

Cuando Ranzato establece estos hechos, y otras muchas consideraciones inteligentes para cuyo comentario aquí no hay espacio, no pretende en modo alguno legitimar el golpe del 18 de julio de 1936, que desde un punto de vista democrático no tiene ninguna justificación. Sólo busca dejar constancia de cómo el miedo a la revolución a la postre favoreció notablemente la insurrección militar y le proporcionó unos apoyos que otras intentonas golpistas previas no habían logrado (el contraejemplo sería la encabezada por Sanjurjo el 10 de agosto de 1932). Que no hubiera una revolución comunista en marcha ni una estrategia bien definida en ese sentido no rebate estas afirmaciones. En la interpretación de Ranzato, el problema de fondo para comprender la acusada inestabilidad política y la intensa conflictividad de la primavera de 1936 fue el originario del Frente Popular: una coalición electoral y luego de gobierno constituida por «burgueses» y «proletarios» que divergían no sólo sobre los fines últimos, sino también sobre los fines a corto plazo, entre optar por las reformas y la revolución. Por tanto, concluye, lo que resulta discutible es «perpetuar la imagen de una España de anteguerra básicamente liberal y democrática, con un gobierno capaz de garantizar la continuidad de su régimen político-económico sin ningún peligro concreto de subversión revolucionaria, que habría sido arrastrada a la guerra civil sólo por un golpe militar reaccionario y fascista».

*Fernando del Rey*

Universidad Complutense de Madrid

ROBERT M. EDSSEL y BRET WITTER: *The monuments men. La fascinante aventura de los guerreros del arte que impidieron el expolio cultural nazi*; Destino, Barcelona, 2012.

Desde mediados de los años noventa del pasado siglo el expolio de obras de arte –y de otro tipo de bienes– constituye una de las líneas de investigación más fructíferas sobre el nazismo. La caída del muro de Berlín, el final de la guerra fría, la descomposición de la URSS y la reunificación de Alemania retornaron a un primer plano de la actualidad diversos problemas cerrados en falso en la posguerra mundial, entre ellos el de la devolución a sus legítimos dueños de los bienes expoliados por los nazis. En 1997, la *Nazi Gold Conference*, celebrada en Londres, promovió la creación de comisiones nacionales de investigación sobre el paradero del oro saqueado por el Tercer Reich y no localizado o no restituído en la posguerra. Al año siguiente, la *Conference on Holocaust Era Assets* de Washington dedicó sus esfuerzos al problema del arte expoliado entre 1933 y 1945 y que no fue reintegrado a sus propietarios. Pero las iniciativas gubernamentales fueron a la zaga del trabajo de periodistas e historiadores que, mediada la década, llamaron la atención sobre el expolio y, especialmente, sobre el expolio de obras de arte.

En 1994 Lynn H. Nicholas publicó su libro *The rape of Europa: The fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War* (New York, 1994), que ofrecía una visión global del expolio nazi de obras de arte. Al año siguiente, el periodista Héctor Feliciano sacó a la luz *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des oeuvres d'art en France par les nazis* (París, Austral, 1995), texto con el que provocó una virulenta polémica al denunciar que el Estado francés poseía en torno a 2.000 obras de arte expoliadas por los nazis que no habían sido restituidas a sus dueños. También en 1995 se celebró en Nueva York el symposium internacional «*The Spoils of War – World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*», al que acudieron historiadores de los viejos países contendientes así como de los antaño neutrales (1), y que abordó no solo el expolio, sino también el complejo y espinoso tema de las restituciones. A estos textos pioneros les sucedieron en las siguientes décadas centenares de estudios que trataron el pillaje de obras de arte desde diversos ángulos: estudios sobre la institucionalización del expolio, los gustos artísticos de las élites nazis, las distintas ramas de la administración implicadas, casos nacionales, el destino de colecciones privadas o de determinadas obras de arte, biografías de coleccionistas, marchantes, saqueadores...

De todo esto apenas se ha editado nada en España. Sí es cierto que la editorial Destino publicó en 1996 el ensayo de Lynn H. Nicholas, y en 2004 el de Héctor Feliciano. Y poco más. Por eso es de celebrar que Destino haya decidido insistir en el tema y publicar *The monuments men*. Confieso que tuve mis dudas acerca de si reseñar este libro en una revista académica. Porque lo cierto es que no se trata de un libro académico, sino más bien de un texto de divulgación, con escaso aparato crítico, rayano por momentos en lo hagiográfico. Un libro cuya versión cinematográfica –dirigida y protagonizada por George Clooney– se acaba de estrenar. Su autor principal, Robert M. Edsel, tampoco es un historiador, sino un viejo jugador de tenis reciclado en empresario del petróleo que hace décadas comenzó a dedicarse como *hobby* al estudio de la preservación del patrimonio artístico europeo durante la Segunda Guerra Mundial y, en concreto, a la labor de los *Monuments men*, hasta acabar convirtiéndose en uno de los principales especialistas en este tema. En el año 2007 Edsel creó la *Monuments men Foundation for the Preservation of Art*, institución destinada a difundir el trabajo de los *Monuments men*, así como a financiar investigaciones sobre el expolio y la preservación del patrimonio artístico europeo durante la guerra. Entre otras cosas, Edsel fue el productor en 2006 de un excelente documental basado en el libro de Lynn H. Nicholas. No obstante, a pesar de que el libro tenga un carácter eminentemente divulgativo y de que el autor no sea un especialista académico, lo cierto es que merece la pena reseñarlo, en parte porque es uno de los pocos libros editados en España sobre el expolio nazi de obras de arte

