

## Una estrella roja

Guillermo Carnero

---

### José Luis Ferris

Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988) (2ª edición)  
Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017 467 pp. 19,90 €

---

José Luis Ferris, nacido en Alicante en 1960, es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y doctor en Literatura Española por la de Alicante. Su primer libro de poemas fue *Pielago* (Madrid, Hiperión, 1985), y con *Bajarás al reino de la tierra* (Barcelona, Planeta, 1999) obtuvo el Premio Azorín de novela en 1999. Es autor de otras dos novelas (*El amor y la nada* [Barcelona, Planeta, 2000] y *El sueño de Whitman* [Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2010]), y de varios libros de poemas. Su tema predilecto, que le ha procurado el mayor éxito de crítica y ventas, es el ensayo biográfico, con el que se ha propuesto satisfacer la curiosidad de los españoles de hoy hacia su inmediato pasado, especialmente ese hito de constante actualidad que es la Guerra Civil.

En 2002 publicó *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* (Madrid, Temas de Hoy), reeditado en 2010 y 2017. Es también autor de las biografías de Maruja Mallo y Carmen Conde. Su última publicación, la de María Teresa León, ha obtenido el Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías en 2017, y su primera edición se agotó a los dos meses de ponerse a la venta. Se trata de la tercera y última de las indagaciones de José Luis Ferris en el ámbito de la presencia de las mujeres en la vida española del siglo XX.

La personalidad de María Teresa León estuvo marcada desde la adolescencia por una firme y consciente vocación literaria, que Ferris rastrea y documenta al mismo tiempo que describe, con gran poder de evocación, el ambiente familiar y el marco social e histórico en que se desarrolló. María Teresa fue hija de un coronel que desde 1905 sirvió en Madrid en el regimiento de Húsares de la Princesa, y no «de Princesa» como se lee en página 27: se trata de un cuerpo de elite, creado en 1833 como guardia de corps de la futura reina Isabel II. Ferris traza los vectores que configuraron tempranamente la ideología que llevó a María Teresa León a las posiciones más radicales de la izquierda, y a ser una de las fundadoras y más activas militantes del feminismo español contemporáneo. Por una parte, el rechazo de la educación recibida (¡cómo no!) de las monjas del Sagrado Corazón, y el del rol de la mujer condenada a convertirse en ángel del hogar y víctima de la consabida infidelidad conyugal masculina. Por otra, la adhesión al tipo femenino entonces emergente como signo de los tiempos, cuyo modelo fue su tía María Goyri, una de las primeras mujeres que estudiaron en la universidad española, luego esposa de Ramón Menéndez Pidal; una mujer letrada y capaz de ser una eficaz compañera de su marido en régimen de igualdad, no una mera figura vicaria en la cocina y el dormitorio. No fue su único modelo, ya que se interesó asimismo, en esta etapa juvenil, por María de Maeztu.

El primer episodio de la trayectoria literaria de María Teresa fue la colaboración, en el *Diario de Burgos* y entre 1924 y 1928, con una treintena de cuentos y artículos firmados inicialmente con el seudónimo de «Isabel Inghirami», personaje de la novela de Gabriele D'Annunzio *Forse che sì, forse che no*, publicada en 1910. Los temas que trató en esa su iniciación periodística fueron muy diversos: asuntos sociales, literatura y reivindicaciones femeninas como la incorporación de la mujer al mundo laboral, o la indefensión cotidiana, sexual y jurídica, de la mujer rural. Su primer libro, publicado en Burgos en 1928, *Cuentos para soñar*, vio la luz con prólogo de María Goyri, y financiado por el matrimonio Menéndez Pidal; se trata de un conjunto de cuentos arraigados en el folclore y en la tradición de los de hadas.

Un mal paso juvenil había sellado su juventud: un embarazo no deseado y el consiguiente matrimonio, el 1 de noviembre de 1920, con Gonzalo de Sebastián Alfaro, de quien se separó a comienzos de 1929. Desde entonces su presencia en el mundo literario no hizo sino crecer. Publicó en 1930, también en Burgos, *La bella del mal amor*, una colección de historias de mujeres desgraciadas en un ambiente hostil, primitivo y clasista, lindante con la Castilla del 98, la Andalucía rural de García Lorca y el campo líricamente idealizado de Valle-Inclán.

En 1930 entró en contacto con el Lyceum Club, fundado en 1926 como plataforma de emancipación femenina, donde dieron conferencias García Lorca y Alberti, este último la célebre «Palomita y galápago», ejemplo de provocación dadaísta. Alberti y María Teresa se conocieron durante la lectura que en una tertulia doméstica dio él de su drama *Santa Casilda*. Rafael estaba entonces agotando su convivencia con Maruja Mallo, y su relación con María Teresa se inició en seguida; tras un viaje a Mallorca se instalaron en Madrid, y ella consiguió divorciarse en julio de 1933 para casarse civilmente con Rafael el 5 de octubre. En aquel momento de madurez de la generación del 27 compartieron la amistad de Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, José Bergamín y tantos otros.

