washington: American Association of Museums. También es accesible el IFAR y su guía de proveniencias https://www.ifar.org/provenance_guide.php

Gatschina y Tsárkoie Selo. Que se asumiera públicamente que ese era el origen de docenas de los objetos exhibidos era provocativo. No había una palabra aclaratoria que explicara cómo era posible que de allí viniesen juegos enteros de mobiliario, vajillas de plata y todo lo que había en esos enormes palacios reales. Incluso si era, como creemos, anti soviética y anti nazi, debió decirlo porque le hubiera servido.

Jaques Helft escribió de manera sarcástica acerca de lo que pensarían los zares rusos si pudieran venir a estas exposiciones, y Helft, que venía de ser perseguido en París, fue un verdadero conocedor del arte que sabía lo que decía. No creo que haya habido en el país alguien que supiera más de estos temas.



Mueble ornamentado exhibido en 1945 llegado de manera indemostrable desde el gran Palacio de Orianenbaum en Rusia, hoy Patrimonio de la Humanidad

puede haber sido un hábil juego de palabras para confundir al comprador, eso pasa cuando uno hace esas piruetas: se logra que el otro piense mal. Otros cuadros se atribuyen a galerías como la Kraushaar, famosa e impecable cuyos registros ahora disponibles en Internet no indican contacto entre ambos. Lo mismo sucede con la galería de Sedelmeyer, un comerciante intachable que murió en 1925 donando todo a museos de primera línea, por lo que no se entiende su relación; igualmente dejaba veinte años de espacio entre eso y el momento de la venta sin información. En el medio quedan la galería de Seligman, el que tampoco la cita en sus documentos accesibles, y un muy complicado cuadro de Manet, *Primavera después del mediodía*, pintado en 1885, del que no hemos logrado rastrear su proveniencia más allá de Koenigsberg. Fue la primera y única vez que sepamos que hizo una venta a través de una casa de remates y no por su propia cuenta. De ese catálogo podemos destacar la cantidad de cuadros de alto nivel con que contaba, muchos no aparecidos antes lo que nuevamente nos lleva a pensar mal de varios (¿falsos?): Courbet, Monet, Madrazo, Derain, Delacroix, Forain, Sargent, Zuloaga, Renoir, Morisot, Boudin, Vollon, De Vlamink, Sorolla y Bourdelle entre otros. Algunos de esos cuadros están hoy en museos de los Estados Unidos u otros países. Finalmente la mayor parte de las obras expuestas en este caso traían algunos antecedentes, aunque en varias sólo se cita a ella misma y sus exposiciones, otras son poco creíbles y casi una docena no dice nada, en especial los grandes tapices, justo los que menos posibilidades tienen de ser falsos.



El museo Hermitage al terminar la Guerra Mundial.



Museo Nacional de Bellas Artes en el mismo momento exhibiendo arte europeo (Archivo General de la Nación).

- El primer *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo* de 1947⁵⁰



El primer *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo* fue publicado en 1947 bajo la dirección de Pirovano. Es una aventura adentrarse en los detalles de una obra magistral de la confusión que parecería intencional, en la falta de datos llevada al extremo en su aparente calidad y orden. La presentación es muy buena, el contenido es, sutilmente, otra cosa. Habían pasado diez años desde la fundación del Museo, hemos hablado ya de su director, familiar de los donantes originales y de quien armó el catálogo, Luis María Carrera Saavedra y los demás colaboradores del grupo. Más adelante analizamos a ambos entre los sospechados e investigados en el tráfico al facilitar los medios para depurar el origen de las obras y facilitar así su reventa.

El catálogo del Museo indica, aclaración previa, que el grueso de sus componentes había sido donado por la familia Errázuriz, aunque en realidad el Estado pagó por todo incluido el edificio. Para 1947 el museo tenía un conjunto de 686 objetos y/o conjuntos

50. *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1947.

de ellos. Y al leer con cuidado se ve que se incluyeron objetos del propio Pirovano a los que se los señala que provienen de la donación original, lo que puede ser un simple error u otra manera de tratar de mezclar las cosas. La colección es portentosa ya que había obras de Goya, Belloto, Rodin y Corot.

Al revisar el catálogo solamente el 26 % de todo lo que allí estaba tenía algún dato o referencia sobre su origen, era como si los Errázuriz hubieran sacado todo de la nada. Pero como sí se puso en cada objeto su historia no puede decirse que a ese tema no se le daba importancia o que era algo considerado menor, lo que sucedía era que realmente no sabían o no querían decirlo. Cuando habían datos concretos –creíbles o no–, ocupaban media página para enumerar la genealogía de la pieza, cuando no lo hay el espacio desaparece. Pero de ese 26 % mucho más de la mitad es sólo el nombre del donante al museo, lo que no es suficiente ni indica nada en la historia de una obra de arte salvo que alguien la regaló. Es decir que hay en esa publicación más de 500 obras sin datos sobre su origen; otras refieren a terceros, varias a Paula von Koenigsberg y a sus exposiciones hechas ahí. Otras se refieren en su proveniencia a sus directores o incluso a situaciones grotescas, valgan algunas: destacan un taburete que tiene la etiqueta de pertenencia al Trianón de Versalles y hasta con su número de inventario (Objeto N.º 66) ¿Se habría confirmado si salió legalmente de ese famoso museo-palacio francés? Hay cinco arañas de cristal que tienen una leyenda que indica que fueron traídas de la Catedral de Estrées en Francia. Pero seguido aclara que fueron vendidas por esa iglesia en 1897 pero que en realidad podrían no ser las mismas ya que “difieren sólo en detalles”; es decir ¿son o no son? Se supone que ellos eran los peritos o al menos para eso figura Carrera Saavedra cobrando por ese cargo, porque si no son esas –suponiendo que fuese verdad que las compraron (¿los papeles?)–, habría que justificar de dónde vienen o si por algo las deformaron para que no sean reconocidas. Tan serio es todo esto que el 28 de abril de 1940 se había inaugurado una polémica exposición titulada pomposamente “*Exposición de piezas*

autenticadas por el Director del Museo Nacional de Arte Decorativo". Hoy, por las normas de éticas existentes aquí y en el mundo, sería imposible⁵¹. Un director de museo ni colecciona ni autentica, por eso tiene la entidad moral para estar en ese cargo. Si hace negocios con los objetos que exhibe, mal está la cosa, pero así era.

Otro caso fue la exhibición de una mesa de refectorio y un escudo de mármol provenientes del Monasterio de Santa María de Poblet en España. Ese lugar había sido saqueado y destruido durante las Guerras Carlistas. Pero en 1940 había sido declarado Monumento Nacional y reconstruido para transformarlo en un museo. Al menos por amistad con España eso debía haber sido regresado o al menos llegado a un acuerdo conociendo esa historia. Pero de ejemplos de ese tipo podríamos citar uno tras otro. El de mayor fuerza fue el tener la Custodia de la Catedral de Santiago de Chile (entre otras cosas de Chile), olvidando que Errázuriz había sido el embajador de ese, su país. ¿Nos gustaría que en un museo en Santiago se exhibiera la Custodia de nuestra Catedral?

Entre los objetos del catálogo está la nota risueña y es la "Colección de piezas americanas": casi cien objetos de los que hay sólo dos fotografías y las elegidas son siete piezas de las cuales al menos seis son absolutamente falsas (y la que falta seguramente también), tan evidentes que en un aeropuerto ninguna vale más de un dólar. Desde una mascarita de obsidiana del mercado turístico de Teotihuacan hasta patéticas piezas peruanas que intentan parecer de Colombia. Son tan infantiles que resulta imposible que se las haya seleccionado salvo que lo demás fuese aún peor, o se lo hizo porque reemplazaban a otras. Se supone también que en el Museo se exhibían objetos del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti donde difícilmente hubieran entrado esas cosas, pero en la mezcla quizás nadie se dio cuenta.

51. Esto lo hicieron varios directores de museos de esos años, aun en el remate de Posadas de 2004 vemos venderse la obra *La virgen con el niño Jesús*, diciendo que "Expertizó el Prof. Federico Aldao, Ex director del Museo de Arte Decorativo".



Escultura griega en el Museo Nacional de Bellas Artes donada por Pirovano cuando la situación legal causaba polémicas

- La *Exposición de la Colección Olgiati* en 1948⁵²



52. *Exposición de la colección Olgiati*, Museo Nacional de Bellas Artes, Secretaría de la Gobernación, Pasaje Dardo Rocha, La Plata, 1948.

Entre julio y agosto de 1948 el Museo de Bellas Artes de La Plata, en el pasaje Dardo Rocha, organizó una exposición que pudo haber sido una de las más valiosas que se haría en el país. Lástima que parece que todo fue falso o quizás solamente casi todo. Resulta un tema insólito al tratar de averiguar algo desde ahora ya que no existe nada sobre ella, ni antes ni después.

La exposición tenía un hermoso catálogo encuadernado en tela con el escudo nacional al centro en sutil y delicado bajo relieve. Y como corresponde a todo evento oficial traía unas palabras preliminares de Amadore Porcella, quien figura nada menos que como “Ex director del Museo Vaticano” lo que no era poco. Decía el texto que “Estas breves palabras, (fueron) extraídas de la presentación de la Colección Olgiati en Italia”, que no aclaraba cuándo ni dónde fue hecha esa presentación. Además está decir que jamás hemos encontrado tal evento, pero puede ser sólo un error de información

La exhibición local constaba de 24 obras, no mucho comparando con la tradición Koenigsberg pero los nombres de los artistas impactan: Tiziano, Veronés, Tintoreto, Tiepolo, Pousin, Murillo, Luca Giordano, El Greco, Velazquez y más de la misma talla. Es decir que si eso era verdad los platenses estaban ante lo mejor que ofrecía el mundo del arte, aquí y en cualquier parte. Todas las obras tenían grandes fotos y detalles en blanco y negro y pero una muy breve descripción y obviamente sin el origen de la obras, ni de las exposiciones previas, ni nada nos decía nada.

Pero más allá de eso, al revisar ahora esta verdadera joya, hay al menos tres problemas: el experto, el propietario y las obras.

El primero, el experto italiano, fue famoso por sus mentiras y llegó a ser juzgado en Nueva York en forma escandalosa tras ser denunciado públicamente⁵³. Sí trabajó en el Museo Vaticano

53. U.S. Court of Appeals for the Seventh Circuit - 300 F.2d 162 (7th Cir.) February 28, 1962.

pero no fue su director sino que redactó una guía y duro allí poco tiempo. Escribió libros acerca de cómo autenticar obras de arte lo que lo puso en contacto con el mundo del comercio y los remates trabajando para galerías que lo usaron para negocios turbios, se presentaba como experto y certificaba a pedido. No tenemos idea de qué hacía en La Plata en 1948 –no tenemos evidencia de que hubiese siquiera viajado–, ni porqué enseñaba en Medellín, Colombia, en 1958 (único dato que hemos logrado encontrar), pero finalmente ese mismo año se radicó en Chicago. Quizás fue de los que tuvieron que irse de aquí en 1955 cuando se les acabó el gran negocio, o pasó a manos de otros.

Su socio en estas aventuras era quien se estima que hacía los cuadros, un restaurador de pinturas ruso llamado Alexander Zlatoff-Mirsky quien había emigrado en la década de 1930 a Chicago. Parece que el negocio floreció durante un año pero se les fue la mano cuando “descubrieron” cuadros de Leonardo, Rafael y Rembrandt en un viejo ropero y bajo la cama de un inmigrante, incluyendo a otros diez grandes maestros. Algunos diarios lo creyeron y lo publicaron, otros se dieron cuenta de lo burdo del engaño e investigaron un poco y lo denunciaron. La revista de mayor tiraje del mundo de su tiempo, *Life*, se ocupó con grandes fotos de mostrar la burda evidencia⁵⁴.

Por lo poco que se ha logrado reconstruir, pese a la mucha información que existe sobre estos personajes, el negocio en Estados Unidos no estaba sólo en la venta de los cuadros falsos sino en otro truco: lo vendían barato, luego *descubrían* que eran obras que valían millones, así el propietario las donaba a un pequeño museo que mucho no podía investigar, con lo que lograba deducir impuestos por cifras millonarias, situación que era aprovechada por empresas y particulares. Pero obviamente incluso los cuadros que aparecían en un viejo ropero tenían que tener alguna historia, algún pasado siquiera mínimo y para eso Argentina

54. *Life Magazine*, 7 de december de 1959.

–y quién sabe qué otros países– sirvieron y esta exposición debe haber sido sólo una de las que hubo. Fue una más de esos eventos y catálogos que servían para inventar orígenes.

El segundo tema en esto era el coleccionista, el tal Coriolano Olgiati, que figuraba como ingeniero por si alguien tenía una duda, pero que al parecer jamás existió o ni siquiera hemos logrado encontrarlo, ni antes ni después de esa impresionante exposición que debió lanzarlo a la fama mundial si todo fuera cierto.

Finalmente, están los cuadros que vieron en La Plata los visitantes, los que si bien no revisé todos no pude encontrar en museo ni colección alguna ni al Tintoreto, ni al Veronés, ni a Tiépolo, ni Poussin, ni Goya, ni Murillo, ni a Londonio. Es decir que se trataba de un hábil falsificador pero que no pasaría un buen examen. Salvo el del Museo de Bellas Artes de La Plata. ¿Suena como una historia conocida y repetida?



Inaugurando una exposición de arte francés durante la guerra en el Museo de Arte Decorativo: los finos sillones son de su tiempo y no parecen antiguos.

- La *Exposición de obras maestras siglos XII al XVII Paula de Koenigsberg* de 1951⁵⁵



Parecería reiterativo, pero nuevamente en mayo-julio de 1951 Paula de Koenigsberg lanzó otro evento de enormes dimensiones. Igual que siempre y catálogo similar, lo hizo en el Museo de Arte Hispanoamericano donde Luis de Aquino estaba de director. Y por algo era: habían terminado hasta las secuelas de la guerra, pero los falsificadores seguían de parabienes. La exhibición esta vez no sería de arte ruso sino arte europeo volviendo a lo gótico, lo renacentista, los siglos XII al XVII como indica el título del evento. Y el catálogo será de 204 obras en donde De Aquino recordará en la presentación el evento de 1947 y a “la Santa Reina Isabel de Castilla” y por ello al ya comprado grandioso portal de madera que hoy está desarmado en el Museo Larreta. Por suerte nadie le hizo mucho caso ya que además de alabar a la Santa que arrasó un continente proponía cambiarle el nombre al museo y quitarle lo de “Latino” para que quede sólo “Hispánico”, lo que finalmente se concreto en el Larreta. América no tenía nada que aportar al arte universal.

Volviendo al catálogo y a lo exhibido se volvió, como si el mundo no avanzara, a la tradición de no citar bien, a dar datos confusos, hay más de una docena de objetos sin origen, otros que dicen que fueron expuestos por ella misma en los museos anteriores en especial en 1945.

55. *Exposición de obras maestras siglos XII al XVII Paula de Koenigsberg* (1951), Museo Municipal de Arte Hispano Americano, Edición Peuser, Buenos Aires.

La mayor parte de los cuadros no pueden ser identificados como auténticos. Hemos revisado, aunque en base a las fotos poco claras que existen del evento, a Lucas Cranach, Murillo y Sansovino, es decir los cuadros cuyos valores ya eran millonarios en ese entonces y no ha sido posible encontrarlos en el mundo. Y es difícil que obras de ese calibre, justo estas, no estén en ninguna colección o museo conocido. Eso más allá de los detalles que observamos en cuanto a los rostros, la pintura, los personajes, el que haya sectores que han sido copiados de otras obras de los mismos autores y los rostros a veces asimétricos o mal terminados. ¿Era un cambio de lo contrabandeado desde los museos rusos a lo falso, o sólo un cambio en la oferta? Difícil es la respuesta.

Todo el catálogo es una sorpresa tras otra: un bloque de mármol tallado del siglo II que proviene de Pompeya, el sitio más cuidado en Italia para que algo haya sido saqueado que ese lugar en pleno siglo XX, y que además sólo ha sido expuesto dos veces por ella misma en Buenos Aires aunque diga que hubo propietarios anteriores en Estados Unidos. Los revestimientos de habitaciones góticas son impresionantes, los vitrales, las esculturas y todo lo imaginable; suerte para ella que la guerra mundial había terminado y nadie investigaría.



Interior de madera de una casa francesa del siglo XV
exhibido en la exposición



Pintura de Murillo posiblemente falsa expuesta en este evento y una más de las muchas que habría que investigar

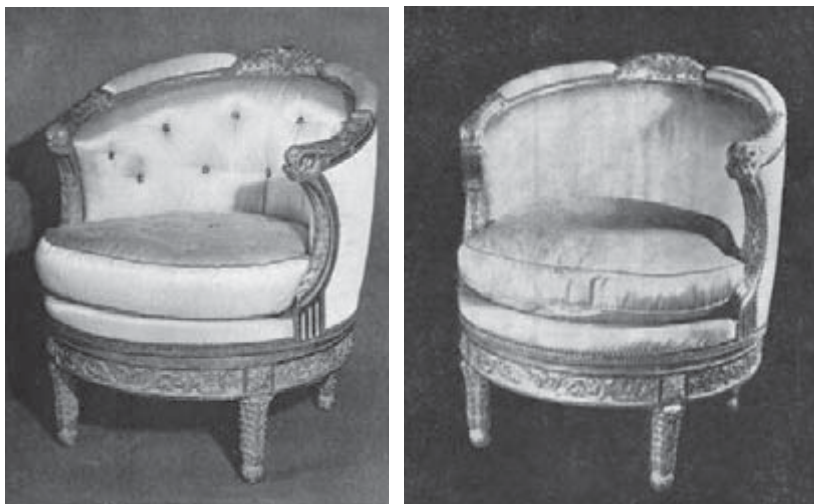
- La *Exposición de arte ruso antiguo* de 1961⁵⁶



56. *Exposición de arte ruso antiguo*, (1961), Museo de Arte Hispanoamericano, Buenos Aires.

Nuevamente al Museo de Arte Hispanoamericano bajo la dirección de Luis de Aquino y la mano obvia de Koenigsberg le tocó hacer este evento. Fue una verdadera megaexhibición, superando todo lo anterior y lo posible de ver en un país de este continente: 462 obras además de vitrinas con monedas griegas, musulmanas, eslavas, rusas y “otras”, papel moneda (dos vitrinas), otra de cecas rusas y otra de medallas (casi todas de terceros). Además había cientos de fotografías antiguas y modernas de la vieja Rusia para que quede claro que no se trataba de la nueva. Pero el catálogo era modesto pese a la gran cantidad de íconos en los muros que llegaron a ser 65, incluyendo objetos litúrgicos importantes aunque algunos eran de otros propietarios. Como siempre no hay casi proveniencias, propietarios anteriores, historias del objeto expuesto salvo algunos que le daban lustre a la pieza como el venir del Museo de Gatchina o el Pávlovsk o cosas similares que asustan. En algunos casos se agregaron notas simpáticas como un cuadro de Nicolás I que “fue encontrado en París” como toda su historia. Una impresionante serie de pergaminos que figuran con la nota siguiente: “Salvados por un inmigrante como su más caro patrimonio”, en un remedo de telenovela de la época; con un dato como ese nadie podría dudar de la autenticidad de doce documentos. Como toque final hubo escenografías prestadas por el Teatro Colón.

Aunque habían pasado 16 años del final de la guerra, el que se haya organizado este evento nos deja con la boca abierta. Es cierto que en parte era también un acto político anti-Soviético, eso quedó claro desde el prólogo de un anticomunismo desgarrador como practicaba De Aquino.



Sillón giratorio identificado como proveniente del saqueo Museo Pávlovsk, en las exposiciones de 1945 y 1961, con cambios en el tapizado supuestamente original



El probable origen de los íconos: foto de una de las iglesias rusas bombardeadas.

- La exposición *El arte de vivir en Francia del siglo XVIII*, en 1968⁵⁷



El mundo de la guerra terminó en 1945 pero es muy posible que en el mercado del arte se haya acabado en 1950 o más tarde aún, ya que quedaron resquicios que nunca se cerraron. 1968 era un buen año para lo irregular ya que dictadura militar mediante fue posible organizar un gran evento –y no es no haya habido otros, este parece más significativo–, en la vieja tradición. Nuevamente el Museo Nacional de Arte Decorativo fue el anfitrión y la comisión organizadora estaba dirigida ahora por otro sospechado de los Aliados de otros tiempos, el prestigiado millonario Alberto Duhau.

Casi todos los expositores y funcionarios de la exhibición de 1968 eran ya de una generación diferente a las de la década de 1940 pero aun figuraba Paula de Koenigsberg. Lo exhibido fue en total 456 objetos o conjuntos de los que 24 eran de propiedad de ella y docenas de otros propietarios que le atribuyeron el habérselos comprado, hasta la tapa del catálogo era una porcelana exhibida en una de sus exposiciones en 1945. Por supuesto

57. Catálogo: *El arte de vivir en Francia del siglo XVIII en las colecciones argentinas*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1968.

había una mayoría de la famosa “Colección privada” y las infaltables atribuciones a los museos rusos. Como si el mundo siguiera igual, con las atribuciones indemostrables o al menos muy sospechosas porque pasaban las obras de mano en mano. Cambiaban los actores pero las cosas eran las mismas. Posiblemente por la falta de controles en la Dictadura se volvió para atrás y se justificaban cosas que ya habían quedado olvidadas: la no identificación del propietario en eventos oficiales con objetos que no tenían historia, atribuciones confusas. Incluso con los años algunas obras comenzaban a ser exhibidas con total inocencia por sus nuevos dueños, que posiblemente estaban orgullosos de haberlas adquirido creyendo en la pureza de su origen o en el olvido con el tiempo. Lo que sí quedó claro era que la otra mayoría eran piezas que habían pasado por la Galería Wildenstein, quien es nombrada cientos de veces al grado que parece que el evento era una publicidad pagada por ellos. Notable que antes casi no hubiera aparecido. Este caso, Wildenstein, galería famosa que tantas discusiones generó durante y después de la guerra, su presencia en las exposiciones que analizamos es rara al grado de casi no existir lo que trae otro tema a estudiar.

Resulta insólito que de la friolera de 456 obras de arte y teniendo la mejor de las voluntades, apenas llegan a setenta las piezas que tienen historia, y no es que no se lo pusiera en el catálogo. Las que la tenían figuraba. Y por cierto también mucho era de Helft y de eso no tenemos duda alguna, a diferencia de lo que venía de Koenigsberg que seguía repitiendo historias increíbles ya con nuevos dueños, citas cruzadas entre propietarios los que sólo podían hablar de algún amigo borrando dos siglos. Hay casos tan divertidos que la autenticidad de un sillón se comprueba porque en otro país y en otro mueble hay un fragmento de la misma tela. Como explicación de autenticidad sí que fue insólita.

- La *Exposición de Iconos Rusos, Colección Paula von Koenigsberg*, de 1970⁵⁸



En septiembre de 1970, siguiendo en Dictadura, se organizó en el Museo Nacional de Arte Decorativo una nueva exposición de arte ruso exclusivamente con piezas de la sempiterna señora. Aunque esta vez aparece en el texto citado su marido Nicholas, en cambio en ningún lugar se dice que ya eran íconos conocidos y exhibidos más de una vez algunos, ni en dónde o cuando. Le habían borrado hasta la historia que tenían en su propio museo como que en 1961 todos ellos ya habían sido mostrados.

Se trataba de 24 íconos y doce objetos litúrgicos, es decir 36 piezas. No dice nada de su origen ni trayectoria como si del siglo XII al XX y de un continente a otro no pasó nunca nada ni los tocó nadie. ¿De iglesias rusas a una casa en Buenos Aires, ocho siglos después, y realmente no hubo nada en el medio? En el texto el director del museo se deshace en loas sobre la coleccionista y el que haya prestado estos objetos, pero no decir siquiera que ya se habían mostrado no es poco olvido. Y menos no dar ninguna, absolutamente ninguna referencia de origen de estos objetos nada menores para que estuvieran en la Argentina. De autenticar que fueran verdaderos ni hablar, ni antes ni nunca. En las listas internacionales de íconos auténticos fuera de Rusia nuestro país no figura.

58. Catálogo: *Iconos rusos, colección Paula von Koenigsberg*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1970.

- El Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez en Santa Fe (1948)

Resulta interesante revisar el catálogo completo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, un ejemplo de lo loable que es mostrar en su momento toda su colección. Este caso implica otro tipo de aventura diferente a los anteriores ya que su propietaria con su marido crearon una excelente colección de arte argentino y no europeo, la que luego donaron en un gesto enaltecido. Pero entre tanta calidad nacional, más de novecientas obras que poseían al terminar la guerra, hay 94 grabados y dibujos de Gustav Doré, ochenta grabados de Goya, 22 de Vernet y muchos otros de los que ninguno es despreciable. Nada dice de dónde salió toda esa colección que es un museo en sí mismo, sea en Rosario o en cualquier parte del mundo. Hoy sabemos que provienen de compras hechas a la galería Muller lo que se deduce al cruzar los catálogos de ambos. Y Muller exhibió en esos años grabados en ese museo, pero ¿no se exigió alguna información sobre el origen estando en plena guerra mundial? No eran uno o dos Goyas –lo que ya era mucho–, era un salón entero de grabados nacidos como por encanto. Si Muller y sus grabados generaron polémicas fue precisamente en ese sentido.

- Las donaciones al Museo Nacional de Arte Decorativo desde 1945 a 1973

Puede parecer casualidad que la vida de vueltas y las cosas regresen al lugar en que comenzaron su historia, pero a veces no parece ser sólo eso. Sabemos que Koenigsberg vendió cientos y cientos de objetos, pero al parecer hubo muchos para los que no encontró cliente ni aquí ni afuera. Eso hizo que se elaboraran mecanismos más complejos para ganar dinero, en especial el lograr que fueran compradas por el gobierno nacional a través de comisiones especiales y que ellos las donaran oficialmente a los museos. Era

bueno para el país, los objetos quedaban aquí, lo dudoso era la operación y lo que lo motivaba.

El sistema comenzó desde temprano, en 1947, con la Comisión Nacional de Cultura. Así que después de las primeras exhibiciones de Doña Paula le compraron un gran reloj de chimenea, un casco alemán antiguo y un par de ménsulas de mármol que donaron al Museo de Arte Decorativo. Ahí se detuvo el sistema por unos años por cuestiones políticas nacionales hasta que las cosas se reordenaron con la Comisión transformada en Subsecretaría de Cultura, la que en 1965 volvió a hacerle compras: una sillería de coro española del siglo XV, una puerta de madera y hierro española de la misma época, una pila bautismal de mármol, dos medallones y algunos objetos menores. Lo más interesante, además de preguntarnos qué hace una sillería de coro española del siglo XV en Buenos Aires, era que se atribuía que la señora la había comprado al famoso anticuario de Nueva York Joseph Brummer. Hay dos problemas, uno era que había fallecido precisamente en 1947, en segundo lugar que sus papeles y fichas de venta están hoy en la Watson Library del Metropolitan Museum y son accesibles por Internet⁵⁹. No causa sorpresa que al buscar algún documento de esas ventas no haya nada, incluso como anticuario no le interesaban las antigüedades de España. En 1968 nuevamente la Subsecretaría de Cultura compró una cama, dos vitrales suizos de 1629 y un impresionante tríptico de hueso tallado⁶⁰. En 1971 fueron dos vasos chinos de porcelana, al año siguiente un juego de salón de cuatro sillones y un canapé, todo de Koenigsberg. Nuestro museo incorporó objetos únicos pero la función de la historia es mirar más lejos.

59. www.Libmna.contentam.oclc.org/landinpage/collection/Pi6028co119

60. El análisis preliminar muestra que los herrajes son del siglo XIX.



En síntesis, el estudio de las exposiciones –las más significativas, no todas porque resulta imposible–, muestra lo mucho que nos falta saber. Y que los organismos Aliados tenían bases más que justificables para incluir tanto a la señora Koenigsberg como a varios más en sus listas de investigación, para intervenir su correo y leer sus telegramas. Los catálogos y los de los museos de la época navegan en las dudas; las obras mayores y con orígenes demostrables fueron a parar al exterior, las otra se quedaron en los museos locales gracias a donaciones. De la mayoría de las cosas jamás sabremos donde están o será muy complejo averiguarlo, aunque finalmente todo se sabe. Hoy ya nadie cometería esos errores ni siquiera con intenciones extrañas, quizás hay lecciones que sí se aprenden.

Veamos cuáles son los resultados de lo que pasó en esos años: al revisar los catálogos de ventas en el país encontramos, y este es sólo un ejemplo arbitrario, que en una venta en una prestigiada casa de remates se ven en el siglo XXI obras cuya historia –muy detallada–, los propietarios no pueden llevar más atrás que Koenigsberg pese a ser del siglo XV. Es decir que el sistema fue eficiente y quedó instalado⁶¹.

ANONIMO

(Escuela Valenciana, siglo XV)

SAN ANTONIO ABAD Y SAN ESTEBAN, pintura al temple sobre tabla. Representa a los santos con sus atributos, la palma de martirio uno y rosario el otro, bajo una arcada sobre un drapeado de brocado floreado, con un paisaje arbolado al fondo. Dos columnillas doradas adosadas en los extremos.

Mide: 122,5 x 93 cm.

Colección Paula de Koenigsberg.

Ex-colección Florence H. Grane. Expuesto en el Museo Municipal de Arte Hispano Americano en mayo- julio de 1951, “Exposición de obras maestras, siglos XII al XVII, colección Paula de Koenigsberg”, N° 3 de catálogo, lamina IV. Adquirido en Posadas Remates S.A. 12/12/1987 Remate 1000 Lote 51.

Estimación: U\$S 7.000 / 10.500

61. Posadas Remates, (2004), *IVo. Remate de Arte*, Buenos Aires.

IV. El mercado de arte en Argentina entre 1933 y 1945 y sus continuidades

“No es pecado el aprovecharse de la necesidad que tienen los incautos de creer en lo que desean creer, ignorando la razón y el sentido común”

LAWRENCE SANDERS,
Sullivan 's Sting, 1990

La historia de lo ocurrido en la Argentina tiene precedentes que venían de lejos. Para que el país fuera usado para triangular o intermediar entre otros, lavar o crear un nuevo origen a obras de arte durante los años de la guerra mundial había una historia que lo hacía posible. Y por eso uno puede preguntarse quiénes aprovechaban a los nazis y fascistas para hacer negocios en arte y por qué eligieron este país. Y la respuesta no es diferente al porqué los intereses germanos e incluso algunos nazis (que no son lo mismo) hicieron en la Argentina tantos buenos negocios, inversiones de dinero, construyeron empresas, patentaron productos químicos, abrieron bancos, comercios y también galerías de arte. Era un país fuerte en América Latina que tenía una alta tasa de crecimiento económico, que se mantenía neutral, y que era más confiable que otros ya que sus gobiernos eran de derecha. Existía una plataforma política nacionalista y militar con mucho de antidemocrática, antisemita y anticomunista pero que no era nazi. Se veía con agrado en el Estado y en una parte de la sociedad, en especial en el Ejército, al nacionalismo y el fascismo de Mussolini y Franco. O al menos así lo expresaban los gobiernos militares que desde 1930 se habían alternado en el poder y que nuevamente desde el golpe del GOU en 1943 ponían y sacaban presidentes. No podían hacer estos

negocios tan abiertamente en México o Brasil porque la realidad política era diferente. Incluso aquí no todo el mundo acordaba con el silenciado apoyo a una parte en guerra, o con la represión y control social de los gobiernos de turno, pero el poder de Estados Unidos y Gran Bretaña no era menor. Pese a todo no hubo campos de exterminio y esa es una realidad, estaba muy instalada la larga tradición democrática nacional influenciada por Inglaterra en lo económico y Francia en lo cultural, en donde la población judía llegó en mayor cantidad que a cualquier otro país del mundo. Aunque es verdad que había conflictos por estos temas que se desataron en la calle, en la vida cotidiana y entre los políticos ya desde 1933. Pero en la estructura del poder casi no había dudas: el país, aunque quisieran algunos o muchos, no se podía aliar al Eje y no por ser demasiado democráticos⁶². Al inicio era un país rico, luego no lo fue, los fondos argentinos en el exterior fueron congelados, quedamos fuera de la naciente organización de las Naciones Unidas, fueron tiempos en extremo difíciles.

Los estudios hechos en los últimos veinte años han mostrado que ni muchos alemanes locales estaban de acuerdo con la situación, ni existió un aparato económico alemán que ayudara demasiado a la guerra –aunque sí ayudó bastante–, ni los espías eran tantos si no un grupo de activistas pero que no paraban de moverse⁶³. El pueblo argentino como conjunto no vio con agrado el nazismo o la guerra, había una gran masa de población judía y en particular judío-germana, pero los gobiernos fueron otra cosa

62. Mario Rapoport, (1988), *¿Aliados o neutrales? La Argentina frente a la segunda guerra mundial*, Buenos Aires: EUDEBA.

63. Leslie Rout y John Bratzel, (1986), *The Shadow War: German Espionage and United States Counterespionage in Latin America during World War II*, Frederick: University Publications of America. Klaus Kannapin, (1968), Sobre la política de los nazis en la Argentina, de 1933 a 1943, en: *Hitler sobre América Latina*, México: Fondo de Cultura Popular, pp. 129-160; Donald McKale, (1977), *The Swastika outside Germany*, Kent: The Kent State University Press; David Rock (ed.), (1994), *Latin America in the 1940s: War and Postwar Transitions*, Berkeley: University of California Press.

por su filiación castrense, vertical y antisemita. De todas formas las cosas fueron como fueron y los enfrentamientos llegaron hasta el conflicto Braden-Perón, una de las maneras que intentó Estados Unidos para parar algo que veía como casi indefectible: la unión de la Argentina con Alemania e Italia aunque en ese momento ya fuese evidente el final de la guerra⁶⁴.

Se eligió al país para el movimiento de obras de arte porque era el lugar en la región que tenía más consolidado el mercado de arte europeo, y como no era un tema nazi la germanidad no importaba; sólo se aprovechó la guerra. En Brasil y México, también con mercados muy importantes o mayores que el nuestro, las modas que imperaban estaban con lo local. Aquí si bien había comenzado la tendencia de lo nacional y lo moderno/abstracto, lo europeo seguía teniendo un prestigio social indiscutible que fue cosa de poner a los museos a retomarlo.

Argentina tenía un gran Museo Nacional de Bellas Artes cuyo eje no era lo local y se había llenado con lo aportado por dos generaciones de coleccionistas de arte internacional que viajaban a París como si fuese la esquina. Había enormes capitales invertidos en objetos excepcionales, las grandes residencias tenían colecciones comparables a las de segundo grado de los Estados Unidos y las galerías y comerciantes trabajaban activamente. Renoir, Degas, Matisse, Van Gogh, los viejos maestros, Rubens, Tiépolo, Rembrandt, Goya, parte de lo más exquisito del arte universal colgaba en los muros aunque con los años se irían lentamente; los tapices y las esculturas llenaban las salas y comedores; y falso y verdadero se mezclaban. No era Europa pero se trataba de hacer como si lo fuera. Había una clase social asociada al campo y los bancos que lograba fortunas y lo invertían entre otras cosas en lo más suntuario y prestigioso: el arte. Y como si fuera poco dado el origen de la mayoría de los coleccionistas, muchos aun de la vieja

64. Gary Frank, (1982), *Juan Perón versus Spruille Braden*, Nueva York: Rowan & Littlefield.

estirpe, no eran tan propensos al *Arte degenerado* como llamaba Hitler a lo moderno en todas sus formas, o a lo considerado como demasiado actual y diferente, incluso a la nueva moda del arte nacional. No había nada mejor en precio y en incremento de valor material que los eternos clásicos, los *Old Masters*. Igualmente y aunque esos coleccionistas eran conservadores de alma nadie iba a dejar pasar un Picasso, un Renoir o un Modigliani, no eran nazis para quemar cuadros (que generalmente los vendían, no los destruían), el negocio y la figuración estaban primero⁶⁵.

Fue muy importante el hecho de que este país pudiera recibir una cantidad de obras de arte de nivel sin que se destacara demasiado, podía absorberlas y comercializarlas. ¿Podía haberse hecho esto en nuestros vecinos Bolivia, Uruguay o Paraguay? Sabían aquí que nadie iba a preguntar demasiado por la procedencia, el gobierno ni siquiera estaba interesado como podría haber sucedido en México que tenía una política oficial para su patrimonio. Aquí muchos no tenían escrúpulos por el origen y la guerra quedaba muy lejos. Seguramente hubo quienes se negaron a ser parte de un juego que a todas luces era irregular, pero otros cerraron los ojos. Tengamos en cuenta que hay historias en algo similares a esta en Chile, Uruguay y Brasil en Sudamérica, y Cuba, Panamá e incluso México más al norte. Y en varios países operaron los mismos personajes, pero esas son otras historias.

Había cuatro principios establecidos que facilitaban las cosas:

- 1) La falta de legislación para ingresar o exportar obras de arte y antigüedades.
- 2) La facilidad para *lavar* obras ya que un certificado se conseguía.
- 3) La simpleza de generar una nueva historia con exhibiciones públicas oficiales y que figurara en los catálogos.

65. María Isabel Baldassarre, (2006), *Los dueños del arte: coleccionistas y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires: EDHASA.

4) El gran movimiento de carga hacia y desde el país a todos los puertos del mundo.

5) No se pagaban impuestos por ese capital.

No hace falta hablar de corrupción o cosas que son indemostrables pero que siempre han existido. Entrar obras, disfrazarlas, hacerles en unos años una genealogía venerable y reenviarlas a otros mercados era simple, aunque había riesgos, hubo problemas, pero esos comenzarían después tal como sucedió con la colección Aznar en 1952. Si el vendedor tenía la aureola de *connoisseur* ya estaba la garantía del negocio. Si la obra decía “Adquirido en la galería...”, eso era suficiente. A los observadores de los Aliados no podía pasarles desapercibido que el gobierno de Vichy, la Francia al servicio del nazismo, aliada a coleccionistas locales, organizaran o participaran en exposiciones como la de 1941: algo más había que sólo disfrutar el arte. Y por eso se creó entre los Aliados el *Proyecto Orión*, justamente para vigilar esas operaciones, pero coincidió con el cierre del espionaje por Estados Unidos y sólo quedaron sus sospechas y las listas de quienes estaban siendo investigados.

Parecería no menor un tema que ha pasado desapercibido: el posible papel de Orlando Bertolini. Casado con Ermininda Duarte, hermana de Eva y por ende cuñado de Perón, pasó de cartero en Junín a Director Nacional de Correos y terminó su vertiginosa carrera como Administrador General de Aduanas⁶⁶. Fue por un tiempo jefe de la Secretaría Privada de Perón. Llama la atención que su esposa figurase en una de las listas como una coleccionista de arte europeo durante el final de la guerra, la lista creada por Peter Watson el famoso reportero inglés. Casi todo se vendió hacia 1975, tras la muerte de su marido⁶⁷.

66. Ermininda Duarte, (1972), *Mi hermana Evita*, Buenos Aires: Edición Centro de Estudios Eva Perón. Karina Muñoz, (2016), La construcción de liderazgos en los orígenes del peronismo: el caso de Junín, *Pasado abierto* N.º 3, P. 25-42.

67. Agradecemos la información a un conocido personal de Ermininda Duarte, Rafael Collao, que la visitaría hasta sus últimos días y nos describiría sus obras e historia.

Cuando comenzó a exhibir Paula von Koenigsberg, o a mostrarse las obras propiedad de Edouard Larcade, el muy probable contacto con el Estado suponemos que fue bien organizado ya que si los directores de los museos aceptaban exhibir una obra de arte no había por qué pensar mal, ya que eran los expertos. Es más, desde el principio el Estado fue un gran comprador. ¿Nadie se preguntaba dónde habían estado y a dónde fueron esos centenares de muebles, cuadros, arañas y joyas que los coleccionistas y gale-ristas mostraban sólo una vez y luego se evaporaban? ¿No llamaba la atención que hubiese tanta gente que exhibía tantas cosas sólo para exaltar su ego –cosa entendible– pero que no se identificaba? ¿De qué o quién se ocultaban en ese momento?

Es posible observar que la influencia económica nazi pese a ser fuerte no era tan importante, que no fue crucial en el país como nos hicieron creer con enorme sagacidad las inteligencias inglesas, soviética y norteamericana. Obviamente no vamos a minimizarla pero sí hacerla relativa como ha mostrado la bibliografía especializada⁶⁸. Pero en cuanto al mercado de arte había pocos de esta envergadura en América Latina. Bastaba para que funcionara bien el tener un complaciente gobierno de derecha, una pujante economía, con independencia de la importancia local del nazismo. Así, paulatinamente, desde 1933 y de manera más fuerte desde 1938, hubo hacia el país una afluencia de objetos de calidad que no parece que haya llamado la atención. Ahí cayeron santos por pecadores, así galerías como Wildenstein, la que fue saqueada brutalmente por los nazis en Alemania y en Francia quedó para el futuro como partícipe del nazismo sin haberlo sido; o al revés los Von Koenigsberg y su galería quedaron como grandes coleccionistas de élite cuando no eran más que contrabandistas de buen gusto. Éramos el país para eso, lo vieron desde lejos e hicieron lo

68. Mario Rapoport y Andrés Musacchio, (2000), El Banco Central de la República Argentina y el oro nazi: Certezas e interrogantes sobre un mito histórico, en: *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, X, 19, pp. 77-102.

que necesitaban: nos usaron para lavar y triangular hacia otros sitios. No eran nazis ni fascistas, eso pudieron haber sido algunos de los participantes o los que generaban la afluencia de cosas desde Europa, pero aquí no lo eran, no como nazis al servicio del *Reich* o *Il Duce* sino como individuos; eran particulares nacionales o extranjeros haciendo negocios.

El coleccionismo y el mercado de arte en Buenos Aires tenían para la década de 1940 una historia asociada a los vaivenes económicos y a la estructura social. La primera generación que comenzó a acumular bienes suntuarios fue la llamada Generación de 1880 que compraba mucho pero de relativa calidad, con el objeto de mostrar su capacidad económica. Era apariencia, era pertenencia, era juego social materializado, era tener más que el otro, era creer ser parte del mundo europeo, estar a la moda y saber de arte, diferenciarse y lucirse⁶⁹. Sus obras colgaban en sus propiedades urbanas y rurales, llenaban cuartos sin dejar espacio libre. La estancia era su modelo económico aunque las industrias estaban generando fortunas y ya el palacete afrancesado de Barrio Norte no era suficiente; se podía viajar a París o Madrid, o pedirle al director del Museo Nacional de Bellas Artes, Schiaffino, que viajase como hacía todos los años y trajese las mejores ofertas del día y los consagrados premios de las academias, parte para el museo y parte para los que le daban el dinero. Y lo mejor era lo mostrado en las grandes exposiciones en España o Italia, a veces Francia, y cuando no se podía comprar el original se traía una copia que era casi lo mismo. Por suerte muchas de esas obras quedaron finalmente en los museos ya que la idea de la donación testamentaria era parte del mismo juego social: mostraba que era tanto lo que les sobraba que podían darse el lujo de dejar para siempre su nombre unido a la pertenencia social.

