

Un ejemplar propio: el *Marinero en tierra* habitado por María Teresa León

Irene García Chacón
Universidad de Valladolid, España

Abstract This article examines the visual and material aspects present in a book that, due to a series of interventions, becomes a unique work. In the 1930s Rafael Alberti (1902-1999) illustrated a copy of the first edition of *Marinero en tierra* (1925) as a gift for María Teresa León (1903-1988). She made her own marks in the book during her lifetime, converting it into her own space. This intimate space is transformed into a cultural crucible where creative complicities and historical realities, such as the Spanish Civil War, exile, and refuge, are summarized. The volume, by the will of the gift giver and the gift receiver, is no longer another printed copy of an important book, but is instead a living work with new and different connotations. Through this article, one reflects upon the book as an object and the value of drawings in books.

Keywords María Teresa León. Rafael Alberti. Illustrated books. Drawing. Albums. Exile.

Índice 1 Libros que se habitan. – 2 «Lo primero que dejó Rafael Alberti en mis manos». – 3 «Abro el libro donde está el dibujo. Es mío. Es mi propiedad». – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2023-09-22
Accepted 2024-03-14
Published 2024-06-17

Open access

© 2024 García Chacón | 4.0



Citation García Chacón, I. (2024). "Un ejemplar propio: el *Marinero en tierra* habitado por María Teresa León". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-20] 27-46.

1 Libros que se habitan

Carmen Bernárdez Sanchís (2001, 429) calificó el dibujo como «una forma de arte tradicionalmente silenciosa». A diferencia de otros géneros, requiere de materiales humildes y portables, se puede practicar en cualquier rincón y suele acabar por colarse a través de las rendijas de los quehaceres cotidianos. Se trata, pues, de una expresión estética sigilosa que, a pesar de tener una especial transcendencia tanto en las enseñanzas como en las prácticas artísticas, ha pasado en frecuentes ocasiones inadvertida para la historiografía.

Durante las vanguardias históricas en España el ejercicio del dibujo fue muy importante y los artistas con frecuencia practicaron este género en soportes que en trabajos precedentes hemos calificado como «no hegemónicos», es decir, aquellos que no se integran en el arte o el mercado convencional.¹ Entre estos dibujos destacan, sin duda, los que se llevaron a cabo en ejemplares una vez terminados y tras haber salido de la imprenta. Existe, pues, un número nada desdeñable de dibujos que se esconden, silentes, en libros y que, sin embargo, emiten multitud de gritos cuando posamos nuestra atención en ellos.

Así ocurre con la obra que nos proponemos estudiar en este artículo: una edición príncipe de *Marinero en tierra* que el poeta Rafael Alberti embelleció para la escritora María Teresa León, quien fue la propietaria del mismo. Posteriormente, pasó a su hija Aitana Alberti. En la actualidad se halla en una colección particular y cuenta con una edición facsímil (Alberti 2002). El dibujo, por el simple y a la vez determinante hecho de estar, personaliza el ejemplar, que deja de ser una copia en circulación para convertirse en una pieza única, pues ha sido modificada a mano por el artista, adquiriendo nuevas connotaciones. De esta manera, los libros con dibujos como este *Marinero en tierra* nos recuerdan algo que a veces olvidamos: los ejemplares no son textos, sino objetos que, además de contener palabras que relatan historias, tienen sus propias intrahistorias. Esta condición de piezas materiales los convierte en espacios físicos de unión, de uso, de intercambio y de conservación o de destrucción.²

Este artículo se ha escrito en el marco de una ayuda Recualificación Profesorado Universitario financiada por la Unión Europea NextGenerationEU (UVa-CONVREC-2021-185) y de los proyectos PID2020-117133GB-100 y PID2020-117997GB-100.

1 Empleamos el concepto de «dibujos en soportes no hegemónicos» y planteamos sus características tanto en nuestra tesis doctoral (defendida en 2018 en la Universidad Complutense de Madrid) como en García Chacón 2017.

2 Jo Labanyi (2010) propuso entender los textos como formas de expresión de las prácticas culturales, destacando la importancia de su materialidad y de su capacidad para generar emociones.

María Moliner (2007, 1514) definió *habitar* como «ocupar, poblar». Los ejemplares habitados mediante elementos plásticos son objetos que se ocupan, se pueblan, no solo con la lectura, sino con los cinco sentidos. También, como veremos a través de los testimonios de León y Alberti, con el corazón. Se pueblan, en primer lugar, por la persona que realiza los trazos. El dibujante no podrá ya ser enajenable del objeto que ha reconfigurado. No obstante, en la mayoría de ocasiones el dibujo, cual dedicatoria, se elabora para alguien y el propio acto refuerza el obsequio que supone este gesto. El otro, por su parte, se filtrará en el ejemplar dibujado. Al estudiar los paratextos, Gérard Genette (2001, 120-2) señaló que la dedicatoria del ejemplar, a diferencia de la impresa, no supone solo «un acto simbólico sino también un acto efectivo» que revela el «carácter privado» tanto de un vínculo como de la propia comunicación. En esta manera de relacionarse con el otro podemos entender la inclusión de un dibujo como una forma doble de expresar consideración, ya que no solo muestra ese interés hacia el receptor, sino que, además, lo hace alejándose de los convencionalismos esperados. Se trata de dibujos destinados a una persona específica, es decir, *dedicador* y *dedicatario* quedan unidos de forma material y simbólica en una misma página.

