

Cuando Suiza colaboraba con el *genio* español, 1939-2004-2024: hora de balances

Mayte GARCÍA

Musée d'art et d'histoire de Genève

Resumen Rescatar la memoria de un evento histórico olvidado supone relatar los hechos y comprender las razones del olvido. La exposición *Les Chefs-d'œuvre du Prado au Musée de Genève* de 1939 es un buen ejemplo de ello: a pesar del éxito que tuvo, transcurren más de cuarenta años antes de que se relaten los hechos, y otros veinte antes de que se empiecen a comprender las razones del olvido. En 2004, en este mismo boletín, se publicaba el primer artículo en español dedicado a ambas cuestiones, dando a conocer la ambigüedad de la muestra. Hoy, volviendo a los primeros resultados de la investigación y añadiendo los que se han ido sumando, es hora de balances, de abrir nuevas perspectivas, de cuestionar los enfoques con los que se ha investigado el tema, y recordar que un mismo hecho pertenece tanto a la memoria colectiva como a la memoria individual.

Palabras clave protección del patrimonio, propaganda, público, archivos, museos

When Switzerland Collaborated with Spanish Genius, 1939-2004-2024: Time to Take Stock

Abstract Recovering the memory of a forgotten historical event involves recounting the facts and understanding the reasons for the oblivion. The exhibition *Les Chefs-d'œuvre du Prado au Musée de Genève* of 1939 is a good example of this: despite its success, it is more than forty years before the facts are recounted, and another twenty before the reasons for its oblivion begin to be understood. In 2004, in this same bulletin, the first article in Spanish devoted to both questions was published, making the ambiguity of the sample known. Today, returning to the results of the original research and adding new data that has since been uncovered, it is time to take stock — to open up new perspectives, to question the approaches with which the subject has been investigated, and to remember that the same event belongs to both collective and individual memory.

Keywords heritage protection, propaganda, public, archives, museums

1 Les Chefs-d'œuvre du Prado au Musée de Genève ayer y hoy

Las líneas a continuación siguen el hilo de la comunicación presentada el 3 de noviembre 2023, durante las *Jornadas Hispánicas* organizadas por la Universidad de Lausana¹, dedicada a las circunstancias que habían hecho posible la exposición *Les Chefs-d'œuvre du Prado au Musée de Genève* durante el verano de 1939. A pesar de su éxito y sus casi 400.000 visitantes, aquel último capítulo de la evacuación del patrimonio cultural y artístico español a la Sociedad de Naciones, sigue siendo poco o mal conocido. Casualidades de la vida, en

el número 3 de este mismo *Boletín Hispánico-Helvético* del año 2004, publiqué un primer artículo en castellano dedicado a este tema². Dividido en tres capítulos y un epílogo, daba cuenta de aproximadamente dos años de investigaciones sobre lo que un testigo de la época había calificado de *inverosímil grosería*³, pero que, para muchos, fue una *fiesta del arte*. De hecho, al iniciar la investigación, era imposible prever que rescatar la memoria de aquella exposición supondría ir de desengaño en desengaño. El título del artículo de 2004, *Cuando Suiza colaboraba con el genio español*, trataba de plasmar algo del sabor amargo que me había dejado ese estudio.

2004-2024, han pasado veinte años. Son muchos años y es hora de balances. No solo porque, a lo largo de estas dos décadas, a raíz de diferentes conmemoraciones, exposiciones y congresos, han ido surgiendo nuevas fuentes y datos, sino porque también es hora de comprobar si el tiempo es capaz de atenuar la amargura, y si al desengaño se le puede atribuir alguna virtud. Para ello, conviene recordar la trama del artículo publicado en 2004 en este mismo *Boletín*.

1.1 Crónica de una exposición anunciada

El primer capítulo del artículo de 2004 relataba, de manera resumida, la campaña de protección del patrimonio cultural y artístico puesta en pie por el gobierno republicano desde los primeros días de la guerra civil. Una salvaguarda que se transformó en *odisea*⁴ cuando, en noviembre de 1936, se decidió el traslado a Valencia de más de 1800 cajas que no solo contenían cuadros del Prado, sino también manuscritos de El Escorial, objetos del museo arqueológico y del museo de artes decorativas, cerámicas, esculturas, armaduras, tapices, etc. A finales de 1938, frente al avance de las tropas nacionales, las cajas fueron transportadas a Figueras antes de ser evacuadas a principios de febrero de 1939 hacia la Biblioteca de la Sociedad de Naciones⁵ en Ginebra. Esta última etapa del viaje fue oficialmente avalada por *El Acuerdo de Figueras*, firmado el 3 de febrero entre los representantes del gobierno republicano y un Comité Internacional, compuesto por los representantes de ocho museos. Este Comité organizó y financió toda la operación⁶. Así llegaron, cargadas en 22 vagones, las 1828 *Cajas españolas* a la estación ginebrina de Cornavin el 14 de febrero de 1939.

En este primer capítulo del artículo también quedaban esbozados los percances, dramas y contrariedades que tuvieron que sufrir, durante más de dos años, tanto las obras como los hombres y mujeres encargados de la salvaguarda del Tesoro⁷. Una tarea a menudo denunciada

1. Mis más sinceros agradecimientos a Mónica Castillo Lluch por su amable invitación y por descubrir, gracias a las *Jornadas*, la riqueza de los archivos hispánico-helvéticos.

2. García Julliard Nombela (2004). Dos artículos anteriores habían sido publicados en francés: García Julliard (2002) y García Julliard (2003).

