

ORIGEN Y VICISITUDES DE LA COLECCIÓN CAMBÓ

Ramón Guardans Vallés

Al presentar al público la Colección entera, por primera vez reunida como nunca había podido contemplarla ni siquiera Francisco Cambó que la creó, hemos hecho un esfuerzo importante para dotarla de un catálogo actualizado, elaborado por los más destacados expertos en cada autor o escuela, y con un criterio extremadamente riguroso en cuanto a atribuciones, siempre dentro de la relatividad a que estos juicios científicos se ven sometidos, como fácilmente apreciará el lector. Con la ventaja, en mérito a la objetividad, que prácticamente todos los cuadros siguen inmovilizados en los museos de Barcelona, el Prado y Lausana y, por tanto, dispuestos siempre al estudio sereno sin empeños interesados y a las variaciones que los avances de conocimiento o técnica puedan aportar, como sucede ahora, a los treinta y cinco años del primer catálogo, y a los setenta de iniciada la Colección.

La Colección se formó en menos de una década, y tuvo que darse por concluida al producirse el cataclismo de 1936. Sin tiempo ni holgura para acrisolar un conjunto perfectamente definido, según el programa preconcebido del coleccionista. Él mismo, en su discurso a las Cortes el 6 de diciembre de 1935, decía: «En la técnica de formar una colección de pinturas es elemento preciso la movilidad; adquirir, a veces, cosas que no interesan para la colección que se forma, ... pero sí para que puedan servir de instrumento de trueque en el día de mañana. En la adquisición de obras de arte, cuando se sigue un plan, cuando se tiene un método, cuando un hombre se ha formado un programa de adquisiciones, muchas ve-

ces no podrá adquirir una obra que desee con dinero, por mucho dinero que piense emplear en ella; pero, por el contrario, podrá adquirirla por medio de un cambio. Y yo en esta situación me encuentro...»

Palabras que corrobora Sánchez Cantón cuando afirma que «ningún conocedor ignora que una colección ha de ser formada despaciosamente para, con cambios y sustituciones meditadas, ir depurándola». Es patente que en el ánimo de Cambó latía este interés por lograr la selección, que estaba en proceso de realizarla, pero que no la puede consumir aunque, para procurarla, adquirió más del doble de los cuadros que se proponía legar a Barcelona. Sobrevive once años al inicio de la contienda, pero en unas anormales condiciones para España primero, de Europa luego, y en cualquier caso suyas personales, que le impiden proseguir su labor. Estas circunstancias excepcionales habrán de ser tenidas en cuenta al valorar el conjunto logrado, desnivelado en la representación de las escuelas, y desigual en la categoría de las piezas.

Añadamos más: mientras que la donación al Prado, hecha en 1940 y 1941, forma un bloque perfectamente elegido con el propósito de llenar huecos de la primera pinacoteca española, singularmente en pintura florentina, no ocurre así con el legado hecho al Museo de Barcelona, cuya integración queda en manos de los albaceas testamentarios por disposición del testador, que ordena el legado al museo de Barcelona que aquellos indiquen, de todos los cuadros de que no haya dispuesto en vida «y que mis albaceas, previo asesoramiento, juzguen dignos de figurar en él», y aún añade: «Los cuadros de asuntos religio-

sos... que mis albaceas, debidamente asesorados, no estimen propios para un Museo, se repartirán entre las Iglesias que indiquen mis albaceas».

La decisión de los ejecutores testamentarios —asesorados, o no— fue, para evitar cualquier suspicacia, dar a la ciudad absolutamente todo el fondo, sin restricción alguna, de suerte que mientras Don Francisco Cambó habló reiteradamente de legar a Barcelona treinta cuadros, los albaceas entregaron medio centenar, sin discriminación y sin criterio determinado: así, unieron al legado una tabla religiosa medieval que estaba en el oratorio de la casa o un *San Francisco* del taller del Greco, que Cambó tenía en su propio despacho y que él mismo, a raíz de su adquisición, califica de mediano.

La buena voluntad de no retener nada, permitió luego reticencias sobre alguna pieza secundaria que —en los malintencionados— pretendió extenderse en suspicacias sobre la colección en general. Por esto, en el momento actual, nuestra posición —la del Museo de Barcelona y la de la familia del donante, promotora además de la exposición— ha sido rigurosa y drástica: buscar los especialistas más calificados, que en el caso de la pintura italiana han llegado a ser has-

ta seis expertos del país de origen. Exigir que, ante la duda, la cualificación y atribución fuera la menos discutible. Y finalmente, retirar dos piezas del bloque barcelonés: la *Santa Águeda* anteriormente atribuida a Luini, estropeada irreparablemente en una restauración realizada en Suiza durante la Guerra Mundial, y la tabla que había sido atribuida a Filippo Lippi, cuya autenticidad aparece como discutible. Pero, en honor al conocimiento y al criterio de Francisco Cambó, tenemos que transcribir, sobre esta última, lo que él mismo decía en mayo de 1937 desde Suiza: «Me entregan los siete cuadros que me llegan de Barcelona. Momento de emoción intensísima al descubrirlos. La Virgen que me han anunciado ¿es la Ercole Roberti o es la imitación de Filippo Lippi; uno de los mejores, sino el mejor, de mis cuadros, o uno de los más flojos?»

Ciertamente si los albaceas hubieran sido más estrictos en la selección de las piezas, la colección habría sido menor en lo que a Barcelona se refiere. Y quizás esto no habría sido bueno tampoco, o habría sido una lástima.

Digamos, finalmente, que nuestras exigencias a la hora de elaborar el presente catálogo nos han proporcionado la satisfacción de ver aclaradas algunas dudas anteriores, asignadas a autores indubitados obras presentadas antes como de escuela, y rectificadas, con claro fundamento, algunas atribuciones. Con todo lo cual la colección ha mejorado positivamente.

En la ficha de cada obra queda establecida su localización actual y, en la medida de lo posible, su historia. No nos detendremos pues a hacer un análisis pormenorizado de la formación del conjunto. Aunque sí debemos dejar firmemente sentado el propósito constituyente de la Colección, los motivos de la división en dos grandes grupos, y la razón de los seis destinos de lo que aquí se presenta reunido.

¿Por qué, y cómo, se va formando la Colección? Atengámonos a las palabras del propio Cambó que, en su discurso de diciembre de 1935 a las Cortes di-



DESPACHO DE CAMBÓ EN SU CASA DE LA VÍA LAIETANA

ce: «Hoy nos encontramos con que, por distintas circunstancias, en España somos varios, yo uno de ellos, los que nos dedicamos a completar el patrimonio artístico español y a adquirir en el extranjero obras de arte de considerable valor. Yo os digo que no soy el único que realiza esta labor; pero en cuanto a mí, puedo manifestaros que desde el tiempo en que más el azar de las circunstancias que mis propios méritos puso en mis manos una fortuna de alguna consideración, yo creí que tenía que repartirla en vida y que tenía que repartirla, principalmente, en atenciones culturales, y una de las preocupaciones mayores de mi espíritu fue la de conseguir para España un complemento a lo que es en pintura la colección formidable del Museo del Prado.» Y después de relacionar las carencias de nuestra primera pinacoteca sigue: «Yo me propuse buscar, en cada una de las escuelas que no tienen representación en España, una obra del más grande de los maestros, si era posible; si no, del que le siguiera en importancia, y a la realización de esta obra he dedicado una parte considerable de mi fortuna»...