Habitar un ejemplar, poner el cuerpo y la mente en él, significa transformarlo, darle alma, a la vez que considerarlo, en algún sentido, una pequeña parte de uno mismo. Walter Benjamin (2015, 55-6), bibliófilo empedernido, fue quien advirtió este lazo que se establece entre el propietario y un objeto estimado, incidiendo en que el verdadero coleccionista asume a través de «la posesión»:

la relación más profunda que se pueda mantener con las cosas: no se trata [...] de que las cosas estén vivas en él; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas.

Así pues, cuando un ejemplar es capaz de humanizarse a través de un dibujo, un ser humano puede mediante un dibujo habitar un objeto.

2 «Lo primero que dejó Rafael Alberti en mis manos»

Rafael Alberti dibujó de manera asidua en libros. En el catálogo de la exposición *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, retrospectiva dedicada a su trayectoria, se recogen alrededor de una treintena de volúmenes con dibujos confeccionados por el poeta, además de otros ejemplos que le dedicaron compañeros como José Bergamín o José María Hinojosa (Pérez 2003).³

Entre los dibujos en ejemplares realizados por Alberti encontramos uno con gran significación. Es un libro. Sus páginas fueron impresas en 1925 en Madrid por Biblioteca Nueva. Sin embargo, no es solo un libro. Su encuadernación de piel azul y su adorno de plata dan cuenta de la importancia que tuvo para sus autores y propietarios. Es un ejemplar. Su lomo ajado y la acidez de sus páginas expresan el paso del tiempo. Sin embargo, no es un ejemplar más. Tiene un dibujo elaborado con tinta negra y ceras de vivos colores. Asimismo, posee un conjunto de anexos visuales y anotaciones manuscritas que remarcan la importancia del libro como objeto. A través de los añadidos en diversas páginas el poeta y la escritora invadieron sus espacios, fortificaron su papel y alteraron su composición y, por ende, su propia lectura. Sabemos, además, que estas acciones llevadas a cabo en el ejemplar no fueron baladíes. Este *Marinero en tierra* tuvo tanto para Alberti, autor e ilustrador del volumen, como para León, receptora e interventora del mismo, un especial valor sentimental. Ambos escritores dedican a esta pieza diferentes pasajes de sus memorias y, como recogen, fue uno de los pocos objetos que se llevaron consigo cuando tuvieron que exiliarse en 1939. En *Memoria de la melancolía* (1970), la escritora desvela los orígenes de este ejemplar:

Lo primero que dejó Rafael Alberti en mis manos fue un dibujo. «Naufragio y Salvación de Rafael Alberti», está escrito debajo de una Virgen a quien ha rodeado de una cinta: «Nuestra Señora del Amor Hermoso». (León 1999, 206)

Aunque Gregorio Torres Nebrera, responsable de la rigurosa edición de *Memoria de la melancolía* que citamos, explique en sus notas que no tiene noticia del dibujo descrito por León, los títulos aportados por la narradora, así como las memorias de su hija Aitana, quien escribió acerca del volumen y relató el valor familiar que le fue concedido (Alberti 2009, 186-9), nos llevan a afirmar que hace referencia al

³ La exposición, comisariada por Juan Manuel Bonet, Carlos Pérez y Juan Pérez de Ayala, se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Posteriormente, el Gremio Madrileño de Libreros de Viejo organizó la muestra *Dedicatorias* cuyo catálogo tiene una sección de los ejemplares dedicados de Alberti (Marchamalo 2009, 95-111).

ejemplar que aquí estudiamos. Si, como hemos visto en estas líneas, lo «primero que dejó Rafael Alberti» en sus manos «fue un dibujo» (León 1999, 206), se realizaría hacia 1930, año en el que coincidieron por primera vez.⁴ A pesar de que para esa fecha Alberti tenía poemarios más recientes –*Cal y canto* o *Sobre los ángeles* eran de 1929–, eligió regalar un ejemplar de *Marinero en tierra*, título que tenía una especial importancia, ya que había sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura 1924-25 y le había otorgado una notable visibilidad en el campo cultural de la época. Ante las inseguridades de juventud, *Marinero en tierra* había supuesto su afirmación como escritor, arraigando su nombre en el panorama literario. Por tanto, Alberti no regaló una obra cualquiera. Tampoco una copia cualquiera. De manera generosa, ofreció a León su ejemplar personal que le había acompañado los años previos en los que él mismo había ido habiéndolo, pues en el interior de cubierta poseía adjunto un papel con una anotación que había encontrado cuando recogió del Ministerio el original presentado al Premio, manuscrito que había guardado y pegado en su libro [fig. 1]. En *La arboleda perdida* (1959) relató de esta forma el descubrimiento:

Aquella misma noche, al andar en mi cuarto hojeando mi manuscrito, saltó de entre sus páginas un papelillo amarillento, medio roto, escrito con una diminuta y temblorosa letra. Decía:

MAR Y TIERRA

Rafael Alberti

Es, a mi juicio, el mejor libro de poemas presentado al concurso.