La tradición que unía abolengo, prosapia y arte era antigua y arraigada. Valga de ejemplo de la diferencia con otros países el

69. María Isabel Baldassarre, (2006), *Los dueños del arte: coleccionistas y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires: EDHASA.

que en México en 1910 se inició un proceso de revolución política que se expresó en el arte llevándolo al Muralismo Mexicano y la recuperación del pasado prehispánico. A construir una variante nacional propia en donde era de tanto valor una obra hecha en el país como una del exterior. El arte como catecismo del poder, de la grandeza, de la imagen de pertenencia venía del Renacimiento y se había consolidado en la Ilustración, apropiarse del pasado era adueñarse del porvenir y era mostrar quién era el dueño en el presente, no es casual que la Ilustración había visto el invento de las naciones y de los museos al mismo tiempo para consolidar la identidad. Los museos y la valoración burguesa del arte fue una utopía romántica, nacionalista, de una clase social dirigiendo un mensaje a las otras. Fue la manera en que el siglo XIX mostró su fe en la construcción de las naciones creando mundos simbólicos descontextualizados pero ordenados, que mantenían un sistema en el universo caótico. Era la idea del perito Moreno del museo como templo y como altar, era la manera de justificar una tradición inventada a la que ayudaba a edificar. Poseer arte era ser dueño de la belleza y de sus símbolos. Argentina con su enorme inmigración multieuropea mostraba su pertenencia a ese universo. Quizás el mejor ejemplo local en este sentido fueron el Barón von Luxburg y su esposa Carolina Martínez de Hoz, nazis cuando vivieron en Berlín, exiliados después en estas tierras al ser saqueados por sus amigos, germanos de alma pero aristócratas de corazón, movieron tal cantidad de obras de arte que cayeron en las listas de sospechosos de los Aliados. Él fue un funcionario leal alemán que actuó en todo el continente por su país del que fue embajador, nazi o no nazi era primero de espíritu germano, y si las obras de arte las compraron antes, durante o después es algo que no es posible saberlo ahora por la otra vieja tradición de nuestra aristocracia: jamás hacer una lista de lo que se posee, menos aun hacerla pública. Por sus manos pasaron cientos de obras de arte de primer nivel y todo ha desaparecido.

La Primera Guerra Mundial tuvo impacto en el país, en su economía y en las mentalidades: los que habían sido países modelos

de elegancia, arte y urbanidad se comenzaron a matar entre ellos por el reparto del mundo colonial. Y no sólo se suspendieron los viajes sino también las compras, lo que llevó a que muchos imaginaron la posibilidad de no ser más dependientes de Europa: el naciente nacionalismo y su justificación histórica validante, el Revisionismo. América Latina y la Argentina podían ser ellas mismas; eso no quería decir que un Rembrandt dejara de ser importante o de valor, pero los sucesos generaban cambios que se expresaron con la llegada al poder de las clases medias: Irigoyen presidente, el voto libre de Sáenz Peña, la gran inmigración, los diputados socialistas. El mundo realmente cambiaba. Así surgió una nueva generación de coleccionistas que venían asociados a *marchand* locales –aunque muchos fuesen enviados de las casas centrales en Europa–, y se fue definiendo un campo específico para el arte: revistas especializadas dedicadas al tema, un lenguaje erudito, conferencias, asociaciones, reuniones en peñas y más que nada los pintores profesionales⁷⁰. Para 1924 se creó la Asociación Amigos del Arte, una sociedad privada presida por la dupla Sansinena-Ocampo en donde se dirimieron buena parte de los conflictos del campo de lo artístico y las juezas eran en su mayor parte mujeres de la aristocracia local. Hubo espacio para que exhibiera la clase media, para que comprara, para que criticase, pero el lugar social fue manejado por la misma clase económica que detentaba el poder. Quienes inauguraron la AAA fue la dupla de las colecciones masculinas de Antonio Santamarina y Francisco Llobet. Pero el cierre de la Asociación se debió casi sin duda al impacto de la guerra y los conflictos que trajo en el país entre diferentes grupos. Esa etapa nacionalista, conservadora, folclórica y naturalista al decir de Marcelo Pacheco, terminaría con la llegada de un nuevo grupo de militares al poder: Ramírez y Farrell, y Perón como vicepresidente un año antes de las elecciones que ganaría en 1946. Si

70. Marcelo Pacheco, (2004), *Coleccionismo de arte en Buenos Aires: 1924-1942*, Buenos Aires: El Ateneo.

había algún proceso de modernización en el arte quedaría abortado. En ese contexto los museos nacionales tomaron la punta con sus grandes exhibiciones. Nuevas formas de mostrar pero la misma gente en el poder y algunos directores de museos lo demostrarían, incluso transformándose en peronistas millonarios. De esa manera la polémica acerca de las obras de Bernaldo de Quirós y si entrarían o no al Museo Nacional de Bellas Artes, la que llenó hojas y renuncias de buenos funcionarios, quedaron de lado porque triunfaron los conservadores y la modernidad se desplazó para que regresaran formas de pensamiento supuestamente superadas. Y lo moderno se encerró para sobrevivir. Todo había fracasado una vez más. O quizás no, para felicidad de algunos simplemente se reforzó la veta estanciera y tradicionalista. Se discutía a Quirós pero no a la modernidad; nadie siquiera se acordaba o le importó que el ya viejo vanguardista Marcel Duchamp vivió en la Argentina, o acerca del paso y conferencias del igualmente vanguardista y fascista Filippo Tomaso Marinetti: todavía se discutía sobre Unitarios y Federales o de sus representaciones simbólicas.

Las colecciones habían sido entre 1880 y 1924 puramente individuales y después pasaron a ser familiares. Lo que dominaba cada conjunto era un apellido, no un estilo o una época, país o autor, sólo la pertenencia a un dueño con nombre prestigiado, eran la “Colección de...” y las caracterizaba eso que hoy se llama “tener uno de cada uno”. A veces la pertenencia era a una residencia no importando si cambiaba el dueño. Eran exhibiciones de poder, era mostrar posesiones, parte del juego social de una clase en el poder que se regodeaba dejando entrar a algunos sí y a otro no. Por eso la llegada de colecciones de la nobleza germana, prusiana o rusa exiliadas fueron bienvenidas y no sospechosas, como sucedió con Von Koenigsberg o los Luxburg-Martínez de Hoz. Más de uno sería tomado como gran referente sin entender que algunos no sólo se dedicaban al contrabando, a fraguar o recrear la genealogía de sus obras, que no eran coleccionistas sino sólo un cartel para disfrazar un negocio de escala internacional.

Los expertos alemanes serían considerados grandes conocedores y ya no los franceses poniendo en evidencia quién iba triunfando en la guerra en Europa y quién perdía. Pero si bien el arte que se ponía como modelo por los nazis, dueños de medio continente, eran los viejos maestros, nuestra oligarquía no dudaría en continuar con los Impresionistas y comenzar a penetrar despacio en el arte moderno. La primera gran exposición de Picasso que vino al país en 1937 no vendió un solo cuadro y pasó desapercibida pese a ser organizada por Muller; sólo la recordaron al saberse que la mayor parte eran cuadros robados. Para algunos historiadores la elección local por la modernidad que comenzó a partir de 1940 fue una situación de supervivencia social y de acomodamiento político, para otros fue el despegarse de las grandes colecciones traídas por los alemanes o los contrabandistas de lo ilegal que se desperdigaron en el país, para otros fue ajustarse a precios menores accesibles a la nueva clase media interesada. Para algunos más era una muestra de la diferencia que había entre nazismo y nacionalismo, ya que nuestra oligarquía no era nazi y apoyaba el catolicismo de derecha y sus formas de antisemitismo, pero que no eran lo mismo. Los lazos con la vieja Inglaterra eran imposibles de cortar. Pero como clase social tenían una veta de inocencia que los llevó a creer lo que veían: que el arte que llegaba venía sólo y para satisfacer sus propios deseos y posibilidades, no que estaban usando al mercado local como forma de despistar el camino de un arte que no era puro en sus orígenes.

A partir de 1941 el tema del arte se puso candente al menos para lo que era importado debido el derrumbe final de Francia y al avance imparable de Hitler, que saqueó cuanto museo y colección pudo, desde el Louvre hasta el pueblo más pequeño del Este europeo. A medida que los países iban cayendo uno a uno los nazis robaban a los particulares, judíos o no, y se llevaban lo que querían de sus museos: Bélgica, Holanda, Suecia, Dinamarca, Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia, Grecia, Creta, Albania y una lista más que extensa. Fueron millones de obras de arte, incontables e incontrolables, las que fluían por todo el mundo

por un camino u otro. Y no sólo robaba el ejército, también los seguidores, los que aprovechaban la situación, y en el caos buena parte no llegaba a ingresar las arcas oficiales. Muchos, realmente muchos vendieron lo que tenían para sobrevivir. Pero no llevó mucho tiempo para que la guerra se diera vuelta: lo que en 1941 era un triunfo aplastante de los alemanes en 1942-43 era obvio que la pérdida sería inevitable. Cuando la invasión a Rusia comenzó a retroceder, cuando el Mediterráneo quedó en manos Aliadas, cuando el poderío industrial de Estados Unidos comenzó a actuar fue necesario comenzar a pensar en la derrota. Y eso significaba que si se montaba algún sistema de tráfico ilegal debía ser rápido y de duración limitada, no se juega con fuego.

Al parecer el final de la guerra no fue un golpe muy traumático para los que compraron antigüedades y arte sin datos certeros suponiendo que jamás nadie iba a investigar su origen, y fue cierto y no se habló de ello por medio siglo. Había sido cuestión de aceptar bien los mecanismos, eso fue todo, alargar la distancia, buscar los gobiernos protectores, dejar actuar al desinterés y después la Guerra Fría hizo que las cosas no fueran complicadas por dos generaciones. El nacionalismo militarista no dejó que los Aliados investigaran demasiado, que estaban a su vez con la tarea de la devolución entre los países europeos; y Argentina esgrimía la bandera de la soberanía política⁷¹. Tras el final de la guerra en 1945 llegaron criminales y genocidas a los que se los protegió. Perón, que para 1946 ya había dejado la vicepresidencia para pasar a ser presidente electo, por cierto no protegería las colecciones de una aristocracia a la que estaba de por sí enfrentado, pero el revés tampoco existió y su cuñado estaba a cargo de la Aduana que era por donde ingresaban y salían esos objetos. Los militares del GOU aceptarían que se hiciesen negocios no claros en muchos campos, mirarían hacia el costado porque en realidad el arte no les importaba. Y había grupos que mediaban entre

71. Isidoro Ruiz Moreno, (1997), *La neutralidad argentina en la Segunda Guerra Mundial*, Buenos Aires: Editorial Emecé.

ambos intereses o posturas. Si hubo un oligarca peronista tal como se lo llamó a Ignacio Pirovano, quien fue un mediador coleccionista de arte que dirigía el Museo de Arte Decorativo mientras vivía en París (¿cómo haría?), y que coleccionaba arte moderno (desde su ingreso al peronismo ya que hasta 1945 coleccionó arte europeo), permitiendo blanquear obras en su museo mientras apoyaba revistas modernistas y de vanguardia: construía un relato mientras consolidaba su pertenencia social con acciones opuestas. Quizás nos equivoquemos, quizás la historia le hizo trampa, a lo mejor estuvo en mal momento en mal lugar, o lo pusieron allí por algo, pero no es posible construir otra hipótesis.

Creemos que la operación de movimiento de bienes robados o mal habidos se comenzó a montar con enorme discreción e inteligencia durante el gobierno de Vichy en Francia y con la caída de Stalingrado en Rusia, es decir que fue hecha aprovechando al nazismo, fuesen o no nazis sus miembros locales. No era un invento de Hitler o de Goering quienes estaban embelesados con su *megamuseo* que querían construir en Lintz, o en llenar sus propias casas. Los jerarcas cuando encontraban obras consideradas descartables por ser modernistas o vergonzosas las vendían en Suiza públicamente y se guardaban el dinero para sus invasiones militares, todo era simple para ellos.

El país fue el sitio perfecto para la llegada de obras sin origen adecuado. Aquí fueron bienvenidas e incluso se mezclaron con otras que sus dueños compraron yendo a Europa en los años de la guerra, o las adquirieron acá en los remates y exposiciones de las empresas que las traían, sea porque no sabían o no querían saber. Incluso se las compraron a los refugiados que las traían como dinero efectivo; otros traían joyas o lo que podían salvar, pero muy pocos refugiados llegaban con gobelinos de tres metros o más de ancho.

El tema de la neutralidad argentina fue importante en este interjuego de actividades; hubiese sido imposible usar al país para mover colecciones si hubiese sido beligerante o al menos aliada, por lo que es posible que hubiera muchos que insistieran en no presionar demasiado. El caso argentino no era igual al de otros

países en la región, para los nazis hubiese sido una alianza crucial tener de su lado a Venezuela y su petróleo –tarea encomendada a Luxburg mientras estaba aquí–, mucho más que otros países que sólo servían políticamente para molestar a Estados Unidos. Lo que fue tomado como un relato sobre los intentos para que Argentina mantuviera su postura independiente del Panamericanismo de la inteligencia de Estados Unidos bien podría ser una maniobra de la contrainteligencia alemana. Quizás no era un logro de los militares nacionalistas, podía ser la manera en que eran más funcionales a los nazis. En buena medida España con Franco y Portugal con su dictadura vivieron su neutralidad en una situación similar, y por ambos países el arte entró y salió y no quedó casi nada. España fue un buen ejemplo de país de tráfico y eso lo vio uno de los pocos autores que miraron con eso en mente. Escribió Miguel Martorell Linares: *“El hecho de que el contrabando de obras de arte apenas apareciera en las negociaciones entre los Aliados y el gobierno de Franco durante la posguerra revela que la participación española en estas actividades era de poca entidad. No cabe duda de que España fuera un lugar de tránsito en el tráfico de obras de arte, pero nada demuestra que fuera un lugar de destino. Excepto el caso de Alois Miedl, la mayoría de los casos que se detallan en el informe (militar) son de poca monta. Todos los individuos implicados en ellos fueron acusados por los Aliados de practicar contrabando de obras de arte expoliadas. La veracidad de algunas de estas acusaciones se ha podido cotejar con la documentación consultada en (el Ministerio de Relaciones) Exteriores. Otras, si bien no se han corroborado, al menos se han demostrado como verosímiles pues hacen referencia a individuos implicados en diversas actividades delictivas. Queda un resto de las que no se ha podido comprobar nada”*⁷².

72. Miguel Martorell Linares, (1998), *España y el expolio de las colecciones artísticas europeas durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 12. Ver también: Michael Kurtz, (1985), *Nazi Contraband; American Policy on European Cultural Treasures*, Nueva York: Garland, pp. 45-55.

En España y en Portugal confluyeron muchas de las obras de *arte degenerado* que vendieron los nazis en Suiza a través de las galerías con sucursales en diversos países, obras que no eran del gusto alemán aunque tenían un alto valor económico y que desde allí se dispersaban. Y también fue puerto de embarque de mercadería robada o sin papeles. Algunas llegaban aquí no importando desde dónde venían porque era lo mismo, hacían escala y luego partían aunque la estadía fuese a veces larga. Más tarde y con la fuga masiva de nazis y colaboracionistas al final de la guerra, una pequeña miniatura en el bolsillo o una joya podían valer más que enormes valijas de billetes desvalorizados. Y eran cosas fáciles de vender si se sabía a quién hacerlo. El antes citado autor decía que *“Desde Suiza y el sur de Francia, muchas de las piezas viajaron a España y Portugal, y de allí, partieron hacia América Latina. Suramérica se convirtió en un gran mercado de arte al que acudieron museos y coleccionistas de todo el mundo”*.

Lo que pasó en el país no es extraño y fue parte de un mundo muy complejo. Entre todas las fronteras de los países conquistados por el Reich o el fascismo proliferaban las redes de contrabando y en eso tenían un papel especial los estados neutrales, y el arte era un tema menor al lado de otros productos como armas, comida, documentos y medicinas. El que eso se trasladara hasta el único continente que no estaba en guerra no resulta extraño. También las valijas diplomáticas se movían con impunidad llevando y trayendo de todo y ya veremos el caso de la Embajada de España con el caso Cambó-Aznar en Argentina y su escándalo al ser descubierto.

El problema del contrabando es que por propia definición resulta casi imposible de estimar su volumen, no podemos medir con exactitud el tráfico de arte dentro de los países neutrales porque era una actividad clandestina que no generaba documentación directa. La información siempre será parcial y nunca podrá comprender el fenómeno completo. Los traficantes recurrían a terceros o a identidades falsas y las obras de arte pasaban por numerosas transacciones para limpiar su origen. Veremos en las

listas que figuran nombres desconocidos para el mundo pequeño del arte de su tiempo. Debieron ser los prestanombres, secretarios o simples apellidos que escondían a otros que no querían o no podían figurar. Así en nuestras listas hay personas de las que se sospechó, que se investigó pero no se pudo avanzar en nada, eran sólo nombres usados por otros.

Con tanto arte rondando en el país una mirada diferente a la tradicional nos permite pensar en cómo se perdieron oportunidades importantes, a veces únicas, de incrementar nuestro patrimonio nacional. No sólo dejando sacar cualquier cosa del país, o que pasara a través de él sin controles, sino no aceptando los reclamos de los damnificados contra los países saqueadores. Así como Estados Unidos implementó desde 1943 una política y una legislación para devolver obras de arte y propiedades a quienes les habían sido robadas, Argentina no hizo nada. Y valga un ejemplo: los dueños de la mayor colección de arte de Hungría estuvieron aquí dos años peleando por el tema al final de la guerra y tuvieron que irse a Italia, destruida aun, para avanzar en la justicia de sus solicitudes y recuperar su obra, la que obsequiaron y quedó allí y no aquí.

Uno de los temas locales complejos de dilucidar fue la *Madonna de luto*, pintada por El Greco. Si bien nadie puede probarlo estuvo en manos argentinas al inicio de la guerra y fue vendida en 1943. El tema en ese momento fue denunciado por un famoso periodista llamado Ray Josphehs, quien escribió en Buenos Aires denunciando los contubernios entre el gobierno peronista y el nazismo argentino. Insólitamente sus libros sobre la ciudad y el país jamás han sido traducidos pese a la cantidad de información que tienen. Es decir, era alguien que sabía lo que afirmaba. Sus datos fueron recabados por la inteligencia Aliada y también hizo sus listas.

Thirty paintings offered for sale in South America were checked against the files of the Roberts Commission. It was thought that one of these might be of enemy origin. This was the painting by El Greco entitled "The Mourning Madonna," which was offered for sale at £22,000 in Venezuela and which was listed as being in the Munich Art Gallery.

Hermann Goering has millions invested in Argentina, according to Ray Josephs who covered Buenos Aires for PM. Josephs writes: "I personally saw paintings, sculpture, etc., looted by the Nazis on sale in Buenos Aires since late 1943, receipts from which were being held for Goering."

Documento desclasificado en que se describe la posible presencia de treinta cuadros en venta en Sudamérica y los intereses de Goering en Argentina

- Lo que se ha investigado en Argentina

Debido a los escándalos de la década de 1990 producidos por las bombas puestas en la Embajada de Israel y en la AMIA hubo una intensa investigación de la CEANA de la que hemos hablado, y que pese a los conflictos que se desataron en torno a ella, en el tema del arte se avanzó. Obviamente no había posibilidades materiales de cerrar la investigación, sólo abrirla y eso fue lo que se hizo con los artículos de Miguel Ángel Navarro y de José Emilio Burucúa. Analicemos uno de ellos titulado "*Posible circulación en la Argentina de obras robadas por agentes del Tercer Reich en Europa*"⁷³. En él y desde el inicio se destacó que el país debió efectivamente ser un lugar de circulación y no de destino final, pero sus autores no pudieron demostrar la premisa ya que se asumía que el movimiento de arte había sido hecho por los propios nazis. Pensaron que los responsables eran "agentes del Tercer Reich" y no particulares nacionales o extranjeros de cualquier ideología. No eran nazis,

73. Ángel Miguel Navarro, (1998), Posible circulación en la Argentina de obras de arte robadas por agentes del Tercer Reich en Europa, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf> (Consulta: diciembre 2014).

ni oficialmente ni escondidos los que hicieron estas operaciones, eran personas y galerías que aprovecharon una oportunidad. La dificultad mayor para probar esto tanto para Navarro como para nosotros es la misma: que las colecciones privadas fueron muy cerradas y lo siguen siendo (miedo a los robos, miedo a los impuestos, inseguridad, miedo a saber la verdadera historia de las obras), que varios de los museos importantes –no todos por suerte– no hacen públicos sus inventarios (miedo a decir lo que les falta, celos de que alguien investigue y sí encuentre algo fuera de lugar, tratar de cubrir a amigos o colegas anteriores), y a que nadie quiere hablar del tema ya que la norma básica del mercado es incólume: *El silencio es oro*. Incluso desde la política hay quienes siguen tapando el tema del nazismo por su evidente asociación al peronismo sin entender que esto va mucho más lejos y comenzó antes. Para este estudio no hemos logrado que ninguna galería de arte de prestigio en el país hiciera declaraciones de cualquier índole que superase la generalidad descomprometida, aunque supiéramos que no tenían nada que ocultar de fenómenos transcurridos hace tres generaciones cuando ni siquiera sus propietarios habían nacido.

Los investigadores de la CEANA avanzaron correctamente por lo más evidente, accesible y significativo: las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes durante el período de la preguerra y luego hasta 1955, para ver cuál era el origen de cada una de sus obras. Asimismo se revisaron listas de obras en subastas públicas. Los resultados fueron que la *“procedencia de las obras es genuina y no da lugar a sospechas”*. Y si, es cierto si se lo mira de esa forma. Pero aquí es donde creemos que es posible discutir el universo que se analizó tomando en cuenta las exposiciones que se hacían en ese y otros museos cuyo objetivo no era el donar sino crear una nueva historia a las obras de arte colgándolas en un sitio supuestamente indiscutible. Incluso el donante de un objeto puede haberlo hecho de muy buena fe y que en su momento lo haya comprado en toda regla; el tema es a quién se lo adquirió su predecesor y de dónde lo trajo u obtuvo. Hacia ahí es a donde apuntamos y seguramente el mejor ejemplo sea la colección de Paula von Koenigsberg con

quien la pregunta es de dónde sacaba las cosas, la historia precedente. Y ahí está la traba infranqueable: documentación fraguada o al menos de difícil comprobación, hecha en aquella época o incluso antes y que provenía de personas fallecidas o imposibles de ubicar para verificar, archivos desaparecidos, nombres inexistentes, confusiones, nombres equivocados. Es casi absurdo pero en los museos estudiados los objetos de proveniencia dudosa casi no tienen un papel salvo por quien los donó, aunque en los catálogos previos en que aparecían sí se decía que había atribuciones. En el catálogo de 1945 de Koenigsberg, entre cientos y cientos de objetos, reprodujo un único certificado de autenticidad a página entera, y era de un objeto menor.

Es decir ¿a dónde fueron a parar todos esos certificados de autenticidad y proveniencia de que se habla? ¿O no existían? Parece una aventura de espionaje y contraespionaje donde nunca se sabe quién es quién y para quién trabaja.

Tampoco es simple demostrar que se exhibieron obras robadas en Francia o Rusia o Hungría, las que se mostraban incluso con los nombres de sus propietarios originales. Poner en plena guerra mundial, en un catálogo, que un mueble “*Proviene del museo de...*”, cuando era de un sitio de Bélgica, Francia o Rusia, era algo que además de muy sospechoso era indemostrable, más si no había interés en levantar un teléfono y preguntarle a ese museo si lo había vendido o regalado. Hay decenas de obras que “proviene”, sea lo que sea lo que eso signifique, de un palacio, iglesia o museo, pero siempre da la casualidad que se trata de los museos y palacios más saqueados por los nazis. Miguel A. Navarro lo describió en forma sucinta diciendo que en el país: “*rara vez un donante o un beneficiario de este tipo de instituciones entrega documentación vinculada con la vida de la obra antes de estar en sus manos. A ello debe sumarse la carencia casi absoluta de catálogos de las colecciones locales*”.

Fue todo tan absurdo que quiero volver a la exposición hecha en la Galería Muller y organizada por el Museo Nacional de Arte Decorativo en 1944, organizada a beneficio de ALPI. Allí hubo

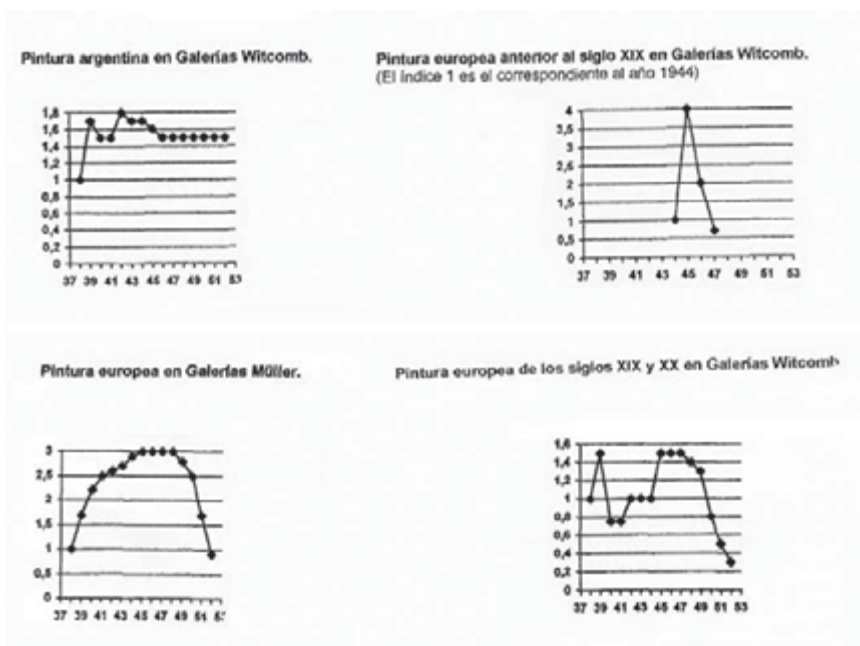
un fuerte coleccionista que se dio el lujo de poner por escrito y como única referencia al origen de dos hermosas miniaturas hechas sobre pergamino del siglo XVI que eran de “*Propiedad de la Srta. X, París*”. ¿Realmente un industrial conocido podía caer en algo tan infantil? ¿No había un abogado de sus empresas que lo asesore? Pero eso no era todo, se indicaba que antes de esa famosa persona procedían de un *Chauteu* que no existió, asociado al apellido Mourot de famosos coleccionistas de porcelanas, quienes en realidad vivieron en Estados Unidos aunque su apellido sonara francés. ¿Error o fue un juego de palabras para que todo pareciera en orden? Esa exposición fue uno de los primeros escenarios públicos en donde se exhibió la impunidad en que se movía gente que no tenía reparos en asumir que objetos de los siglos XII o XIII, cuando ni siquiera se había descubierto América, comenzaran su historia en ese museo. El otro camino era citar certificados a todas luces espurios o al menos luego desaparecidos. No nos llama la atención que al terminar el evento algunos de los objetos menos explicables fueran comprados por el Estado y luego donados al museo organizador u a otros. Son obras hermosas, son parte de nuestro patrimonio, pero algún día habría que sentarse con los directores de los museos europeos a conversar el tema y a hacer público el resultado.

Otra línea recorrida por nuestros predecesores en el tema ha sido analizando el mercado en especial los remates de las galerías Witcomb y Muller. Reproducimos los cuadros estadísticos publicados por Navarro en la CEANA porque son muy significativos: el primero muestra como Witcomb desde 1937 incrementó las ventas de artistas argentinos –es decir, reduciendo los cuadros europeos–, lo que ha sido ratificado por Marcelo Pacheco estudiando a los coleccionistas argentinos y sus intereses. Es decir, viendo surgir la tendencia a favorecer y preferir el arte nacional que a los antiguos maestros. Este fenómeno de cambio puede haberse motivado por el surgimiento de una clase media con interés en el arte y su intención de pertenencia social, pero tam-

bién como reacción ante la duda generalizada frente cualquier obra europea. Incluso por influencia del peronismo nacionalista y el movimiento que canalizaba, porque precisamente en 1945 es cuando la cantidad de obras vendidas de este tipo de arte se transformó en una línea estable y continua. Pero la evidencia de que algo extraño ocurría fue que, como muestra el gráfico, la pintura europea anterior al siglo XIX que iba en bajada en ventas pegó un fuerte salto entre 1943 y 1945, cuando se multiplicó por cuatro la cantidad de operaciones, para descender con la misma brusquedad hacia 1947. ¿De dónde salió esa masa de obras europeas que desapareció con igual velocidad? ¿Todos tuvieron un ataque simultáneo por volver a comprar obra europea y después nunca más? Navarro lo interpretó como el producto “*de la huida de bienes y personas de la Alemania nazi a la Argentina*”. Si bien eso es posible y a la vez también indemostrable, creemos que fue la entrada y salida de piezas para crearles una nueva historia, *lavarlas* en exposiciones y remates o lugares más oscuros aun, para luego sacarlas al exterior y que la enorme mayoría nunca fue vendida o vista públicamente. Las tendencias verificadas en los gráficos son la evidencia de un movimiento rápido de gran cantidad de obras que necesitaban figurar para tener origen; si hacía falta otra prueba ahí está.

El otro gráfico que nos reafirma la idea es el que muestra el incremento de la venta de obras europeas del siglo XIX en la galería Witcomb: después de un marcado descenso entre 1939 y 1941 –desde el inicio de la guerra a la caída de Francia–, hay un repunte posterior y un salto entre 1945 y 1947, en que nuevamente el mercado quedó saturado para caer en forma continua desde allí hacia el presente. El revisar las ventas de la galería Muller indica una tendencia más grave aún: partiendo de cero en sus ventas de arte europeo en 1938 culminó entre 1945 y 1948 para descender nuevamente a cero en 1953. El resultado del enorme estudio de la CEANA hecho en base a más de tres mil obras de arte, en especial las del Museo Nacional de Bellas Artes, muestra el cruce de las dos ideas que desarrollamos aquí: confirma que sí

llegaron obras en gran cantidad y que rápidamente salieron del circuito, por lo tanto impactaron fuertemente en el mercado pero no variaron la tendencia del coleccionismo local a plazos más extensos. Se destacaron en las paredes de los museos en exposiciones transitorias y en casas de remates, fue un tema de comercio y no de colección. Por otra parte es cierto que “no se han detectado obras que puedan ser consideradas provenientes del accionar de agentes del nazismo” en nuestros museos nacionales, pero no se tomó en cuenta la opción del arte proveniente del ataque a la Unión Soviética, Polonia, Yugoslavia, Checoslovaquia, Rumania, Bulgaria, Grecia o Hungría, sólo se pensó en Francia, Bélgica y Holanda.



Cuadros publicados por Miguel Ángel Navarro de la CEANA en 1998, mostrando la oscilación del mercado de arte europeo local durante los años de la guerra mundial

Luego de la caída del peronismo hubo un momento de parálisis en las grandes exhibiciones de arte europeo, al revés de lo que uno supondría al tomar las riendas del país un grupo más ligado a la oligarquía tradicional. Pasaron años hasta que las cosas se estabilizaron, pero la llegada de Frondizi volvió a cambiar las reglas del juego y el secuestro y juzgamiento de Eichmann mostró que se abría un camino muy diferente en relación a los refugiados nazis. Si eso era lo que pasaba con las personas no había duda que el comercio ilegal de bienes no sería aceptado y hasta había riesgos de que saliera a la luz, más aún porque quienes lo hicieron eran ya gente mayor establecida en el país o viviendo en el exterior pero de familias mezcladas con las argentinas. Parecía que se había acabado el negocio pero quedaban obras importantes colgadas en paredes y algo había que hacer. Así que después del susto el mismo grupo comenzó de nuevo las eficientes exhibiciones que permitían seguir lavando genealogías para poder vender lo que aun quedaba. Hemos visto exposiciones de esa década en que, o nuevamente se regresaba a la falta de datos, o por el contrario habían aprendido y empezaban a tomárselo seriamente para separar unos de otros. En la *Exposición de El Greco al Tíepolo* hemos visto que, si dejamos de lado lo que pertenecía al propio museo, el 80 % no podía decir nada acerca de dónde habían adquirido sus cosas y qué historia tenían. Y en la exposición de 1968, sólo dos años antes que la UNESCO hiciera la “*Convención para la prohibición de la importación, exportación y transferencia ilícita de la propiedad cultural*”, la que Argentina ratificó en 1973, sólo el 6 % de lo exhibido tenía alguna referencia válida o creíble.

Había quienes querían terminar con eso de citar el nombre de otro expositor del mismo salón como toda garantía, lo que resultaba inverosímil para cualquiera ya que eran referencias cruzadas entre ellos pero por lo visto eran los menos. Para esa época nadie podía alegar desconocer esta norma, el catálogo indicaba que había que ponerlo, aunque pese a eso dejaban el espacio en blanco con lo que la situación quedaba a la vista. O las referencias no eran más que listas de las publicaciones y exposiciones locales ya

citadas, pero nada decían sobre su origen en los años o siglos anteriores. Sencillamente no podían justificar el origen más allá de haberlo comprado sin papeles y necesitaban publicar para legalizar. Obras seguramente robadas o mal habidas, piezas sin origen ni procedencia, organizadores de las muestras cuya fama en eso era ya de escala internacional... Y aun en 1968, una generación después de terminada la guerra.

Por donde se revise el legado de ese conjunto de personas ha sido terrible para nuestro arte, cultura y patrimonio, ni hablar para nuestro prestigio internacional. Verlo hoy en Internet da una visión desesperante y ninguno de sus familiares se ha tomado la molestia de desmentirlo o siquiera tratar de hacerlo. Incluso aunque llegaron así piezas hermosas a nuestros museos parecería que no hay forma de esconder los trapitos sucios. Lo interesante de la colección de museos como el Larreta o Fernández Blanco es que ni siquiera es posible hacer estudios detallados de sus colecciones ya que jamás las publicaron y casi no hay papeles en sus archivos, o cuando se estudian algunos no se puede ir más allá del donante. Quizás por eso en el Museo Larreta, su fundadora, abrió el paraguas en la inauguración al decir que las obras habían sido “*introducidas en el país por él mismo*”, quitándose de encima las responsabilidades por el origen de los objetos. No era lo mismo decir “introducidas” que “importadas”, sutileza que pocos observaron. Ya se sabía que el Retablo de Santa Ana había salido ilegalmente de España, que provenía de una iglesia de Burgos y que no casualmente el comerciante en 1913 fue Demotte, de quien sabemos que sus negocios sucios trascendieron las fronteras y hay varias obras vendidas por Koenigsberg que las atribuye al él. El retablo había sido traído a Buenos Aires y luego legado al hacerse el museo en 1962. Es un maravilloso retablo de 1503 el que fue adquirido (oh!, lo que llegamos a ver en la vida) “de segunda mano” –menos mal que no dijeron que lo compró *usado*–. Resulta absurdo porque en 1964, sólo dos años después de inaugurado el museo, la iglesia de San Nicolás de Bari en Sinovas fue declarada Patrimonio de la Humanidad y nuestro país quedó con la carga de tener ilegalmente parte de ese

patrimonio. En 1920 hubo escándalo y el cura párroco fue preso, quien infantilmente se excusó con que lo vendió para hacer “algunos arreglos”. Y si bien se ha hecho una excelente restauración y se han publicado sesudos estudios, incluso que el delito podría haber caducado, el altar espera que se aclare su situación. El otro retablo cercano es el de las puertas de Koenigsberg de que tanto hablamos.

Las investigaciones sobre el nazismo en las décadas violentas (1980-2000)

Desde el inicio de la guerra hubo libros que hablaron del saqueo nazi y su efecto económico y social en el país. Fueron denunciando, narrando y describiendo lo que sucedió y hasta 1945 eran crónicas directas. Pocos eran los que podían desde tan cerca de los hechos aventurarse a interpretar, a reflexionar: millones de muertos lo hacían casi imposible. Terminada la guerra hubo un reguero de publicaciones resultado de estudios, historias heroicas, memorias de quienes sobrevivieron al Holocausto, vidas de generales y políticos, grandes batallas y momentos culminantes; pero Argentina estaba lejos de todo eso. Aquí llegaba sólo alguna traducción española o diez años después con la televisión venían las series del modelo *bueno-malo* producidas en Estados Unidos y los *soldaditos de plomo* para que jugaran los chicos. Muy pocos se atrevieron a aventurarse durante el gobierno de Perón a estudiar el tema del nazismo y los dos primeros libros fueron escritos por miembros prominentes del Partido Comunista, Luis Sommi en 1946 y Victorio Codovilla al año siguiente. Después se editó el libro del buscador de nazis prófugos Ladislav Szabo, *Hitler está vivo*⁷⁴, abriendo la hipótesis de su supervivencia, idea que aun gira en nuestro país. Más tarde Silvano Santander escribiría su *Técnica*

74. Ladislav Szabo, (1947), *Hitler está vivo*, Buenos Aires: Editorial El Tábano.

de una traición una vez derrocado Perón⁷⁵. En 1967 y una vez secuestrado Eichmann llegaría el libro que causó gran revuelo en todos los niveles nacionales: Simón Wiesenthal, el famoso cazador de nazis publicó *Los asesinos están entre nosotros*⁷⁶. Es posible que mucha gente se haya enterado en ese momento que el país estaba aun dado refugio a centenares de nazis y que además de asilarlos se había evitado su deportación pese a los pedidos internacionales. El libro abría las arterias del país mostrando la verdad de sucesos ocultados. Tan fuertes fueron los escándalos de las denuncias que iban apareciendo que desde la derecha política se organizaban agrupaciones militantes como Tacuara para defender esa considerada sagrada memoria. Nacían los neo-nazis.

La llegada a la década de 1980 fue muy compleja ya que el tercer gobierno de Perón volvió a traer a viejos genocidas Utashas e incluso a colocar en cargos a antiguos nazis o sus simpatizantes. Uno de ellos, Oscar Ottalagano, regresaba como rector a la Universidad de Buenos Aires en 1973 para exigir “*un nuevo Hitler católico. Un Hitler sin Auschwitz (o esos campos que se le atribuyen y cuyas pruebas de existencia no me constan). Dios reclama en este momento una espada de fuego. Pero una espada de fuego católica*”⁷⁷. Además, como abogado, ejercía como defensor en las nunca perimidas causas de los pedidos de deportación de criminales de guerra que llegaban a la Cancillería; allí quedaban estancadas para siempre.

Mientras algunos regresaban al pasado en el mundo otra generación había cambiado, el tema de la guerra era un campo de investigación histórica y no algo de actualidad política, casi

75. Silvano Santander, (1953), *Técnica de una traición: Juan Perón y Eva Duarte agentes del nazismo en la Argentina*, Buenos Aires: edición del autor.

76. Simón Wiesenthal, (1967), *The Murderers Among Us: The Simon Wiesenthal Memoirs*, Nueva York: McGraw-Hill.

77. http://www.uba.ar/archivos_internacionales/image/RECTORES%20DE%20LA%20UNIVERSIDAD%20DE%20BUENOS%20AIRES%20ENRRE%201973%20Y%20%201983.pdf

todos los nazis y sus amigos habían muerto o eran tan ancianos que habían perdido la mayor parte de su poder: el mundo era diferente. Y en Buenos Aires se comenzaron a publicar libros que abrieron el tema de manera antes impensable: Carlota Jaskish editaba *El nazismo y los refugiados alemanes en la Argentina* en 1989⁷⁸, Jorge Camarasa iniciaba su larga saga con *Los nazis en la Argentina* y luego de varios otros libros su conocida *Odessa*⁷⁹. Hasta que en 1992 comenzó a hablarse de la necesidad de desclasificar la información sobre el nazismo en la Argentina. Era el resultado de la presión producida porque el gobierno de Estados Unidos lo había hecho, abriendo sus archivos y poniendo a disposición de cualquiera sus informes de la época, lo que a la larga generó este libro. Se daba públicamente una fuerte campaña por la libertad de acceso a la información y era difícil quedarse de lado, incluso con el poder del Menemismo. Así que ante la duda se expurgaron archivos enteros ante el terror que aun producía en ciertos grupos que algo saliera a la luz. El resultado final fue la bomba en la Embajada de Israel de ese año. Dos años después caería el edificio de la AMIA con cerca de cien muertos. Ambos eventos mostraban la correlación de poder de los grupos en el mundo y las formas de imponer el terror, y que el antisemitismo no estaba muerto.

En 1997, se creó ante esa locura la *Comisión para el esclarecimiento de las actividades nazis en la Argentina* (CEANA), a lo que se sumaron las presiones internacionales que recibía el ministro Di Tella y el gobierno de Menem. Era imposible seguir ocultando la información sobre un pasado lejano (habían pasado 42 años del final de la guerra). Pero aun entre los viejos peronistas se seguía cuidando la imagen del líder, evitando los temas espinosos como

78. Carlota Jackisch, (1997), *El nazismo y los refugiados alemanes en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

79. Jorge Camarasa, (1992), *Los nazis en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Legasa; Ídem, (1995), *Odessa al sur: la Argentina como refugio de nazis y criminales de guerra*, Buenos Aires: Planeta.

el refugio al nazismo y sus ideas fascistas, pero la realidad exigía entender que esos ya no eran asuntos políticos, que eran historia. Así la Comisión se formó con investigadores de primer nivel: Ignacio Klich, Cristian Buchruckter, Ronald Newton, Beatriz Figallo, Mario Goloboff, Marta Barbieri, Carlota Jackisch, Beatriz Gurevich, Fernando Devoto, José Emilio Burucúa, Holger Mending, Jorge Gilbert, Luis A. Romero y otros cuyas formaciones académicas eran impecables. Con lo que no contaron era con la reacción de quienes de inmediato salieron a quemar archivos como Aduana y Migraciones. El peronismo hacía gestos de apoyo a los investigadores pero seguía con el mutismo de siempre; no decía que sí ni que no, como escribió Joseph Page: “*La sombra de Perón sobrevolaba aun*”. La Comisión dejó de funcionar en 2005 pero habían comenzado a publicar lo investigado o a difundirlo incluso por afuera de la Comisión⁸⁰. Quienes se desprendieron del organismo acusándolo de corrupto siguieron con sus investigaciones y las dieron a la luz; es decir que el efecto impulsor inicial tuvo buenos resultados. El que se hayan quemado archivos o destruido evidencias era prueba suficiente de que se ocultaban cosas. O es factible que se lo hiciera *por las dudas*, lo que es igual. Era un enorme paso adelante el que se estaba dando al revisar todo lo posible. Hubo quienes renunciaron ante impedimentos, algunos académicos veían archivos que eran expurgados delante de ellos, otros ya lo habían sido, otros ni siquiera podían acceder a la información, pero se abrió una brecha enorme para avanzar en el conocimiento del tema.