Queda explicado el propósito creador y los impulsos que lo mueven. No ha llegado todavía la hora de decidir los destinos finales de las obras, aunque las razones apuntan ya en este texto y se explicitan en sus *Memorias* al hablar de su actividad de coleccionista en el capítulo 24: «Surgía en mí el deseo de dotar a la ciudad de Barcelona de un museo de obras del Renacimiento. Yo sabía bien que sería siempre una cosa modesta y escasa al lado del Prado, una de las mejores, sino la mejor, pinacoteca del mundo, pero yo, que conocía y amaba el Prado por la infinidad de horas de gozo y por la cantidad de consuelos que allí había encontrado, sabía también que el Museo del Prado era incompleto y que de él estaban ausentes grandes escuelas y grandes maestros.»

Hay que llamar la atención, ahora y aquí, sobre un hecho importante: un coleccionista al uso, forma la



CAMBÓ DIBUJADO POR OPISSO

colección para su goce y disfrute y para integrar su patrimonio personal, sin perjuicio de disponer, para cuando él ya no exista, una eventual entrega a la comunidad. Cambó, por el contrario, reunió sus cuadros con dos finalidades manifiestas desde el origen: colmar lagunas del Museo del Prado y formar una pinacoteca en Barcelona que sirviera de lazo de unión entre las colecciones de Románico y Gótico, ya existentes, y las de Arte Moderno, que era fácil formar. Nunca consideró los cuadros como propios, ni los escogió por interés egoísta sino para las necesidades a servir en los dos casos. La selección iba siendo hecha con criterios didácticos y premeditados, atendiendo al destino y finalidad perseguidos.

Con tal desprendimiento propio, y aun familiar, la va integrando y la entrega, que en sus disposiciones testamentarias prevé que su hija y heredera pueda escoger una sola obra del conjunto, en testimonio y recuerdo de la colección, en circunstancias normales. Sólo en el caso —que ocurrió— de producirse un minusvalor en la herencia, le confería el derecho de retener y vender cuantas quisiera, facultad renuncia-



CAMBÓ CON SU HIJA HELENA EN «MON REPOS»
BUENOS AIRES, 1947

da por Helena Cambó para no frustrar ni desmerecer la voluntad y las ilusiones y empeños de su padre.

Desde que toma firmemente su decisión en las dos líneas maestras señaladas, Cambó se entrega en cuerpo y alma, y sin reposo, a reunir los cuadros deseados.

La tendencia vulgar, cuando se analizan actividades superiores en espiritualidad y cultura de gentes dotadas de medios materiales abundantes, dibuja una injusta caricatura, en numerosos casos totalmente falsa: así, el mecenas lo es casi a la fuerza, o al menos actúa por motivos espúreos; carece de conocimientos, de capacidad y de sensibilidad propias, y se limita a proporcionar el dinero necesario para atender y hacer posibles ideas y proyectos de otros que son los verdaderos creadores, pero que carecen de posibilidades. Este es el esquema erróneamente aplicado en muchos casos, y, cómo no, a Francisco Cambó en más de una ocasión: él, lector apasionado de los clásicos en versiones originales, que crea la Fundació Bernat Metge con la finalidad doble de poner los textos griegos y latinos al alcance del pueblo catalán y de dar una infraestructura sólida a la lengua catalana, resulta que, para algunos, no hizo más que sufragar las ideas geniales de otros eruditos. Ni serían suyos la iniciativa

y el gobierno en la edición de los clásicos, ni en la de la Biblia, ni, claro está, en la formación de la Colección de pintura. A la hora de la verdad, basta leer las *Memorias* y las *Meditaciones* para que caiga el infundio y para descubrir que él es, sin género de duda, el genuino promotor y realizador, aunque, naturalmente, con asistencias y colaboraciones de terceros que, en lo que hace a la pintura, van desde Joaquín Folch i Torres, director del Museu d'Art de Catalunya, como agente, gestor y comisionado, a los mejores expertos, marchantes y anticuarios, como Berenson, Bode, Duveen, David Weil, Georges Wildestein, Seligmann y tantos otros.

Es el propio Folch i Torres quien declara: «Interesa hacer constar la personalidad de don Francisco Cambó en lo que se refiere a esta Colección. Cambó colecciona con vistas al museo; compra lo que es necesario y lo hace con escrupulosa atención, sin ahorrar nada, con una munificencia verdaderamente esplendorosa. Llega a ser el comprador particular de posibilidades más poderosas de Europa. No regatea jamás, ni vacila ante ningún precio y cumple el objetivo que se ha impuesto con energía, con inteligencia y, lo que es más prodigioso, con un conocimiento exacto y dilatado de los pintores que compra. A veces me mandaba llamar muy de mañana y me recibía en su cuarto rodeado de libros y me hablaba largamente del pintor con una autoridad que para sí quisieran muchos profesores.» «Cambó tenía una enorme capacidad de asimilación y a despecho de sus ocupaciones «vivía» la colección intensamente.» «Pocos ejemplos existen en nuestro país de una decisión tan absoluta y abnegada en favor de la cultura.»

Insistimos en el total rigor con que se han vuelto a estudiar todas y cada una de las obras para elaborar el presente Catálogo, a las cuatro décadas del primero y a los tres cuartos de siglo de iniciada la Colección. Pero con esto no hemos hecho más que seguir el ejemplo y el camino marcado por el colec-

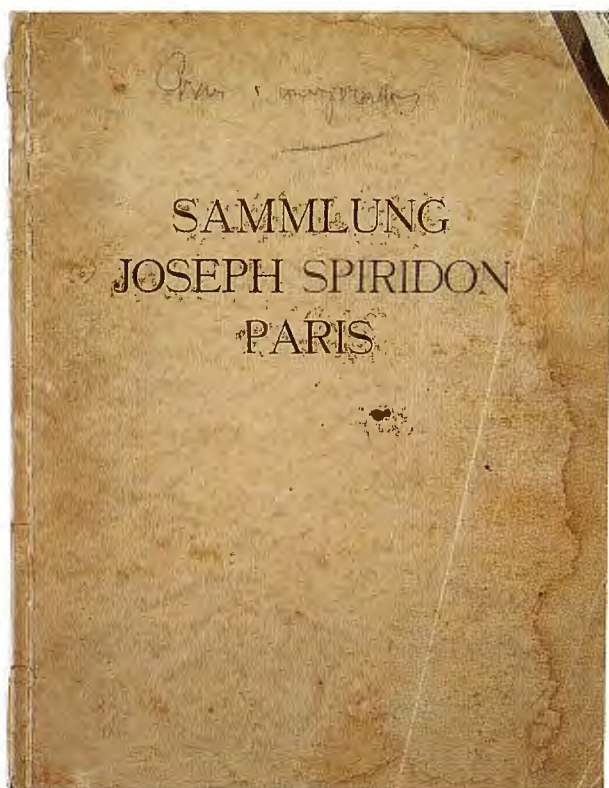
cionista a la hora de integrar el conjunto. «Cambó —dice Folch i Torres— quiso rodearse de las mayores garantías de autenticidad. Cada cuadro iba acompañado de un fajo de documentos y garantías. Quiso que la colección tuviera el máximo de garantías que humanamente eran posibles reunir de autenticidad y certeza. En este sentido fue también ejemplar su labor y magnífica su decisión. En el trance de comprar un cuadro, yo viajaba incesantemente: de Berlín a ver a Bode, el director del Museo, a Florencia, donde vivía Berenson, la máxima autoridad en pintura italia-

na, y de allí a París y de París a España. En 1929, solamente, atravesé treinta y dos veces la frontera en esta inaudita persecución a través del mapa de Europa de las soberbias huellas de los grandes maestros.»