3. Véase Nicole (1939).

4. Las palabras en cursiva corresponden a términos utilizados por la prensa de la época.

5. De ahora en adelante: SdN.

6. Para Francia: la *Réunion des Musées nationaux* y el *Musée du Louvre*; para Inglaterra: la *Tate Gallery*, la *National Portrait Gallery*, la *National Gallery* y la *Wallace Collection*; para Suiza: el *Musée d'art et d'histoire* de Ginebra; para Holanda: el *Rijksmuseum*; para Bélgica: los *Musées royaux des beaux-arts de Belgique*; para EEUU: el *Metropolitan Museum*. Los gastos fueron cubiertos gracias las asociaciones de amigos de los museos: el Pacto de no intervención impedía cualquier tipo de apoyo oficial. Para más información, ver Colorado Castellary (1991).

y calumniada por la propaganda franquista, a pesar de que en la prensa se demostrara lo ejemplar de la labor de la Junta del Tesoro Artístico. Prueba de ello fue el inventario que emprendieron, en la Biblioteca de la SdN, los miembros del Comité Internacional y los de la Junta. Cada objeto tenía su ficha y su informe de estado, y fue fácil comprobar, en marzo de 1939, que los objetos y obras de arte habían llegado, en la medida de lo posible, sanos y salvos. Las primeras cajas abiertas fueron las que contenían las obras del Prado. No era ninguna casualidad: apenas empezó la guerra, y apenas se puso en marcha la campaña de salvaguarda, la hipótesis de una exposición de *lo más selecto del Prado* fuera de España había ido tejiendo una red creciente de intereses.

Sin embargo, hasta su evacuación a Ginebra, el gobierno republicano se había opuesto a cualquier tipo de utilización de los cuadros del Prado. Ahora bien, los gastos que el Comité internacional había asumido podrían ser reembolsados mediante la organización de una primera muestra en Ginebra que luego viajaría a París y a Londres. Un proyecto que los periódicos franceses iban anunciando repetidamente en sus páginas. Pero el calendario político iba a cambiar el rumbo de las cosas. Dada la inminencia de la derrota republicana, el inventario fue interrumpido a finales de marzo de 1939. A principios de abril, respetando el *Acuerdo de Figueras*, los miembros de la Junta remitieron las obras a los delegados del gobierno de Burgos⁸ y se clausuraron las negociaciones con el Comité internacional. Impaciente por recobrar un patrimonio supuestamente desaparecido y maltratado, Franco recuperó todas las cajas y todos los cuadros. O, mejor dicho, casi todos: 174 cuadros y veinte tapices iban a *veranear* en el *Musée d'art et d'histoire*. Montada en poco menos de tres meses, la exposición *Les Chefs-d'œuvre du Prado* abrió sus puertas el 1 de junio y las cerró el 31 de agosto. Contra toda lógica, el Comité Internacional que debería haber sido el gran organizador del evento quedó descartado: mientras que el gobierno de Burgos denunciaba la colaboración de dicho Comité con *los rojos*, las autoridades cantonales de Ginebra llevaban ya unas semanas negociando con los delegados de Franco en Berna para salvar el proyecto de una, y exclusiva, exposición en Ginebra.

1.2 Colaborando con el *genio* español

El segundo capítulo, más corto, se adentraba en lo que significaba *colaborar* con dichos delegados. Convencerlos no fue fácil, pero las reticencias fueron cayendo una a una, sobre todo cuando se supo que los beneficios, una vez se descontaran los gastos, serían remitidos al gobierno español. Aun así, a pesar de una contabilidad y un amplio margen de maniobra favorables al nuevo gobierno de España, la colaboración hispano-helvética resultó ser un *sinfín* de tira y afloja. Entre el municipio de Ginebra (responsable del museo), las autoridades cantonales (responsables oficiales) y los comisarios madrileños designados por Franco (responsables del contenido de la exposición), las disensiones fueron cotidianas, fuera cual fuera el tema: museografía, seguridad, costes, publicidad, relaciones con la prensa, etc. La

7. En un primer tiempo, Josep Renau (1907-1982) como Director de Bellas Artes, y luego la Junta Central del Tesoro Artístico, dirigida por Timoteo Pérez Rubio (1896-1977).

8. El artículo 9 del Acuerdo de Figueras estipulaba que las obras serían devueltas a España una vez se acabara la guerra.

devolución a Franco de unas obras que no había contribuido a salvar, pero cuyo rescate podía reivindicar, destilaba ya cierta amargura a la que se añadía la acidez de los discursos. Un buen ejemplo de ello lo da el comunicado de prensa publicado el 31 de marzo. Redactado en términos ampulosos, daba el tono abiertamente propagandístico de un evento cultural que, en vez de rendir homenaje a los verdaderos héroes y heroínas del momento, iba a ofrecer al nuevo gobierno de España la oportunidad de presentarse al mundo bajo los auspicios del arte:

L'effort héroïque accompli par le peuple espagnol pendant une guerre cruelle, son esprit de sacrifice et le génie éclairé de son illustre chef, le Général Franco, venaient d'être couronnés par une éclatante victoire. Une des préoccupations du Gouvernement espagnol serait de montrer bientôt au monde les collections réunies par le génie espagnol et issus du profond amour de ce peuple pour les arts⁹.

1.3 Grandezas de España

En el último capítulo me proponía averiguar qué encubrían las palabras *génie* y *profond amour de ce peuple pour les arts*. El director del *Musée d'art et d'histoire*¹⁰ era consciente de la responsabilidad que implicaba custodiar aquel conjunto de obras maestras: no habían sido aseguradas durante su transporte, y seguían sin estarlo. Las medidas de seguridad iban a ser, por lo tanto, una de sus prioridades. Su esmero se concretizó, entre otras decisiones, en la disposición de barreras de seguridad delante de los cuadros más relevantes. Pero pronto fueron retiradas por orden de los delegados españoles que las consideraban *poco estéticas*. La palabra *genio* iba tomando poco a poco el sentido de “mal genio”. Y, para entender qué tipo de *amor* sentía el pueblo español *por el arte*, bastaba con prestarle atención al guion de la exposición. Las quince salas del *Musée d'art et d'histoire* dedicadas a la muestra, ofrecían un paseo por un Prado en miniatura que no podía menos que provocar un choque estético. Los dos comisarios españoles¹¹ habían seleccionado lo mejor y lo más selecto del tesoro, demostrando así que Madrid albergaba una de las pinacotecas más impresionantes del mundo.

