



---

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Grado en Historia**

**El Expolio de Arte en la Francia Ocupada durante  
la Segunda Guerra Mundial y la labor de Estados  
Unidos en la Restitución**

**Lorena del Carmen Pérez Núñez**

**Tutor(a): José Manuel Serrano Álvarez**

**Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de  
América y Periodismo**

**Curso: 2023-2024**

## **Resumen**

El objetivo de este Trabajo Fin de Grado es realizar una aproximación del expolio de obras de arte que realizaron los nazis en el territorio de la Francia ocupada a determinadas familias judías con un objetivo ideológico. Debido a esto, los norteamericanos emitieron documentación y o la duplicaron de otros países europeos durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra para estudiar sus acciones y las obras desaparecidas con la finalidad de ser restituidas y devueltas a sus legítimos dueños.

## **Palabras clave**

Arte expoliado, Segunda Guerra Mundial, Francia ocupada, judíos

## **Abstract**

The target of this Final Degree Project is to do an approximation about the looted art by the nazis in the territory of occupied France to a selected jewish families with an ideological objective. Due this, the North Americans emitted documentation or duplicated from other european countries during II World War and the immediatly postwar period with the purpose of study missing plundered art, restitute them and return to their owners.

## **Keywords**

Looted art, II World War, Occupied France, jewish, plundered art

# EL EXPOLIO DE ARTE EN LA FRANCIA OCUPADA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y SU RESTITUCIÓN

## Contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. PLANTEAMIENTO GENERAL Y OBJETIVOS.....	4
3. METODOLOGÍA Y FUENTES .....	5
4. ACLARACIÓN DE LOS CONCEPTOS EXPOLIO Y SAQUEO.....	5
5. CONTEXTO HISTÓRICO .....	6
6. CONTEXTO ARTÍSTICO: EL ARTE ALEMÁN Y EL ARTE DEGENERADO	7
6.1. Hitler y el concepto de político-artista.....	7
6.2. El arte promulgado y los ideales artísticos .....	12
7. EL CASO DE LA FRANCIA OCUPADA .....	17
7.1. La figura de Göring.....	20
8. ALGUNAS DE LAS FAMILIAS AFECTADAS.....	24
8.1. Los Rothschild .....	24
8.2. Paul Rosenberg y su galería.....	26
9. EL ARTE A LA VENTA .....	29
9.1. Jeu de Paume.....	29
9.2. Las subastas en Suiza.....	30
10. LA RECUPERACIÓN DE OBRAS.....	30
11. RESTITUCIÓN DEL ARTE.....	32
11.1. Los Monuments Men .....	32
11.2. Investigación del arte expoliado por la OSS (1945-46) .....	36
12. CONCLUSIONES.....	37
BIBLIOGRAFÍA .....	39

WEBGRAFÍA .....	40
ANEXO .....	41

## **1. INTRODUCCIÓN**

Durante la Segunda Guerra Mundial se expoliaron numerosas obras de arte durante el periodo del III Reich, siendo las principales víctimas los judíos tanto de Alemania como de los territorios ocupados por los nazis entre 1933 y 1945. Para realizar el saqueo de tantas obras de arte, el gobierno nazi creó instituciones para este propósito, además de famosas autoridades que participaron.

## **2. PLANTEAMIENTO GENERAL Y OBJETIVOS**

El objetivo de este trabajo es realizar una aproximación de las obras que se saquearon y se perdieron o incluso no conocemos su paradero, ya sea porque acabaron en almacenes de museos y no se han sacado a la luz, porque pertenecen a colecciones privadas o porque los propietarios o sus herederos no los reclamaron por diversas cuestiones. Además, se debe destacar el trabajo de algunas entidades como Roberts Commissions<sup>1</sup> de origen estadounidense, o los Monuments Men<sup>2</sup> conformado por personas de diferentes países que sirvieron para ayudar a restituir las obras que fueron expoliadas por los nazis para los territorios aliados. Después de la Segunda Guerra Mundial tenemos a la OSS que recopiló interrogatorios e información sobre los saqueadores. Sin embargo, todavía hay problemas para la localización de algunas obras que se remite hasta la actualidad.

Por otro lado, es importante observar la concepción e importancia que tenía el arte para Hitler, siendo considerado como una cuestión de Estado por las innumerables organizaciones que creó solo para esto. Además, el arte fue un instrumento de propaganda del Führer para transmitir la ideología de la raza aria en contra de los judíos.

La elección del tema fue en parte por mi tutor, José Manuel Serrano, quien ha estudiado acerca del tema. Por otro lado, me llamó mucho la atención la pérdida de obras de arte que hubo durante la Segunda Guerra Mundial ya que apenas se habla de esto, siempre estudiándose cuestiones políticas y económicas de un conflicto bélico de tal envergadura como fue la Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>1</sup> El presidente Franklin D. Roosevelt estableció esta comisión en junio de 1943 que cooperaba con el Departamento de Guerra para proteger el patrimonio, conseguir información del daño hecho por la guerra a este patrimonio, compilar información sobre propiedad cultural y promover su restitución. Colaboraba además con la MFAA para realizar listas de los monumentos que se debían proteger.

<sup>2</sup> National Archives en <https://www.archives.gov/research/foreign-policy/related-records/rg-239>

### 3. METODOLOGÍA Y FUENTES

Para ello, he utilizado manuales y artículos para poner en contexto lo que estaba sucediendo en el territorio ocupado por los nazis, además de ver la perspectiva norteamericana utilizando documentos que ya se encuentran desclasificados que pertenecían a la OSS<sup>3</sup>, un organismo considerado como previo a la CIA actual y que se encuentran en su idioma original. El trabajo se desarrollará de la siguiente forma:

### 4. ACLARACIÓN DE LOS CONCEPTOS EXPOLIO Y SAQUEO

El término expolio proviene del término latino *spolium*, es decir, despojo. Actualmente el término se puede contrastar con la que da el diccionario de la RAE con la Ley de Patrimonio histórico español del 25 de junio de 1985 en el que dice lo siguiente<sup>4</sup>:

*“A los efectos de la presente ley se entiende por expoliación toda acción u omisión que ponga en peligro de pérdida o destrucción de todos o alguno de los valores de los bienes que integran el patrimonio histórico español o perturbe el cumplimiento de su función social.”*

Por otro lado, La RAE define expoliar como<sup>5</sup>:

*“Despojar con violencia o iniquidad.”*

Por lo tanto, el término posee connotaciones de pérdida o destrucción que puede ir acompañado de violencia, por lo que está asociado a un contexto bélico, llevando a cabo una acción de represalia.

Normalmente los términos de expolio y saqueo se utilizan como sinónimo, pero podemos observar que saqueo proviene de *saco* en latín:

*“Dicho de los soldados: apoderarse violentamente de lo que haya en un lugar.”*

Como segundo concepto:

*“Entrar en una plaza o lugar robando cuanto se halla.”*

El tercer concepto sería:

*“Apoderarse de todo o la mayor parte de aquello que hay o se guarda en algún sitio.”*

---

<sup>3</sup> Edsel, 2009: 421-449.

<sup>4</sup> BOE 25 de junio de 1985: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

<sup>5</sup> RAE: <https://dle.rae.es/expoliar>

Como podremos observar más adelante, en el caso del expolio nazi, no implicaba la destrucción de los bienes robados, ya que tenían un gran valor y eran motivo de orgullo y veremos qué concepto tenía Hitler del arte para la nación.

## **5. CONTEXTO HISTÓRICO**

Durante la Segunda Guerra Mundial se expoliaron numerosas obras de arte del territorio del III Reich, siendo las principales víctimas los judíos de los territorios ocupados por los nazis entre 1933 y 1945. Tras el final del conflicto, este expolio se clasificó como crimen de lesa humanidad en 1945 mediante la Carta de Londres donde se ha estimado que los alemanes expoliaron unas 600.000 obras repartidas entre Alemania, Austria, Europa Occidental y Europa Oriental, diseminadas entre colecciones públicas y privadas y que no han sido devueltas a sus verdaderos propietarios. Se pueden llegar incluso a identificar en la actualidad y que la legislación que se ha realizado para ubicar el arte saqueado no se termina realmente de cumplir.<sup>6</sup>

Es importante recalcar que se utiliza la palabra “arte expoliado” como confiscación de obras que pertenecían a las personas que fueron perseguidas por los nazis por razones como la raza, la religión o su ideología política. Incluso en este proceso se argumentaba como un “regalo” o una renuncia de una propiedad, siendo realmente una sustracción debido a las persecuciones previamente explicadas.

Los judíos que vivían en el territorio alemán se enfrentaron desde la persecución, represión y prohibiciones en cuanto a realizar determinadas actividades hasta la confiscación y comercio de sus bienes, afectando a su estatus económico y social. Cuando se aprobó en 1933 la Ley para la Restauración Pública, los judíos que trabajaban para el Estado fueron despedidos, realizando un efecto dominó y repercutiendo también en el sector privado. De esta manera, no podían ejercer sus profesiones, siendo muchos de ellos médicos, abogados y administrativos. Esto se terminó extendiendo hasta que incluso no podían emprender para operar en tiendas.<sup>7</sup>

No obstante, sus problemas no acababan aquí. Debido a que la administración financiera cooperaba con la Gestapo, conocían las riquezas de los judíos más adinerados, pudiendo ser controladas y posteriormente restringirla para evitar lo que se denomina “fuga de capitales”, limitando así la disposición de efectivo y si querían emigrar debían

---

<sup>6</sup> Rozas Campo, 2022: 10-13.

<sup>7</sup> Feliciano, 1996: 9-26.

pagar un tributo al Reich que solía corresponder al número real de sus ahorros en el banco.

Por supuesto, todas estas restricciones afectaron a las obras de arte, ya que eso significaba que los nazis podían intervenir y controlar la propiedad privada judía. Sin embargo, para poder conseguir liquidez para su sustento o para emigrar no les quedaba más remedio que vender o subastar sus obras de arte y sus antigüedades o sufrieron chantaje para incautar.<sup>8</sup>

Sin embargo, a principios de los años 30 con la Gran Depresión el comercio del arte resurgió, además de que se sumó la excesiva oferta de obras de arte de los judíos que estaban siendo chantajeados, provocando que vendiesen sus obras a un precio muy por debajo de su valor real<sup>9</sup>. Para el año 1938, Austria ya pertenecía al III Reich y tiempo después, las colecciones de arte fueron incautadas para ser guardadas y almacenadas en el Palacio de Hofburg, en Viena. Hitler prohibió que nadie antes que él viese las obras incautadas, reclamando para sí lo que a él le parecía correcto y el resto lo distribuía para sus oficiales más leales y a museos.

## **6. CONTEXTO ARTÍSTICO: EL ARTE ALEMÁN Y EL ARTE DEGENERADO**

### **6.1. Hitler y el concepto de político-artista**

Al poco de convertirse Hitler en canciller de Alemania en 1933, la Liga de Combate para la Cultura Alemana en una reunión en Stuttgart se afirmó que la revolución nacional no era solo política y económica, sino que era sobre todo cultural, además de que el arte no es internacional. También se declaró que no habría libertad para aquellos que deseaban debilitar y destruir el arte alemán<sup>10</sup>.

A lo largo de los años, Hitler insistía a sus amigos y funcionarios extranjeros que se veía a sí mismo no como un político, sino como un artista. El origen de esta inclinación estética es un misterio. Se sabe que no viene de genética ni por el ambiente que le rodeó, ya que su familia carecía de cultura. Su único encuentro con la cultura fue a través de las clases de canto, piano y su participación en el coro de la Iglesia. Fue a una buena escuela en Linz, pero fue muy mal estudiante, probablemente por su rebeldía. Tras la repentina

---

<sup>8</sup> *Ídem.*

<sup>9</sup> Ramos Quevedo, 2016: 4-8.

<sup>10</sup> Spotts, 2011: 11-15.

muerte de su padre en 1903, su madre le envió a otra escuela, pero los resultados fueron igual de negativos. A los doce años vio por primera vez una obra de ópera de Wagner, *Lohengrin*, que le cautivó de por vida, queriendo convertirse en un pintor famoso<sup>11</sup>. A la edad de dieciséis años abandonó la escuela sin haberse graduado para perseguir su sueño de vivir como artista. Al año siguiente, hizo su primer viaje a Viena para poder ver las grandes colecciones pictóricas de los Habsburgo. Quedó tan fascinado que dos décadas después cuando escribió *Mi Lucha* lo dejó plasmado<sup>12</sup>.