Que, pese a esto, algunas atribuciones hayan sido luego, ahora, alteradas o precisadas, no puede sorprender más que al ignorante que no cree en el progreso del conocimiento científico en el campo del arte, o al que se pone en línea de aquel aduanero francés que al controlar el paso de los cuadros que venían de Suiza a Barcelona quiso examinarlos exigien-



ILUSTRACIÓN DE LA ENTREVISTA DE NÉSTOR LUJÁN A JOAQUÍN FOLCH I TORRES.
PUBLICADA EN «DESTINO», 20 DE ENERO DE 1951



PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN SPIRIDON

do que se le enseñara la firma del autor de cada una de las obras...

Si los fajos de documentos y garantías que, según Folch i Torres, acompañaban cada cuadro, hubieran llegado hasta nosotros, el historial de muchas de las obras estaría más completo, y de todas sabríamos cómo, y en qué momento, y de quién, habían sido adquiridas por Cambó. Desgraciadamente la Revolución, con su desesperante bestialidad, no sólo dañó alguno de los cuadros —con singular aplicación a los personajes que, como el coleccionista, llevaran barba—, sino que destruyó, cretinamente, todos los archivos, intactos, de Maura, de Canalejas, de Alba o de Dato, que tuvieron más suerte o más civilizados coterráneos. Pero en ellos no hay referencias a los cuadros...

Decíamos ya que en la ficha de cada obra queda establecida, en la medida de lo posible, su historia. De cómo acceden a la colección no podemos dar una explicación sistemática; daremos cumplida cuenta de cuanto refiere Cambó sobre adquisiciones en el capítulo 24 de sus *Memorias*, consagrado al coleccionismo y a otras actividades culturales:

«Empecé entonces la caza de las obras importantes, de las obras que tuvieran un gran “pedigree”, que me vinieran avaladas por grandes autoridades, que, con su contemplación, me dieran a mí un gozo intenso y, sobre todo, que contaran con un historial conocido desde que habían salido del taller del pintor.

La primera de mis grandes adquisiciones fue el retrato de Marullus, por Botticelli, de la colección Eduard Simon. «La adquisición del cuadro fue conocida en el mundo del arte y pasé, de golpe, a figurar como uno de los grandes compradores a los cuales se ofrecían las principales obras de arte que estaban a la venta. Entonces entré en relación con los grandes marchantes. Recuerdo que, al visitar París, el primero de todos, Mr. Duveen (poco tiempo después lo hicieron lord por sus donaciones a la National Gallery) me dijo que mi adquisición del Botticelli de Eduard Simon había sido el primer fracaso profesional de su vida, ya que hacía años que tenía una persona especialmente dedicada a vigilar aquel cuadro por si algún día se pusiera a la venta. Como buen inglés, sin embargo, me felicitó por haber adquirido uno de los mejores cuadros del mundo.»

«Después del año 1920, las obras de primitivos italianos eran muy raras en el mercado del arte. En primer lugar, había hecho una terrible razzia la National Gallery; después, Bode para el Kaiser Frederick Museum, y después había venido Berenson, el gran crítico americano de pintura italiana, que había puesto de moda los primitivos florentinos y sieneses hasta el punto que los coleccionistas de Norteamérica se

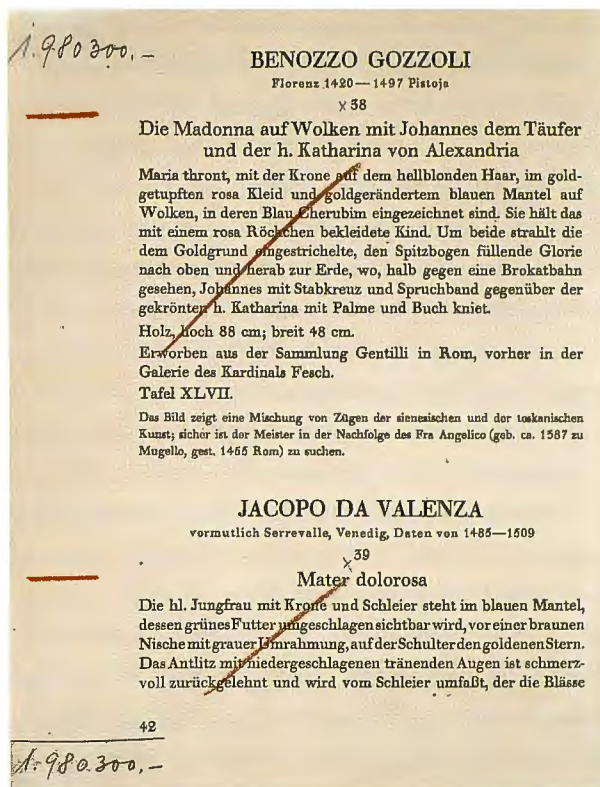
habían lanzado a su búsqueda sin tener en cuenta el precio. Y yo quería tener unos cuantos primitivos italianos, sobre todo florentinos, *ya que era lo que le faltaba al Museo del Prado, constituyendo su mayor fallo.*

«En París existía una colección famosa, aunque desigual, muy rica en pintura toscana de los siglos XIV y XV. Era la colección de Mr. Joseph Spiridon, sólo conocido por expertos y anticuarios.»

«A Mr. Spiridon se le habían hecho ofertas tentadoras para comprarle alguna pieza de su colección. Él las había rechazado siempre: él podría vender *toda* la colección, pero no quería rebajarla sacando alguna de las mejores piezas. Y la compra de toda la colección significaba un desembolso demasiado considerable.

Visité la colección Spiridon, horriblemente instalada, y allí encontré casi todo lo que en pintura primitiva italiana pudiera interesarme. La decisión de Spiridon de no vender piezas aisladas me imposibilitaba el hacer ninguna adquisición.

A fuerza de darle vueltas, vi que si yo decidía correr un riesgo, podía realizar mi propósito: entenderme con un marchante de mi confianza para comprar toda la colección, y hacer después una venta pública en la que yo adquiriera los cuadros que me interesaban. La ejecución del plan no era cosa fácil. De entrada, para disminuir el riesgo, era preciso que por expertos y marchantes competentes y honestos yo tuviera una estimación de valor; después, un marchante tenía que negociar con Mr. Spiridon. Una vez comprada la colección, había que trasladarla a la ciudad donde la venta pública ofreciera mayores probabilidades de éxito, y, finalmente, se tenía que hacer el catálogo, preparar el reclamo internacional para obtener la concurrencia de los grandes marchantes, de los grandes coleccionistas y de los principales Museos del mundo, sobre todo de los americanos. Y todo esto tenía que hacerse sin que nadie sospechara que yo era el comprador.



PÁGINA ANOTADA DEL CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN SPIRIDON

Por fortuna, y a base de una organización perfecta que me divirtió como si condujera una campaña política, todo el plan pudo realizarse a la perfección.