Ahora bien, el éxito de la muestra, paradójicamente, también se debió a una disposición carente de lógica. Acogidos en una primera y solemne sala llamada *Sala imperial*, los visitantes se enfrentaban con una selección de tapices del palacio real y de retratos de Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, pintados por Tiziano, Pantoja de la Cruz y Velázquez. Obras impresionantes de los siglos XVI y XVII, que daban paso a tres salas exclusivamente dedicadas a Velázquez. Pero, tras estas cuatro primeras salas, dos salas proponían un salto atrás en el tiempo para descubrir las obras del Greco. Seguía otro salto temporal, esta vez hacia el futuro y los siglos XVIII y XIX, en dos salas espléndidas dedicadas a Goya. Y así hasta la última sala: después de Goya, un salto al pasado con los pintores flamencos y germánicos de los siglos XV y XVI: van der Weyden, Cranach, Brueghel, etc. En las salas siguientes, un paso de vuelta al barroco, con obras del XVII de Rubens y van Dyck. Finalmente, poco antes

9. Copia conservada en los Archivos de la SdN: Int. Coop. R 4048 5B 38282/36929.

10. Waldemar Deonna (1880-1959).

11. Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) y Pedro Muguruza (1893-1952). Conviene precisar que no todas las pinturas provenían del Prado sino también de la Academia de San Fernando e incluso de alguna colección privada.

de la salida, había que retroceder al siglo XVI italiano con obras de Tintoretto, Tiziano y el Veronés, antes de remontar el tiempo una vez más, hacia Mantegna y Rafael. Aturdido, el visitante se despedía de aquel festival incoherente, pero imparable, con cuadros de Murillo, Morales y, sobre todo, con *La Familia de Carlos IV* de Goya, que dejó pasmado a más de un periodista.

Allende la superioridad numérica de obras españolas, el recorrido daba una imagen unívoca de la historia de España: la de la época imperial. A pesar del interés de los ginebrinos por las obras valencianas, aragonesas y catalanas del siglo XV, estas quedaron descartadas a favor de los maestros extranjeros y españoles del siglo XV hasta principios del XIX. Con una iconografía principalmente compuesta de retratos y pinturas religiosas, las colecciones madrileñas cobraban, además, un matiz particular que le daba al *genio* español el lustre de un hábil proselitismo católico. Cosa que un periodista francés resumió en pocas palabras: “La Cité de Calvin servira de cadre pendant trois mois à la gloire de Charles Quint et de Philippe II”¹². Sin embargo, estas sutilezas no afectaron a la mayoría de los visitantes. A lo largo del verano, de día y hasta bien entrada la tarde¹³, su número iba creciendo de manera exponencial. Las últimas líneas del tercer capítulo de mi artículo de 2004 daban un pequeño repaso a lo que resultó ser un auténtico *ajuste de cuentas*. El reparto de los beneficios supuso otros quebraderos de cabeza, no solo al final de la exposición, sino ya en pleno mes de julio. En terreno conquistado, los emisarios españoles reclamaron claridad, exigiendo cifras de gastos e importes generados. A sus expensas, los ginebrinos no tuvieron muchas opciones, salvo la de recordar que la *Ville de Genève* había concedido, además del saldo neto de la venta de billetes, la totalidad de los beneficios de la venta de catálogos y productos de librería, “[c]eci afin de constituer gracieusement pour le gouvernement espagnol, un fonds spécial de bienfaisance destiné à votre jeunesse”¹⁴. A pesar de todo, cuando a principios de septiembre se saldaron las cuentas, suizos y españoles quedaron satisfechos: la exposición recaudó 767.590 francos suizos. Del beneficio limpio de 417.319 francos, se dedujeron 67.319 francos de costes diversos, y al gobierno español se le abonaron 350.000 francos.

1.4 Los beneficios de una propaganda espiritual

El epílogo de mi artículo recordaba que, si bien el nombre de Franco aparecía en el comunicado de prensa del 31 de marzo, fue retirado de los documentos siguientes de manera deliberada. Mantenerse fuera de alcance de cualquier tipo de crítica pública era necesario para dejar de la exposición el recuerdo de un generoso gesto cultural antes que de una sucia operación mercantil o de un acierto propagandístico. Una vez clausurada la exposición, tanto la llegada de las obras a Ginebra como la génesis del evento, los roces y rencillas parecían no haber existido jamás. En una *Memoria* fechada en 1939, redactada por uno de los testigos del

12. *Le Petit Parisien*, 3 de junio de 1939, recorte de prensa conservado en los Archivos de la *Ville de Genève*, AVG 340 E.1.24.3.

13. El *Musée d'art et d'histoire* instaló una red eléctrica que permitió la ampliación de los horarios de visita.

14. Carta de Adrien Lachenal (consejero de Estado del Cantón de Ginebra) al marqués de Aycinena (Embajador en Berna), 22 de julio de 1939, Archivos de la *Ville de Genève* AVG 340 E.1.24.3.

bando nacionalista, la “abrumadora clarividencia” de su autor fijó definitivamente el sabor amargo que dejaba aquel olvidado verano:

Esta exposición no correspondía solamente a las finalidades que en general se asignan a este tipo de manifestaciones artísticas. Era, en realidad, una salida la más elegante y menos costosa que se podía encontrar de una situación sumamente embarazosa y difícil que existía anteriormente y en la que no habían intervenido ni el Gobierno español, ni el Gobierno suizo, ni las autoridades de Ginebra¹⁵.