ANTONIO MACHADO

¡Con qué alegría y estremecimiento leí y releí aquel hallazgo inesperado! Todavía lo conservo en la primera página de un ejemplar viejísimo de *Marinero en tierra*, lo único que por una rara casualidad pude salvar conmigo de la guerra española. (Alberti 1975, 202)

⁴ Sobre el encuentro entre Alberti y León, cf. Ferris 2017, 83-94.

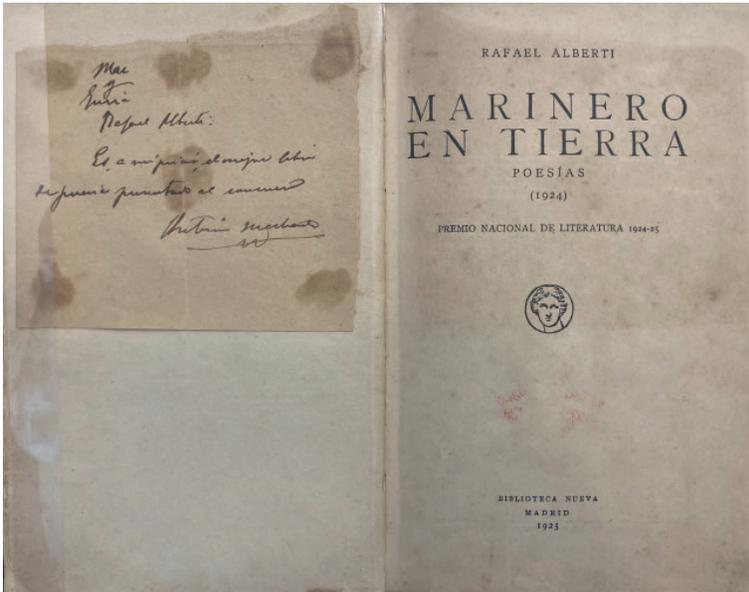


Figura 1 Antonio Machado, anotación manuscrita adherida al ejemplar de *Marinero en tierra*, interior de cubierta. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

Además de este adjunto, Alberti personalizó el regalo creando un dibujo para León en el que la presenta cual Virgen, portando hábito, corona y un largo rosario que pende de sus manos [fig. 2]. Se yergue en una humilde barca de madera, como la de los pescadores, en cuyo borde se inscribe el letrero «NTRA. SRA. DEL AMOR HERMOSO».⁵ Cuatro aves envuelven la figura que queda enmarcada por unas alegres guirnaldas que evocan las festividades relacionadas con la Virgen del Carmen, patrona de los marineros. En contraste a los colores cálidos de la zona superior, destaca el azul de la parte inferior con el que se plasman el mar, dos peces y un marinero. Se trata de un joven Rafael que brota de entre las olas para sujetarse en la barca. No hay duda de quiénes son los dos protagonistas de la composición, pues se reconocen gracias a sendas fotografías recortadas y pegadas que se han usado para construir los rostros. Este *collage* finaliza con un texto. En letras rosas y mayúsculas se traza una leyenda que puede dar título a la obra: «NAUFRAGIO Y SALVACIÓN DE

⁵ El culto a la Virgen María bajo la advocación de la Madre del Amor Hermoso se remonta a la edad patristica. Alberti podría haberla elegido para esta composición por el evocador nombre.



Figura 2

Rafael Alberti, *Naufragio y salvación de Rafael Alberti*. Ca. 1930. Dedicatoria dibujada realizada en el ejemplar de *Marinero en tierra*, p. 6. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

RAFAEL ALBERTI». Estas palabras subrayan un aspecto llamativo del propio dibujo: la mano derecha de Alberti, expresiva y de importante tamaño, se sostiene en la barca de León, hecho que le permite flotar e impide su hundimiento. Alberti incide aquí, mediante el gesto plástico, en una idea expresada en composiciones poéticas del propio *Marinero en tierra*. En el poema «Día de amor y bonanza», por ejemplo, había escrito:

Que tú me salvarás, ¡oh marinera
Virgen del Carmen!, cuando la escollera
parta la frente en dos de mi navío [...] (Alberti 1925, 173)

Asimismo, no podemos olvidar que la impronta popular en las formas y los temas de este dibujo está presente en otras representaciones pictóricas de los años de juventud del gaditano. Según el testimonio de Alberti, el día que conoció a Federico García Lorca recibió el encargo de retratar al granadino junto a un olivo. Sobre la copa debía aparecer la Virgen del Amor Hermoso, la misma identificada con el rostro de María Teresa León en este ejemplar de *Marinero en tierra* (Alberti 1975, 168). También para Lorca hizo el cuadro titulado *Aparición de la Virgen de los Milagros al rey Alfonso el Sabio*, que

muestra una Virgen enmarcada en guirnaldas en la parte superior – en esta ocasión sin rostro– mientras que una figura masculina la observa en la zona inferior.⁶

