

**PUBLICACIONES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

Biblioteca de Estudios Madrileños
Publicados 36 volúmenes

Itinerarios de Madrid
Publicados 20 volúmenes

Colección Temas Madrileños
Publicados 21 volúmenes

Colección Puerta del Sol
Publicados 3 volúmenes

Clásicos Madrileños
Publicados 9 volúmenes

Colección Plaza de la Villa
Publicados 2 volúmenes

Colección Puerta de Alcalá
Publicados 3 volúmenes

Madrid en sus Diarios
Publicados 5 volúmenes

Conferencias Aula de Cultura
Publicadas más de 600 conferencias

*Anales del Instituto de Estudios
Madrileños*
Publicados 45 volúmenes

Madrid de los Austrias
Publicados 7 volúmenes

Guías Literarias
Publicados 3 volúmenes



ISSN 0584-6374



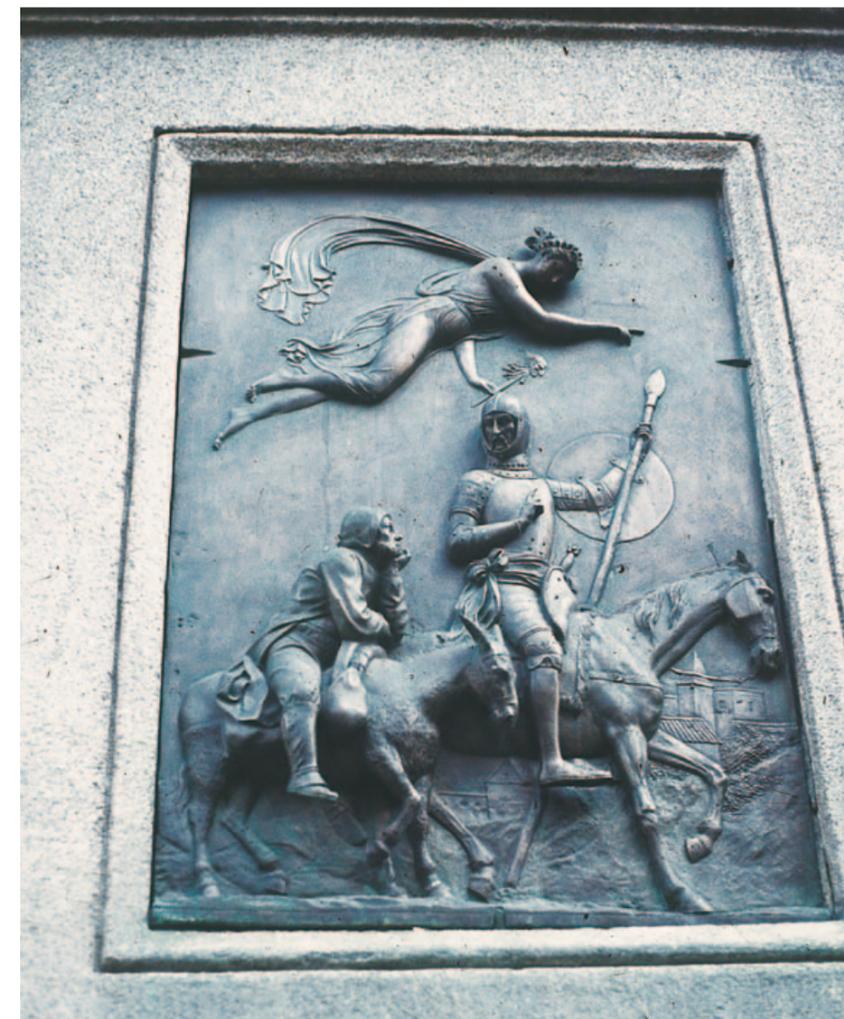
ANALES
DEL
INSTITUTO
DE
ESTUDIOS
MADRILEÑOS

**TOMO
XLV**

C. S. I. C.
2005
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XLV



C. S. I. C.
2005
MADRID

El tomo XLV de los

**ANALES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

comprende estudios —referidos a Madrid— en los que alternan temas de Historia, Arte, Literatura, Geografía, etc., notas biográficas sobre madrileños ilustres y acontecimientos varios de la vida madrileña.

Foto de portada:

Relieve en el pedestal de la estatua de Cervantes en la Plaza de las Cortes en el que se representa a don Quijote y Sancho, original de José Piquer.

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica anualmente un volumen de más de quinientas páginas dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Arquitectura, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Sociedad, Economía y Biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes. *Anales* se publica ininterrumpidamente desde 1966.

Los autores o editores de trabajos o libros relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la secretaría del Instituto, calle Duque de Medinaceli, 6, 28014 Madrid; reservándose la dirección de *Anales* la admisión de los mismos. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, requiriéndose, en caso necesario, el concurso de especialistas externos.

DIRECCIÓN DE ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS:

PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: José Portela Sandoval (UCM).

PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (Instituto de Filosofía, CSIC).

SECRETARIO DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES: Rufo Gamazo Rico (Cronista de Madrid).

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Alfredo Alvar Ezquerro (CSIC), Luis Miguel Aparisi Laporta (Instituto de Estudios Madrileños), Eloy Benito Ruano (Real Academia de la Historia), José del Corral Raya (Cronista de Madrid), Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos (UPM), María Teresa Fernández Talaya (Fundación Madrid Nuevo Siglo), José Fradejas Lebrero (UNED), José Montero Padilla (UCM), Manuel Montero Vallejo (Catedrático de Enseñanza Media, Madrid), Alfonso Mora Palazón (Ayuntamiento de Madrid), M.^a del Carmen Simón Palmer (CSIC).

CONSEJO ASESOR:

Enrique de Aguinaga (UCM; Cronista de Madrid), Carmen Añón Feliú (UPM), Rosa Basante Pol (UCM), Francisco de Diego Calonge (CSIC), Manuel Espadas Burgos (CSIC), María Pilar González Yanci (UNED), Miguel Ángel Ladero Quesada (UCM), Jesús Antonio Martínez Martín (UCM), Áurea Moreno Bartolomé (UCM), Leonardo Romero Tovar (Universidad de Zaragoza), José Simón Díaz (UCM), Virginia Tovar Martín (UCM), Fernando Terán Troyano (UPM), Manuel Valenzuela Rubio (UAM).

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

SUMARIO

Págs.

Memoria

<i>Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños</i>	13
--	----

Artículos

<i>Propiedad, alquiler y especulación en Madrid a mediados del siglo xv: Alfonso Álvarez de Toledo</i> , por MANUEL MONTERO VALLEJO ..	17
<i>Realistas y comuneros en Madrid en los años 1520 y 1521. Introducción al estudio de su perfil sociopolítico</i> , por MÁXIMO DIAGO HERNANDO	35
<i>Los plateros madrileños en los años centrales del Siglo de Oro</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA	95
<i>Criados y cofres de alhajas de los hijos de Carlos IV (1771-1794)</i> , por PILAR NIEVA SOTO	105
<i>Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid. Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano</i> , por JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR	155
<i>Sobre el retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Poveda de Villa del Prado (Madrid) y sus autores toledanos, José y Alonso de Ortega (1655)</i> , por ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ	179
<i>La antigua Basílica de Atocha. Reconocimiento de su imagen física a través de elementos subsistentes: Los restos escultóricos de la fachada y un cuadro de las Descalzas Reales</i> , por M. ^a DEL CARMEN RODRÍGUEZ PEÑAS	209
<i>El puente histórico de Ambite sobre el río Tajuña</i> , por PILAR CORELLA SUÁREZ	231
<i>Iconografía madrileña inconclusa</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.	247

	Págs.
<i>Estatuaria y ornamentación exterior de la catedral de la Almudena,</i> por ALFONSO MORA PALAZÓN	327
<i>Los Pozos de la Nieve de la calle Fuencarral, la parcelación y división de los terrenos y su influencia en el ensanche de Madrid,</i> por M. ^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA	357
<i>Transformaciones de las estaciones ferroviarias de Madrid,</i> por M. ^a PILAR GONZÁLEZ YANCI	387
<i>El botamen de la Real Botica de la Reina Madre Nuestra Señora de Madrid,</i> por ROSA BASANTE POL y M. ^a ELENA CID GARCÍA.....	421
<i>Materiales para una toponimia de la provincia de Madrid (V),</i> por FERNANDO JIMÉNEZ DE GREGORIO	439
<i>El testamento de Felipe de Guevara,</i> por ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS	469
<i>La biblioteca de don Julián Antonio Rodríguez, un arquitecto madrileño de la Ilustración (1802),</i> por JOSÉ LUIS BARRIO MOYA	487
<i>De libros y autores,</i> por MERCEDES AGULLÓ Y COBO	511
<i>La cuna de Cervantes,</i> por JOSÉ BARROS CAMPOS	559
<i>Algunas fábulas inéditas y otras no coleccionadas de don Juan Eugenio de Hartzenbusch,</i> por JOSÉ FRADEJAS LEBRERO	589
<i>Una novela madrileña: «La ronda de pan y huevo o El Rosario de la aurora», del escritor coruñés Antonio de San Martín,</i> por JULIA MARÍA LABRADOR BEN	617
<i>Galdós: últimos años en Madrid (y memoria de una visita al escritor),</i> por JOSÉ MONTERO PADILLA	647
<i>Medio siglo en Madrid, Sinesio Delgado, «Memorias de un escritor público de tercera fila»,</i> por JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FREIRE	673
<i>Una «campaña de prensa» en el Madrid de 1904,</i> por JUAN ANTONIO MARRERO CABRERA	701
<i>El escritor madrileño Francisco Vighi (1890-1962) y su lugar en la vanguardia española,</i> por PEDRO CARRERO ERAS	731
<i>Mihura, ilustrador gráfico,</i> por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA	743
<i>La Cruz soñada: concepción y construcción del Valle de los Caídos,</i> por CARLOS SAGUAR QUER	757
<i>Anteguerra, guerra y posguerra en la crisis de la capitalidad,</i> por ENRIQUE DE AGUINAGA	797
<i>Topónimos madrileños: Madrid,</i> por JOAQUÍN CARIDAD ARIAS	817