Hitler en 1907 dio un paso decisivo creyendo que su destino era ser pintor y se marchó de casa para intentar entrar en la Academia de Bellas Artes de Viena, donde finalmente fue rechazado varias veces, quedando hundido. Durante el año siguiente apenas se sabe de su vida, por lo que se cree que estuvo viviendo casi como un indigente con apenas dinero y durmiendo en refugios para vagabundos.<sup>13</sup>

Con su talento tan limitado y preparación artística decidió pintar para vender escenas de Viena, y poco a poco se ganó un salario modesto con su trabajo (fig.1). Finalmente se marchó porque se enfrentaba a la cárcel por evadirse del servicio militar, yéndose de viaje después de haber cobrado la herencia de su padre, llegando así a Alemania y declarándose sin nacionalidad para no dejar pistas a la policía austriaca<sup>14</sup>. Hitler se refugió en Múnich, una ciudad que tenía reputación de centro cultural, pasando el tiempo en el distrito Schwabing. Al inicio de la Gran Guerra en 1914 se enroló y aunque era ciudadano austriaco, consiguió entrar en un regimiento de infantería bávaro y sirvió como correo en el frente occidental, pero continuó en sus ratos libres realizando dibujos y escenas de guerra<sup>15</sup>.

En los años 20, Hitler se describía todavía como artista, pero el final de la guerra le sorprendió completamente y no vio ningún futuro en emprender su carrera de pintor de nuevo. Es entonces cuando decidió quedarse en el ejército y poco tiempo después fue reclutado por la paramilitar Reichwehr, cuyo papel era devolver aparentemente la moral a las tropas con charlas nacionalistas<sup>16</sup>. A pesar de esto, Hitler no mostró interés por la carrera política, pero pronto descubrió que sus discursos tenían bastante éxito, por lo que

---

<sup>11</sup> Childers, 2019: 16-51.

<sup>12</sup> Hitler, 1928: 22.

<sup>13</sup> Spotts, 2011: 27-42.

<sup>14</sup> Hitler, 1928: 126-127.

<sup>15</sup> Kasher, 2017, 59: 48-85.

<sup>16</sup> Spotts, 2011: 27-42.

siguió con su misión ideológica y su carrera política. Primero se unió al minúsculo Partido de los Trabajadores Alemanes en 1920 siguiendo con su ocupación de pintor, y en 1920 después de denunciar a los bolcheviques, a los judíos y al acuerdo de paz de 1919, pasó de ser un simple personaje incendiario a un agitador de cervecería de la ultraderecha bávara. En poco tiempo, a estos clientes los transformó en patrioteros antisemitas en el Partido Nacionalsocialista de los Trabajadores, convirtiéndose en líder en 1923<sup>17</sup>.

Hitler durante la guerra, hizo que Alemania fuese una potencia dominante en Europa, creando también así un estado cultural alemán donde las artes fuesen lo esencial y donde pudiese construir edificios, llevar a cabo exposiciones artísticas, promover a los artistas, la música la pintura y la escultura. La seriedad de sus intenciones se hizo evidente desde el momento en el que fue nombrado canciller<sup>18</sup>. Speer durante su tiempo en la cárcel, se preguntó cómo Hitler podía combinar su devoción por las artes con el gobierno totalitario, la guerra y el genocidio racial. Algunos afirman que se trataba de camuflaje estético con el fin de distraer la atención de las masas oprimidas, pero no era así ya que realmente reconciliaba la fealdad de la tecnología moderna con formas estéticas familiares<sup>19</sup>.

Hitler era heredero del romanticismo europeo, adorando al artista y sus logros como la representación de la mayor aspiración social de una época. Además, en su obra *Mi Lucha*, hay temas centrales referentes a cultura y estado, siendo la raza la piedra angular<sup>20</sup>. Sus teorías sobre la raza, la política y la cultura se enunciaron a partir de 1920, en el que interpretó de forma histórica que los climas nórdicos hicieron que tuvieran que trabajar duramente, convirtiéndose en la fuerte y creativa raza aria. Mientras tanto en el sur, donde la vida era fácil, se había degenerado y debilitado. Por supuesto intentó esforzarse por encajar la figura del judío, ya que no había hecho el esfuerzo creativo del ario porque no tuvieron su arte propio<sup>21</sup>.

Por otro lado, trató un tema en el que relacionó las causas del hundimiento del Reich bismarckiano en 1918 no con política, si no con factores sociales, afectando a las artes, apareciendo el bolchevismo artístico que incluía al cubismo y al dadaísmo<sup>22</sup>. Hitler

---

<sup>17</sup> Childers, 2019: 16-51.

<sup>18</sup> Ramos Quevedo, 2016: 12-15

<sup>19</sup> Spotts, 2011: 42-56.

<sup>20</sup> Ídem.

<sup>21</sup> Hitler, 1928.

<sup>22</sup> Evans, 2003.

argumentaba que sus perpetradores eran locos con el objetivo de destruir las grandes obras del pasado. Como resultado, los cimientos de la civilización occidental se tambalean, haciendo una comparación con el Partenón representando a la época de Pericles y el bolchevismo representado por el cubismo. Su conclusión es que todo debía de ser limpiado y ponerlo al servicio de un ideal moral político y cultural. Otro síntoma lo veía en las ciudades, ya que cada vez había menos edificios cívicos como iglesias o catedrales, ya solo había edificios privados para mostrar dinero y no cultura<sup>23</sup>.

Por supuesto, dio forma a su noción de la base racial de las artes, dividiendo a la humanidad en tres, donde los arios eran los creadores, los siguientes, los portadores, con capacidad para adaptarse, pero abocados al retroceso por su carencia de crear arte de forma independiente y, por último, los destructores de la cultura. No obstante, en cuanto a los judíos, los consideraba como tribu desorganizada sin territorio y les faltaba la única base sobre la que la cultura puede desarrollarse. De esta manera no tenían verdadera cultura y nada de lo suyo es original y su objetivo es destruir la cultura de la nación, viendo las obras como objetos comerciales<sup>24</sup>.

Para mediados de los años 20, Hitler utilizaba en sus discursos el nacionalismo y la política artística, en el que hablaba sobre el propósito social del arte y el papel cultural del Estado de una manera que revelaban las políticas específicas que al alcanzar el poder puso en marcha. Uno de los temas favoritos era que la cultura occidental había alcanzado su cénit en la cuenca mediterránea con las civilizaciones de Egipto, Grecia y Roma, admirando especialmente a los griegos con un punto de vista muy similar al gran Johann Joachim Winckelmann, viendo que el concepto griego de belleza era un modelo extraordinario y que había alcanzado la perfección<sup>25</sup>.

Su estima por Roma era de otro tipo. Admiraba su poder imperial, siendo la época de Augusto el cénit de la civilización occidental. Visitó el estado italiano donde Roma y Nápoles le conmovieron. Le fascinó particularmente las ruinas del Coliseo, las termas de Caracalla, el Panteón y la tumba de Adriano. Esto le influyó en su arquitectura, volviéndose cada vez menos griego y más romano con sus cúpulas, bóvedas y arcadas<sup>26</sup>.

También es importante destacar en esta esfera cultural el debate que se realizó

---

<sup>23</sup> Spotts, 2011: 42-56.

<sup>24</sup> Kasher, 2017, 59: 48-85.

<sup>25</sup> Spotts, 2011: 71-106.

<sup>26</sup> Ibidem: 193-215.

abiertamente hasta 1893 cuando Max Nordau, un pionero sionista, publicó su libro llamado *Degeneración*, en el que aplicaba el concepto de degeneración biológica con el declive cultural. Según él, las sociedades eran organismos vivos y de igual manera la pintura era producto de pintores que se degeneraban biológicamente, sufriendo enfermedades como debilitación cerebral, como les ocurría a los impresionistas<sup>27</sup>. Nordau proponía que estos parásitos antisociales debían ser juzgados como criminales o encerrados en manicomios<sup>28</sup>.

Frente al modernismo o degeneración cultural y a la corrupción judaica del arte, Hitler no solo se veía como un mero salvador del arte alemán, sino también el mismísimo guardián de la cultura occidental y guía. Para él, una lección que nos había dejado el mundo antiguo es que el mérito fundamental de una sociedad y de una época se juzgaba por sus logros culturales, y, por lo tanto, la historia juzgaría sus propios logros en las artes<sup>29</sup>. Por tanto, uno de sus objetivos fundamentales fue crear una Alemania en la que la cultura estuviese por encima de todo y que fuese un modelo en todo el mundo. Para Hitler, el anterior Reich había estado tan inmerso en política interior e internacional que había ignorado al arte. En cuanto a la República de Weimar, debido a su política de *laissez-faire* estaban muy por debajo de lo despreciable<sup>30</sup>.

Como creador del III Reich y asumiendo el papel de gobernante con él de artista, pensó que Europa había llegado al final de su misión civilizadora, que el testigo había pasado a manos de Estados Unidos y que la Unión Soviética no lo admitía. Con esta afirmación provoca dos paradojas. Primero, fue un hombre responsable de grandes matanzas que quería forjar un estado cuyos logros culturales rivalizase con los de las grandes civilizaciones antiguas<sup>31</sup>. También estaba la paradoja de que como señor de la guerra lamentaba tener que gastar dinero en armas, pudiéndolo a verlo invertido en arte. En 1937 con el rearme alemán, en el que en una ocasión estando en Nuremberg pronunció que era una pena tener que librar una guerra por culpa de ese “borracho” (Churchill) en lugar de utilizarlo para las obras de la paz<sup>32</sup>.

Nada más llegar al poder, Hitler comenzó su creación del Estado cultural ario,

---

<sup>27</sup> Hinz, 1978.

<sup>28</sup> *Ídem*.

<sup>29</sup> Hitler, 1928: 126.

<sup>30</sup> *Ibidem*: 127.

<sup>31</sup> Spotts, 2011: 56-71.

<sup>32</sup> Kasher, 2017, 59: 48-85.

siendo su primer paso eliminar las huellas judías y modernistas en el arte, una intención que ya había dejado por escrito en su obra mi lucha con la idea de realizar una purificación política, conocida como *Säuberung*, siendo el principal distintivo político y cultural del Estado nazi. En abril de 1933 promulgó la primera ley que ya había anunciado en *Mein Kampf*, llamada Ley para la Restitución del Funcionariado, dejando vía libre a los nazis para despedir a cualquier funcionario, incluyendo a los artistas de teatros, museos, conservatorios, academias de arte y orquestas que pertenecían al Estado<sup>33</sup>. Meses después, este control también se extendió a los artistas no organizados, por lo que no permitía ejercer legalmente su profesión a menos que fuese miembro de la Cámara de Cultura del Reich, siendo sometidos a estrictos criterios raciales e ideológicos<sup>34</sup>.

Esto tuvo consecuencias: judíos, comunistas, socialdemócratas y liberales fueron despedidos de forma inmediata y a lo largo de ese año la mayoría se marcharon voluntariamente del país. Cerca de 250 escritores y profesores abandonaron Alemania en las primeras semanas como Alfred Kerr, Anna Seghers o Albert Einstein, a los que les quitaron su ciudadanía. Los que se quedaron se les prohibió la práctica de su profesión y a otros se les empujó al suicidio o fueron enviados a campos de concentración. De esta manera, en 1933 todas las instituciones artísticas habían sido purgadas, además de que se habían prohibido obras musicales y libros, se confiscaron pinturas y esculturas.<sup>35</sup>

Para el año 1936, después de la promulgación de las leyes raciales en Núremberg, vio que era difícil decidir qué hacer con los artistas que eran parcialmente judíos o que estaban casados con judíos o judías. Por otro lado, también se eliminó la crítica de arte en Alemania. Esto tenía un aspecto simbólico, además de práctico ya que todos los críticos notables se habían marchado, se habían callado o se habían puesto de parte de los nazis, había miedo de la tiranía artística de Hitler<sup>36</sup>.

## 6.2. El arte promulgado y los ideales artísticos

Pero la *Säuberung* era la parte negativa de la estrategia cultural de Hitler, realmente su mayor ambición era alterar de manera positiva el gran Reich alemán. Su idea era construir maravillosos edificios públicos, teatros, y museos dando apoyo económico a artistas e instituciones para encargarse de obras de música, pintura, escultura y

---

<sup>33</sup> Spotts, 2011: 193-215.

<sup>34</sup> Samuel; Light, 1996: 250-253.

<sup>35</sup> *Ídem*.

<sup>36</sup> Spotts, 2011: 56-71.

arquitectura, además de realizar planes para redistribuir el capital cultural con el fin de remodelar ciudades, e incluso construir algunas nuevas por completo, seguido de construir infraestructuras. Hitler para llevar a cabo los mayores proyectos arquitectónicos se apoyó en Albert Speer (fig. 2), ministro de Armamentos y de la Producción de Guerra, además de arquitecto personal del Führer<sup>37</sup>. Para él, una de las ciudades que debía de convertirse como la capital del arte alemán debía de ser Múnich<sup>38</sup>.