Una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, conseguida en 1932 gracias a Ramón Menéndez Pidal, permitió a María Teresa y Rafael viajar por Europa para estudiar las novedades en el ámbito del teatro, género en el que Alberti había dado ya sus primeros pasos (*Fermín Galán*, *El hombre deshabitado*). El episodio más relevante de ese viaje fue la estancia en la Unión Soviética y en Alemania: el contraste entre el comunismo y el nazismo los convirtió en firmes partidarios del primero. La estancia en Moscú les permitió observar en la práctica el teatro de combate y propaganda, y su relación con el nuevo público surgido de la revolución. La década de los treinta significó así para María Teresa tres cosas que marcaron su vida: la compañía de Rafael Alberti, el compromiso político activo y el teatro como cauce de educación del pueblo.

En el verano de 1933, y mientras María Teresa iba publicando una docena de artículos en *Heraldo de Madrid*, entre mayo y agosto, sobre su experiencia teatral en la Unión Soviética y otros países visitados durante el viaje del año anterior, ella y Rafael fundaron la revista *Octubre*, concebida para cantar las excelencias de la Unión Soviética y emprender el camino de la literatura de agitación y propaganda.

En 1934 María Teresa publicó una nueva colección de relatos breves y con deje

vanguardista, *Rosa-fría*, *patinadora de la luna*, y ella y Rafael realizaron su segundo viaje a la Unión Soviética, durante el cual asistieron al Congreso de Escritores Soviéticos de Moscú del mes de agosto; allí conocieron a Borís Pasternak, André Malraux, Iliá Ehrenburg, Louis Aragon, Vsévolod Meyerhold y Maksim Gorki. Mientras tanto se había producido en España la Revolución de Octubre de 1934, y la casa madrileña de los Alberti, fichados como revolucionarios, fue allanada por la policía. Decidieron no volver a España; pasaron a Roma, donde los hospedó Valle-Inclán, director de la Academia de España, y fueron testigos de la versión italiana del nazismo. Viajaron a Nueva York, a Cuba y Méjico; conocieron a Juan Marinello, Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz, Alfonso Reyes y Carlos Pellicer.

El 28 de junio de 1936 Rafael y María Teresa viajaron en barco desde Alicante a Ibiza, y allí los sorprendió la sublevación militar del 18 de julio, a la que se unió la guarnición de la isla. Permanecieron escondidos hasta que el 9 de agosto tropas republicanas la reconquistaron, y ellos pudieron volver el día 11 en barco a Alicante, y desde allí a Madrid.

Durante casi toda la guerra residieron en el palacio de Zabálburu, sede de la Alianza de Intelectuales, en cuyas actividades participó María Teresa activa y regularmente. En marzo de 1937 viajaron de nuevo a la Unión Soviética para solicitar ayuda a la República y preparar el congreso que se celebraría en Valencia en 1937; con ese doble propósito se entrevistaron con Stalin.

María Teresa se convirtió en vicepresidenta del Consejo Central del Teatro (creado en julio de 1937), que conllevaba la gestión del de la Zarzuela de Madrid. Puso en marcha el Teatro de Arte y Propaganda, y emprendió una intensa actividad encauzando las Guerrillas del Teatro, creadas para actuar en los frentes y en regiones culturalmente marginales. En ese terreno, además de representar obras de García Lorca y otros clásicos, realizó audaces experimentos de luminotecnia y proyección en escena de filmaciones complementarias, todo ello de acuerdo con la renovación escenográfica de Piscator, Meyerhold y Gordon Craig, y ahondando en el llamado teatro proletario y de urgencia, terreno en el que estrenó en diciembre de 1937 la versión, adaptada por Alberti, de *El cerco de Numancia* de Cervantes. En el Segundo Congreso para la Defensa de la Cultura de 1937 tuvo, en cambio, un papel muy secundario: presidió la sesión del 7 de julio en el cine Salamanca de Madrid, donde pronunció un breve discurso que reprodujo el periódico *Ahora*.

Los Alberti escaparon de Madrid el 27 de febrero de 1939, yendo a refugiarse a Elda, y desde allí, al producirse la sublevación de Segismundo Casado, despegaron del aeródromo de Monóvar el 7 de marzo para iniciar un largo exilio de casi cuarenta años. Tras aterrizar en Orán viajaron a París, donde fueron acogidos por Neruda, que dedicó gran energía a facilitar la emigración de refugiados españoles a Chile hasta que hubo de dejar Francia por orden de su gobierno. En París consiguieron trabajo en Radio París gracias a Picasso. El 10 de febrero de 1940 salieron del puerto de Marsella con destino a Buenos Aires, donde pudieron beneficiarse de la ayuda del editor Gonzalo Losada. En la capital de Argentina, además de colaboraciones en la radio y conferencias, María Teresa adaptó al cine, en colaboración con Rafael, *La dama duende* de Calderón, y en 1943 o 1944 publicó una de sus obras más significativas, al margen de su brevedad: *La Historia tiene la palabra*. También en Buenos Aires, en 1941,

apareció su novela *Contra viento y marea*, cuyo asunto es la guerra civil española y la Cuba de los años treinta, como ámbitos de las epopeyas paralelas de dos pueblos sometidos a la tiranía y la violencia.