Nota

- Miguel Mihura 1961. Una visión desencantada de Madrid*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA 833

Necrológicas

- Gregorio de Andrés Martínez*, por JULIÁN MARTÍN ABAD 841
- Jaime Castillo*, por M.^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA 845

Reseñas de libros

- DURÁN, MARÍA-ÁNGELES, *et al.*, *La aportación de las mujeres a la sociedad y a la economía de la Comunidad de Madrid*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA 849
- PANIAGUA MAZORRA, ÁNGEL, *Catálogo de colonias agrícolas históricas de la Comunidad de Madrid. 1850-1980*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA 850
- MARTÍN BERMÚDEZ, SANTIAGO, *Las Gradas de San Felipe y Empeños de la lealtad. Lances y albures en el Madrid de antaño*, por JULIA MARÍA LABRADOR BEN 852
- De Madrid a los tebeos. Una mirada gráfica a la Historieta madrileña*, por JULIA MARÍA LABRADOR BEN 853
- SÁNCHEZ, MARGARITA, *Mi mapa de Madrid*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA 855
- GUILLÉN, JORGE, *Cienfuegos*, por JOSÉ FRADEJAS LEBRERO 856
- Madrid Histórico*. Editada por Madrid Histórico Editorial, S.L., por MARÍA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA 857
- FERNÁNDEZ TALAYA, MARÍA TERESA, *Santuario y Monasterio de Nuestra Señora de Valverde. Historia y Rehabilitación*, por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA 859

LA CRUZ SOÑADA: CONCEPCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL VALLE DE LOS CAÍDOS

POR CARLOS SAGUAR QUER
Universidad Complutense de Madrid

«Colosal horror perpetrado en un estupendo fragmento panorámico», obra «monstruosa», «grotesca», con elementos «nauseabundos», «sórdidos», «mezquinos», «desproporcionados»: son éstos algunos de los dicterios con los que Bruno Zevi¹ despacha al monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, erigido por Francisco Franco en la sierra próxima a Madrid para honrar a los muertos de la Guerra Civil de 1936-1939 (Fig. 1). Sin llegar a la desahogada vehemencia del crítico italiano antifascista, Juan Moreno ve en él un «producto híbrido, vulgar, gigantesco y absurdo»². Simón Marchán, más comedido y sutil, señala su carácter «impositivo», «expelente», «anoadante»³. Por su parte, Antonio Bonet Correa define el monumento como «conjunto arquitectónico-plástico en el que, estrechamente aliados, se conjugan los símbolos más descarnados y patentes del poder personal y los del mal gusto inherentes, desde Fernando VII, al integrismo más retrógrado en sus concepciones del nacional-catolicismo español»⁴.

He aquí un expresivo muestrario de la «fortuna crítica» que la máxima obra de la arquitectura franquista ha suscitado en los escasos historiadores del arte que se han ocupado de ella. Prácticamente, a esta condena unánime sólo cabe oponer los rancios ditirambos de los apologetas del Régimen.

Hasta fechas muy recientes parecía que se había optado por el silencio, dándose el caso, bien paradójico, de que una guía turística de la Comuni-

¹ BRUNO ZEVI, «Franco monstruoso malgrado Torroja», en *Cronache di architettura*, Bari, 1971, vol. IV, pp. 351-353. Citado por JUAN MORENO, «En el Valle del nacional-catolicismo», en *Triunfo*, n.º 721 (1976), p. 39.

² J. MORENO, *art. cit.*, p. 38.

³ SIMÓN MARCHÁN FIZ, «El Valle de los Caídos como monumento del nacional-catolicismo», en *Guadalimar*, n.º 19 (1977), pp. 70-74.

⁴ ANTONIO BONET CORREA, «El crepúsculo de los dioses», en A. BONET CORREA (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, 1981, p. 330.



FIGURA 1.—Vista aérea del Monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos.

dad de Madrid llegase a suprimir de sus páginas toda referencia a un monumento que, con más de 407.000 visitantes al año, ocupa el tercer lugar entre los más concurridos del Patrimonio Nacional⁵. Sin embargo, la situación daba un giro inesperado en marzo de 2005, al desatarse una desquiciada polémica sobre la «reconversión» del recinto conmemorativo que lo llevaba a las primeras páginas de la actualidad.

Treinta años después de la desaparición de su fundador parece que ya es tiempo de intentar una aproximación más ecuánime al Valle de los Caídos⁶, «el exponente más elocuente de la arquitectura como portadora de ideología y símbolo de poder durante el franquismo»⁷.

De entrada, debe señalarse que no es una construcción absurda ni vulgar, sino una obra muy compleja y meditada cuya insólita concepción —debida

⁵ En 2004 recibió 407.000 visitantes, sólo superados por los 720.000 del Palacio Real y los 520.000 del Monasterio de El Escorial. Véase V. RÓDENAS, «Valle caído en la desmemoria», en *ABC*, 10 de abril de 2005, p. 65. Citando fuentes de Patrimonio Nacional, *La Razón* (19 de marzo de 2005, p. 12), eleva el número de visitantes anuales a 430.000.

⁶ El presente trabajo desarrolla la comunicación titulada «Une croix sur la montagne: El Valle de los Caídos», que presenté, previa invitación, al coloquio internacional *Mémoire sculptée de l'Europe et de ses aires d'influence xvii-xx^e siècles*, Consejo de Europa, Estrasburgo (diciembre de 2001).

⁷ S. MARCHÁN FIZ, *art. cit.*, p. 71.

al propio general Franco⁸— la distingue netamente de los numerosos «memoriales» erigidos tras las dos grandes conflagraciones que asolaron Europa en el siglo xx.

La idea de alzar un grandioso monumento a los caídos en la guerra de 1936 —constituido por una Basílica excavada en un monte coronado por una Cruz colosal, un Monasterio y un Cuartel de Juventudes⁹— surgió en la mente de Franco durante la trágica contienda, si bien no fue concretada hasta la aparición del decreto de 1 de abril de 1940, publicado en el *Boletín Oficial del Estado* cuando se cumplía un año de la terminación de la guerra. El texto de dicho decreto es fundamental para entender el sentido del monumento y merece un detenido análisis. Dice así:

«La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra Historia y los episodios gloriosos de sus hijos.

Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido y que constituyan lugar de meditación y de reposo en que las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor.

A estos fines responde la elección de un lugar retirado donde se levante el templo grandioso de nuestros muertos en que por los siglos se ruegue por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria. Lugar perenne de peregrinación, en que lo grandioso de la naturaleza ponga un digno marco al campo en que reposen los héroes y mártires de la Cruzada.»

⁸ Cuantos se han ocupado del Valle coinciden en atribuir la concepción del monumento al Generalísimo. La antigua guía oficial lo afirmaba de manera particularmente elocuente: «Verdadero arquitecto espiritual del Monumento, la obra estaba diseñada en los planos intangibles de su memoria, y salvo el desarrollo técnico, reservado, como es de rigor, a los profesionales, nada se ha hecho sin su consejo ni a su atención escapó el más mínimo detalle. La idea que se ha desarrollado, nacida de una vez y ya completa en la mente del Caudillo de España, comprendía la de un gran templo abrigado en la entraña de un monte, y al exterior, coronándole, una Cruz monumental. Complemento obligado, la construcción del Monasterio que había de atender a los servicios del culto». Véase *Santa Cruz del Valle de los Caídos. Guía turística*, Madrid, 1962, p. 14.

Sobre este importante punto, Daniel Sueiro escribió: «No existen datos ni testimonios que contradigan tal atribución, ni nadie ha reclamado hasta ahora la paternidad de semejante inspiración; por el contrario, todas las referencias y todas las crónicas se vuelcan unánimemente en la concesión de todos los méritos al victorioso general, el cual nunca rehusó a aceptarlos con gusto, dejando ahora a salvo los que correspondan a los artistas y técnicos que iban a secundar esas ideas». Véase DANIEL SUEIRO, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid, 1976, pp. 10-11.

⁹ Así se especifica en el *ABC* de 2 de abril de 1940, p. 19, al dar noticia de la ceremonia de iniciación de las obras, celebrada solemnemente el día anterior. En declaraciones del arquitecto Pedro Muguruza al citado diario (3 de abril de 1940, p. 9) se describe el proyecto, ya entonces definido en sus líneas principales.