Con el triunfo de 1940, creyó oportuno que Königsberg debía de ser el mayor centro. Tendría un nuevo teatro, bibliotecas y museos para dar cabida a todo el botín obtenido en el este de Europa y en la URSS, muchas de ellas tomadas de los palacios del zar de las proximidades de Leningrado. En el oeste, estaba la ciudad de Estrasburgo que debía de ser despojada de sus rasgos franceses y convertir su catedral en un monumento a la cultura alemana. También estaba Linz, que debía de tener la mayor galería de arte del mundo. Por último, en el extremo norte, el proyecto conocido como *Nordstern*, consistía en crear una ciudad completamente nueva en Noruega cerca de Trondheim en el que tendría estos nuevos edificios relacionados con la cultura<sup>39</sup>.

Sin embargo, había otra ciudad que debía de ser rebajada de su estatus: Viena. Era la ciudad de su juventud, pero se convirtió en objetivo de su venganza. Cuando Austria fue anexionada en marzo de 1938, tenía intención de despojarla de toda influencia política, pero sí dejarla tener cierta vida cultural. En 1940 Hitler envió a Baldur von Schirach como gobernador a Viena. Él había sido líder de las juventudes hitlerianas y se veía a sí mismo como un laureado poeta nacionalsocialista sin ambición política. Hitler le dio una libertad excepcional, lo que provocó que las intenciones de cada uno divergiesen más, hasta el punto en el que Hitler castigó a la ciudad y no recibía ninguna obra de arte ni nuevas instrucciones. Lo que provocó la caída de Schirach fue el liberalismo artístico que hizo que Viena fuese atractiva para los artistas. Permitió representaciones que estaban prohibidas en el resto del Reich, como las obras de Tchaikovski y cuando Hitler se enteró de todo esto, lo prohibió y lo denunció, desembocando también en la dimisión de Schirach<sup>40</sup>.

La eliminación total de fondos para la cultura se produjo en agosto de 1944 debido

---

<sup>37</sup> Feliciano, 1996: 180-217.

<sup>38</sup> Kasher, 2017, 59: 48-85.

<sup>39</sup> Martorell, 2020: 137-139.

<sup>40</sup> Spotts, 2011: 56-71.

a la conmoción provocada por un atentado contra él, pidiendo la desaparición de toda vida cultural, cerrando así teatros y cabarés. Otro golpe fue la detención de la publicación de revistas de arte cuando no llegaba el suministro de papel desde Finlandia. En resumen, Hitler utilizó su imaginación estética para crear sensación de unidad nacional y sumisión colectiva al estado nazi<sup>41</sup>.

Un importante vehículo para Hitler fue la arquitectura. Le fascinaba desde su infancia, vagando por las calles de Linz mientras estudiaba sus edificios y pensaba en cómo remodelar la ciudad. Su plan era crear un itinerario con una estación de ferrocarril colosal, pasando por un gran arco de triunfo siguiendo a un gran boulevard que le llevaría a una enorme *Sala de los Soldados* y finalmente al edificio más grande del mundo que se llamaría la *Gran Sala*<sup>42</sup>. De nuevo, tenía en mente a la arquitectura como documento de arte imperecederos, tales como el Partenón y las catedrales medievales, que además de servir de inspiración a través del tiempo, generaban un sentido de identidad y unidad de la comunidad, tomando como modelo la Roma imperial<sup>43</sup>.

Hitler toda su vida había sido autodidacta en la pintura, del que aún conservamos cuadros de paisajes, bosquejos de arquitectura e incluso esbozos y garabatos, ya que también hacía caricaturas. Sin embargo, al dictador se le conoce por la trágica destrucción de obras de arte modernista, ya que él las detestaba. Al principio solo ridiculizaba públicamente este tipo de obras hasta que llegó a la destrucción. El punto de partida estético de Hitler partía del siglo XIX, edad de oro en la cultura y valor intelectual alemanes, siendo una época de florecimiento<sup>44</sup>. Es entonces cuando se sufre la degeneración cultural, ya que rompen violentamente con el pasado los artistas. Esto se lo tomó como una afrenta personal, declarando a los modernistas como filisteos atrasados y mofándose de estilos como el cubismo, el dadaísmo, el futurismo y el impresionismo<sup>45</sup>.

En los años 30 es cuando se comenzaron a despedir a directores y conservadores del museo junto con eruditos de arte y fueron reemplazados por gente conocida por su filiación política y no por sus cualificaciones artísticas. En algunos casos realizaban exposiciones para mofarse de obras de arte en público bajo rúbricas como “Cámara de Horrores Artísticos”, “Exposiciones Abominables” o “imágenes del bolchevismo

---

<sup>41</sup> Spotts, 2011: 71-106.

<sup>42</sup> Ibidem: 383-405.

<sup>43</sup> Marchand, 1998: 108-118.

<sup>44</sup> Martorell, 2020: 83-85.

<sup>45</sup> Kasher, 2017, 59: 48-85.

cultural”<sup>46</sup>.

Hubo un momento de gran confusión, cuando los artistas italianos de corte futurista realizaron, una exposición en Berlín. Hitler lo permitió ya que pretendía cultivar la amistad de Marinetti y de Mussolini. Algunos argumentaron que esta exposición demostraba que el buen arte moderno podía ser buen arte fascista. La confusión también llegó a los pintores que al principio fueron aceptados como Barlach, Kandinsky y Kirchner, cuando luego fue un malentendido.<sup>47</sup> Otros muchos artistas tuvieron que exiliarse, perdiendo sus puestos en academias de arte y no se les permitió enseñar, exponer o vender sus obras, incluso se les prohibió pintar, poniendo la mayoría en una situación financiera desesperada<sup>48</sup>.

Frente al arte degenerado<sup>49</sup>, estaban las exposiciones que demostraban el triunfo del verdadero arte alemán, Hooke está poniendo de forma cronológica lo que estaba ocurriendo en Alemania y utilizando para esto la casa del arte alemán, un edificio que se describía como el primer edificio del nuevo Reich y un templo para el arte alemán genuino y eterno<sup>50</sup>.

Hitler para su estado ideal debía crear un hombre nuevo. Para ello se basó en el modelo físico superior que se observaba en ejemplos como el *Discóbolo de Mirón*, en el que se mezclaba lo divino con lo humano y esa estructura física y porte de atleta eran testigos de la superioridad racial. La virilidad de los músculos simbolizaba tanto el dinamismo como la disciplina, algo muy esencial para el nacionalsocialismo (fig.3). Para él la raza, la belleza, el arte y el atletismo estaban entrelazados. El símbolo oficial de la primera gran exposición de arte alemán era *El Despertar* de Richard Klein, que representaba a un hombre reclinado. Incluso las SS a menudo se representaban simbólicamente como un idealizado hombre medio desnudo<sup>51</sup>.

Esto sorprendió, ya que era un régimen muy puritano en el que se metió a los homosexuales en campos de concentración, pero se celebraba abiertamente el cuerpo desnudo del hombre con atributos como hombría, virilidad, camaradería y amistad

---

<sup>46</sup> Martorell, 2020: 74-77.

<sup>47</sup> Ramos Quevedo, 2016: 36-39.

<sup>48</sup> Spotts, 2011: 383-405.

<sup>49</sup> El arte degenerado, según Hitler, era de forma genérica el arte moderno y que tenía influencia judía o bolchevique. Su contraparte era el arte alemán o arte heroico.

<sup>50</sup> Marchand, 1998:108-118.

<sup>51</sup> Kasher, 2017, 59: 48-85.

masculina junto con un cuerpo bello, elementos centrales de la autoimagen nazi, que también se relacionaban con ideales homoeróticos<sup>52</sup>. Heinrich Himmler recalca el contraste entre homosexualidad y hombría por su temor a que la una se convirtiese en la otra. Esto lo hizo porque durante un cierto tiempo el partido tuvo fama de tolerar la homosexualidad, incluso entre los altos funcionarios. Durante años, Hitler se mostró indiferente considerándolo una cuestión personal y privada<sup>53</sup>. No obstante, la iconografía femenina se usó para expresar principios nacionalistas en comparación con las figuras masculinas que representaban los ideales heroicos y bélicos. Por supuesto la representación de la mujer estaba hecha por y para el hombre y determinada por su función biológica<sup>54</sup>.

Para concluir, en la historia se encuentran el uso de las artes para controlar el pensamiento, reforzar el poder y ser recordado. Cuanto más absolutista es un gobierno más persigue estos objetivos y los monumentos que deja atrás. Esto también lo podemos ver en la historia, mencionando a Augusto, Luis XIV, Stalin e incluso Hitler, aunque este último fue más allá que los demás, utilizando la estética para tomar y mantener el poder, además de legitimar su poder en términos culturales. Su interés por el arte era genuino y personal, considerando la cultura como un valor en sí mismo, algo que no aplicó Mussolini<sup>55</sup>. El peligro de las ideas de Hitler llegó a tal punto que en 2001 la sentencia sometida al Tribunal Federal de Apelaciones en Washington, el Departamento de Justicia de Estados Unidos mantuvo que las acuarelas de Hitler tenían tal potencial incendiario que debían ser ocultados de la vista de cualquier persona salvo que fuera un experto. Lo mismo ocurrió en países de Europa, sobre todo en Alemania, prohibiendo incluso leer a sus ciudadanos el *Mein Kampf*, provocando un miedo generalizado por la figura de Hitler<sup>56</sup>.

Hitler en el siglo XX terminó creando un nuevo mundo a su muerte, finalizando así la Segunda Guerra Mundial. Esto provocó que Gran Bretaña no fuese la gran potencia sino Estados Unidos y la Unión Soviética que desembocó en la época atómica, la descolonización y la Guerra Fría. Lo mismo hablamos de las pérdidas que hubo en la guerra. A Hitler podemos calificarlo de maníaco homicida, un pacífico artista, un tirano,

---

<sup>52</sup> Martorell. 202: 80-82.

<sup>53</sup> Spotts, 2011: 383-405.

<sup>54</sup> Ramos Quevedo, 2016: 29-36.

<sup>55</sup> Kasher, 2017: 48-85.

<sup>56</sup> Spotts, 2011: 489-493.

aspirante a emperador romano, un político-artística o un revolucionario<sup>57</sup>.

## 7. EL CASO DE LA FRANCIA OCUPADA

Francia desde finales del siglo XVII se convirtió en una potencia hegemónica y que influyó a nivel cultural en Europa, siendo así el centro mundial del arte y del buen gusto. Ya en los siglos XIX y XX, la capital francesa se transformó en sede de un gran desarrollo de la pintura y cuando se crea el mundo y el mercado del arte como se conoce en la actualidad, apareciendo los museos compradores, las escuelas artísticas, los coleccionistas privados, marchands de arte y críticos<sup>58</sup>. Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial en 1939 la ciudad de París con sus célebres museos y galerías era la capital mundial del arte, compitiendo con Nueva York y Londres, aunque se encontraban en segundo plano. París era la ciudad donde residían trabajaban y exponían los pintores contemporáneos de ese momento, el ejemplo más claro fue Picasso, seguido de Matisse o Braque<sup>59</sup>. Después de la inesperada derrota del ejército francés y la ocupación alemana de la ciudad en junio de 1940, fue una oportunidad para saquear la capital de la cultura, accediendo así a un gran botín de guerra. La victoria y la ocupación de Francia fue motivo de gran emoción política y artística para Hitler, adquiriendo obras a una escala abrumadora.<sup>60</sup>

Cabe destacar que la propia embajada del III Reich en el París ocupado creó varios puestos oficiales de agregados culturales encargados de adquirir y evaluar obras de arte para la nación y sus altos dignatarios. El expolio comenzó ya los primeros días de la ocupación de París en 1940. Los nazis tenían una lista de nombres que habían creado expertos conocedores de arte alemanes para embarcarse en galerías importantes que pertenecían a judíos franceses. de esta manera incautan todo el contenido<sup>61</sup>.

El robo de arte alcanzó tan vastas proporciones que en agosto de 1944 al retirarse los alemanes de París tras cuatro años de ocupación Francia se había convertido en el país más saqueado de toda Europa occidental. Esto se debió a que los nazis tenían gran mano de obra pues disponían de oficiales de ejército, historiadores de arte, expertos, soldados y obreros. Para 1944 los nazis habían expoliado unas 200 colecciones privadas que

---

<sup>57</sup> *Ídem*.

<sup>58</sup> Gombrich, 2016: 766-797.

<sup>59</sup> *Ibidem*: 797-855.

<sup>60</sup> Hernández, 2006: 31-42.