80. Beatriz Gurevich y Paul Lorrzawshy, *Proyecto Testimonio: Respuestas del Estado argentino a los pedidos de extradición de criminales de guerra y reos de delitos contra la humanidad bajo el Tercer Reich*, Editorial Planeta, 1998, Buenos Aires. DAIA. El tomo I es: “Revelaciones de los archivos argentinos sobre la política oficial de la era nazi-fascista”.



Parte de los archivos supuestamente destruidos por el gobierno de Menem ahora en venta en los anticuarios

Los libros que llegaban a las librerías, algunos producto de largas investigaciones, otros más periodísticos, iban abriendo camino en diferentes grupos sociales: Holger Mending y *La ruta de los nazis* de 1999⁸¹, Ronald Newton y *El cuarto lado del triángulo* del año 1995⁸², más sus muchos artículos en Estados Unidos, Uki Goñi y sus libros *Perón y los alemanes* y luego *La auténtica Odessa*⁸³, Jorge Camarasa con *Odessa al sur* de 2012⁸⁴, entre muchos otros, hicieron un lugar común en las vidrieras de las librerías argentinas el exhibir libros sobre una época antes escondida. Ignacio Klich publicaba en rápida secuencia *Inmigrantes, refugiados y criminales*

81. Holger Mending, (1999), *La ruta de los nazis en tiempos de Perón*, Buenos Aires: Emecé.

82. Ronald Newton, (1995), *El cuarto lado del triángulo: la "amenaza nazi" en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.

83. Uki Goñi, (2002), *La auténtica Odessa*, Buenos Aires: Paidós. (1998), *Perón y los alemanes: la verdad sobre el espionaje nazi y los fugitivos del Reich*, Buenos Aires: Sudamericana.

84. Jorge Camarasa, (2012), *Odessa al sur*, Buenos Aires: Aguilar.

de guerra en la Argentina en la 2ª posguerra (1999), *Los nazis en la Argentina: política y economía* (2000) y *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina* (2002). Había iniciado sus publicaciones con un libro junto a Cristian Buchrucker llamado *Argentina y la Europa del nazismo* en 2009⁸⁵.

Mientras esta necesaria y tardía catarsis histórica se hacía ante la locura que llevó a las bombas de 1992 y 1994, el mundo seguía girando y pasó lo inesperado: surgió Internet, herramienta formidable para que todos pudiéramos saber todo. Ocultar a partir de allí sería cada vez más difícil. En 1998 Estados Unidos abrió sus archivos ya en Internet a la vez que se organizó la llamada *Conferencia de Washington*, evento sustantivo para refrescar el tema de la restitución de obras de arte⁸⁶. Esa reunión propuso una serie de *Principios acerca del arte confiscado por los nazis*, lo que fue firmado por 44 países incluyendo Argentina. Esos dos actos abrieron una catarata de investigaciones, juicios y escándalos; por primera vez se tenía acceso a casi todo lo que sucedía en cada país, no en todos pero al menos en muchos, a los juicios y sus fallos, y más que nada a las asociaciones de museos y anticuarios que una a una iban abriendo los archivos de sus miembros (menos Argentina). En particular la Asociación Americana de Museos comenzó a hacer públicos los papeles de todos los anticuarios y coleccionistas que actuaron en ese país e incluso en otros durante el siglo XX. Habían realizado una enorme tarea para recuperar archivos, fotos, ficheros y documentos de galerías, coleccionistas, artistas y comerciantes para hacerlos accesibles, una forma indiscutible

85. Ignacio Klich, (1999), Inmigrantes, refugiados y criminales de guerra en la Argentina en la 2ª posguerra, en: *Estudios migratorios latinoamericanos*, Año 14, N.º 43; Ídem, (2000a), Los nazis en la Argentina: política y economía, en: *Ciclos*, Año X, N.º 19; ídem, (2000b), La contratación de nazis y colaboracionistas por la Fuerza Aérea Argentina, en: *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, N.º 19, pp. 177-216, ídem (comp.), (2002), *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina*, College Park: Hispanamerica.

86. <http://www.holocausteraassets.eu/>

de llegar a la información o controlar la veracidad de los datos antiguos. Esto fue parte de que 39 de los países firmantes acordaran que a las víctimas del Holocausto se les debía dar una compensación, aunque tardía, y acelerar los trámites para la recuperación de sus bienes.

Estas actividades desembocaron en un intento importante de sistematizarlas: la *Conferencia sobre aspectos de la época del Holocausto* hecha en Praga en el año 2009⁸⁷, la que es conocida como la *Declaración de Terezin* y es tomada como base para el retorno de obras de arte y objetos robados durante la guerra⁸⁸. Ahí se volcó la información existente en cada país, los avances hechos y el estado al momento de los 44 países (y 33 organizaciones) que habían firmado la anterior Conferencia de Washington. Y ahí a nuestro país no le fue tan bien. Es cierto que se había avanzado, con tropiezos, en los estudios sobre los criminales nazis, sobre la historia de la época quitando parte del manto de ocultamiento; pero como en otros temas en los estudios sobre arte era poco lo que podía mostrarse. Argentina fue incluida al tratarse el tema de los objetos religiosos robados dentro del grupo de los países que “*Hicieron o están haciendo al menos algo sobre la proveniencia de objetos judaicos*”. Por cierto no era un buen papel el sólo *hacer algo*, pero peor eran los que no hacían nada.

En el año 2013 hubo otro golpe muy difundido al hacerse el *Reporte Anual sobre el estado de los Criminales Nazis* del Centro Wisenthal. El informe había identificado cada país por una letra comenzando en la A y terminando en la F, la que marcaba el nivel de los esfuerzos hechos y los resultados logrados. Y con un tipo especial de letra estaban los “*países X*”, que eran los “*caracterizados por haber fracasado en generar datos pertinentes*”.

87. *Conferencia sobre aspectos de la época del Holocausto* hecha en Praga en el año 2009 <http://www.holocausteraassets.eu/en/news-archive/detail/terezin-declaration/>

88. Holocaust-Era Judaica and Jewish Cultural Property Conference: a World-Wide Overview. Conocida como la “*Claims Conference*”: www.claimscon.org

*Países que no han respondido al cuestionario o que claramente no han hecho nada*⁸⁹. ¿Quién figura ahí?: Argentina. No parecería ser un honor para nuestra Cancillería.

Mientras estos eventos se iban sucediendo una nueva oleada de investigaciones internacionales sobre el robo de arte se iba haciendo pública: hay que citar dos libros que en nuestro país fueron de fuerte impacto, el de Lynn Nicholas, *The Rape of Europe* de 1994 que fue traducido más tarde⁹⁰, y el de Héctor Feliciano *The Lost Museum* de 1997 sobre la destrucción de la colección Rotschild⁹¹. Fueron *best-seller* de la década y hubo decenas de otros menos conocidos. El tema había salido de su armario y estaba frente al público, faltaba unir esos dos campos de estudio, el arte y la guerra.

¿Qué era lo que se había saqueado?

El historiador del arte Phillip Blom escribió que “*A la conquista le sigue el desengaño, y luego viene la necesidad de seguir conquistando*”. Es verdad y expresa la obsesión del nazismo por tener todo, como se dice ahora en la política de nuestro país: “*Vamos por todo*”. Y en el caso del arte explica la locura de personalidades patológicas como Goering que llenaba palacio tras palacio (llegó a tener once) con obras de arte, las que sin duda eran obras hermosas aunque no faltó lo falso. Robadas, compradas, saqueadas de museos conquistados, como fuese, de todos los tiempos y todos los estilos considerados como “no degenerados”. Se ha intentado reconstruir

89. *Report Card on Investigation and Prosecution: Argentina*; Efraim Zuroff, (2013), *Annual Report on the Status of Nazi War Criminals*, Los Ángeles: Simon Wiesenthal Center.

90. Héctor Feliciano, (1997), *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, Nueva York: Basic Books.

91. Lynn Nicholas, (1994), *The Rape of Europa: the Fate of Europa's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Nueva York: A. Knopf.

lo que tenía en su residencia principal y por ahora la lista resulta interminable al igual que el daño causado, el que fue tremendo a escala de toda Europa. Y regresarlo a sus propietarios sólo fue posible con los que sobrevivieron a los campos de exterminio o a sus familiares cuando los hubo.

La pregunta que ahora nos hacemos es: ¿qué Europa era esa que se mataba entre sí? ¿Qué había pasado que había llevado a esa carnicería universal? La respuesta no es sencilla, muchos cerebros se han exprimido intentando explicar la locura, el genocidio, la imbecilidad, el racismo llevado al exterminio. Pero el objeto de este libro es el arte y no el repensar la historia humana aunque ambos temas caminan en paralelo.

Todos los pueblos en la historia agredieron o fueron agredidos, se expandieron o lucharon por sobrevivir. Los egipcios, sumerios, Roma o Grecia, los pueblos prehispánicos o africanos, todos vivieron en guerras, a veces cortas, a veces largas y se mataron los unos a los otros por motivos serios o pueriles. Pero la civilización siguió y llegamos hasta hoy, y no fue fácil. También mucha gente trabajó honradamente, peleó para que no se pelee más y todas las guerras iban a ser la última. ¿Podemos leer la historia egipcia antigua sin guerras constantes por dominar o no ser dominados? Y pese a la grandiosidad que tuvieron, incluso la monumentalidad de su arquitectura, hoy sólo vemos ruinas. Vivimos entre ruinas o vamos a visitar el espectáculo de ellas como turistas, pagamos por verlas en lugar de horrores; vemos la grandeza que albergaron y no lo terrible de su destrucción. Hubo ciudades quizás desde el año 6.000 a.C. pero esas civilizaciones desaparecieron una a una, muchas fueron heredadas –por las buenas o las malas– de otras anteriores: Roma se apropió de la cultura griega y de la ciudad de los etruscos, los griegos nunca pudieron con los persas y ambos perdieron la lucha contra el tiempo. Desaparecieron lenguas, etnias, culturas, civilizaciones, pueblos enteros; la historia del museo perdido es inagotable. Y la destrucción sigue: el vaciamiento del Museo de Iraq y la destrucción de su biblioteca única, las Torres Gemelas,

los monumentos de Palmira, Binayán o las esculturas a Stalin, el Isis demoliendo todo... y la lista continúa y continuará.

Y después de acabar con las vidas humanas se destruyen sus símbolos. Hitler quemó en Polonia quince millones de libros. En Rusia se calcula que fueron cien millones los libros perdidos. La historia humana no es sólo la secuencia de sus logros sino también la de sus pérdidas, la Biblioteca de Alejandría fue sólo un caso. Y esas destrucciones no las hicieron los bárbaros o los iletrados: Hitler tenía una biblioteca personal de diez mil libros y en su mayor parte estaban leídos y anotados. Joseph Goebbels, su trágico ministro, era filólogo graduado en Heidelberg. Eso no evitó que otro ministro, el mariscal Goering, dijera que el robar obras de arte “*solía llamarse saqueo, pero hoy las cosas se han vuelto más humanas. A pesar de eso pretendo saquear y hacerlo a conciencia*”⁹². Un filósofo alemán, judío y perseguido, Heinrich Heine, había preanunciado en 1823 que “*Allí donde se queman libros se acaba por quemar hombres*”.

El mundo y el mercado del arte es complejo, quizás uno de los más peculiares de toda la economía. No sólo las obras valen dinero si no que además son símbolos de identidad y de memoria, son proyectos, son creación, calidad, historia, son parte de lo mejor producido por los hombres en sociedad, es parte del legado de la humanidad de una generación a otra. Y por eso es que los pueblos en sus guerras se han cebado con él: pasear los caballos de San Marcos por París no fue un gesto menor para Napoleón, o llevarse por treinta años la *Madonna de Brujas* de Miguel Ángel, la misma que robaron después los nazis. No es casual que el Arco de Tito en Roma celebre la destrucción del Templo de Jerusalén para exaltar a la legión militar que lo asaltó y en sus relieves se ven los soldados llevándose los tesoros que para otros era símbolos sagrados (y perdidos para siempre en ese caso). El saqueo que hizo Napoleón no lo olvidaron nunca los alemanes, es más,

92. Discurso del 6 de septiembre de 1942 en Berlín.

les sirvió a los nazis para construir una paranoica teoría que justificó sus propios robos. Y cuando todos roban a todos, pasan los años y ya nadie sabe qué es de quien porque hasta los países y sus límites han cambiado.

En Buenos Aires hubo un cuadro de Vincent Van Gogh que se hizo famoso por haber sido de Elizabeth Taylor, el que una familia judía alegó haber vendido durante la guerra a cambio de un salvoconducto para salir de Alemania lo que les salvó la vida. Cuando comenzaron los reclamos de posguerra los primeros propietarios aceptaron que lo vendieron por propia voluntad obligados por la situación entendiendo que el responsable era el gobierno alemán y no el dueño actual que lo compró de buena fe. De esa forma se abstuvieron de causarle un daño irreparable a su poseedor y actuaron contra quien correspondía, pese a que es el camino más difícil. Lo interesante para nosotros es que el cuadro entró a esta ciudad, vivió un litigio internacional colgado en una pared portaña por años y años, volvió a salir y nada se hizo al respecto, ni siquiera estudiar si las leyes patrimoniales nacionales tenían algo que decir, o si se pagaban impuestos, ni siquiera se publicó el tema. Entre los juicios hechos al mariscal Goering por robos de arte para su colección –como si el cargo de genocida fuese poco–, se pudo demostrar que en muchos casos pagó bien por lo que otros robaban para él o por su encargo; es decir que adquirió bienes que las leyes de su país permitían quitarles a particulares o a los museos de los estados conquistados. Eso era legal para sus propias leyes lo que no quiere decir que todo el mundo lo aceptara. Esto nos sirve para ver qué compleja es la propiedad de una obra de arte. Imaginemos el escándalo que sucedió cuando se intentó aclarar la situación del cuadro de Jan Vermeer *El pintor en su estudio*, el que Hitler había comprado y muy caro para decorar su casa. Luego de que Hitler se suicidó todo pasó a manos de los ejércitos aliados. Cuando fue reclamado por quien fue su propietario anterior, que alegó haber sido extorsionado para su venta, la comisión que estudió el caso llegó a la conclusión que dicha extorsión no era real y que la transferencia de la obra había sido correcta –más allá del

horror-, que la presión que decía haber sentido el vendedor no fue real y que el pago fue adecuado. Por lo tanto no se le dio lugar al reclamo entendiendo que era alguien que quería aprovechar la oportunidad.

Hace un par de años se hizo público un fallo opuesto al anterior: el argentino Roberto Graetz y su familia llevaban decenios reclamando dos cuadros del pintor expresionista Karl Schmidt-Rottluff a la ciudad de Berlín, los que habían sido de su abuelo deportado en 1942 y asesinado en 1945. Los cuadros habían desaparecido hasta que una galería se los vendió al museo de la ciudad que los compró de buena fe. La justicia falló en que aunque no se podía demostrar con certeza que esas obras habían sido de la familia tampoco se había logrado comprobar que no lo fuesen y tuvieran otra historia, por lo que había que devolverlas por no poder probar que existiera otra procedencia. Es decir que ante la duda se los devolvía, pero con un acuerdo para que siguieran en exhibición a la memoria de su primer dueño. El libro con la historia se ha editado en alemán, no en español ni en el país. Y es un buen ejemplo del porqué hay que conocer bien la historia de cada obra: el no saber nada es una evidencia en los casos patrimoniales.

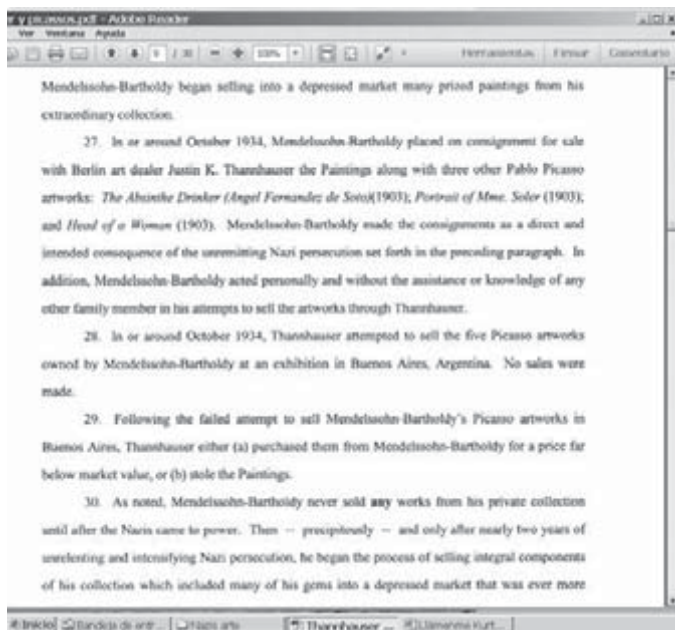
Otros residentes en la Argentina tuvieron historias con el arte de la guerra que por cierto son poco conocidas aunque pidieron la restitución de obras, pero para la Argentina la cosa fue intrascendente. En ese caso están los descendientes de Walter von Pannwitz cuyo fallo fue del año 2007. Los nietos pidieron que les fueran restituidos los cuadros de su abuela, seis pinturas entre ellas *María y San Juan Bautista* de Lucas Cranach y el *Retrato de un hombre* de Rembrandt, los que formaban un conjunto excepcional y millonario. La abuela alemana había venido a vivir a la Argentina en 1908 donde su familia compró grandes extensiones de tierra y se casó con Von Pannwitz. Ambos se nacionalizaron argentinos. Formaron una colección que incluía pinturas italianas, franceses, alemanas y holandesas de los siglos XV al XVII, bronce y cerámicas. Al fallecer el abuelo en 1920 ella se trasladó con sus colecciones a Holanda donde durante la ocupación alemana de 1940 fue

presionada a vender seis cuadros a Goering. El precio que le fue pagado fue alto y la justicia lo consideró adecuado para la época, el dinero se hizo efectivo a través de un banco e incluso se hizo un giro de dinero al exterior. Es cierto que ella se refugió de nuevo en la Argentina y no tuvo acceso total a ese dinero, pero se lo mantuvo a su nombre en el banco hasta después de la guerra. En 1945 la abuela Von Pannwitz hizo una declaración de que la venta había sido legal y que no hacía reclamo alguno, incluso creía adecuado que las obras volvieran a Holanda algún día, lo que sucedió y ahora cuelgan en el Rijksmuseum de Ámsterdam. Por lo tanto, si bien puede interpretarse que hizo la venta bajo presión, la realidad es que se confirmó que la venta fue legal. Los cuadros no fueron devueltos a familiares que intentaron recobrarlos y la abuela Von Pannwitz quedó en las listas de colaboracionistas de los nazis. Pero aquí lo que nos deja perplejos es que esa colección y tantas otras estuvieron y no se supiera de ellas.

Más llamativo para los argentinos es el reciente caso entre los descendientes del banquero Paul von Mendelsshon que tenía una buena colección de arte que incluía cinco Picasso. Presionado por el gobierno nazi que quería confiscarle su banco además de sus posesiones, entregó a la galería Tannhauser esos cuadros para la venta. Pero Mendelsshon falleció al año siguiente y luego el galerista y las propiedades sí fueron confiscadas por los nazis. La familia Tannhauser consiguió emigrar a París y reabrir más tarde su negocio en Nueva York en 1940⁹³. Pero los cuadros de Picasso desaparecieron en el movimiento. Lo interesante es que en el mismo año en que fueron entregados para la venta vinieron a Buenos Aires donde fueron exhibidos por la Galería Muller aunque no se sabe cuántos se vendieron y a quiénes. Finalmente el sobrante volvió a Nueva York donde quedaron en manos del galerista y a su muerte la familia los donó a los museos Metropolitan y Guggenheim. El juicio de la familia de Mendolsshon para recuperar los cuadros fue finalmente

93. Ver “Thannhauser” en www.lootedart.org

ganado por la sucesión ya que no pudo demostrarse que Tannhauser los hubiese pagado y los museos debieron entregarlos aunque ellos los hubiesen recibido de buena fe⁹⁴. Resulta llamativo que Buenos Aires, a donde se trajeron los cuadros, ya era en 1934 un mercado posible para vender ilegalmente obras de Picasso.



Información desclasificada sobre la venta de obras de Picasso hecha por la Galería Tannhauser en Buenos Aires en 1934

94. Jury Trial Demanded (07 ci. 11074 JSR) U. S District Court, Southern District of New York, 2007.

III. El mundo del robo del arte durante la Segunda Guerra Mundial

“La conducta del Homo Sapiens es una fuente infinita de maravillas, placer y desaliento”

McNelly's Trial

LAWRENCE SANDERS, 1995

Las justificaciones del robo del arte: el arte *Ario* y el arte *Degenerado*

¿De dónde surgió la idea de la supremacía de una raza nórdica pura, de piel blanca, llamada Aria, rubia, de ojos claros, y que había un arte que la representaba? ¿Quién dijo que todos los demás eran inferiores y debían ser destruidos (o asesinados, o robados y/o vendidos)? Necesitamos penetrar un poco en el tema para entender porqué, cómo y qué se saqueó en Europa, nazis y no nazis.

Ya desde antes de 1900 había un conjunto de ideas en Alemania y Austria que creían en un origen mítico a partir de un pueblo primigenio superior –los Arios–, basados en una estructura jerárquica de conocimientos secretos y milenarios, y de un futuro renacimiento de esos valores perdidos. Eran grupúsculos esotéricos, minúsculos, todos enfrentados con todos pero con la misma creencia de origen y el sentirse superiores. No era necesario demostrar la verdad de nada, era conocimiento hermético y sagrado y si se lo negaba se estaba en contra. Ser Ario era algo que no era

posible aprender, era una virtud de nacimiento. Con los años se llegaría a nuevas suposiciones impuestas por el nazismo que surgió de allí como uno más de tantos grupos creyendo en la creación en un superhombre que dirigiría el restablecimiento en el poder del grupo elegido, el exterminio de los inferiores y la creación de un Nuevo Orden Universal. No era poca cosa y en treinta años se pasó de ideas minoritarias, en esencia de tinte reaccionario, conservadoras y nacionalistas producto de una visión deprimente contra la Modernidad, a ser una ideología con una política. Pasaron de asociaciones de bares marginales a desatar la guerra más cruenta de la historia.

Los orígenes de ese Arianismo se remontan a intelectuales de bajo rango en Austria como fueron Guido von List y Jorg Lanz von Webenfelds. Ellos crearon –o recrearon– el concepto de lo Ario basados en el esoterismo irrisorio de una plagiaria rusa que recorrió el mundo viviendo a costa de ilusos, Madame Blavatsky. Ocultismo, secretos, conspiración, ceremoniales, un nuevo mundo, antisemitismo y anticatolicismo, eso era todo⁹⁵. Al unirse eso a la proletarización de grandes masas campesinas lo único que ofrecía salida era una profunda reacción contra la modernidad, poner la esperanza en un poder jerárquico tradicional y una visión milenarista de un futuro de felicidad: el *Volk*. Era la esencia inmaterial del pueblo, cualidades metafísicas no demostrables como las que quería encontrar Mengele con sus experimentos en los campos de exterminio buscando ese fluido inmaterial.

El que haya sido Austria el gran semillero no fue casual, había sido excluida de la Confederación Germana, había vivido guerras devastadoras, se le había separado Hungría y con horror vieron imponerse en los países vecinos monarquías constitucionales y hasta liberales. Eso fue tomado por una sociedad tradicional y conservadora como un insulto que sólo Hitler pudo

95. Nicholas Goodrich-Clarke, (1992), *The occult roots of Nazism, secret Aryan cult and their influence on Nazi ideology*, Nueva York: University Press of New York.

reparar, un austríaco germanizado que devolvió Austria a su lugar de provincia alemana, no como un país, a la inversa de lo que estaba sucediendo en el mundo en que los territorios con identidades buscaban su independencia. La idea era volver en el tiempo hacia épocas de reyes con cortes, y un pueblo que se suponía feliz porque otro decidía por ellos. Una identidad perdida es siempre un valor fuerte al que aferrarse, en ese caso resultado de las luchas entre aristocracias y burguesías y de una modernización que asustaba. Refugiarse en una patria imaginaria, regresar en la historia, asumir un pasado basado en una selección de folclore, leyendas, ruinas y símbolos, era una opción tentadora. El *Volkisch*, el espíritu del pueblo, expresaba el final del modelo campesino aterrorizado ante un futuro caótico y para 1910 las calles de Austria estaban llenas de grupos que difundían esas ideas⁹⁶.

El Imperio Austro-húngaro había sido un extraño experimento de país conformado por diez nacionalidades y diferentes lenguas. Esto, hoy un ideal de democracia, fue para los nacionalistas una afrenta y los judíos que eran una minoría con rasgos de identidad muy fuertes resultaron el grupo ideal para identificarlo como el causante de los males, como si alguien pudiera serlo. La idea de un pangermanismo que uniera lo que se había derrumbado, ese espíritu basado en la sangre, la tradición, el suelo, el imaginarse derrotados por inferiores y no por su propio fracaso, les generaba a los grupos empobrecidos la incapacidad de su aristocracia de adaptarse a la modernización. Lo que había sido un mosaico de naciones se convirtió en una guerra genocida. De la tolerancia y convivencia se pasó al racismo. La ciencia gobernaba el mundo a través de la técnica y la industria pero en Alemania y Austria el Arianismo se centró en la astrología, las supersticiones, lo sobrenatural y la magia. Todo eso que en 1910 no pasaba de los folletos baratos

96. Malcom Quinn, (1994), *The Swastika, constructing the Symbol*, Nueva York: Routledge; Rhodes, James M. (1980) *The Hitler movement, a modern millenarian revolution*, Stanford: Stanford University Press.

y no tuvo un solo intelectual serio es lo que hace aun más notable el surgimiento del nazismo. Así se llegó a la Primera Guerra Mundial y a un joven Hitler pobre, frustrado en sus capacidades de artista, que caería en las redes de esas ideas. Sería en Munich, en donde no aprobó el ingreso a la Academia de Arte, de donde sacaría la inexplicable idea de que los artistas en el poder eran todos judíos y que por eso lo rechazaban. En 1914 se enroló para pelear en la Primera Guerra hasta el derrumbe en 1918. La destrucción de Alemania y la imposición por los Aliados del duro Tratado de Versalles para que indemnicen los costos de la guerra, le permitirían a Hitler cerrar sus ideas de una necesaria jerarquía militar y en la verticalidad de la obediencia. Achacar el fracaso de la guerra fue la solución: políticos, liberales y judíos, la culpa de perder era de otros.

Así Hitler comenzó a militar en el Círculo Político de Obreros en donde logró hacerse de la dirección y pudo transformar un sentimiento nacionalista nostálgico en un movimiento político. Ahí lanzó su oratoria antisemita identificando el enemigo contra el cual construyó su poder. Y tuvo para ofrecer a la masa de la población una visión triunfal, una fantasía grandiosa en la cual creer. El partido nazi surgió de ese indetectable Círculo de Obreros en 1920 tras un único año de existencia. Allí se forjó la idea de un Tercer Reich (Tercer Reino) que implicaba la supremacía Aria, el anticapitalismo, el anticomunismo, el anticatolicismo, el enfrenamiento a la burguesía y la aristocracia –aunque idolatraba a los reinados anteriores–, y en donde los culpables eran los judíos y los gitanos, homosexuales, discapacitados, eslavos, rumanos, rusos y hasta los Testigos de Jehová. El primer discurso de Hitler se dio a un grupo de sólo cien personas y siguió hasta hacerse conocido entre los ultranacionalistas. El grupo fue creciendo y el paso a llamarse Partido fue algo natural y la primera norma fue que nadie podía afiliarse sin demostrar su ascendencia Aria. A fin de ese año ya había dos mil miembros. En 1921 se creó una agrupación paramilitar llamada, por su ropa, los Camisas Pardas (SA), caracterizados por el uso de la swástica como símbolo y el saludo con la mano derecha,

aun no imaginaban que serían todos asesinados poco más tarde para crear otra agrupación más dura.

Parece que la historia caminaba ayudando al grupo: al año siguiente de creado el partido Francia ocupó la zona industrial alemana como pago por el Tratado de Versalles. La indignación cundió y el nacionalismo germano organizó una revuelta y logró apoyos en política y dinero con el *Putsch* (levantamiento) de Munich, lo que le significó la cárcel a Hitler y en donde escribió su libro *Mi lucha*. Gracias a eso lograron crecer más rápidamente. La salida de la cárcel llevó a Hitler a reorganizar el partido en una estructura militarizada con su propia policía, la SS. Era su ejército privado, paramilitar, pequeño pero de agresivos militantes que borraron a las anteriores SA. Ya estaban allí Hess, Himmler, Goebbels y Goering que lo seguirían hasta la muerte. Se expandieron y acapararon fuerzas, se transformaron en un partido nacional y en su primera elección en 1928 lograron el 3 % de los votos; era muy poco pero antes no eran nada. Igualmente la crisis económica continuaba, las grandes empresas preferían invertir en el exterior –la Argentina fue uno de esos países–, y el pueblo bajo sufría hambre: que hubiese a quien echarle la culpa era excelente y el partido crecía. En las elecciones de 1930 tuvieron el 18.3 % de los votos y Hitler surgió como el líder de la oposición. En 1932 se postularía como Presidente logrando casi el 37 % de los votos en la segunda vuelta, y si bien perdió al menos ya era poderoso: el partido llegaba a cuatrocientos mil miembros. Poco después pasó a ser la mayoría nacional (43.9 % en la elección de 1933) y fue necesario designar a Hitler canciller. Sólo un mes después el edificio del congreso (*Reichstag*) fue incendiado por los nazis en una situación que ocultaron a medias, lo que le dio la justificación para suprimir los partidos políticos y los derechos civiles. Ahí nació la idea de los Campos de Concentración para los oponentes políticos; se había logrado el poder total. Y el medio era el nuevo *Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores* (“Nazi”) que llegó al poder enarbolando banderas militarizadas, el antisemitismo como dogma y el racismo como ideología de Estado. Todos los demás eran

enemigos, era la paranoia contra sus derechos heredados para exigir volver a la época de los reinados precedentes: era un tema de sangre, de derechos naturales. Como relato para construir poder fue muy eficiente. Y la bandera era reivindicar como una afrenta el Tratado de Versalles, ese que los Aliados supusieron que humillaría a Alemania para siempre y que en realidad fue el fermento necesario para que surgiera la camada de Hitler. La Segunda Guerra comenzaría veinte años después de Versalles con la reivindicación de los nazis de reincorporar a su territorio una región que había quedado en Checoslovaquia, pero que en realidad era el camino al petróleo necesario para desatar una verdadera guerra: una guerra para cerrar otra guerra producto de otra guerra.

Pero lo sucedido en Europa durante la Primera Guerra con las obras de arte, con los robos entre uno y otro, más todas las rapiñas a lo largo de la historia, no favorecía a nadie y de eso se fue tomando conciencia. Siglos y siglos de luchas sólo habían causado pérdidas, nunca ganancias. O al menos si las hubo fueron para muy pocos. Era tiempo de hacer algo al respecto, aunque luego quedara en utopía era establecer un consenso, y eso fue la Conferencia de La Haya de 1919 con sus deficiencias y virtudes.

En la historia, cuando había un conflicto armado los pueblos se regían por la tradición romana del llamado Derecho de Predación. Es decir, todo lo que era del vencido pasaba a un nuevo dueño. El llamado Botín de Guerra era otra cosa, era lo que se juntaba en el campo de batalla y ahí medraban todos. Pero el crecimiento de nuevas formas de propiedad privada fueron generando una manera diferente de interpretar los derechos del vencedor gracias a los ideales del Renacimiento: los vencedores sólo podían apropiarse de los bienes públicos y no los de los particulares porque las guerras eran entre estados y las personas eran meros soldados. No siempre se cumplía pero era una norma establecida. Más adelante se justificó el devolver archivos y documentos oficiales que a la otra parte no le servían y a no causar daño inútil. En algunas oportunidades se decidió incluso acordar la devolución de bienes materiales de casas reinantes, en arreglos entre ellas.

Hubo que esperar a la Ilustración en el siglo XVIII para que los bienes culturales fuesen transformados en símbolos de valor universal. El Congreso de Viena de 1815 decidió que todas las obras de arte saqueadas por Napoleón deberían ser retornadas, lo que en buena parte se hizo y fue la primera norma internacional para restituir obras de arte. Pero la guerra es la guerra y es difícil respetar ese tipo de acuerdos más aun las primeras de La Haya de 1899 y 1907 donde se había acordado que si la parte vencedora violaba lo previsto estaría obligada a pagar una indemnización. La idea era que de esa forma se impedía destruir, deteriorar, sustraer o alterar los bienes del enemigo salvo lo inevitable. Ante eso se enfrentó el nazismo con una justificación construida para avalar el robo y el saqueo asumiendo que como conquistaban países enteros allí valían sus leyes y no las preexistentes, y todo lo que había pasaba a ser propiedad del ganador: no era robo, sólo cambiaba el dueño. La mentalidad administrativa-burocrática germana los llevó a hacer registros estrictos, con fotografías y medidas de cada obra de arte, de dónde se la sacaba y a dónde iba, lo que fue de enorme ayuda para regresarlas luego. Obvio que ni registraron todo ni dejaron de perder, olvidar o mirar para otro lado. No todos eran “nazis honrados” y “obediencia debida”. Necesitaban justificar lo que hacían aunque sólo fuera ante ellos mismos y por eso crearon una burocracia del saqueo, porque partían de la suposición que ganarían la guerra y querían llegar al final con todo ordenado. Pero en paralelo se montó el mercado negro de obras de arte, documentos, comida, medicinas, armas, gente, todo. La idea de hacer inventarios de lo saqueado, numerar, fotografiar, medir y registrar fue una manera de asentar legalmente lo actuado. En esto se enfrentaban a las Naciones Unidas, previamente la Sociedad de las Naciones, donde se aceptaba que el arte no perdía su propiedad por la guerra pasara lo que pasase y que todo se debía devolver aunque fuesen decenios más tarde. Pero una cosa era el Estado nazi y otra los particulares que aprovecharon el caos de la guerra, para ellos ni siquiera se discutían estos temas legales.

El Arte Degenerado y la destrucción de la cultura moderna

La visión conservadora y nacionalista que exaltaba los valores Arios del arte y denigraba cualquier otra cosa, más aun en los bienes simbólicos, fue la causa necesaria para el saqueo de obras de arte. Para el nazismo todo en el mundo debía volver a ser como en un imaginario pasado ancestral y continuar así para siempre, y para ello había que borrar la modernidad. La concepción impuesta fue clara: para ello, para seleccionarlo, el Estado tenía derecho sobre todos los productos culturales o religiosos sea de los estados vencidos como de los seres humanos considerados inferiores y sin derechos. Se podía destruir toda forma de cultura, venderla para ganar dinero o guardarla para exaltar.

Lo primero que se hizo fue definir una política con el arte que permitiera una vez comenzada la confiscación decidir qué sí y qué no sacar, guardar, vender o quemar. Y ahí está radicada una de las paradojas más insólitas que ni el mismo Hitler supo: la idea usada para identificar lo que era considerado no ario si no como “arte degenerado” fue un concepto del pensamiento judío. Quien escribió el libro en que se basaron fue Max Nordau quien junto a Teodoro Hertzl crearon el Sionismo, el que llevó a la fundación de Estado de Israel. Nordau fue un médico nacido en Hungría, antimodernista y conservador que usó por primera vez en alemán la palabra *entartung* (degenerado) en 1892 para lo que fuesen cambios en la ciencia, la literatura, el arte y la música. Era judío y absurdamente un teórico del racismo fisiológico. Al nazismo le vino bien esa definición lo que llevaría a la condena de cientos de miles de obras de arte. Lo degenerado era una enfermedad, una patología producida por la modernidad. De ese pensamiento salió Alfred Rosenberg, creador de la política cultural nazi. Lo moderno, todo lo que deformara la visión de la realidad, los cambios, las alteraciones de cualquier tipo o los intentos por salir de los cánones del Clasicismo serían combatidos⁹⁷.

97. Henry Grosshans, (1983), *Hitler and the Artists*, Nueva York: Holmes & Meyer; John Minnion, (2005), *Hitler's List: an Illustrated Guide to Degenerates*.

La visión del llamado Arte Degenerado quedó definida en una exposición en 1937. Ahí se dividieron las aguas entre lo que se podía conservar y lo que no. Estaba organizada de manera que *lo degenerado* fuese obvio, con manchas en las paredes, frases racistas, cuadros torcidos, rotos, todo lo necesario para justificar las decisiones políticas ulteriores. Inclusive el tema del Expresionismo, lo mejor del arte moderno alemán. No por eso dejó de ser un debate entre los jerarcas porque ese arte había puesto al país en la cultura moderna mundial, el destruirlo no era consensuado por todos pero no se podía discutir. Hitler decidió que sólo él podía determinar quién era o quién no era degenerado y todo se terminó. Goebbels, ministro de propaganda, había tenido que decir públicamente que ellos “*no eran antimodernos*”, pero Hitler acabó la polémica poniendo a Alfred Rosenberg a cargo del tema, lo que llevó a la destrucción, expolio, robo y muchos años de oscurantismo⁹⁸. Lo que Alemania había avanzado en la música, la literatura, la arquitectura y las artes plásticas durante las décadas anteriores fue destruido: algunos profesionales y artistas lograron exilarse, otros se autocensuraron, otros terminaron asesinados en las cámaras de gas. Matemáticos de la talla de Einstein, psicólogos como Freud, arquitectos como Mies van der Rohe o Gropius habían salido con tiempo viendo venir la situación⁹⁹. Otros no pudieron pagar sus visas, o no vieron el futuro.

Liverpool: Checkmate Books; Jonathan Petropoulos, (2000), *The Faustian Bargain: the Art World in Nazi Germany*, Nueva York: Oxford University Press; Peter Adam, (1992), *Art of the Third Reich*, Nueva York: Harry N. Abrams; Stephanie Barron (ed.), (1991), *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Nueva York: Harry N. Abrams.

98. James Whisker, (1990), *The Philosophy of Alfred Rosenberg*, Costa Mesa: Noontide Press.
99. Laura Fermi, (1968), *Illustrious Immigrants: The Intellectual Migration from Europe 1930-41*, Chicago: University of Chicago Press; Jarrell Jackman y Carla Borden (eds.), (1983), *The Muses Flee Hitler, cultural Transfer and Adaptation 1930-1945*, Washington: Smithsonian Institution Press.

Goebbels y Rosenberg fueron claros con el arte: sólo los inscriptos en la Cámara Cultural del Reich podrían crear obras intelectuales, al resto le quedaba prohibido. Entre los grandes pintores Beckmann huyó a Holanda, Ernst a Estados Unidos, Kirchner se suicidó en 1938, Klee buscó refugio en Suiza y la lista es interminable. Tras eso el Ministerio de Propaganda hizo una larga lista de las obras confiscadas: 479 páginas a dos columnas en dos tomos incluyendo todo lo que fue retirado de las instituciones públicas, manuscrito que por suerte se ha conservado y se ha usado para restituir gran parte de ello. Nazismo y arte ya tenían una estrecha relación y la guerra aun no comenzaba. Imaginemos la situación que provocó en el mundo del arte y las antigüedades no sólo con el saqueo sino también con la decisión de qué debía ser destruido por degenerado. Imaginemos la cantidad de gente que por su cuenta vendió y hasta regaló cosas para sacárselas de encima, ya ni hablar de ser obligados. Millones de objetos empezaron a circular sin control alguno. Un mundo perfecto para el tráfico internacional¹⁰⁰.

Los sucesos de una guerra interminable

La guerra comenzó antes de que fuese declarada. Al menos la persecución racial estuvo instalada desde 1933, los campos de concentración y de exterminio funcionaron desde 1934, Austria había sido anexionada, parte de Checoslovaquia y otros vecinos ocupados y la guerra en España en la que los alemanes bombardearon Guernica estaba terminada cuando los nazis invadieron Polonia. Por eso suena un poco absurdo aseverar que 1939 fue el inicio de

100. Jean Metzinger, *Degenerate Art Database, Beschlagnahme Inventar "Entartete Kunst"*: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/>; *Entartete Kunst, complete inventory of artworks confiscated by the Nazi regime from public institutions in Germany, 1937-1938*, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Victoria and Albert Museum: www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/

las hostilidades. Fue por cierto en septiembre de 1939 cuando en pocos días el ejército alemán logró rendir ese país, la respuesta fue que Francia y Gran Bretaña declararon la guerra. ¿Cómo había sido posible? Hitler había logrado construir el poder absoluto en Alemania, asesinó a los dirigentes de la oposición y al disenso interno en la Noche de los Cuchillos Largos de 1934, era Canciller democráticamente elegido y a cargo de la Presidencia, tenía el apoyo de las masas, ejército y policía propio, y pactos firmes con Italia y España. El paso siguiente fue comenzar las invasiones a sus vecinos para seguir apropiándose de territorios ya no tan cercanos. Y por supuesto no se iba a quedar parado en su momento de gloria y firmó un pacto de no agresión con Rusia –quien estaba en guerra con Japón–, su potencial peor enemigo, para avanzar tranquilo por Europa. Resultó casi gracioso, si no fuese trágico, que quien hizo toda su campaña basado en el anticomunismo se aliara a ellos. Italia, que había construido su propio fascismo con Benito Mussolini era un régimen totalitario y nacionalista pero estaba lejos de los delirios de Hitler. Mientras tanto Japón, otro aliado de Alemania, ya había invadido China; eso afectaba a Europa Occidental evitando que Stalin atacara a Hitler, mientras el mundo miraba las atrocidades iguales o peores que las nazis que realizaban los japoneses. En 1939 los rusos se enfrentaron a ellos en la frontera China y eso llevó a que llevó Stalin se aliara a Alemania ya que no podía mantener dos frentes de guerra. Ni Francia ni Gran Bretaña podían hacer nada por oponerse, con lo que la Unión Soviética penetró en Polonia y luego en Finlandia. Siguieron Noruega y Dinamarca. Con eso Alemania y sus aliados, el llamado Eje, tenían dominada toda Europa, el norte de África, parte de Asia y de Oceanía, jamás se había visto un avance con esa velocidad devastadora. Pero aun quedaba conquistar Francia, Holanda, Bélgica y Luxemburgo, y en un año más lo lograron¹⁰¹.