El empleo del término *Cruzada* —alentado por la Iglesia y muy extendido en el bando «nacional» desde los primeros meses de la guerra¹⁰— enaltece la contienda fratricida confiriéndole un carácter épico, medieval y cristiano, y corre parejo a la denominación de *Caudillo* con que se distinguía al victorioso general, apelativo que venía a hacer de él —«cruzado de Occidente»¹¹— un Cid redivivo empeñado en una nueva Reconquista¹² (Fig. 2). Así, como un nuevo Cid, lo representó el pintor boliviano Arturo Reque Meruvia en el mural titulado *Alegoría de Franco y la Cruzada* que decora el

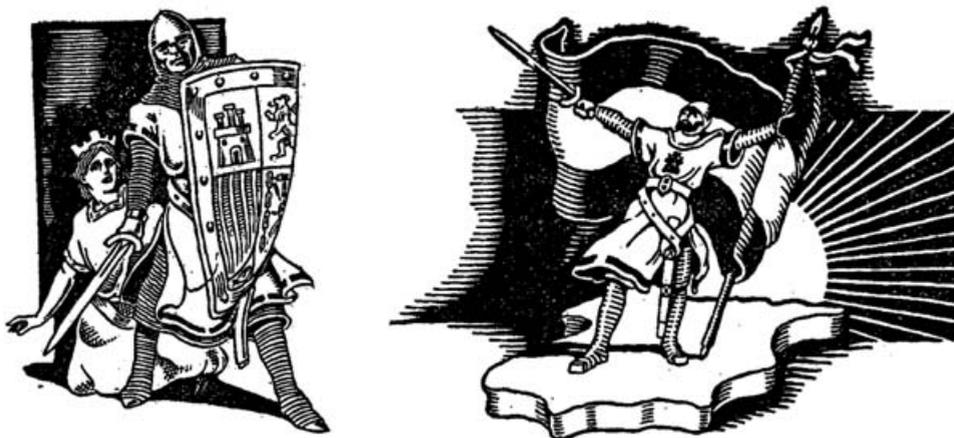


FIGURA 2.—Ilustraciones de Llop, en ÁNGEL PÉREZ RODRIGO, *Franco. Una vida al servicio de la Patria*, Ed. Escuela Española, Madrid, 1947, pp. 131 y 92.

¹⁰ El propio Franco lo utiliza ya en el Discurso de Unificación, pronunciado en Salamanca el 19 de abril de 1937. En aquella ocasión, dijo: «Estamos ante una guerra que reviste, cada día más el carácter de Cruzada, de grandiosidad histórica y de lucha trascendental de pueblos y civilizaciones. [...] Lo que empezó el 17 de julio como una contienda nuestra y civil, es ahora una llamarada que iluminará el porvenir por centenios». Véase *Palabras del Caudillo. 19 abril 1937-31 diciembre 1938*, Barcelona, 1939, p. 9.

¹¹ Así le llama su primer biógrafo, JOAQUÍN ARRARÁS, en su libro *Franco*, San Sebastián, 1937. En la actualidad dicho apelativo lo ha heredado el presidente norteamericano George W. Bush.

¹² La asimilación de Franco a la mítica figura de Rodrigo Díaz de Vivar es mucho más que una vaga metáfora. En un poema titulado «A nuestro Caudillo», el dramaturgo Eduardo Marquina le llama *Cid Francisco Franco el Justo*, *Cid Francisco Franco el Bueno*, y Ernesto la Orden Miracle escribe un «Cantar del Caudillo» parafraseando el «Cantar de Mío Cid»: *El Caudillo entraba en Madrid vencedor. / Voltean las campanas de la Villa a clamor. / Infantes y jinetes le llevan en honor. / Hombres y mujeres le dicen loor. [...] / ¡Cómo aplauden las gentes, libres ya del terror, / y lloran las mujeres, de alegría y de amor! / En el fondo de su alma musita el trovador: / ¡Oh Dios, el buen vasallo ya tiene buen Señor! Textos recogidos en JULIO RODRIGUEZ-PUÉRTOLAS, *Literatura fascista española*, vol. II, Madrid, 1987, pp. 564 y 573.*

Servicio Histórico Militar de Madrid: con armadura, manto, espada y rodela, estático como un icono bizantino, amparado por la aparición del apóstol Santiago triunfante sobre su caballo (Fig. 3).

Llegado a este punto no puedo resistirme a citar unos párrafos del inefable ideólogo fascista Ernesto Giménez Caballero, quien por entonces afir-

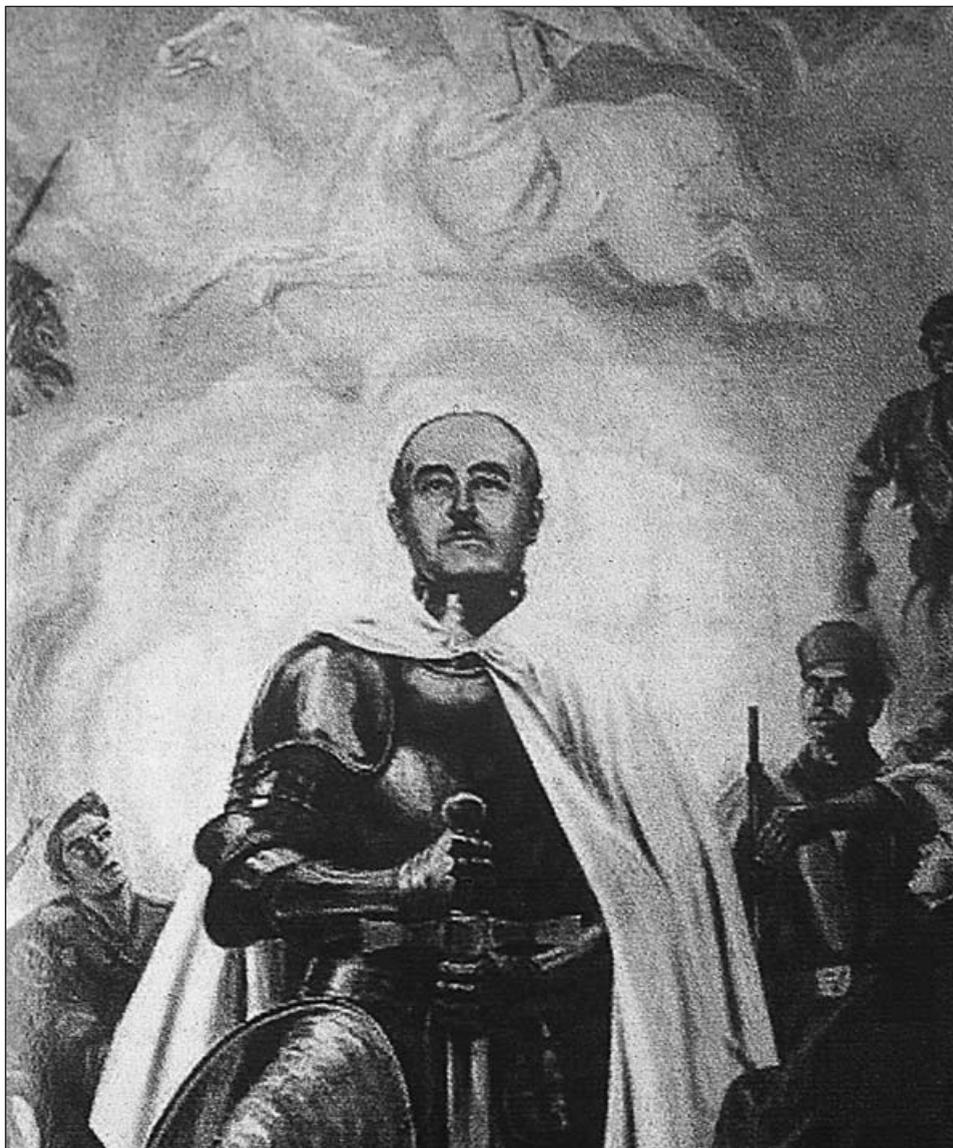


FIGURA 3.—Arturo Reque Meruvia. *Alegoría de Franco y la Cruzada* (detalle), 1947. Servicio Histórico Militar, Madrid.

maba: «Donde el perfil histórico de Franco se aproxima a su secreto es: si lo enfrentamos con adalides de siglos anteriores al xv, con siglos de Reconquista. Desde aquel mozárabe de Omar Ben Hafsun hasta Fernán González y sobre todo el Cid», definiendo su «medievalismo psicológico» como

«la capacidad que Dios le ha dado [...] para emprender una guerra como la nuestra, con caracteres profundos de Cruzada. Es decir, de causa medieval. [...] Para nadie es ya un secreto histórico que la reconquista de España hoy conducida por el General Franco, contra el oriente rojo, coincide en sus límites geográficos con aquella de nuestros caudillos medievales, también contra el mismo rojo oriente, que entonces se llamaba muslime y hoy se llama bolchevique»¹³.