<sup>61</sup> Feliciano, 1996: 51-65.

suponían un tercio de todo el arte que se encontraba en manos privadas francesas, sumando un total de 100.000 obras de arte, más los muebles, libros y manuscritos que habían robado. En los primeros años de la posguerra, los aliados occidentales recuperaron y restituyeron varias de estas obras. Pero con el pasar de los años el entusiasmo inicial del Gobierno se fue desvaneciendo, quedando inconclusa hasta la actualidad. Se calcula que faltan entre 20.000 y 40.000 obras de arte desaparecidas en Francia. Estas se encuentran principalmente en Europa y en Estados Unidos.<sup>62</sup>

La desaparición y el redescubrimiento de las obras no se desarrolla tan fácilmente y a pesar del alto grado de organización que caracterizaba a la burocracia autoritaria de la Alemania de Hitler, cada rama del gobierno se encontraba en competencia continua y permanente con otras ramas. A esta confusión se le suma la forma de gobernar del propio Hitler que consistía en encargar a varias personas de forma simultánea realizar una misma tarea. Así conservaba el dominio general de la situación y de las divisiones en su gobierno, agudizando las diferencias y la competencia entre ellos<sup>63</sup>. Albert Speer, arquitecto, ministro del Reich y amigo del Führer dijo en varias ocasiones que Hitler les daba instrucciones idénticas a dos marchantes de arte para adquirir el mismo cuadro en una subasta, independientemente del precio. La consecuencia más inmediata de esto es que en la subasta el precio de la obra ascendía a límites extravagantes<sup>64</sup>.

Así pues, hubo tres ramas del Reich alemán que supervisaban de forma simultánea la confiscación de arte en la Francia ocupada. La primera era la Kunstschutz (dirección militar para la protección del arte), cuyas ordenes emanaban del alto mando de la Wehrmacht<sup>65</sup>. La segunda era la embajada de Alemania en París que dependía de Joachim von Ribbentrop, el ministro de Relaciones Exteriores. La tercera era el ERR (Einsatzstab Reichleisters Rosenberg für die Besetzten Gebiete – destacamento especial del dirigente del Reich Rosenberg para los territorios ocupados) que seguían las órdenes directas del ideólogo nazi Alfred Rosenberg.

A fin de cuentas, sería el ERR el que acabaría por dominar y neutralizar los otros dos servicios, pero para complicar más la situación el mariscal del Reich, Herman Göring, el número dos del régimen nazi y comandante en jefe de la Fuerza Aérea, era ávido

---

<sup>62</sup> *Ibidem*: 154-180.

<sup>63</sup> Sarriegui Sarriegui, 2009: 19-21.

<sup>64</sup> *Ibidem*: 21-23.

<sup>65</sup> *German administration of the fine arts in the Paris area during the first year of the occupation*, Londres, 16 febrero 1945, National Archives and Record Administrations (NARA), NND750168.

coleccionista de arte y mediante presiones ocultaciones e intrigas controló de forma efectiva la acción del ERR. De esta manera se hizo con el control de las obras de arte que pertenecían a las colecciones más conocidas de origen judío francés. De entre todos los líderes nazis incluyendo al propio Hitler fue el mariscal quien más directamente sacó provecho del saqueo de obras de arte en Francia.<sup>66</sup>

Con la ocupación del país los dueños franceses de miles de obras de grandes artistas como van Eyck, Vermeer, Rembrandt, Velázquez, Goya, Degas, Monet, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Matisse y Braque, tuvieron que esconderlas en cajones de embalaje para llevarlas a algún tipo de escondite seguro. De esta manera solo temían que las obras fuesen destruidas por fuego cruzado o bombardeo y no por el expolio directo.

Por otro lado, está como telón de fondo el Holocausto. Este hizo muchas veces caso omiso de la clase social y de los recursos de los que disfrutaban algunas de sus víctimas antes de la guerra. El dinero y la influencia no lo salvaron de los campos de exterminio ni de las cámaras de gas, como el caso de miembros de las familias Rothschild, Berheim-Jeune y Guttman. Esto nos recuerda que los autores intelectuales de las matanzas y aniquilación del Holocausto eran también amantes del arte<sup>67</sup>.

El expolio cultural nazi fue considerado como un proyecto de gran importancia para ambos bandos en la lucha, tanto que a partir de 1945 constituyó una de las acusaciones principales de los fiscales aliados contra los líderes nazis en el Tribunal de Crímenes de Guerra de Núremberg. Para poder ver con detalle todas las acciones que los nazis realizaron se deben consultar documentos confidenciales del servicio de inteligencia francés durante la guerra, la DGER, que era un servicio secreto creado por Charles de Gaulle en 1944 después de la liberación de París<sup>68</sup>. Estos recopilaron información esencial de los saqueos de los nazis, pero son documentos que no son accesibles en Francia, pero sí en Estados Unidos. Esto se debe a los duplicados que hicieron de documentos franceses y otros reunidos por investigadores del ejército norteamericano que se conservan en los Archivos Nacionales en Washington, por lo que de esta manera se puede estudiar el mercado del arte parisino durante la ocupación alemana.

---

<sup>66</sup> Feliciano, 1996: 154-180.

<sup>67</sup> *Ídem*.

<sup>68</sup> Childers, 2019: 16-51.

## 7.1. La figura de Göring

Göring (fig.4) fue una de las figuras más importantes del partido y muy cercano a Hitler. Nació en la propia Alemania en 1893 en la alta Baviera. Su padre fue gobernador colonial del África Sudoccidental Alemana, la actual Namibia, por lo que procedía de una familia aristocrática. Göring fue uno de los grandes héroes de la Primera Guerra mundial por sus acciones en la aviación imperial. Al concluir la guerra, decidió iniciarse en la aviación comercial como pilotos de la compañía Svenska Lufttraffik de Suecia. Es en este momento cuando se enamora de la baronesa sueca Carin von Fock, la cual abandonó a su marido e hijo para irse a vivir con él<sup>69</sup>.

En 1922, Carin es quien presenta a Göring al joven líder político Adolf Hitler, ya que ella conocía a la nobleza y burguesía alemana ultranacionalista. Después de su encuentro, Göring une su destino personal al del partido nacionalsocialista cuando Hitler lo nombró comandante de las incipientes SA, muy importantes en la ascensión al poder nazi. Junto a Hitler, Göring ayudó a planificar y participar en el fallido Putsch de la Cervecería en Múnich en 1923. Hitler intentó tomar el poder en Alemania, pero fue fácilmente derrotado y apresado por las autoridades de la República de Weimar.<sup>70</sup>

Debido a la amnistía del gobierno, Göring regresó en 1926 a Alemania, volviendo de nuevo al partido nazi, acumulando una inmensa fortuna, ya que en 1928 fue elegido diputado nazi en el Reichstag, el parlamento alemán. Sin embargo, otro hecho le transformará, y Carin, su esposa muere de tuberculosis en 1931. En 1934 terminan por celebrarse los funerales en Suecia, pero Göring poco tiempo después vio que su tumba fue profanada. Entonces, decidió exhumar los restos y trasladarlos a Alemania y terminó por inhumar los restos en los terrenos de su casa de campo al norte de Berlín, rebautizando el nombre de la casa como Carinhall, que significa el pabellón de Carin.<sup>71</sup>

La personalidad de Göring cambió con el fallecimiento de su mujer. Se convirtió en un megalómano, desarrolló el gusto exagerado por la fastuosidad y la ostentación del poder y el dinero. Con la pérdida de su mujer, hecho clave para su cambio de personalidad instaló en el pabellón de Carin una vasta colección de pinturas y objetos de arte que además fue creciendo por los saqueos que sucedían por toda Europa por los ejércitos

---

<sup>69</sup> Feliciano, 1996: 9-26.

<sup>70</sup> Childers, 2019: 112-164.

<sup>71</sup> Martorell, 2020: 85-87.

alemanes<sup>72</sup>. Al final de la guerra, el mariscal huyó de las tropas soviéticas, teniendo que abandonar el Carinhall y los restos de su esposa, además de reubicar toda su colección de obras de arte. Con la llegada del Ejército Rojo, estos profanaron la tumba de Carin y se la vuelve a enterrar por tercera vez en Alemania tras el fin de la guerra. Cuando desaparece el régimen nazi, sepultaron los restos en Suecia por miedo a que se convirtiese en un lugar de peregrinación para los simpatizantes del nazismo<sup>73</sup>.

Con la llegada al poder de Hitler el 30 de enero de 1933, siendo Göring ya presidente del Reichstag, se convertirá en el número dos del nuevo régimen nazi. En este mismo año, Göring crea la Gestapo, la policía secreta del Estado y será el organizador de la policía política de Prusia, además de crear el primer campo de concentración nazi en el pueblo de Oranienburg. Realmente es a partir de 1936 cuando es nombrado ministro plenipotenciario del plan de cuatro años para la economía, empieza a encargarse de la producción rearmamentista de Alemania, comenzando así a crear una enorme fortuna personal, pudiendo así aumentar sus compras de obras de arte.<sup>74</sup>

En 1939 Hitler lo nombró sucesor, pero con los bombardeos de la Luftwaffe en Inglaterra, Hitler cambia su manera de gobernar, siendo casi una manera feudal y entrando en competencia los unos con los otros, aplicándose tanto en el campo de la política como en la del arte. Meses después de la invasión de Francia, Göring entró para comprar obras del patrimonio artístico francés, entrando en conflicto con el Ministerio de Relaciones Exteriores y la embajada de Alemania en París<sup>75</sup>.

A partir de 1940, Göring intentó extender su influencia sobre el ERR, que lo dirigía Alfred Rosenberg, ayudándole a conseguir obras de arte. Originariamente las operaciones eran para confiscar documentos de bibliotecas y archivos en los países ocupados con el fin de luchar contra el judaísmo y la masonería. Por otro lado, poco antes de la creación del ERR, llevo una nota firmada por el general Keitel, jefe de estado mayor de las Fuerzas Armadas del Reich, dirigida al general von Boeckelberg, comandante militar alemán de París. En esa nota se indicó que se une el informe del Ministerio de Relaciones Exteriores realizado por Hitler le había dado la orden de poner a salvo las obras de arte pertenecientes al estado francés y documentos históricos pertenecientes a

---

<sup>72</sup> Cone, 1998: 555-567.

<sup>73</sup> Martorell, 2020: 85-87.

<sup>74</sup> Childers, 2019: 348-401.

<sup>75</sup> Martorell, 2020: 59-61.

individuos sobre todo a judíos. La idea era salvaguardar todos estos objetos sin expropiarlos, a la espera de nuevas negociaciones de paz.<sup>76</sup>

El Kunstschutz, el servicio de protección de obras de arte de la Wehrmacht, dirigida por el Conde e historiador del arte Franz Wolff-Metternich, se creó en 1940 con el objetivo de proteger e inventariar obras de arte en zona de guerra a nombre del ejército de ocupación y según los acuerdos internacionales<sup>77</sup>. Este servicio utilizó métodos menos brutales, evitando la directa confisca e incluso se oponía al expolio y en ocasiones avisó de antemano al servicio de museos nacionales franceses sobre alguna incursión de improviso por parte de la embajada alemana o el ERR.

El ERR terminó por sufrir algunas transformaciones, ya que su financiamiento dependía directamente del partido nazi y todo lo incautado iba a parar directamente a la Hohe Schule des NSDAP-Alta Escuela del Partido Nacionalsocialista de los Trabajadores Alemán, centro de investigación, aprendizaje y educación de cuadros del Partido y biblioteca central en donde se entrenaba a los cuadros y administradores del nacionalsocialismo. Sin embargo, debido a una nueva orden a finales de 1940, obtuvo el monopolio de la confiscación de obras de arte y bienes culturales en la zona ocupada de Franz, quedando fuera de juegos la Wehrmacht, quedando marginado el conde Metternich, ya que no mostró ninguna simpatía por los nazis.<sup>78</sup>

Finalmente, el mariscal Göring creó una ordenanza para extender las competencias del servicio a la confiscación de las colecciones de arte pertenecientes a judíos de la zona ocupada, y que por tanto se consideraban que no tenían propietario.<sup>79</sup> De esta manera el ERR se dedicaba esencialmente a confiscar, peritar, inventariar y almacenar obras de arte. Además, el marchante de arte Walter Andreas Hofer, conservador de la colección del Carinhalle, se convirtió en el comprador personal de Göring y siendo su hombre de confianza a gente y asesor de arte. Gracias a todo esto, el mariscal creó una red de contactos, pudiendo tener acceso más rápidamente a importantes colecciones de arte robado, siendo también un elemento esencial de todo esto obtener el ingreso a las salas del Museo del Jeu de Paume sin ningún tipo de restricción. Jacques Beltrand junto con Hofer establecían valoraciones a obras de arte muy favorecedoras para

---

<sup>76</sup> Feliciano, 1996: 51-65.

<sup>77</sup> Ross, 1946, 5: 336-352.

<sup>78</sup> Feliciano, 1996: 51-65.