Cuando la llegada del peronismo convirtió Argentina en un lugar incómodo, Rafael y María Teresa emprendieron un viaje por Europa: Polonia, Checoslovaquia, Rumanía y Moscú, ya muerto Stalin.

Entonces, al parecer, se dieron por enterados de la verdad del estalinismo: un poco tarde, a decir verdad, tras una larga e injustificable ignorancia. En 1957 viajaron a China y volvieron a quedar deslumbrados por un nuevo paraíso comunista, que dio lugar a *Sonríe, China*, obra compuesta en común y publicada en 1958.

En 1959 apareció, también en Buenos Aires, la novela *Juego limpio*, que continúa el asunto de la Guerra Civil y anticipa *Memoria de la melancolía*. Alberti y María Teresa dejaron Argentina en mayo de 1963 con el proyecto de instalarse en Milán y dirigir una colección de libros en la editorial Mondadori, y una vez fracasada esa opción optaron por Roma, donde acabaron instalándose en el Trastévere, en la casa de Via Garibaldi que se convirtió en lugar de peregrinación en los años del tardofranquismo. En 1968 acabó María Teresa su autobiografía *Memoria de la melancolía*, publicada en 1970, indiscutiblemente su mejor obra.

Rafael recibió el Premio Lenin en 1965, y en 1973, en unión de María Teresa, la Medalla de la Cultura de Rumanía. Conoció en 1972 a Beatriz Amposta, que tenía entonces veinticinco años, e iniciaron una relación que duró hasta 1981 y, con la hondura del amor tardío, dio lugar a un libro, *Amor en vilo*, aún no conocido en su totalidad. Muerto el general Franco, María Teresa y Rafael llegaron a Madrid el 27 de abril de 1977; él fue elegido diputado en las primeras cortes de la Transición, y recibió en 1983 el Premio Cervantes. María Teresa murió en 1988.

\* \* \*

Según este esquema se desarrolla el relato biográfico que tiene a María Teresa León por protagonista. En una primera aproximación podría echarse de menos una mayor detención en la descripción y el análisis de sus obras literarias, muchas de ellas tan desconocidas como ilocalizables. Pero probablemente no sea justo exigir a un autor lo que no ha pretendido hacer, aunque nosotros lo hubiéramos hecho de estar en su lugar. Al margen de ello, ciñéndonos a los propósitos autoasignados por Ferris, hay algunas cuestiones que un lector responsable debe señalar, si ha dedicado a este estudio el tiempo y la reflexión que merece, y si siente hacia su autor afecto y amistad.

Hay algún descuido de poca monta, que revela revisión poco cuidadosa y apresuramiento: en la página 17, el folleto *La Historia tiene la palabra* se cita como *El tiempo tiene la palabra*, y en la 178 se sitúa el Congreso de 1937 en el mes de septiembre. Lo apunto, como cuanto diré a partir de aquí, por si Ferris quiere reconsiderar esos lapsus en la tercera edición de este libro.

En términos generales, el lector tiene la inquietante y progresiva sensación de que José

Luis Ferris muestra demasiado abiertamente su deseo de ganarse al público desde un panfilismo, a veces próximo a la apología y la hagiografía, que sistemáticamente ensalza y edulcora cuanto concierne al feminismo, a la «España leal» en la crisis de la Guerra Civil, y al papel de María Teresa en esa crisis. Es una actitud de bonhomía apriorística constantemente alimentada hoy en esos terrenos, en los que puede llegar a nublar la objetividad y el sentido crítico que necesita imperativamente el historiador, si no quiere desnaturalizar las causas que defiende.

Un leve pero significativo indicio en este orden de cosas es el uso impropio de la palabra «poeta», en vez del correcto «poetisa», cuando se trata de nombrar a una *miembra* o *portavoza* del impacto de género de la poesía: «la poeta Concha Méndez» (p. 81), «la poeta rumana Veronice Porumbacu» (en una de las fotografías del álbum que el volumen incorpora entre las páginas 384 y 385), «doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia y poeta» (p. 433).

Otro no tan leve es el arranque emocional de las páginas 19 y 21, algo que un estudioso no puede nunca permitirse, porque está poniendo bajo sospecha su propio trabajo:

Lo que tampoco se presta a discusión es el hecho de que ella, como otras mujeres-esposas de aquel período [...], tuvo que compaginar la creación literaria, el compromiso político y otras tareas intelectuales, sociales o ideológicas, con la maternidad y la administración familiar. Si a ello unimos una experiencia tan corrosiva e implacable como el exilio, el resultado adquiere perfiles heroicos y sitúa a la escritora en un lugar de devoción. [...] Hablamos de una figura que conduce a la fascinación desde todos los ángulos.