La negociación con Mr. Spiridon fue muy larga y difícil: tan pronto parecía que habíamos atado cabos, como aparecía que no había ninguna esperanza... Por fin decidí firmar, ¡y firmó! El precio a pagar era fuerte y tenía que hacerse efectivo inmediatamente. Yo no disponía en dinero líquido de la suma necesaria, y me fue preciso pedir a un Banco la apertura de un importante crédito. Mi propósito era subastar la colección Spiridon, quedándome yo las obras que deseaba. Naturalmente, haciéndose la venta por mi cuenta yo podía subir los precios de las obras escogidas hasta cifras inasequibles para los otros, como simplemente retirarlas de la venta.

La compra se hizo a nombre de dos grandes marchantes, uno suizo y otro alemán. En aquel tiempo, Berlín era el mayor mercado de obras de arte de Europa por el hecho de residir allí los mejores expertos en pintura. Por ello, establecido el trato de los marchantes con Joseph Spiridon, y de los marchantes conmigo, los cuadros fueron transportados a Berlín, donde, con la formidable documentación que allí había y con el concurso de los mejores expertos, se preparó el catálogo de la subasta...»

«...A la venta asistieron representantes de los primeros marchantes del mundo y de buen número de Museos y de grandes colecciones privadas americanas; yo fui con un interés acompañado de temor. Nunca en estas ventas puede saberse lo que pasará... Así se abrió la venta en el gran salón de fiestas del Hotel Explanade, lleno de bote en bote, sin que pudiéramos saber si íbamos a un éxito brillante, que me daría las obras que pretendía, a un buen precio, o si la venta sería un desastre y sufriría una considerable pérdida. Yo tenía en el catálogo señalado el precio en que habíamos estimado cada cuadro al hacer la compra. Desde el primer momento vi que los precios a que se vendían las pinturas superaban casi siempre los de nuestras estimaciones. Esto me animó a ampliar aún las compras que tenía decididas. Ninguna de las adquisiciones las hice directamente. Había repartido los encargos a diferentes marchantes que no se conocían. Cada uno de ellos sabía que compraba para mí, pero no sabía que comprara nadie más. Al acabarse la venta, nadie sabía que había sido yo el principal comprador.»

De la colección Spiridon salen a subasta setenta y nueve obras. Cambó recogió para sí veintisiete. O sea, que casi la mitad de la colección Cambó procede de este origen. Por eso valía la pena detenerse en lo que resultaba ser algo más que una anécdota en la historia de la colección. Aunque, a la vez, haya que refutar —porque *sólo* son de la Spiridon la mitad— la

versión malévola que regatea a Cambó la iniciativa y su fuerza de coleccionista, cual si todo su mérito hubiera consistido en la capacidad de comprar, en bloque, la colección Spiridon. Las palabras de las *Memorias* son suficientemente explícitas: la dificultad de encontrar primitivos italianos en el mercado, la presencia abundante de éstos en la Spiridon, el propósito de adquirir de ella cuanto de verdad deseaba y la imposibilidad de lograrlo por la cerrazón del propietario, la audaz iniciativa de adquirirlo todo, con ayuda bancaria y con grave riesgo para poder quedarse con aquello que él pretendía lograr. Y todo esto, a través de la intervención de los más cualificados expertos y marchantes, y bajo el contraste de la subasta pública en la que fueron parte los primeros Museos y coleccionistas del mundo. Para cualquier observador objetivo, la compra de la treintena de piezas de la colección Spiridon que pasan a formar parte de la Cambó no es un golpe de fortuna y de imprevisto azar que resta méritos al coleccionista, sino el medio, táctica y estratégicamente perfecto, de obtener las piezas deseadas según el programa constituyente de la colección Cambó.

De dos adquisiciones más hay detalle en las *Memorias*: una la de *El charlatán* y de *El Minué*, de Tiépolo, de la colección Papadoppoli, el año 1930. Y la del retrato de Murillo (hoy considerado de Claudio Coello), de la colección Holford de Londres.

De las primeras dice en las *Memorias*:

«Llena de emoción fue también la compra de los dos cuadros de Tiépolo “El Ciarlatano” y “El Menuet”, seguramente los dos mejores cuadros de caballete del gran pintor veneciano del XVIII. Había visto yo estos cuadros en la “Mostra Biennale Veneziana” del año 1929. Me habían dejado embelesado. La casualidad quiso que uno de los albaceas del príncipe Papadoppoli fuera el conde Volpi, gran amigo mío. Al preguntarle si aquellos cuadros estarían en venta me dijo que mientras la venta fuera discreta,

la propietaria no desearía otra cosa, porque las prodigalidades testamentarias de su marido le habían creado serias dificultades para pagar los derechos sucesorios...» «Después de la Mostra, que fue ocasión de que se hablara mucho de estos cuadros, alguien debió apuntar la posibilidad de su venta, y esta noticia provocó una excitación artificial entre el pequeño mundo de coleccionistas y directores de museos, los cuales organizaron una campaña de prensa para que la salida de Italia de tales maravillas no fuera consentida. Un diputado por Venecia hizo una interpelación al Parlamento y Mussolini en persona dio palabra de que la exportación no sería autorizada. La viuda de Papadoppoli, sin embargo, sólo con la venta de los cuadros podía pagar los derechos sucesorios y, al serle rechazada, los ofreció en pago al Estado. El ministro de Hacienda, señor Mosconi, dijo que el Estado de Italia tenía muchas pinturas y poco dinero, y que la oferta no le interesaba.

En esta situación se me avisó para que yo fuera a Roma, si persistía en la idea de hacer tan espléndida adquisición. No me hice de rogar, y pocos días después me encontraba en la capital de Italia. Expuse mi propósito al embajador, amigo mío, el conde de la Viñaza, hombre muy aficionado y entendido en pintura. Las negociaciones las llevamos con el ministro de Hacienda, que nos ofreció recomendar que fuera autorizada la venta, a cambio de que el Estado pudiera cobrar los derechos sucesorios. La princesa, joven y elegante aún, con dos hijas bellísimas, solteras y elegantes, me pidió que, además del precio que se pagara oficialmente, se le librara una cierta suma para que ellas tres pudieran vestirse en París. Naturalmente, accedí a la petición.

La manera como se resolvió la dificultad creada por el compromiso adquirido por Mussolini asegurando que jamás sería autorizada la salida de Italia de aquellos dos cuadros, fue una de las más finas y elegantes “*combinazioni*” de la diplomacia italiana.

Algún cuadro tengo de más alta calidad intrínseca que estos, ¡pero no poseo ninguno —y dudo que en el mundo haya otros— que den tanto gozo, tanta alegría contemplarlos!»

Sería farragoso, además de inútil, ir siguiendo las evoluciones de los cuadros desde su adquisición hasta que alcanzan su destino final. A grandes rasgos, digamos que la parte principal —unos cuarenta— fue instalándose en el domicilio de Barcelona, mientras otros permanecieron en el extranjero desde el origen; algunos —y muy concretamente los dos Tiepolo de la colección Papadoppoli— quedaron en el piso que tomó en París en los primeros años de la República. Finalmente, varios de los primitivos italianos se guardaron en unos sótanos de Londres al clausurarse allí una exposición de pintura italiana en la que habían figurado.