<sup>79</sup> Ross, 1946: 336-352.

el mariscal, inflando el precio para aumentar el poder adquisitivo de Göring y estableciendo muy por debajo del valor real las obras de arte moderno o degenerado, a pesar de que eran obras muy demandadas en el mercado parisino.<sup>80</sup>

No obstante, hubo otro contrincante para los servicios de confiscación alemanes, que será el propio estado francés. El gobierno y la administración de Pétain se oponían con frecuencia a estos actos de confiscación. Al enterarse de las campañas de saqueo nazis, los dirigentes colaboracionistas franceses no se declaraban en contra de estos y opinaban que debían de ser organizadas por Francia para provecho exclusivo del país. La razón por la que no se oponían al saqueo fue por fundamentos nacionalistas sin ética y sin proteger a sus ciudadanos perseguidos.<sup>81</sup>

A partir de octubre de 1940, se crearon nuevas leyes para los judíos en Francia y para los ciudadanos prófugos del país, obteniendo así el acceso del Gobierno francés a las propiedades de judíos y de resistentes. En ese mismo mes el Gobierno de Vichy creó en la zona ocupada de Francia el SCAP (servicio de control de administradores provisionales) para confiscar y arianizar todas las empresas con propietarios judíos.<sup>82</sup>

Un año después, Vichy estableció por insistencia de los alemanes, un comisariado general sobre asuntos judíos que consistía en intentar recuperar para así las pinturas y colecciones ya confiscadas a judíos franceses por los alemanes, sin embargo, el comisariado nunca logró obtener ni una de estas obras y solo consiguió trabajar en colaboración con el ERR. Por lo tanto, el comisariado llegó cuando las galerías de arte ya estaban casi todas confiscadas por lo que los colaboradores del Gobierno francés de Pétain sacaron poco provecho de la asociación.<sup>83</sup>

Otros servicios administrativos de Vichy, como la dirección de los museos de Francia, se interesó por el destino de las colecciones y bibliotecas pertenecientes a judíos y masones, pero debido al ritmo acelerado de las confiscaciones alemanas, se dedicó simplemente a la presentación de protestas al Gobierno de Vichy y a la Wehrmacht<sup>84</sup>. Desafortunadamente, la respuesta nazi a las protestas del Gobierno francés se expuso en la declaración de finales de 1941 y firmado por el jefe del servicio del ERR en Berlín.

---

<sup>80</sup> Sarriegui, 2014: 19-21.

<sup>81</sup> Feliciano, 1996: 66-94.

<sup>82</sup> Martorell, 2020: 90-93.

<sup>83</sup> Feliciano, 1996: 94-107.

<sup>84</sup> Ross, 1946: 336-352.

Los alemanes siempre explicaban y justificaban sus políticas mediante escritos ya que eran conscientes de que debían guardar las apariencias legales o jurídicas de todos sus actos.<sup>85</sup>

## **8. ALGUNAS DE LAS FAMILIAS AFECTADAS**

### **8.1. Los Rothschild**

Para el caso de la familia Rothschild de la rama francesa, desde la perspectiva de los dignatarios nazis la confiscación de sus colecciones de arte se situaba en la más alta posición. Poseían obras de pintores tan importantes como Vermeer, Velázquez, Van Eyck, Manet y Braque, siendo las colecciones de los Rothschild de lo más prestigioso y codiciado de toda Europa<sup>86</sup>.

El barón James fue el fundador de la rama francesa en París a principios del siglo XIX. Hasta la Segunda Guerra mundial, era una dinastía aristocrática de banqueros e industriales. Sus inicios fueron en Francfort, Pero la familia se había asentado en París, Londres, Viena y Nápoles, dominando así una red de conexiones financieras y familiares extendidas por toda Europa, poseyendo así vastas colecciones de arte, además de realizar donaciones a museos franceses.<sup>87</sup>

La legendaria sede del Banco Rothschild en París estaba ubicada en la rue Lafitte, que en el siglo XIX fue un centro de galerías y mercado de arte. También allí cerca de este Banco, en el Boulevard Haussmann se encontró la primera sede del ERR y que actualmente es el Hotel Commodore. A comienzos de la guerra, los tres descendientes principales de la familia en Francia, blancos seguros del pillaje nazi, residían en palacetes muy cerca de la plaza de la Concordia y el Palacio del Elíseo, donde está la residencia presidencial francesa. El barón Édouard de Rothschild, director del Banco, residía en una mansión que perteneció al político francés de Talleyrand que la restauró su padre el barón Alphonse de Rothschild. En esta mansión se encontraba *El astrónomo* de Vermeer (fig. 5), un cuadro muy codiciado por los nazis, que terminó por ser incautado, pero al final de la guerra fue devuelto a la familia y actualmente se encuentra en el Museo del Louvre, en París.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Hernández, 2006: 38-41.

<sup>86</sup> Reist, 2014: 101-115.

<sup>87</sup> Feliciano, 1996: 94-107.

<sup>88</sup> *Ídem*.

Los Rothschild poseían una inmensa fortuna creada por inversiones bancarias y negocios en los ferrocarriles de Francia y petróleo en Rusia. De esta manera, crearon un rico patrimonio con una colección que pasó a través de las generaciones. El inventario de confiscación de la colección establecido por el ERR en 1940 se observó que en total había unos 5.000 objetos<sup>89</sup>. Entre ellos podemos encontrar cuadros como *El astrónomo* de Vermeer, *El retrato de la marquesa de Pompadour* de Boucher, *La Virgen con el Niño Jesús* de Hans Memling, entre otros. La colección es tan vasta que se han identificado obras de Tiziano, Rubens, Van Dyck y Goya<sup>90</sup>. En total había tres grandes colecciones que pertenecían al barón Édouard, al barón Robert y al barón Maurice. A parte de esta gran colección de obras de arte, poseían varias bibliotecas con libros antiguos y manuscritos, incluyendo incunables, libros de horas y libros religiosos e históricos judíos.<sup>91</sup>

Cuando inició la guerra en 1939, los Rothschild temían la destrucción de sus obras debido a los bombardeos. La primera preocupación fue como proteger estas obras, imaginándose ya el proyecto de saqueo alemán. La primera idea fue embalar las obras y transportarlas fuera de París para ponerlas a salvo en sus castillos en el campo, como el de Normandía. También utilizaron a amigos y familiares no judíos, contactos diplomáticos y administrativos para poder proteger sus obras. Por otra parte, algunas obras quedaron bajo la protección del director de los museos nacionales de Francia que se encargó de acogerlas en el Museo del Louvre para garantizar su seguridad y falsificando documentos que las describen como donaciones hechas al estado francés previas a la declaración de guerra. Sin embargo, una orden del Führer en 1940 se especificó que este tipo de donaciones al estado francés no tenían ningún valor.<sup>92</sup>

Una vez que protegieron sus obras, los familiares se dispersan, refugiándose en Estados Unidos y en Canadá. En el caso de Henry de Rothschild de la rama inglesa, se refugió con sus obras en Suiza y Portugal, pero de nuevo las trasladó a la ciudad de Bath en Inglaterra, temiendo la llegada de los alemanes. Finalmente, los cuatro herederos Rothschild se les despojó de su nacionalidad francesa y sus bienes terminaron confiscados por huir del territorio nacional según las leyes que creó Vichy contra los judíos y

---

<sup>89</sup> Reist, 2014: 101-115.

<sup>90</sup> *List of seized jewish art collections*, Washington D.C., 10 enero 1947, NARA, NND750168.

<sup>91</sup> Feliciano, 1996: 94-107.

<sup>92</sup> *Ídem*.

resistentes que pudiesen huir para unirse con de Gaulle.<sup>93</sup>

Por otro lado, los hijos de los varones al ser reclutados por el ejército fueron capturados por los alemanes en 1940 y pasaron en campos de prisioneros de guerra. Vichy además avisó de las grandes colecciones que se iban a subastar, y al estar las propiedades de los Rothschild en la zona ocupada por el ejército alemán, el ERR finalmente respondió por escrito qué esta colección estaba ya almacenada en un sitio seguro en Alemania.<sup>94</sup>

En cambio, las propiedades de los Rothschild de la zona no ocupada fueron incautadas por Vichy, pero también protegidas a la vez por la administración del propio Museo del Louvre. A ver la baronesa Liliane de Rothschild consigue asistir a algunas subastas para intentar rescatar algunas obras de la familia. Se acompañó de un amigo no judío, Charles de Gramont quien compró a espaldas de los subastadores una reliquia familiar: el retrato del varón Alphonse por Ingres.<sup>95</sup>

Mientras tanto, el ERR seguía buscando las obras de la colección del barón Eduard, personándose en castillos familiares de la zona de Normandía. A principios de 1941 dio con el paradero de la mayoría de estas obras y las transfirió al Museo Jeu de Paume. Tras realizar los inventarios, el botín se repartió para el propio Hitler y para Göring, que adquirieron las piezas más importantes. Sin embargo, en 1944 se perdió gran parte de la propiedad del barón Robert por un bombardeo aliado, destruyendo todo lo que había en el castillo de La Versine.<sup>96</sup>

## 8.2. Paul Rosenberg y su galería

Cuando en 1939 Francia y Reino Unido declaran la guerra a Alemania tras la invasión nazi de Polonia, Paul Rosenberg, marchante de arte parisino decidió cerrar su galería en París. Fue veterano de la Primera Guerra Mundial, y en este momento ya tenía 57 años, por lo que prefirió quedarse en Francia a esperar. Primeramente, por los bombardeos que podían ocurrir en la capital, Rosenberg comenzó a trasladar sus cuadros a Tours, ya que su galería era muy prestigiosa y considerado uno de los principales marchantes de arte del siglo XIX y XX<sup>97</sup>.

Realmente era un emigrado de Eslovaquia de finales del siglo XIX y en el que su

---

<sup>93</sup> Reist, 2014: 101-115.

<sup>94</sup> Martorell, 2020: 90-93.

<sup>95</sup> Feliciano, 1996: 94-107.

<sup>96</sup> *Ibidem*: 94-107.

<sup>97</sup> Marchand, 1998: 108-118.

padre había iniciado su negocio de venta de arte y antigüedades con pinturas de Monet, Cezanne o Pissarro. Después tanto Paul como su hermano retomaron el emprendimiento de su padre, pero con ventas mucho más audaces. Debido al desarrollo del mercado del arte después de la gran guerra, atrajo a una rica clientela internacional, tanto europeos como norteamericanos, pudiendo nombrar al vizconde de Charles de Noailles, el conde Étien de Beaumont, grandes mecenas del ballet ruso, el suizo Óscar Reinhard, el norteamericano doctor Albert Barnes o la esposa del magnate ferroviario americano Averell Harriman que poseía el cuadro de Picasso *Mujer con abanico* y que Rosenberg había obtenido de Gertrude Stein. Sabemos que Rosenberg vendía también a la rama francesa de los Rothschild e incluso tanto por compra como por donación el Museo de Arte de Nueva York adquirió cuadros por parte de Rosenberg<sup>98</sup>. Finalmente, Rosenberg debido a su ojo y gusto, se convirtió en uno de los motores del mercado de arte parisino de la Francia de entreguerras, en el que incluía tanto cuadros históricos de Francia como obras de las corrientes innovadoras de ese siglo. Además, en aquel momento las vanguardias no eran aceptadas por todos, provocando críticas entre la pintura tradicional del siglo XVII y XVIII con las obras modernas.

Durante los años 20, Rosenberg dependió de una clientela cosmopolita y selecta en el que el propio Rosenberg debía atravesar el Atlántico de forma periódica para mantener sus contactos o prestar obras para exposiciones. Permanecía durante dos meses en Estados Unidos, quedándose en Nueva York, Chicago y California, donde observó la importancia del mercado estadounidense y en 1923 fundó una sociedad comercial con Wildenstein en Nueva York. Finalmente, la compañía se disolvió en 1930 por razones que se desconocen, pero cuatro años después inauguró una galería en Londres en asociación con Jacques Helft.<sup>99</sup>

Rosenberg siempre supo moverse, teniendo grandes contactos profesionales y entablando amistades con artistas como Picasso que se conocieron en 1918 en Biarritz cuando el artista se encontraba de luna de miel con su primera esposa. Allí, Picasso creó *el retrato de la señora Rosenberg y de su hija* (fig.6). Durante la guerra, este cuadro fue confiscado por los nazis y se quedó en el Museo de Jeu de Paume que se recuperó después de la guerra<sup>100</sup>. Debido a su amistad con Picasso, Rosenberg expandió sus contactos,

---

<sup>98</sup> Feliciano, 1996: 66-94.

<sup>99</sup> Ídem.