Bastante menos clarividente, pero sumamente más hipócrita, el comisario español de la muestra calificó dicha exposición de *magnífico gesto de cultura* y de “[a]cierto insuperable del Caudillo, que convirtió el vandálico acto del Gobierno de la España roja en fuente de la más espiritual de las propagandas”¹⁶. Apuntando a las extrañas afinidades que el patrimonio español siempre mantuvo con los conflictos bélicos para darse a conocer, desde la guerra contra Napoleón hasta la guerra civil, terminé el artículo de 2004 asimilando los cuadros a rehenes del *Servicio de recuperación artístico* establecido por Franco. A modo de conclusión, no quedaba más remedio que observar que, durante el verano de 1939, el logro de dar a conocer las riquezas de las colecciones españolas no se debía a la providencia, sino “[a] negar *el interés más noble* de la Junta, [a] descartar el *amor al arte* del Comité internacional, [a] menospreciar la colaboración de la Sociedad de Naciones y [al hecho de] contar con el *concurso más diligente* de las autoridades políticas de Ginebra”.

2 1989-2019: conmemoraciones, congresos, exposiciones... y archivos

Veinte años más tarde, el verbo “negar” no deja de sorprenderme. En 2002, en uno de los dos artículos anteriores que había publicado en francés, dedicado a la prensa ginebrina, había llegado a la conclusión de que esta había sido relativamente objetiva¹⁷. A pesar de los numerosos artículos que ensalzaban la belleza de las salas, los periódicos ginebrinos no habían dejado de apuntar la duplicidad que había hecho posible la exposición. En 1939, quien quisiera conocer la verdad sabía que no se trataba de “negar” los hechos ni de engañar a nadie, sino de mantener el tipo frente a la victoria de Franco. Posiblemente mi meta fuera entonces, por medio del verbo “negar”, denunciar la amnesia y neutralizar la amargura con más amargura aún. Pero tomando algo de distancia, es fácil admitir que aquella amnesia era inevitable. En el verano de 1939, Europa caminaba a unos centímetros del precipicio: la muestra cerró el 31 de agosto de 1939, es decir, literalmente, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. El colapso no podía menos que provocar un terremoto que se tragó la guerra civil española, y, en consecuencia, el recuerdo entero de lo que había sucedido poco antes y durante la exposición. El hecho sigue siendo contundente: no alivia el sabor amargo, pero explica parte del desengaño.

15. *Memoria presentada por el Señor Don Félix Vejarano sobre la liquidación de las cuentas de la exposición de arte español en Ginebra 1939*, citado en Colorado Castellary (1991: 295-296).

16. Álvarez de Sotomayor (1941).

17. García Julliard (2002).

2.1 2002-2003: en búsqueda de imágenes en los archivos ginebrinos

Sin embargo, en 2002, apenas iniciada mi investigación, pronto comprobé que la campaña de salvaguarda del patrimonio y las etapas de la evacuación, habían sido ya muy bien estudiadas, analizadas y comentadas¹⁸. En España, el acceso a los archivos, poco después de la muerte de Franco, había generado gran interés por la tarea del gobierno republicano y su afán en preservar el patrimonio cultural y artístico. En cambio, el recuerdo de la exposición de 1939 parecía haber sobrevivido de milagro gracias al pequeño catálogo publicado en aquel entonces. En sus páginas quedaban listados los títulos de la veintena de tapices y de los 174 cuadros del Prado expuestos. Frente a la abundancia de material fotográfico dedicado a la salvaguarda, el déficit de imágenes de la muestra había sido uno de los primeros alicientes para mi investigación, cuya meta era, en un primer momento, evaluar el lugar que ocupaba la obra de Velázquez en las salas ginebrinas. A falta de fotografías, los críticos de arte de la época iban a servir de guías: dos de ellos relataban, sala por sala, sus emocionadas deambulaciones¹⁹. Fue fácil comprobar que Velázquez ocupaba el puesto de jefe de fila de la escuela de pintura española que sigue ocupando hoy. Pero lo que de verdad ponían de relieve los artículos, era el esplendor de aquel recorrido, pese a lo fantástico de su cronología. Un esplendor que solo se podía apreciar mediante tres fotografías²⁰ que habían sido publicadas en el catálogo de la muestra, *Du Greco à Goya. 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine espagnol*, organizada por el *Musée d'art et d'histoire* de Ginebra, en 1989.

En aquel catálogo, dos artículos esbozaban ya la génesis y el guion de la muestra de 1939²¹. Ambos iban a servir de base para mi investigación, y las tres fotografías de auténticos incentivos: aunque su copyright remitiera al Museo del Prado, pensé que en algún archivo de Ginebra encontraría las que faltaban. Había que seguir tirando de todos los hilos y volver a los archivos citados en los dos artículos²². Los de la SdN, que albergaban los de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual²³, los de la Organización Internacional de Museos y los de su órgano de comunicación, la revista *Museion*, los archivos de las autoridades cantonales y municipales de Ginebra, y, por supuesto, los archivos del *Musée d'art et d'histoire*. Sin embargo, la abundancia de documentos conservados en la SdN me hizo abandonar por un tiempo la pista de las reproducciones de las salas del museo.