Al proclamarse la República se produce, a instancias de Cambó ante Joaquín Folch i Torres, la decisión de poner a salvo las pinturas retirándolas del domicilio, aunque entonces no pasó nada. En cambio: «El 19 de julio de 1936, la casa —dice Folch— fue violentamente asaltada por la FAI, a quienes cupo la triste gloria de destrozar muebles y libros, de enajenar la colección luego de asestar algún bayonetazo vagamente bélico a algunos cuadros. Después se los llevaron y costó verdaderos esfuerzos que los recuperase el Museo y que, con él, pasasen a Olot y luego la frontera.»

Testimonio de excepción el de Folch i Torres porque fue él, director del Museu d'Art de Catalunya, quien —con todo el apoyo y asistencia de la Generalitat— llevó a cabo todos los arduos —y personalmente peligrosos— trabajos para la recuperación hasta el ingreso de los cuadros en el Museo en agosto de 1936.

Es sabido que los sucesos de julio de 1936 encuentran a Cambó de viaje en el extranjero, y lo que hace es situarse en Italia, organizando en Génova un

servicio de atención y asistencia a gentes huidas, y de rescate de las perseguidas. Personalmente, se instala en un primer momento en Rapallo y luego —prolongándose la contienda— pone casa en Abazzia (entonces Italia, hoy llamada Opatija, en Yugoslavia) y alternativamente en Montreux, Suiza.

Hay noticias precisas de la llegada a París de siete obras, desde Barcelona, a fin de mayo de 1937. Cuando Cambó, en esta ocasión, hace balance dice: «En número son muchos más los cuadros que quedan en Barcelona que los que he podido salvar: treinta y dos contra diecinueve.»

En diciembre de 1937 ha reunido en Montreux, en Villa Maryland de Territet, todos los que hasta aquel momento ha podido salvar de la tragedia española: los de París, los de Londres, los de Lucerna. Luego, algunos van a parar a la Villa Irene de Abazzia, que serían embalados de nuevo al producirse el conflicto de los Sudetes, y desembalados con el Pacto de Munich, para viajar definitivamente a Suiza al estallar la Guerra Mundial.

En septiembre de 1939, José María Sert le comunica que han sido hallados en Ginebra, en perfectas condiciones, el Latour y el Rubens.

En abril de 1940 aparecía en París el *Retrato del Compositor Quixano*, de Goya, robado en 1936 y plegado como si fuera un papel, ofrecido en venta en presencia, casual, del hispanista alemán Dr. A. L. Mayer, que, reconociéndolo, intervino para que fuese incautado por la policía. Entregado a la Embajada de España en París, se remitió al Museo del Prado, donde ingresa, para restauración, el 27 de agosto de 1946.

En conjunto, y excepto los deteriorados, el resto existente en España se había trasladado por Francia a Ginebra con todo el Tesoro Artístico Nacional en las postrimerías de la guerra civil. En esta ocasión, para que la epopeya fuera más apasionante, se fugó un camión conteniendo alguno de los cuadros, que fueron ocultados en el barrio apache de Marsella, desde

donde se intentaba venderlos. El ataque de las fuerzas de ocupación permitió recuperarlos casi en su totalidad.

Al terminar la guerra están en posesión de Cambó, y en Suiza, todos los recuperados, salvo lo que siguen en el Prado para restauración: el Tiziano, el Sebastiano del Piombo, el Correggio y el Greco. Nada más se supo de un retrato de hombre, barbado y con sombrero, probablemente de Franz Hals, además del niño o niña del mismo gran pintor. Y tampoco de una tabla de Brouwer, representando una escena popular, desaparecida en el camión fugado a Marsella, probablemente con los otros dos.

Cambó sigue en Montreux con los suyos —familia, colaboradores, secretaría— hasta que en mayo de 1940 los ejércitos alemanes invaden Holanda, Bélgica y ocupan Francia. El mes de julio sale de Suiza en avión, pasa unos días en Barcelona y Madrid —donde preside un Consejo de la CHADE— y se dirige a Portugal, alojándose en Estoril. A primeros de agosto embarcan en el «Excalibur» camino de Nueva York, con una parada en las Bermudas para depositar a los duques de Windsor, puesto que el ex-Rey de Inglaterra ha sido nombrado gobernador de las Bahamas, y allí se dirige con Wallis Simpson y sus perritos caniches. Un año residen, con aire de interinidad, en Norteamérica, para ir a instalarse con carácter de mayor permanencia en Buenos Aires en junio de 1941. Y allí Francisco Cambó fallece —sin regresar a España— el 30 de abril de 1947, bajo un último testamento otorgado en Buenos Aires en 4 de noviembre de 1946, en el que ordena el legado a Barcelona, porque de los demás cuadros había dispuesto ya en vida.

Al dejar Europa, él es consciente de que su tarea de coleccionista ha terminado y que, lo que en orden a selección y depuración de la colección no ha podido ser hecho hasta entonces, no podrá hacerlo ya jamás. Es a partir de esto que madura su decisión

sobre los destinos a dar a cuanto tiene reunido; aunque en verdad se tratara sólo de llevar a la práctica lo que tenía resuelto desde que inició la colección.

Con un anticipo: estaban en el Prado la pareja de bodegones de Zurbarán, y don Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector a la sazón, director luego durante tantos años —con quien mantenía una profunda, viva y antigua amistad— le escribe pidiéndole permiso para exponer uno de ellos en la Galería del Prado. El 23 de marzo de 1940 la contesta: «En cuanto a los dos bodegones zurbaranescos que aún están en Madrid y que desea Usted exponer, como son reproducción del mismo tema, debe Usted recordar que varias veces le había ofrecido regalar uno al Prado. Dé usted por hecho el regalo y escoja de los dos el que más le plazca.»

Cambó apunta que sus actividades de coleccionista merecerían que les dedicara un libro. A sus relaciones apasionadas con el Museo del Prado debería dedicarse al menos una palpitante monografía. Desde las *Memorias*: «Cuando al ser diputado pasaba mucho tiempo en Madrid, yo era el más constante visitante del Museo del Prado. Allí todos me conocían y me miraban con simpatía.» «... los visitantes eran escasos. Muchas veces nos encontrábamos tan sólo el marqués de Comillas y yo.» «... pero yo, que conocía y amaba el Prado por la infinidad de horas de gozo y por la cantidad de consuelos que allí había encontrado...», a cartas dirigidas a Sánchez Cantón: 5 de enero de 1943 desde Buenos Aires: «Yo le aseguro que cambiaría todas las comodidades y goces materiales que aquí disfruto por la posibilidad de darme todas las mañanas un paseo por las salas del Museo del Prado»; y 6 de agosto de 1946: «Con lo que Usted me dice, puede imaginar cómo se acrecienta mi deseo de poder repetir las frecuentes visitas que hacía yo al Museo del Prado..., mis grandes goces madrileños... que estoy echando de menos cada día.»

Vive el Prado. Lo conoce. Lamenta sus caren-

29-IV-40 - Mary Cairns
En Sánchez Cantón, el sub-director del Prado, m'ha enviat fotografies dels quadros mutilats que m'guarden a Madrid. El Regio, el Sebastián del Piombro, el Coresgus el Greco i el dos retrats meus per en Zurbarán.
D'aquests dos no crec que m'quedi cap altre siquera quan m'han parlat i s'ha quedat tot ennegrit. Estan malmenats, molt malmenats: i hi ha fet tals irregularitats i verticals de tota la magnitud del que des i, en el fons de tota que senten una al març

HOJA MANUSCRITA DE LAS «MEDITACIONES» (DIARIO DE GAMBÓ)

cias. Intenta subsanarlas. Todo esto ha quedado ya muy claro a lo largo de estas líneas para que tengamos que insistir.