Sin embargo, como hemos indicado, en el *collage* del libro que estudiamos el rescate está encarnado por la figura de León. Con la ilustración ofrendada Alberti declaraba un sentimiento y manifestaba lo que había significado conocer a la escritora, quien lo había salvado. La importancia de este encuentro, escenificada en la imagen de que el poeta «braceaba en lo oscuro» (como las aguas del dibujo) cuando León apareció para rescatarlo, volverá a ser expresada mediante otros cauces y en otras épocas, tal como demuestran los versos de «Retornos de un amor recién aparecido» (Alberti 2006, 328). Se trata de una misma emoción narrada en dos tiempos diferentes. El tiempo es, precisamente, otro agente esencial a la hora de analizar este *Marinero en tierra*. El preciado objeto acompañó al regalador y a la regalada a lo largo de sus trayectorias y, según el momento vital en el que se encontrasen, fue adquiriendo distintas connotaciones. De hecho, podemos entender el gesto albertiano de entregar su propio ejemplar, con el manuscrito machadiano que tanto había significado para él, como una forma de compromiso personal y creativo. De alguna manera, al ofrecer este libro de su pasado literario, Alberti proponía a León un proyecto de futuro.

La pieza ofrendada se convirtió en materia de una historia compartida. A diferencia de otros ejemplares dibujados por Alberti, el poeta no se desprendió por completo de él al obsequiarlo. Es más, pensamos que las intervenciones de Alberti no acabaron con la entrega del regalo a León. Posteriormente, el poeta pudo seguir utilizándolo y trabajando con él como hacen intuir las cruces que reflejan una selección de poemas, algunos de los cuales se recogen en la antología que configura *Poesía 1924-1930* (Madrid: Cruz y Raya, 1935) o la presencia de algunas tachaduras, cambios y correcciones que más tarde introducirá en la segunda edición de *Marinero en tierra* (Buenos Aires: Schapire, 1943). Asimismo, en la página 23, al final del segundo soneto, hallamos un recorte de la traducción al francés. En este sentido, se trata de un ejemplar en modificación por el regalador a lo largo de los años, un ejemplar de referencia y consulta, un ejemplar al que acudir y a partir del cual seguir creando. No en vano, de ese libro primigenio terminaron naciendo otros libros.

⁶ Sobre la historia de estas dos composiciones albertianas, cf. Jiménez Gómez 2010, 39-42. Aitana Alberti (2009, 187) relaciona el nombre de la composición para León con el cuadro encargado por Lorca. En la mencionada edición de *Memoria de la melancolía* Torres Nebrera apunta el nexo entre la descripción del dibujo que hace León con el último cuadro citado de Alberti (León 1999, 206-7). La Virgen de los Milagros, a la que Alberti dedica un poema en *Marinero en tierra*, es patrona de El Puerto de Santa María, localidad natal del escritor.

3 «Abro el libro donde está el dibujo. Es mío. Es mi propiedad»

María Teresa León advirtió la significación de la ofrenda hecha por Rafael Alberti. Conviene recordar que tanto el texto de *Marinero en tierra* como el ejemplar físico que aquí estudiamos tuvieron en la escritora una impronta destacable. Por un lado, en esos años treinta – cuando Alberti entregó el dibujo dedicado y cuando, según el propio testimonio del gaditano, se pasaba las horas trabajando con León en algunos poemas (Alberti 1975, 301)–, colaboraron en *Rosa-Fría, patinadora de la Luna* (1934): un libro de cuentos de León con ilustraciones de Alberti para el que la escritora eligió un título que procedía de uno de los poemas que formaban parte de *Marinero en tierra*.⁷ Por otro lado (y quizás el aspecto más sugerente), el objeto libro *Marinero en tierra* no estuvo concluso ni cerrado cuando pasó a ser propiedad de la receptora del obsequio. También la dedicataria modificó el ejemplar, dando lugar a un libro en comunión en el que ambos, regalador y regalada, dejaron trazas constantes de su presencia (Alberti 2009, 187). Además de los añadidos con intención práctica de Alberti que hemos señalado en el epígrafe anterior, destacan las acciones de León, quien prosiguió modificando vivamente el libro mediante diversos anexos. De esta manera, el ejemplar se convirtió en la materialización de la complicidad existente entre ambos escritores al tiempo que muestra cómo la intervención en un objeto cotidiano provocó su metamorfosis en una pieza única.

En la portada, es decir, nada más abrir el libro (pues este ejemplar no conserva la portadilla) encontramos la impronta de unos labios de carmín. En sus páginas el volumen contiene quince recortes de viñetas de aleluyas y de un juego infantil que en algunos casos guardan relación con los poemas a los que acompañan.⁸ En ese sentido, podemos entenderlos como ilustraciones a los versos, ya que refuerzan aspectos del texto. Por ejemplo, hallamos un recorte de un barco navegando sobre las aguas con sus velas izadas justo antes de los primeros versos de la página 8:

⁷ Analizamos la colaboración textual-plástica en *Rosa-Fría, patinadora de la Luna*, la importancia de *Marinero en tierra* en los inicios de la relación entre Alberti y León, así como otros aspectos señalados en García Chacón 2020.