El autor de estas frases está sin duda escribiendo para la galería al olvidar que la devoción y la fascinación no son las actitudes intelectuales que deben presidir un trabajo cuyo primer requisito ha de ser la objetividad. Devoción y fascinación son admisibles, y acaso insustituibles, como motivación, pero implican un impertinente toque acríptico y melodramático que se manifiesta más de una vez en esta biografía.

Un ejemplo de beatería rayana en la demagogia concierne a la actividad teatral de María Teresa León. Reconociendo, por supuesto, sus innovaciones escenográficas, habría que calibrar hasta qué punto puede esa actividad considerarse (véanse las páginas 190, 191 y 196) como «renovación del teatro español» dentro de «la contraofensiva gubernamental contra la indignidad que se había apoderado de la escena española»; hasta qué punto consiguió ser «un teatro que aunase la calidad con los fines propagandísticos insoslayables de un teatro de urgencia», resultado del logrado propósito de «velar por la dignidad de un teatro dirigido a un público no siempre preparado, al que era fácil engañar, especialmente en aquellos delicados momentos». La diferencia entre engañar y persuadir con dignidad puede ser exigua, especialmente cuando se está en gran peligro, y el fin justifica los medios. En el ámbito del arte de combate y propaganda, magnificar la propia verdad depende de la perspectiva ideológica de cada cual, pero parece fuera de duda que tal arte es siempre una provincia subalterna e incidental. Considerarlo otra cosa actualiza y reproduce un combate que cuadra a la época estudiada, pero no al historiador. ¿Sería acaso una gran reconquista de la dignidad de la escena española lo que ocurrió durante la

representación de la adaptación por Rafael Alberti de *El cerco de Numancia* de Cervantes? Ferris lo narra así: «María Teresa, que interpretaba el simbólico personaje de España, salió al escenario con las banderas tomadas a las tropas franquistas en la reconquista de Teruel, se las dio al general Miaja y éste las arrojó al público para que las pateara y despedazara».

Más grave me parece, en un estudioso, el manejo de fuentes poco riguroso, acrítico y de segunda mano. Pondré un ejemplo. En la página 69 se cita el siguiente comentario de «Federico García Sánchez» en *La Esfera* de 1920, como síntoma del «modelo de la nueva mujer» propio de la sociedad posterior a la Primera Guerra Mundial:

Cambió el mundo, y una de sus consecuencias ha sido la creación de otro modelo femenino. Llegan ahora unas mujeres feas y adorables, sanas, desceñidas y que olvidaron el uso del corsé, reidoras, arriscadas, fuertes, que parecen heroicas junto al hombre, con sus trajes entallados y sus pulseras.

El pasaje lleva, en la página 409, la siguiente nota:

García Sánchez, F. «La Venus actual», en *La Esfera*, núm. 319, 14 de febrero de 1920; cit. por Susan Kirkpatrick (2003) en *Mujeres, Modernismo y vanguardia en España*, Madrid, Ediciones Cátedra-Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer, pág. 220.

En la página 220 de la obra citada de Susan Kirkpatrick figura literalmente el texto citado, con esta nota al pie:

Federico García Sánchez, «La Venus actual», *La Esfera* 7, núm. 319 (14 de febrero de 1920); cit. en Litvak, *Introducción*, 32.

A quien esté familiarizado con las Letras de los años veinte, ese «García Sánchez» le resulta vaga y aproximadamente familiar. En efecto, se trata del valenciano Federico García Sanchiz (1886-1941), colaborador de *El Imparcial*, *ABC*, *Blanco y Negro* y *La Esfera*, novelista, ensayista, autor de libros de viajes y notorio charlista y charlatán, además de partidario entusiasta del alzamiento de 1936 y luego miembro de la Real Academia Española. Estamos ante una notoria prueba de los peligros de hablar por boca de ganso:

Ferris ha copiado a Kirkpatrick, que a su vez ha copiado a Litvak. Ninguno de los tres conoce la época lo suficiente como para identificar a Federico García Sanchiz, ni se ha tomado la molestia, que nunca debe olvidarse como requisito profesional básico, de comprobar las referencias ajenas, aunque esa comprobación no fuera tan fácil como lo es hoy al encontrarse [La Esfera](#) entre los fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de España. Acudiendo al original se habría corregido el error en el apellido del autor, y se habría comprobado que además la cita está mal dada, al omitir el requisito de señalar mediante puntos suspensivos entre corchetes lo que se amputa en un texto que se dice literalmente copiado. Lo que en verdad imprime [La Esfera](#) es esto:

Cambió el ambiente del mundo, y una de sus consecuencias ha sido la creación de otro modelo femenino. Después de las madamas y de las emperatrices, de las ninfas, de las inspiradoras de cromos, vinieron los perfiles enigmáticos, las vampiresas, la musa fatal, el *chic*, las brujitas frívolas, y ahora llegan unas mujeres feas y adorables, sanas, desceñidas y que olvidaron el uso del corsé, reidoras con sus carnosos labios, arriscadas, fuertes, que parecen heroicas junto al hombre, con sus trajes entallados y sus pulseras...