En los archivos de la SdN descubrí qué papeles habían jugado el secretario general²⁴, los miembros de la Junta, los del Comité internacional, las cartas intercambiadas entre los unos y los otros, las que se añadieron al llegar los emisarios del gobierno de Burgos, los documentos jurídicos, de transportes y aduana, los problemas de logística, etc. Todo aquello daba una

18. Véase, por ejemplo, Álvarez Lopera (1982) y Colorado Castellary (1991).

19. Piachaud (1939) y Florentin (1939).

20. La sala imperial, una de las salas dedicadas a Velázquez y una de las salas Goya.

21. Colorado Castellary (1989) y Lachenal (1989).

22. Arturo Colorado Castellary, contactado por teléfono, me animó a seguir buscando más datos sobre la exposición, de la cual decía que “quedaba mucho por decir”.

23. De ahora en adelante CICI, fundada en 1922 y que en 1946 se convertiría en la Unesco.

24. Joseph Avenol (1879-1952); para los aspectos descritos a continuación, véase también Colorado Castellary (1991).

idea del alboroto y desorden que provocó la llegada del *Tesoro* a Ginebra. En particular el desafío diplomático al que se enfrentaron los protagonistas en aquellos meses de febrero, marzo y abril, hasta que Franco decidió retirarse de la SdN el 8 de mayo de 1939. Aquellos archivos aclaraban también la solicitud del redactor de la revista *Museion*²⁵, que no dejaba de ser ambigua, y los intereses creados en torno a una presentación de las obras maestras del Prado. Aportaban indicios sobre lo que, hasta marzo, era un proyecto en ciernes y que, a partir de marzo, se convertiría para algunos en una desilusión patente: quedaba claro que el desdén del gobierno de Burgos hacia los miembros del Comité internacional puso en apuro la neutralidad del secretario general de la SdN. Tan o más locuaces iban a ser los archivos del Canton, los de la Ville de Genève y los del museo, que proporcionaron toda la información acerca de la tensión del montaje. Informes, apuntes manuscritos, duplicados y copias de cartas oficiales o simples notas internas daban una imagen casi cinematográfica de los interminables altercados. Ahora bien, las fotografías de las salas seguían sin aparecer. Tuve que darme por vencida y admitir que en Ginebra no se había conservado el más mínimo reportaje fotográfico de la muestra. La solución fue ir a Madrid, al servicio de reprografía del Prado, que me remitió gratuitamente las doce imágenes de las que disponían y que publiqué en 2003, en la revista *Genava* del *Musée d'art et d'histoire*²⁶.

2.2 2003-2011: homenajes, conmemoraciones, actos oficiales... y archivos de la Unesco

Casualidades del calendario, poco después, el Prado inauguraba en 2003 una apasionante exposición: *Arte protegido*. Su catálogo reproducía, restauradas, una abundante serie de fotografías que mostraban las fichas del inventario y demás informes técnicos, así como las operaciones de protección, acondicionamiento, embalaje, transporte, etapas de la evacuación y llegada de las obras a Ginebra²⁷. Igual que en el catálogo ginebrino de 1989, las últimas páginas aludían a la exposición de Ginebra, mediante una selección de imágenes tomadas desde fuera del *Musée d'art et d'histoire* y cuatro de las salas. Aquella abundante y valiosa información respecto al tema de la conservación y preservación, rendía homenaje al personal del Prado, adelantándose de esta manera al 70 aniversario de los eventos que debería haberse celebrado en 2009, y que, dada su envergadura político-diplomática, no pudo ser organizado más que a principios de 2010. El 25 de enero de aquel año, en la Sala Velázquez del Museo del Prado, el presidente Zapatero reconocía oficialmente la tarea del Comité internacional, y remitía la Orden de Artes y Letras a los sucesores de los representantes de los ocho museos que, en 1939, habían hecho posible la llegada de las obras a Ginebra.

Aquel acto oficial inauguraba el Congreso Internacional “Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra”, y la exposición didáctica, *Arte salvado*, que viajó luego a Ginebra en abril de 2011²⁸. Para la conferencia y las Actas del Congreso madrileño propuse un repaso de lo mucho que se dijo en la prensa y entré en los detalles del estado de conservación de las obras una vez expuestas²⁹. Un tema que, como me lo esperaba, aportó nuevos matices de amargura.

25. Euripide Foundoukidis (1894-1968).

26. Garcia Julliard (2003).

27. Argerich & Ara (2003).

Fue, sin embargo, una manera de reconocer la labor del director del *Musée d'art et d'histoire*: miembro del Comité internacional desde el principio, tuvo que cerrar el puño en más de una ocasión. El verano ginebrino de 1939, caluroso y húmedo, fue para él una preocupación constante. Las salas de su museo estaban atiborradas de visitantes y abiertas demasiadas horas al día. Insistió en proceder a nuevos informes de estado al comprobar que las obras sufrían del calor, de la humedad y de la condensación debida al número de visitantes. Los cuadros *sudaban*, y en algunas de las capas pictóricas se estaban abriendo nuevas grietas. Además de un repaso general a las obras, pidió que se redujera el número de grupos de participantes en las visitas. Sin embargo, no consiguió gran cosa. Aquel sinvivir que tuvo que asumir, daba más de una prueba de que los cuadros, que había calificado de *rehenes* en los artículos de 2003 y 2004, habían sido, además, rehenes maltratados.