101. Como bibliografía central usamos: Joachim Fest, (2005), *Hitler, una biografía*, Barcelona: Planeta; Andreas Hillgruber, (1995), *La Segunda Guerra*

Para ese momento los nazis llevaban adelante su plan de lo que llamaban la *Solución final*: el exterminio total de los judíos y otras minorías¹⁰². Pero la entrada en la guerra de Estados Unidos comenzaría a generar cambios, al inicio lentos pero que se acelerarían dando un vuelco a la situación. El ataque de Japón a Pearl Harbor en 1941 fue lo que desató ese cambio inesperado ya que los alemanes fueron los primeros en caer y no Japón; una cosa era la guerra en el continente y otra en el inmenso mar Pacífico. Pero todo eso no sería nada si Hitler no hubiese tomado su equivocada pero impostergable decisión de invadir a Stalin con lo que dio vuelta la guerra y comenzó la verdadera carnicería humana: en la batalla de Stalingrado murieron casi dos millones de hombres. Pero después de que Stalin firmara un pacto con los japoneses comenzó el contraataque ruso. Así los Aliados comenzaron su invasión desde el norte de África para entrar a Italia, aliviar a Rusia y aumentar los bombardeos sobre Alemania. Para 1943 capitulaba Mussolini y Rusia entraba en varios países del Este. En la primavera de 1944 los Aliados invadieron el continente europeo por el norte y entraron en Francia, luego avanzarían para liberar Bélgica, Holanda y llegaron hasta Austria. Finalmente, cayó Berlín en manos de los

Mundial. Objetivos de guerra y estrategia de las grandes potencias, Madrid: Alianza Universidad; Basil Liddell Hart, (2001), *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona: Caralt; Henri Michel, (1991), *La Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Akal; Murray Williamson y Allan Millett, (2002), *La guerra que había que ganar*, Barcelona: Crítica; H. P. Willmott, (1992), *The Great Crusade. A New Complete History of the Second World War*, Londres: Pimlico; H. P. Willmott, Cross, Robin y Messenger, Charles (2005) *World War II*, Londres: Dorling Kindersly.

102. Christopher Browning (1991), *Fateful Months: Essays on the Emergence of the Final Solution*, Chicago: Holmes & Meier; Christopher Browning y Matthaus, Jürgen, (2004), *The Origins of the Final Solution: The Evolution of Nazi Jewish Policy, September 1939-March 1942*, Lincoln: University of Nebraska Press; Henry Friedlander, (1995), *The Origins of Nazi Genocide: From Euthanasia to the Final Solution*, Chapel Hill: University of North Carolina Press; Raul Hilberg, (1985), *The Destruction of the European Jews*, Nueva York: Holmes & Meier; Robert Wistrich, (2001), *Hitler and the Holocaust*, Nueva York: The Modern Library.

rusos, luego se produjo el suicidio de Hitler y la rendición el 2 de mayo de 1945. Para 1944, ya estaba rodeado Japón y finalmente se decidió acabar todo arrojando dos bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.

La síntesis de la guerra no fue sólo la masividad de la muerte a una escala inédita en la historia humana, sino también el genocidio de inocentes. Lo que hoy llamamos Holocausto, la matanza indiscriminada de población civil basada en creencias, posturas políticas, preferencias sexuales o estéticas. La arquitectura para el exterminio en una maquinaria infernal como fueron los Campos, montada por Adolf Eichmann, quien no nos resulta ajeno para los argentinos ya que le dimos asilo y lo dejamos vivir aquí durante quince años.

El saqueo y tráfico de arte europeo

Una anécdota dice más que mil palabras: cuando Hitler visitó Florencia quedó impactado por la Galería de los Uffizi en donde tras cuatro horas de visitarla quería seguir recorriéndola. En cambio Mussolini se aburría y para él sólo fueron piedras viejas en las que perdían el tiempo. Hitler, artista frustrado, quiso tener su gigantesco museo en la ciudad de Lintz y transformar Munich en una Nueva Roma, con monumentos, museos y universidades. Esa sería la capital del mayor imperio de la historia inspirada en el gran pasado greco-latino, la que se erigiría como el nuevo centro del mundo. Su primer gran proyecto de arquitectura fue la Casa de la Cultura Alemana en 1938. Para esa fecha todo era posible: tenía un ejército excepcional, la producción material llegaba a niveles nunca imaginados, el “problema judío” tenía un final que se avizoraba en los Campos de Exterminio, los opositores habían sido barridos, nada se le oponía a avanzar en la conquista de su imperio. Tenía las puertas de Europa abiertas y el 17 de septiembre de 1940 Hitler dio la orden para que comenzara una campaña para obtener en los países ocupados todos los objetos de arte

susceptibles de ser transferidos a los futuros museos, o en caso de ser Arte Degenerado enviarlo al exterior para su venta. No es que antes no se hubieran producido saqueos y robos, ya los opositores y judíos habían perdido todo, pero no se había establecido una política oficial para el vaciamiento de los museos de otros países o la quema de los libros eslavos y rusos. El tema era secundario ante lo militar pero fue otro de los aspectos de la guerra en que se actuó sistemáticamente a una escala jamás ocurrida.

El responsable era Alfred Goering como ministro y él delegó esa función en Alfred Rosenberg. Y como era una orden directa de Hitler controlada por Goering eso implicaba sumisión absoluta y perfecta ejecución y la persona para hacerlo no estuvo mal elegida: nacido en la región germánica de Rusia su nombre verdadero era Alfred Voldyemarovich Rozemberg (el cambio de letras en el apellido era para no parecer judío)¹⁰³. Fue un arquitecto de basta formación cultural aunque esotérica; amigo y compañero de ruta de Hitler había llegado a Alemania huyendo del comunismo de la Revolución de 1917 donde se unió a los grupos oscurantistas con ideas de un acérrimo anticomunismo y un antisemitismo atroz. Se afilió al Partido de los Trabajadores antes que Hitler. En 1940 fue el responsable de establecer una fuerza especial para el saqueo de obras de arte: la *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (ERR). Es decir, mientras deportaba cientos de miles de personas y llenaba los Campos de Exterminio (ya que ese era su otro cargo) se llevaba todo el arte que museos, instituciones o particulares pudieran tener y que le interesaran, el resto quedaba librado al que se lo llevara¹⁰⁴. Montó un operativo bien organizado que salvo por algunos de sus colegas que lo aprovechaban para ellos mismos todo era bastante controlado y supervisado. Así el nazismo desató un expolio organizado demencial ya que las normas establecidas se

103. James Whisker, (1990) *The Philosophy of Alfred Rosenberg*, Costa Mesa: Noontide Press.

104. Desde 2008 la lista es accesible en <http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/indexe.html>

basaban en interpretaciones personales de él o sus subalternos sobre lo que valía la pena llevarse; todo lo que no era Degenerado, judaizante, homosexual o que representaba a pueblos inferiores. París fue la ciudad más robada de Francia; Bélgica y Holanda también pero menos; pero en Checoslovaquia, Yugoslavia, Hungría o Rusia lo que era arte eslavo podía ser quemado o vendido por cualquiera ya que era considerado inferior. Hitler había pintado, coleccionaba arte y sus favoritos eran los artistas flamencos del siglo XVII. Goering en cambio quería todo de todo¹⁰⁵. Se calcula que el 33 % de lo saqueado por los nazis fue propiedad de particulares, básicamente judíos. Y entiéndase que si bien algunas obras fueron compradas no siempre lo pagado era justo, o a su dueño no le era factible decir que no. Otras muchas se cambiaron por un pasaporte, comida o lo que fuese necesario para sobrevivir.

Así fueron llevados a Alemania muebles, libros, objetos litúrgicos, todo lo que tuviese valor cultural para que luego en Lintz se decidiera qué era digno de ser exhibido cuando se hiciera el museo. Se buscaba recuperar las supuestas obras de la imaginada *Diáspora del arte germánico*. Por cierto a Alemania la robaron más de una vez, Napoleón había sido el último gran caso, pero eso era seguir el juego. Así llegaron a Berlín millones de obras de valor universal y museos como el Louvre casi fueron desmantelados¹⁰⁶.

Pero la idea era que las cosas se hicieran de la manera más legal posible, robaron bajo sus leyes suponiendo que nunca irían a ser criticados por injustos. Es decir: si a los judíos se les quitaba el derecho a la propiedad sus obras ya no tenían dueño y por ende eran del Estado (o de quien se las llevara); si los países eran dominados sus museos eran propiedad de los nazis por lo que tenían derecho a llevarse lo que quisieran. El sustento conceptual estaba en que el arte Ario generado durante siglos había ido dispersándose y debía

105. Nancy Yeide, (2009) *Beyond the Dreams of Avarice: The Hermann Goering Collection*, Dallas: Laurel Publishing.

106. Rose Valland, (1961) *Le Front de L'Art: défense des collections francaises, 1939-1945*, Paris: Librairie Plon.

regresar a la nueva Alemania. Era *repatriar* y no saquear. Valga de ejemplo el altar de la catedral de Gante que Alemania había capturado en la Primera Guerra y que el Tratado de Versalles obligó a regresarlo a Bélgica. Pero una vez allí y ante el avance alemán de 1940 los belgas lo mandaron a Francia para esconderlo, sin suponer que también caería en las mismas manos.

Y así como la colección de los Rothschild fue saqueada ya que Hitler quería personalmente uno de sus cuadros de Vermeer, cayeron otras grandes y chicas, las que en muchos casos jamás se recuperaron o lo fueron en partes. La galería Wildenstein fue una de las más perjudicadas y en varios sentidos: primero porque fue saqueado el producto de tres generaciones de conocedores de arte cuya galería era una garantía de calidad. En 1941 se trasladó a Nueva York y abrió sucursales en varios países, incluso Argentina. Y ahí vinieron sus nuevos padecimientos con serias acusaciones de haber manejado obras robadas, sea a escondidas o públicamente. Y no es fácil tomar partido porque siempre ha sido un tema difícil el saber si hubo o no colaboración de la galería antes de que la saquearan en 1941, o si más tarde les llegaron obras de terceros sin los papeles adecuados, lo que no es su culpa aunque sí lo es el mirar hacia otra parte. O incluso si actuaron como un negocio más comprando y vendiendo lo que los nazis descartaban por ser Degenerado y así salvando obras de enorme valor cultural. Su sucursal en Buenos Aires fue una de las galerías más importantes de su tiempo, nunca hubo una acusación concreta pero finalmente cerró sus puertas. La guerra siempre ha sido injusta con todos, con o sin razón.

En esta historia hubo un personaje notable: Otto Kummel, director de museos estatales de Berlín. Rosenberg no se ocupaba demasiado de su Comisión por lo que le transmitió el encargo a quien consideró el mayor historiador del arte del país, indiscutible académico y miembro del partido. La orden original fue hacer un informe que compilara la totalidad de las obras Arias dispersas por el mundo. Kummel encaró la tarea con todo su esfuerzo, envió a su gente por Europa e incluso a Estados Unidos, y esa fue la base para la requisa de arte: 500 páginas a máquina con letra menor, de

una meticulosidad insólita, con todas las obras que supuestamente habían sido *removidas* de su verdadera patria desde el año 1500, para recuperarlas luego. Es demencial que esto fue la gran obra de un académico serio. El documento de 1940 fue usado en el Juicio de Nuremberg para sentenciar a muerte a Rosenberg y dejar libre a Kummel. Contrario al objetivo para el cual fue hecha esa lista fue un arma formidable para la devolución de obras al final de la guerra.

El *Fuhrermuseum* en Lintz, o la megalomanía del arte

El mega-museo que imaginó Hitler en la ciudad de Lintz y a dónde irían a parar todas las obras de arte saqueadas no era algo simple. Ya había hecho levantar en Munich la Casa de la Cultura Germánica cuyo frente medía ciento cincuenta metros de largo, con una columnata descomunal, el mayor ejemplo de la arquitectura oficial del nazismo¹⁰⁷. Allí se llevarían los miles de cuadros de los que se estaba apropiando Rosenberg. Y para concretarlo se formó una comisión de especialistas que hicieron álbumes de fotos de todos los cuadros robados a medida que los recibían. Y si bien la base era el saqueo en función de la compilación de Kummel, también había compras –presionadas o no– y hubo algún caso en que galeristas, incluso algunos judíos en Holanda y Bélgica, vendieron sus obras para ese museo, obviamente sin tener otra posibilidad. Cuando se pidieron resarcimientos de esos daños o la devolución de las obras la justicia determinó que algunos cuadros habían sido bien pagados y sus dueños no fueron molestados por los nazis, lo que muestra qué complejo fue el mundo en las situaciones extremas.

107. Peter Adam, (1992), *Art of the Third Reich*, Nueva York: Harry N. Abrams; Bertold Hinz, (1979), *Art in the Third Reich*, Nueva York: Pantheon Books; Frederic Spotts, (2003), *Hitler and the power of aesthetics*, Nueva York: The Overlook Press; William Yenne, (1983), *German War Art 1939-1945*, Nueva York: Crescent Books.

Las galerías de arte judío pudieron seguir operando hasta 1936, sólo algunas fueron autorizada hasta 1938. En 1940 fueron saqueadas todas, incluyendo las galerías de Seligmann, Bernheim y Rosenberg.

Cuando se hizo patente que la guerra se perdería, las obras de arte calculadas en millones fueron enterradas en minas desde donde luego fueron recuperadas: las tomadas por los Aliados regresaron en su mayoría a sus propietarios, las de los soviéticos jamás volvieron o lo hacen ahora en cuentagotas. Ese fue el triste final del más grande museo jamás construido. Y la oportunidad para muchos particulares o nazis en su huida para robar de esas minas y escondites lo que pudieron.

Hoy resulta difícil de pensar un museo que en la concepción del siglo XIX albergue todo lo mejor de lo que se consideraba una cultura superior. Algo así como el Louvre o El Prado llevados al exceso de lo que una sola persona quería. Un lugar en que estuviese todo lo que tenía que estar según él, comprado, robado o lo que sea que fuese necesario para tenerlo. Y en un edificio de escala tan formidable que ni el propio nazismo pudo pasar de hacer una gigantesca maqueta de seis metros de largo frente a la cual Hitler soñaba. Era tan impresionante la maqueta que la llevaban a desfilas en una carroza por las calles de la ciudad.

De quién es el arte (después de una guerra)

Sabemos que a lo largo del tiempo todos los pueblos han robado a otros; en unos pocos casos hubo devoluciones, pero el siglo XX introdujo un concepto nuevo para la humanidad: las obras de arte, públicas y privadas, no debían destruirse y debían devolverse cuando eran robadas. El tema no era sencillo, hubo convenciones internacionales sobre este tema y Alemania, que las había firmado, tuvo que construir una explicación para cumplir: por eso asumió que estaba recuperando lo que le habían robado antes. Pero en 1943 se produjo un cambio, Estados Unidos estableció legislación sobre la devolución inmediata sobre todos los bienes robados, no

sólo generando una nueva postura ante el tema sino previendo una doble situación: la humanitaria que se produciría al final de las acciones armadas, y el enfrentamiento probable con la Unión Soviética, país que planteaba que lo recobrado de los nazis sería tomado como compensación de los daños y no se regresaría.

La idea de los Aliados de la devolución total comenzó a ser materializada antes de terminadas las acciones armadas y asumían la restitución, y en caso de no poderse cumplir, el compensarlo con dinero. Muchas obras se perdieron durante los traslados, o se quemaron en los bombardeos, o fueron realmente robadas por terceros que aprovechaban la ocasión de manera organizada. Las grandes obras conocidas y que tenían un valor establecido al ser símbolos nacionales eran diferentes de las piezas que estaban en colecciones privadas, de unas había documentación pero de las otras sólo quedaba una foto, un recuerdo, un papel o a veces ni eso. Por supuesto que la ley no cubría las transacciones hechas legalmente, lo hayan sido a los nazis como individuos o al estado alemán. No debemos olvidar que más allá de lo humanitario y del genocidio, lo que puede suponer un nieto o bisnieto sobre las acciones de sus antepasados no siempre es verdad.

Para evaluar esa situación, cosa que le ha tocado hacer a varios tribunales internacionales, no puede dejarse de lado que muchas obras vendidas por unos miles de dólares, lo que era mucho dinero en su tiempo, en su precio no tienen nada que ver con los millones de dólares que valen hoy. Los nazis en su burocracia y legalismo pagaron a veces muy bien por poseer ciertas cosas que apetecían ya que no era dinero de su bolsillo; pese al horror Hitler pagó su colección y en parte lo hizo Goering, aunque nadie les iría a negar lo que querían. No fue de buenos que lo hacían si no de legalistas. Los conflictos que esto ha generado son inmensos lo mismo que con las obras de *Arte degenerado* vendidas en Suiza antes de la guerra. La situación siempre ha sido difícil ya que la proveniencia era múltiple: lo saqueado a judíos y opositores, lo simplemente robado y lo retirado de los museos estatales propios y ajenos. En el primer caso existían leyes racistas que lo permitían que no pueden

considerarse válidas; en el tercer caso es más complejo ya que eran decisiones de un estado soberano sobre los bienes de territorios conquistados. Por eso en los remates de la casa Fischer de Suiza los que compraron las obras que vendían los nazis iban desde museos de todo el mundo hasta galerías y particulares. Para unos era un negocio legal o con visos de legalidad, para otros era salvar obras de valor universal que podrían ser destruidas, otros aprovecharon. Muy pocos levantaron la voz en contra. Lo que nadie sospechaba es que en medio de eso iban a aparecer además los falsificadores que usarían la situación. Goering fue engañado, al igual que los Aliados después, por Hans von Meegeren que le vendió el cuadro *Cristo y las adúlteras* en 1942. Sólo cuando un tribunal acusó al pintor de colaborar con los nazis tuvo que reconocer que no era más que un eximio falsificador. Era tan bueno que tuvo que pintar “un Vermeer auténtico” delante del juez y los peritos, por lo que lo condenaron a sólo un año de prisión, pero falleció en la cárcel.

Al terminar la guerra hubo una conferencia en París para establecer las políticas a seguir en la repatriación del arte que llevó a comenzar la restitución de manera inmediata, en especial de las grandes obras como eran la *Madonna de Brujas* de Miguel Ángel o el *Retablo de Gante*, las más significativas. Devolverlas de inmediato era una toma de posición internacional, era apoyar a la Liga de las Naciones que devino en las Naciones Unidas, era establecer un nuevo paradigma en forma inmediata. A partir de allí el tema fue arduo, los organismos de los Aliados tuvieron que movilizar decenas de miles de obras, en especial las que provenían de las minas del sur de Alemania en que fueron escondidas y no todos reclamaban lo suyo porque ya no estaban, o a la inversa aprovechaban para pedir lo que no les había pertenecido. Pero básicamente para 1955 la mayoría de los objetos recuperados habían regresado a su origen: muebles, esculturas, libros, cuadros, joyas, objetos religiosos y un sinfín de otras pertenencias. Se había abierto un nuevo camino en el mundo para la restitución de obras de arte en casos de conflictos armados. Por supuesto todo

esto no tomaba en cuenta las miles de obras que fueron a parar a terceros que las alteraron y vendieron, o lo que quedó oculto, ni a los militares o civiles que aprovecharon la oportunidad y el caos para robar en provecho propio¹⁰⁸.

La restitución de obras de arte y la Unión Soviética: como afectó en la Argentina

En la Unión Soviética el daño que los nazis causaron fue de escala inconcebible, millones de muertos y medio país arrasado. Fueron ciento cincuenta y cinco museos vaciados total o parcialmente, más que en Francia o Alemania y “1.129.929 unidades de depósito” robadas¹⁰⁹.

Por eso Stalin –quien continuaba mientras tanto haciendo campañas de exterminio a sus opositores– y tras veinte años de estar en el poder sin ocuparse mucho de sus museos, decidió que todo lo capturado por sus tropas se entendía como una compensación. Así lo encontrado en Alemania y países vencidos pasó a ingresar las arcas del estado soviético para reconstruir el país, no importando de quién haya sido el objeto. Asumían que lo sacado estaba en manos del Estado alemán y que a ellos se lo quitaban desconociendo el que a su vez se lo podían haber robado a particulares o a otros países. Y si era el caso del robo a particulares la compensación debía hacerla Alemania y no la Unión Soviética. La Guerra Fría había comenzado un día antes de terminar la Guerra Mundial y se expresaba también en el arte, en las políticas

108. L. Friedman (ed.), (1972), *The Law of War. A Documentary History*, Vol. I, Nueva York: Random House; W. W. Kowalski, (1998), *Art Treasures and War. A Study on the Restitution of Looted Cultural Property, Pursuant to Public International Law*, Leicester: Institute of Art and Law; D. Schindler y J. Toman (eds.), (1988), *The Laws of Armed Conflicts. A Collection of Conventions, Resolutions and other Documents*, Ginebra: Brill

109. www.lootedart.com (Rusia), resulta imposible dimensionar en cantidad de objetos lo que fue saqueado, se han usado los conjuntos en que fueron archivados, sea un cuadro o un juego de comedor completo.

de restitución y de reconocimiento en especial de la propiedad privada. Eso beneficiaría de gran manera a los traficantes que podrían dedicarse con mayor énfasis a traer cosas del Este europeo ya que seguramente serían menos controlados y así fue.

La historia es simple: Stalin tomó su decisión en contrario a lo que los Aliados habían propuesto pese a que había firmado aceptando los términos en la reunión de La Haya como en la Sociedad de las Naciones. Por cierto también lo había firmado Alemania. La idea de Stalin era hacer un mega-museo como Hitler, una obra colosal que tampoco pasó del proyecto y maqueta, el llamado *Palacio de los Soviets* de 1933. Allí irían a parar todos los tesoros de la otra media Europa. Así lograron hacerse del oro de Troya excavado por Schliemann y robado en Berlín, que hasta 1994 se lo consideraba perdido. El único gran gesto de repatriación de obras de arte desde la Unión Soviética fue en 1955 junto a una campaña masiva sobre la heroicidad de devolver al Museo de Dresde parte de sus obras. Al año siguiente se hizo algo similar con obras de Rumania y Polonia, algunas de las cuales estaban en Moscú desde la Primera Guerra Mundial. Los alemanes habían sacado del Museo Pushkin 536.357 obras y del Hermitage 829.561, es decir que como robos no fueron menores. Pero fue recién en 1956 cuando Kruschchev, para descongelar las relaciones con Occidente habló de regresar obras de arte: no resultaba fácil explicar que si Stalin había regresado todo porqué seguían habiendo millones de objetos escondidos¹¹⁰. Hubo actos de regreso de obras pero se trató siempre de mantenerlas en el mayor silencio. También los norteamericanos e ingleses tenían que ocultar que Stalin en la reunión de Yalta, en 1944, se los había avisado,

110. Konstantin Akinsha y Grigori Kozlov, (1995a) *Beautiful Loot: the Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*, Nueva York: Randon House; idem, (1995b), *Stolen Treasure: The Hunt for the World's Lost Masterpieces*, Londres: Weidenfeld & Nicolson; Grimsted Kennedy, F. J. Hoogewoud y Eric Ketelaar (eds.) (2007) *Returned from Russia: Nazi Archival Plunder in Western Europe and Recent Restitution Issues*, Buihth Wells: Institute of Art and Law.

cosa que dejaron pasar para no mostrar contradicciones entre ellos. Esto fue finalmente denunciado en 1991 con la Perestroika. Al año siguiente comenzaron a publicarse artículos de especialistas que contaron el trasfondo, incluso con ilustraciones de obras extraordinarias consideradas perdidas desde hacía medio siglo, y eso inició una larga serie de exhibiciones públicas para que se reconocieran esculturas y cuadros y lograr así devolverlas. Aun hay cientos de miles de objetos guardados esperando sus propietarios^{III}.

Hoy, finalmente gracias a Internet y la liberalización del sistema político ruso sabemos del expolio vivido por sus museos. Se están subiendo a Internet listas de miles y miles de objetos y a veces sus fotos. Se calcula en un total de 19 millones los objetos individuales saqueados dentro de Rusia. Y para los argentinos este tema será fundamental para entender lo que sucedió aquí con el tráfico del arte que en gran medida provino de esos museos. Ya hemos visto como en las grandes exposiciones de la década de 1940 se exhibían objetos llegados desde Rusia de a centenares.

Las ventas de arte ruso en las décadas de 1920 y 1930

Todo el estudio que significa este libro está tamizado por dos dudas casi imposibles de resolver. Sabemos que entre febrero 1928 y febrero 1932 el gobierno soviético vendió obras de sus museos. No muchas pero bastantes. Y sabemos que hubo una importante cantidad de obras menores de arte que se vendieron desde la caída del gobierno de los zares, que salieron con la aristocracia rusa en ese momento y que incluso hubo ventas en varios palacios.

III. The ministry of cultural affairs of the Russian Federation, the cultural values- the victims of the war, en: <http://www.lostart.ru/en/>

Esto que produjo dos efectos paralelos: entraron bruscamente al mercado internacional muchos objetos provenientes del Este a la vez que creaban una moda por las cosas de una aristocracia derrumbada. El problema central es el cuantificar e identificar lo vendido ya que aun no existen listas más que para las obras de altísimo nivel, casi exclusivamente cuadros y joyas. Por ejemplo la venta del Hermitage incluía cuadros de Jan van Eyck, Tiziano, Rembrandt, Rubens, Raphael y fueron adquiridas en su mayoría por Andrew Mellon, quien finalmente las donó para establecer la National Gallery of Art en Washington. No eran obras que podían llegar a la Argentina. Hubo muchos rumores, escándalos de la época, habladurías, pero lo vendido fue finalmente poco o al menos no muchísimo. No les fue difícil entender que detrás de esa supuesta recuperación de dinero, lo cobrado no era significativo para los soviéticos. Era más importante usar esa estrategia para acercar otros negocios más importantes. En 1931, por ejemplo, sólo salieron a la venta 21 obras, todas de primer nivel, pero sólo eso aunque la *Anunciación* de Van Eyck se compró por 1,5 millones de dólares de aquel tiempo. Se acabó por las protestas en los propios museos rusos, en especial cuando se vendieron el *Codex Siniaticus* al British Museum que estaba en la Biblioteca Nacional en Moscú y *Café nocturno* de Van Gogh. Ese fue el final de las grandes ventas. Nadie puede pensar que lo que llegaba a la Argentina venía de esas operaciones. Y si así hubiera sido lo hubiesen dicho, era todo legal.

Las ventas menores comenzaron en 1928 y se hicieron tanto llevando objetos a Berlín, Viena y otras ciudades para rematarlas o simplemente permitiendo que grandes compradores viajaran a Rusia a ver qué querían. Esto último casi no tuvo resultado ya que lo apetecido eran las grandes pinturas y no había acuerdo. Lo menor fue bastante y no hay listas accesibles pero varias ventas se suspendieron porque la justicia intervino en nombre de familias que indicaban que eran cosas que les habían pertenecido. Y en el medio sufrieron el golpe de la crisis de 1933 en Estados Unidos que paró las compras y luego el bloqueo de Hitler a las

exportaciones rusas. Sabemos que en la venta de 1928 el Hermitage sacó 859 obras y en los años siguientes subieron a 17.335, pero aunque parezca una cifra grande eran piezas de segundo y tercer nivel y no hicieron mella en el mercado internacional del arte. Parecería que se alcanzó a vender todo lo que tenía el Palacio Stroganov (al menos un mueble llegó al país, o se le atribuyó tener ese origen) y también vendieron unos cuantos grabados del Hermitage en 1930. Pero lo que se apetecía eran objetos del nivel de los Huevos de Fabergé, las porcelanas finas y pintura de gran calibre ya que con ellas se ganaban millones. La venta de un cuadro era más negocio que todos los objetos menores de un palacio, como la vestimenta, joyas, vajillas o cubiertos¹¹². Hay países que han hecho relevamientos exhaustivos de los bienes que le llegaron desde Rusia aunque fuesen bien habidos: quieren que sus museos vivan en paz en un mundo interconectado, incluso museos de la talla del Rickjmuseum. Holanda publicó las listas por institución de quienes comerciaron con esos objetos, nazis invasores o no ya que hubo entradas de cosas desde 1928. Y si bien la lista es larga blanquearon su historia y la de sus obras de arte¹¹³.

Si trasladamos esto a las ventas de arte ruso en Buenos Aires el tema no cierra: lo exhibido aquí en su enorme mayoría son objetos considerados menores en el arte internacional (nada llegaba los diez mil dólares de su tiempo). Sí es posible que algunos objetos, platería o esculturas hayan sido de familias nobles que los vendieron al emigrar y por ende no fueron sacados de museos, pero nuevamente eso era legal y no había por qué ocultarlo.

112. Natalia Semenova y Amir G. Kabiri (Coords.), *Selling Russia's Treasures*, Nicholas Iljine, The M.T. Abraham Foundation, Paris-Moscú, 2013; David Ekserdjian, (2010) Colnaghi and the Hermitage Deal, en: Jeremy Howard (edit), *Colnaghi, Established 1761, the History*, Londres: Colnaghi, pp. 37-42; Robert Ch. Williams, (1977), *Dumping oils: Soviet art sales and Soviet-American relations 1928-1933*, Washington: Woodrow Wilson International Center for Scholars.

113. <http://kalden.home.xs4all.nl/mann/Mannheimer-russian.html>

Si algo hubiese sido legalmente comprado en las ventas rusas no tenía por qué no decirse, a la inversa, esos papeles eran la mejor garantía, y nunca estuvieron.

La *Brigada Azul* española en Rusia y el robo de arte

Tema minúsculo en la guerra pero para nosotros una puerta para estudiar cosas sucedidas aquí. Sabemos que Hitler ayudó a Franco a definir el final de su Guerra Civil con el bombardeo de Guernica, el que Picasso se ocupó de hacer inolvidable. Pero en 1943 Hitler le exigió a Franco que pagara los gastos de enviar aviones a matar civiles lo que el Generalísimo no podía hacer, así que se inventó un sistema más simple: formar un batallón de voluntarios, Falangistas más fascistas que Hitler, que fueron felices de ir a atacar al comunismo. Así se formó un grupo de 16.000 voluntarios enviados al ejército alemán que ellos a su vez reenviaron al frente en Stalingrado. A caballo y cruzando casi mil kilómetros de estepa y hielo lucharon y buena parte de ellos murió. Eran tantas las bajas que Franco tuvo que enviar nuevos jóvenes reclutados una y otra vez, que eran conocidos por su camisa azul de la Falange¹¹⁴. Tuvieron la suerte –para ellos– de ocupar parte de los alrededores de Moscú, y antes estuvieron incluso en Leningrado, sitios en que había varios palacios importantes o estaban cerca, como Tsárskoye Selo (ahora Museo Pushkin de Moscú) el que fue la residencia de la zarina Catalina, famoso por sus habitaciones recubiertas de ámbar una (que jamás se la encontró) y otra de ágata (que fue restaurada), uno de los lugares más maravillosos de la tierra. También estaban el museo Hermitage, el Palacio Pávlovsk (Palacio de Catalina la Grande) y el actual museo de Gátchina de Catalina II, el Versalles ruso. ¿Suenan conocidos de nuestras exposiciones?

114. Xavier Moreno Julia, (2005), *La División Azul: sangre española en Rusia 1941-1945*, Crítica, Barcelona.

Después de la captura de las ciudades los sobrevivientes españoles regresaron a su país y se dice que con un tren cargado de antigüedades; algunas de esas piezas son las que luego discutiremos si son las que vinieron aquí porque da la casualidad que uno de quienes estaban a cargo de ese Batallón, como traductor y capitán, fue el argentino Horst Fuldner. Hoy el *Museo Pavlovsk* ostenta en la pared una enorme inscripción dejada por el Batallón indicando que ellos se llevaron todo lo que pudieron; hermoso recuerdo que ven los turistas del mundo. Lo que nadie sabe a es adónde fueron a parar.

El retorno de obras de arte al fin de la guerra (1945-51)

Poco antes de terminar la guerra el tema del retorno del arte se convirtió en una historia de aventuras, héroes, esfuerzos y que ha llegado al cine, y los responsables de las brigadas de rescate pasaron a ser héroes de Hollywood con la película *Monuments Men*. No debió ser nada sencillo encontrarse en medio de una guerra y tener enfrente minas bajo tierra llenas de objetos de altísimo valor y pensar en regresarlos a sus propietarios. Es cierto que la idea impuesta por los Aliados era la restitución lo antes posible, era un hecho simbólico además de justo, y ya se veía como opuesto a la Guerra Fría que se delineaba. En 1944, Ronald Balfour había declarado en Inglaterra que: *“Ninguna época existe aislada; todas las civilizaciones están formadas no sólo por sus propios logros sino por su herencia del pasado. Si esos vestigios debieran destruirse perderíamos una parte de nuestro pasado y eso nos haría aun más pobres”*.

Ese fue el espíritu que guió la devolución del arte y si bien hoy sabemos que no se regresó todo, ni se hicieron todos los esfuerzos posibles, y siguen los juicios interminables de muchas obras, hubo millones de objetos que encontraron su lugar. Una cosa era el regresar la gigantesca pintura de *La ronda nocturna* de Rembrandt desde la mina de sal en que había sido escondido, pese a su tamaño

descomunal y a los deterioros que sufrió; otra cosa era tratar el tema de un anciano saqueado (u obligado a vender) en Ámsterdam en 1940, luego asesinado al igual que su familia, cuyos cuadros pasaron por varias manos y sin existir una lista de sus propiedades. Se trata de un ejemplo real, el llamado Caso Gondsticker que se transformó en un símbolo ya que la sucesión de la familia pudo iniciar los trámites de retorno de sus obras al hallar por casualidad una vieja libreta del abuelo en la que había anotado obra por obra. Con esa única prueba en 1997 hicieron la denuncia, la Conferencia de 1998 presionó y para 2006 les habían regresado a los sucesores doscientos de los 1400 cuadros que formaban el conjunto¹¹⁵.

Dos hechos fueron importantes para ayudar a la devolución: en 1946 se publicó por los Aliados un catálogo en siete tomos de obras saqueadas cuyos propietarios no eran conocidos e incluso se hizo una exhibición para ver si eran reclamadas por quien las reconociese. No había muchas otras formas de hacerlo en esos años. Pero en 1949 se disolvió la Comisión que se había hecho en Francia para ese objeto con lo que se decidió que lo que no había encontrado destino pasara al Museo del Louvre en espera de sus propietarios, o si estaba en juicio o reclamo legal que mientras tanto lo viera el público¹¹⁶. Si después el museo *se olvidó* de seguir buscando los dueños es otra historia. Hubo caminos cruzados, era un caldo de cultivo para toda clase de personajes mientras el valor del arte trepaba a cifras inconcebibles. Los problemas iban desde el casi inocente soldado que se llevó un recuerdo, lo que fue apareciendo más tarde, a los responsables en diferentes niveles del nazismo que al ver la hecatombe se llevaron lo que pudieron y el mercado negro fue imposible de controlar. Ante el sálvese quien pueda era obvio que muchos aprovecharan:

115. Peter Sutton, (2008), *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Gondsticker*, New Haven: Yale University Press.

116. *Masterpieces from French Collections found in Germany*, exposición hecha en 1946.

un pequeño dibujo enrollado en el bolsillo podía significar un futuro. Ya antes el sistema del saqueo oficial, por más eficiente y controlado que fuese, tenía fallas y se producían pérdidas, descuidos, abandonos, desapariciones, entre los nazis mismos y terceros amigos. Ni hablar entre los que querían lucrar con eso, fuesen o no nazis. Y así fueron llegando a manos de comerciantes inescrupulosos obra tras obra; no era sólo lo que el estado alemán vendió en Suiza, eran cosas que fueron moviéndose hacia las fronteras de España, Portugal, Dinamarca e incluso Italia para ser embarcadas. Si sólo del Louvre se sacaron varios trenes y se llenaron nueve almacenes de cuadros, imaginemos manejar más de un millón de obras diversas, desde cubiertos de plata hasta monumentos de mármol¹¹⁷.

Los norteamericanos encontraron 175 depósitos en Alemania y desconocemos cuántos hallaron los rusos. La apertura de los Campos dejó casi ochocientos mil personas vagando por Europa tratando de encontrar un mendrugo, y en medio de eso era complejo tratar de organizar el movimiento de protección y regreso de obras por lo que lo hecho resulta una tarea impresionante. La invasión primero, la resistencia, la desnazificación, la desmovilización de millones de soldados, los proyectos de reconstrucción y los civiles tratando de regresar a su tierra a veces ya inexistente, todo fue un caos difícil de imaginar¹¹⁸. ¿Cómo no iba a haber quien aprovechara la situación, inundada por el mercado negro de todo lo que pudiera imaginarse, para traficar con muebles, vajillas, antigüedades, todo lo que hubiera y que quedara suelto por haber sido robado, comprado a precio

117. Craigh H. Smith, (1988), *Repatriation of Art from Collecting Point in Munich*, La Haya: SDU Publishers. *Catalog of French Property Stolen Between 1939-1945*, 7 vols. Comisión para la Recuperación Artística, en París; James J. Rorimer, (1950), *Survival: The Salvage and Protection of Art in War*, Nueva York: Abelard Press.

118. Michael Kurtz, (1985), *Nazi Contraband; American Policy on European Cultural Treasures*, Nueva York: Garland.

vil, encontrado o lo que fuese. ¿Quién iba a preguntar algo? Si alguien fletaba un barco hacia otro puerto y daba pasaje gratis a cambio de trabajo a varios hombres sin documentos, ¿no se lo aprovecharía sin preguntar qué había en la bodega?

IV. Los sospechados e investigados, es decir: *quién era quién*

“La cuestión es buscarse un hueco en el mundo;
y aunque el mío no huele a flor de azahar,
es el que he encontrado”

El detective de la mafia.

FERNANDO LLOBERA, 2011

Resulta ilustrativo el ejercicio de ver las listas hechas por los Aliados ahora desclasificadas, de quiénes en la Argentina eran sospechosos de efectuar compras no legales o traficar arte hasta mitad de 1945. Y eso contrastarlo con la existencia en el país de obras de proveniencia no demostrada y quienes las exhibían. Y luego ver si hay o no coincidencias con las demás listas disponibles.

En realidad y ese es el problema con que se encontraron los que vieron esta situación antes que nosotros, es que la enorme mayoría de los cuadros y obras de arte que hay en el país en los museos públicos sí pueden demostrar un origen: quien lo donó y en su mayor parte son limpias. El problema es cuando queremos ir más atrás, cuando uno se pregunta a quién se le adquirió eso. En colecciones privadas sucede lo mismo y si bien los particulares han sido remisos en catalogar su obra y publicarla (mezcla de omnipotencia con el clásico terror a los impuestos y por supuesto a los robos), con los años transcurridos los objetos se conocieron porque cambiaron de manos o salieron a remate o se publicaron en libros, a veces con total inocencia y eso nos permite verlas ahora. Incluso hubo quien donó a los museos objetos familiares sin tener un solo papel, que fueron de su abuelo o de su padre, que indique que los había comprado de buena fe y con una historia. Hay casos

de gente de moral indiscutible que entregó a museos esculturas góticas traídas al país por Von Koenigsberg sin imaginar su historia, o la falta de ella. El problema sigue siendo la falta de información de los bienes artísticos públicos y privados. Imaginemos que en 1945 se exhibiesen muebles realmente robados en Rusia pocos años antes, ¿había alguna forma de que se enteraran allí de lo que sucedía aquí? Ni siquiera hoy casi hay comunicación entre los museos sabiendo esta situación, menos se haría algo en aquellos tiempos. Ahora la mayor parte de las obras se han ido muy lejos y a veces ni hay fotos. Las galerías de arte sospechadas cerraron hace mucho, la gente de estas listas ha muerto y todo tiende a cubrirse de un manto de olvido aplastado ante la realidad acuciante del presente. Más cuando hay interés en que ese manto no se levante. O familiares que se ofenden cuando su apellido es tocado como si alguien pudiese garantizar la idoneidad de un antepasado.

Las fuentes de la investigación

Para este libro hemos usado varios grupos de documentos desclasificados por organismos internacionales o enviados por investigadores del exterior, y para evitar dudas casi nada de esto se generó en el país. El tema de la desclasificación es complejo y en la Argentina ha sido sujeto de muchas discusiones y del cruce de intereses de todo tipo, en especial porque al oír hablar de abrir información secreta hubo quienes creían estar allí –con o sin razón–, o su familia, o su partido político, por lo que era mejor destruir o negar. Pero no resulta ya tan sencillo mantener las cosas cerradas porque lo desclasificado en otros países va poniendo en evidencia lo que falta aquí. Para nuestros organismos de seguridad la idea misma de desclasificar algo no entra en sus consideraciones, siguen con la mentalidad estalinista de que todo debe ser secreto para siempre y pelean por ello, a veces sólo por principio o solidaridad con sus antecesores, o por las barbaridades que hay que ocultar. Porque por algo fueron secretos. Sólo bajo intensas presiones se ha

logrado que al menos algo se abiera y el costo no ha sido menor: no faltan quienes asumen que las bombas puestas en la Embajada de Israel y en la AMIA han sido en parte la respuesta al terror que despertó el que se decidiera desclasificar información, para evitar aquí lo que sucedía en el mundo. Verdad o no, es una idea que corrió por muchas partes. Antes hemos mostrado con fotografías que algunos de los archivos destruidos, como el caso de Migraciones, ha ido reapareciendo entre los comerciantes de antigüedades porque quienes los debieron quemar simplemente los vendieron, que ganó la corrupción, la que siempre debe ser tomada en cuenta.