Es obvio —lo hemos dicho también— que Cambó no está satisfecho del conjunto que ha reunido, y en consecuencia debe tener muchas indecisiones sobre cómo distribuirlo. Los cuadros seleccionados el año 1941 para entregar al Prado eran, sin duda alguna, destinados al Museo por idea primera o por convicción madurada. Eran muchos, y eran valiosísimos. ¿Eran todos?, ¿o el propósito se extendía a algunos más? Hemos de afirmar que sí eran todos porque aun si la entrega del año 1941 tiene una justificación

coyuntural y no se presenta como conclusa, lo cierto es que el testamento de 1946, meditado y completado con notas y memorias testamentarias, no deja lugar a dudas al llegar a Barcelona todos los demás.

Y, sin embargo, su devoción al Prado es tan entrañable que, cuando en plena guerra civil tiene la posibilidad de hacerse con algunos cuadros de la colección David Weil, y se debate en tremendas dudas sobre si debe o no debe adquirirlos en aquellas circunstancias, al concluir que no procede hacerlo exclama: «¡Y pensar que por esta consideración *ha perdido el Museo del Prado* tres cuadros franceses de primerísima categoría del siglo XVII, cuando no tiene ninguno que se le pueda comparar!»

Abandona Europa, decimos, empezando a madurar los destinos a dar a los cuadros de la Colección. Justo antes de zarpar, en Estoril, en una entrevista con Sánchez Cantón, sugiere lo que acaba concretándose en carta que le dirige el 21 de abril de 1941 desde Buenos Aires, donde ni siquiera se ha instalado todavía:

«Me es muy penoso no tener conmigo ninguno de mis cuadros, que me harían muy buena compañía en este destierro, que ya se prolonga demasiado.

Mi propósito es ceder buena parte de mi colección, desde luego mis primitivos italianos, al Museo del Prado.

Yo estaría dispuesto a dar comienzo, desde ahora, a la realización de mi propósito, si pudiese conseguir que se me permitiera que, mientras yo esté en América, pudieran estar conmigo algunos de los cuadros que tengo en España.

La propuesta que se me ocurre es la siguiente: yo entregaría, desde luego, al Prado mi cuadro de Giovanni dal Ponte, mis tres grandes “panneaux” de Botticelli, dos primitivos, atribuidos generalmente a Tadeo Gaddi, y por muchos críticos, entre ellos Benson, a Pietro Nelli, y el fresco de Melozzo da Forlì. Yo cedería, desde ahora, estos cuadros en propie-

dad al Museo, reservándome el derecho que, probablemente, no haría efectivo, de poder tener en mi casa y compañía, cuando yo residiera en España y durante mi vida, los “panneaux” de Botticelli, los Tadeo Gaddi y el Melozzo; el Giovanni dal Ponte no se movería ya del Prado, donde podría hacer un magnífico “pendant” al Fra Angelico.»

Sánchez Cantón advierte que el donante proponía un trato a manera de cambio, como para compensar el servicio que se le hacía permitiéndole llevar a América cuadros que tenía perfecto derecho a exportar, y que presentaba el problema elegantemente para que hubiese que agradecerle menos su esplendor. A estas mismas elegancia y modestia responden las improbables reservas de uso que formula, aunque en parte quizá fueran también una prudente cautela para evitar recelos barceloneses si el donativo al Prado aparecía como pleno y definitivo mientras nada decía sobre los museos de allí.

El día 5 de mayo de 1941 el Patronato del Prado acuerda unánimemente agradecer al señor Cambó su generosidad y apoyar cerca del Ministerio de Educación la solicitud de exportación, a la que accede el Departamento por Orden de 8 de noviembre. En diciembre firmaba Sánchez Cantón el acta de recepción, en Barcelona, de los cuadros destinados al Prado, que el 18 de enero de 1942 estaban en Madrid. El 27 de febrero quedaron exhibidos en las salas italianas del Museo. El Zurbarán estaba ya colocado desde el año anterior.

La exhibición tiene un gran eco. Según los periódicos de la época, no singularmente proclives a Cambó, ni el regreso a Madrid de los cuadros de Ginebra, ni la exhibición en el Prado de los maravillosos Grecos del Escorial, habían provocado tanta emoción ni tanta afluencia de público.

Así se incorpora al Museo lo que Juan A. Gaya Nuño, en su *Historia del Museo del Prado* (1819-1976) califica como «el donativo más importante,

no ya de esta etapa, sino seguramente de toda la historia del Prado.»

Antes de entrar a examinar lo que ocurre con lo que será el gran conjunto legado a Barcelona, hagamos una ligera digresión sobre tres pinturas que tienen destinos singulares: una, el bodegón de Zurbarán, que tiempo ha, Cambó había regalado y personalmente entregado a su gran amigo José Bertrán y Musitu, y que no merece aquí otros comentarios que no sea el destacar con cuánta devoción y afecto lo han conservado y conservan los herederos del donatario, disposición natural en quienes tienen probados su sensibilidad y su propio espíritu de mecenazgo.

Otra, el luneto *Cristo bendiciendo entre dos ángeles*, atribuido a la sazón a Fiorenzo di Lorenzo, o a la Escuela de Perugino, que Cambó regala a los Padres Capuchinos —con los que tan estrecha relación mantuvo—, tal como se lo prometió a su ahijado el padre José de Besalú en carta de 2 de febrero de 1940: «Cuando hagáis la reconstrucción del convento de Sarriá os daré una ayuda que no será, desgraciadamente, tan importante como yo quería... Además de la suma que te mande en metálico, podría yo mandarte un cuadro italiano del Renacimiento, de alguna importancia, naturalmente de tema religioso.»

Finalmente, y ya fallecido Cambó, al retirar los cuadros depositados en el Museo de Lausana, concordes todos en expresar con la entrega de una obra el agradecimiento debido por la generosa custodia durante la Guerra Mundial, los albaceas dejaron allí una de las cuatro tablas de la Escuela de Rímíni, o del Maestro de la Madonna Cini, rompiendo así un inestimable conjunto.

¿Qué pasa con los cuadros que a fines del año 1941 salen para Buenos Aires? Tendremos que detenernos en esta particular historia, porque es importante para la colección, porque es pintoresca en su vertiente argentina, y porque en España causó preo-

cupación y desvelos hasta a las más altas instancias del Estado.

Para el buen orden, digamos que don Francisco Cambó no inicia los trámites en España para el traslado de las pinturas sin antes haber apurado, con toda cautela y precaución, los correspondientes a Buenos Aires. En efecto, y a través de su mandante, don Rafael Vehils, se dirige a la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, en consulta formulada el 29 de noviembre de 1941, a la que contesta el presidente de la Comisión, doctor Ricardo Levene, anticipando su personal criterio, que se confirma por dictamen de la Comisión en pleno que, en 22 de diciembre dice: «Los miembros de la Subcomisión de Museos que suscriben ha tomado en cuenta la consulta formulada por el señor Rafael Vehils, sobre la situación en que se encontraría con respecto a las disposiciones de la Ley 12.665, una colección de cuadros en que figuran telas de pintores célebres y que su propietario piensa introducir al país...» «Tratándose de cuadros procedentes del extranjero, con conocimiento de esta Comisión Nacional, creemos que no deben quedar sometidos a la disposición del artículo 5º de la Ley ni a las disposiciones reglamentarias que la complementan.» Añadamos sólo que la Comisión de referencia era el único órgano jurisdiccional competente para resolver a tenor de la Ley que la creó, número 12.665 de octubre 8 de 1940.