La etapa ginebrina de la exposición didáctica *Arte salvado*, inaugurada el 6 de abril de 2011, fue la ocasión de abrir el tema de la salvaguarda del patrimonio a escala internacional. Gracias a una colaboración con el CNRS francés, organizamos un *Colloque international* en el que, partiendo de la guerra civil española, fueron presentados los estragos recientes que, en el mundo, estaba sufriendo el patrimonio cultural y artístico: *Sauvegarde du patrimoine et conflits armés: de la guerre civile espagnole aux guerres du XXI^e siècle*. Una ocasión idónea de consultar los Archivos de la Unesco en París y, de esta manera, aclarar ciertos puntos que, desde el inicio, habían dejado algún que otro desasosiego. Los archivos parisinos me permitieron analizar la exposición de 1939 desde otro punto de vista, más amplio, y, sobre todo, analizar los efectos secundarios del Pacto de no intervención sobre lo sucedido en Ginebra. Sin condenar a la SdN o al del Comité internacional, no quedaba más remedio que deducir que, utilizando una expresión francesa, *les dés étaient pipés*. Lo que en 2002 eran vagas intuiciones sobre el papel ambiguo que había jugado, por ejemplo, la revista *Museion*, órgano de comunicación de la Organización Mundial de Museos³⁰, en 2010 quedó definitivamente confirmado.

La salvaguarda del patrimonio español merecía suma atención por parte de la comunidad internacional, pero también había que mantener la distancia con los dos bandos de la guerra civil española. El Pacto de no intervención, firmado en agosto de 1936, impedía cualquier tipo de intervención militar en España, pero no impidió injerencias. Apoyar al gobierno de la república para proteger su patrimonio era una de ellas. Una injerencia no del todo desinteresada. El redactor de la revista *Museion*, cuyos lectores eran especialistas de museos, quiso dar a conocer las nuevas técnicas de acondicionamiento, embalaje y protección que estaban poniendo en pie los españoles. Explotando la útil pericia de Josep Renau, la revista publicó un artículo detallado sobre las pioneras medidas de salvaguarda, pero años más tarde, en sus memorias tituladas *Arte en peligro*³¹, Renau recordará cómo fue censurado cuando quiso indicar que las bombas incendiarias que caían en Madrid eran alemanas, y que el uso de

28. Colorado Castellary (2010a) y Colorado Castellary (2010b). La exposición fue concebida por Arturo Colorado Castellary con el apoyo de Acción Cultural española. Relataba las diferentes etapas de la protección, evacuación y exposición, gracias a paneles explicativos instalados sobre soportes que recordaban las famosas *cajas españolas*.

29. García Julliard (2010) y García Julliard (2011).

30. Hoy ICOM (*International Committee of Museums*).

31. Renau (1980).

armas de destrucción masiva (hasta entonces nunca experimentadas) por parte de los aliados de Franco tenía que ser denunciado.

A fin de cuentas, lo que estaba sucediendo en España no era asunto de nadie, pero el *Tesoro* era motivo de todos. Gran lección fue descubrir que el estatus de un patrimonio cultural y artístico no es unívoco e inmutable: varía en función del contexto. Los primeros responsables de la salvaguarda protegían un patrimonio que pertenecía *al pueblo español*, el gobierno republicano se había hecho cargo de un patrimonio *nacional*, y el Comité internacional había evacuado un patrimonio *universal*. Ciertamente es que la labor del Comité internacional no había sido reconocida, pero la de los hombres y mujeres que se habían involucrado desde los primeros días de la guerra en condiciones pésimas había sido ocultada (por no decir *negada*). Cuando el redactor de la revista *Museion*, en 1939, decidió publicar de nuevo un artículo detallando las diferentes medidas técnicas de protección y sobre todo los diferentes métodos recién inventados por los españoles para evacuar las obras sin que estas sufrieran durante su transporte, no mencionó a quienes los concibieron. Sin embargo, estos métodos fueron utilizados por todos los países europeos a lo largo de la Segunda Guerra Mundial. Muy resumidas, estas son las conclusiones a las que llegué y que presenté en el Congreso internacional de 2011³². Modificaron una vez más la visión que tenía de la exposición de Ginebra: sería exagerado decir que, en comparación, lo que hasta ahora parecía amargo, casi podía asemejarse a un caramelo dulzón, pero era indiscutible que, al olvido de todo lo sucedido en Ginebra en 1939, había que añadir una voluntaria e internacional ceguera.

2.3 2019-2024: más aniversarios y otros archivos por localizar

Ocho años después, en 2019, el museo del Prado y la Universidad Complutense de Madrid organizaron de nuevo un Congreso que daría, como en 2010 en Madrid y en 2011 en Ginebra, la oportunidad a investigadores e investigadoras de otras generaciones de presentar otras salvaguardas españolas y/o extranjeras. Se cumplían los 80 años de los eventos de 1939 y, para mí, era indispensable cambiar el enfoque. A pesar del reto que suponía, quise darle importancia a lo que aparentemente, hasta entonces, no la había tenido: el público de la exposición ginebrina. Cuando los eventos históricos son tan contundentes y su dimensión geopolítica tan traumática, parece inútil mirar con lupa los detalles más diminutos. El público, por no decir *el vulgo* —como era costumbre calificarlo en la edad barroca—, parece no tener la más mínima relevancia, a no ser que se trate de individuos prestigiosos: papas, reyes, mecenas y coleccionistas con gran poder adquisitivo. Podría decirse de manera algo irónica que aquellos y aquellas que vieron la exposición en 1939 solo tuvieron un mérito: el de haber pagado sus entradas para generar más de 700000 francos suizos de entradas.