En Estados Unidos, de donde proviene la mayor parte de nuestra documentación, el tema ha sido parte de una larga historia. En el año 1998 el Congreso de ese país hizo una ley que desclasificaba la información sobre criminales nazis en todos los archivos federales para ayudar a ubicarlos en el mundo, para conocer sus historias en los países que los cubrieron y darle un sentido democrático a la información tras la Conferencia de Washington (*The Nazi War Crimes Disclosure Act* [P.L. 105-246])¹¹⁹. Para eso se creó la Biblioteca Clinton que se transformó en una excelente herramienta digital; para hacerlo efectivo se formó el Grupo de Trabajo Interagencias (IWG, *Interagency Working Group*) bajo la dirección de los Archivos Nacionales con el objeto de abrir y hacer públicos ocho millones de hojas de papel. Eso no era una tarea sencilla pero llevó a que la información fuera surgiendo lentamente por grupos de temas, o por años, o por la forma en que fue ordenada en origen. Recién hubo un Informe Final en 2007. Pero faltaba la documentación de la CIA (*Central Intelligence Agency*) que tenía que ser primero trasladada a los Archivos Nacionales; eso abrió mil cien fichas de individuos y muchas miles de hojas de texto. Pero la verdad es que

119. The Nazi War Crimes Disclosure Act [P.L. 105-246]. NSA/CSS Reviews Records under the *Freedom of Information Act or Mandatory Declassification Review* provisions of Executive Order 13526. Información accesible en www.nsa.gov Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets fue creada en 1998.

la información no es mucha para este tema ya que esa agencia se creó en 1947 y el arte no era un problema que les afectara. La documentación mayor es la del Ejército con 1.3 millones de fichas de individuos y muchos millones de hojas, cuyas estructuras de inteligencia (G-2) y contrainteligencia (CIC, *Army Counterintelligence Corps*) fueron las más activas en la guerra y en los dos años subsiguientes al final de ella. La tarea de digitalización terminó en 2009. Pero es información que se acaba en 1945 por lo que muchas personas quedaron como sospechosos y nadie siguió el tema para saber si era o no verdad¹²⁰. Por eso hablamos siempre de sospechas, de investigaciones abiertas y no comprobadas, no de culpabilidad. A menos que haya casos en que ya se hubiera demostrado delitos, como el caso de Von Koenigsberg y su contrabando a Estados Unidos. Hay otros casos en los que creemos que la presencia en las listas es debida a operaciones de contrainteligencia para desacreditar a terceros. Valga el caso de Frederich Mandl y sus asociados con la campaña organizada por la inteligencia de Estados Unidos para evitar que los militares argentinos pudieran tener fábricas de armas, lo que no quita que además haya traficado o no obras de arte, pero su fuerte presencia en las listas se debe a lo primero, lo otro era accesorio para militares en guerra.

En esta enumeración de las personas he usado como fuente central la lista compilada por Carmen Piekngura publicada bajo el título *Major Players in the Latin America Looted Art Market*, trabajo organizado por la Biblioteca Clinton¹²¹. También es útil la

120. Para ver la manera en que se trabajó en la construcción de interpretaciones a partir de datos: Richard Breitman, Norman J. W. Goda, Timothy Naftali y Robert Wolfe, (2005), *U.S. Intelligence and the Nazis*, Nueva York: Cambridge University Press; y su versión posterior: ídem, (2009), *Hitler Shadow: Nazi War Criminals, U.S. Intelligence and the Cold War*, Washington: National Archives.

121. NSA/CSS Reviews Records under the *Freedom of Information Act or Mandatory Declassification Review* provisions of Executive Order 13526, información accesible a través el sitio Web: www.NSA.gov. La *Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets* fue creada en 1998.

*Lost Art Internet Database*¹²², creado en 1996 en Magdeburgo por la Oficina Central Alemana para la Documentación de Propiedad Cultural Perdida, en donde si bien hay obras y datos de personas aun es poco lo que tienen sobre nuestro país. Entendamos que las personas señaladas en las listas lo fueron por la interceptación de sus cartas, telegramas o llamadas telefónicas, por datos de terceros, por espías o denuncias de quienes su nombre fue tachado o encriptado, por la revisión de cuentas bancarias y transferencias de fondos. En algunos casos el lector verá que la situación parece no necesitar más evidencias, en otros es posible que sea gente que quedó atrapada en redes ajenas o que mantuvo contactos con quien hubiese sido mejor no tenerlos. Por supuesto hay referencias a gente de la cual no hemos encontrado datos, es decir no sabemos si entraron en las listas por casualidad –a veces una referencia inocente o un error lingüístico–, o que hayan sido nombres supuestos que pueden ahora coincidir con alguien que sí vivió en el país. En esos casos tratamos de explicarlo y valga esto de justificación por si hay errores.

Fuente inestimable de datos y la primera por cierto que tuvimos en las manos, fue la lista que nos trajo desde Inglaterra el periodista Peter Watson, quien desde hacía años había estado cruzando datos obtenidos de las compras y ventas de cuadros en Europa durante la guerra. La última lista fue la de Interpol Argentina, una interesante fuente de documentación en la parca medida en que se ha logrado acceder ya que la política impidió que a partir de 2011 revisara expedientes en estos temas¹²³. Otra fuente de datos fueron los compilados por Jorge Camarasa, autor de conocidos libros

122. <http://www.lostart.de/Webs/DE/Start/Index.html>

123. La conexión fue hecha gracias a Neil Brodie del *MacDonald Institut for Archaeological Research*, de la Universidad de Cambridge; ahora en el *Scottish Centre for Crime and Justice Research* de la Universidad de Glasgow. Peter Watson, historiador y periodista escribió sobre sus propios casos: Peter Watson y Cecilia Todeschini, (2007), *The Medici Conspiracy: The Illicit Journey of Looted Antiquities—From Italy's Tomb Raiders to the World's Greatest Museums*, Jackson: Public Affairs/Perseus Books.

sobre el nazismo en el país. Si bien no fue su tema central de estudio, antes de fallecer en 2003 me facilitó información importante incluyendo fotos de obras. Creo que en este libro no tiene sentido la famosa frase de Henry L. Stimson de 1929 cuando hizo cerrar el departamento de criptografía de Estados Unidos con la famosa frase de “*Los caballeros no leen el correo ajeno*”. La historia política nacional ha mostrado la importancia que eso tiene, por menos caballeroso que sea. Peor son los delitos que a veces se ocultan tras algunas cartas aunque no sea detrás de todas.

En Argentina ha habido solamente dos casos que han tenido repercusión y que fueron citados en libros y artículos periodísticos como pruebas de arte traído por nazis, no por tráfico de terceros. Uno de ellos es un conjunto de obras que posee un particular en Catamarca y que ha sido denunciado por Camarasa. Gracias a él pude ver la documentación pero es un comerciante de segunda categoría sin valor en sus testimonios ni en las obras, las que al ser revisadas dan tristeza. El otro es un cuadro que se supone hallado en una agrupación de ultra derecha en 1960 y que si bien ha sido citado por muchos nadie pudo obtener una foto. De todas formas resultaba interesante seguir esos casos ya que demostrarían la permanencia local de objetos asociados a nazis, pero su estudio ha mostrado que no son lo que se indicó. El primero es un timo para vender cosas invendibles, el segundo es un supuesto cuadro de Francesco Guardi que habría sido robado a la familia Hatvany en Hungría, caso famoso, y que habría sido encontrado en un grupúsculo político fascista al generar una protesta contra el secuestro de Eichmann. Ni ha podido comprobarse que haya existido la agrupación, ni los Hatvany tuvieron un cuadro de Guardi no recuperado ya que la lista de sus obras perdidas es pública y accesible en Internet.

No debe extrañar el hablar de arte falsificado, es más, hemos tratado de evitar ese tema ya que es otra investigación que podría hacerse dentro de esta misma: desde obras mal atribuidas como bien decía Helft cuando se hablaba de zares y reinas y sólo eran objetos de segunda en Europa; y arte realmente falso en cuanto a que había sido hecho simplemente para engañar, allí o aquí.

Un experto como lo era Helft lo tomaría siempre a risa: “*Objetos evidentemente falsos, acompañados por certificados seductores, son puestos por organizadores de ventas o comerciantes inescrupulosos a disposición de los amateurs*”, porque “*las leyes del engaño sobre la calidad y el origen de la mercadería no existen en la Argentina para los objetos de arte. Excepto por las estafas caracterizadas, los falsificadores pueden entonces dar rienda suelta a sus industrias culpables, llegando a producir objetos de arte por series enteras*”¹²⁴.

Galerías y galeristas sospechados

Las listas que analizamos incluyen el nombre de varias galerías de arte que estuvieron asentadas en el país. Es un tema más complejo que el de los particulares ya que eran estructuras empresariales lo que les ha permitido direccionar su imagen hacia donde han querido, si fuese el caso. Hay galerías que fueron sucursales de otras del exterior, las hubo –pocas– locales e incluso alguna de las que no ha sido posible encontrar datos salvo citas oblicuas. Comencemos recordando a la Galería Fischer de Suiza, una de las mayores del mundo desde su inicio en 1907 y que fue la elegida por los nazis para la venta de los cuadros de Arte Degenerado, lo que ellos aceptaron vender. Con los años hubo quienes los acusaron de cómplices mientras que para otros fueron los que salvaron ese arte extraordinario al sacarlo de Alemania. Tema de reflexión y discusión. No tuvo sucursal argentina aunque varios se atribuyeron ser sus representantes, y no dejaba de ser un signo de prestigio atribuirle el origen de una obra a ellos, verdad o mentira.

La Galería Thannhauser de Berlín que funcionó entre 1912 y 1971 fue también sospechada de manera constante en los documentos

124. Anónimo (1953) Entrevista a Jacques Helft, en: *Connaissance des Arts* vol. 18, Págs. 6-7, París; en: Artundo, Patricia (2006) *El arte francés en la Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires: Fundación Espigas, Págs. 196-200.

de época como responsable de envíos hacia Sudamérica. Muchas veces Muller fue atribuido y/o confundido como su representante. Hoy la totalidad de sus cartas y papeles están accesibles en Internet y no se puede comprobar nada de esas acusaciones pero no es simple hacerlo y quizás no esté todo. Los nazis la atacaron por vender Arte Degenerado, su gran especialidad, al grado que fue cerrada y saqueada en 1937, la familia se mudó a París donde vivieron la misma desventura y luego a Nueva York. De todas formas en Buenos Aires hubo obras de ellos, en especial el escándalo de la venta de los Picasso en octubre de 1934. Ahí hicieron una exposición con 76 obras de ese autor entre ellos quince óleos en la Galería Muller (propiedad de Federico Muller) en la calle Florida 935. Fue un evento único en Buenos Aires aunque pasó casi desapercibido porque la apetencia cultural aun estaba en lo tradicional. Lo expuesto no era del artista sino de otras galerías, cosa que Muller se olvidó de decir: de Rosenberg, Wildenstein, Kahnweiler y el propio Thannhauser. Obviamente no se pudo vender y todo volvió a Berlín donde al parecer las compró el galerista para él. Los herederos de las otras partes insistieron en reclamar que él nunca pagó por ellas y ese juicio continúa por 500 millones de dólares. Y en el medio surgió el tema que algunas de las obras que el galerista había traído aquí eran de un coleccionista saqueado por el nazismo, Paul Robert von Mendelssohn-Bartholdy.

La Galería Wildenstein, con sucursal en Argentina tiene una historia aun más compleja: saqueada por los nazis en Alemania de manera brutal por ser de propiedad de judíos, se trasladaron y siguieron operando en Francia y luego se dispersaron más tras la ocupación de París. Y se abrió una sucursal en Buenos Aires que fue lo que al parecer hizo sospechar a los Aliados, quienes ya estaban viendo una posible triangulación de obras. Más de una vez la galería se ha visto envuelta en escándalos al encontrarse, como en tantas otras, una obra robada en la guerra, pero como a toda casa de remates las cosas les llegan a la venta de manos de terceros. Esto ha sucedido y sucede, y las sospechas no han logrado concretarse nunca ni en el exterior ni en el país.

NAMES	DESCRIPTION	RELATED TO
WILDENSTEIN & CO. (GEORGE & MARLINE)	NY- art gallery/dealers	Several correspondences prove that Wildenstein & Co. has offered on several occasions art from European origin to clients in Argentina. Correspondences among these people prove that Mr. Wildenstein was interested in acquiring information regarding looted art works and how to gain access to them ¹
ENRIQUE HENIOT	ARG-	
LUPÓ A. STEIN	ARG-	
MARGOT HESSBERG	ARG-	"Margot Hessberg, was the recipient of the "painting" or "drawing" sent by Jacob Frank through Herbert J. Bing, on Aug. 6, 44 she communicated with Frank in Havana referring to the "drawings" which he had delivered to her for Frank. Frank subsequently claimed that this referred to only one drawing of innocuous intent which he had sent to the Hessbergs who were old friends of his" ²
JACOB FRANK	CUBA-Art dealer	
HERBERT J. BING	???	

¹ NACP, RG239, entry 6, box 7, ??? to Grunbaum, 11/05/44
² NACP, RG239, entry 73, box 82, Re: Margot Hessberg

Cuadro mostrando el sistema de interrelación establecido por los Aliados entre galerías y particulares, en este caso Wildenstein con varios argentinos

Otra galería a veces citada es la Berheim representada localmente por Witcomb y de la que casi nada hemos logrado saber¹²⁵, al igual que la *Galería Francaise* de Buenos Aires, la que permanece en el misterio. Finalmente quedaría la galería *Le Passé* en su

125. Marcelo Pacheco, (2000), *cit.*

sucursal local, propiedad de Paula von Koenigsberg, la persona más involucrada en el tráfico ilegal y sospechada en varios países.

Se cita un par de veces en los documentos a la galería *Los siglos pasados*, ubicada en la calle Charcas 1761 y cuyo propietario era Enrique Berlowitz, judío emigrado que estimamos que solamente tuvo un contacto con un comprador-trafficante lo que lo introdujo en las listas. Y también a Vilanova Antigüedades. Esta última cada tanto sacaba extrañas publicidades (no decían que tuvieran a la venta lo que mostraban) con fotos de objetos excepcionales. En una de ellas con piezas nada menos que de Lucca de la Robbia del siglo XV, dos ángeles portavelas de cerámica esmaltada. Y decían textualmente que “*provenían de la villa imperial de María Ana de Austria. A su vez la habían obtenido de una galería italiana*”¹²⁶. Era muy extraño ya que las piezas están en la sacristía del Duomo de Firenze además que el palacio al que decían pertenecer no quedaba bien identificado ya que sólo existieron Harianna de Austria y Ana María de Saboya (casada con Fernando I de Austria) quienes compraron un palacio en 1834, pero al igual que la primera citada habían vivido en el siglo XIX, muy alejadas de Della Robbia. Esto exigía mostrar varios siglos de papeles y demostrar que no era la pieza conocida de Firenze. No sabemos qué es cierto o que no, quizás no era nada más que otra vez el truco de usar nombres y lugares prestigiados para que alguien cayera en la trampa de las falsas atribuciones. O se estaban introduciendo falsificaciones en el mercado lo que también era cosa corriente.

126. *Arte y antigüedades*, Asociación Argentina de Anticuarios y Galería de Arte, s/d, s/n, s/pag., sin fecha (posiblemente 1966).



Publicidad confusa en que parecen ofrecerse figuras famosas hechas por Lucca della Robbia que están en la catedral de Florencia desde el siglo XVI, publicada en Buenos Aires en 1969

La Galería Muller y las ventas de grabados

Resulta interesante rever las exposiciones y ventas de una de las galerías más sospechadas, la galería Muller, ya que a primera vista muestran un esfuerzo loable en difundir el arte local desde fines de la década de 1910 y luego por imponer el consumo de grabados. Es decir que para la época de la guerra era un comercio bien establecido y conocido. Pero después y en el tema del arte europeo todo se pone complejo de analizar porque las contradicciones afloran: algunos de sus catálogos indican con precisión el origen de los objetos, como el de la muestra de arte francés de 1940 proveniente de la colección de Ladislav Szeci pese a que no era un momento cualquiera para mostrar eso. Incluso ese mismo año hizo una exposición de 45 grabados franceses, otra de 46 grabados de Alberto Durero y una tercera de Rembrandt en que no dio procedencia alguna de lo que mostraba, lo que era raro ya que sí lo hacía en otros catálogos. Cuando hay citas al origen de las obras éstas son esporádicas,

la más nueva, de veinte años antes, o pone bibliografía sobre el autor en lugar de decir quiénes fueron sus propietarios anteriores, es decir que llenaba el espacio con palabras sin decir lo importante. Al verlo parecería que no eran suyas ni de nadie y casi cincuenta grabados los asume como de tiraje original de Durero, lo que es casi absurdo: que en más de cuatrocientos años no hayan estado en manos de nadie; ¿los encontró en la basura? Eran grabados de Durero, no hay más en el mundo del arte. No era algo menor; era un evento casi único aunque ahora sabemos que las planchas de ese eximio artista se preservaron y se siguieron imprimiendo copias hasta la actualidad, pero ese es otro tema y reciente. Un joven y agudo observador, Jorge Romero Brest, publicó sutilmente su sospecha de que fuesen falsificaciones ya en 1944: “*La exposición de planchas originales de Rembrandt constituye un serio esfuerzo (...) ya que aun en Europa sería difícil reunir tal cantidad de las mismas. Baste destacar que de los 303 grabados originales reconocidos como tales (que existen en el mundo) se han expuesto cien*”¹²⁷.

En 1942, en que toda Europa estaba en manos de los nazis, Muller hizo una exposición de grabados alemanes del siglo XVI (del nivel de Durero, Altdorfer y Chranach) en la que 53 obras no tenían historia y dos referencias eran citas a escritos de arte. En la siguiente, de maestros holandeses, de 123 obras sólo una tenía una referencia a su proveniencia. Quizás todo haya sido limpio y sean errores o inocencia –no desconocimiento–, pero Holanda estaba en manos de los nazis, ¿no se había enterado? Parece que el mundo en las nubes seguía y en 1943 Muller hizo docenas de exposiciones: aguafuertes de Rembrandt de las que de 81 obras 40 sólo se refieren al catálogo publicado por él mismo unos años antes, en la de grabados franceses mostró nueve referencias entre 48 obras y

127. Jorge Romero Brest, (1944), Grabados de Rembrandt en Buenos Aires, *Correo Literario*, vol. 12, N.º 2, Pág. 4; en: Ángel Navarro, (2006), *Arte flamenco y holandés en la Argentina*, Buenos Aires: Fundación Espigas, pp. 77-79.

cuatro eran atribuidas al rey Federico Augusto II (1797-1836), cosa que por sí sola debía ser compleja de comprobar si nadie más las tuvo después; el resto no tenía ni origen ni propiedad, aparecían de golpe en el mundo. En otra exposición de la seguidilla, esta vez de grabados franceses del siglo XVIII, entre los 31 expuestos hay sólo dos con referencias y uno es a la bibliografía sobre el autor; otra exhibición más de grabados de Durero –que seguían surgiendo de a cientos– mostró 118 de ellos con solamente uno con genealogía. En la exposición de Canaletto y Tiepolo que organizó había 57 obras y ninguna tenía origen, y era algo que pocos museos del mundo podían mostrar en calidad y cantidad. Hubiera sido en cualquier parte un evento mundial y aquí no tenían pasado. De todas formas lo que más llama la atención de lo hecho por la galería fue una de mínimo catálogo, justamente de miniaturas de los siglos XIV y XV, que sí indicaba la procedencia de todo lo expuesto, mostrando que cuando había algo para decir se lo decía: eran de la famosa librería de Maggs Brothers en Londres, llevada al estrellato desde 1916 por haber vendido el pene de Napoleón.

A Ángel Navarro le surgieron dudas al revisar la exposición de aguafuertes de Rembrandt y se preguntaba *“acerca de lo sucedido con las obras: ¿acaso no estaban a la venta? ¿Ninguna de ellas fue vendida? Porque resulta inexplicable que un comerciante que exhibía para la venta pudiese tener una y otra vez las mismas obras; o eran privadas y no se lo decía o las reimprimía ya que él mismo era el experto que las autenticaba. Quizás eso dé una explicación a la organización de exposiciones en Rosario, Santa Fe y Resistencia entre 1941 y 1946¹²⁸”*.

En 1945 Muller hizo al menos dos exposiciones que llamaron la atención porque había terminado la guerra y sobre él flotaban las sospechas. Sus catálogos, como por magia, se llenaron de referencias al origen de las obras y citas a libros y autores: pese a eso en los grabados franceses del siglo XIX su origen sólo lo

128. A. Navarro (2006), Op. Cit., Pág. 31

tienen tres piezas de setenta; la selección de grabados del siglo XVIII que mostró tiene en cambio bibliografía y hasta una nota sobre la procedencia de las obras. Ya no se podía seguir jugando impunemente con ese tema o al menos había que ser más disimulado y si todo era limpio había que mostrarlo. En las exposiciones que organizó al año siguiente como la de maestros antiguos todo tenía procedencia y bibliografía e incluso algunas veces se citan peritajes hechos por terceros. Una gran exposición de Rembrandt de cincuenta aguafuertes se indica que provienen de la casa P. & D. Colnaghi de Londres, reforzando la idea de que cuando se quería aclarar las cosas se podía hacerlo. La siguiente exposición del mismo tema ya separaba “referencias” de “procedencia”, aunque no hay todo para todos, pero con la última gran exhibición de grabados franceses se encontró que realmente no podía hacer lo mismo con obras que ya tenía y nuevamente sólo hubo poca información. Finalmente cerró sus puertas.

No faltaron miradas agudas que vieron allí cosas extrañas. El crítico de arte Eduardo Eiriz Maglione escribió en una reseña en la revista de arte *Lyra* de 1946, que la exposición hecha en la galería Muller tenía cuadros que le generaban dudas, dudas de autoría y de originalidad. Escribió: “¿Taller? ¿Discípulo? ¿Imitación? ¿Otras atribuciones dubitativas, otras filiaciones inciertas?”; y señalaba que habían las que eran sólo copias y otros varios errores importantes.

Creemos, por otra parte, que los Aliados confundieron a la galería de Alemania y la de Argentina de igual nombre asociándolas, y el cuadro siguiente parecería ser la prueba de ello al identificarlas como sucursal una de otra. Es decir que si tuvieron negocios sucios, unos u otros, fueron diferentes¹²⁹.

129. Los catálogos de Muller se han conservado en su gran mayoría; son accesibles en la Fundación Espigas en Buenos Aires.

Los sospechados e investigados

Las listas de fuentes seguras que hemos logrado compilar son varias, ya están descritas. Pero queremos separar a unos de otros de quienes figuran en ellas, en la medida de lo posible. Sólo son las personas que fueron sospechadas y sobre las que se investigó mucho o poco y nadie es culpable, todo prescribió hace años, esto es historia. Pero es nuestra historia por eso no hay que olvidar.

En primer lugar está el grupo de los que no han logrado ser identificados aunque sí se indica que radicaban en el país, o de las personas acerca de las cuales sólo hay leves indicios. Pueden ser nombres falsos, testaferros, secretarios/as, empleados... gente que ni siquiera coleccionaba o comerciaba y sólo trabajaban para terceros. O genios del truco que supieron no aparecer. Por ejemplo figura un tal Andrés T. Sperry, sin datos concretos aunque hubo alguien con ese nombre en Buenos Aires en esos años con una empresa de confecciones y calzados. Otro nombre fue el de Pedro Valenilla, que suponemos un error de país: lo más probable es que se trate de Pedro Centeno Vallenilla pero su país era Venezuela. Nacido en Barcelona en 1904 falleció en Caracas en 1988. Fue un conocido artista miembro del servicio diplomático de Venezuela en Italia antes de la guerra. De 1940 a 1944 vivió en Estados Unidos. Exhibió sus obras en la Galería Charpentier de París en 1933. Luego residió en Caracas dedicado al arte europeo. Menos sabemos sobre María Chaliapine de quien no se ha encontrado dato alguno. Otras personas quedaron unidas a los Koenigsberg: su secretaria Isabel Hill, Charles R. Henschel quien estaba a cargo de la oficina en París, Edgardo Nicholson quien se quedaba a cargo de la oficina de Buenos Aires, el conocido Raúl Arocena (con quien organizaría una exhibición en Montevideo) aunque tenía residencia en ambos países pero no tenemos idea de por qué quedó en las listas, la no identificada Esther Buenze de Avilés que intermedió la compra y venta de grandes obras y un tal Francisco Serrano. Su contador, judío practicante, era Mauricio Yanov quien también figura quizás sólo por hacer su trabajo.

Pertenecen a este grupo personalidades como María de las Mercedes Saavedra Zelaya que le compró obras a los Koenigsberg pero no tenía nada que ver con el origen de ellas, sólo gastaba su dinero. Ernesto (Ernst) Fairhurst ha sido indicado por Watson pero radicó mucho tiempo en Gran Bretaña, era artista y desconocemos si siquiera tenía colecciones de arte. Sobre Enrique Eniot no hemos logrado encontrar nada pese a estar en las listas del FBI. Lili C. von Lange Ley tuvo una importante colección. De origen checo aunque habitualmente confundida como alemana fue la fundadora en 1940 de un conocido colegio en Buenos Aires y estuvo a su cargo hasta 1959 cuando se trasladó a vivir a Nueva York. Desde hace más de veinte años su paradero se desconoce si es que sigue viva. El hermetismo que encontramos alrededor de su figura impidió saber de su colección y de su estrecha relación con el mundo empresarial alemán que enviaba a sus hijos a ese colegio. Asimismo Carlos Gelles fue incluido en varias listas de sospechosos pero no hemos encontrado datos sobre él salvo que nació en 1889 y se dedicó al arte. Caso similar es el de Federico Andrés Lieberg, residente en Buenos Aires, judío, del que poco hemos podido averiguar salvo que sí tuvo una colección de arte incluyendo pintores impresionistas. Hacia 1952 donó junto a su esposa Alicia Halberstam una obra excepcional de Camille Pissarro, *Los jardines de Las Tullerías* (1900), un óleo de casi un metro de largo, al Museo de Israel donde está en exhibición, como doble gesto: su propia religión y por haber sido Pissarro un pintor judío y perseguido¹³⁰. Desconocemos cómo adquirió dicha obra y cuándo, al igual el porqué figura en las listas de los Aliados. Hans Neumann y Manon Nicholson son otros nombres no identificados aunque figuran en varias listas. Enrique C. E. de Paats fue un coleccionista nacido en 1875 en Holanda o en Hungría o quizás en zonas que luego cambiaron

130. <http://www.imj.org.il/imagine/galleries/viewItemE.asp?case=0&itemNum=193405>

sus límites, fue embajador de Holanda a inicios del siglo XX y tras nacionalizarse argentino ejerció como vicecónsul en Budapest en 1907, todos hechos muy tempranos para la guerra. Tuvo un destacado papel social gracias a su fortuna. Desconocemos los motivos por los cuales fue sospechado por varios organismos o si comercializó obras de arte europeas, no tenemos dato alguno salvo esa presencia en las listas. Caso parecido es el de Margot Hessberg incluida en las listas publicadas por la CIA y el Ejército de Estados Unidos, la sospecha es tenue y no va más allá de eso. Judía, llegó a Buenos Aires con su marido e hijo el 9 de febrero de 1939 desde Berlín seguramente huida. Domiciliada en 1945 en Barrio Norte (Arenales 1749, 4-D) tuvo obras de arte y fue sospechada por haber recibido una pintura (a veces figura como varios dibujos) enviada por el muy sospechado Jacob Frank desde La Habana. Varias comunicaciones interceptadas indican que eran viejos amigos y que intercambiaron cuadros entre ellos, o al menos eso indica Herbert Bing (también sospechado). Tampoco hay indicaciones de qué obras se trata ni su valor, quizás solamente quedó entrampada entre terceros tratando de recuperar obras propias y no está citada entre los coleccionistas del país. Lo mismo sucede con Jorge Radó ya que no hay citas de esta persona aunque su apellido es conocido en el país. Es muy posible que haya sido un coleccionista chileno con algunos intereses en Buenos Aires. Marcos Romero es otra persona sin datos concretos aunque hubo varios coleccionistas con dicho nombre o variantes de él. Como se ve, la falta de papeles claros produce este tipo de confusiones que a algunos favorece y a otros los complicó hacia el futuro. Otra persona que llamó la atención fue Justiniano Allende Posse, quien habiendo hecho mucho dinero con las obras viales durante el gobierno de Fresco en la provincia de Buenos Aires, adquirió muebles y objetos a los Koenigsberg. En 2003 legó parte de ello al Museo Nacional de Arte Decorativo, lo que es prueba de su buena fe, pero las cosas siguen sin poder demostrar su origen, incluyendo a terceros como los Heilbronner de quienes hablaremos luego. También

podemos citar a Rodolfo Treuer, residente al menos un tiempo en Buenos Aires y sin información específica, emigrado judío quien entró en las listas por un violín Stradivarius al establecer contacto con el comerciante sospechado Erich Kahleberg por lo que sonó la alarma del sistema. Al parecer estaba tratando de recuperar algo propio¹³¹. Le escribió desde Nueva York un tal Dr. Honig en relación a un cuadro de Brueghel guardado en Basilea y otra pintura que tenía en Argentina de similar valor. Para el Ejército de Estados Unidos parecería ser un refugiado tratando de recuperar obras confiscadas pero sus contactos no podían ser peores; también los tuvo con Grauer. Alguna referencia lo ubica en Brasil moviendo objetos entre ambos países. Casos de estos debieron haber cientos y es imposible avanzar en la telaraña del pasado; es obvio que los comerciantes sin escrúpulos eran quienes más facilidades tenían para recuperar cosas en los países ocupados y muchas veces había que engancharse con ellos.

Uno de los casos que quizás tenga una situación similar es la de la familia Heilbronner. Si bien coleccionaban y mostraron pertenencias en exhibiciones no hemos logrado mucha información fidedigna –o si la hay es contradictoria–, lo que sería interesante de saber mejor. Para algunas fuentes eran comerciantes saqueados por los nazis pero para otros eran traficantes. Heilbronner y parte de su familia, judíos, se trasladaron primero a Suiza y luego a Buenos Aires en 1941. Las listas de los Aliados los incluyen con Getz como relacionados al tráfico de obras desde Estados Unidos con el famoso Saemy Rosenberg de la firma Rosenberg & Stiebel. Al parecer fue colaboracionista del primer gobierno nazi en Francia. Esto se relaciona con su correspondencia con las Galería Schaffer y Goldschmidt en Nueva York acerca de varios Renoir, también buscaba obras en Buenos Aires para exportar a Estados Unidos.

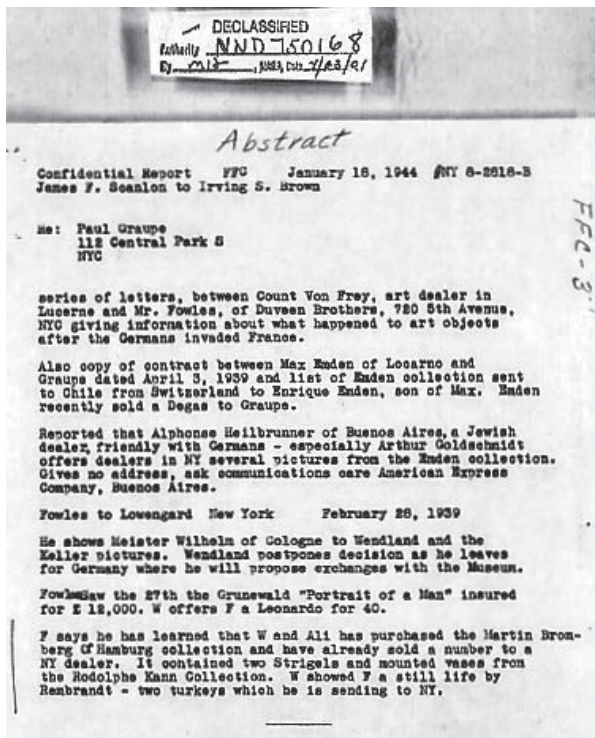
131. *Looted Art in Occupied Territories, Neutral Countries and Latin America: Preliminary Report*, US Foreign Economic Administration, 5 May 1945, http://www.lootedart.com/MFEU4K42774_print;Y

En los documentos se habla de que era “*considerado como el mayor experto en arte de la Argentina*” lo que es mucho decir. Su visa a Estados Unidos fue rechazada y por eso se radicaron aquí. Entre los coleccionistas locales la bibliografía sólo cita en asociación a ellos a un tal Erwin Goetz y a Nelly Heilbronner, exhibiendo en 1947 en el Museo Nacional de Arte Decorativo¹³². La imagen local fue de coleccionistas perseguidos por ser judíos aunque parece haber sido más complejo el tema.

Finalmente en este grupo debemos citar a Hans Schumacher por ser una personalidad conocida en el mundo científico nacional. Esta insólita referencia parece coincidir con quien fue doctor en química y en filosofía, habiendo nacido y pasado la guerra en Alemania llegó al país desde Estados Unidos en 1947. No sabemos nada de su etapa anterior. Aquí fue asesor de Fabricaciones Militares, investigador y docente universitario de larga trayectoria; falleció en 1985 transformado en un científico destacado. Una referencia lo indica a él o a alguien con el mismo nombre y apellido recibiendo un envío de “*doce pinturas procedentes de Ámsterdam llegadas a Bilbao el 23 de marzo de 1944: eran seis pinturas de Cezanne, dos pinturas de Van Dyck, tres pinturas de Rubens y una pintura anónima del siglo XVIII*”, que le enviaban desde la embajada argentina en Madrid¹³³. Esta historia la dejó escrita la espía María Aline Griffith Dexter quien había nacido en Nueva York. Era una famosa aristócrata que vivía en España y trabajó como agente de información de la CIA, por lo que difícilmente podía haber inventado la historia, pero todo es posible.

132. Marcelo Pacheco, (2004), Op. Cit.

133. Aline Romanones, (1988), *La espía que vestía de rojo*, Buenos Aires: Ediciones Grupo Z, pp. 214.



Extenso documento desclasificado sobre Heilbrunner y su familia

Otro grupo de personas lo forman quienes quisieron ocultar, por un motivo u otro, sus pertenencias. O lo hicieron sus sucesores en los casos de testamenterías. Suponemos, para pensar bien, que la mayor parte lo hicieron por el tema impositivo, pero eso no termina de explicar el secretismo. Un ejemplo: Matilde Anchorena de Vertraeten (ex de Ortiz Basualdo) tuvo una enorme colección de arte que recibió de su primer marido, Carlos Ortiz Basualdo Dorrego y cuya colección fuera conocida antes de la segunda guerra¹³⁴. Su propia colección siguió aumentando con los años. Su segundo

134. Registro de Juicios (sucesión) juzgado 7, secretaría 13, archivo del Palacio de Tribunales.

marido, Vertraeten, había sido su chofer en París y se casaron en 1916. Su palacio y sus cuadros en la calle Maipú frente a Plaza San Martín fueron famosos en esa Argentina opulenta. Se destacaban los tapices franceses y el arte griego además de la pintura europea y por eso fueron señalados por haber sacado obras de arte antiguo de Grecia, Turquía y otros países de Oriente. Ortiz Basualdo falleció en 1910 por lo que no pudo estar involucrado en sospechas de 1945. El problema surgió con la testamentaría de ella de 1969 en donde figura que cuadros y objetos descritos como de gran valor se vendieron sin autorización ni del juez ni de la sucesión y sin una lista, a cuatro días de fallecer. Como no existe un listado como para confirmar las sospechas de qué fue lo que compró o vendió y cuáles eran las dudas que le llegaron a Peter Watson en Inglaterra al revisar catálogos de remates en Europa, nada se puede saber con certeza. Absurdamente si las hubieran catalogado quizás hoy no habría sospecha alguna. Si alguien se ha preciado de sus obras de arte y las ha mostrado en sus paredes, no se explica el porqué no dejar una lista, fotos o documento alguno siquiera accesible al juez, salvo para vender sin pagar impuestos o para ocultar algo. Cosas similares han pasado con los enormes legados de otras familias. Valga como otro ejemplo de este último caso el de Antonio Santamarina y su esposa Lucy Blasco Escobar. Fueron lo más importante del coleccionismo de arte en el país de buena parte del siglo XX. Lucy Blasco Escobar fue la encargada de las ventas de la sucesión, tema que destapó la situación. Santamarina había nacido en Tandil en 1880 cuando su padre, el pionero Ramón Santamarina, había consolidado su fortuna. Además de destacarse en el mundo empresarial y político en especial en los años de la guerra mundial, fue miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes desde los 29 años, presidente de la misma en 1938 y perteneció a la Asociación Amigos del Arte donde tuvo cargos directivos. La colección de arte fue la más espectacular que tuvo un argentino y que así como adquirió obras al parecer sin papeles por otra parte donó muchísimas por todo el país. En su casa había Sisley, Utrillo, Courbet, Cessane, Doumier,

Delacroix, Corot, Monet, Pissarro, Picasso, Redon, Millet, Morri-
sot, Seurat, Jongkind, Toulouse-Loutrec, Carriere, Boudin, Goya,
Zurbarán, Zuloaga, Del Mazo, Benlliure y muchos Rodin, algu-
nos de los cuales pueden verse en la sala del Museo Nacional de
Bellas Artes que lleva su nombre. Otras obras fueron donadas al
Museo de Bellas Artes de Tandil, al de Rosario, al Jockey Club. A
la Biblioteca Nacional fue parte de su biblioteca¹³⁵. Existen varias
publicaciones con catálogos parciales de su colección y de sus
ventas, aquí y en el exterior, aunque es difícil separar las ventas
que hizo él mismo de las que hicieron los miembros de la familia.
Ya en 1946 hubo una venta grande hecha por su hija Mercedes,
y de allí a la salida ilegal de obras en 1976 –tema que fue portada
de los diarios nacionales–, hubo mucho que nunca quedó claro.
Tuvo obras que provenían del museo Hermitage como el retrato
hecho por Francois Clouet exhibido en el Museo de Arte Deco-
rativo en 1945.

Otra personalidad de su tiempo fue Alberto Duhau, miembro
de una de las más ricas familias argentinas pero que pese a eso fue
sospechado por la *Robert Commission* (1943-45). Las fichas que lo
involucran son confusas y seguramente erradas al menos en lo
político; pudo comprar o vender obras aparecidas en la guerra pero
fue un militante contra el nazismo. Las fichas lo señalan como
asociado a los Koenigsberg y a Mandaro por lo que se consideraba
que tenía “actividades sospechosas” lo que no quiere decir nada.
Se sostiene la presunción basada en que sus comunicaciones eran
en código, secretas. Pero los documentos dicen que “no tenemos

135. Antonio Santamarina, (1942), *My pleasures in Collecting*, *Magazine of Arts*, Vol. 35, N. 2, pp. 52-57; Julio Avellaneda Santamarina y Santamarina y Ramón Valcárcel, (1943), *Homenaje en el 150 aniversario de su llegada a la república Argentina*, Buenos Aires: Edición del autor; AAVV, (1939), *Quién es quién en la Argentina, biografías contemporáneas*, Buenos Aires: Editorial Kraft.; parte de su colección puede verse en el catálogo de Bullrich y Cia. de septiembre/octubre 1955 y en el catálogo publicado en Londres en 1965 titulado *Tableux, dessins et bronzes francais dans le collection de monsieur Antonio Santamarina*.

pruebas de que esté envuelto en arte robado” que era lo que les importaba observar. Es el caso de tantos otros de quienes no había pruebas sino sólo sospechas. Duhau, presidente de la Sociedad Rural y ministro en la dictadura de Uriburu fue un militante nacionalista católico, sus ideas las publicó en libros y en su revista *Orden cristiano*; la portada de su libro llamado *Las dos cruces* es una cruz cristiana que atraviesa una swástica: más claro imposible³⁶. Falleció en 1969. En 1992 hubo en su mansión un robo de doce pinturas europeas que la prensa valuó entre 1.5 y 5 millones de dólares y que los medios de comunicación supusieron una maniobra para sacar las obras del país, en especial el cuadro de Piero di Cosimo llamado *Retrato de una dama*, que era de lo poco que ya quedaba de lo que hubo. Es lamentable que no exista un catálogo de sus obras con el origen y venta ya que eso limpiaría su nombre de manera definitiva.

Dos casos extremos en este grupo lo componen quienes fueran directivos de museos: el primero es Luis María Carreras Saavedra que a los 31 años fue contratado como el experto del recién creado Museo Nacional de Arte Decorativo; hoy resultaría imposible que un coleccionista autentique para el estado y a su vez dirima lo que se compra y se exhibe, pero era otra época. Fue hijo y sobrino de grandes coleccionistas, se suponía que era gran conocedor aunque fueron obvias sus falencias al incluir objetos tanto falsos como de los que no pudo aclarar su autenticidad. Fue quien se suponía que debía haber investigado el origen de las obras que entraron a su museo por años. Continúa la lista quien fuese el director de Arte Decorativo, Máximo Etchecopar, un diplomático argentino nacido en Tucumán (1912-2000) que militó en agrupaciones de derecha. Católico fanático, embajador

136. Arturo Perpere Viñuales, (2011), Rafael Pividal y Alberto Duhau: Aportes y debates en torno a la idea de democracia en el pensamiento político de intelectuales católicos, en: *Revista Colección*, Año XVI, N.º 21, pp. 65-92.

en el Vaticano, publicó libros sobre el nacionalismo al grado de entrar en el antisemitismo como política activa. Después de la guerra alivianó sus posturas aunque siguió en la senda del nacionalismo. Recibió medallas de cuanta agrupación de derecha pueda existir. Fue un coleccionista de rango medio. Figura entre los más destacados fascistas de la historia. Toda su colección desapareció con su muerte.