Todo ello explica el protagonismo que desde el primer momento se otorgó al símbolo de la Cruz en el inmenso recinto conmemorativo (de 1.365 hectáreas), así como ciertas conexiones históricas —relacionadas con una interpretación exacerbadamente nacionalista de la monarquía visigoda¹⁴ y asturleonera— que vienen a aclarar determinados aspectos de su concepción que hasta la fecha han pasado prácticamente desapercibidos.

UT ARCHITECTURA POESIS

Pero el elemento primordial del monumento no es sólo una gran cruz, sino una gran cruz inserta en un paraje montañoso, y más concretamente en la sierra de Guadarrama, en pleno Sistema Central —o cordillera Carpeto-vetónica, en denominación de la época—, un enclave fundamental en la vertebración natural de la Península Ibérica que ya a fines del siglo xix los geó-

¹³ Véase ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO, «Verdadera imagen de Franco», *Vértice*, n.º 4, julio-agosto 1937.

¹⁴ En los estudios arqueológicos sobre el período visigodo realizados en España durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado, Olmo Enciso ha señalado la influencia de la escuela arqueológica alemana y su «clara conexión con una corriente historiográfica «nacionalista» de corte reaccionario y antiliberal» vinculada a «una amplia ofensiva ideológica de la derecha reaccionaria plasmada en los grupos nucleados en torno a Acción Española, Falange Española... Todo ello inscrito dentro de un fenómeno europeo que pretendía un desplazamiento hacia opciones nacionalistas y de apoyo a ideologías totalitarias, típico y definitorio del período de entreguerras». Véase LAURO OLMO ENCISO, «Ideología y Arqueología: los estudios sobre el período visigodo en la primera mitad del siglo xx», en *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos xviii-xx)*, Actas del Congreso Internacional, Madrid, 1991, p. 160.

El componente nacionalista ya se apreciaba claramente en los estudiosos del siglo xix: en 1861, José Amador de los Ríos y Serrano consideraba al arte visigodo como «representación genuina de la cultura española». Véase NIEVES PANADERO PEROPADRE y CARLOS SAGUAR QUER, «El arte visigodo en la historiografía romántica», en *Historiografía del arte español en los siglos xix y xx*, VII Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid, 1995, p. 30.

logos de la Institución Libre de Enseñanza, a la que tanto perseguiría Franco después, veían como símbolo de la identidad nacional de España¹⁵.

Esta idea, de erigir una cruz inmensa en las cumbres del Guadarrama, verdadera clave del complejo conmemorativo, debió de ser inspirada por la lectura del *Poema de las Montañas. Siete Picos: la Cruz soñada* de Carlos Fernández Shaw (1864-1911)¹⁶, que había cobrado actualidad al ser incluido en una antología poética sobre las bellezas de la sierra madrileña publicada en 1936. Dicha referencia fue señalada en su día por fray Justo Pérez de Urbel, catedrático de Historia Medieval de la Universidad Complutense de Madrid, elegido por el Generalísimo como primer abad del monasterio, y a pesar de que, como él mismo dice, «vaticina con intuición escalfriante lo que hoy es una realidad»¹⁷, no ha recibido desde entonces la atención que sin duda reclama.

Si para Chateaubriand, como dejó escrito en su *René*, «el arquitecto construye, por así decirlo, las ideas del poeta y las hace perceptibles a los sentidos», en los versos de Fernández Shaw encontramos el caso inverso, la plasmación poética —profética— de un sueño arquitectónico que prefigura de manera asombrosa el monumento imaginado por Franco:

«Yo igualaría, nivelaría,
—ya los nivela mi fantasía—,
los agrios picos, las recias cumbres de roca brava,
—de roca estéril como la estéril, siniestra lava—,
y allá, por artes maravillosas, levantaría
sobre las piedras despedazadas del peñascal,
bajo los cielos, que son imagen de lo infinito,
una grandiosa Cruz, de granito,
triumfal imagen de la Justicia, de la Clemencia, del Ideal»¹⁸.

Parece que esta «visión» flotaba en el ambiente. En 1937 la revista *Vértice*, lujosamente editada por Falange Española, publicaba a página ente-

¹⁵ Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, publicó en 1886 un artículo titulado «Paisaje», que precedió a la constitución de la Sociedad para el Estudio del Guadarrama, auténtico manifiesto de una idea del paisaje en el que el marco natural conforma un «todo indivisible» con el hombre que lo habita, otorgándole un profundo significado histórico y cultural que alcanzaría —en un clima imbuido del pensamiento regeneracionista— a los escritores del 98. Sobre este interesante asunto, véase NICOLÁS ORTEGA CANTERO, *Paisaje y excursiones. Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*, Madrid, 2002.

¹⁶ En la actualidad el poeta, crítico y dramaturgo Carlos Fernández Shaw es más recordado por su faceta de libretista de zarzuelas y óperas, algunas tan notables como *La Revoltosa* y *Margarita la tornera*, con música de Ruperto Chapí, o *La vida breve*, de Manuel de Falla.

¹⁷ DOM JUSTO PÉREZ DE URBEL, *El Monumento de Santa Cruz del Valle de los Caídos*, Madrid, 1959, pp. 10-11.

¹⁸ Versión extraída de CARLOS FERNÁNDEZ SHAW, *Poesías completas*, Madrid, 1966, p. 532.

ra una espléndida fotografía de Paul Wolff en la que un crucifijo de piedra se recorta contra un impresionante panorama de cumbres alpinas. Lleva al pie la siguiente leyenda: «Como un símbolo exacto de la civilización de Occidente, el aspa divina de la Cruz se alza sobre un fondo litúrgico, de cielos y montañas»¹⁹. Toda una premonición.

Ahora bien, como es sabido este tema de la cruz en la montaña había alcanzado una presencia emblemática en la obra del pintor alemán Caspar David Friedrich²⁰ y ciertamente la gran cruz del Valle de los Caídos debe mucho a esta divulgada escenografía romántica²¹, reminiscencia intemporal del Gólgota en la que el propio paisaje, sacralizado por el símbolo, se erige en monumento (Fig. 4). De ahí que fuera determinante acertar con el

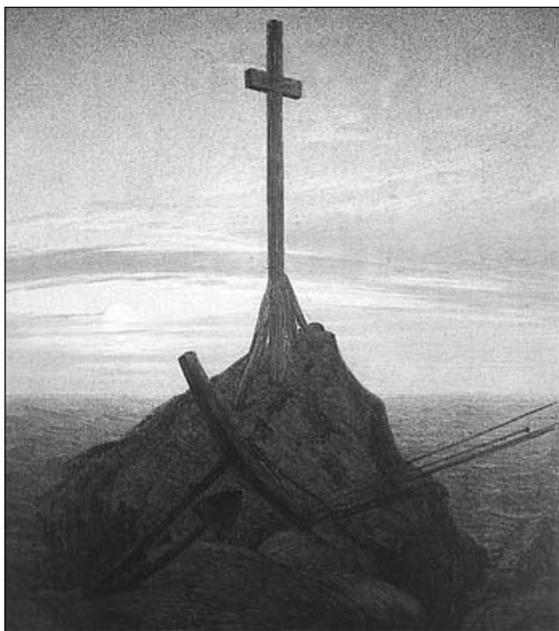


FIGURA 4.—Caspar David Friedrich. *La cruz en el Mar Báltico*, 1815. Staatliche Museen, Berlín.

¹⁹ Véase revista *Vértice*, n.º 1, abril 1937.

²⁰ Recuérdense cuadros como *La cruz en la montaña* (1808; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde), *Amanecer en el Riesengebirge* (1811; Staatliche Museen, Berlín), *La cruz en el Mar Báltico* (1815, Staatliche Museen, Berlín) o *Cruz en el bosque* (c.1835; Staatsgalerie, Stuttgart). La relación del monumento de la sierra madrileña con el motivo de la cruz en la montaña explotado por Friedrich, la señalé ya en CARLOS SAGUAR QUER, «De la Vallée des Rois à la "Valle de los Caídos", pyramides, obelisques et hypogées dans l'architecture espagnole», en *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actas del coloquio internacional celebrado en el Museo del Louvre en abril de 1994, París, 1996, p. 320. Véase también, ÁNGEL URRUTIA, *Arquitectura española. Siglo xx*, Madrid, 1997, p. 372.

²¹ Ciriaci acierta plenamente cuando escribe: «Como se ha dicho, el monumento es esencialmente romántico, en contraste radical con el cercano edificio de El Escorial, arquetipo de

emplazamiento adecuado, aquel *en que lo grandioso de la naturaleza proporcionara un digno marco al campo en que reposen los héroes y mártires de la Cruzada*.

De la elección del lugar se ocupó el mismo Franco, guiado por una idea, una «forma», que, al modo aristotélico, habitaba en su mente:

«No se trataba —decía— de descubrir nada. Me desazonaba de impaciencia por identificar y localizar una imagen que llevaba dentro de mí hacía tiempo. Sabía ciertamente que existía, pero no podía precisar dónde. Hice varios intentos por las estribaciones del Guadarrama sin éxito ninguno. No quería alejarme demasiado de Madrid. Al fin, un día, al terminar de comer, le dije a Moscardó²²: ¿Quiéres que vayamos a buscar el Valle de los Caídos?»²³.