Yo daría a mi querido y antiguo amigo José Luis Ferris el mismo consejo que di siempre a mis estudiantes en Alicante, y que sin duda le dieron a él en Salamanca: compruebe usted toda referencia antes de darla por buena, aunque la esté copiando del mayor erudito. Donde menos se piensa, salta el gato que se nos da por liebre.

Otras veces el apresuramiento lleva a hacer afirmaciones incontestablemente falsas. En las páginas 202 y 203 se dice lo siguiente, a cuento del Segundo Congreso para la Defensa de la Cultura de 1937:

Se inauguró en la ciudad levantina [Valencia], entonces sede de la República, el 4 de julio de 1937, y allí permanecerían los invitados –salvo alguna jornada organizada en la capital de España o en la Ciudad Condal– hasta el día 11.

Me pregunto cómo puede una ciudad ser sede de una república, si no es en la Italia del Renacimiento. Valencia fue sede, pero de la capitalidad efectiva y el gobierno de la Segunda República Española a partir del 6 de noviembre de 1936, y durante casi un año. En la página 204 se reitera la supuesta cronología y localización del congreso de 1937:

El Congreso, que como hemos señalado dio comienzo en Valencia el 4 de julio, fue inaugurado por Juan Negrín [...] y clausurado una semana después por Antonio Machado.

Lo cual no es exacto, pues si el Congreso comenzó efectivamente en Valencia el 4 de julio, continuó en Madrid entre el 6 y el 8, pasó a Barcelona el 12 y concluyó en París los días 16 a 18. El 5, 9, 11 y 13 fueron días de viaje, y el 14 y el 15 de descanso en París. Así que no una semana, del 4 al 11 de julio, sino dos, del 4 al 18, y París además de Valencia, Madrid y Barcelona. Todo ello consta en un conjunto documental conocido y accesible desde hace cuarenta años, en recopilación de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider[1].

Otras afirmaciones resultan también equívocas, cuando no radicalmente erróneas. Hablando del primer viaje a la Unión Soviética de Rafael y María Teresa, leemos en la página 103:

La visión que dieron de la Unión Soviética que descubrieron en ese primer viaje, como otros intelectuales y escritores que la visitaron en los años veinte y treinta, era una estampa perfecta de prosperidad, optimismo y armonía.

La rotundidad de esta afirmación supone olvidar no sólo la denuncia de Gide en sus dos obras *Retour de l'URSS* (1936) y *Retouches à mon retour de l'URSS* (1937), sino la temprana lucidez del español Fernando de los Ríos en *Mi viaje a la Rusia soviética*, un libro que circuló mucho y se reeditó varias veces desde su primera edición en 1921 (Madrid, Caro Raggio), y las voces de Gaetano Salvemini y Magdeleine Paz en el Primer Congreso para la Defensa de la Cultura de París, en junio de 1935[2].

Sigamos. En página 161 se dice que Pedro Salinas tuvo noticia del alzamiento de 18 de julio de 1936 estando en Wellesley College, cuando de hecho no salió de España hasta cuarenta días después y desde Santander, donde era secretario general de la Universidad Internacional de Verano. El viaje a Estados Unidos estaba previamente planificado y autorizado, según su carta a Jorge Guillén de 19 de marzo de aquel 1936[3]. En la página 184 dice Ferris que Juan Gil-Albert era miembro del Partido Comunista, sin aportar ningún dato que justifique tal novedad. ¿Quién era «el archivero Antonio Moñino»? (*sic*, p. 172). ¿Será Antonio Rodríguez-Moñino? En el índice de nombres no viene, pero «el archivero Antonio Moñino» sí aparece en *La Historia tiene la palabra*, y también en el estudio preliminar de la edición de 1977 que ha manejado Ferris[4].

Por último, Ferris, a mi modo de ver, se muestra excesivamente crédulo y complaciente ante la llamada custodia y salvación del patrimonio artístico español, asunto en el que asiente a pies juntillas a la versión de María Teresa, su fuente primordial: *La Historia tiene la palabra*[5], antes citada. Es verdad que cita otras fuentes en ese terreno, pero todo indica que no ha pasado directamente por ellas y con el debido detenimiento.