⁸ Estos recortes se encuentran en las páginas 8, 44, 45, 51, 53, 61 (no aparece en el facsímil), 67, 81, 85, 92, 98, 143, 144 (se encuentra en la 57 del facsímil), 157, 198 del original. El facsímil presenta las diferencias indicadas con el original debidas bien a errores de composición del facsímil bien a cambios efectuados en el original tras la realización del facsímil.

Yo, marinero, en la ribera mía,
 posada sobre un cano y dulce río
 que da su brazo a un mar de Andalucía,
 sueño en ser almirante de navío,
 para partir el lomo de los mares,
 al sol ardiente y a la luna fría. (Alberti 1925, 8)

En la página 45 una imagen de papel de un tren complementa los versos «El tren de la una... | el tren de las dos...» que se sitúan a su izquierda (Alberti 1925, 44). En la 198 una figura toca un instrumento sentada en la orilla en el poema titulado «Ribera» [fig. 3]. Estas adhesiones de papel, a su vez, inciden en la condición material del ejemplar.



Figura 3

Recorte de papel adherido al ejemplar de *Marinero en tierra* junto al poema «Ribera», p. 198. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

Asimismo, contribuyen a este hecho diecinueve fotografías en blanco y negro de diferentes dimensiones –una de ellas, un retrato de León tomado hacia 1930, es recorte de prensa de la imagen que apareció ilustrando un artículo dedicado a la escritora en *La Gaceta Literaria* (R.M. 1930, 12)-.⁹ Suponen recuerdos en imágenes de diferentes mo-

⁹ Las fotografías se encuentran en las páginas 7 (León en su niñez), 17 (León y Alberti en un barco, años 30), 31 (León en la playa, años 30), 41 (Alberti en el claustro románico

mentos vitales que enlazan con el pasado. Hay un retrato que traslada a la infancia: la primera fotografía que encontramos, desvaída, muestra a una León niña que sonríe, despreocupada y con todos los posibles caminos de la vida por delante. No en vano, acompaña el primer título del libro, «Sueño del marinero», por lo que palabra e imagen inciden de manera poética en las oportunidades del porvenir. Distintas fotografías capturan instantes de época vanguardista. En una composición cinematográfica, ya que puede recordar a los enredos de las comedias de cine mudo que el propio Alberti homenajeó en el grupo de poemas «Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos» (1929), el gaditano intenta escapar mientras un policía, jocosamente, lo agarra del brazo. Una escenográfica imagen muestra a Alberti y José Herrera Petere de perfil en un vagón de tren. Los dos poetas se habían conocido en el verano de 1929 en Cercedilla, donde Alberti había acudido para compartir unos días con su pareja de ese momento: la pintora Maruja Mallo. Esta fotografía del álbum y la siguiente, en la que el gaditano empuja un tonel, guardan cierta relación con la conocida serie de fotografías que por esas fechas Mallo realizó con su hermano Justo, en las que también encontramos toneles, vagones y vías de tren. Algunas imágenes hablan de la guerra civil española. Tras el poema «Funerales» aparece una estudiada foto, que ilustró el libro *Poesía, 1924-1937* (Madrid: Signo, 1938), en la que Alberti, en contrapicado, dirige su mirada hacia el cielo mientras que de fondo se divisa publicidad antifascista. En otra la escritora posa con actitud teatral y con el traje que usó para la representación de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* en la Alianza de Intelectuales Antifascistas [fig. 4].

Como podemos ver, las imágenes recogen tanto períodos en los que los escritores todavía no se habían conocido como otros en los que ya habían decidido emprender una historia en común. Se fueron adhiriendo al ejemplar fotografías que eran recuerdos que León y Alberti conservaban antes de encontrarse junto con otras que fueron tomadas tras la existencia del propio ejemplar dibujado y regalado.

de Santo Domingo de Silos, 1925), 73 (Alberti con los escritores Fernando Villalón y Manuel Altolaguirre en la plaza de Cibeles de Madrid, 1928), 93 (Alberti y un policía, años 20-30), 101 (Alberti y el poeta José Herrera Petere posando de perfil en un tren, ¿Cercedilla, 1929?), 103 (Alberti y ¿Herrera Petere? moviendo un tonel, ¿Cercedilla, 1929?), en el facsímil esta fotografía se encuentra en la página 102), 109 (los poetas Adriano del Valle, Villalón y Luis Cernuda, años 20), 118 (recorte de prensa de fotografía de León, 1930), 129 (busto de Alberti recortado, años 20-30), 131 (Alberti y León junto a cuatro amigos, años 30), 135 (Gustavo Durán y su mujer Bonté Crompton), 165 (el escritor Jules Supervielle y Alberti en Port-Cross, 1931), 177 (interior de una bodega; en el facsímil esta fotografía se encuentra en la página 41), 178 (León y Alberti, años 30-40), 203 (León vestida con traje y posición teatral, ca. 1938), 205 (Alberti en Port-Cross, 1931), 210 (Alberti en contrapicado durante la guerra civil) del original. La datación e identificación de las fotografías es complicada. Hemos optado por indicar la información que nos parece más plausible siguiendo Alberti 2002, s.p. [índice de ilustraciones]; Pérez 2003, 142; Alberti 2009, 187-8.