Fue en esa ocasión, un día de primavera de 1940, cuando Franco lo encontró: el monumento se levantaría en el bello paraje de Cuelgamuros, sobre el risco de la Nava, un imponente peñasco troncocónico enmarcado por un hemicírculo de montañas, en el término municipal de San Lorenzo de El Escorial. Le subyugó el lugar especialmente por la majestuosa forma del risco que, según Pérez de Urbel, «parecía como el pedestal en espera de la obra gigante ideada por el genio»²⁴. Poseía, además, otras particularidades que lo hacían muy apropiado: su proximidad a Madrid —corazón de España— y al Monasterio de El Escorial, la magna obra levantada por Felipe II para conmemorar la batalla de San Quintín, que el Valle de los Caídos venía a emular²⁵.

lo específicamente arquitectónico. Si El Escorial permanecía insensible al paisaje, como una pura unidad perfecta, una arbitrariedad cerebral situada allí por simple superposición, el Valle de los Caídos obedece a la sugestión de un paisaje, y no es ninguna unidad ni ninguna creación arbitraria, sino un conjunto disperso de elementos arquitectónicos, subordinado al hecho natural del paisaje». ALEXANDRE CIRICI, *La estética del franquismo*, Barcelona, 1977, p. 112.

²² Se refiere Franco al general José Moscardó, defensor del Alcázar de Toledo frente a las tropas republicanas y a quien, al acabar la guerra, nombró jefe de su Casa Militar. De la misma forma que se comparaba a Franco con el Cid, la heroica acción de Moscardó en Toledo encontraba un exacto paralelismo con la protagonizada en la defensa de Tarifa por Alfonso Pérez de Guzmán (1256-1309), llamado Guzmán el Bueno, quien prefirió sacrificar a su hijo, en poder de los aliados del rey moro de Granada, antes que entregar la fortaleza. Dicho paralelismo con este otro héroe medieval fue insistentemente destacado en los libros de texto de la posguerra.

²³ Pérez de Urbel recoge vívidamente las explicaciones del propio Franco a los monjes benedictinos cuando éstos se instalaron en el Monasterio. Véase J. PÉREZ DE URBEL, *op. cit.*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, p. 9. En el poema arriba mencionado, Fernández Shaw imaginaba «¡Una grandiosa / Cruz portentosa! / ¡De firmes trazos! / ¡De firme tronco! ¡De grandes brazos! / ¡Una radiante Cruz, colosal, / que con la mole de la montaña correspondiera, / —por su tamaño, por su hermosura—, como si fuera / la mole entera / de la montaña su pedestal!».

²⁵ El 1 de mayo de 1959, el Caudillo declaraba a Emilio Romero, director del diario *Pueblo*, lo siguiente: «El Escorial es el monumento de nuestra grandeza pasada y la basílica y

Es evidente que sobre el Valle planea la sombra de El Escorial, y no sólo porque ambos reúnan en una sola entidad basilica, panteón y cenobio. Al igual que el célebre Monasterio, el monumento ideado por Franco se presenta con similar vocación de singularidad y perdurabilidad. El Caudillo no quería alzar un monumento más, era necesario —había dicho en el decreto fundacional— *que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido*, y para ello habría que erigir una moderna maravilla: si El Escorial era la octava, el Valle de los Caídos sería la novena²⁶, a lo que contribuirían su inusitada concepción, su grandiosidad —acorde con *la dimensión de nuestra Cruzada*—, la perennidad de los materiales empleados y los alardes de la ingeniería moderna necesarios para llevar a cabo la idea. Por último, debería levantarse, como aquél, en un paraje *retirado*, propicio a la *meditación* y al *reposo*, alejado del bullicio ciudadano.

Conviene recordar al respecto una ficción prerromántica debida al ilustrado Isidoro Bosarte, que en 1790 imaginaba un diálogo entre los arquitectos de El Escorial —Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera— que

anejos del Valle de los Caídos el jalón y base de partida de nuestro futuro. Nuestro monumento trasciende hoy más, sobre todo en el exterior, por lo poco que están acostumbrados a presenciar estas grandes obras del espíritu». Citado por A. CIRICI, *op. cit.*, p. 113.

Como es sabido, en la posguerra, la gran obra de Herrera se convertiría en el paradigma de la arquitectura oficial, siendo el edificio del Ministerio del Aire, con proyecto de Luis Gutiérrez Soto, su realización más representativa. No obstante, debe señalarse que esa misma inspiración ya alentaba en el conjunto de los Nuevos Ministerios, proyectado por Secundino Zuazo en 1932-1937.

Sobre la arquitectura y el arte de la época, pueden consultarse, además de las obras citadas: *Arquitectura*, n.º 199 (1976), monográfico sobre la época de la Autarquía; *Arquitectura para después de una Guerra, 1939-1949*, catálogo de exposición, C.O.A.C.B., Barcelona-Madrid, 1977; LLUÍS DOMÈNECH, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Barcelona, 1978; IGNASI SOLÀ-MORALES, «A propósito de la arquitectura del franquismo», *Arquitecturas Bis*, n.º 32-33, 1979; GABRIEL UREÑA, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, 1979; SOFÍA DIÉGUEZ PATAO, «Aproximación a la posible influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura española de la postguerra», *I Simposio de Urbanismo e Historia Urbana*, Universidad Complutense de Madrid, 1980; ISABEL CABRERA GARCÍA, «Historicismo: un mensaje recurrente en el nuevo proyecto estético instaurado por el franquismo», en *Goya*, n.º 247-248 (1995), pp. 44-50; ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ, *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*, Madrid, 1995. También, E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte y Estado*, Madrid, 1935, y DIEGO DE REINA DE LA MUELA, *Ensayo sobre las Directrices Arquitectónicas de un Estilo Imperial*, Madrid, 1944.

²⁶ «Junto a El Escorial, octava, la novena maravilla, única en este siglo quizás, se alza evocadora, religiosa, ruda». Véase TOMÁS BORRÁS, «Novena Maravilla: el Valle de los Caídos», en *ABC*, 21 de julio de 1957. Ya en el suelto titulado «En las cumbres de Guadarrama», aparecido en *ABC* el 4 de abril de 1940, p. 13, podía leerse: «Aún más alto que el lugar aquel escogido por Felipe II para conmemorar con una maravilla arquitectónica la favorable decisión de una batalla, va a asentarse, en cimientto de rocas, el conjunto de edificaciones que se alzarán para perpetuar en los siglos la grandeza de nuestra Cruzada».

guarda curiosas similitudes con algunas de las ideas que conformaron el Valle de los Caídos. Por ejemplo, la elección de un lugar en las «raíces de los montes», apartado de todo tránsito humano, pues «nuestros sepulcros no hablan con los traficantes como los de los Gentiles»; «El edificio mismo —hace decir Bosarte a Juan Bautista de Toledo— quiero que se entienda, digámoslo así, en derechura con las mismas montañas, [...] las cuales por su inmovilidad y firmeza son una figura de la eternidad»²⁷.

No obstante estas notables concordancias, el prototipo ideológico del Valle de los Caídos se encuentra —como muy acertadamente señaló Thomas F. Reese²⁸— en el proyecto ideado en 1779 por Ventura Rodríguez para la reconstrucción de la antigua colegiata de Covadonga (Fig. 5), que dos

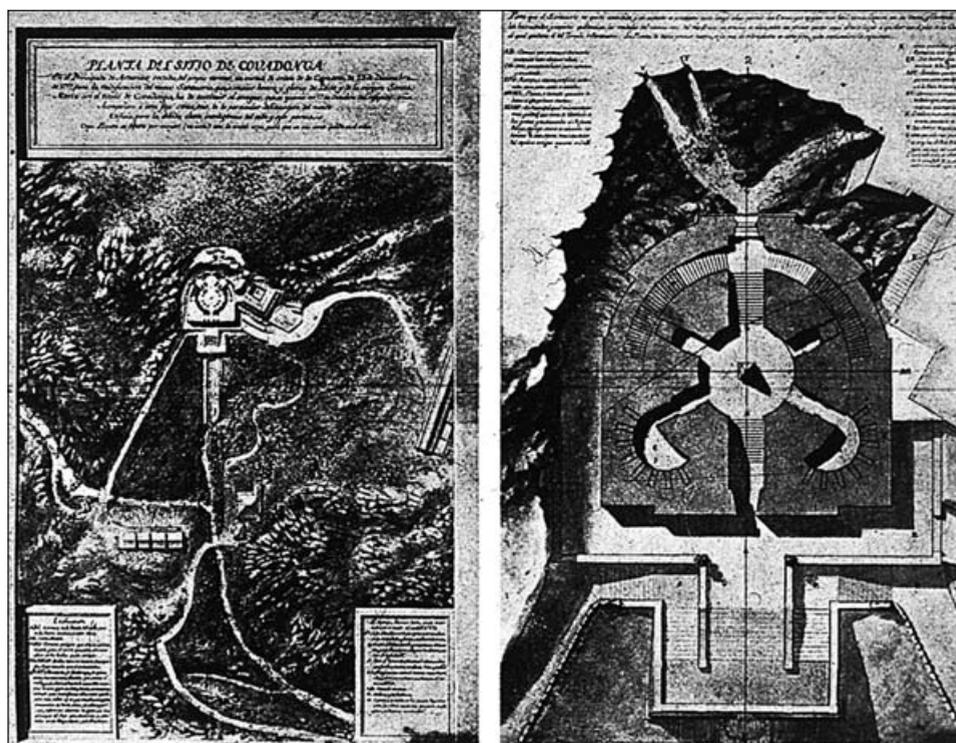


FIGURA 5.—Ventura Rodríguez. Proyecto para la iglesia de la Colegiata de Covadonga, plano de situación y planta del primer piso, 1779.