Se trata de una cuestión vidriosa y ambigua. En mi opinión, en un primer momento puede hablarse de custodia y salvación, o defensa y protección, en función de varias circunstancias imperativas como la existencia de bienes mal conservados por desatención de sus propietarios, vacantes (abandonados por estar en zona de guerra o pertenecer a partidarios de la sublevación huidos o asesinados), robados por asociaciones políticas y sindicales, o indefensos como los de la Iglesia. La protección estaría justificada contra los daños de la guerra (fuego artillero, bombardeo aéreo, incendio) y los saqueadores y los incontrolados de ambos bandos. Pero yo diría que pronto la cuestión se convirtió en saqueo y exportación de acuerdo con los designios que encubre la actuación de la Caja General de Reparaciones, no tratándose ya sólo de proteger el patrimonio artístico sino de mantener una selección, significativa por su valor económico, en manos de un Estado que quería siempre y en todo lugar disponer de él, habida cuenta de las necesidades de la guerra y del eventual exilio[6].

Desde esta perspectiva cobra sentido la inquietante y ambigua observación de María Teresa León acerca de «las trascendentales razones de orden militar y político que había para evitar a toda costa la destrucción de esa riqueza» (la del Museo del Prado; *La Historia tiene la palabra*, ed. cit., p. 50). ¿Por qué razones militares y políticas, y no históricas, culturales o estéticas?

Cómo entender el traspaso de las competencias en materia de patrimonio artístico y cultural al Ministerio de Hacienda por «decreto reservado» de 9 de abril de 1938[7]. Cómo justificar el robo a mano armada que fue la requisita (dirigida por Wenceslao



Roces, subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y Antonio Rodríguez-Moñino), sin inventario y por orden del Ministerio de Hacienda, de las colecciones numismáticas del Museo Arqueológico Nacional los días 4 y 5 de noviembre de 1936, una de las mayores pérdidas del patrimonio español durante la Guerra Civil: dos mil ochocientas monedas de oro griegas, romanas, bizantinas, árabes, visigodas y de otras épocas, con un peso aproximado de diecisiete kilos y un valor numismático incalculable[8]. Cómo entender el tren de veintidós vagones cargados de obras de arte que llegó a Ginebra el 13 de febrero de 1939, y cuyo contenido, tras diversas peripecias, fue entregado por la Sociedad de Naciones, el 30 de marzo, al Gobierno del general Franco, y que, tras ser en parte expuesto del 1 de junio al 31 de agosto, regresó a Madrid el 9 de septiembre[9]. Eso sin contar con el envío a Méjico del tesoro del yate Vita[10] y los tesoros acumulados en los castillos de Perelada, Figueras, la mina de talco de la Vajol y los depósitos propios del Gobierno de Cataluña.

No parece evidente la razón del azaroso traslado de la parte del patrimonio artístico que fue siguiendo los desplazamientos del Gobierno. Se ha dicho que la aviación sublevada bombardeaba intencionadamente museos y edificios artísticos, lo cual es posible, tanto como que las bombas que en ellos cayeron estuvieran destinadas a los edificios de interés militar, dotados o no de defensa antiaérea, que se encontraban en el centro de Madrid[11]. Lo que sin duda debería decirse es que, como en casi todas las guerras, los bombardeos se hacían desdeñando los posibles daños colaterales que pudieran sufrir edificios e instalaciones sin interés militar, incluso los de valor artístico o cultural[12]. Parece fuera de duda que el vandalismo contra el patrimonio histórico-artístico se dio en ambos bandos: el bombardeo franquista de Guadalajara, el 6 de diciembre de 1936, sin propósito militar, que destruyó el palacio del Duque del Infantado; el salvajismo destructor de los anarquistas que se cebó en las iglesias de Castellón en los primeros meses de la guerra. En ocasiones, uno y otro bando ejercieron conjuntamente su labor destructora, como en Alcalá de Henares[13].

José Renau (a quien Ferris se obstina en llamar «Josep»), justificaba no sólo la apropiación y custodia sino los traslados, mientras la Oficina Internacional de Museos consideraba preferible proteger las obras de arte en los mismos museos, construyendo en ellos refugios adecuados, o bien situar esos refugios lejos de los frentes, las grandes vías de comunicación y las grandes concentraciones humanas e industriales[14]. Asimismo afirmaba Renau que los atentados contra el patrimonio histórico-artístico formaban parte de un deliberado proyecto de guerra total destinado a quebrantar la moral de la España republicana. A su modo de ver, la guerra moderna se proponía como objetivo «el corazón mismo del pueblo atacado», y así se atentaba expresamente contra hospitales, monumentos históricos y centros de cultura:

Todo lo que puede socavar la confianza y la seguridad humanas fortalece al enemigo y disminuye las resistencias que encuentra. Y quebrar la fuerza moral de un pueblo haciéndole sentir toda la potencia ineluctable de destrucción que lo acecha por doquier es el principio rector de ciertas teorías modernas de la guerra [...]. Los monumentos del pasado y el patrimonio artístico y cultural juegan un papel cada vez más importante en la moral y en la conciencia de los pueblos civilizados [...]. La destrucción de los monumentos y obras de arte favorece momentáneamente ciertos objetivos psicológicos del enemigo[15].