<sup>100</sup> *List of seized jewish art collections*, Washington D.C., 10 enero 1997, NARA, NND750168.

siendo estos amantes de las vanguardias.<sup>101</sup>

Durante los meses precedentes a la Segunda Guerra mundial, Rosenberg mantuvo una fuerte relación con Alfred H. Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, pudiendo Picasso exponer gran parte de sus obras. Cuando estalla la guerra, Picasso siendo español se alejó de París y se marchó a Burdeos. Por otro lado, Rosenberg terminó por abandonar Tours y se marchó con su familia a Floirac. Intentando volver a la normalidad, Rosenberg continuó con sus negocios y debido a su afluencia no podía hacer fotografías de todos los cuadros de su galería, por lo que no se sabe lo que tuvo en sus manos.<sup>102</sup>

En 1940 con la ofensiva de los alemanes en París, Rosenberg decidió inscribir las obras que tenía en Tours a nombre de su cuñado Le Gall. Así podía tener resguardadas sus obras durante la guerra y las que pudo se las llevó a Libourne. Con la declaración de guerra de Italia, decidí hacer una reunión improvisada con las dos hermanas de la esposa de Rosenberg, que se habían casado con los anticuarios Jacques e Ivon Helft y reflexionaron si lo mejor era esperar o refugiarse cuanto antes fuera de Francia. Rosenberg se dejó convencer y las tres familias llegaron hasta Hendaya. Al tardar tanto en el control fronterizo, la policía francesa se llevó a los varones, ya que al tener dieciocho años podían ser alistados en el ejército.<sup>103</sup>

Por otro lado, el propio Rosenberg junto con su esposa e hija llegaron a la ciudad de Nueva York, donde se puso en contacto con Le Gall para que le trasladase sus pinturas, pero no llegaban sus envíos debido a razones inexplicables del propio transportista. El problema es cuando los alemanes preguntaron por él y desde cuándo trabajaba para Rosenberg. Le llevaron hasta la embajada de Alemania en París donde se negoció que se indicaría el escondite de las obras pertenecientes a Rosenberg y al cambio los alemanes pagarían una comisión del 10% de la valoración total de la colección.<sup>104</sup>

Mientras tanto, Paul Rosenberg había vuelto a sus actividades de marchante en Nueva York con sus obras de Londres, pero no las de Floirac, ya que habían sido incautadas. Se enteró en 1941 por carta, además de que sabían de la existencia de la caja fuerte del Banco en Libourne. Intentó averiguar a dónde se habían llevado sus lienzos y

---

<sup>101</sup> Feliciano, 1996: 66-94.

<sup>102</sup> *Ídem.*

<sup>103</sup> Martorell, 2020: 333-337.

<sup>104</sup> Feliciano, 1996: 66-94.

se había algún modo de recuperarlo. Desafortunadamente ese mismo año el ERR se presentó en Libourne para requisar los cuadros inventariados y depositados por Paul Rosenberg. Las obras fueron en dirección a París y terminaron En el Museo del Jeu de Paume, donde Göring tenía pleno acceso. Paul Rosenberg no comprenderá lo que ocurrió hasta después de la liberación de París en 1944.<sup>105</sup>

## 9. EL ARTE A LA VENTA

### 9.1. Jeu de Paume

Actualmente este edificio que se convirtió en galería se encuentra en el jardín de las Tullerías. A principios del siglo XX era un edificio en desuso y en los años 30 comenzará a albergar colecciones de artistas (fig. 7). Antes de la Segunda Guerra mundial, hubo una gran exposición en colaboración con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, pero con la llegada del ejército alemán, los locales del museo se utilizaron para depósito central del arte confiscado en Francia y como ya se ha explicado previamente, Göring tuvo el poder absoluto para acceder a estas colecciones.<sup>106</sup>

Las primeras grandes transferencias comenzaron en 1941 donde se transportaban colecciones de los Rothschild y David-Weill. Sin embargo, el trabajo no era muy eficiente y los historiadores del arte protestaban porque no desempeñaban debidamente su misión en condiciones óptimas ni tenían personal suficiente, ya que trabajaban tanto con obras que entraban dentro del gusto estético alemán como de obras degeneradas. Por último, llegaron en 1941 las obras que se encontraban en la galería parisina de Paul Rosenberg y poco más tarde las obras que se habían confiscado en Libourne, todo a instancias del Gobierno de Vichy. Con la huida apresurada de Rosenberg, se dejó varias placas y uno de los funcionarios de Vichy quiso hacer negocios con ellos. Picasso a través de contactos se enteró de esto y pidió a Luise Leiris que comprase estos negativos, pudiendo así evitar la destrucción de estos.<sup>107</sup>

Es evidente que, con la llegada de los alemanes a París, el mercado de arte cambió. Los magnates londinenses y estadounidenses tenían grandes dificultades para poder contactar con marchantes franceses. No podemos olvidarnos de cómo los alemanes transformaron las galerías, es decir, arianizándolas, por lo que muchos comerciantes

---

<sup>105</sup> *Ídem.*

<sup>106</sup> “Nôtre Histoire”, Jeu de Paume en <https://jeudepaume.org/a-propos/histoire/>

<sup>107</sup> Feliciano, 1996: 154-180.

judíos se encontraban oficialmente excluidos de los negocios, y su ausencia se sintió, ya que no había buenos perritos para asesorar. No es sorprendente que el mercado parisino estaba lleno de arte robado y confiscado que se compraba incluso en museos alemanes, además de austriacos.<sup>108</sup>

## 9.2. Las subastas en Suiza

No obstante, en el centro de la Europa occidental se encontraba Suiza, que mantuvo su tradicional neutralidad, pero esto no hizo que los banqueros e industriales sacasen provecho financiero al rearme alemán.<sup>109</sup>

Durante gran parte del conflicto, sus negocios continuaron con la Alemania nazi, por lo que entró en el comercio del arte robado, haciendo la vista gorda sobre la duda procedencia de las obras. Además, debido a la capacidad adquisitiva de coleccionistas suizos hizo que las casas de subasta se llenasen. Tenemos grandes figuras como Fischer que tenían tanto padre como hijo una galería, sumados a nuevos cómplices como la galería Neupert y la galería Dreyfus. Debemos tener en cuenta que los nazis invadían el mercado en Suiza con obras del museo Jeu de Paume<sup>110</sup>.

También observamos el largo trayecto de las obras confiscadas de Rosenberg, que no solo terminaron en Jeu de Paume, sino que acabaron de contrabando a Suiza. Los marchantes suizos obtuvieron grandes ventajas por la neutralidad del país, pudiendo viajar al extranjero cuando gustase para comprar introducir obras confiscadas. De esta manera, gran parte de ellas fueron vendidas al mercado y para manejar dieron durante años en colecciones privadas o en cajas fuertes de bancos helvéticos. Otras acabaron en museos del país, siendo irrecuperables pero lo peor es que hay una gran parte que se encuentra desaparecida y no sabemos de su paradero.<sup>111</sup>

## 10. LA RECUPERACIÓN DE OBRAS

El Museo Nacional de Arte Moderno de París albergado cuadros como *El astrónomo* de Vermeer o *Las damas de rojo y verde* de Blachard. El museo alberga una clasificación dependiendo de las letras. La R corresponde al término de recuperación, una cifra que indica cuándo llegó la obra al museo y la letra P si es una pintura, una D un

---

<sup>108</sup> Masurovsky, 2010: 498-525.

<sup>109</sup> Toynbee, 1958.

<sup>110</sup> Feliciano, 1996: 217-231.

<sup>111</sup> Martorell, 2020: 87-89.

dibujo o una S para escultura. Pero este tipo de obras no pertenecen ni al gobierno francés ni tampoco es un préstamo en el Museo, estando provisionalmente en el museo, esperando que los dueños los reclamasen. Entre estos cuadros de artistas de los siglos XVIII, XIX y XX encontramos a Picasso, Matisse, Ernst, Monet, Cézanne, Degas, Ingres, entre otros.<sup>112</sup>

Todas estas obras están repartidas por prestigiosos museos como el Museo del Louvre, el Museo de Orsay, el MNAM, Centro Pompidou, Museo Rodin, más todos los museos provinciales, ministerios, bancos nacionales, residencias oficiales y embajadas francesas de todo el mundo. Las obras si están en lugares privados, provoca un acceso limitado y se hace muy difícil su reclamación por parte de los dueños legítimos. Durante medio siglo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, las obras estuvieron en una especie de purgatorio histórico y jurídico, sin verdadero propietario y los conservadores de los museos hicieron poco esfuerzo por localizarlos, y si lo han hecho ha sido por la presión de la opinión pública. Además, a la hora de indagar este arte saqueado, es más difícil rastrear y ubicar los cuadros desaparecidos que localizar a los propietarios.<sup>113</sup>

En los años de posguerra, los aliados y varias organizaciones de restitución cumplieron con la tarea de averiguar el destino de obras confiscadas durante el conflicto bélico y una vez localizadas devolverlas a sus respectivos dueños. En el caso de Francia, quienes realizaron este trabajo fue la comisión de recuperación artística estando al mando Albert Henraux. El Ministerio de Cultura francés calculó que se localizaron 60.000 piezas en la media inmediata posguerra de las 100.000 que robaron los nazis<sup>114</sup>. En total unas 45.000 se restituyeron y llegaron a sus respectivos dueños.<sup>115</sup>

Durante la guerra en el Museo de l'Orangerie, frente al Jeu de Paume, albergó en su mayoría obras que pertenecían a las colecciones familiares de los Rothschild y de los David-Weill, y que muchas de ellas fueron devueltas a sus respectivos dueños. En la posguerra cuando llegaron los cargamentos de arte restituido al Jeu de Paume, se publicaron anuncios en los periódicos advirtiendo a los posibles dueños de la oportunidad de reclamar las piezas halladas. Sin embargo, no todos se encontraban en posición de poder reclamar sus posesiones. Para aquellos de origen judío su impedimento primordial era la desaparición de miembros esenciales de la familia que conservaban el recuerdo

---

<sup>112</sup> Sarriegui Sarriegui, 2009: 27-28.

<sup>113</sup> Masurovsky, 2010: 498-525.

<sup>114</sup> Ministerio de Cultura francés en [www.culture-gouv.fr](http://www.culture-gouv.fr)

<sup>115</sup> Feliciano, 1996: 232-280.

preciso de lo que poseía, por lo que muchos desconocían que eran dueños de obras. También estaban los herederos que a veces regresaban o que nunca habían abandonado el país tenían problemas más urgentes que resolver. Algunos habían estado en los campos de exterminio, por lo que después de haber experimentado esto, no deseaban reclamar posesiones materiales. Algunos incluso no reclamaron sus obras adrede porque sabían que las vendieron voluntariamente a los nazis, temiendo que se los pudiera acusar de colaboracionistas.<sup>116</sup>

Los museos tenían la obligación de exponer las obras MNR en sus colecciones para divulgar su existencia, además de tener un inventariado provisional que quedó reflejado en el decreto del 30 de septiembre de 1949. Sin embargo, esto no se cumplió a rajatabla, ya que no se exponían todas las obras y no daban acceso a ningún inventario ni a sus archivos, por lo que era muy difícil conseguir información.<sup>117</sup>

Sin embargo, los documentos de los museos nacionales de Francia que se niegan a enseñar podemos consultarlos en los archivos nacionales de Washington que sí están completamente desclasificados. Podemos ver inventarios alemanes con cuadros que se encontraban en Jeu de Paume con el título de cada obra, dimensión, y de dónde proceden, aludiendo a familias como los Rothschild, Benzion, Kann o Rosenberg. En muchas ocasiones, después de haber pasado tantos años nos preguntamos porque los propietarios tardan tanto en reclamar sus obras. Podríamos decir que hay una falta de voluntad de las entidades para conocer quién era su dueño y tienen temor de que estos lo reclamasen. El caso concreto de la dama en rojo y verde pertenecería a los herederos de Paul Rosenberg que lo reclamaron en 2003<sup>118</sup>.

## **11. RESTITUCIÓN DEL ARTE**

### **11.1. Los Monuments Men**

Como se ha podido observar, La Segunda Guerra mundial no solo se cobró vidas sino también en el patrimonio artístico que fue víctima de la barbarie nazi, saqueando obras de arte de todo tipo y que se confiscaron a los territorios del III Reich durante los primeros años de guerra.<sup>119</sup>

Para evitar la desaparición de todas estas obras culturales, los aliados en su mejor

---

<sup>116</sup> Sarriegui Sarriegui, 2009: 23-25.

<sup>117</sup> Feliciano, 1996: 305-333.