²⁷ ISIDORO BOSARTE, *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*, Madrid, 1791, parte primera, pp. 32-33.

²⁸ THOMAS F. REESE, «V. Rodríguez, Jovellanos y Covadonga: Proto-romanticismo en la España del siglo XVIII», en *Archivo Español de Arte*, n.º 197 (1977), pp. 31-58, concretamente p. 44.

años antes había sido destruida por un incendio. Aunque dicho proyecto no llegó a realizarse²⁹, dio ocasión a Rodríguez de ensayar un original planteamiento, en clave protorromántica, destinado a convertir la modesta iglesia en «un santuario nacional, que conmemoraría la primera batalla de la Reconquista y el nacimiento de la nación española»³⁰.

Según una antigua tradición fue allí, un abrupto paraje de los montes de Asturias, donde el caudillo visigodo Pelayo derrotó a las tropas musulmanas en el año 722. Los restos del héroe de la batalla de Covadonga reposaban en la iglesia desde el siglo XII, lo que llevó a Rodríguez a incluir en sus planos un panteón, elemento al que confirió una insólita relevancia. De esta forma, el nuevo templo de la Virgen de las Batallas adquiriría un significado absolutamente diferente, destacando aspectos que hacían de él —sobre todo— un espacio para la exaltación del primer rey astur, un *lugar perenne de peregrinación* de carácter patriótico³¹, temprana versión española del Walhalla y la Befreiungshalle de Leo von Klenze.

Significativamente, el planteamiento del proyecto de Ventura Rodríguez anticipaba las ideas que, a fines del siglo XIX, impulsarían la construcción del templo actual, un ejemplar neorrománico del arquitecto Federico Aparici. Al tiempo de su construcción, Leopoldo Alas, el anticlerical autor de *La Regenta*, pedía que el edificio fuera «una obra nacional, un gran recuerdo histórico; [...] tiene que representar dos grandes cosas: un gran patriotismo, el español, y una gran fe, la católica de los españoles, que por su fe y su patria lucharon en Covadonga»³².

Este clima de exaltación religiosa y patriótica que conforma el trasfondo del santuario asturiano, es el mismo que alienta —en una suerte de «neoregeneracionismo»³³— en la concepción del Valle de los Caídos³⁴. A su vez,

²⁹ Los planos de V. Rodríguez, publicados en 1918, fueron robados del domicilio madrileño de su propietario durante la Guerra Civil. Véase T. F. REESE, *art. cit.*, p. 32, nota 9.

³⁰ T. F. REESE, *art. cit.*, p. 31.

³¹ T. F. REESE, *art. cit.*, pp. 43-48 y 55-58. La victoria de Pelayo en Covadonga, inicio de la restauración de la España cristiana, tuvo un gran predicamento a lo largo de todo el siglo XIX. Véase CARLOS REYERO, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, pp. 67-69.

³² Citado por PEDRO NAVASCUÉS PALACIO en *Arquitectura española (1808-1914)*, Summa Artis XXXV, Madrid, 1993, p. 308. Los sepulcros de Pelayo y de Alfonso I acabaron disponiéndose en el interior de la cueva en que se había refugiado el caudillo asturiano, situada en una escarpadura del monte Auseva.

³³ Sobre los orígenes de la ideología nacionalista del franquismo y su ligazón con el pensamiento de fines del siglo XIX, véase ISMAEL SAZ CAMPOS, *España contra España: los nacionalismos franquistas*, Madrid, 2003.

³⁴ Como ha dicho José Luis Sancho: «Este máximo monumento es el último eslabón de la cadena de templos grandiosos propiciados por la alianza entre la Iglesia y la burguesía conservadora en España desde mediados del siglo XIX y de los monumentos militar-nacionalistas de esta etapa.» Véase JOSÉ LUIS SANCHO, *Santa Cruz del Valle de los Caídos. Guía*, Madrid, 1999, p. 15.

la figura de Pelayo, el heroico caudillo altomedieval, era fácilmente asimilable a la del caudillo vencedor de la guerra de 1936.

En párrafos asombrosos que debieron dejar estupefacto al propio Franco, Giménez Caballero extendía el «medievalismo» del General a todo su ser, desde su propia fisonomía: «El rostro de Francisco Franco es un rostro bizantino. Lo tenéis pintado [...] en las miniaturas asturleoneras del “Código de San Beato” [...]. Su perfil se adivina —exacto— por las arquetas marfileas o los relicarios esmaltados del tipo de los conservados en el Monasterio de Silos», hasta su inconfundible oratoria: «Su brazo derecho un poco rígido, sube y baja sincrónicamente, en dos tiempos, como con golpes de adufe, llevando un ritmo paralelístico»; y lamentaba que en vez de usar bigotillo recortado no se dejara crecer la barba, pues «entonces Francisco Franco podría vestir el brial de lino, el manto armillado y la corona de oro con carbunclos de los Reyes de León, fundadores de España»³⁵.

OROGENIA ARQUITECTÓNICA

La relación entre la basílica de Covadonga y el Valle de los Caídos no se limita al plano ideológico, sino que se extiende igualmente a la confrontación, común en ambos, entre el orden impuesto por la arquitectura y el sublime caos del escenario natural. En este sentido, como en su día señaló Reese, el proyecto de Ventura Rodríguez enlaza con diseños de arquitectos revolucionarios de las décadas finales del siglo XVIII, de Ledoux y Cochet le Jeune a Vien y Dumannet³⁶. En el caso del monumento de la sierra de Guadarrama, el eco de estos lejanos precedentes llega filtrado a través de ciertas fantasías arquitectónicas impregnadas de la estética simbolista e idealista de principios del siglo pasado, que cuenta en España con un representante de primer orden: Teodoro Anasagasti, autor de proyectos visionarios (Fig. 6) fuertemente influidos por el lenguaje de la Secesión vienesa y caracterizados por una emotiva compenetración entre la arquitectura del hombre y la arquitectura de la naturaleza³⁷, lo que el propio Anasagasti definía como *orogenia arquitectónica*, *apropiación estética de la*

³⁵ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *art. cit.* en nota 13.

³⁶ Véase T. F. REESE, *art. cit.*, pp. 38-42.

Vien y Dumannet diseñaron en 1788 dos proyectos de cenotafio en honor de Jean-François de La Pérouse que son especialmente expresivos de este buscado contraste entre arquitectura y naturaleza. Véase RICHARD A. ETLIN, *The Architecture of Death. The transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge Mass., 1984, pp. 104-108.

³⁷ Su proyecto de Cementerio Ideal fue premiado con medalla de oro en la Exposición Internacional de Roma de 1911, siendo el único arquitecto no italiano, junto con el viejo Otto Wagner, al que se concedió dicho galardón. Véase C. SAGUAR QUER, «Teodoro Anasagasti: Poemas arquitectónicos», en *Goya*, n.º 274 (2000), pp. 49-58.

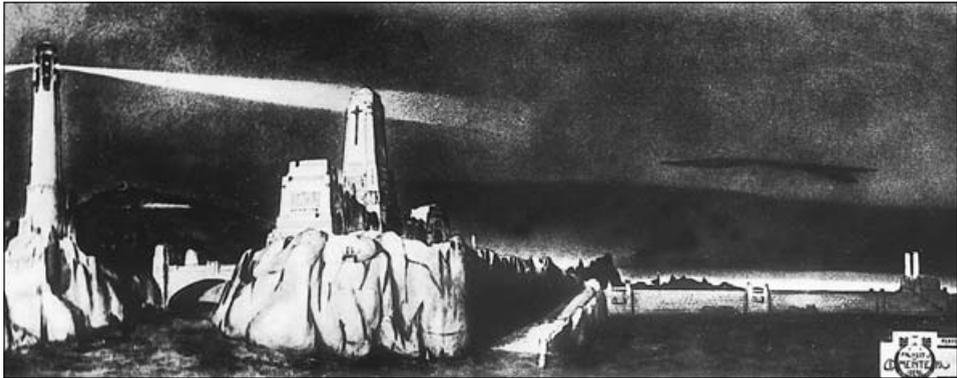


FIGURA 6.—Teodoro Anasagasti. Proyecto de Cementerio Ideal; perspectiva general, 1910.

*topografía*³⁸. De hecho, y esto es fundamental, en la mente de Franco el valle entero, delimitado por las estaciones del Vía Crucis, constituía una gran basílica natural, actuando el risco de la Nava, coronado por la Cruz, como su altar mayor³⁹.