Evidentemente no es así, el público no es un tema secundario. Hace ya varias décadas que los historiadores e historiadoras del arte sabemos lo indispensable que es, para nuestra disciplina, estudiar el impacto del arte y de los eventos culturales en el público, en la sociedad y, por consiguiente, en la historia, sea cual sea la época. Pero también sabemos que este tipo

32. García Julliard (2014).

de estudios resulta difícil por la falta de fuentes y documentos. Desde este punto de vista, sin embargo, y tras la publicación en 2003 de mis dos primeros artículos en francés, al menos podía contar con dos testimonios escritos de dos eminentes profesores de la Facultad de letras de Ginebra: Jean Starobinski y Maurice Besset³³. Ambos, siendo adolescentes, habían visitado la exposición repetidas veces. Ambos insistieron en el choque estético que ocasionó el descubrimiento de la riqueza de las colecciones madrileñas. Ambos explicaron no saber nada de sus entresijos políticos y/o propagandísticos. Desde el año 2003, estos dos testimonios habían ido acompañando mis nueve artículos publicados y las diecisiete conferencias que llevaba dadas. Y, desde el año 2003, aunque fuera de manera tenue, sabía que contrarrestaban tanto la amargura como el desengaño. En 2019, era hora de darle la vuelta al escenario y compartir sus vivencias, junto con las de otros pocos testigos cuyos recuerdos habían ido surgiendo al azar. A diferencia del material conseguido en los archivos públicos, los testimonios privados no me costaron intensas indagaciones. Es más, no los busqué: fueron cayendo del cielo como lluvia fina a lo largo de los veinte años poco más o menos que llevaba con el tema. Siempre que algún investigador o curioso en cualquier rincón del mundo tropieza con la mención de una exposición de obras maestras del Prado que tuvo lugar en 1939 en Ginebra, acaba encontrando mis datos. Cada uno de estos intercambios de información añadían complejidad al asunto, pero aquel material era tan escueto que era imposible saber si daría de sí para una conferencia en el Prado y para una publicación en las actas previstas.

No solo dieron mucho más de sí de lo que me esperaba todos esos testimonios, sino que, sin restarle amargura o desengaño al asunto, actuaron como antídotos eficaces. A veces cortos, a veces largos, a veces profundos, a veces superficiales, los relatos ponían de relieve emociones puramente artísticas, desmintiendo así la eficiencia de la propaganda franquista. De hecho, en 2003, Maurice Besset me había dicho que, no sabiendo que la exposición había sido montada por dos delegados de Franco, pensó que aquella exposición era la “revancha de los republicanos”. Lo amargo no por desagradable carece de interés, pero era difícil admitirlo. De la misma manera, si a la palabra desengaño se le devuelve el sentido que le daban Cervantes, Calderón y Velázquez, maestro impecable de la apariencia de la verdad, entonces lo que había sucedido en el verano de 1939 merecía no ser tratado como un evento unívoco³⁴. Hacía falta tiempo para, sin desviar la mirada, reconocer que los detalles más diminutos cambian la visión del conjunto. La exposición de 1939, de hecho, y a la par, fue una operación de *inverosímil grosería* y una *fiesta del arte*. Dos verdades opuestas y, sin embargo, compatibles.

Epílogo

1939-2024: hace ochenta y cinco años que la exposición *Les Chefs-d'œuvre du Prado au Musée de Genève* cerró sus puertas, treinta y cinco desde que, en 1989, se comentó por primera vez la verdad sobre sus entresijos y veintidós que llevo recorriendo los recovecos

33. Jean Starobinski (1920-2019) y Maurice Besset (1921-2008), tuvieron la amabilidad de dejar por escrito algunas de sus reflexiones y recuerdos en dos cartas manuscritas, de las que publiqué extractos en las Actas del Congreso de 2019 (véase García 2022).

34. García Julliard (2022).

de estos entresijos. El balance puede parecer algo descorazonador, ya que sigue siendo un capítulo poco o mal conocido de la posguerra civil, en el que, además, se han ido colando muchas mentiras. Por ejemplo: se sigue pensando que no llegaron más que cuadros del Prado a Ginebra; se sigue considerando que los protagonistas actuaron por amor desinteresado al arte; y se sigue creyendo que el *Musée d'art et d'Histoire* albergó las obras para que no sufrieran los bombardeos. Algunos hechos históricos parecen tener las líneas del olvido inscritas en su ADN, pero no es así: la censura española³⁵, la autosatisfacción de las autoridades ginebrinas y la colaboración de la comunidad internacional a la vez incómoda y satisfecha por su supuesta neutralidad, son responsables de la amnesia. Por si fuera poco, el estallido de la Segunda Guerra Mundial cerró el expediente de golpe y todo quedó cómodamente borrado. O, mejor dicho, borroso. Al fin y al cabo, para equilibrar el balance, es fácil demostrar que, desde 1989, las celebraciones, aniversarios y conmemoraciones de los hechos han sido, son, y seguirán siendo ocasiones de excavar, registrar y extraer más y más información. Para la memoria histórica son, por lo tanto, imprescindibles³⁶.

Por otra parte, la buena noticia es que quedan muchos aspectos por descubrir en los archivos públicos y privados³⁷. Para los segundos, los medios técnicos abren hoy nuevas posibilidades. Poderosos instrumentos de intercambios, las redes sociales, bases de datos y demás plataformas podrían sacar a la luz otros testimonios y así añadir más complejidad aún al asunto y corregir errores. Si algo demuestra el episodio ginebrino es que la Historia suele darle la palabra a los poderosos y a los personajes célebres. El impacto que tuvieron las obras sobre el público no corrige los efectos secundarios de la censura, pero sí demuestra que al arte y a los artistas no se les puede pedir ser los portavoces de discursos que no les pertenecen: la propaganda es un arma de doble filo que solo convence a quien la concibe. Es hora de seguir resistiendo al relato oficial y de darle la palabra a testigos de otra índole. Su influencia sobre los hechos no es fácil de calibrar, pero no por ser irrelevante, sino porque hasta ahora dicha influencia ha carecido de interés.