---

(1) Elizabeth Simpson (ed): *The spoils of war. World War II and its aftermath: the loss, reappearance, and recovery of cultural property*, Harry N. Abrams, New York, 1997.

y, en parte, porque si es divulgación –no solo: el texto también recurre a fuentes de primera mano– es divulgación de alta calidad.

El libro cuenta en un estilo llano y accesible, por momentos trepidante, la historia de los oficiales de monumentos: los hombres y mujeres que integraron en el ejército aliado la *Monuments, Fine Arts, and Archives* (MFAA), en su mayoría estadounidenses pero también de otros doce países aliados –la URSS quedó al margen–, y que a lo largo de la guerra y la inmediata posguerra cumplieron una doble misión: proteger el patrimonio artístico europeo en el frente de guerra y, conforme los aliados iban ocupando nuevos territorios, recuperar las obras de arte expoliadas por los nazis para restituirlas a sus legítimos propietarios. Probablemente nunca una guerra desplazó fuera de su lugar tantas obras artísticas y culturales: solo de Francia los alemanes rapiñaron en torno a 100.000 piezas de distinta entidad, desde óleos hasta esculturas; desde muebles hasta libros y archivos. Y lo que es seguro es que nunca una guerra puso en danza a tantos especialistas en arte como lo hizo la Segunda Guerra Mundial. En el año 2000 Jonathan Petropoulos cifró en varios centenares el número de historiadores del arte, profesores universitarios, marchantes, artistas y coleccionistas que participaron, de uno u otro modo, en el expolio de obras de arte llevado a cabo por el Tercer Reich. Expolio oficial, pues el Reich proclamó su derecho a recuperar toda obra de arte creada a partir de 1500 cuyo autor fuera de origen alemán, encargada o terminada en Alemania o cuyo estilo fuera identificable como germano, pero también extraoficial, pues numerosos jefes nazis –empezando por Hitler y Goering y siguiendo por muchos notables de menor rango dispuestos a imitar los hábitos de sus jefes– fueron coleccionistas compulsivos de obras de arte que emplearon la maquinaria administrativa y militar alemana para ampliar sus colecciones (2). Buena parte de las víctimas del pillaje fueron propietarios judíos y por eso el expolio se considera hoy en día como parte esencial del Holocausto, pues solo se priva de todos sus bienes a quienes ya no se pretende reintegrar a la sociedad...

Los aliados también movilizaron a varios centenares de especialistas: en torno a 350 personas pasaron por las filas de la MFAA. Eran tipos generalmente alejados de la mentalidad militar y que por su profesión probablemente jamás pensaron que acabarían vistiendo de uniforme. Hombres de formación universitaria que ocupaban empleos altamente cualificados en el mundo del arte, o artistas: conservadores y directores de museos; escultores, pintores y arquitectos; profesores universitarios de historia del arte; marchantes y coleccionistas reputados, pero también simples estudiantes o aficionados al arte. Muchos no se encontraban en las condiciones físicas ideales para marchar al frente y la mayoría estaban por encima de la edad media de los combatientes normales. La MFAA nació en 1943, tras el desembarco norteamericano en Sicilia. En septiembre de 1943, el presidente Roosevelt creó la Comisión Estadounidense para

---

(2) Jonathan Petropoulos: *The faustian bargain*, Oxford University Press, 2000.

la Protección y Salvamento de Monumentos Artísticos e Históricos de Europa, presidida por el magistrado del Tribunal Supremo Owen Roberts, ante el requerimiento de un grupo de expertos en arte, encabezado por el restaurador y conservador George Stout, temerosos de que la eficacia en la consecución de los objetivos militares primara sobre la voluntad de preservar el patrimonio artístico europeo, como pudo comprobarse meses después tras la devastación de la Abadía de Montecassino. La Comisión Roberts decidió fundar una unidad militar destinada a defender el patrimonio cultural: la MFAA. Tanto en el avance desde el sur de Italia, como tras el desembarco de Normandía, los oficiales de la MFAA estudiaban junto al resto de los cuerpos del ejército los mapas del territorio por el que debían marchar las tropas aliadas y marcaban aquellos edificios que, ya fuera por su valor arquitectónico, ya fuera por su interés cultural, debían ser salvados de la destrucción cuando resultara posible. Una misión que generaba un conflicto permanente con el resto de las unidades militares: no en vano castillos, palacios, abadías, murallas históricas o los edificios que albergan a numerosos museos suelen estar emplazados en lugares estratégicos, con frecuencia utilizados por los alemanes como bastiones defensivos.