En consecuencia, la Dirección General de Aduanas española, con fecha 9 de diciembre de 1941, comunica a la Aduana de Bilbao lo que sigue: «Por haberlo así autorizado el Consejo de Ministros, según comunica a este centro la Dirección General de Bellas Artes en Orden fecha 8 del actual del Ministerio de Educación Nacional, sírvase permitir la salida eventual a Buenos Aires con destino a don Francisco Cambó de los cuadros que a continuación se detallan:



Retrato de Vicente Morsini, por Tintoretto.—Retrato del Notario Laideguive, por Quintin Latour.—Retrato de Lady Thomas Arundell, por Rubens.—Retrato de Lady Spencer, por Gainsborough. —Retrato de negro, por Benjamín Cuyp.—Retrato de mujer, por Sebastiano del Piombo.—Retrato de Laura Dianti, por Tiziano.—Eva, por Correggio. Los expresados cuadros serán documentados con factura de exportación libre de derechos, en la que se hará constar con todo detalle los cuadros de que se trata, expresándose en dicho documento la circunstancia de que se expide a los efectos de que sirva de justificante en el momento del regreso a España de los artículos a que la misma se refiere, que serán embarcados en el CABO DE HORNOS.»

A estas ocho pinturas se une, con idénticos trámites, en julio de 1946, *Amor y Psique*, de Goya.

Los nuevos cuadros fueron instalados, con mayor dignidad, en el amplio apartamento de la familia Cambó de la avenida Alvear, de Buenos Aires, y con ellos convivió don Francisco cinco años largos.

Hemos hablado ya de su último testamento, y de la cláusula concerniente al legado. En Argentina todas las sucesiones, testamentarias o no, se tramitan judicialmente. La disposición testamentaria recibió aprobación judicial con fecha 28 de febrero de 1950. El Ayuntamiento de Barcelona compareció acompañando el Acta Notarial por la que aceptaba el legado. La Dirección General Impositiva procedió a liquidar el impuesto fijando la tasa de extraños y con recargo por ausentismo del beneficiario, el Museo de Barcelona. La transmisión de fondos para el pago de Impuestos fue realizada con la intervención del Instituto Español de Moneda Extranjera y del Banco Central de la República Argentina, y recibida de conformidad por el Fisco.

En tal estado, y solicitada la entrega de los cuadros por los representantes del Museo de Barcelona, se promulgó, en pura sorpresa, el Decreto 1.298 de

junio 26 de 1952, por el cual se prohibía la salida del país de los cuadros en cuestión. El Decreto, firmado por el general Perón y por los ministros de Justicia y Educación, decía, ampulosamente, que así venían a protegerse los derechos del Trabajador, de la Familia, de la Ancianidad, de la Educación y la Cultura, contemplados en la Constitución Nacional, y afirmaba que debía impedirse la ejecución del legado porque este importaría el desmedro del patrimonio cultural del país y «el incumplimiento manifiesto de la misión de tutela que en este orden de intereses espirituales ha conferido a los poderes del Estado la precitada norma constitucional.»

Tiempo después, cuando ante los recursos contenciosos, la eficaz reclamación diplomática española y la fuerza de los hechos, obligan al Gobierno argentino a rectificar la injusticia, se hará con un Decreto de tres líneas que se justifica con la simple frase de que: «Habiendo variado las circunstancias que motivaban el Decreto...»

Entretanto, el auténtico causante del desaguisado, el director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, señor Juan Zocchi, habiéndose obtenido la primera victoria («Yo no sé si lo que pido es legal o deja de serlo; si puede hacerse o no; eso lo verá el Gobierno y lo saben los abogados. A mí, director del Museo, lo único que me interesa son los cuadros. Y mi deber es pedirlos y obtenerlos») va a por la segunda batalla y, aprovechando que el artículo 3.º del Decreto dice que los organismos que correspondan adoptarán las medidas necesarias para evitar la salida del país, insta al Juez que se le nombre depositario de los cuadros, cosa que consigue por Auto de 24 de julio de 1952, recurrido y apelado por el Ayuntamiento de Barcelona, la hija y heredera, la viuda y los albaceas testamentarios.

Como dice un delicioso informe remitido por el embajador Aznar al ministro de Asuntos Exteriores, Martín Artajo: «El magnífico desenfado con que se

hacen las cosas en este país llevó al Gobierno y al Juez a adoptar las determinaciones que provocaron nuestra reacción inmediata. Por sorpresa se quiso resolver un problema que no tiene otra solución sino la de la Ley y el decoro. Por sorpresa apareció el Decreto del Poder Ejecutivo, que prohíbe la salida de los cuadros. Por sorpresa firmó el Juez la providencia que ordenaba entregarlos al Museo; y por sorpresa, finalmente, se inició el expediente de expropiación. Ahora resulta que el Juez se asombra mucho de la protesta española, porque él declara que supuso a todos de acuerdo, comprendiendo en la palabra *todos* al Gobierno español, al Gobierno argentino, a los herederos, a los albaceas y al Ayuntamiento de Barcelona. Y no sabe cómo salir del atasco.»

Sin desmerecer la eficacia de las actuaciones judiciales que todos al unísono emprendimos, digamos que poca incidencia iban a tener en la marcha arbitraria de la dictadura peronista si no hubiera sido por la acción diplomática española. Aznar, a raíz de la nota a que nos referimos, da cuenta de sus gestiones con tres personas del Ministerio de Exteriores: el ministro Remorino, el subsecretario Amaya y el director de Europa Occidental Piaggio. Pero concluye que, aunque nadie lo declare así, el asunto estaba directamente en las manos del presidente Perón «y a su consideración directa y personal está sometida la resolución». Aznar remacha: «Tengo la más completa seguridad de esto que le digo.»

Me duele hablar en primera persona, pero en esta ocasión debo hacerlo. Efectué un despacioso viaje a Buenos Aires para imponerme de la situación. Después de complejas y sutiles averiguaciones llegué a la misma conclusión que don Manuel Aznar, pero tuve el palpito que, sabiendo el tema en manos de Perón, la presión del embajador había disminuido o no alcanzaba el objetivo pretendido. A mi regreso a España fuí recibido de inmediato por el Jefe del Estado y le hice una razonada exposición que llevaba

indefectiblemente a estas conclusiones. Francisco Franco me dijo que dejara totalmente de preocuparme porque tomaba directamente el asunto a su cargo. El día siguiente se cursaron unas órdenes tan precisas y apremiantes al embajador Aznar que éste, sorprendido, pidió al ministro Artajo que le transcribiera el acuerdo literal del Consejo de Ministros, a lo que Martín Artajo le contestó, escuetamente, que el Consejo no llevaba Libro de Actas...