**Figura 4**

Fotografía de María Teresa León en posición teatral con la indumentaria de la representación de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* adherida al ejemplar de *Marinero en tierra*, p. 203. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

Cabe destacar que las fotografías no se ordenaron de forma cronológica de acuerdo con la presumible lectura del libro, por lo que retratos de los años treinta ocupan páginas anteriores a capturas de los veinte. En esta mezcla de tiempos y escenarios (tan característica de la autora en *Memoria de la melancolía*), un retrato del matrimonio abrigado entre la nieve [fig. 5] convive con Celestino Espinosa, un joven con el que un también joven Alberti había entablado amistad tras su mudanza a Madrid, que está presente en el texto de la dedicatoria de uno de los poemas del libro. El hecho de elegir el ejemplar como soporte provoca un vínculo inevitable con el texto que dota de significación a las propias fotografías y que obliga a compartir el protagonismo. No supone un cuaderno en blanco, aséptico y con múltiples posibilidades, sino que las imágenes deben adaptarse a los espacios que dejan las letras impresas, a sus tamaños, a los recovecos del libro. Tampoco puede pasar desapercibida una hoja seca de trébol guardada entre las páginas 58 y 59. Con estos añadidos este *Marinero en tierra* se convirtió en un álbum familiar. No hay que olvidar que, como recuerda Elizabeth Edwards (2009, 335) en un trabajo sobre «las fotografías como objetos de memoria», en época victoriana muchos:



Figura 5

Fotografía de María Teresa León y Rafael Alberti adherida al ejemplar de *Marinero en tierra*, p. 178.

Colección particular.

Fuente: Alberti 2002

family albums assumed the physical form of «sentimental albums» in which women, in particular, kept locks of hair, pressed flowers, keepsakes, poems, watercolours and drawings.

Al mismo tiempo, este *Marinero en tierra* era un álbum propio, pues mediante todas estas adhesiones que León realizó tras recibir un dibujo dedicado acabó por apoderarse del libro de Alberti, que pasó de ser un simple objeto a convertirse en una seña de su identidad. La escritora misma incidía en este sentimiento de pertenencia al recordar el ejemplar:

Cuando necesito recobrar me, abro el libro donde está el dibujo. Es mío. Es mi propiedad. En ese ejemplar de *Marinero en tierra* están todos mis sueños. No sé cómo lo he conservado. Creo que fue mi madre la que lo salvó al terminarse la guerra de España. No lo enseñé nunca. Apenas si nos quedan recuerdos del pasado. (León 1999, 206-7)

El acto en sí de composición del ejemplar-álbum llevado a cabo por León, así como el tiempo destinado a su contemplación contribuyeron, sin duda, a fortalecer el sentimiento de propiedad que expresa

la escritora. Elegir cada recorte, buscar el sitio adecuado y pegar fueron acciones llenas de sentido. Podríamos decir que quien organiza el álbum, más allá de que aparezca en las fotografías, cuenta una historia, introduce su voz en el relato:

Una parte muy importante de la narratividad y el significado del álbum de familia recae en la edición y composición de ese álbum, en su unidad y conjunto, en su rigidez e impermeabilidad, en su presencia como objeto sagrado. La fotografía, al ser archivada, es procesada, estructurada e inevitablemente interpretada. En el álbum de familia todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas, y el álbum se transforma en un registro del paso del tiempo, de la memoria y del olvido, de determinadas ausencias y presencias; [...] El álbum representa la oportunidad de ordenar y controlar el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura, de (re)organizar nuestra vida, de estructurar nuestro pasado. (Vicente 2013, 13-14)

Así pues, con estas intervenciones León subraya la condición única del ejemplar y hace del libro de Alberti su libro propio. Los anexos que introduce se vuelven fundamentales para el libro, ya que terminan por cambiar su naturaleza, lo dotan de otras lecturas y recalcan sus propiedades físicas. Precisamente su condición de objeto material es clave para entender el significado que tuvo para la escritora riojana, pues, al ser una pieza tangible del pasado, posibilitaba el viaje en el recuerdo y ofrecía el reencuentro con personas pertenecientes a otros momentos de su vida. En este sentido, el *Marinero en tierra* de María Teresa no solo fue leído, sino también mirado, tocado -como veremos más abajo, la autora reconoce pasar los dedos sobre la escritura-, olido, y hasta saboreado, con intención alegórica, al poner la huella de unos labios de carmín en una de sus páginas. En *Memoria de la melancolía*, la narradora expresaba el valor sentimental y las capacidades evocadoras del ejemplar:

Volví a encontrar a don Antonio Machado en Valencia [...]. Le complació ver de nuevo a Rafael, a quien él había dado el Premio de Literatura del año 1924, escribiendo en un papelito que conservo pegado en la primera edición del *Marinero en tierra*: «Es a mi juicio el mejor libro de poesía presentado al concurso». A veces, paso los dedos sobre la escritura de Machado desvaneciéndose, quisiera detenerla. Rafael me hizo con este libro su primer regalo. Así volvió a mí la imagen de aquel poeta que yo conociera con los pies sobre el braserillo pobre, consolando a un amigo. (León 1999, 341-2)