Ignacio Pirovano Lezica Alvear fue una persona de la cultura nacional conocido por ser “*el único oligarca peronista*”, frase de la que existen diferentes versiones como la de Carlos Méndez Mosquera diciendo que era “*El único peronista paquete y pituco que yo conocí*”. La primera mitad de la vida la vivió coleccionando y pintando en París en donde había nacido. En 1945 y coincidente con el final de la guerra vendió toda su colección europea para comenzar con lo moderno. Llegó a director del Museo Nacional de Arte Decorativo al ser fundado en 1937 por su parentesco con la familia propietaria y siguió siéndolo hasta 1953 aunque durante muchos años residió en Francia; dio que hablar su apoyo y relación con coleccionistas dudosos y sospechados, y a eventos que consideramos hechos para lavar obras sin genealogía. Fue designado por Perón presidente de la Comisión Nacional de Cultura pero sus intereses por unir la modernidad en el arte con el peronismo en la política, sin dejar de pertenecer a su aristocracia natal, lo llevó a un camino sin salida. Las publicaciones oficiales lo han presentado con una historia que aparenta ser coherente porque desde el final del peronismo se dedicó a comprar arte moderno, al que impulsó y cuya colección legó al Museo de Arte Moderno. Pero nadie puede terminar de aclarar cómo vivía en París a la vez que dirigía el museo aquí, ni la historia de los objetos griegos que trajo consigo. Parecería que fue trayendo de Europa mucho más de lo que se dijo, parte se fue vendiendo y quedan de ello en el Museo Nacional de Arte Decorativo algunos que donó, como también lo hizo con una excepcional metopa griega que fue al Museo Nacional de Bellas Artes. Por cierto fueron cosas que en realidad ya eran invendibles en el mercado internacional, unas por poco, otras por

demasiado grandes para moverlas en silencio. La relación de él con un fascista como Echeopar y con el grupo de Muebles Comte de Mandl quedó en sombras porque había un fuerte enfrentamiento de posturas estéticas con Bustillo. Estaba casado con Lía Elena Elizalde Sansinena con lo que se vinculó, además de otros grupos del arte, con los grandes capitales trasnacionales y con Perón y Eva, por lo tanto su suegra era la mujer más poderosa y rica del país y a su vez creadora de la Asociación Amigos del Arte. Juan José Sebrelli narra cómo ambos Pirovano educaron a los Perón en las pautas culturales de la clase alta, especialmente a ella en el vestir, ayudándola en su viaje a Europa con las joyas y vestuario. Su impulso al arte moderno fue un gesto ambiguo ante un peronismo en el que muchos sostenían la férrea postura de que debía perseguirse al *Arte Degenerado*, como predicaba Ivanissevich desde 1948. Suponemos que no le sería posible aceptar que el médico presidencial y luego rector universitario dijese de lo que él consideraba arte, que era el producto de “*anormales, estimulados por la cocaína, la morfina, la marihuana, el alcohol y el snobismo*” lo que generaba “*aberraciones visuales, intelectuales y morales*”. Realmente Ivanissevich y Goering no pensaban muy diferentes. Por suerte el arte abstracto pudo seguir vivo, pero Pirovano que mantenía una actitud conservadora en el Museo mientras impulsaba el arte moderno en lo privado, terminó alejado del poder.

Podemos incluir aquí a otras colecciones nunca descritas. Una fue la de Charles (Carlos) Diehl y María Elena Popolicio de Diehl. Ella fue investigada al vender la sucesión de su marido aunque las obras eran del matrimonio. Diehl, nacido en 1888, se inició en el mundo del arte en Europa especializándose en arte griego clásico como buen viajero millonario. Fue un coleccionista y a veces comerciante que vivió gran parte de su vida en Mallorca y en París, con inversiones en establecimientos rurales. Fueron personajes exóticos en Palma de Mallorca donde decidieron vivir tras varios viajes y de organizar un grupo que se centraba en el pintor Hermén Almada Camarasa. Recorrió el mundo apoyado por sus parientes los Tornquist y su fortuna, su

abuelo fue el primer embajador alemán en el país. Se reunía con él en Europa lo más selecto de la sociedad argentina. Mantenía amistad con Alejandro Bustillo con quien compartió el estudio de arquitectura. Vivió básicamente en Mallorca. Se había casado con Delia del Carril de quien se divorciaría más adelante y ella se casaría con Pablo Neruda; y él con la heredera del rector de la Universidad de Buenos Aires, María Elena Popolicio, cuya hermana estaba casada con Ricardo Güiraldes en París. Con Bustillo hacían compras de pintura para enviar a Buenos Aires¹³⁷. Falleció aquí en 1953. Durante su vida compró y vendió cientos de cuadros; tuvo varios Modigliani e impresionistas de todo tipo. Cayó en las redes de sospecha quizás por el volumen de obras que manejó, más no sabemos. También la colección de Erminda Luján Duarte, la hermana menor de Eva Perón y la última en fallecer, llamó la atención. La familia, al ser consultada, aclaró que ella sí había poseído obras de arte pero no en cantidad considerable, las que fueron vendidas hacia 1975. Compró mucho aunque sin ser experta o conocedora, por gusto de lo caro y fino. Se desprendió de algunas obras ya en tiempos del segundo gobierno de su cuñado y quizás por eso su nombre está registrado como vendedora según la lista de Peter Watson. Su marido era el director de aduanas en Buenos Aires.

Entre los grandes coleccionistas que movieron obras de arte en cantidad se encuentran individuos y familias poderosas en Europa, las que por diferentes motivos buscaron refugio en el país: desde los que huían por ser de la nobleza y arrastraban tras de sí sus posesiones hasta los que equivocadamente apoyaron a Hitler con grandes sumas de dinero pero confiaron en él. Uno de los casos más sonados fue el de Karl Ludwig, conde de Luxburg y Carolina Martínez de Hoz. Desde siempre que se tocó el tema

137. Francisca Lladó Pol, (2013), Mecenazgo argentino en Mallorca, Adán Diehl, Carlos Tornquist y el Hotel Formentor, en: *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, N.º 59, pp. 79-100.

del tráfico del arte en el país se habló de los Martínez de Hoz, en plural, proyectando la patética imagen del empresario y ministro de la Dictadura hacia sus antepasados, aseverando que todos los miembros tenían obras de arte saqueadas. Hemos leído los delirios acerca de su palacio en Berlín en donde se dijo que juntaban los cuadros robados por los nazis, lo que nadie pudo probarlo. El único caso familiar incluido en las listas de investigados es el de Carolina Martínez de Hoz, y por conexión su marido Friedrich, Conde de Luxburg, príncipe de Carolath-Beuthen y príncipe de Schoenach-Carolath, ellos ya tenían arte y palacios al igual que grandes obras desde muy antiguo, las que hoy podemos ver en su castillo en Aschach comprado en el siglo XIX y restaurado, que es patrimonio nacional. Es el clásico caso de quienes llegaron a la guerra con grandes colecciones, que su amistad con el nazismo posiblemente les permitió acrecentarlas o mantenerlas y luego en el exilio fue imposible separar unas de otras.

Leonor Martínez de Hoz se había casado en 1899 con el barón Hjalmar Carlos von dem Busche Haddenhausen, canciller de Alemania, y la hija del matrimonio, Matilde, lo hizo luego con el príncipe Ulrich Kinsky, descendiente de una familia de Bohemia y luego residentes en el país que perdieron sus propiedades cuando el gobierno checo les confiscó su palacio en Praga, cuatro castillos, 25 mil hectáreas de campos y cuatro fábricas de cerveza. Cuando la expropiación ocurrió su esposa argentina y su hijo Franz ya estaban en Buenos Aires desde mayo de 1939. Carolina Martínez de Hoz se casó en primeras nupcias con el príncipe Georges Maziroff, edecán del zar Nicolás II de Rusia. Más tarde lo hizo con Karl Friedrich, conde de Luxburg. Era el heredero de varias familias de la nobleza e hijo de un gran personaje del Primer Reich. Se hizo cargo en 1905 del palacio de su padre en donde había una colección de arte hecha en conjunto con otro coleccionista, Von Kissingen. Allí el Bismarck reunía a la nobleza en los finales del siglo XIX siendo la mejor colección de Baviera. Luxburg pertenecía a la realeza germano-suiza que se remontaba hasta el siglo XVIII. Era abogado en el Imperio Alemán, fue embajador en China, en India, en la

Argentina y en otros países en América del sur. Como embajador durante la Primera Guerra se enfrentó a Yrigoyen para que dejara la neutralidad. Trajo la declaración de guerra contra el país por lo que Alemania hundió tres barcos cargueros nacionales y por eso fue expulsado. Estados Unidos como venganza publicó telegramas secretos de Luxburg donde ridiculizaba al país y a algunos de sus gobernantes, generando fuerte antipatía contra su persona. A partir de su regreso a Alemania se dedicó a manejar sus tierras e inversiones y a las relaciones públicas con miembros del partido nazi en ascenso, en donde él y su esposa se posicionaron como portavoz entre las familias reales y los nazis. Su tema era lo relativo a las tierras que el futuro Reich quería invadir y que eran en su mayor parte herencia de esas familias. El conde le fue de utilidad al nazismo porque conocía el mundo mejor que cualquiera de ellos y estaba emparentado con toda la realeza europea, viajaba y mantenía buenos tratos con Von Ribbentrop como ministro de relaciones exteriores. En su palacio se reunía una agrupación Arianista, la Sociedad Vrill, que se dedicaba al ocultismo como entretenimiento, su líder María Ozich era amiga íntima de Carola. Finalmente los nazis se enfrentaron a la realeza a la que no podían tener de aliados.

Desde 1933 Karl empezó a viajar por América Latina abriendo negocios. No se sabe qué tipo de tareas hacía, para algunos era extraoficialmente vocero o negociador nazi o más bien pro-germano, pero los intereses económicos no tenían nombre, el dinero era dinero. Así viajaba haciendo contactos y financiando grupos germanos y suizos de interés social, como clubes o beneficencia. Se reunía con políticos y militares financiando más de un golpe de estado como el de Bolivia de 1943. En 1939 vino a vivir toda su familia a Buenos Aires y fueron recibidos por el Presidente Ortiz; se instalaron en Ramos Mejía en una mansión. Nunca lograron sacar de Europa todas sus colecciones de arte ni mobiliario al grado que él mismo huyó a través de Suiza. Era la fortuna más importante de ese origen en Sudamérica y su actuación en la Primera Guerra había quedado olvidada. En la Argentina sus primeras relaciones

fueron con Farrell y Fresco a quienes les entregó cinco millones de dólares. Ese dinero se usó para fundar la Unión Nacional Argentina de fuerte contenido nacionalista y para comenzar la revista *Cabildo*. Así fue logrando tejer una red de ayuda a refugiados nazis y germanos no nazis cuando el derrumbe de Alemania fue obvio. Recibió y financió la llegada de barcos con emigrantes desde 1945, especialmente para las familias nobles que habían padecido el nazismo. Rescató de un campo de concentración soviético a la princesa Hermine Reuss de Greiz, la emperatriz de Prusia, ya que al igual que para los nazis, para los soviéticos la nobleza era considerada enemiga. En 1955, antes de morir donó uno de sus castillos e hizo pública una parte de su colección que los nazis nunca supieron que tenía escondida. En América Latina se convirtió en un hombre de influencias financiando la llegada a la presidencia del dictador Stroessner. Fundó colonias para radicar gente de Italia, Suiza y Alemania, apoyaba movimientos políticos si había germanos y si eran dictatoriales o monárquicos más aun. Tuvo peso en la política venezolana donde los estados petroleros fueron usados para enviar ese producto a Alemania entre 1942 y 1944, y logró generar un movimiento para que se independizara la provincia de Zulia. No casualmente el cónsul local era pariente directo del mariscal Goering. En Europa tenía entre otras cosas la pintura de *Judith con la cabeza de Helofernes* pintada por Lucas Cranach el Viejo y *El bautismo de Cristo* de Wohlgemuth. Tras su muerte en Ramos Mejía en 1956 hay coincidencia en que estaba allí una de las colecciones de arte más importantes que pudo haber habido en la Argentina.

Otra familia de la aristocracia europea la formaron Fritz Thyssen y Anita (Anna) Gräfin Zichy-Thyssen. Fritz era nieto del fundador del imperio industrial alemán dedicado a la metalurgia y que produjo la mayor parte de las armas usadas por las guerras de ese país. Había nacido en 1873 y llegó a la Argentina en 1950. Su padre, August, había sido miembro prominente del partido nazi. Su única hija fue Anita (Anna) quien vivió también aquí. Fritz participó ligeramente de la primera guerra, luego se dedicó a la

política además de a su empresa. Cuando Francia invadió el Ruhr y sus industrias fue perseguido por organizar a los otros empresarios a resistir el Tratado de Versalles. Desde 1926 tenía trabajando más de doscientas mil personas a la vez que actuaba como político conservador y nacionalista. Fue financista de Hitler y su grupo de activistas al grado de ser de los que lo apoyaron para que se lo designara canciller en 1933. Pero luego comenzó a estar en contra de algunas de sus medidas extremas como los asesinatos de la *Noche de los Cuchillos Largos* para acabar la oposición, el cierre de los gremios, la supresión de otros partidos y la violencia de la SS. Incluso se opuso al exterminio de los judíos y la persecución a los católicos. Las relaciones se rompieron y renunció a sus cargos políticos. Esto llevó a que se exilara en Suiza y su empresa fuese nacionalizada. Mientras hacía sus trámites en Francia para venir a la Argentina –elección hecha por motivos que desconocemos–, fue capturado y enviado a Alemania.

A partir de allí es la historia de tantos que ayudaron al nazismo y luego fue demasiado tarde: lo encerraron por años en un sanatorio, luego lo enviaron al campo de concentración de Sachsenhausen y en 1945 a Dachau. Su mujer en vez de escapar decidió permanecer con su esposo y allí pasaron la guerra. Si bien fue relativamente bien tratado ya que Hitler le debía buena parte del dinero de su subida al poder, vivió los horrores de los campos de exterminio. Su vida fue fruto de libros y de encendidas polémicas a favor y en contra, héroe, mártir o imbécil, aunque es cierto que se negó a usar esclavos en sus fábricas. En 1950 se trasladaron a Buenos Aires donde él falleció al año siguiente, su esposa en 1965 y su hija en 1990. Su colección de arte era monumental y la Fundación Thyssen y sus museos en Europa son muestra de ese poderío, en gran parte llegados a la Argentina y luego regresados a España. Fue una fortuna incalculable, las obras de arte son miles y el conocimiento de lo que estuvo en el país sería una investigación por sí misma. Por lo general no participaron de los eventos del arte nacional aunque Anna llegó a enviar obras en la década de 1960. Más tarde hubo algunos

escándalos menores por la salida de sus obras, como cuando en 2004 salieron del país un Sisley y un Delacroix para Madrid al museo familiar, al igual que algunos otros que no reconocieron la legislación vigente.

Caso similar al anterior, del que aunque sepamos que vivió aquí y que tuvo grandes obras todo quedó en silencio, está René T. Brosens. De origen belga fue subdirector de la CHADE-CADE española local junto a Cambó y otros coleccionistas de arte. En los primeros años del peronismo fue factor clave para mantener las buenas relaciones entre los militares y la empresa eléctrica. Estuvo en medio de los mayores escándalos financieros del país. Fue cliente y proveedor de obras de Von Koenigsberg. Tuvo una notable colección de arte europeo y compró mucho a través de la galería Muller, en especial sus grabados, pero no sabemos que nada haya quedado en el país. Desconocemos todo sobre su relación con el arte lo que posiblemente sea un tema de estudio de escala europea. Junto a él debemos nombrar un caso que ha trascendido las fronteras y se han publicado libros sobre su vida: Francesc (Francisco de Asís) Cambó y Batlle. Conocido como Francisco Cambó fue quien tuvo en el país de la guerra y posguerra la más grande y valiosa colección de pintura llegada desde Europa. Resulta inimaginable lo que colgaba de las paredes de este millonario catalán durante los seis años que vivió aquí (1941 a 1947) y se generaron a su alrededor infinidad de escándalos, tropiezos y enfrentamientos. Algunas de las mejores obras que hoy ostentan el Museo del Prado y del Museo de Arte de Barcelona pasaron por Buenos Aires: las tres grandes tablas de Sandro Botticelli (la serie de *Nastagio degli Onesti*)¹³⁸, cuadros de Tintoretto, Fra Angélico, El Veronés, Correggio, Lippi, Tiziano, Rafael, Rubens, Cranach, Gainsborough, Van Dyck, Quentin de

138. De los tres cuadros de Botticelli que compró entre 1926 y 1929 uno resultó falso. Pagó lo que hoy podrían suponerse como más de cuarenta millones de euros.

la Tour, Fragonard, el Greco, Murillo, Zurbarán, Velázquez, Rubens, Goya, Del Piombo y Tiépolo entre tantos otros. Hoy se calcula el valor de su colección en superior a los cincuenta millones de euros. Tenía parte de los grandes tesoros de Europa que los entró y sacó con libertad. Varias veces fue ministro en España, de tradición conservadora y catalán por definición. Trabajó siempre por el nacionalismo local y por los principios conservadores que lo acercaron primero al rey Alfonso XIII y luego a Franco. Con Primo de Rivera comenzó a alejarse del poder hasta que en 1936 se lo acusó de haber financiado el golpe de estado con la Segunda República. Al iniciarse la Guerra Civil residía en Suiza desde donde manejaba sus negocios entre ellos la CADE, empresa eléctrica internacional. Pero su situación política le impedía regresar a su país donde el avance catalán mostraba que iba hacia la izquierda y no hacia su añorada derecha, por lo que jugó buena parte de sus intereses en instalar con los alemanes de la AEG la empresa CHADE en Argentina. Y se trasladó en 1941 hacia aquí con sus obras de arte, sus automóviles y otras riquezas. Apoyó y financió al general Franco en su llegada al poder pero se dio cuenta tarde que aquel no iba a permitir una Cataluña libre y aunque coincidieran en lo ideológico no quiso mantenerse junto a él. Como empresario fue destacado, generó negocios en una escala sólo comparable a los millonarios de Estados Unidos de donde copiaba su comportamiento personal. Se relacionó con los grandes capitales que enviaba Alemania hacia el exterior, a la Argentina de manera especial, donde juntos controlaron la producción de electricidad, pero no por eso se alejaba de Inglaterra, Bélgica o cualquiera que trajera un buen negocio. Su historia personal, entre cuadros, lujos y mujeres, es insólita. Narrada por un historiador: *“Cambó fue una especie de millonario a la norteamericana (...), amante del lujo exquisito, del coleccionismo, de vivir bien y de viajar mucho, era capaz de gastarse casi tres millones de pesetas en 1929 –hoy serían más de 25 millones de euros– en la compra de unos paneaux pintados por Sandro Botticelli que representan unas deliciosas escenas del Decamerón, para donarlos al Museo del Prado en 1941. Al fin y al cabo, un político que solía*

pasarse la noche leyendo a Plutarco o a Tito Livio; que desde su lecho podía contemplar a Botticelli y quizás el mejor retrato del Quattrocento italiano; que era un apasionado de los automóviles (a su muerte tenía dos Rolls Royce, un Packard y un Austin); y que había remontado el Nilo hasta Abu Simbel a bordo de su yate Catalònia, no dejaba de ser un hombre tan admirado como envidiado. Y además tenía unas relaciones sentimentales de auténtico culebrón”¹³⁹.

Cambó tenía además de sus pinturas, colecciones de objetos de plata renacentistas, jades, porcelanas chinas, gobelinos, muebles franceses del siglo XVIII y su biblioteca de más de 30.000 volúmenes antiguos selectos. Todo eso pasó por el país sin dejar huella. El que lo enviaran a España llevó a que Perón tratara de impedirlo o al menos lo intentó en 1952, pero al final todo fue sacado. En vida Cambó había donado sus cuadros a los museos de Madrid y Barcelona, el problema era trasladarlos desde Buenos Aires después de terminar los largos trámites de la sucesión hacia su esposa, porque era un enredo de empresas dispersas por el mundo. Además pesaba y pesa aun el que algunos de sus cuadros habían sido comprados en los remates que los nazis hicieron en Suiza en 1939 de obras robadas a particulares. En los documentos desclasificados del Ejército de Estados Unidos figura claramente su nombre y que su proveedor fue la Galería Fischer. En su quinta *Mon Repós* en San Miguel guardaba la parte más importante, el resto estaba en su residencia en la avenida Libertador. Enviar sus cuadros a España fue un escándalo nacional que se entendía como una pérdida para Argentina, hecho que nunca se había planteado antes¹⁴⁰. Para aplacarlo Perón intentó que se quedara en el país lo que ya no se

139. Borja de Riquer i Permanyer, (2012), Francesc Cambó: una biografía necesaria y compleja, en: *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, N.º 8. Disponible en: <http://ccec.revues.org/3769>; en el sitio puede verse una detallada bibliografía sobre la vida de Cambó.

140. Jean Ziegler, (1997), *El oro nazi*, Buenos Aires: Planeta; Rogelio García Lupo, (1997), *El arte marcado por Hitler, revelaciones sobre la colección Cambó*, en: *Clarín*, 31 de agosto 1997, pp. 14-16.

había ido. Era evidente que Argentina podía llegar a colgar en sus museos una colección que jamás volvería a tener la oportunidad de poseerla, pero había que haber actuado antes por lo que todo se fue ya que para evitar una nacionalización la familia era experta. Los cuadros principales fueron enviados a Madrid en 1954 mezclados entre el equipaje del diplomático español acreditado aquí Manuel Aznar –abuelo del que luego sería presidente de España–, que había fallecido poco antes. Pese al escándalo al ser descubiertas las obras llegaron en Navidad de ese año a España y desde esa fecha cuelgan en los museos de aquel país. Argentina, con su historia a cuestas de no controlar las aduanas terminó siendo engañada con total sencillez.

Coleccionista muy diferente fue Jacques Marie (Juan María) de Mahieu ya que a diferencia de otros no coleccionaba pintura sino piezas arqueológicas. Pueden verse en Internet diversas fotos de su casa posando con excelentes urnas guaranícas. Trajo desde Francia antigüedades diversas y una muy buena biblioteca en francés, alemán y español. Alumnos que llegaron a ir a su casa copiaron sellos nazis de libros provenientes de bibliotecas judías saqueadas, y al menos hemos visto uno de la “*Bibliothek der Jud. Gemende Berlin*”. Fue un nazi francés enrolado en las SS que aquí además de profesor de la universidad participó en la redacción de la Constitución Nacional de 1949. Estuvo en la Comisión Peralta para vender pasaportes a los criminales que buscaban refugio junto con Horst Fuldner y Rudy Freude. La trayectoria de De Mahieu es tristemente célebre y sus seguidores se cuentan por miles en el mundo por su historia aria de América¹⁴¹. De Francia huyó en 1945 a través de la ruta del Vaticano porque formó parte de la 33^a División Charlemagne en la Waffen-SS. Llegado a la Argentina estudió en la Universidad de Mendoza y luego en la de Buenos Aires obteniendo varios títulos. Pero su interés

141. Jacques de Mahieu, (1979), *El rey vikingo del Paraguay*, Buenos Aires: Hachette.

estaba en la antropología y la arqueología en donde desarrolló parte de sus teorías aplicadas al pasado para justificar el presente. Comenzó a militar en los grupos Justicialistas donde se destacó por la fuerza de sus ideas nacionalistas. Enseñó en Mendoza y luego de la muerte de Perón buscó refugio académico en la Universidad del Salvador. En sus últimos años fue profesor del Colegio Militar. En la década de 1950 fue impulsor de la organización antisemita Tacuara¹⁴². Gran parte de su vida la pasó asilado por Stroessner en Paraguay regresando solamente con los gobiernos Justicialistas. Su gran biblioteca fue vendida en la década de 1970.

Los Emden, Max y Enrique, son otros investigados que aunque con poca relación con Argentina ya que vivieron aquí sólo unos años antes de trasladarse a Chile, sí participaron en exposiciones públicas locales. Los sospechados eran padre e hijo, el primero murió antes de terminar la guerra y las colecciones pasaron a su sucesor, Max había nacido en Hamburgo en 1874 y falleció en Suiza en 1940. Era el heredero de una familia poderosa que se había dedicado a la industria textil iniciando la venta en tiendas de departamentos. Fue propietario de enormes extensiones de tierras y obras de arte de primer rango y un verdadero *playboy* de escala internacional. Desde 1933 fue perseguido por ser judío y los nazis le decomisaron sus cadenas de tiendas. En 1938 comenzó a vender sus obras de arte de las cuales al menos una estuvo en la colección privada de Hitler, un cuadro de Bernardo Bellotto. Se refugiaron en Suiza con lo que salvaron parte de sus obras. La viuda, Clara Fruend y su hijo Enrique, vendieron buena parte de sus obras a través de casas de remate en Suiza usando un comerciante poco escrupuloso llamado Walter Feilchenfedt, y se desprendieron de sus tierras las que fueron recuperadas después de la guerra. Vendieron cuadros de Manet, Renoir, Van Gogh (una conocida obra llamada *Jardín de flores en Arlés*) y un famoso Monet llamado *Flores en el*

142. Roberto Bardini, (2002), *Tacuara: la pólvora y la sangre*, México: Editorial Océano.

campo cerca de Vethueuil. Varias de sus obras pasaron por manos de Paula Von Koenigsberg y luego se vendieron a museos de Estados Unidos. Mantenía relación con Hans Wetland y otros comerciantes involucrados y sospechados como Arthur Goldschmitt, ellos le cerraron el círculo del que no pudo salir, siendo o no inocente. La viuda del padre, habiendo perdido gran parte de la fortuna de su marido en Suiza emigró con su hijo a la Argentina, luego fueron a Chile. Los sucesores iniciaron demandas para recuperar las obras de arte de las cuales varias quedaron en manos del Estado alemán, otras terminaron en el *Metropolitan Museum* en Nueva York y en otras instituciones. Los cuadros no han sido restituidos porque los tribunales internacionales consideraron que las ventas no habían sido hechas por razones humanitarias sino por lucro cuando ya estaban a salvo. Sus nombres aparecen como sospechados y muy estudiados aunque hay poca justificación para el caso del padre, el gran coleccionista, del que el FBI dice que vendió en Suiza en 1939 un Degas a Graupe mientras éste estaba en Francia huyendo de los nazis, pese haber estado conectado con la compraventa con ellos hasta ese año. Posiblemente la viuda siguió teniendo obras en Buenos Aires donde figura residiendo y exhibiendo¹⁴³.

Hay otro conjunto de coleccionistas que fueron investigados por motivos diferentes al arte, es decir que la inteligencia Aliada estaba interesada en ellos por ser responsables de empresas estratégicas, y si había arte sospechado mejor aún. Luego hablaremos de Frederich Mandl, el dueño de Muebles Comte, quien la bibliografía ha asumido que más que traficar arte lo que importaba de él era que no instalara sus fábricas de municiones en el país. En ese sentido creemos que cayó en la lista el nombre de Lupo A. Stein, judío, quien nació en Praga y llegó en 1941 con amplios conocimientos de arte a dirigir la sucursal de la galería Wildenstein en Florida 941. La llegada en ese año de la guerra y las acusaciones contra la saqueada galería, no diferentes a las que

143. <https://haitiholocaustsurvivors.wordpress.com/2010/04/27/>

tuvieron muchas galerías internacionales al recibir obras de terceros sin origen claro, es lo que lo pusieron en observación.

Entre estos coleccionistas de los que no sabemos si el interés estaba en su arte o en su universo empresarial estaban también Alfred (Alfredo) Hirsch y Jorge Hoster quienes siempre figuran juntos. Hirsch fue una personalidad descollante en el mundo empresarial argentino y en el coleccionismo de arte y la mayor parte de sus obras están en el Museo Nacional de Bellas Artes por testamento desde 1983. Ya había hecho antes muchas donaciones. Desconocemos bien los motivos por los que fue incluido en las listas de las comisiones de investigación; figura por compras hechas en la década de 1930 como un Rubens pero hay otro de 1947. Mucho se discutió en los papeles una *Crucifixión* de la que no tenemos datos concretos. Parece ser otro caso de la inteligencia de Estados Unidos aplicada sobre una de las empresas que exportaba alimentos. Hirsch nació en Alemania en 1872 y falleció aquí en 1956, llegó al país en 1897. Fue el director de la empresa Bunge y Born, la mayor cerealera de su tiempo. De religión judía se hizo cargo de la empresa antes de los treinta años. Entre otras compañías dirigió la tristemente célebre La Forestal, cuyas huelgas a inicio del siglo XX fueron brutalmente reprimidas. En algún momento llegó a ser una empresa totalmente germanizada pero nunca dejaron de tener negocios o equipamiento comprado a quien fuese necesario. Su residencia en estilo inglés en Belgrano continua frente a la plaza Castelli; allí albergaba su colección de obras de arte, de calidad y gusto excelente si pensamos que sólo lo entregado al Museo Nacional de Bellas Artes consistió en veintiséis obras de los siglos XVI y XVII, incluidos Rembrandt y Rubens, y su herencia financió la sala en donde exhibirlos¹⁴⁴. Destacamos la confusión que muestran los Aliados incluso al no estar seguros de confundirse ya que Alfred Hirsch es un nombre común en el mundo germano. Otro señalado fue su segundo en la empresa,

144. Mario Rapoport, (2014), El señor de todo, en: *Página 12*, 2 de enero de 2014.

Jorge Oster, quien compraba obras impresionistas en la galería Muller, a los Koenigsberg y a Wildenstein. Parece en la misma situación Stefan (Esteban) Felsenstein, nacido en Alemania en 1909 que vivió en Bolivia en la década de 1930 como ingeniero y director de la producción de estaño por la empresa Philip Brothers. Llegó a la Argentina en 1940, era judío, vino desde Inglaterra y no de Bolivia según los papeles, emigró a Brasil en 1946 y falleció en Inglaterra. Los datos sobre su vida y posesiones son mínimos aunque figura como un gran coleccionista de arte comprando durante y después de la guerra¹⁴⁵. El Ejército de Estados Unidos lo tenía vigilado por sus embarques de metales estratégicos pero también por haber sido comprador o intermediario de la Galería Muller en Buenos Aires en la compra-venta de dos cuadros de Renoir en 1943 y en relación con Emden.

Friederich (Fritz, Federico) Mandl fue uno de los personajes famosos en Austria y en Argentina, acusado a la vez por nazis y aliados de ser parte del grupo opuesto en sus acciones comerciales. Nacido en Austria en 1900 heredó una fábrica de municiones y armamentos que aprovechó en la Primera Guerra. Pero no logró establecer relaciones con el nazismo después de la anexión de su país a Alemania, no sólo por su postura política sino también porque era judío, lo cual lo envió al exilio. Había sido miembro activo de un partido de ultraderecha pero no del partido nazi porque no estaba de acuerdo con la anexión de Austria y coincidía en todo lo demás salvo en el antisemitismo. Es de los varios que creyeron poder no mezclar su religión con los negocios pero eso no funcionaba con los nazis. Los Mandl habían hecho grandes negocios porque además de a su propio país le habían vendido armas a cualquier otro que las quisiera. Como bien lo definió Rogelio García Lupo no era traficante de armas sino fabricante¹⁴⁶. Hitler no

145. Sus cartas y escritos están en la Philip Brothers Collection, Leo Baeck Institute, Nueva York.

146. Rogelio García Lupo, (2001), Los fusiles de Perón, en: *Clarín*, 01 de julio de 2001.

le perdonaría que le vendiera armas a Engelbert Dollfuss, el canciller austríaco que gobernó hasta 1938 cuando los nazis lo asesinaron. La relación de Mandl con el nazismo, las dictaduras y la venta de armas es una historia llena de chismes y datos cruzados. Si bien tuvo reuniones con Mussolini y hasta con Hitler y Goering, también le proveía armas a otros grupos paramilitares. Pero después de la anexión de Austria su fábrica fue incautada, pero él ya había sacado su dinero del país. Goering siempre se opuso a él por no considerarlo digno de confianza, y no parece que el gran mariscal estuviese equivocado ya que el hermano de la última esposa de Mandl fue Eduard Brücklmeier, un diplomático nazi joven ejecutado por ser parte del complot para asesinar a Hitler con una bomba. De todas formas y gracias a que intercedió Mussolini, Hitler le devolvió a Mandl sus posesiones personales incluidas las obras de arte, la colección de automóviles y muchos millones en dinero. Mandl se instaló en Francia pero poco más tarde y ante la posibilidad de la expansión nazi decidió exilarse en la Argentina. Aquí ya había hecho negocios y se le abría una buena posibilidad de desarrollo de su especialidad: fabricar armas para gobiernos que giraban cada día más a la derecha. Pero el Estado no le garantizó las compras lo que hacía poco viable la inversión. Desde el inicio contó con el apoyo de Perón cuando era vicepresidente porque entendía la importancia de tener autosuficiencia en este tema, pero Estados Unidos inició una fuerte campaña contra Mandl. Era cierto que sus patentes de acero y caucho eran traídas de Austria y que sus regalías salían del país, pero que Argentina fabricara armas implicaba un cambio en la relación interamericana en un momento en que Estados Unidos sospechaba la posible unión argentina al Eje. Mandl invirtió en emprendimientos diversos, en hacer muebles, embolsar arroz, compró una mina de carbón en Mendoza, parte de la compañía naviera Mihanovich y logró un pasaporte diplomático paraguayo¹⁴⁷. El escándalo que

147. Ronald Newton, (1992), *The Nazi Menage in Argentina*, Stanford: Stanford University Press.

hacían Inglaterra y Estados Unidos por su relación con Perón no era bien visto en la oligarquía local que lo marginaba de sus círculos, además no aptos para judíos.

Los militares desde el golpe del GOU estaban interesados en el desarrollo de la industria de base; entendían que sin autonomía industrial no había posibilidad de autarquía y tenían la ventaja de tener petróleo. De allí que los proyectos de Fabricaciones Militares, YPF, YCF y la industria química que habían impulsado los alemanes podrían ser apropiados para un Estado militarizado. Pero no se contó con que Estados Unidos vería la idea de la autosuficiencia como un problema. Era el gran proyecto del general Savio, Perón lo apoyó y Mandl fue atraído por ese proyecto: él podía hacerlo realidad, muy rápido porque sabía cómo y tenía el dinero. Obviamente fue bien recibido, lo apoyaron y lo protegieron contra los ataques de la prensa internacional. Pero Mandl no contó con que el ejército quería hacer todo eso por sí mismo para ser autosuficiente –hizo Fabricaciones Militares–, sin la participación de empresas de civiles. Y que los políticos argentinos estaban en una situación endeble y eran presionables: esto no era Italia o Alemania. Al fin Mandl se transformó en un elemento conflictivo que ni a Perón, Savio o cualquiera les servía salvo por su dinero y conexiones. Sólo con el final de la guerra tuvo algún problema, fue encarcelado pero logró fugarse al Uruguay hasta que todo se solucionó ya que era parte de la requisita de bienes germanos en el país hecha en 1945.

Para nuestro tema, el arte, Mandl trajo consigo una gran colección la que jamás mostró en público ni se codeó con otros coleccionistas. No creemos que haya sido arte robado, su historia no da para eso, pero sí fue uno de los fascistas llegados por conflictos entre ellos que trajo su colección al país, la que luego se dispersó sin dejar rastro alguno. Parecería que una serie de cuadros fueron robados tras su muerte; según Jorge Camarasa su colección estaba en un castillo en La Cumbre cuya historia fue también novelesca. El problema en el estudio de su colección radica en la disparidad de opiniones entre quienes lo han investigado: para

Ronald Newton fue un caso de demonización organizado por la Secretaría de Estado de Estados Unidos para impedir la industria armamentista en el país; para otros era un delincuente industrial que aprovechó las coyunturas para ganar dinero sin mirar si era de judíos o de nazis o de peronistas. Todo estaba bien mientras le pagaran y él siguiera comprando cuadros y palacios. Pero el listado de obras o información concreta sobre ellas no existe pese a su sistemática presencia en las listas de sospechados de los Aliados. Sobre él sigue la confusión generada entre los servicios de contrainteligencia aliados para que no instale sus fábricas lo que debió mezclarse con otros muchos temas de su vida privada¹⁴⁸.

La historia asociada a su nombre más conocida ha sido la de la fábrica de *Muebles Comte* de Mandl y sus diseñadores. Para dirigirla había elegido al diseñador parisino Jean-Michel Frank caracterizado por la elegante simpleza de sus diseños, marqueterías y obras modernistas y a la vez conservadoras. Sus asociados iniciales fueron Ignacio y Celina Pirovano y Alejandro Bustillo. Frank, judío, venía de problemas familiares: sus hermanos mayores muertos en la Primera Guerra, su padre se suicidó y su madre fue internada en un asilo para dementes; él mismo terminó suicidándose en 1941 (le atribuyeron su homosexualidad como la causa para cerrar el tema, típico de la época). Gracias a su herencia de banqueros viajó conectándose con la sociedad de su tiempo y en particular con Eugenia Errázuriz cuya familia tenía grandes palacios en Santiago de Chile y Buenos Aires (el actual Museo de Arte Decorativo). Abrió su primer comercio en París llegando a decorar el departamento de Rockefeller en la Quinta Avenida en Nueva York en 1937. Al inicio de la guerra huyó a la Argentina dejando fama y fortuna y se asoció a Ignacio Pirovano. Hizo obras para lo más selecto de la

148. Ronald Newton, (1986), *The neutralization of Fritz Mandl: Notes on Wartime Journalism, the Arms Trade, and Anglo-American Rivalry in Argentina during the World War II*, en: *Hispanic America Historical Review*, Vol. 66, N.º 3, pp. 541-579.

oligarquía porteña; para fabricar muebles se asoció también con los arquitectos José Enrique Tívoli y Mariano Mansilla Moreno; Pirovano actuó como presidente de la compañía.

Entre 1932 y 1960 Comte fue una casa de diseño, fabricante e importadora de muebles y objetos decorativos de alto nivel. Alejandro Bustillo era su diseñador exclusivo. La casa central en Florida y Santa Fe fue motivo de admiración. Mandl como inversionista principal le anexó una Sección Aeronáutica en la que diseñó prototipos de aviones militares que según ellos nunca prosperaron (o no lo sabemos, quizás se vendieron las patentes). Las obras más importantes de Comte fueron decorar gran parte de los edificios en manos de militares o de los gobiernos de turno: la Residencia Presidencial de Olivos y la de la calle Austria, el Ministerio de Guerra, el Balneario Militar de Olivos, el casino de Mar del Plata, varios cuarteles en el interior, la Secretaría de Aeronáutica, el Lao Llaop para Parques Nacionales, la Lotería de Beneficencia, la embajada argentina en Lima y aquí las de Perú, España y Estados Unidos entre muchas otras obras. Se hace así obvia la inserción de la empresa en círculos muy particulares de la historia nacional gracias a los Bustillo, Pirovano y Errázuriz Alvear. Frank, al llegar para presidir la empresa se instaló en el edificio central de Comte, propiedad de Mandl y donde residía unos pisos arriba y consiguió fabricar muebles en serie para los contratos para decorar las residencias de la familia Born, Martínez de Hoz, Atucha, Acevedo y Santamaría. Durante un viaje en Nueva York en 1941 se suicidó. Para algunos se debió a que su religión judía le generaba conflictos interminables ya que vivía en el centro de un grupo antisemita. Además su primo era Otto Frank el padre de Anna, la autora del famoso diario (Anna Frank), la que fuera asesinada en un campo de exterminio en Polonia. Su fascismo lo expresaba a diario en términos tan ambiguos como diciendo que su sobriedad decorativa era una expresión de “higiene moral”, lo que traducido al alemán hubiese hecho las delicias de Himmler. Frank, pese al ambiente en que estaba metido fue un verdadero artista lleno de contradicciones.

Mandl terminó su vida en Austria a donde regresó a morir. Su castillo en Córdoba fue el testigo final: allí pasaron sus días de ocio todo el menemismo de la década de 1990 y la construcción quedó en manos del jefe de la Side. No parecería que nada fuese casual. Se dice que su regreso a Austria en realidad se debió a su terror a ser secuestrado en la década de 1970 por la guerrilla, aunque en 1973 hubiese regresado Perón al poder. En su castillo de La Cumbre quedaron cuarenta y dos cuadros que fueron robados después de su muerte en una situación nunca explicada, ya que la denuncia se hizo once años más tarde, y que eran aun parte de la herencia de Mandl. Y sólo como anécdota habría que contar que su ex mujer fue Heidi Lamaar la actriz que inició el desnudo en el cine. De familia judía se peleó con Mandl antes de la guerra y huyó de él a Francia y luego a Estados Unidos donde retomó su carrera. Pero por su amor a las matemáticas se dedicó a la física amateur. Así inventó el radar y sistemas para alterarlos con frecuencias cambiantes lo que hacía que no se pudieran captar los submarinos y torpedos Aliados, lo que fue desarrollado con una tecnología muy simple. El Día del Ingeniero es su fecha de nacimiento. El invento no se usó si no mucho después, en 1957 y la crisis de los misiles de Cuba no hubiera existido sin su invento, al igual que todas las guerras subsiguientes.

Si continuamos con este intento de clasificar los motivos de la presencia de los investigados hay otros que lo están por su tenencia de arte no tradicional europeo, pero que igualmente involucró al comercio ilegal de países ocupados como fue el caso de Grecia. Ya hemos hablado de la colección de Pirovano y debemos comentar la de Alejandro y Exequiel Bustillo. Miembros de una tradicional familia porteña, usaron su posición política y social para hacer grandes obras de arquitectura durante la Década Trágica del general Justo. Su posicionamiento lo lograron gracias a: *“su relación con el Justismo vía sus hermanos José María y Exequiel, con sus clientes Enrique Duhau (Presidente de la Sociedad Rural) y ministro de Justo, con el nazi Fresco, con Enrique Martínez de Hoz (otro ministro de Justo), y con la esposa del general italiano Maurizio Marsengo. En fin, con su*

*adhesión al golpe de estado de 1930*¹⁴⁹. Fueron socios de otro sospechado, Frederich Mandl en la fábrica de muebles Comte. Lograron ser los proveedores exclusivos de mobiliario para los edificios públicos durante un decenio. Por otra parte a través de Exequiel, en Parques Nacionales tuvieron el monopolio de la obra pública de Bariloche de lo cual el Hotel Llao Llao sólo fue una parte. Tan compenetrados estaban con los gobiernos dictatoriales que la capilla del hotel en Bariloche, dedicada a San Eduardo, lleva ese nombre por el hijo del dictador Uriburu. En 1943 construyeron una mansión en esa zona llamada Inalco la que según varias fuentes fue el sitio que albergó a nazis llegados a partir de 1945. Para Ramos: *“El lote de Inalco fue vendido por el hijo de Primo Capraro –inmigrante italiano– a Enrique García Merou, un abogado porteño conectado a la alta sociedad de entonces y vinculado a empresas de capitales alemanes que habrían colaborado con la huida de decenas de agentes nazis hacia la Argentina luego de la Segunda Guerra Mundial”*.

Sobre su colección de arte griego sabemos que se exhibía en su residencia de la calle Posadas 1043-53 hasta que las leyes de patrimonio lo hicieron imposible en 1970. La historia no fue diferente de las colecciones de arte de Santamarina, Ortiz Basualdo y Padilla que se desvanecieron en esos años. Es cierto que los objetos griegos inundaban los mercados de antigüedades europeos porque su posesión era un símbolo de tradición cultural desde hacía un siglo, pero al no existir datos todo empeora para generar suspicacias. Los Bustillo tenían dos torsos de mármol, tres cabezas femeninas, estatuillas Tanagra, cerámicas, cuatro vasijas y diversos objetos menores, lo que no era una gran colección a nivel internacional. Pero si los objetos fueron contrabandeados mientras Grecia estaba invadida por los nazis o por los italianos, el tema era más grave, si las trajeron antes era sólo contrabando y violación de la legislación patrimonial griega. Miguel León Pagano describió la

149. Agradecemos la información a Jorge Camarasa y a Jorge Ramos (2014). Este último ha compilado las diferentes fuentes existentes para su biografía.

colección: “Al centro del estudio un torso viril, patinado por el tiempo, y bien podría señalarse en ese noble mármol de Paros un fragmento de escultura helenística”. Fueron expuestas en esos años en los museos nacionales junto con piezas de las colecciones similares aunque anteriores, de Victoria Ocampo y los Dormal de los que tampoco nada se ha logrado averiguar. Vale la pena destacar que la escultura Helenística que tenía Pirovano ahora está en el Museo Nacional de Bellas Artes, la vendió terminada la Segunda Guerra en un remate de Úngaro y Barbará de 1947 e ingresó al Museo en 1971.