<sup>118</sup> *Ídem.*

<sup>119</sup> Edsel, 2009: 17-27.

momento crearon la sección de monumentos, Bellas Artes y archivos (MFAA), en el que trabajaron hasta 1951 cerca de 300 personas de 13 países diferentes<sup>120</sup>. En su mayoría eran directores de museos, conservadores, historiadores, profesores de arte, arquitectos, artistas y archiveros para recuperar y devolver a su legítimo lugar todas las obras saqueadas y proteger edificios históricos de la guerra<sup>121</sup>. Los miembros de la sección de monumentos se les conoció como Monuments Men que trabajaron a contrarreloj para salvar obras de la destrucción y trabajando de forma detectivesca a través de documentos recuperados de edificios bombardeados como museos y catedrales, además de la ayuda que se contó de la población local<sup>122</sup>. Cuando terminó la guerra en 1945, en Europa solo quedaron unos 60 hombres de monumentos, la mayoría con nacionalidad estadounidense y británica, como Deanne Keller y Frederick Hartt que trabajaron en Italia.<sup>123</sup>

El núcleo de Monuments Men se considera como una historia personal, en el que existen entrevistas de miembros de la MFAA que también trabajaban para la OSS, antecesora de la CIA. Hoy su misión consistía en averiguar acerca de la colección artística de Hitler interrogando a oficiales nazis detenidos. Lane Faison Jr. Era profesor de arte en Williams College y que ha dejado un legado profesional que pervive con sus discípulos y que muchos de ellos tienen grandes cargos de responsabilidad en principales museos de Estados Unidos, como la galería Nacional de Arte de Washington el Museo de Arte del Estado de Los Ángeles o de J. Paul Getty Trust.<sup>124</sup> La creación de la sección MFAA fue un experimento que hizo historia, ya que el Ejército marchaba a la guerra procurando reducir los estragos culturales aun careciendo de medios de transporte o precedentes históricos, luchando y dando su vida por esta causa bélica.<sup>125</sup>

Para finalizar, la reconstrucción de Europa después de la Segunda Guerra mundial fue una de las empresas internacionales más complejas de la historia actual. Tengo que reconstruir la identidad de las diferentes naciones europeas, además de devolver los bienes culturales que formaban parte de este proceso<sup>126</sup>. Los aliados descubrieron unos mil depósitos en el sur de Alemania donde se guardaban millones de obras de arte, además

---

<sup>120</sup> Hammond, 1946: 205-218.

<sup>121</sup> Mck. Crosby, 1944: 109-113.

<sup>122</sup> *Protection, restitution and reparation of objects d' Art and other cultural objects*, Londres, 19 noviembre 1944, NARA, NND750168.

<sup>123</sup> *Ídem.*

<sup>124</sup> Edsel, 2009: 421-449.

<sup>125</sup> Masurovsky, 2010: 488-525.

<sup>126</sup> *Protection, restitution and reparation of objects d' Art and other cultural objects*, Londres, 19 noviembre 1944, NARA, NND750168.

de otros objetos de carácter religioso, libros, manuscritos, oro, vino y diamantes. Toda esta labor para devolver los objetos del expolio a sus países de origen lo hizo casi en exclusiva la MFAA, tardando unos seis años<sup>127</sup>. A pesar de sus esfuerzos, todavía existen miles de obras de arte y documentos que siguen sin aparecer y otras decenas de miles de obras que fueron destruidas. El caso más conocido es la colección del jefe de las SS, Heinrich Himmler que se quemó por los miembros de las SS antes de que las tropas británicas pudieran intervenir. También hay otras tantas pinturas y obras de arte que nunca han sido reclamadas, ya que no se puede determinar su procedencia porque sus dueños murieron durante la guerra.<sup>128</sup>

Cuando pasaron los 60 años de la muerte de Adolf Hitler, sus posesiones están dispersas y han llegado a formar parte de colecciones y museos públicos. La mayoría de sus libros se encuentran en la biblioteca del Congreso de Estados Unidos y en la biblioteca de la Universidad Brown. Las pinturas y acuarelas se encuentran en la colección de arte del Ejército del Museo Nacional del Ejército estadounidense, más los duplicados de su testamento político que se encuentran en los archivos nacionales de College Park, Maryland.<sup>129</sup>

Los altos cargos del Gobierno de Hitler fueron juzgados por crímenes contra la humanidad en los procesos que se iniciaron a final de 1945 en Núremberg. Göring fue arrestado por los soldados norteamericanos el 9 de mayo de 1945 y pretendía entrevistarse con el comandante supremo Eisenhower, pero terminó ingresado en una prisión de Augsburgo. Al igual que los dirigentes del partido nazi, negaron su papel en el Holocausto y fue uno de los pocos encausados en reconocer su participación en las acciones más retorcidas de Hitler. Negó las acusaciones realizadas con su colección artística pero la sentencia del Tribunal de Núremberg, pidiendo tan solo que fuera ejecutado con dignidad y su petición fue denegada. Finalmente, la noche previa al ahorcamiento, el Reichsmarschall se suicidó con cianuro potásico y no se sabe cómo llegó esto a su celda<sup>130</sup>.

Alfred Rosenberg, jefe del ERR e ideólogo racial nunca mostró arrepentimiento y negó su complicidad. Finalmente fue declarado culpable y ejecutado en 1946. Ernst Kaltenbrunner, jefe de la Gestapo fue declarado culpable de asesinato en masa de civiles

---

<sup>127</sup> Edsel, 2009: 421-449.

<sup>128</sup> Martorell, 2020: 271-274

<sup>129</sup> Mck. Crosby, 1944, 3: 109-113.

<sup>130</sup> Martorell, 2020: 229-231.

de segregación y ejecución por motivos raciales y políticos, además de la creación de campos de concentración, entre otros crímenes. También fue ejecutado en 1946. H. Frank fue detenido por la posesión de obras maestras robadas al final de la guerra y expresó remordimientos por su gobierno en Polonia. Albert Speer, el arquitecto personal de Hitler fue el único que expresó abiertamente arrepentimiento por las acciones cometidas y terminó sentenciado a 20 años de prisión. Cuando fue puesto en libertad se dedicó a escribir sobre su vida en tiempos del Gobierno de Hitler, siendo muy importante sus memorias<sup>131</sup>.

Bruno Lohse (fig.8) fue representante de Göring ante el ERR en París y admitió su implicación en el operativo del Jeu de Paume. A cambio de reducir su pena, testificó contra sus compañeros de saqueo y ayudó a los franceses localizar ciertas piezas de arte robado (fig.9)<sup>132</sup>. Finalmente, en 1950 salió de prisión y se convirtió en un marchante legal de arte en Múnich. Públicamente siempre negó haber cometido cualquier delito y trabajo por recuperar su reputación perdida. A su muerte en 2007 se descubrió en el Banco de Zúrich una caja fuerte a su nombre en el que había un cuadro de Camille Pissarro sustraído por la Gestapo en 1938, además de obras de Monet y Renoir.<sup>133</sup>

Sin embargo, hubo otros muchos personajes que fueron premiados por sus acciones heroicas, como Rose Valland (fig.10) que recibió la medalla de la resistencia, aunque su labor no fue muy conocida ni admirada en Francia. Jacques Jaujard también recibió la medalla de la resistencia, siendo ambos franceses, ayudaron a salvar miles de obras de arte de la guerra y colaboraron con estadounidenses en el Jeu de Paume.<sup>134</sup> También tenemos a James Rorimer que se quedó en Europa hasta 1946 con el cargo de jefe de la MFAA del séptimo ejército militar occidental. En 1949 volvió para ocupar su cargo en el Museo Metropolitano de Nueva York. En 1955 sucedió a Francis Henry Taylor, miembros de la comisión Roberts en uno de sus escalafones más importantes, llegando así a la dirección del Museo Metropolitano de Arte<sup>135</sup>.

Concluida la guerra, los Monuments Men volvieron a sus países y pasaron a ocupar puestos en importantes instituciones culturales. En Estados Unidos tenemos el Museo Metropolitano de Arte, el MOMA, la Galería Nacional de Arte, Museo de la

---

<sup>131</sup> Edsel, 2009: 421-449.

<sup>132</sup> *Bruno Lohse*, Washington D.C., 22 mayo 1945, NARA, NND750065.

<sup>133</sup> *Ídem*.

<sup>134</sup> Rose Valland en <http://musea.univ-angers.fr>

<sup>135</sup> Edsel, 2009: 421-449.

Legión de honor de San Francisco, la galería de la Universidad de Yale, el Museo de Arte de Filadelfia y la Biblioteca del Congreso entre otros muchos. Los Monuments Men fueron asesores esenciales para la creación de dos grandes organismos: La Fundación nacional para las Humanidades y la Fundación Nacional para las Artes. Desafortunadamente los hombres de monumentos y sus logros quedaron en un segundo plano incluso al reanudarse la búsqueda y repatriación de obras de arte robadas por los nazis en los años 90. En numerosas ocasiones, se habla de la devolución de obras de arte, centrándose en el valor monetario de las obras sin añadir la información de que fueron devueltas por las fuerzas aliadas<sup>136</sup>.

Fue a partir de 2007 cuando la MFAA empezó a recibir reconocimiento. Con el aniversario del desembarco de Normandía, las dos cámaras del Congreso de Estados Unidos reconocieron de forma oficial la contribución de hombres y mujeres de trece países que integraron la sección de monumentos, recibiendo la medalla nacional de Humanidades.<sup>137</sup>

## 11.2. Investigación del arte expoliado por la OSS (1945-46)

Por otro lado. Tenemos la OSS o la oficina de servicios estratégicos en inglés. Fue un servicio de inteligencia de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial que se encargaba generalmente de actividades de espionaje para las Fuerzas Armadas de Estados Unidos y considerada como el antecesor de la CIA<sup>138</sup>. La OSS fue importante debido a todos los documentos que incluyen información sobre los saqueos y obras robadas. También tienen documentos de diferentes interrogatorios, siendo de vital importancia para el trabajo de ALIU (Art Looting Investigation Unit). Su trabajo en Francia comenzó en París alrededor de junio de 1945 con el gobierno francés y que duraron estas operaciones hasta 1946 con representantes del Ministerio de Justicia y las agencias de inteligencia francesas para solventar los problemas del arte saqueado por los alemanes.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> *Ídem.*

<sup>137</sup> Monuments Men en <https://www.monumentsmenfoundation.org>

<sup>138</sup> National Archives Washington, en [www.archives.gov/](http://www.archives.gov/)

<sup>139</sup> Kurtz, 2006.

## 12. CONCLUSIONES

A lo largo de este presente Trabajo de Fin de Grado podemos concluir que durante los doce años del III Reich el arte en todos sus aspectos sufrió grandes cambios. Primeramente, por la ideología de Hitler, el cual clasificó lo que era arte alemán y lo que era arte degenerado, alabando así ciertas estéticas y prohibiendo otras porque no encajaban con el pensamiento del dictador. Claramente, los nazis rescataron el arte grecorromano de manos de algunos artistas como Arno Breker, asociándolo además con connotaciones raciales, exaltando así la raza aria. La perfección que se buscaba en el arte eran valores que se asociaban con la ideología del régimen, utilizándolo de esta manera como propaganda, atrayendo a las masas, convirtiendo el arte en un medio por y para el pueblo para transmitir no la individualidad de una persona, sino la colectividad para la cohesión de un pueblo. Aún hoy en día es difícil conocer y acceder a este tipo de obras de arte por ciertos tabúes, cuando debería ser lo contrario, ya que es muy importante analizarlas en su contexto, aportando mucha más información.

Por otro lado, aún se observan heridas abiertas en lo que respecta al arte expoliado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de la historia ha habido numerosos robos y expolios, pero concretamente el nazi no tiene parangón hasta la fecha debido a la maquinaria estatal que le respaldaba. A diferencia de otros dictadores contemporáneos, los cuales también impusieron sus ideales artísticos, no se puede comparar con los ideales de Hitler, creando un símil de clasificación de obras artísticas con las purgas raciales, especialmente la judía, a los que se les confiscó sus pertenencias y acabando en campos de concentración.

Sin embargo, aún quedan secuelas del expolio nazi. Existen numerosas obras que sí se pudieron devolver a sus legítimos dueños gracias a organizaciones como los Monuments Men a finales de la guerra, pero hay otras tantas obras en la actualidad que se encuentran en museos o en colecciones privadas que no han sido restituidas, ya que los dueños ya han fallecido, los herederos no conocen qué objetos tenían sus familiares o porque resulta complicado acceder a algunos documentos, encontrando casos como el de los familiares de Paul Rosenberg que reclamaron un cuadro que les pertenecía. Por ejemplo, en Francia los documentos no se pueden leer, pero gracias a los norteamericanos que estuvieron trabajando en Europa durante la guerra y la posguerra hicieron copias de estos documentos o hicieron sus propios informes a los que podemos acceder con mayor

facilidad a través de National Archives en Washington D.C. Por supuesto, se debe destacar la labor de los militares e individuos con conocimientos de historia e historia del arte estadounidenses que trabajaron para proteger este patrimonio y que en su momento apenas tuvieron reconocimiento.