Pero en la ideación del Valle de los Caídos encontramos, además, un componente excepcional: me refiero a la condición hipogea de esa «segunda» basílica que, como un búnker gigantesco, se adentra profundamente en las entrañas graníticas de la montaña (Fig. 7). Desde el principio Franco pensó

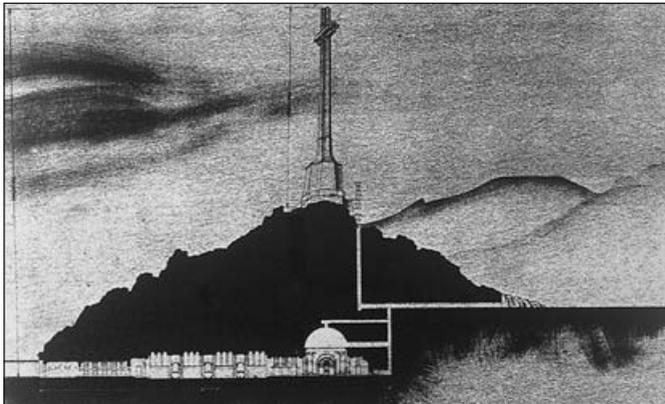


FIGURA 7.—Valle de los Caídos. Sección longitudinal de la Basílica.

³⁸ Véase TEODORO ANASAGASTI, «Orogenia arquitectónica. Apropiación estética de la topografía», en *Arquitectura*, n.º 6 (1918), pp. 174-175.

³⁹ Véase DIEGO MÉNDEZ, *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*, Madrid, 1982, p. 173. La intensa repoblación forestal que se realizaría en la zona fue desarrollada en estrecha relación con el plan arquitectónico general, con el fin de realzar panoramas y perspectivas.

en crear una gran catedral que fuera, a un mismo tiempo, templo y tumba de los caídos en la «Cruzada»; el hecho de que para ello prefiriese horadar un monte en vez de construir sobre él —como, por citar un ejemplo elocuente, había hecho Giovanni Greppi en sus monumentales «escenografías» del Monte Grappa (1935) y de Redipuglia (1938)— acrece su sentido funerario y primigenio, configurando una poderosa imagen telúrica.

Inevitablemente, tan extraño designio de arquitectura *en negativo* trae a la mente antiguas construcciones egipcias e hindúes, evocaciones de un tiempo remoto que, como el motivo del santuario en la montaña sagrada, surgen a cada paso en la cultura expresionista germana, en los sueños utópicos de arquitectos como Hablik, Berlage o Taut⁴⁰. Pero, teniendo en cuenta las referencias altomedievales hispanas que subyacen en la ideación del monumento, no cabe duda de que el inmenso *speos* del Valle de los Caídos en realidad alude a la Cueva Santa de Covadonga y a santuarios mozárabes rupestres como el de San Juan de la Peña (Huesca)⁴¹, con todas las resonancias de paralelismo histórico que ello implica; y quizá no esté de más recordar que las peculiares características del monacato español de la época —tan adicto al retiro espiritual en cuevas— habían sido cumplidamente estudiadas por Pérez de Urbel, el primer abad del Valle⁴².

Por otra parte, esa idea de excavar un santuario fúnebre en el seno de una montaña «sagrada» enmarcada en una geografía simbólica, elemento primordial del monumento pensado por Franco, tiene un claro precedente en un proyecto aún más ambicioso y visionario, contemporáneo de las fantasías arquitectónicas de Anasagasti e inserto en el mismo marco esté-

⁴⁰ Véase MARCELLO FAGIOLO, «La Catedral de Cristal. La arquitectura del expresionismo y la “tradición” esotérica», en GIULIO CARLO ARGAN *et al.*, *El pasado en el presente*, Madrid, 1977, pp. 199-258.

⁴¹ Sobre él, Manuel Gómez-Moreno escribió: «Sabido es por las historias el papel de este santuario en los orígenes de la restauración aragonesa. La leyenda es antigua y en cierto modo se acredita con yacer allí algunos de los primeros caudillos de Navarra; el sitio, además, ofrécese como teatro digno para levantar el espíritu hacia un ideal de libertad y fortalecerlo en la empresa de expeler a los invasores del llano, que desde allí se domina a través de montañas y de bravíos pinares. [...] *en presencia del monumento, que la sierra entera con sus bosques y sus panoramas constituye...*» (la cursiva es mía). Véase MANUEL GÓMEZ-MORENO, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (1919), Granada, reed. 1975, pp. 30 y 33.

En la historia de la arquitectura española no encontramos ningún otro ejemplo de construcción excavada que pueda asimilarse a la gran obra del Valle. Si acaso, cabría citar un dibujo del arquitecto neoclásico Isidro Velázquez que representa un panteón construido en el interior de un monte (Biblioteca Nacional de Madrid, Barcia 1.232), claramente inspirado en la sección del sepulcro de Alejandro Severo incluida en *Le Antichità Romane* de Piranesi. Véase PEDRO MOLEÓN, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*, Madrid, 2003, p. 319.

⁴² J. PÉREZ DE URBEL, *Los monjes españoles en la Edad Media*, Madrid, 1933-1934.

tico que éstas: me refiero al ideado en 1911 por el escultor Dionisio Lasuén para el mausoleo del estadista republicano Joaquín Costa (Fig. 8), un proyecto que, en palabras de Manuel García Guatas, «hundía sus raíces en la profunda y compleja tradición neoclásica decimonónica, desde el clasicismo romántico, la mitología germánica wagneriana y el substrato krausista de la Institución Libre de Enseñanza, que a comienzos del siglo xx constituían algunos de los ingredientes de la cultura modernista española»⁴³. Así, al calor de la muerte de Costa, Lasuén —cual nuevo Dinócrates— propuso nada menos que tallar la cima del Moncayo con los rasgos del ilustre político, convirtiendo en sepulcro, en monumento, el monte entero: «Como idea primera —decía Lasuén—, la cabeza de Costa en tamaño gigantesco coronando el vértice de una montaña a manera de esfinge. Como a mitad del monte tallaríase el panteón propiamente dicho [...]. Ese sepulcro sería de carácter egipcio en cuanto a su conjunto y de proporciones gigantescas...»⁴⁴.

Aunque la idea de Lasuén no llegó a realizarse, todavía parece resonar su eco en un proyecto de monumento dedicado a la resistencia popular —asimismo con elementos coincidentes con el Valle de los Caídos, como ha señalado Álvarez Lopera— ideado en plena guerra civil, en 1937, por Gerardo Ale-

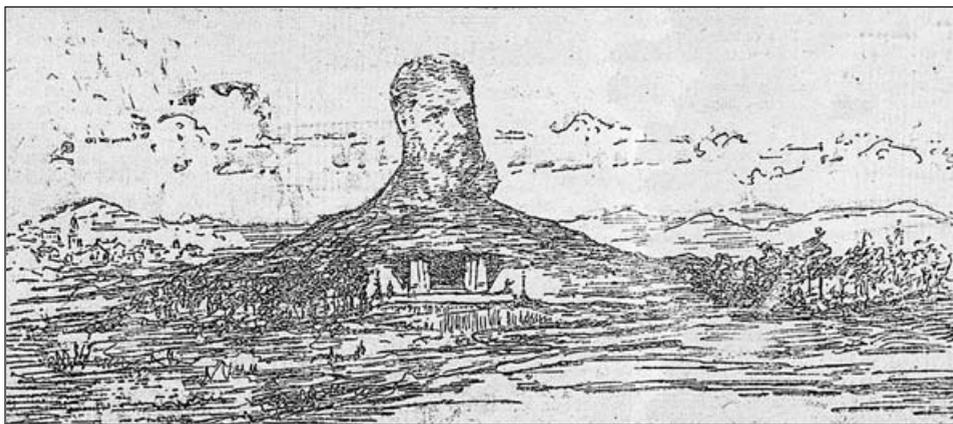


FIGURA 8.—Dionisio Lasuén. Boceto para el mausoleo de Joaquín Costa, 1911.

⁴³ MANUEL GARCÍA GUATAS, «Utopía y significados del mausoleo de Joaquín Costa», en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional*, actas del III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca, 1983, pp. 351-352.

⁴⁴ Citado por M. GARCÍA GUATAS, *art. cit.*, pp. 354-355. Como ha señalado este autor (p. 370), el proyecto de Lasuén anticipa otro no menos grandioso, esta vez hecho realidad: el célebre Mount Rushmore National Memorial, en Dakota del Sur, donde entre 1927 y 1941 el escultor sueco Gutzon Borglum esculpió, a escala geográfica, los rostros de Washington, Jefferson, Roosevelt y Lincoln.

gre, quien proponía «perpetuar la memoria de los héroes de la causa de la Libertad con un monumento en la cúspide de una montaña, con unos proyectores de luz representando la Libertad y cuatro llamas eternas», al pie del cual «se construiría una cripta donde serían evocadas las más sublimes gestas y los heroicos sacrificios de nuestro abnegado pueblo en su lucha por la libertad»⁴⁵.

En el plano europeo, el clima de megalomanía y de exaltación nacionalista que se respira en el proyecto de monumento-mausoleo de Joaquín Costa y en la basílica subterránea de la sierra de Guadarrama encuentra otro antecedente en el «Poème alpestre» del escultor suizo Auguste de Niederhäusern-Rodo, quien hacia 1890 pretendía excavar en un macizo montañoso un templo nacional, un *Bundesgrotto* capaz de albergar 100.000 personas, cuya entrada se flanquearía con esculturas de más de cuarenta metros de altura labradas en la misma roca de la montaña⁴⁶.