Dos esculturas griegas en el estudio de Bustillo¹⁵⁰

Entre los tenedores de formas de arte que salía de los clásicos europeos, que también lo tenían pero no sólo eso, está Ernesto Padilla (h), quien es el único coleccionista sospechado del interior del país. Durante los años de la guerra residió en Buenos Aires y tuvo importantes cargos políticos. Provenía de una familia de prosapia tucumana con una residencia que es hoy un museo.

150. M. Levisman (2007), Op. Cit. Pág. 27.

Fue gobernador, diputado de la Nación, ministro del dictador Uriburu e Intendente de Buenos Aires. Se dedicó a la historia, ayudó a publicar libros y a apoyar la ciencia. Era un católico militante. Su preferencia era el arte chino, pero también el egipcio y los clásicos europeos.



Exposición de obras propiedad de Padilla en 1965, puede verse al fondo un discutido ícono ruso y a la izquierda una posible falsificación de Rubens

Analizar la donación y lo que se exhibe actualmente resulta interesante ya que en el acta de entrega e inventario figuran nada menos que obras de Tiziano, David, Rembrandt, Rafael, Rubens, Holbein y una veintena más, lo que lo transforma en uno de los grandes coleccionistas del país, aunque ahora ya haya desaparecido casi todo eso del museo. Poco se sabe sobre sus colecciones salvo lo que dejó en las listas oficiales al vender al estado provincial su casa en 1967. Lo que más ha generado discusiones son dos objetos egipcios que fueron sacados ilegalmente de ese país. Un letrero en el lugar indica que las trajo en 1927, lo que puede o no ser verdad (no hay papeles) y eso no modifica las leyes egipcias ya existentes sobre su patrimonio. En el acta de donación dice que una máscara

egipcia de madera fue “*Adquirida en el Museo de El Cairo con certificado firmado y sellado de dicho Museo*”. Una inscripción en piedra, un cartucho real exhibido en una vitrina de alta seguridad, resultaría siquiera ridículo haber querido explicar su presencia aquí ya que implicó recortar un muro de piedra para quitarlo. Nuestra consulta al museo de El Cairo indicó que esa justificación resulta imposible ya que el Museo jamás vendió o autenticó piezas y menos sacadas ilegalmente. Obvia decir que esos documentos no están adjuntos al acta de la donación y dudo incluso de la antigüedad de la fecha en que se dice que se sacó de Egipto. Sobre sus cuadros europeos traídos en los inicios de la guerra casi nada se ha podido encontrar más que su nombre adquiriendo obras, auténticas o falsas, quizás en mal momento. El museo no ha hecho pública la lista de sus pertenencias ni permite verlas¹⁵¹.

Frederich (Federico) C. Muller fue un coleccionista y experto en arte propietario de la galería de su apellido, llegó al país en 1910 quedándose a residir. Abrió un bazar y comenzó a vender arte y llegó a tener su propia galería en 1918. Se transformó en un conocedor del arte europeo en especial de los maestros antiguos y de pintura belga y holandesa; su tema predilecto eran los grabados de los que hizo una exposición tras otra en su galería, docenas de ellas y debió poseer cientos y cientos. Las acusaciones o al menos las sospechas de que los imprimía él mismo a partir de planchas antiguas eran la comidilla social de su tiempo. Organizó exhibiciones en las que también mostró muchos artistas modernos lo que llamó la atención por si provenían de las ventas en Suiza de *Arte degenerado*; ya en 1934 hizo una famosa exposición de muchos Picasso que incluyó cuadros robados. Poco más tarde y ante la difusión de esas sospechas dejó ese tema y siguió con los cuadros clásicos, pero al revisar sus catálogos ya hemos

151. Hemos intentado ver los archivos del museo desde 2012, al menos cinco veces, nunca pudimos pasar de la recepción, con estricta prohibición de tomar fotografías a lo expuesto.

mostrado que no acostumbraba a dar procedencias, antecedentes o certificados de ninguna clase salvo cuando le convenía: él era el experto aunque el mismo grabado apareciera una y otra vez después de vendido. Pese a lo importante que fueron sus colecciones casi no es posible encontrar información personal. Estuvo en la mira de cuanto organismo de seguridad hubo en ese momento.

Más complejo es el grupo de gente que parecería que sí estaba manejando obras robadas y usaban otros nombres o no daban datos precisos u ocultaron todo. Por ejemplo, figura una tal Oberá Buehler, la única persona con ese nombre que figura en internet vivió siempre en Estados Unidos (1902-1966), pero extrañamente su sobrenombre era “Vera”. No hemos logrado identificar a un coleccionista con ese nombre o similar en el país. En este caso la información es muy parca. Esa persona recibió una carta de Karl Huesles Sonneig desde Lucerna, Suiza, indicándole que el cuadro de Rafael del que hablaron era auténtico y que su valor en Nueva York una vez terminada la guerra llegaría al millón de dólares. Ni las personas ni la obra fueron identificadas. En Oberá, en la zona de Misiones, y luego cruzando a Brasil, hubo en esa época un Buehler que trabajaba para la compañía alemana AEG y para las empresas eléctricas tanto alemanas como españolas. Existió un traficante internacional en Suiza de igual apellido pero jamás vino aquí. También es posible que la obra de la que hablan no sea realmente de Rafael si no que sea la mal atribuida tanto a Leonardo como a Rafael de la que luego hablamos en el caso de Ethel Satonyi.



Ficha del FBI sobre el cuadro de Rafael, propiedad de una tal Buehler

Otro caso a incluir en este grupo fue el de Etelka (Ethel) Toronyi y Louis Hohenlohe zu Langenburg. Fue uno caso escandaloso ya que tomó estado público hace pocos años al ser denunciado ante Interpol. Cabe destacarse que esta organización no hizo nada pese a la dimensión de lo que se estaba denunciando. No hay referencias a ellos en los documentos desclasificados pero es posible que eso tenga explicación al no haber habido información sobre estas obras de arte hasta el año 1992. En ese momento, ya siendo ambos muy mayores, decidieron vender cuadros que tenían en Los Ángeles (no sabemos desde cuándo) y que supuestamente pertenecían a ese príncipe húngaro. Éste estaba también refugiado en Argentina y ambos habían llegado en 1949, ella había huido de los rusos a Austria desde Rumania en 1945 y se atribuía una serie de títulos muy discutibles –médica, ingeniera, contadora, inventora, fundadora de escuelas, historiadora–, que le dieron un cierto prestigio local. En principio creemos que era una fabuladora. En 1992 realizaron una escritura para denunciar que le habían dado autorización a un tercero para vender sus cuadros, entre ellos un Leonardo da Vinci llamado *Dama veneciana*. Pero la obra estaba en poder de un tercero en Los Ángeles a quien se le adeudaba 165 mil dólares más los intereses de un préstamo. El cuadro fue recuperado,

pagado y enviado a Christie's para su venta. Ahí comenzaron los problemas ya que por un lado hay información de que la obra se vendió en doce millones de dólares y todo el manejo se hizo a través de una fundación con el nombre del intermediario lo que figura en el expediente, por el otro la casa vendedora informó por escrito que era una réplica de época, de calidad pero no un original de Leonardo (existe la carta) y que se había enviado a Madrid para su venta como copia antigua. A partir de allí hay una larga serie de telegramas entre la pareja y su representante intimándose mutuamente, ofreciendo grandes sumas para comprar la parte del otro y así se continuó en los papeles hasta 1998 en que ambas partes asumieron que habían sido fruto de una estafa. Si hubo un acuerdo final no lo sabemos. Al leer los telegramas a partir de 1998 surge que había mucho más y la lista impresiona: un óleo de Tiziano (*Flora*), un Utrillo (*Una calle de la villa de Lafayette*), un Toulouse Lautrec (*Madame de Valadon*), Murillo, David, ocho maestros antiguos más y un Stradivarius. Y nuevamente se desataron los conflictos. El violín fue retornado pero los cuadros resultaron no ser auténticos al decir de una de las partes, por lo que se supone que quedaron en la Casa de la Cultura Miami en depósito. Los juicios siguieron y posiblemente buena parte caducó. El supuesto Leonardo salió a la venta en Japón y desapareció. Las opiniones oscilan entre una historia de herencias misteriosas de los años del nazismo a una estafadora internacional a la que algunas veces le fue mal (de las que le fue bien no tenemos noticias). Pero llamó la atención la dimensión de la colección guardada en secreto por años lo que llevó a suponer que había que silenciarlos hasta que hubo que acudir a la policía. Es muy factible que hayan sido falsos aunque quizás algunos estaban sólo mal atribuidos y que dada la alta edad del matrimonio encontraron gente más rápida que ellos para reemplazar los cuadros.



Muebles auto-referenciados como provenientes de los destruidos museos Tsarkoie Selo y Hermitage exhibidos en 1945.

El conjunto de grandes contrabandistas internacionales ya es un tema más espeso. Podemos comenzar con Joan Rolland Ostins, residente en Lisboa y que fue considerado como “enemigo y agente” del nazismo. Sólo sabemos que transfirió grandes sumas de dinero y obras de arte a la Argentina durante la guerra, se dice que hizo frecuentes viajes a Europa desde aquí y que trabajó para la ERR en Alemania nazi, es decir para el propio Rosenberg en el saqueo de obras de arte¹⁵². Es a la fecha el único a quien concretamente se lo identifica como parte de esa estructura lo que es altamente significativo en el tráfico de arte. Que hubiese aquí alguien de esa categoría, justamente del organismo dedicado al saqueo de arte nazi, y viajando al país, es grave y significativo. Hasta ahí llega la información pese a lo tremendamente importante que es.

Otro de los responsables del movimiento de entrada y salida a través del país, donde supo manejarse con tanta eficiencia que nada quedó más que las sospechas de los Aliados fue Hugo

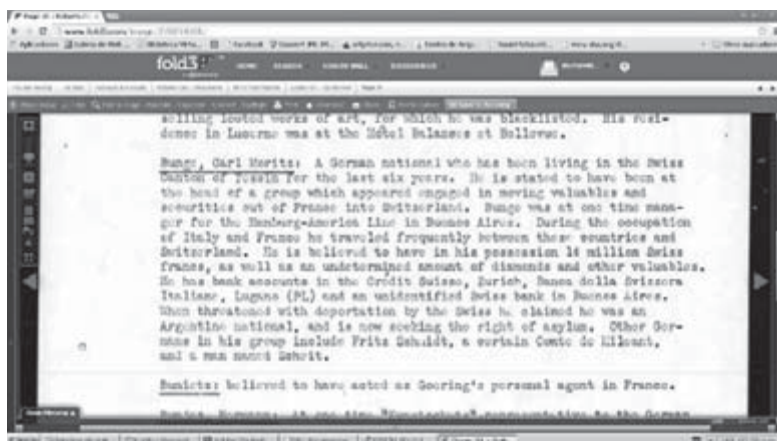
152. Está claramente identificado por la *Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste*. http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Beteiligte/O/Ostins,%20Joan%20Rolland.html?cms_lv3=29068&cms_lv2=95538

Barcas¹⁵³. Español residente en Barcelona, activo falangista y hombre muy conocido y de gran riqueza, era representante de la fábrica alemana I. G. Farben en España (la principal financista de Hitler), a su vez era un comerciante de arte que viajaba constantemente por sus dos temas. Vino a la Argentina en varias oportunidades en los años de la guerra lo que triangulaba con Francia. Fue acusado por los Aliados de traficar arte robado llevado de Francia a España y de allí a Sudamérica. No hemos logrado mayor información o nombres de compradores en el país o listas de las obras que manejó. No figura entre los expositores o coleccionistas de su época. Otro de quien no está clara su relación con la Argentina fue Thaddeus Grauer. Su historia en América se inició cuando llegó a Brasil en 1941 y luego trabajó en y con Argentina. Fue un conocido y ya juzgado mercader de arte que estuvo al menos involucrado en la venta del *Pierrot* de Picasso que fue robado por los nazis de la colección de la familia Rosemberg. Parecería que no tuvo actuación especial en este país aunque figura en las listas del Ejército aliado como residente en Buenos Aires; quizás sólo tenía y usaba el pasaporte. Fue un nazi activo en Alemania y llegó a la relación con Sudamérica a través de Rodolfo Treuer, también en Brasil. Aquí parece haber representado de alguna manera a la Galería Fischer. Para los Aliados se destaca que haya estado en contacto con Heilbronner, Graupe, con el galerista Goldschmitt de Estados Unidos y con la sucesión Emden, lo que no parece mucha evidencia. Graupe era uno de los proveedores de arte de Goering de manera personal y directa.

Carl Moritz Bunge fue un alemán residente en Suiza pero de nacionalidad adoptada argentina, vivió en la región de Tessin durante los seis años de la guerra. Fue identificado como el jefe de operaciones del tráfico ilegal de arte entre Francia y Suiza para su

153. Miguel Martorell Linares, (1998), *España y el expolio de las colecciones artísticas europeas durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores; puede verse en: <http://www.museoimaginado.com/expolior.htm> y en http://elpais.com/diario/1998/11/18/internacional/911343612_850215.html

transporte hacia América Latina, más concretamente a Sudamérica. Dirigió por unos años la Línea Naviera Hamburgo-América (*Hamburg Amerikanische Packetfahrt Actien Gesellschaft*, HAPAG), de barcos que cruzaban desde Hamburgo por el Atlántico. Hacía viajes frecuentes entre Suiza y Argentina. Se calculan sus posesiones en 1945 en catorce millones de francos suizos, una cantidad no determinada de diamantes y otros valores, entre ellos arte. Al ser capturado por los Aliados solicitó asilo diplomático alegando ser de nacionalidad argentina. Había nacido en 1884 y falleció aquí en 1952 porque logró ser deportado a Buenos Aires. Este es un caso peculiar porque su empresa no viajaba a Buenos sino que cruzaba el canal de Panamá hacia el Pacífico terminando en Chile¹⁵⁴. No confundir con otros coleccionistas de arte nacional de igual apellido.



Ficha del FBI investigando a Bunge.

Quien ha sido varias veces marcado como traficante ha sido Hans Wendland quien actuó en Alemania como *Representante y agente comercial privado* de Goering, e incluso para obras muy especiales compraba directamente para Hitler. Era a su vez intermediario con la Galería

154. Ver “Thannhauser” en www.lootedart.org

Fischer en Suiza, la que vendía obras Degeneradas para transformarlas en dinero. Estuvo mucho tiempo en Brasil e hizo negocios con Paul Graupe en Nueva York y por datos menores sabemos que estaba relacionado con lo que sucedía en nuestro país aunque no sabemos que haya viajado alguna vez. Estaba en contacto con Paula von Koenigsberg tanto en México como en Argentina y entre otras cosas les vendió un Goya sacado de Francia durante la ocupación nazi¹⁵⁵. Fue buscado como partícipe del nazismo al final de guerra y expulsado de varios países. Los interrogatorios hechos por el Ejército Aliado pueden leerse en Internet. Consideramos que era uno de los traficantes que enviaba obras de arte desde Europa hacia aquí sin contacto físico real sino sólo comercial. La documentación sobre él entre los documentos desclasificados es grande y lo pone en contacto con la mayor parte de los europeos bajo investigación en el país.

Finalmente hay un nombre que ha causado sorpresa, el de Mario Williams –que firma como “Doctor”–, pero que tal como dicen los documentos es posible que haya habido más de una persona con el mismo nombre, o que sea simplemente falso. Los documentos son confusos pero quien fuera quedó (o estuvo) en medio de varias operaciones de obras de arte. El Williams sindicado era de filiación nazi y con buenas conexiones en Nueva York a donde viajaba seguido. No hay más datos pese a las varias referencias y que estuvo en contacto con casi todos los citados en las páginas anteriores, más o menos sospechados.

Algo similar sucede con Alfred Frederick y Ernst (Ernesto) Wolf. El padre era alemán, judío, emigrado a la Argentina en 1938 por la persecución y dedicado al comercio de arte. Vino con su hijo nacido en 1918. Según la información entraron con pasaportes argentinos vía Génova¹⁵⁶. En los tres años siguientes hicieron varios viajes a Nueva York para comprar arte. El padre tuvo una colección de pintura,

155. Lynn Nicholas, *Op. Cit.*, es una fuente inagotable de los negocios oscuros de Wendland.

156. Marcelo Pacheco (2008), *Op. Cit.*, Págs. 57-59 y 208.

libros y cristales europeos de los siglos XVI al XVIII. El hijo, ingeniero textil, en la década de 1970 se radicó en Brasil. Siguió ampliando la colección de cristales con piezas de Roma y Egipto y las exhibió, también reunía libros antiguos, piezas africanas y una variedad interesante de objetos y participó de la red de exposiciones de la década de 1950. Los motivos de suspicacia se basaron en sus constantes viajes a comprar obra y traerla a Buenos Aires para comercialarla en esos años de guerra: ¿si era judío y había huido en 1938, por qué regresó a comprar a Europa en 1939, 1940 y 1941? ¿Es todo un error? Participó en la gran exhibición de arte gótico hecha en la galería Muller que hemos descrito. En su casa había entre otros, Sisley, Toulouse Lautrec, Vlanmink, Rouault, Van Gogh, Signac, Gaugin, Pissarro, Renoir y tantos más de primera línea. Las compras fueron hechas con participación de personas y galerías sospechadas como Goldschmitt, Thannhauser y Muller. Comenzó a vender en 1965 con un Van Gogh que había sido de Margaret Mauthner y luego todo desapareció después de 35 años en el país. Estuvo en relación con el traficante parisino de residencia local Edouard Larcade con quien hizo innumerables negocios.



Documentos sobre las operaciones de Mario Williams con galeristas sindicados en el tráfico ilegal

Otro de los hombres de este grupo fue Horst (Alberto Carlos) Fuldner. Este peculiar personaje argentino nació en el barrio de Belgrano en 1910 en una familia de origen germano. Doce años más tarde todos regresaron a su país original y Horst se unió a un grupo paramilitar. En 1932 entró en las SS haciéndose a la vez miembro del partido nazi. A los tres años de participación estuvo a su propia organización, la SS, para lo cual había que tener coraje; se comenta que el dinero lo gastaba a raudales hasta que no pudo devolverlo, por lo que intentó huir a la Argentina pero fue capturado por la Gestapo y expulsado de esa fuerza. Tras el inicio de la guerra sus servicios en el ejército eran útiles no importando sus antecedentes por lo que fue enviado al frente en Rusia donde las posibilidades de retorno eran mínimas. Allí fue, en 1941, como intérprete de un batallón de fascistas españoles enviada por Franco y regresó en 1944 para reingresar a las SS y ser ascendido a capitán. En 1943, con su nueva jerarquía, su manejo de varias lenguas y su origen argentino fue encomendado para establecer una ruta de escape por si la guerra terminaba mal. Su jefe era Walter Schellenberg, trabajó en lo que fue eficiente y armó una vía que funcionó por años. Uno de los que logró escaparse y vivir en Argentina fue el propio Schellenberg cuando había sido sentenciado por sus matanzas en los campos de Polonia. Fuldner cumplió varias tareas de espionaje en España donde comenzó a darle a su colección de arte el sentido de un capital invertido para su escape. Efectivamente fue marcado por los Aliados como criminal de guerra y usó su propio sistema para retornar oculto a la Argentina en 1947, con sus cuadros, los que ya había intentado vender en varias ocasiones en España¹⁵⁷. Logró colocarse en uno de los extremos de su propia red, luego llamada ODESSA, siendo quien otorgaba pasaportes en España

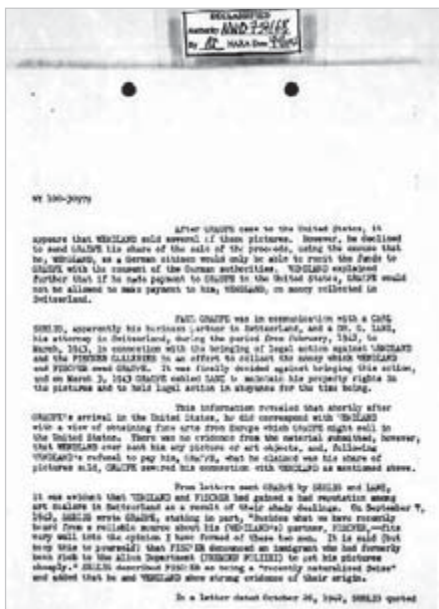
157. Uki Goñi, (2002), *The Real Odessa. How Peron Brought the Nazi War Criminals to Argentina*, Londres: Granata; Guy Walters, (2010), *Hunting Evil: The Nazi War Criminals Who Escaped and the Quest to Bring Them to Justice*, Nueva York: Random House.

que le enviaba Migraciones de la Argentina a través de Freude. Más tarde fue miembro de la Comisión Peralta que en Buenos Aires recibía oficialmente a los nazis que buscaban refugio. Se lo señala como habiéndoles entregados sus pases a Mengele, Eichmann y Richter entre otros. A su llegada en 1947 prestó servicios en la División Informaciones de la Casa Rosada, luego en la Dirección de Migraciones en lo que hemos citado e incluso en Inteligencia de la Secretaría de Aeronáutica. Fue cónsul en Génova para ayudar ese movimiento ilegal, viajó intensamente por Suiza y España y vendió o intercambió por arte más de trescientos pasaportes. 1947-48 fue su año triunfal al grado que más tarde tuvo problemas por lo evidente de la operación y en 1949 fue parte de un escándalo en Migraciones que puso en descubierto el sistema de visados de ingreso. Sus declaraciones policiales son insólitas ya que se refugió en que “*sólo exageró un poco*” sus funciones, pero que no cometió nada ilegal. Su regreso al país para declarar en la policía lo hizo junto a Hubert von Blucher cuya fortuna ayudó a trasladar. La empresa que organizaba los viajes se llamaba Vianord y la manejaba Hans-Kaspar Krüger y otros conocidos nazis. Desgraciadamente el joven sueco que trabajaba allí como ayudante era Dagmar Hagelin¹⁵⁸, a quien las fuerzas represoras militares argentinas le asesinaron años más tarde a su hija. Según el Informe CF A 3380 de la Policía Federal, iniciado el 24 de marzo de 1962, en 1953 Fuldner revistaba como funcionario de la Presidencia de la Nación aunque en realidad no era más que un agente de inteligencia bajo el mandato directo de Freude. Según los mismos documentos: “*Volvió a Europa a fin de ayudar a partir hacia la Argentina a los colaboradores del profesor apellidado Tank, permaneciendo en aquel lugar por espacio de un año aproximadamente, enviándole fondos la Secretaría de Aeronáutica y la División de Informaciones de la Presidencia de la Nación, creyéndose que logró cumplir su propósito,*

158. Ragnar Hagelin, (1984), *Mi hija Dagmar*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

*ingresando también al país con su mediación muchas personas que no eran colaboradores del mencionado profesor*¹⁵⁹.

Dado que para finales de la década de 1950 el ingreso de extranjeros sospechosos se ponía difícil, para poder seguir ayudando a los criminales estableció una empresa en Tucumán con la fachada de una pequeña constructora en la cual daba trabajo a refugiados como Eichmann. Era la empresa CAPRI Fuldner y Cía. (Compañía Argentina para Proyectos y Realizaciones Industriales Fuldner). También llegó a tener un banco de poca duración llamado Fuldner Bank (Córdoba 374) que blanqueaba el dinero traído por los que buscaban refugio. Desconocemos de qué cuadros estaba compuesta su colección aunque sí hay confirmación por varias fuentes de que existía y la fue vendiendo para pagar los lujos en los que vivió hasta su muerte en España en 1992. Fue protegido entre Perón, Freude y Franco por 47 años para gastar su fortuna y ayudar a sus camaradas.



Documento en que se describen operaciones entre los proveedores de Goering, Wenland, Graupe y la galería Fischer

159. Declaración de Horst Alberto Carlos Fuldner, "Asesor confidencial del Director General de Migraciones en materia de inmigración alemana, funcionario de la División de Informaciones de la Presidencia y del ministerio

Edouard (Eduardo) Larcade fue un extraño personaje francés que vino a residir aquí, dedicado al comercio de arte en gran escala, que fuera expulsado por el gobierno Suizo y gravemente sindicado por el de Estados Unidos. Su nombre era habitual en los periódicos de Europa y Estados Unidos asociado a los casos más impactantes del tráfico internacional de arte, y entre los escándalos más conocidos estuvo la venta de los tapices de la serie del Unicornio a Nelson Rockefeller en 1923 (hoy en los *Cloisters* de Nueva York), sacados ilegalmente de Francia. Toda su vida fue de importantes negocios de ese valor y mismo nivel polémico, caminando en los difusos límites de la ley y protegido por el poder del dinero. Su estada aquí significó darle protección a un hombre buscado por la justicia internacional; los documentos a los que hemos accedido indican que al menos le vendió al Mariscal Goering una talla en madera del siglo XV.

Vino a vivir en Argentina hasta el final de la guerra en que por las acusaciones debió huir, aunque aquí exhibía en las grandes exposiciones de arte. Trabajó con otros sindicatos internacionales como Hofer (quien le vendió obra a Hitler), Bornheim y la galería Muller. Tenía en los papeles dos residencias franceses, en Paris (38 ave. Gabriel) y en St. Germain en Laye (39, rue de Mariscal Joffre)¹⁶⁰. La primera exhibición con sus obras fue la hecha en el Museo Nacional de Arte Decorativo llamada *Cinco siglos a través del arte de Francia* de 1941, donde se organizó una exposición con el gobierno títere de Hitler en Francia y en la cual exhibió junto a otros personajes oscuros. Luego lo hizo a mayor escala en la *Exposición de Arte Gótico y Renacimiento* en 1944, con notable indiferencia para ser alguien

de Aeronáutica”, entre el 18 de agosto y el 12 de septiembre de 1949 en dos interrogatorios; hecho público por ARCHIVOS: *Informes de las misiones diplomáticas argentinas sobre la política racista en Alemania y los países de la Europa ocupada (1933-1945)*, disponible en: <http://www.argentina-rree.com/portal/archivos/inmigracion/migratorio.htm>

160. <http://www.lootedart.com/aliu-long>

buscado en Europa¹⁶¹. Fue un fuerte proveedor de la galería Muller local y al parecer también movió obras de arte griego y romano hacia otros países, obras que pasaron por Buenos Aires saliendo con una nueva historia legal. Sus colecciones se vendieron tras su muerte en enormes remates en París durante la década de 1950, no quedando nada en el país.

Alois Miedl tuvo un fuerte perfil en el mercado de art robado. Fue un agente alemán que se dedicó traficar obras de arte desde Francia a España y allí su historia ha trascendido el tiempo ya que fue descubierto en su momento. Usó a España como sitio de tránsito ya que no era lugar para el consumo, el destino era América Latina, en especial Argentina, Colombia y Uruguay. Desde donde las reenviaba a los consumidores finales. El mayor escándalo fue el envío desde Bilbao, su sitio de operación, de un cargamento de veintidós cuadros que fue requisado en 1946 y regresado a Holanda, donde pertenecía antes que la robaran los nazis; incluso ese país solicitó su extradición la que fue denegada por Franco¹⁶². Un año antes, en 1945, le habían encontrado un embarque de dinero en monedas de todo tipo, entre ellas bonos en Libras Esterlinas para ser cobradas en Argentina y Uruguay. Fue un gran traficante europeo que desconocemos cual fue o si siquiera tuvo presencia aquí, aunque enviaba hacia nuestro país obras y dinero, pero no sabemos quiénes eran sus representantes locales.

Las personas de quienes más hablamos ya en este libro han sido Paula y Nicholas von Koenigsberg (Paula Chapochnikoff). Llegaron a Buenos Aires en 1943 y se decían antinazis aunque los Aliados lo identifican a él como nazi en varios documentos, pese a que ella pareciera ser judía. La imagen que daban era ser una familia rica o incluso noble (ayudaba el “von”) que la guerra obligó a emigrar. No participaron de la guerra y sólo se dedicaron a cuidar

161. M. Pacheco, (2004), Op. Cit. pp. 248

162. Para el *Joints Memorandum* los expedientes son R5675/5 de 1946 y 5657/3 de 1945. Miguel Martorell Linares, (1998), Op. Cit.

sus intereses y a hacer negocios. Llegó con sus hijos como ricos emigrados cuando en realidad ya eran comerciantes acusados de traficar por varios países. Pero explotaron al máximo la imagen de la coleccionista caprichosa y rica que vendía para mantener su nivel de vida, una fachada excelente. Ella había sido encarcelada en Estados Unidos un año antes.

La historia de esta familia no es clara al menos en lo accesible, ya que dijimos que es de los muy pocos que no están en lo subido a Internet por la Asociación de Museos de Estados Unidos. Ellos alegan haber tenido un negocio en París desde 1939 llamado *Le Passé*, lo que es posible y que se dedicaban al arte ruso. Al parecer presionados por el nazismo se trasladaron a Nueva York, siguiente sede de su negocio –descrita como “un pequeño negocio” – (domiciliada en 265 West y 23 St., y con local en 787 de la Quinta Avenida). Poco después abrieron sendas sucursales en Buenos Aires (F. Alcorta 3191) y en México (Balsas 37) en viviendas particulares. Vendían entre sus conocidos o reenviaban a museos del mundo. En Santiago de Chile tuvieron fuertes compradores y vendedores. Extrañamente en 1943, vino a vivir a la Argentina y comenzó a operar de manera semipública, al grado que hizo enormes exposiciones en los mejores museos del país sin decir nunca que era comerciante: en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1945 para comenzar y luego en el Museo de Arte Hispanoamericano en 1947. En ese año hizo una venta en una casa de remates aunque el catálogo lo publicó como libro bajo el título de *Colección Paula de Koenigsberg*. Participó como expositora en muchos eventos. De esas exhibiciones se editaron catálogos de lujo con imágenes a color que nos hacen penetrar en un mundo casi imposible para la Argentina de esa y cualquier época, con nivel de arte mundial desde el medioevo hasta el siglo XIX, suponiendo que todo fuera auténtico. Sus porcelanas debieron haber hecho suspirar a Goering. Fue una colección tan interesante que hay un par de tazas de porcelana de Sevres de 1759 en el Paul Getty Museum. En 1944 había hecho trasladar desde Santiago de Chile a Estados Unidos pasando por Argentina un importante Picasso (*La cortesana del collar de*

perlas). Vale la pena recordar las excelentes tallas medievales en madera que Torcuato di Tella donó al Museo Nacional de Bellas Artes y que vienen de ella¹⁶³, al igual que las piezas que están en el Museo Larreta o todo lo que hay en Arte Decorativo incluyendo un tríptico de marfil excepcional¹⁶⁴. Ninguno tiene papeles sobre su origen inicial.

Un tema de sospecha en sus ventas es que las obras habitualmente no tenían antecedentes adecuados de propiedad: –¿De dónde salía en Buenos Aires arte de a cientos de piezas de alto nivel del medioevo europeo?–, o el que ella misma se autocitaba de una exposición a la otra como la propietaria que exhibía una y otra vez para ir creando una genealogía desde la primer fecha. Lo más complejo es que muchas veces citaba a terceros no comprobables en su tiempo, ya muertos hacía años o desconocidos, siempre a quienes no había forma de consultar; y ahora comprobamos que los que compraron nunca tuvieron los certificados que se suponía que las garantizaba. O habla de comerciantes que fueron denunciados por su participación en el mundo oscuro de tráfico ilegal. Hay referencias a que obras vendidas por ella fueron certificadas por Brummer, un famoso comerciante de arte que también compró arte ruso, pero ahora que sus papeles son accesibles en Internet no hay nada dado a ella. Y en 1945 era imposible acceder a esa información.

Un tema que fue escándalo se produjo cuando la aduana de Estados Unidos durante 1944 interceptó la entrada ilegal por Laredo, Texas, de un camión con obras de arte de su propiedad sin los

163. María Laura Montemurro, (2014), Tallas medievales en museos argentinos: una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes, en: *De Medio Aevo*, Vol. 3, N.º 1, pp. 119-140: “Además de la escultura sobre la que se centra este artículo, la colección contaba con las siguientes tallas: una Virgen con el Niño procedente de Auvernia de la segunda mitad del siglo XII, dos imágenes alemanas de Santa Ana, la Virgen y el Niño del siglo XVI y una crucifixión alemana en bronce con incrustación de piedras del siglo XIII”.

164. En los museos sólo existe la indicación de que provienen de ella, papeles no se pudieron encontrar.

papeles adecuados. Eso levantó sospechas e hizo que el Ejército de los Estados Unidos comenzara a interceptar sus comunicaciones, las que por la parquedad de la información –quizás sabían que eran leídas por terceros– “*parecían estar escritas en código*” y que por ende el negocio encerraba otro tipo de actividades que sólo la venta de antigüedades y aunque entraran de contrabando. Al Ejército no le interesaba el tema aduanal si no el saber si trabajaban para el nazismo. Pese a esa vigilancia los papeles desclasificados dicen que no se pudo encontrar en ellos evidencia de que vendieran arte robado por los nazis, pero el contrabando era contrabando. En México hubo una fuerte difusión al descubrirse que algunas obras importantes de los museos nacionales venían de ese evento, pero el tema no pasó a mayores ya que tampoco había pruebas de su origen. La lista de obras de ese envío estaba compuesta entre otros artistas por Picasso, Degas, Renoir, Signac, Dufy, Goya, Manet, Pissarro, Van Ruysdael, Roslin, Perugino, Vigee Le Brun, Feti y Boucher además de dos gobelinos de gran tamaño y una escribanía de lapislázuli que hoy está en Buenos Aires. No había dudas de que pasar sin los papeles correctos semejante museo por la frontera de Laredo no era algo que se viera con ojos de normalidad.

Tal como acostumbraba a ser la investigación de las inteligencias de la época cuando se ubicaba algo que parecía al menos extraño se hacía una lista de las personas nombradas en cada carta, para interceptar también su correo.

Nuestra sospecha desde la lejanía de la historia es que aprovecharon los precios bajos que produjo la guerra y la venta masiva de obras de arte de proveniencia poco clara, básicamente de Rusia y el Este europeo, para ganar grandes sumas de dinero pasándolo por Buenos Aires para desdibujar su origen. También como dijimos pudieron haberle comprado a Stalin, pero en ese caso habría facturas y un origen claro ya que no fue algo oculto; y tampoco aparece su nombre en los documentos. Es difícil aseverar algo en todo esto, pero el creer que era sólo una genial coleccionista o una hábil comerciante suena infantil ya que todo indica operaciones en gran escala.

A los Aliados sólo le preocupaban los que manejaban objetos robados por los nazis, todo lo demás no les interesaba, pero ver el asunto desde aquí es más grave. Era obvio que llamaba la atención que alguien recién llegado montara exposiciones con gastos que debieron ser descomunales ya que incluía mover desde Europa los revestimientos de habitaciones enteras, altares, retablos, fuentes de piedra y fachadas de iglesias, que vendiera obras de los grandes impresionistas o arte Gótico o del Renacimiento para lo cual era casi imposible de encontrar clientes aquí. Y el que sus obras expuestas no tuvieran genealogías del nivel que merecían esos objetos. Las cosas que ella indica como provenientes de museos rusos, olvidándose de decir que los lugares que indica fueron saqueados poco antes, es lo que más nos llama la atención, ya que eran noticias de los diarios. En base a eso es que creemos que por detrás de su galería disfrazada de colección privada fue uno de los motores del tráfico de bienes que se lavaban aquí. Sin paranoia coincidimos con los que vieron el montaje que hizo, es decir lo que sus compradores o los que se embelesaban frente a sus exposiciones no vieron nunca o no quisieron ver.

¿Cómo cerramos esta historia?

“Cada pregunta, si se le concede tiempo suficiente,
tendrá un libro dedicado a ella”

PHILIPP BLOM

El coleccionista apasionado, 2013

Hemos citado al inicio de este libro una novela que dice que “*La conducta de los Homo Sapiens es una fuente infinita de maravillas, placer y desaliento*”. Parecería que es cierto y eso nos hizo penetrar en un submundo oscuro y trágico al ver que aunque la guerra mundial no llegó materialmente a la Argentina se sufrió su impacto de variadas maneras. Si bien aquí no hubo campos de exterminio uno de los efectos fue el tráfico de arte. Aclaremos nuevamente que no fue obra de los nazis aunque hubo más de un par de ellos involucrados, sino de quienes aprovecharon la guerra, los fascismos y el nazismo, el caos que produjeron.

No hemos sido el país de destino final de esas obras, salvo unas pocas, sino sólo un lugar de paso, el sitio para hacer el lavado de las genealogías, para construirles a los cuadros y esculturas una historia nueva, y donde a veces alguien compraba o el Estado lo hacía para sus museos. Es decir que hubo dos caminos: los pocos que aprovecharon la situación de que había arte de calidad disponible si no se preguntaba el origen, y los que sólo intermediaron con él. Unos aumentaban sus colecciones, otros su cuenta bancaria. Por eso podrían ser nazis o antinazis, incluso al parecer se involucró alguno de religión judía quien en Europa hubiera sido sacrificado. Pero al parecer el mundo es más complejo de lo que uno puede imaginar. Salvo que realmente

creamos en la inocencia de tanta gente que no sabían o se olvidaron de preguntar cuál era el origen de algo por lo que pagaban millones. O galeristas, museólogos y coleccionistas a los que no les importaba decir verdades a medias en un catálogo de primer orden, o a quienes al leerlo no asociaron el origen de un objeto con que el diario del día anterior contaba que ese sitio había sido robado, saqueado o destruido. O quizás todo sea fruto de una casualidad enorme, de una jugarreta de la historia.

Como país fuimos un sitio abierto en donde todo entraba, se transformaba y luego salía, renacía como el Ave Fénix, igual pero diferente. Pero no como parte de un mercado abierto y de libre circulación de bienes como es Suiza, Inglaterra o Estados Unidos, si no como un silenciado lugar transitorio donde no existían impuestos, controles o legislación. Donde se miraba bastante para otro lado y no se veía lo que pasaba. Y en donde algunos compraban parte de esas obras o ayudaban a armar las historias que las cosas necesitaban.

Ese movimiento de obras de arte no le sirvió más que a los muy pocos que estaban en el asunto, o a los que vieron con placer algo colgado en las paredes de grandes residencias, o los que se dieron el lujo de exhibir en nuestros museos nacionales increíbles obras. Fue tan grande ese movimiento y generó tanto dinero que creemos que en buena medida es parte de la construcción del imaginario “oro nazi”, el que no todo llegó al país en forma de lingotes. Se generó riqueza sin que el país ganase nada, fue realmente *oro nazi* pero de otra manera, ganancia de la que finalmente no quedó nada, nada de oro y muy poco de obras de arte. Sí se quedaron algunos tremendos asesinos seriales¹⁶⁵, y varios jefes que vivieron por medio siglo tranquilos después de aniquilar millones de seres

165. Otto Skorzeny buscó refugio con Franco y luego en la custodia de Perón. Greg Annussek, (2005), *Hitler's Raid to Save Mussolini*, Cambridge: Da Capo Press; Charles Foley, (1987), *Commando Extraordinary*, Londres: Arms & Armour Press; Joseph Tetens (1967) *Skorzeny: The Most Dangerous Man in Europe*, Cambridge: Da. Capo Press.

humanos; al igual que varios traficantes protegidos¹⁶⁶. No por ser un país neutral no nos involucramos en aspectos a favor de uno y otro. Y entre todo eso nos dedicamos a dejar pasar obras de arte y a exhibirlas en nuestros mejores museos.

El anciano Kurth de quien hablé al principio y con el que resulta bueno terminar, el que contamos que trabajó en la aduana cambiando etiquetas de obras de arte entre 1945 y 1947, el que borraba las inscripciones de los museos, me dio una cifra que en ese momento no tenía sentido, ahora lo tiene. Hicimos juntos esta cuenta: recibía como promedio un envío a la semana, al menos unos 60 camiones al año. Calculamos que conteniendo unos diez grandes objetos cada envío (y una veintena de objetos menores) fueron más de seiscientos buenas obras de arte al año (y unas 3.000 con las menores) a las que se les alteró el origen de procedencia con etiquetas o nombres falsos, quitados o borrados. Eso fue sólo lo que hizo él y sus compañeros de trabajo sin saber siquiera si no había otro grupo en el galpón de al lado. Es decir que por sus manos pasó el contenido de uno o más museos. ¿Cuánto fue en realidad? Ya es demasiado tarde para saberlo, busqué en la Aduana y en el Archivo General de la Nación y no encontré un papel, la limpieza debe haber sido hecha con todo cuidado y hace mucho tiempo. Por eso sólo en la medida en que los museos e instituciones del mundo sigan subiendo a Internet las obras que le fueron robadas, y las que poseen en sus acervos con sus documentos anexos

166. Carlota Jackisch, (1998), Cuantificación de criminales de guerra según fuentes argentinas, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf> (Consulta: Diciembre 2014). Sobre algunos antropólogos que actuaron en el país ver: Philip Kohl y J. Perez Gollan, (2002), Religion, Politics, and Prehistory. Reassessing the Lingering Legacy of Oswald Menghin, en: *Current Anthropology* 43, pp. 561-586; Marcelino Fontán, (2005), *Oswald Menghin: ciencia y nazismo*, Buenos Aires: Fundación Memoria y Holocausto; Rolando Silla, (2012), Raza, raciólogía y racismo en la obra de Marcelo Bórmida, en: *Revista del Museo de Antropología*, N° 5, pp. 65-76

(incluso aceptar la falta de documentos, que no es culpa de sus actuales directores), los datos se irán cruzando y se podrá avanzar. El archivo de la Aduana ha desaparecido en su enorme mayoría, queda lo que está el Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación como “Administración Nacional de Aduanas”. No todo es accesible pero en lo buscado este tema parecería no haber existido.