En todo caso, cabe preguntarse si era aconsejable trasladar las obras de arte por carretera y en condiciones precarias, y en qué medida era Valencia un lugar seguro. El puerto era esencial para la exportación y la recepción de suministros y material de guerra ruso, y por eso puerto y ciudad fueron objeto constante de bombardeos aéreos y navales desde Mallorca.

En algunos casos, los puntos de vista de María Teresa abren abismos de inquietante conjetura: así cuando habla de «retirar cuantos objetos y cuadros pudieran peligrar si El Escorial tuviera que ser defendido» (*La Historia tiene la palabra*, ed. cit., p. 47). Si el monasterio estaba en zona de frente, la mejor forma de defenderlo era declararlo ciudad abierta, y abandonarlo dejando una guardia encargada de su custodia. ¿Se trataba de defender El Escorial, o más verosímelmente, de defenderse en El Escorial, utilizando los macizos muros como fortificación? Muchas veces se ha hecho: recuérdese el caso de Montecassino en 1944.

El asentimiento beato a todo cuando concierne a María Teresa choca frontalmente con lo que sabemos de su irresponsable e incompetente actuación, por designación de Renau, en las primeras evacuaciones a Valencia de obras de arte del Museo del Prado, del 7 al 11 de diciembre de 1936. No lo sabemos porque lo afirmara la propaganda enemiga, sino por la Junta de Protección del Tesoro Artístico, según la cual ni fue capaz de seleccionar e identificar adecuadamente las obras de arte, ni de sacarlas del Prado con la necesaria protección, entre ellas *Las Meninas de Velázquez* y el *Retrato de Carlos V* de Tiziano. La denuncia de la Junta consiguió que fuera en seguida destituida[16].

Y finalmente, la mejor forma de proteger el patrimonio nacional era probablemente considerar, de verdad y no de boquilla, que pertenecía al pueblo español, fuera quien fuera el que ganara la guerra y gobernara en el futuro. «Jamás el Gobierno ni el pueblo español pensaron en vender o hipotecar su patrimonio artístico», afirma categóricamente María Teresa León (*La Historia tiene la palabra*, ed. cit., p. 55). En primer lugar, ninguna de las dos Españas de 1936 o 1939 tenía derecho a suponerse depositaria exclusiva de la voluntad de la totalidad del pueblo español. En segundo, si el Gobierno no pretendía vender ni hipotecar, ¿por qué tal insistencia en llevar fuera de España una selección especialmente valiosa de su patrimonio artístico, una vez la guerra estaba perdida y el pueblo, que no podía exiliarse, sometido a las autoridades vencedoras? Un patrimonio artístico que seguía al Gobierno en sus desplazamientos, junto al tesoro de metales preciosos y joyas acumulado por la Caja General de Reparaciones[17].

Al margen de estas cuestiones, el relato de Ferris contiene algunos errores e inexactitudes fruto de un conocimiento superficial e incompleto de los hechos[18]. Francisco Javier Sánchez Cantón era subdirector del Museo del Prado y no director (p. 175), ya que este cargo había sido asignado el 19 de septiembre de 1936 a Pablo Picasso, que nunca lo desempeñó, pero cuyo nombre podía utilizarse para sancionar conductas ajenas a su voluntad y conocimiento. María Teresa León lo llama correctamente subdirector en *La Historia tiene la palabra* (ed. cit., p. 49), y también Alberti en su artículo «Mi última visita al Museo del Prado» (*El Mono Azul*, 3 de mayo de 1937). Como subdirector se cita a Sánchez Cantón en la bibliografía digna de

crédito[19].

«Los cuadros se transportaron en camiones del ejército a Suiza», escribe Ferris (p. 176), cuando en realidad pasaron a Francia en camiones, pero siguieron desde Ceret en tren[20]. Cominerías hasta cierto punto, que palidecen ante lo que a mi modo de ver es el error principal en este asunto: dejar la narración y la justificación de los hechos a la propia María Teresa, que como responsable directa no puede ser objetiva ni imparcial, no sólo por su necesidad y voluntad de autoexculpación, sino por su cerrazón y obstinación doctrinaria.

Termino estas consideraciones citando un artículo de María Teresa[21] titulado «La cultura, patrimonio del pueblo», publicado en *Ayuda. Semanario de la solidaridad* (núm. 31, 2 de diciembre de 1936):

El miliciano [...] comprende perfectamente que es el fascismo el que quema los libros, mientras nosotros guardamos en nuestros museos el viejo arte religioso; son los enemigos los que convierten las custodias de los antiguos orfebres en lingotes de oro con que poder pagar al extranjero la destrucción de España; son los incultos generales facciosos, que jamás visitaron en Prado ni la Biblioteca Nacional, los que han mandado incendiarlos.