Finalmente, mientras iba redactando este artículo, que a su manera celebra un vigésimo aniversario, han ido remontando recuerdos de las circunstancias en las que, entre 2002 y 2003, empecé a estudiar el tema. En aquellos años, al impacto reciente y traumático del atentado del 11-S, se sumaban las imágenes brutales de la guerra en Irak que difundían las televisiones del mundo entero, en *prime time*, alimentadas por discursos de propaganda no menos brutales. Sumida entonces en la tremenda iconografía de la guerra civil española —primera guerra moderna filmada y fotografiada en abundancia³⁸— era difícil resistir a las comparaciones. En 2004, el primer artículo publicado en el *Boletín Hispánico-Helvético* lo redacté en Madrid y lo remití en aquellos días en los que estallaron las bombas del atentado del 11-M. Veinte años más tarde, es difícil no observar que el mundo se encuentra de nuevo caminando a unos centímetros del precipicio. Han vuelto a invadir nuestro día a día las

35. Por culpa de la censura, Ginebra no conservó ni una sola imagen de la muestra.

36. 2019 da una idea de lo que otras provincias españolas han puesto en marcha.

37. Haría falta estudiar los archivos de otros países: mis investigaciones siempre se limitaron a Francia, Suiza y España. También los aspectos jurídicos y las redes de amistades o enemistades quedan por desenmarañar. Por otra parte, en 2011, cuando Ginebra acogió la exposición *Arte salvado*, fue concebida una reconstitución infográfica de la muestra de 1939: merecería una puesta al día.

38. Para este tema, véase: Fontaine (2003)

imágenes de guerras y han vuelto a oírse discursos de propaganda rancia. ¿Qué influencia han tenido y tienen aún estos telones de fondo sobre mi manera de contar y de enfocar aquella famosa y desconocida exposición de 1939? Es difícil contestar. Quizás tengan que pasar otros veinte años para dar una respuesta objetiva. Ahora bien, es indispensable que otras generaciones tomen el relevo, y tengan en cuenta sus propios telones de fondo, sin olvidar que no hay nada mejor, para enfrentarse a desengaños amargos, que examinar cada uno de los diminutos detalles. Y, para ello, y para que sea más fácil resistir a las versiones oficiales, seguir el consejo que dio Josep Renau en su día: “El miedo es hermano carnal del olvido. Y ambos, juntos, los peores enemigos de la Historia”³⁹.

Bibliografía

- Álvarez Lopera, José (1982), *La Política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2 vols.
- Álvarez de Sotomayor, Fernando (1941), “Recuerdo de la exposición de Ginebra”, *Revista Nacional de Educación* (4 de abril de 1941), 27-34.
- Argerich, Isabel & Judith Ara (2003), *Arte protegido. Memoria de la Junta del tesoro artístico durante la guerra civil*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado (27 de junio-14 de septiembre de 2003).
- Colorado Castellary, Arturo (1989), “Le Trésor artistique pendant la guerre civile espagnole de Madrid à Figueras”, en *Du Greco à Goya - Chefs-d’œuvre du Prado et de collections espagnoles - 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol*, cat. exp., Ginebra, Musée d’art et d’histoire, 170-199.
- , (1991), *El Museo del Prado y la guerra civil*, Madrid, Museo del Prado.
- , (ed.) (2010a), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- , (dir.) (2010b), *Arte Salvado*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones. <https://digital.csic.es/bitstream/10261/21590/1/Arte%20salvado%202010.pdf>
- Florentin, Lucienne (1939), “Autour des chefs-d’œuvres espagnols”, *La Suisse*, (9, 10, 13, 14 y 24 de marzo de 1939).
- Fontaine, François (2003), *La guerre d’Espagne : un déluge de feu et d’images*, Paris, Berg International.
- García Julliard, Mayte (2002), “Une presse politiquement correcte ?”, *Cahier René-Louis Piachaud* (10 novembre 2002), 5-17.
- , (2003), “1^{er} juin - 31 août 1939 : l’été espagnol du Musée d’art et d’histoire”, *Genava*, LI, 203-232.

39. Renau (1980: epílogo)

<https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=gen-001%3A2003%3A51#220>

—, (2010), “La exposición del Tesoro español y la prensa ginebrina: dilemas y aciertos”, en Arturo Colorado Castellary (dir.), *Arte salvado*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 62-66.

<https://digital.csic.es/bitstream/10261/21590/1/Arte%20salvado%202010.pdf>

—, (2011), “Polémicas de una exposición: *Les Chefs-d’œuvre du Prado au Musée de Genève*”, en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 357-369.

—, (2014), “Protéger, évacuer, oublier : la sauvegarde du patrimoine espagnol pendant et après la guerre civile”, en Vincent Négri (dir.), *Le patrimoine culturel, cible des conflits armés. De la guerre civile espagnole aux guerres du 21^e siècle*, Bruxelles, Larcier, 3-20.

García Julliard Nombela, Mayte (2004), “Cuando Suiza colaboraba con el *genio* español”, *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 3 (primavera 2004), 7-44.

García, Mayte (2022), “80 aniversario de la exposición “Obras maestras del Prado” en Ginebra: Crónica de un desengaño”, en Arturo Colorado Castellary (dir.), *Museo, guerra y posguerra: protección del patrimonio en los conflictos bélicos. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo del Prado, 137-147.

Lachenal, François (1989), “Le trésor artistique pendant la guerre civile espagnole de Figueras à Genève”, en *Du Greco à Goya - Chefs-d’œuvre du Prado et de collections espagnoles - 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol*, cat. exp., Ginebra, Musée d’art et d’histoire, 201-213.

Nicole, Léon (1939), “Les chefs-d’œuvre du Musée du Prado — M. Adrien Lachenal tel qu’il est”, *Le Travail* (18 juillet 1939).

Piachaud, René-Louis (1939), “Les trésors d’art espagnols à Genève”, *L’Événement*, 1 (1 de julio de 1939), 3-8.

Renau, Josep (1980), *Arte en peligro, 1936-1939*, Valencia, Fernando Torres.