Hemos tratado de esta forma de reconstruir una parte de la historia de unos años difíciles de nuestro pasado, los que han generado escritos, reflexiones, luchas políticas, películas, pero que aún tiene fisuras que no han podido ser vistas porque siempre hay quien quiere cubrir lo que no le gusta. Y mientras sigamos olvidando jamás podremos crecer.

Tomás Eloy Martínez lo dejó escrito: “*No hay nación que haya abierto sus puertas a esta clase de criminales que pueda dormir tranquila. No hay nación que cruce estos límites oscuros con impunidad*”¹⁶⁷. Y ya que comenzamos este capítulo con un novelista podemos ir terminando con otros que decían metafóricamente sobre hechos históricos como los descritos, que fueron hechos por personas que jugaron su nombre hacia el futuro, que vivieron muy bien en su momento pero sin importarles lo que se dijese sobre ellos en la posterioridad, que fue como “*vivir en la eternidad del presente, prendidos a una balsa de sal en las aguas de la historia*”.

167. Tomás Eloy Martínez, (1984), Op. Cit, Pág. 15.



Inauguración de la gran exposición de arte francés el 6 de julio de 1939, desde la izquierda: Ramón Castillo, vicepresidente (1); Roberto Ortiz, presidente de la nación (2), su esposa (3); Manuel Fresco, gobernador de la provincia de Buenos Aires (4); Matías Sánchez Sorondo (5) y Antonio Santamarina, senador (6) (Archivo General de la Nación).

Índice de nombres¹

- Aldao, Federico: 104
- Anchorena de Vertraeten,
Matilde: 209
- Arocena, Raúl: 94, 204
- Arteta, José (*Ver*: Arteta
y Errasti, Aurelio
Bibiano de): 99
- Aznar, Manuel: 233
- Barcas, Hugo: 240
- Báez, Fernando: 13, 15, 54
- Buenze de Avilés, Esther: 204
- Blasco Escobar, Lucy: 210
- Barbieri, Marta: 148
- Bórmida, Marcelo: 55, 257
- Bertolini, Orlando: 125
- Born, Jorge: 226, 231
- Brummer, Joseph: 118, 251
- Buchrucker, Cristián: 150
- Buehler, Oberá: 7, 237, 238
- Bunge, Carl Moritz: 241, 242
- Bunge, Carlos: 66, 226
- Bustillo, Alejandro
y Ezequiel: 64, 66, 214,
215, 230, 231, 232, 234, 288
- Calderón, Reyes: 21
- Camarasa, Jorge: 13, 47,
48, 147, 149, 193, 194,
229, 233
- Cambó, Francisco: 28, 135, 220,
221, 222
- Carrera Saavedra, Luis María:
64, 102, 103
- Chaliapine, María: 204
- Codovilla, Victorio: 145
- De Aquino, Luis: 109, 112
- De Ferdinand, Miguel: 56
- Del Carril, Delia: 215
- Devoto, Fernando: 148
- Diehl, Charles: 66, 214
- Di Tella, Torcuato: 251
- Dormal, Julio: 234

1. Se han obviado los museos fuera del país y las personalidades internacionales.

- Duarte, Luján Erminda: 66, 125, 215
- Duhau, Alberto: 66, 67, 114, 211, 212, 232
- Emden, Max y Enrique: 203, 224, 227, 241
- Eniot, Enrique: 205
- Errázuriz, Matías: 25, 27, 79, 102, 103, 104, 230, 231
- Etchecopar, Máximo: 60, 64, 65, 79, 212
- Fairhurst, Ernesto: 205
- Farrell, Edelmiro Julián: 26, 81, 129, 218
- Felsenstein, Stefan: 227
- Feliciano, Héctor: 152
- Frank, Jean-Michel: 230, 231
- Freude, Ludwig: 58
- Fruend, Clara: 224
- Fuldner, Carlos: 32, 57, 58, 60, 63, 185, 223, 245, 246, 247
- Gelles, Juan Carlos: 205
- Graetz, Roberto: 13, 156
- Greiz, Hermine Reuss: 218
- Goetz, Erwin: 208
- Goldschmidtt, Arthur: 207
- Goloboff, Mario: 148
- Goñi, Uki: 149, 245
- Grafín Zichy-Thyssen, Anita: 218
- Griffith Dexter, Maria Aline: 208
- Grauer, Thaddeus: 207, 241
- Graupe, Paul: 225, 241, 243, 247
- Gurevich, Beatriz: 148
- Hagelin, Dagmar: 246
- Halberstam, Alicia: 205
- Heilbronner, Nelly (familia): 206, 207, 208, 209, 241
- Helft, Jacques: 37, 86, 98, 115, 194, 195
- Henschel, Charles: 204
- Hessberg, Margot: 206
- Hill, Isabel: 204
- Hirsch, Alfred (Alfredo): 226
- Hohenlohe zu Langenburg, Louis (Luis): 238
- Hoster, Jorge: 226
- Ivanissevich, Oscar: 214
- Jackisch, Carlota: 147, 148, 257
- Justo, Pedro Agustín: 79, 232
- Kahleberg, Erich: 207
- Klich, Ignacio: 54, 148, 149, 150
- Kinsky, Ulrich: 216
- Koenigsberg, Paula von (Paula Chaponikoff) y Nicholas: 32, 34, 50, 52, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 70, 72, 73, 83, 84, 86, 87, 93, 97, 99, 100, 103, 106,

- 109, 112, 114, 115, 116, 117, 118,
120, 126, 130, 138, 139, 144,
145, 190, 192, 198, 204, 205,
206, 211, 220, 225, 227, 243,
249, 250
- Lange Ley, Lili C.: 205
- Larcade, Edouard: 32, 60, 63,
81, 82, 86, 126, 244, 248
- Lieberg, Federico Andrés: 205
- Llobera, Fernando: 189
- Llobet, Francisco: 66, 129
- Luxburg, Karl Ludwig,
(Príncipe de Carolath-
Beuthen y príncipe de
Schoenach Carolath): 215
- Lynn, Nicholas: 152, 243
- Maglione, Eduardo Eiriz: 86
- Mahieu, Jacques de: 56, 223
- Males, Vladimir: 56
- Mandl, Frederich: 64, 65, 67,
80, 192, 227, 228, 229, 230,
231, 232, 233
- Martínez, Tomás Eloy: 33, 55,
258
- Martínez de Hoz, Carolina:
128, 215, 216
- Martínez de Hoz, Leonor: 216
- Martínez Zuviría, Gustavo
(*alias* Hugo Wast): 56, 78
- Mansilla Moreno, Mariano: 231
- Méndez Mosquera, Carlos: 213
- Mending, Holger: 148, 149
- Menghin, Frantz Oswald: 55,
257
- Miedl, Alois: 134, 249
- Navarro, Miguel Ángel: 137,
138, 139, 140, 141, 142, 200,
201
- Neumann, Hans: 205
- Newton, Ronald: 148, 149, 228,
230
- Nicholson, Edgardo: 204
- Nicholson, Manon: 205
- Ocampo, Victoria: 234
- Olgiate, Coroliano: 105, 106,
108
- Ortiz, Roberto Marcelino: 26,
81, 217, 259
- Oster, Jorge: 227
- Ostins, Joan Rolland: 60, 240
- Ottalagano, Oscar: 146
- Paats, Enrique: 205
- Pacheco, Marcelo: 129, 140,
197, 108, 243
- Padilla, Ernesto: 233, 234, 235
- Pagano, Miguel León: 233
- Page, Joseph: 148
- Pannwitz, Walter von: 156, 157
- Perón, Eva: 125, 214, 215

Perón, Juan Domingo: 33, 58,
 81, 123, 125, 129, 132, 145, 146,
 148, 149, 213, 214, 222, 224,
 227, 228, 229, 232, 245, 247,
 256

Pieknagura, Carmen: 192

Pirovano, Ignacio: 64, 79, 133,
 230

Popolicio, María Elena: 214, 215

Radó, Jorge: 206

Ray, Josephs: 136

Romero, Luis: 148

Romero, Marcos: 206

Romero Brest, Jorge: 200

Ramírez, Pedro Pablo: 81, 129

Rosenberg, Saemy: 174, 175,
 176, 196, 207

Sánchez Sorondo, Matías: 259

Sansinena, Lía Elena Elizalde:
 129, 214

Santamarina, Antonio: 66, 83,
 129

Santander, Silvano: 145, 146

Satonyi, Etelka (Ethel): 237

Schiaffino, Eduardo: 127

Schumacher, Hans: 208

Sebrelí, Juan José: 214

Serrano, Francisco: 204

Shaw, Alejandro: 28

Saavedra Zelaya, María de las
 Mercedes: 68, 205

Sommi, Luis: 145

Sonneig, Karl Huesles: 7, 237

Stein, Lupo A.: 225

Szabo, Ladislav: 145

Thyssen, Fritz (familia): 69, 218

Tivoli, José Enrique: 231

Treuer, Rodolfo: 207, 241

Valenilla, Pedro: 204

Watson, Peter: 13

Wendland, Hans: 242, 243

Williams, Mario: 66, 67, 243,
 244

Wiesenthal, Simón: 146

Wolf, Ernst: 243

Yanov, Mauricio: 204

Zlatoff-Mirsky, Alexander: 107

Museos nacionales citados

Museo de Arte

Hispanoamericano

Fernández Blanco: 13, 89,
93, 144, 109, III, II2, 250

Museo Etnográfico Juan B.

Ambrosetti: 104

Museo Nacional de Arte

Decorativo: 13, 25, 26, 28,
34, 36, 42, 52, 60, 64, 65, 68,
69, 70, 72, 73, 77, 78, 82, 83,
86, 87, 102, 104, 114, 116, 117,
139, 206, 208, 212, 213, 248

Museo de Arte Español

Enrique Larreta: 89, 90,
109, 144, 251

Museo Nacional de Bellas

Artes: 36, 52, 53, 68, 70, 79,
87, 88, 93, 101, 105, 123, 127,
130, 138, 141, 210, 211, 213,
226, 234, 250, 251

Museo Provincial de Bellas

Artes Rosa Galisteo de
Rodríguez: 117

Bibliografía

- Aalders, Gerard (2004) *Nazi Looting: The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, Oxford: Berg.
- Adam, Peter, (1992), *Art of the Third Reich*, Nueva York: Harry N. Abrams.
- Akinsha, Konstantin y Kozlov, Grigori, (1995a), *Beautiful Loot: the Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*, Nueva York: Randon House.
- (1995b) *Stolen Treasure: The Hunt for the World's Lost Masterpieces*, Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- Aksionov, Vitaly, (2003), *Fuhrer's Favorite Museum - Stolen Treasures*, San Petersburgo: Neva Publishing House.
- Alford, Kenneth D., (2000), *Nazi Plunder: Great War Treasure Stories of World War II*, Cambridge: Da Capo Press.
- (2011) *Allied Looting in World War II: Thefts of Art, Manuscripts, Stamps and Jewelry in Europe*, Jefferson: McFarland.
- (2012) *Hermann Goring and the Nazi Art Collection: The Looting of Europe's Art Treasures and their Dispersal after World War II*, Jefferson: McFarland.
- American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, (1946), *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington: U.S. Government Printing Office.
- Aquino, Luis de, (1967), *Reflexiones de un artista director de un museo*, Edición de la Asociación Platense de Ex becarios Argentinos en España, La Plata.

- Artundo, Patricia, (2006), *El arte francés en la Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires: Fundación Espigas.
- AAVV, (2005), *Alejandro Bustillo: la construcción del escenario urbano*, Buenos Aires: CEDODAL.
- Avellaneda Santamarina, Julio y Santamarina y Valcárcel, Ramón, (1943), *Homenaje en el 150 aniversario de su llegada a la república Argentina*, Buenos Aires: Edición del autor.
- Báez, Fernando, (2005), *Historia universal de la destrucción de los libros*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (2012) *Las maravillas perdidas del mundo*, Barcelona: Océano.
- Baldassarre, María Isabel, (2006), *Los dueños del arte: coleccionistas y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires: ED-HASA.
- Bardini, Roberto, (2002), *Tacuara: la pólvora y la sangre*, México: Editorial Océano.
- Barron, Stephanie (ed.), (1991) *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Nueva York: Harry N. Abrams.
- Barron, Stephanie (1997) *Exiles + Emigres: The Flight of European Artists from Hitler*, Los Ángeles: LACMA.
- Bazin, Germain (1992) *Souvenirs de l'Exode du Louvre 1940-1945*, Paris: Éditions d'art Somogy.
- Belluci, Alberto (editor) (1997) *Colección Zubov, catálogo*, Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo.
- Blumer, Marie-Louise, (1936), Catalog of Paintings Transported to France from Italy between 1789 to 1814, en *Bulletin de la Societe Francaise d' Histoire de l' Art*.
- Breitman, Richard, Goda, Norman J. W., Naftali, Timothy y Robert Wolfe, (2005), *U.S. Intelligence and the Nazis*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Breitman, Richard y Goda, Norman J. W., (2009), *Hitler Shadow: Nazi War Criminals, U.S. Intelligence and the Cold War*, Washington: National Archives.
- British Committee for Preservation & Restitution of Works of Art & Other Materials, (1947), *Italian Archives During the War and at its Close*, Londres: H.M. Stationery Office.

- Browning, Christopher, (1991), *Fateful Months: Essays on the Emergence of the Final Solution*, Chicago: Holmes & Meier.
- y Matthaus, Jürgen (2004) *The Origins of the Final Solution: The Evolution of Nazi Jewish Policy, September 1939-March 1942*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Barron, Stephanie (ed.), (1991), *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Nueva York: Harry N. Abrams.
- Bethell, Leslie y Roxborough, Ian (eds.), (1997), *Latin America between the Second World War and Cold War, 1944-1948*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Blue Book on Argentina*, (1946), *Consultation among the American Republics with respect to the Argentine Situation*, Memorandum of the US Government, Nueva York: Greember Publisher
- Bolasell, Rafael, Reid, Pablo y Toni, Patricia, (1992), *La infiltración nazi en la Patagonia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Buchrucker, Cristian, (1987), *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial 1927-1955*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Camarasa, Jorge, (1992), *Los nazis en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Legasa.
- (1995) *Odessa al sur: la Argentina como refugio de nazis y criminales de guerra*, Buenos Aires: Planeta.
- (2006) *Puerto seguro. Desembarcos clandestinos en la Patagonia*, Buenos Aires: Norma.
- (2007) Los secretos del castillo de Fritz Mandl: *La vida del multimillonario fabricante de armas que tuvo su refugio en uno de los más bellos rincones de La Cumbre*, en *La Voz*, 25 de febrero de 2007, http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=47377.
- (2008) *Mengele, el Ángel de la Muerte en Sudamérica*, Buenos Aires: Norma.
- Camarasa, Jorge
- y Carlos Basso, (2014), *América nazi*, Buenos Aires: Aguilar.
- CEANA, (1998), *Informe final, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina*, Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores.

- Cecil, Robert, (1972), *The Myth of the Master Race: Alfred Rosenberg and Nazi Ideology*, Nueva York: Dodd Mead & Co.
- Chandler, Albert R., (1968), *Rosenberg's Nazi Myth*, Nueva York: Greenwood Press.
- Clodfelter, Michael, (2002), *Warfare and armed conflicts: a statistical reference to casualties and other figures 1500-2000*, Jefferson: McFarland.
- Corbiere, Emilio, (1992), *Estaban entre nosotros*, Buenos Aires: Letra Buena.
- Corbin, Donna y Sally Malenka, (2012), A Magnificent Deception: the Re-evaluation of a Pot-á-oille from the Parisian Service in the Collection of the Philadelphia Museum of Art, en: *Siver Studies* no. 28, pp. 62-57.
- Corradini, Juan, (1983), *Edourd Manet, La ninfa sorprendida*, Instituto Jung de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Dagnini Brey, Ilaria, (2009), *The Venus Fixers: The Remarkable Story of the Allied Soldiers who Saved Italy's Art During World War II*, Nueva York: Picador.
- DAIA, (1998), *Proyecto Testimonio*, Buenos Aires: Planeta.
- Davidson, Eugene, (1997), *The Making of Adolf Hitler: The Birth and Rise of Nazism*, Columbia: University of Missouri Press.
- Dean, Martin, (2008), *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933-1945*, Cambridge: Cambridge University Press.
- De Jaeger, Charles, (1981), *The Linz File: Hitler's Plunder of Europe's Art Exeter*, Londres: Webb & Bower.
- De Mahieu, Jacques, (1979), *El rey vikingo del Paraguay*, Buenos Aires: Hachette.
- De Napoli, Carlos, (2005), *Nazis en el sur*, Buenos Aires: Norma.
- (2008) *Los científicos nazis en la Argentina*, Buenos Aires: ED-HASA.
- De Riquer i Permanyer, Borja, (2012), *Francesc Cambó: una biografía necesaria y compleja*, en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, N° 8, en: <http://ccec.revues.org/3769>

- Devoto, Fernando, (1998), *Las políticas migratorias argentinas (1930-1955), continuidades, tensiones y rupturas*, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en: <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- Dorleac, Laurence, (2009), *Art of the Defeat, France 1940-1944*, Los Ángeles: Getty Research Institute.
- Duhau, Alberto, (1941), *Las dos cruces*, Buenos Aires: Editorial Ideas.
- Edsel, Robert M., (2006), *Rescuing da Vinci*, Dallas: Laurel Publishing.
- (2013) *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, Nueva York: W.W. Norton.
- Ehrenreich, Eric, (2007), *The Nazi Ancestral Proof: Genealogy, Racial Science and the Final Solution*, Bloomington: Indiana University Press.
- Eiriz Maglione, Eduardo, (1946), Cuadros flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII, *Lyra* N.º 39, s/pag.
- Ekkart, R.E.O., (1998), *Origins Unknown: Report on Provenance of Art Recovered from Germany*, La Haya: Commissie-Ekkart.
- Ekserdjian, David, (2010), Colnaghi and the Hermitage Deal, en: Jeremy Howard (edit) *Colnaghi, Established 1761, the History*, Londres: Colnaghi, pp.37-42.
- Estreicher, Karola, (1944), *Cultural Losses of Poland: Index of Polish Cultural Losses during the German Occupation*, Londres.
- Farmer, Walter L., (2000), *The Safekeepers: A Memoir of the Arts at the End of WWII*, Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- Feliciano, Héctor, (1997), *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, Nueva York: Basic Books.
- Fermi, Laura, (1968), *Illustrious Immigrants. The Intellectual Migration from Europe, 1930-41*, Chicago: University of Chicago Press.
- Fest, Joachim, (2005), *Hitler, una biografía*, Barcelona: Editorial Planeta.
- Fleming, D. y Bailyn, B. (eds.), (1969), *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, Cambridge: Harvard University Press.
- Fontán, Marcelino, (2005), *Oswald Menghin: ciencia y nazismo*, Buenos Aires: Fundación Memoria y Holocausto.

- Francis, Michael J., (1977), *The Limits of Hegemony: United States Relations with Argentina and Chile during World War II*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Frank, Gary, (1982), *Juan Perón versus Spruille Braden*, Nueva York: Rowan & Littlefield.
- Frederic Elsig (Editor), *Una question de gout: la collection Zouboa a Geneve*, Cinque Continentss, Ginebra, 2012, pag. 90.
- Friedlander, Henry, (1995), *The Origins of Nazi Genocide: From Euthanasia to the Final Solution*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Friedman, L. (ed.), (1972), *The Law of War. A Documentary History*, Vol. I, Nueva York: Random House.
- Friedman, Max Paul, (2003), *Nazis and Good Neighbors: The United States Campaign against the Germans of Latin America in World War II*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Fritzsche, Peter, (1998), *Germans into Nazis*, Cambridge: Harvard University Press.
- Frye, Alton, (1967), *Nazi Germany and the American Hemisphere, 1933-1941*, New Haven: Yale University Press.
- Garbely, Frank , (2003), *El viaje del Arco Iris. Los nazis, la Banca Suiza y la Argentina de Perón*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- García Lupo, Rogelio, (1997), El arte marcado por Hitler, revelaciones sobre la colección Cambó, en: *Clarín*, 31 de agosto 1997, pp. 14-16.
- (2001) Los fusiles de Perón, en: *Clarín*, 01 de julio de 2001.
- (2012) *Ultima noticia de Perón y su tiempo*, Ediciones B, Buenos Aires.
- Gehl, Jürgen, (1963), *Austria, Germany, and the Anschluss 1931-1938*, Londres: Oxford University Press.
- Greenfield, Jeannette, (1996), *The Return of Cultural Treasures*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Goda, Norman J.W., (1998), *Tomorrow the World: Hitler, Northwest Africa, and the Path toward America*, College Station: Texas A&M University Press.

- Golenia, Patrick, Kratz-Kessemeier, Kristina y Le Masne de Chermont, Isabelle, (2015). *Paul Graupe (1881-1953): Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil*, Colonia: Böhlau.
- Goñi, Uki, (1998), *Perón y los alemanes: la verdad sobre el espionaje nazi y los fugitivos del Reich*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2002) *The Real Odessa. How Peron Browhnt the Nazi War Criminals to Argentina*, Londres: Granata.
- (2008) *La auténtica Odessa*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Grosshans, Henry, (1983), *Hitler and the Artists*, Nueva York: Holmes & Meyer.
- Goodrich-Clarke, Nicholas, (1992), *The occult roots of Nazism, secret Aryan cult and their influence on Nazi ideology*, Nueva York: New York University Press.
- Hagelin, Ragnar, (1984), *Mi hija Dagmar*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hanns Ch. Lohr, (2012) *El mercader de la muerte: Goering y el robo de obras de arte durante el nazismo*, Buenos Aires: Edhasa.
- Harclerode, Peter y Pittaway, Brendan, (2000), *The Lost Masters: The Looting of Europe's Treasure Houses*, Londres: Victor Gollancz.
- Hilberg, Raul, (1985), *The Destruction of the European Jews*, Nueva York: Holmes & Meier.
- Hillgruber, Andreas, (1995), *La Segunda Guerra Mundial. Objetivos de guerra y estrategia de las grandes potencias*, Madrid: Alianza Universidad.
- Hilton, Stanley, (1981), *Hitler's Secret War in South America, 1939-1945: German Military Espionage and Allied Counterespionage in Brazil*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Hinz, Bertold, (1979), *Art in the Third Reich*, Nueva York: Pantheon Books.
- Howe, Thomas Carr (1946) *Salt Mines and Castles: The Discovery and Restitution of looted European Art*, Nueva York: Bobbs-Merrill Company.
- Hartt, Frederick, (1949), *Florentine Art under Fire*, Nueva Jersey: Princeton University Press.

- Humphreys, R., (1981), *Latin America and the Second World War*, Londres: Athlone.
- Jackisch, Carlota, (1997), *El nazismo y los refugiados alemanes en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- (1998) Cuantificación de criminales de guerra según fuentes argentinas, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- y Mastromauro, Daniel, (2000), Identificación de criminales de guerra llegados a la Argentina según fuentes locales”, en: *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, N.º 19, pp. 217-235.
- Jackman, Jarrell y Borden, Carla (eds.), (1983), *The Muses Flee Hitler, cultural Transfer and Adaptation 1930-1945*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- Jaman T. L., (1956), *The Rise and Fall of Nazi Germany*, Nueva York: New York University Press.
- Juliá, Xavier Moreno, (2005), *La División Azul: sangre española en Rusia 1941-1945*, Barcelona: Crítica.
- Kannapin, Klaus (1968) Sobre la política de los nazis en la Argentina, de 1933 a 1943, en: *Hitler sobre América Latina*, México: Fondo de Cultura Popular, pp. 129-160.
- Katz, Frederick y Kannapin, Klaus, (1968), *Hitler sobre América Latina: el fascismo alemán en Latinoamérica 1933-1943*, México: Fondo de Cultura Popular.
- Kellogg, Michael, (2005), *The Russian Roots of Nazism: White Émigrés and the Making of National Socialism*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Kennedy Grimsted, Patricia, Hoogewoud, F.J. y Ketelaar, Eric (eds.), (2007), *Returned from Russia: Nazi Archival Plunder in Western Europe and Recent Restitution Issues*, Buihth Wells: Institute of Art and Law.
- Kershaw, Ian, (2008), *Hitler: A Biography*, Nueva York: W. W. Norton & Company.

- Kirkpatrick, Sidney, (2010), *Hitler's Holy Relics: A True Story of Nazi Plunder and the Race to Recover the Crown Jewels of the Holy Roman Empire*, Nueva York: Simon & Schuster.
- Klich, Ignacio (ed.), (1999), Inmigrantes, refugiados y criminales de guerra en la Argentina en la 2ª posguerra, en *Estudios migratorios latinoamericanos*, Año 14, N.º 43.
- (2000a) Los nazis en la Argentina: política y economía, en: *Ciclos*, Año X, N.º 19.
- (2000b) La contratación de nazis y colaboracionistas por la Fuerza Aérea Argentina, en: *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, N.º 19, pp. 177-216.
- (comp.) (2002) *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina*, College Park: Hispamerica.
- Kohl, Philip L. y Perez Gollan, J. A., (2002), Religion, Politics, and Prehistory. Reassessing the Lingering Legacy of Oswald Menghin, en *Current Anthropology* 43, pp. 561-586.
- Kostenevich, Albert, (1995), *Hidden Treasures Revealed*, Nueva York: Abrams.
- Kowalski, W. W., (1998), *Art Treasures and War. A Study on the Restitution of Looted Cultural Property, Pursuant to Public International Law*, Leicester: Institute of Art and Law.
- Kreis, George, (1997), *Switzerland and the Looted Art Trade Linked to World War II*, Zurich: Center for Security Studies and Conflict Research.
- Kurtz, Michael, (1985), *Nazi Contraband; American Policy on European Cultural Treasures*, Nueva York: Garland.
- Leitz, Christian, (2001), *Sympathy for the Devil: Neutral Europe and Nazi Germany during the Second World War*, Nueva York: Nueva York University Press.
- (2004) *Nazi Foreign Policy, 1933-1941: The Road to Global War*, Londres: Routledge.
- Leonard, Thomas y Bratzel, John (eds.), (2007), *Latin America during World War II*, Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers.

- Lester, Robert y Hydrick, Blair (eds.), (2002), *Art Looting and Nazi Germany: Records of the Fine Arts and Monuments Adviser, Ardelia Hall, 1945-1961*, Bethesda: University Publications of America.
- Levisman, Martha, (2007), *Bustillo: un proyecto de arquitectura nacional*, Buenos Aires: YPF.
- Lewy, Guenter, (1964), *The Catholic Church and Nazi Germany*, Nueva York: McGraw Hill.
- Liddell Hart, Basil H., (2001), *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona: Caralt.
- Lladó Pol, Francisca, (2013), Mecenazgo argentino en Mallorca, Adán Diehl, Carlos Tornquist y el Hotel Formentor, en: *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, N.º 59, pp. 79-100.
- Lütge, Wilhelm, Hoffmann, Werner, Körner, Karl Wilhelm, Klingenfuss, Karl, (1981), *Deutsche in Argentinien: 1520-1980*, Buenos Aires: Verlag Alemann.
- Mariscotti, Mario, (2004), *El secreto atómico de Huemul*, Buenos Aires: Editorial Sigma.
- Martínez, Tomás Eloy, (1984), *Perón and the nazi war criminals*, Washington: Woodrow Wilson Center.
- Martin-Vivier, Pierre-Emmanuel, (2008), *Jean-Michel Frank: The strange and subtle luxury of the Parisian*, Nueva York: Rizzoli.
- Martorell Linares, Miguel, (1998), *España y el expolio de las colecciones artísticas europeas durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Mazauric, Lucie, (1978), *Le Louvre en Voyage 1939-1945*, Paris: Plon.
- McDonough, Frank, (2003), *Hitler and the Rise of the Nazi Party*, Londres: Pearson/Longman.
- McKale, Donald, (1977), *The Swastika outside Germany*, Kent: The Kent State University Press.
- McKey, Jameson, (1963), *¿Dónde están los tesoros nazis y fascistas?*, Barcelona: Ediciones GP.
- Meike Hoffman y Nicola Kuhn, (2016) *Hitlers Kunsthandler: Hildebrand Gurlitt 1895-1956*, Verlag C. H. BeckoHG, Munich.
- Mending, Holger, (1998), La emigración a la República Argentina de los nacionalsocialistas buscados. Una aproximación

- cuantitativa, en: Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- (1999) *La ruta de los nazis en tiempos de Perón*, Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Michel, Henri, (1991), *La Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Akal.
- Mihan, George, (1944), *Looted Treasure: Germany's Raid on Art*, Londres: Alliance Press.
- Minnion, John, (2005), *Hitler's List: an Illustrated Guide to Degenerates*, Liverpool: Checkmate Books.
- Montemurro, María Laura, (2014), Tallas medievales en museos argentinos: una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes, en: *De Medio Aevo*, Vol. 3, N.º 1, pp. 119-140.
- Muller, Melissa, (2010), *Lost Lives, Lost Art: Jewish Collectors, Nazi Art Theft, and the Quest for Justice*, Nueva York: Vendome Press.
- Musacchio, Andrés, (2000), Los capitales alemanes en la Argentina en la década de 1939, en: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, N.º 37, pp. 245-270.
- Navarro, Ángel Miguel (1998) Posible circulación en la Argentina de obras de arte robadas por agentes del tercer Reich en Europa, en: Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en: <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- (2006) *Arte flamenco y holandés en la Argentina*, Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Neumann, Franz (2009 [1942]) *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism*, Chicago: Ivan R. Dee.
- Newton, Ronald, (1977), *German Buenos Aires 1900-1933, Social Change and Cultural Crisis*, Austin: University of Texas Press.
- (1986) The neutralization of Fritz Mandl: Notes on Wartime Journalism, the Arms Trade, and Anglo-American Rivalry in Argentina during the World War II, en: *Hispanic America Historical Review*, Vol. 66, N.º 3, pp. 541-579.

- (1995) *El cuarto lado del triángulo: la “amenaza nazi” en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- y Converse, Christel K., (1998), Inversiones nazis en Argentina utilizando empresas fachada, en especial los casos de la banca Wherli y las compañías del grupo Mandl, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- Nicholas, Lynn, (1994), *The Rape of Europa: the Fate of Europa’s Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Nueva York: A. Knopf.
- Nova, Fritz, (1986), *Alfred Rosenberg: Nazi Theorist of the Holocaust*, Nueva York: Buccaneer Books.
- Orlow, Dietrich, (2007), *The Nazi Party 1919-1945: A Complete History*, Nueva York: Enigma Books.
- Pacheco, Marcelo, (2004), *Coleccionismo de arte en Buenos Aires: 1924-1942*, Buenos Aires: El Ateneo.
- (2008) Historia cronológica de Amigos del Arte, 1924-1942, en: *Amigos del Arte 1924-1942*, pp. 181- 203, Buenos Aires: MALBA.
- Payne, Stanley, (2008), *Franco and Hitler: Spain, Germany and World War II*, New Haven: Yale University Press.
- Perón, Juan D., (1931), *Guerra mundial 1914: operaciones en la Prusia Oriental y la Galitzia, Tannenberg, Lagos Masurianos, Lemberg; estudios estratégicos*, Buenos Aires: Círculo Militar.
- Petropoulos, Jonathan, (1996), *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (2000) *The Faustian Bargain: the Art World in Nazi Germany*, Nueva York: Oxford University Press.
- Poliakov, Leon, (1974), *The Aryan myth, a history of racist and nationalist ideas in Europe*, Londres: Chatto, for Sussex University Press.
- Pool, James, (1997), *Hitler and His Secret Partners: Contributions, Loot and Rewards, 1933-1945*, Nueva York: Pocket Books.
- Potash, Robert A. y Rodríguez, Celso, (1998), El empleo en el ejército argentino de nazis y otros técnicos extranjeros, 1943-1955,

- Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en: <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- Rapoport, Mario, (1981), *Gran Bretaña, Estados Unidos y las clases dirigentes argentinas*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Belgrano.
- (1988) *¿Aliados o neutrales? La Argentina frente a la segunda guerra mundial*, Buenos Aires: EUDEBA.
- (2000) *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires: Macchi.
- (2014) El señor de todo, en: *Página 12*, 2 de enero de 2014.
- y Musacchio, Andrés, (2000), El Banco Central de la República Argentina y el oro nazi: Certezas e interrogantes sobre un mito histórico, en: *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, X, 19, pp. 77-102.
- Quijada Mauriño, Mónica y Peralta Ruiz, Víctor, (2000), El triángulo Madrid-Berlín-Buenos Aires y el tránsito de bienes vinculados al Tercer Reich desde España a la Argentina, en: *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, N.º 19, pp. 129-149.
- Quinn, Malcom, (1994) *The Swastika, constructing the Symbol*, Nueva York: Routledge.
- Reinhartz, Dennis (1998) “Huida de los Ustashas a la Argentina después de la segunda guerra mundial”, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf> (Fecha de consulta: Diciembre 2014).
- Renold, Marc-André y Gabus, Pierre (eds.), (2004), *Claims for the Restitution of Looted Art*, Zurich: Schulthess.
- Rhodes, James M., (1980), *The Hitler movement, a modern millenarian revolution*, Stanford: Stanford University Press.
- Rock, David (ed.), (1994), *Latin America in the 1940s: War and Post-war Transitions*, Berkeley: University of California Press.
- Romanones, Aline, (1988), *La espía que vestía de rojo*, Buenos Aires: Ediciones Grupo Z.

- Rorimer, James J., (1950), *Survival: The Salvage and Protection of Art in War*, Nueva York: Abelard Press.
- Rout, Leslie y Bratzel, John, (1986), *The Shadow War: German Espionage and United States Counterespionage in Latin America during World War II*, Frederick: University Publications of America.
- Ruiz Moreno, Isidoro, (1997), *La neutralidad argentina en la Segunda Guerra Mundial*, Buenos Aires: Emecé.
- Roxan, David y Wanstall, K., (1965), *Rape of Art: Hitler's Plunder of the Great Masterpieces of Europe*, Nueva York: Coward-McCann.
- Russell, Roberto y Tokatlian, Juan Gabriel, (1998), Los neutrales en la segunda guerra mundial, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en: <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- Saint Sauveur-Henn, Anne, (1995), *Un siècle d'émigration allemande vers l'Argentine*, Colonia: Boehlau.
- Santander, Silvano, (1953), *Técnica de una traición: Juan Perón y Eva Duarte agentes del nazismo en la Argentina*, Buenos Aires: edición del autor.
- Santamarina, Antonio, (1942), My pleasures in Collecting, En: *Magazine of Arts*, Vol. 35, N.º 2, pp. 52-57
- Schávelzon, Daniel, (2009), *Arte y falsificación en América Latina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schindler, D. y Toman, J. (eds.), (1988), *The Laws of Armed Conflicts. A Collection of Conventions, Resolutions and Other Documents*, Ginebra: Brill.
- Schultze-Naumburg, Paul, (1928), *Kunst und Rasse*, Munich: J.F.Lehmanns Verlag
- (1934) *Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke*, Stuttgart: Deutsche Berlags-Unstalt.
- Sebrelí, Juan José, (1979), *Los deseos imaginarios del peronismo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Shirer, William, (1991), *The Rise and Fall of the Third Reich*, Londres: Arrow Books.

- Shore, Zachary, (2005), *What Hitler Knew: The Battle for Information in Nazi Foreign Policy*, Nueva York: Oxford University Press.
- Silla, Rolando, (2012), Raza, raciología y racismo en la obra de Marcelo Bórmida, en *Revista del Museo de Antropología*, N.º 5, pp. 65-76.
- Simon, Matila, (1971), *Battle of the Louvre: the Struggle to Save French Art in World War II*, Nueva York: Hawthorn Books.
- Simpson, Elizabeth, (1997), *The Spoils of War: World War II and its aftermath: the loss, reappearance, and recovery of cultural property*, Nueva York: Abrams Books.
- Skorzeny, Otto, (1951), *Misiones secretas*, Barcelona: Ediciones Destino.
- (2005a) *Vive peligrosamente*, Barcelona: Acervo.
- (2005b) *Luchamos y perdimos*, Barcelona: Acervo.
- Smith, Craig H., (1988), *Repatriation of Art from Collecting Point in Munich*, La Haya: SDU Publishers.
- Solberg, Carl, (1970), *Immigration and Nationalism, Argentina and Chile 1890-1914*, Austin: University of Texas Press.
- Sommi, Luis V., (1945), *Los capitales alemanes en la Argentina*, Buenos Aires: Claridad.
- Spotts, Frederic, (2003), *Hitler and the power of aesthetics*, Nueva York: The Overlook Press.
- Sosnowski, Saúl y Senkman, Leonardo, (1998), El impacto del aflujo de nazis y colaboracionistas en las letras y otras expresiones culturales argentinas, Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina (CEANA), en: <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>
- Steigmann-Gall, Richard, (2004), *The Holy Reich: Nazi Conceptions of Christianity, 1919-1945*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Sutton, Peter, (2008), *Reclaimed: paintings from the Collection of Jacques Gondsticker*, New Haven: Yale University Press.
- Szabo, Ladislav, (1947), *Hitler está vivo*, Buenos Aires: Editorial El Tábano.

- Tetens, T. H., (1961), *The New Germany and the Old Nazis*, Nueva York: Random House.
- Tomkiewicz, Wladyslaw, (1950), *Catalogue of paintings moved from Poland by the German occupation authorities during the years 1939-1945. I. Foreign Paintings*, Warsaw: Ministry of Culture and Art.
- Valland, Rose, (1961), *Le Front de L'Art: défense des collections françaises, 1939-1945*, Paris: Librairie Plon.
- Watson, Peter, (1998), *Sotheby's: The Inside Story*, Nueva York: Random House.
- Weber, Baby, (2005), *La conexión alemana. El lavado del dinero nazi en Argentina*, Buenos Aires: Edhasa.
- Wechsberg, Joseph, (1967), *Skorzeny: The Most Dangerous Man in Europe*, Cambridge: Da Capo Press.
- Wiesenthal; Simón
(1967)*The Murderers among Us: The Simon Wiesenthal Memoirs*.
New York: McGraw-Hill
- Woods, Randall Bennett, (1979), *The Roosevelt Foreign Policy Establishment and the Good Neighbor: The United States and Argentina, 1941-1945*, Lawrence: University of Kansas Regents Press.
- Walters, Guy, (2010), *Hunting Evil: The Nazi War Criminals Who Escaped and the Quest to Bring Them to Justice*, Nueva York: Random House.
- Wechsler, Helen J., Coate-Saal, Teri y Lukavic, John (2001) *Museum Policy and Procedures for Nazi-Era Issues*, Washington D.C.: American Association of Museums.
- Weinberg, Gerhard L., (1995), *Un mundo en armas. La Segunda Guerra Mundial: una visión de conjunto*, Barcelona: Grijalbo.
- Whisker, James (1990) *The Philosophy of Alfred Rosenberg*, Costa Mesa: Noontide Press.
- White, Elizabeth (1991) *German Influence in the Argentine Army, 1900-1945*, Londres: Taylor & Francis.
- Williamson, Murray y Millett, Allan R. (2002) *La guerra que había que ganar*, Barcelona: Crítica.
- Willmott, H.P. (1992) *The Great Crusade. A New Complete History of the Second World War*, Londres: Pimlico.

- Willmott, H.P., Cross, Robin y Messenger, Charles (2005) *World War II*, Londres: Dorling Kindersly.
- Wilson, Gillian y Hess, Catherine (2002) *Summary Catalogue of European Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum*, Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- Wistrich, Robert, (2001), *Hitler and the Holocaust*, Nueva York: The Modern Library.
- Yeide, Nancy, (2009), *Beyond the Dreams of Avarice: The Hermann Goering Collection*, Dallas: Laurel Publishing.
- Yeide, Nancy H., Akinsha, K. y Walsh, A. L. (eds.), (2001), *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington: American Association of Museums.
- Ziegler, Jean, (1997), *El oro nazi*, Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Zuroff, Efraim, (2013), *Annual Report on the Status of Nazi War Criminals*, Los Ángeles: Simon Wiesenthal Center.

Esta edición de *El silencio es oro*, de Daniel Schávelzon,
se terminó de imprimir en Bibliográfika, de Voros S.A.,
Barzana 1263, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Argentina, en el mes de marzo de 2017.

Entre los años 1938 y 1947, la Argentina se vio invadida de grandes obras de arte internacional sin origen aparente, con sus posteriores consecuencias. Miles de ellas llegaban desde Rusia y toda Europa, mientras que allí estaban inmersos en plena Segunda Guerra Mundial. Cuadros, muebles, tapices, vajilla, platería, obras de Picasso, del Impresionismo, arte ruso propiedad de los zares, obras que jamás hubieran llegado normalmente o sólo de a una o dos. Incluso las que traían —y en ciertos casos aun las conservan— etiquetas de otros museos o iglesias saqueados. Obras que luego eran exhibidas en nuestros grandes museos nacionales sin documentación alguna sobre su procedencia, aunque fuesen de muchos siglos atrás. Allí comenzaban una nueva historia blanca, *lavada* diríamos hoy, en que las mismas personas exhibían una y otra vez en los mismos museos y pagando sus propios catálogos y libros, creando genealogías para poder vender al exterior, donde sí se exigía que las obras de arte tuvieran un origen demostrable. Confluyeron aquí comerciantes europeos sin historia, contrabandistas, grandes coleccionistas huyendo de la Justicia, objetos litúrgicos, muebles de palacios saqueados, exhibición de obras de personas que habían muerto en los campos de exterminio nazis, miembros de nuestras clases más altas que compraban y vendían sin papeles obras de valor universal, una Aduana permeable a todo que permitía entrar y salir el contenido de barcos enteros. Una historia increíble que fue sospechada por el Ejército Aliado, el cual creó un proyecto para leer cartas y documentos de cientos de personas y que es la base de esta investigación, unos ocho millones de pelada, el cualas huyendo de la Inermitçiaáginas ahora desclasificadas. Y los documentos del FBI y la CIA, listas hechas por investigadores europeos, todo le sirvió al autor para armar un rompecabezas en el que trabajó más de diez años, una tarea sin verdadera solución porque de eso se trata el contrabando y lo ilícito: un mundo negro en que es casi imposible penetrar después de más de setenta años de ocultarlo u olvidarlo. Es un mundo de sospechas, objetos sin papeles, millones de pesos que quedaron en el aire, que incluye una entrevista y las memorias de un curioso falsificador dedicado en 1945 a cambiar el origen de obras robadas que llegaban al puerto. Un mundo apasionante de nuestra historia más profunda que apenas comienza a ser develada, el cual generará escándalos, ofensas y discusiones. Un período del pasado que, gracias a Internet, está mostrando haber sido muy diferente de lo supuesto.

ISBN 978-987-1555-79-6



9 789871 555796