Pero la MFAA no solo trataba de preservar monumentos en el frente. Conforme este iba avanzando, los oficiales de monumentos trabajaban en la retaguardia para inventariar las piezas destruidas durante la guerra y, sobre todo, aquellas que habían sido rapiñadas por los alemanes de colecciones públicas o privadas y edificios religiosos. Esta segunda función de la MFAA fue esencial para reconstruir el panorama artístico europeo en la posguerra. Aquí, además, la labor de los oficiales de monumentos coincidió con la de otros amantes del arte que acabaron trabajando con la MFAA. Fue el caso de Rose Valland, una de las protagonistas del libro. Valland, conservadora del Museo del Louvre, colaboró con las autoridades del Reich en el envío a Alemania de obras de arte capturadas en Francia —de colecciones privadas o públicas—, que antes de cada traslado eran depositadas en el *Jeu de Paume*. Pero al tiempo que contribuía a organizar los convoyes, Valland se jugaba la vida inventariando todas y cada una de las piezas requisadas y su destino en Alemania. Las listas de Valland permitieron interceptar los últimos trenes cargados de obras de arte y recuperar buena parte de las obras expoliadas en Francia (3). Conforme el frente avanzaba hacia el este, los alemanes fueron acumulando sus colecciones de arte —con independencia de cuál fuera su origen— en depósitos seguros, a salvo de los bombardeos, emplazados generalmente en búnkeres bajo tierra o en minas de sal. Solo en el sur de Alemania y en Austria los aliados encontraron más de 1.000 depósitos con millones de piezas artísticas y otros tesoros culturales: la

---

(3) Rose Valland contó su experiencia en *Le Front de l'art: défense des collection françaises*, 262 pp. Paris: Plon, 1961. Y sobre el último convoy ferroviario cargado de obras de arte camino de Alemania, que fue interceptado por los aliados gracias a las indicaciones de Valland, el cineasta John Frankenheimer realizó en 1964 una magnífica película protagonizada por Burt Lancaster: *The train* (1964).

mina de sal de Merkers, en Turingia, albergaba cincuenta y cinco kilómetros de galerías abarrotadas de obras de arte; la de Altaussee, en Austria, contenía los fondos del museo que Hitler pretendía erigir en Linz: 6.600 pinturas; 1.000 acuarelas, dibujos y grabados, un centenar de esculturas y más de mil cajones con libros y archivos. La MFAA se hizo cargo de la administración de dichos depósitos. Y una vez acabada la guerra, inventarió todo el arte localizado en el territorio ocupado por los aliados occidentales, lo concentró en varios puntos de recolección e inició los trámites para la devolución a los gobiernos de los Estados ocupados de las obras saqueadas –que a su vez debían reintegrarlas a sus legítimos propietarios o, en la mayoría de los casos, a sus descendientes–, así como para la reconstrucción de las colecciones artísticas alemanas, una vez despojadas de los frutos del expolio.

*The monuments men* no es un libro objetivo. Tampoco lo pretende. Difícilmente podría serlo cuando su autor preside la fundación destinada a difundir la memoria de los oficiales de monumentos y es bien sabido que historia y memoria no siempre van de la mano. El texto se articula en torno a las biografías de un grupo selecto de integrantes de la MFAA y relata en tono hagiográfico sus andanzas por el frente durante la guerra y las ruinas de la posguerra. Sus protagonistas son tratados como héroes; apenas hay sombras: todo son luces. Y su título completo –*La fascinante aventura de los guerreros del arte que impidieron el expolio cultural nazi*– induce a engaño: los oficiales de la MFAA no impidieron el expolio cultural nazi. Pero contribuyeron a establecer el orden en el caos que los nazis provocaron, que no es poco, y evitaron que el avance de las tropas aliadas convirtiera en un páramo cultural la vieja Europa, que tampoco está mal. En cualquier caso, el libro ofrece un retrato apasionante del atribulado mundo del arte en Europa durante la guerra y la posguerra. Y aunque no sé exactamente qué cantidad de méritos se requiere para entrar en el panteón de los héroes, sí tengo claro que los oficiales de monumentos hicieron unos cuantos.

Miguel Martorell Linares

Universidad Nacional de Educación a Distancia

GIULIANA DI FEBO: *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*; Segunda edición ampliada y revisada, Universidad de València, Valencia, 2012.

En 1989 tuve la oportunidad de reseñar el libro de Giuliana di Febo sobre el culto barroco de Teresa de Ávila (1) (un libro que es el origen lejano del que examinamos ahora). Escribí por entonces que me parecía que «el trabajo tiene

---

(1) G. Di Febo, *Teresa d'Avila. Un culto barocco nella Spagna franchista, 1937-1962*, Napoli, Liguori, 1988; ed. española: *La Santa de la Raza*, Icaria, Barcelona, 1988.