No merece comentario la última afirmación; en cuanto a lingotes de oro, la embajada de España en París vendió, en 1938, 941 toneladas de plata, dos y media de oro y una ingente cantidad de piedras preciosas[22]. Quizá fundir objetos de metal precioso procedentes de robos y saqueos y venderlos convertidos en lingotes sea una modalidad de protección y conservación.

**Guillermo Carnero** es poeta y profesor honorario de la Universidad de Valencia. Sus últimos libros son *Fuente de Médicis* (Madrid, Visor, 2006), *Poéticas y entrevistas (1970-2007)* (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007), *Cuatro noches romanas* (Barcelona, Tusquets, 2009), *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009), *Una máscara veneciana* (Valencia, Institutò Alfons el Magnànim, 2014) y *Regiones devastadas* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017).

---

[1] *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* (1937), Barcelona, Laia B, 1978-1979, 3 vols., especialmente vol. III, *Ponencias, documentos y testimonios*.

[2] Véase Sandra Teroni y Wolfgang Klein (eds.). *Pour la défense de la Culture. Les textes du Congrès International des écrivains, Paris, juin 1935*, Dijon, Editions Université de Dijon, 2005, pp. 373-375 y 442-451. También, en el estudio mismo de Ferris, las páginas 180-181 tocantes a 1937.

[3] Pedro Salinas / Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Barcelona, Tusquets, 1992, p. 171.

[4] María Teresa León, *La Historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico)*, prólogo, selección del apéndice y notas de Gonzalo Santonja, Madrid, Hispamerca, 1977, pp. 47 y 9.

[5] No tiene en cuenta la siguiente bibliografía: Arturo Colorado Castellary, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008; Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla, *El tesoro del «Vita». La protección y expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la Guerra Civil*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014; VV.AA., *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del*

*patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, Madrid, SECC, 2010. Tampoco Josep Renau, *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980. Pero en la bibliografía, página 447, y en el capítulo IV, nota 18, viene citado Rebeca Saavedra Arias, *El patrimonio histórico artístico durante la guerra civil (1936-1939)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2013; en el mismo capítulo, nota 26, José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2 vols., 1982; en la nota 27, Isabel Argerich y Judith Ara, *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Museo del Prado, 2009.

[6] José Álvarez Lopera, *op. cit.*, I, p. 160.

[7] Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, pp. 54-57; Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla, *op. cit.* p. 52; José Álvarez Lopera, *op. cit.*, I, pp. 50 y 99-102.

[8] Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla, *op. cit.*, pp. 153-199.

[9] Arturo Colorado Castellary, *op. cit.*, *passim*. La parte no expuesta regresó antes, el 10 de mayo y el 14 de junio. Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, p. 123; José Álvarez Lopera, *op. cit.*, II, pp. 35-37.

[10] Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla, *op. cit.*, pp. 80-81.

[11] María Teresa León recuerda «el día [en] que se instalaron ametralladoras en el tejado del Ministerio de la Guerra» (*La historia tiene la palabra*, ed. cit., pp. 36-37), es decir, del palacio de Buenavista, en la plaza de Cibeles, hoy Cuartel General del Ejército de Tierra. De allí al Prado hay una distancia de setecientos metros. Por otra parte, en las inmediaciones de la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico se había establecido una fábrica de municiones, según Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla, *op. cit.*, p. 156. Véase José Álvarez Lopera, *op. cit.*, II, pp. 58-61.

[12] María Teresa señala (*La Historia tiene la palabra*, ed. cit. p. 49) «lo difícil que es para un aviador el control de sus objetivos». ¿En qué quedamos? ¿No estaban las bombas que cayeron en el Prado deliberadamente destinadas a dañar el museo?

[13] José Álvarez Lopera, *op. cit.*, II, pp. 108, 113 y 89-91.

[14] Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, p. 191; José Álvarez Lopera, *op. cit.*, I, p. 159.

[15] Josep Renau, *op. cit.*, pp. 71-103 y 115-117. Véanse, en confirmación, Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.* ..., p. 37, y José Álvarez Lopera, *op. cit.*, II, pp. 53-56.

[16] Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, pp. 37, 161 y 167-169; José Álvarez Lopera, *op. cit.*, II, p. 11.

[17] Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla, *op. cit.*, pp. 53-74; Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, pp. 22-23, 34-35 y 41; José Álvarez Lopera, *op. cit.*, I, p. 34.

[18] Conocimiento que debería tener en cuenta, y haber frecuentado, fuentes esenciales e imprescindibles como las obras ya citadas de Isabel Argerich y Judith Ara, José Álvarez Lopera, Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla.

[19] Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, pp. 36 y 167; José Álvarez Lopera, *op. cit.*, I, p. 157, y II, p. 11.

[20] Sobre el traslado a Ginebra, véase Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, pp. 36 y 63-95.

[21] Gregorio Torres Nebrera, *Los espacios de la memoria (la obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, pp. 37 y 218.

[22] Francisco Gracia Alonso y Gloria Munilla, *op. cit.*, pp. 53-74.