No podemos olvidar las importancias metafóricas nada despreciables que una pieza estimada del pasado puede despertar en dos exiliados

que se vieron obligados a desprenderse de tanto. La memoria se materializó en este libro transformado en un álbum donde la escritora afirma que están todos sus sueños. Un volumen de estas características puede convertirse en lo que María Luz Mandingorra Llavata (2000, 18) ha denominado un «objeto-memoria»:

al conservar esos objetos-memoria creemos guardar vivo no sólo un recuerdo, sino todo un pasado, que es el que conforma nuestro presente, el que define nuestra identidad. Un pasado al que volvemos con intenciones y actitudes muy diferentes: la voluntad de autocelebración, el recuerdo melancólico de aquello que nunca regresará, el recuerdo compulsivo de lo que se perdió y no es posible recuperar, la curiosidad divertida, la búsqueda de unas raíces y, en definitiva, la justificación última de nuestra propia identidad.

El ejemplar brindó una guarida donde resistir o a la que volver para encontrar abrigo. La experiencia del exilio otorgó gran valor a estos «objetos-memoria». No en vano, en las diferentes formas de escrituras del yo que desarrollaron los artistas exiliados es frecuente encontrar descripciones de cosas destruidas en la guerra civil y de objetos milagrosamente preservados a los que se traslada una parte de la propia identidad. Este ejemplar-álbum supone una reafirmación vital para León a la vez que una forma tangible y simbólica de luchar contra el desarraigo. Ella, que confesó estar «cansada de no saber dónde» morir y que esa era «la mayor tristeza del emigrado» (León 1999, 97), acudió a este ejemplar-álbum para fundar un hogar de papel. Este *Marinero en tierra* pudo ser así un espacio que habitar, una pertenencia propia, un universo individual a la vez que compartido en el que reconstruirse. Frente a las pérdidas que conllevó la Historia de España, las historias que contenía este ejemplar-álbum posibilitaban los encuentros con un pasado sublimado. El dibujo, el manuscrito, los recortes, las fotografías (r)establecían unas vidas lejanas, papeles con los que se podía, de forma ilusoria y transitoria, viajar por el tiempo o, mejor aún, detenerlo. El volumen, su contemplación y su conservación dieron a la escritora un posible sentimiento de permanencia.

En este sentido, el ejemplar transformado en álbum de recuerdos alcanzó un carácter melancólico que podemos entender no solo de forma individual, sino también colectiva, puesto que las historias narradas podrían crear sensaciones parecidas en otros exiliados al hacer referencia a una España que ya no existía y a la que no se podía volver. Ante la fragilidad de la Historia y del papel, el poder de las historias y de este documento que, no obstante su delicadeza, conseguía resistir para contar su relato. Este aspecto se desprende de los fragmentos memorísticos de León y Alberti. Ambos expresan la sorpresa que supuso la preservación del ejemplar. «No sé cómo lo he conservado»,

explica como vimos la escritora (León 1999, 207). Es «lo único que por una rara casualidad pude salvar conmigo» en la guerra civil, puntualiza el poeta (Alberti 1975, 202). El estado de preservación del volumen, de su dibujo, de sus recortes y de sus fotografías deja constancia de las vicisitudes que experimentó. Debido a la problemática conservación del papel y a los viajes sufridos por el ejemplar, posee numerosas señales de acidez. Asimismo, el paso del tiempo dejó marcas de adhesivo que constatan tanto los trasvases como la falta de fotografías.¹⁰ Son trazas materiales de la ausencia sobre espacios en blanco que sugieren contactos con otros añadidos, cambios o pérdidas.

Los propietarios, quizás conscientes de esta fragilidad, quizás convencidos de la importancia de este ejemplar, decidieron encuadernar en algún momento el volumen [fig. 6]. Con la intención de proveer protección y reflejar su envergadura, este *Marinero en tierra* está provisto de unas tapas de piel firmadas por «Magda», quien deja con su nombre y un pequeño dibujo floral su sello. Con el lomo muy ajado, posee engastada una media luna de metal que, como explica Aitana Alberti (2009, 186), representa un dibujo parecido a los que Rafael realizó para ilustrar el ya citado *Rosa-fría, patinadora de la Luna*. En sus memorias Aitana habla de este libro, que no fue un título más de los conservados por sus padres. De hecho, la hija de los escritores, quien con el paso del tiempo también fue propietaria del volumen, quiso dejar su propia huella en el ejemplar familiar, quiso seguir dándole vida, y escribió un comentario personal en las páginas 7 y 8 dirigido a sus hijas como futuras herederas de este *Marinero en tierra*. El ejemplar-álbum siguió, pues, transformándose conforme fue pasando de unas manos a otras.

4 Conclusiones

Los ejemplares no pueden ser confundidos con los textos que albergan. La riqueza de los aspectos visuales no impresos (el dibujo-*collage*, los recortes y las fotografías) de este *Marinero en tierra* demuestra la necesidad de estudiar este tipo de materiales, ya que pueden poseer gran interés cultural. Se trata de volúmenes personalizados en los que se emplean diferentes recursos capaces de generar lecturas poliédricas con múltiples niveles de aproximación.