Años después, contando plácidamente sucesos y anécdotas argentinas, Aznar dijo de pronto: «A Franco le obsesionaron dos cosas durante mi misión: los cuadros de Cambó y la salud de Evita. Aunque en lo primero —dijo mirándome— el culpable de que se encabronara fue usted.»

Lo cierto es que el Decreto fue derogado, y las medidas provisionales de depósito quedaron sin base. Pero tal era la arbitrariedad del país y la falta de seguridad jurídica y material que de inmediato los cuadros fueron trasladados del domicilio a la Embajada española con el mayor sigilo. Allí acudió persona calificada del Museo de Barcelona para proceder a su embalaje. Y de allí salieron ocultos dentro de los cadres de muebles y ajuar del ministro consejero marqués de la Torrehermosa, fallecido recientemente. Simpático, gracioso y socarrón, el bueno de Fermín López Roberts se habría sonreído de poder prestar este servicio póstumo.

El día 21 de diciembre de 1954 llegaba el CABO DE HORNOS rindiendo viaje de retorno de los nueve cuadros. Oficialmente, lo que traía el barco eran los efectos personales del marqués de la Torrehermosa. Sólo que en el puerto para recibir los muebles del marqués, además de su viuda, estaba la representación más cualificada del Ayuntamiento, la hija de Cambó, el director de los Museos de Arte barceloneses, el administrador principal de la Aduana... Los dos *liftvans* salieron del puerto hacia el Museo de Montjuich precedidos y seguidos de una caravana de co-

ches y rodeados de motoristas de la Guardia Urbana..., todos preocupados por la feliz llegada de los muebles del marqués de la Torrehermosa. A su llegada al Museo, se labró un acta, que conservamos, y que resulta tan graciosa que no nos resistimos a transcribirla: «En presencia de don Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos Municipales, en nombre y representación del Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona. Don Ramón Guardans Vallés, en nombre de su esposa doña Helena Cambó de Guardans. Don Alfredo Molinas Bellido, en nombre y representación de la casa Consignataria del buque, Bergé y Cía. Don José Luis Goicolea Noves, administrador de la Aduana, en nombre y representación de la misma, y don Manuel Segura Tárrega, Inspector de Muelles, como jefe de los Servicios de Aduanas de la Feria Oficial de Muestras. En la ciudad de Barcelona, a las trece horas del día 21 de diciembre de 1954, reunidos en el Palacio de Exposiciones de Montjuich, propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, los señores que al margen se expresan proceden a precintar con el sello de la Aduana de Barcelona y depositar en el vestíbulo del palacio mencionado DOS LIFTVANS, que contienen el ajuar, efectos de uso y mobiliario del Excmo. Señor Don Fermín López Roberts y de Muguero, Marqués de la Torrehermosa, que, procedentes de Buenos Aires ha conducido a este puerto el vapor CABO DE HORNOS, según partida 5a del Manifiesto registrado en esta Aduana al número 1.637 del corriente año.—El depósito de los liftvans de que se trata se hace sin novedad..»

El precinto de los dos cadres se levantó el día siguiente, en presencia notarial, y el Ayuntamiento de Barcelona tomó felizmente posesión de los nueve cuadros. Los muebles del marqués siguieron viaje a Madrid el mismo día, desembarazados de tan comprometedor carga...

Entretanto, con menos intriga pero no con menos aparatosisidad, habían llegado al Museo de Mont-

juich todos los cuadros depositados en Suiza. El día 7 de septiembre de 1950 ante el notario de Lausana Maître Blanc se retiraban del Museo de Bellas Artes del Palais de la Rumine, un total de veintiocho cuadros, uno de los cuales —como dijimos— queda como donación al Museo mientras los otros emprenden viaje hacia Barcelona, acompañados y custodiados por dos de los albaceas, los señores Carreras y Trías de Bes, el abogado de Montreux Me. Henri Guhl y don Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Barcelona.

Finalmente, el 25 de enero de 1951 llegan a Barcelona, procedentes del Museo del Prado, donde permanecían, el *Bodegón*, de Zurbarán; el *San Juan Bautista* y *San Francisco de Asís*, del taller del Greco, y el *Retrato del Músico Quixano*, de Goya.

Los cuadros que integran el Legado a Barcelona estaban todos reunidos —lo hemos dicho— en diciembre de 1954.

Con enervante parsimonia transcurren hasta diez meses sin ser exhibidos. Hubo una renuencia política local a dar el paso que indefectiblemente comportaría un homenaje público y multitudinario a Cambó. La residencia cicatera y hosca fue vencida con habilidad y altura de miras por Joaquín Ruiz Giménez, Ministro de Educación, que aprovechó la presencia del Jefe del Estado en Barcelona en Octubre de 1955 y provocó que fuera él mismo quien presidiera el acto de entrega a la ciudad. Todavía el alcalde Simarro, en aquel marco, se permitió contestar a las palabras que pronuncié para formalizar la transmisión, diciendo que él no tenía por qué entrar a juzgar la trayectoria política, ni social, ni siquiera cultural, de Don Francisco Cambó; que a él le hacían un regalo y su obligación, que se limitaba a cumplir, era decir escuetamente gracias.

En los días y semanas siguientes —decía L. Agustí en DESTINO— «la muchedumbre de los que pretendían acercarse a las telas impedía ...» «una ver-

dadera e ininterrumpida riada humana se apiñaba en filas y grupos... con una ordenada pero dispar avidez, haciendo inútil todo esfuerzo para alcanzar una mínima visión de los cuadros...» «Las gentes congregadas en las dos salas que interinamente albergan el extraordinario legado pertenecían a las más diversas y representativas capas sociales de Barcelona. Abundaba esa clase media indestructible y característica que es el arca permanente de todo lo que podríamos definir como barcelonismo de verdad...»

La prensa de la época fue reflejo fiel de una realidad emotiva y, a veces, sobrecogedora, de la respuesta pública.

Muy poco después de la apertura tuvimos el honor de acompañar, en una minuciosa y atenta visita, al entonces Príncipe Don Juan Carlos, hoy nuestro Rey.

El medio centenar de cuadros fue presentado en el Salón del Tinell y la contigua Capilla de Santa

Agueda, donde permaneció hasta su instalación, digna y amplia, en el Palacio de la Virreina. Un mal día la planta entera de la Virreina se convirtió, absurdamente, en oficinas y las pinturas pasaron, en un montaje provisionl e inquietante, al salón del Trono del Palacio de Pedralbes, hasta que fueron retiradas para proceder a prepararlas para la presente exhibición.

Nuestro propósito, al promover estas sucesivas Exposiciones en Madrid y Barcelona, ha sido doble: dar una ocasión —quizá única— de poder ver la Colección Cambó enteramente reunida, y presentar y ofrecer al país el modelo incitante de quien la reunió y la entregó sin contraprestaciones, con la sólo motivación de servicio total y permanente a su Patria, y por el ejemplar y natural convencimiento que tuvo de que su fortuna tenía que repartirla en vida. De quien supo hacerlo con el corazón y la mente puestos no sólo en Cataluña, sino en España entera..



VISITA DEL PRÍNCIPE DON JUAN CARLOS A LA EXPOSICIÓN CAMBÓ
EN EL SALÓN DEL TINELL. BARCELONA, 1955



INSTALACIÓN DE LA COLECCIÓN CAMBÓ EN EL PALACIO DE PEDRALBES, 1985