Para concluir, es importante dar mayor crédito al trabajo que se realizó para la restitución de las obras de arte y protección del patrimonio, ya que en la actualidad hay casos de este tipo de expolios y destrucción de patrimonio por cuestiones ideológicas, reproduciéndose en todas las guerras contemporáneas, como el grupo de ISIS que destruyó los relieves asirios de Nínive de hace 2.700 años en el año 2016, al igual que con la ciudad romana de Palmira, destruida el mismo año. Después, cayó Nimrud, la antigua capital asiria. Otro caso es el de los Budas de Bamiyan del siglo VI que se encontraban en Afganistán y fueron dinamitados en 2005 por la aprobación de los talibanes. Finalmente, podemos recordar las palabras de Héctor Feliciano: “el arte no nos protege de absolutamente nada, pues se puede muy bien ser, a la vez, amante del arte y criminal de guerra”<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Feliciano, 1996.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Childers, Thomas, *El Tercer Reich: una historia de la Alemania nazi*, Barcelona: Crítica, 2019.
- Cone, Michèle C., “French art of the present in Hitler’s Berlin”, *The Art Bulletin*, 80/3, (New York, 1998): 555-567.
- Edsel, Robert M., *Monuments Men*, Madrid, Océano, 2014.
- Evans, Richard, *La llegada del Tercer Reich*, Barcelona, Ediciones Península, 2003.
- Feliciano, Héctor, *El museo desaparecido*, Madrid, Trivillus, 1996.
- Gombrich, E. H., *La Historia del Arte*, Madrid, Phaidon, 2016.
- Hammond, Mason, “The War and Art Treasures in Germany”, *College Art Journal*, 5/3, (New York, 1946): 205-218.
- Hernández, Jesús. *Breve historia de la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Nowtilus, 2006.
- Hinz, Berthold, *Arte e ideología del nazismo*, Fernando Torres, Valencia, 1978.
- Hitler, Adolf, *Mi lucha*, Barcelona, Altorrey, 1993.
- Kasher, Steven, “The art of Hitler”, *The MIT Press*, 59, (Massachussets, 1992): 48-85.
- Kurtz, Michael J., *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe’s Cultural Treasures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Mck. Crosby, Sumner, “The protection of Artistic Monuments in Europe”, *College Art Journal*, 3/3, (New York, 1944): 109-113.
- Marchand, Suzanne, “Nazi Culture: banality or barbarism?”, *The Journal of Modern History*, 70/1, (Chicago, 1998): 108-118.
- Martorell, Miguel. *El expolio nazi*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.
- Masurovsky, Marc, “A comparative look at nazi plundered art, looted antiquities and

stolen indigenous objects”, *North Carolina Journal of International Law*, 45/2, (North Carolina, 2020): 498-525.

- Nicholas, Lynn, *El saqueo de Europa*, Ariel, Barcelona, 2007.

- Ramos Quevedo, Agustín Oramas, “La importancia e influencia de las artes plásticas como elemento propagandístico durante el Tercer Reich”, Trabajo Fin de Máster, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2016.

- Reist, Inge, *British models of Art Collecting and the American Response*, Surrey (England), Ashgate, 2014.

- Ross, Marvin C., “The Kunstschutz in Occupied France”, *College Art Journal*, 5/4, (New York, 1946): 336-352.

- Rozas Campo, Ana, “Carta de Londres de 1945: origen y estructura del Tribunal de Núremberg”, Trabajo Fin de Grado, Universidad Pontificia de Comillas, 2022.

- Samuel, Raphael, Light, Alison, “Art and power”, *History Workshop Journal*, 41, (Oxford, 1996): 250-253.

- Sarriegui Sarriegui, Jone, “El expolio nazi: un expolio con recambio”, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Barcelona, 2009.

- Speer, Albert, *Memorias*, Acantilado, Barcelona, 2001.

- Spotts, Frederic, *Hitler y el poder de la estética*, Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2011.

- Toynbee, Arnold J., *La guerra y los neutrales*, Barcelona, AHR, 1958.

## **WEBGRAFÍA**

- Archivos Nacionales de Washington: [www.archives.gov/](http://www.archives.gov/) (consulta: 22/05/2024)

- Ministerio de Cultura de Francia: [www.culture-gouv.fr](http://www.culture-gouv.fr) (consulta: 26/05/2024)

-Monuments Men Foundation: <https://www.monumentsmenandwomenfd.org> (consulta: 26/05/2024).

- Musée Virtuel sur l’histoire des femmes et du genre (MUSEA): <http://musea.univ-angers.fr> (consulta: 23/05/2024)

- Museo Jeu de Paume: <https://jeudepaume.org/a-propos/histoire/> (consulta: 17/05/2024)

## ANEXO



Fig. 1: Viena State Opera House por Adolf Hitler (1912) / Wikimedia Commons



Fig. 2: fotografía de Albert Speer/ Wikimedia Commons.



Fig. 3: *Der Rächer* (Vengador) de Arno Breker (1941), con evidentes influencias clásicas / German Art Gallery, en <https://germanartgallery.eu/arno-breker-kameraden/> (consulta: 29/05/2024)

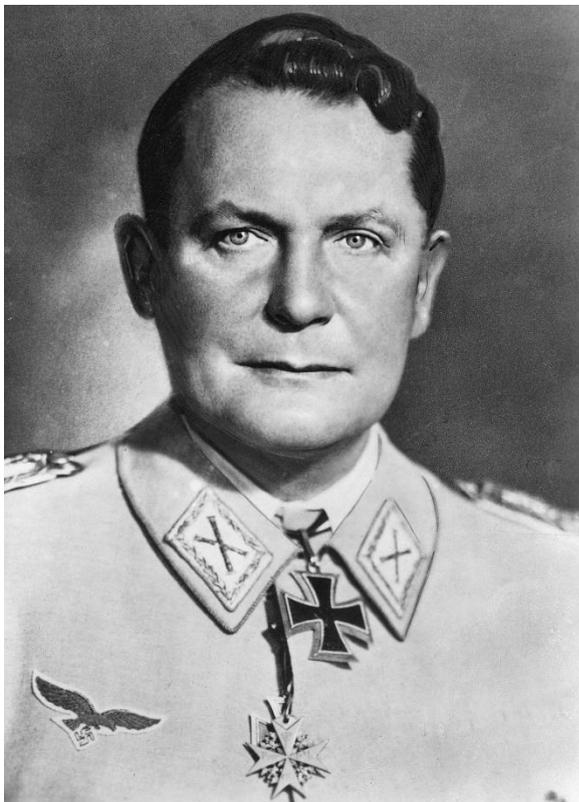


Fig. 4: fotografía de Hermann Göring/Wikimedia Commons.



Vermeer (1668) / Wikimedia Commons.

Fig. 5: *El Astrónomo* de Johannes



hija de Pablo Picasso (1918) / Wikimedia Commons.

Fig. 6: *Retrato de la señora Rosenberg y su*



Fig. 7: fotografía de Jeu de Paume (1928) / Museo Jeu de Paume, en <https://jeudepaume.org/a-propos/histoire/> (consulta: 29/05/2024)



Fig. 8: fotografía de Wilhelm

Peter Bruno Lohse / Wikimedia Commons.

~~CONFIDENTIAL~~

BRUNO LOHSE

Note: LOHSE was interrogated at a special investigation center in Austria during the period 15 June - 15 August 1945. This report is supplementary to Consolidated Interrogation Report No. 1, "Activity of the Einsatzstab Rosenberg in France," dated 15 August 1945, which is based largely on his statements, and in which the extent of his own activity is delineated.

I. PERSONAL

(a) Birth, Family and Education

Wilhelm Peter Bruno LOHSE, born 17 September 1911 at Dödingdorf, Kreis Herford, Westphalia. Father, August LOHSE, member of the Berlin Philharmonic Orchestra (percussion instruments); last known whereabouts: Berlin, April 1945. Mother, Anna Catherine LOHSE, nee HOFMEKOP, died 1938. One brother and one sister, Frau NOVITSKI; last known whereabouts: Hamburg (with 3 children). LOHSE's brother and brother-in-law, NOVITSKI, were both missing in combat on the Russian front late in 1944.

Elementary and intermediate schooling in Berlin. Graduated in 1929. University of Berlin, 1930 - 1932; studies in art history, philosophy and Germanic culture. 1932, qualified as a teacher of sports. 1933, four months in France studying languages. 1935, University of Frankfurt; graduate studies in the history of art. 1936, Ph.D. in Fine Arts from Frankfurt. 1936 - 1939, independent study and art dealing on a small scale in Berlin, using his father's house as a studio-gallery.

(b) Political

Upon his return from France in 1933 and resumption of his studies at the University of Berlin, LOHSE was obliged to receive "political indoctrination" in company with all other university students. He stated that in order to avoid the implications of such indoctrination, and because his studies with the deposed professors FISCHER, NEUMAYER and WEISSBACH had been interrupted, he volunteered to teach sports in the Allgemeine S.S. He joined the Nazi Party in 1937. In 1938 he discontinued sports instruction in the S.S., on the plea of ill health.

LOHSE stated that in 1942, in Paris, he was offered the rank of Obersturmführer in the Allgemeine S.S. and was requested to wear the S.S. uniform. As he was an enlisted man in the Luftwaffe, he was able to decline both the rank and the uniform. He stated under oath that he had never worn an S.S. uniform, but that he had been listed permanently on the S.S. rolls as a qualified and eligible sports instructor.

(c) Military Service

Drafted 27 August 1939 as a driver in the 4th Feldlazarett Armee, Sanitätsabteilung 532, with grade of private. Served with this unit in the Polish campaign. Transferred 4 September 1940 to a Panzerjägerabteilung and sent to the

- 1 -

~~CONFIDENTIAL~~

~~CONFIDENTIAL~~

Ersatztruppenteil at Kolberg/Ostsee for convalescent duty, subsequent to a long period in the hospital.

In February 1941, LOHSE was detached for four weeks' temporary duty with the Einsatzstab Rosenberg, Paris. Transferred 21 July 1941 to the Wachabteilung Hermann Goering, K. Kompanie. Transferred 10 March 1943 to the Stabskompanie des Generals der Luftwaffe, Paris; and on 19 August 1944 to the Fallschirmpanzerkorps Hermann Goering, Berlin (his final military unit).

## II. ACTIVITY WITH THE EINSATZSTAB ROSENBERG

### (a) Initial Assignment

Because of his civilian standing as an art historian, LOHSE was detached from his military unit in February 1941 for four weeks' duty with the Special Staff for Pictorial Arts of the Einsatzstab Rosenberg, in Paris. Prior to this time, he stated that he had had no contact with the Rosenberg organization. LOHSE stated that upon his reporting for duty, D.R.K. Oberfuehrer Baron Kurt von BEHR, Director of the Paris art staff and Deputy Director of the E.R.R. in the Occupied Countries of the West, had explained to him that, in accordance with a HITLER order, "ownerless" Jewish collections were to be requisitioned and sent to Germany, such confiscation being in accord with a special provision of the German-French armistice signed at Compiègne in 1940.

LOHSE stated that von BEHR told him also that the entire operation had been declared secret by HITLER, and that even the basic text of the special article of the armistice was not to be divulged; it had been his original impression, and that of all his colleagues in the E.R.R. in Paris, that the confiscations were entirely legal and carried out by agreement of the French and German governments.

LOHSE stated that von BEHR had further explained to him that ROSENBERG desired prompt action, and that he had therefore been obliged to call upon all available professional art historians to assist in the task. LOHSE was given the initial responsibility for the preparation of a catalog and inventory of the newly confiscated Alphonse KANN Collection. He stated that he found the work uncongenial, and that he requested formally to be returned to his regiment at the end of the stipulated four weeks of detached duty.

### (b) Assignment to GOERING

LOHSE stated that two days before the expiration of his duty, GOERING arrived in Paris to examine the material confiscated to date by the E.R.R. He was given the task of escorting GOERING through the Jeu de Paume, and, as LOHSE's special field was Dutch painting of the 17th century, of acting as docent in this category. LOHSE remarked that GOERING had been impressed by his knowledge in this field, particularly in view of a discussion which took place concerning several disputed pictures on exhibition, and ordered him to come to his office in the Quai d'Orsay. LOHSE reported to GOERING, and was ordered to remain in Paris as a member of the Einsatzstab art staff. GOERING also asked him to make periodic surveys of the Paris art market on his behalf, and to recommend art objects for his acquisition.

- 2 -

~~CONFIDENTIAL~~

Fig. 9:

información de la OSS sobre Bruno Lohse / National Archives en <https://www.archives.gov>  
(consulta:29/05/2024)



Fig.10: fotografía de Rose Valland en Jeu de Paume / Museo Jeu de Paume, en <https://jeudepaume.org/a-propos/histoire/> (consulta: 29/05/2024).