Como hemos visto, Alberti no solo eligió un libro de especial transcendencia (su propio ejemplar con el manuscrito machadiano), sino que lo transmutó con la introducción de un dibujo. Con este gesto demostró la importancia del regalo otorgado al tiempo que incidió en el carácter inalienable de su obsequio: su nombre estaría siempre

¹⁰ Sucede así en las páginas 15, 21, 41, 54, 55 y 181 del original.



Figura 6 Magda, encuadernación en piel con adorno de plata realizada para el ejemplar de *Marinero en tierra*. Colección particular

presente en un volumen que había escrito, modificado y, por ende, tocado con sus propias manos. La escritora supo ver el capital simbólico del libro ofrendado e intervino activamente en él con el fin de añadir elementos únicos que diferenciarian, aún más, su volumen de otras copias impresas de *Marinero en tierra*. Así, mediante estas trazas materiales, León convirtió conscientemente su libro en un álbum de vida. Estas transformaciones posibilitaron que la escritora se adueñase del libro del poeta, que introdujese también su firma, que acabara sintiéndolo suyo. De ahí que podamos apreciar en este ejemplar una doble autoría.

El carácter evocador y afectivo de los anexos se intensificó al incluir las capturas de algunos momentos de sus vidas, presentándolos sobre un libro con significado y significación. El texto fue esencial tanto en la elección del regalo como en la composición del álbum, ya que marcó los espacios en blanco en los que se podía insertar la selección de fotografías y recortes y, en ocasiones, determinó la propia inclusión de los mismos. Sin embargo, las cualidades visuales del ejemplar-álbum acabaron por fagocitar su referencia textual. El fin de este *Marinero en tierra* no es ya ser leído, sino que tiene que ser, por fuerza y cual álbum, mirado. Estos anexos convirtieron el ejemplar, contenedor de un escrito público en circulación, en un álbum familiar y privado, en un dietario personal y emocional. De hecho, la propia León confesó en su autobiografía que no lo mostraba nunca.

Incluir estos añadidos que se habían almacenado en diferentes momentos vitales supuso un intento de preservación a la vez que ofreció la posibilidad de revivir algunas experiencias del pasado. En esta pieza, un objeto del ayer que había podido conservarse para el mañana a pesar de la abrupta historia de la España del siglo XX, se condensa de forma metafórica el propio exilio. El libro es, por tanto, mucho más que el soporte del texto de *Marinero en tierra*, representa una historia compartida, un conjunto trasladable de recuerdos que se materializan y se hacen imborrables a través del propio objeto. Al pasar sus páginas, León y Alberti evocarían instantes vividos en otra época. En este sentido, la lectura y contemplación de este ejemplar supone un acercamiento a un pasaje de la biografía de dos escritores que estuvo atravesada, como el objeto sobre el que versa este artículo, por el exilio.

Bibliografía

- Alberti, A. (2009). *La arboleda compartida*. Madrid: Sur Editores.
- Alberti, R. (1925). *Marinero en tierra*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberti, R. (1975). *La arboleda perdida. Libro I y II de memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- Alberti, R. (2002). *Marinero en tierra*. Ed. facsímil. Madrid: Visor.
- Alberti, R. (2006). *Obra completa. Poesía III*. Ed. de J. Siles. Barcelona: Seix Barral.
- Benjamin, W. (2015). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Trad. de F. Ortega. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Bernárdez Sanchís, C. (2001). «Consideraciones sobre el dibujo en el arte español del siglo XX». Cabañas Bravo, M. (ed.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 429-41.
- Edwards, E. (2009). «Photographs as Objects of Memory». Candlin, F.; Guins, R. (eds), *The Object Reader*. London: Routledge, 231-42.
- Ferris, J.L. (2017). *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- García Chacón, I. (2017). «No tener las manos quietas: reflexiones sobre la autonomía del arte a través de algunos dibujos de las vanguardias en soportes no hegemónicos». Zúñiga, J.F. (ed.), *Autonomía y valor del arte*. Granada: Comares, 291-305.
- García Chacón, I. (2020). «Mil palabras valen más con una imagen: la colaboración textual-plástica de María Teresa León y Rafael Alberti en Rosa-Fría, patinadora de la Luna (1934)». Delrue, E. (ed.), *La narrativa española y las artes visuales (1916-1935)*. París: Indigo & Côté-femmes éditions, 159-73.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Trad. de S. Lage. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Jiménez Gómez, H. (2010). *Alberti y García Lorca. La difícil compañía*. Madrid: Renacimiento.
- Labanyi, J. (2010). «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-33. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>.
- León, M.T. (1999). *Memoria de la melancolía*. Ed. de G. Torres Nebrera. Madrid: Castalia.
- Mandingora Llavata, M.L. (2000). *Conservar las escrituras privadas, configurar identidades*. Valencia: Universitat de València.
- Marchamalo, J. (2009). *Dedicatorias. Un siglo de libros dedicados*. Madrid: Gremio Madrileño de Libreros de Viejo.
- Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- R.M. (1930). «María Teresa León». *La Gaceta Literaria*, 86, 12.
- Pérez, C. (ed.) (2003). *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Vicente, P. (2013). «Apuntes a un álbum de familia». Vicente, P. (ed.), *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial de Huesca, 11-19.