CONSTRUCCIÓN DEL MONUMENTO

Hacer realidad el sueño concebido por Franco, en un plazo inferior a dos décadas y en la difícil situación de la posguerra, sólo fue posible gracias al omnímodo poder que detentaba el dictador, a la tenacidad puesta en el empeño... y al esfuerzo y arrojo de centenares de obreros, entre los que, hasta 1950, se contaban numerosos prisioneros y presos políticos republicanos acogidos al programa de Redención de Penas por el Trabajo⁴⁷.

⁴⁵ Citado por JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA, «La escultura en el Madrid de la Guerra Civil: proyectos y realizaciones», en *Cinco siglos de arte en Madrid (xv-xx)*, III Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid, 1991, pp. 136-137. Pocos años antes, el uso de reflectores luminosos con propósitos monumentales había alcanzado un punto culminante en la «Catedral de Luz» erigida por Speer en el Zeppelfinfeld de Nuremberg.

⁴⁶ Véase HARALD SZEEMANN, *Suiza visionaria*, Madrid, 1992, p. 56.

Sueños como éstos, en los que la poesía se alía con la escultura, la arquitectura y la ingeniería, tienen su correspondencia en nuestros días en una idea que obsesionó a Eduardo Chillida en sus últimos años: la creación de un monumento dedicado a la Hermandad de los Hombres, consistente en horadar una montaña de la isla canaria de Fuerteventura, Tindaya, considerada sagrada por los primitivos pobladores del lugar, para alojar en sus entrañas un cubo irregular de cincuenta metros de lado —un impresionante espacio vacío de 125.000 metros cúbicos— con dos perforaciones verticales que permitirían contemplar el sol y la luna y una tercera, en línea con el horizonte y el mar, por la que se accedería a la mística geometría del interior. También aquí, como en el Valle de los Caídos, la inspiración partió de un poema —*Más allá*, de Jorge Guillén— donde se encuentra el verso «lo profundo es el aire» que sugirió a Chillida la idea, con resonancias heideggerianas, de introducir el vacío en el corazón de una montaña.

⁴⁷ En los primeros años de la construcción del monumento la mayor parte de la mano de obra estaba constituida por reclusos —no menos de 600, distribuidos en tres destacamentos— que recibían una compensación económica meramente simbólica. En 1943, la

En 1940, el Caudillo encargó el estudio de los planos al prestigioso arquitecto y catedrático de Proyectos Pedro Muguruza Otaño (1893-1952) —autor del Palacio de la Prensa, uno de los hitos fundamentales de la Gran Vía madrileña— que en 1939 había sido nombrado Director General de Arquitectura⁴⁸. Desde entonces y hasta el año 1949 en que una parálisis progresiva le apartó de su cargo, Muguruza quedó al frente de las obras acometiendo la excavación de la basílica y la construcción de la gran exedra que la precede, del edificio inicialmente destinado a monasterio y de las estaciones del Vía Crucis sobre las crestas montañosas que circundan el valle de Cuelgamuros⁴⁹.

A partir de 1950, cuando tanto quedaba por hacer, la dirección de los trabajos se encomendó a Diego Méndez González (1906-1987), arquitecto de la Casa Civil del Jefe del Estado, discípulo y ayudante de su antecesor, que llevó a cabo un profundo replanteamiento del proyecto, dando solución a partes fundamentales del mismo⁵⁰. De su complejo desarrollo señalaremos a continuación, aunque sea sintéticamente, algunos aspectos de especial interés.

Ante la entrada de la cripta, Muguruza había previsto abrir una Plaza del Homenaje desde la que se descendería a una vasta explanada con monumentos funerarios simbólicos en torno a un lago en forma de cruz, en cuyas aguas se reflejaría la gran cruz del risco de la Nava: una inspirada composición en la que resuena el tono elegíaco de algunas de las *escenas* del «Cementerio Ideal» proyectado por Anasagasti en 1910. Pero, ya antes de retirarse de la dirección de las obras, Muguruza había desistido de construir el estanque y fue Méndez quien dio forma definitiva a la explanada, espectacularmente abierta sobre el amplio panorama del valle: un enfático espacio vacío de 30.600 metros cuadrados limitado por una escalinata de cien metros de anchura —apto para la «plástica de las multitudes», como entonces se decía— y subrayado por perspectivas metafísicas (Fig. 9).

redención de dos días de pena por cada uno de trabajo sería ampliada a seis. Sobre este controvertido asunto, véase D. SUEIRO, *op. cit.*, pp. 47-118, y concretamente pp. 49 y 72.

⁴⁸ En mayo de 1942, Muguruza organizó en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño una muestra con los trabajos realizados por la Dirección General, coincidiendo con la exposición *Nueva Arquitectura Alemana* que albergaba el vecino Palacio de Velázquez, patrocinada por Albert Speer, el cual estuvo representado en Madrid por Wilhelm Kreis.

⁴⁹ Muguruza dejó proyectadas las catorce estaciones, pero sólo llegaron a construirse cinco. José Luis Sancho ha destacado acertadamente la importancia del Vía Crucis en el conjunto del proyecto y su implantación en el paisaje, muy estudiada por el arquitecto. Véase J. L. SANCHO, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ Para todo lo referente al desarrollo del proyecto y a la ejecución de la obra, véase D. MÉNDEZ, *op. cit.*, con abundante documentación gráfica. Una relación de sus muchos trabajos —la mayor parte ligados a obras de restauración y reconstrucción de edificios del Patrimonio Nacional— se encuentra en MARÍA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA, *El arquitecto Diego Méndez*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 2001.



FIGURA 9.—Perspectiva de la escalinata de la explanada que precede a la exedra (foto: CSQ).

La fachada de la basílica había sido objeto de concienzudos estudios por parte de Muguruza en un estilo que, según Ángel Urrutia, «enlaza con la severidad escurialense, pero remontada a la grandeza estática e imperecedera de las antiguas arquitecturas imperiales de todos los tiempos»⁵¹. La exedra central —alzada sobre un basamento rústico que contrasta vigorosamente con la impecable estereotomía del resto— enlaza con dos alas rectas mediante robustos pilonos decorados con el escudo de España. En los últimos diseños realizados por Muguruza, de un despojado clasicismo, la exedra presentaba una secuencia de veinte arcos ciegos enmarcados por pilastras lisas levemente ataludadas. Pero Méndez, dispuesto a dejar su impronta en toda la obra, horadó los arcos y el monte para crear una auténtica arquería: modificación costosísima que otorgaba funcionalidad al conjunto —dando lugar a un espacio protegido de las inclemencias meteorológicas— a la vez que reforzaba su impacto visual, acentuando el contraste de luces y sombras (Fig. 10).

Para solemnizar el ingreso a la cripta, Muguruza había planeado un diseño de estilo románico inspirado en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, en el que incluía una reproducción del Tímpano de Clavijo, con el Apóstol a caballo blandiendo la cruz y la espada, tal y como, según antigua leyenda, se apareció en dicha batalla para ayudar a la victoria de las

⁵¹ Á. URRUTIA, *op. cit.*, p. 371.



FIGURA 10.—Vista parcial de la exedra proyectada por Pedro Muguruza (foto: CSQ).

huestes cristianas sobre las del emir de Córdoba, proyectando así un episodio mítico de la Reconquista en la «Cruzada» de 1936 (Fig. 11). Por fortuna, dicho proyecto —cuya inserción en un marco clasicista sólo podía justificarse por su contenido simbólico— fue al fin desechado⁵² y Méndez acabó levantando un masivo pabellón respetuosamente basado en un dibujo de su maestro fechado en julio de 1949⁵³.

La titánica obra de perforación del risco —que costó la vida a catorce obreros, además de numerosos casos de silicosis⁵⁴— fue realizada bajo la dirección de Muguruza con unas dimensiones de once metros de altura por otros tantos de anchura. Pretendía —por indicación directa de Franco y probablemente pensando en la gruta de Covadonga o en San Juan de la Peña— dar al templo el aspecto sublime, primigenio, de una caverna natural⁵⁵, que

⁵² Para comprobar su efecto llegó a realizarse un modelo en escayola a tamaño natural. Muguruza planteó también un acceso más severo, constituido por tres arcos apuntados inscritos en grandes recuadros rectangulares, que no habría desagradado a Speer. En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, PL-3742/3869, se conservan numerosos planos, croquis y fotografías de maquetas de las diversas propuestas del arquitecto.

⁵³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, PL-3742/3869.

⁵⁴ Declaraciones del Dr. Lausín, médico del Consejo de Obras del Monumento, recogidas en D. SUEIRO, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁵ La idea recuerda obras prerrománticas como la puerta de entrada a la Salina de Chaux (h. 1774), de Ledoux, ola Lechería de la Reina, en el Château de Rambouillet (1785). Sin duda, dicha nave habría creado un poderoso contraste con la cúpula de concepción bizantina que preveía para el crucero.

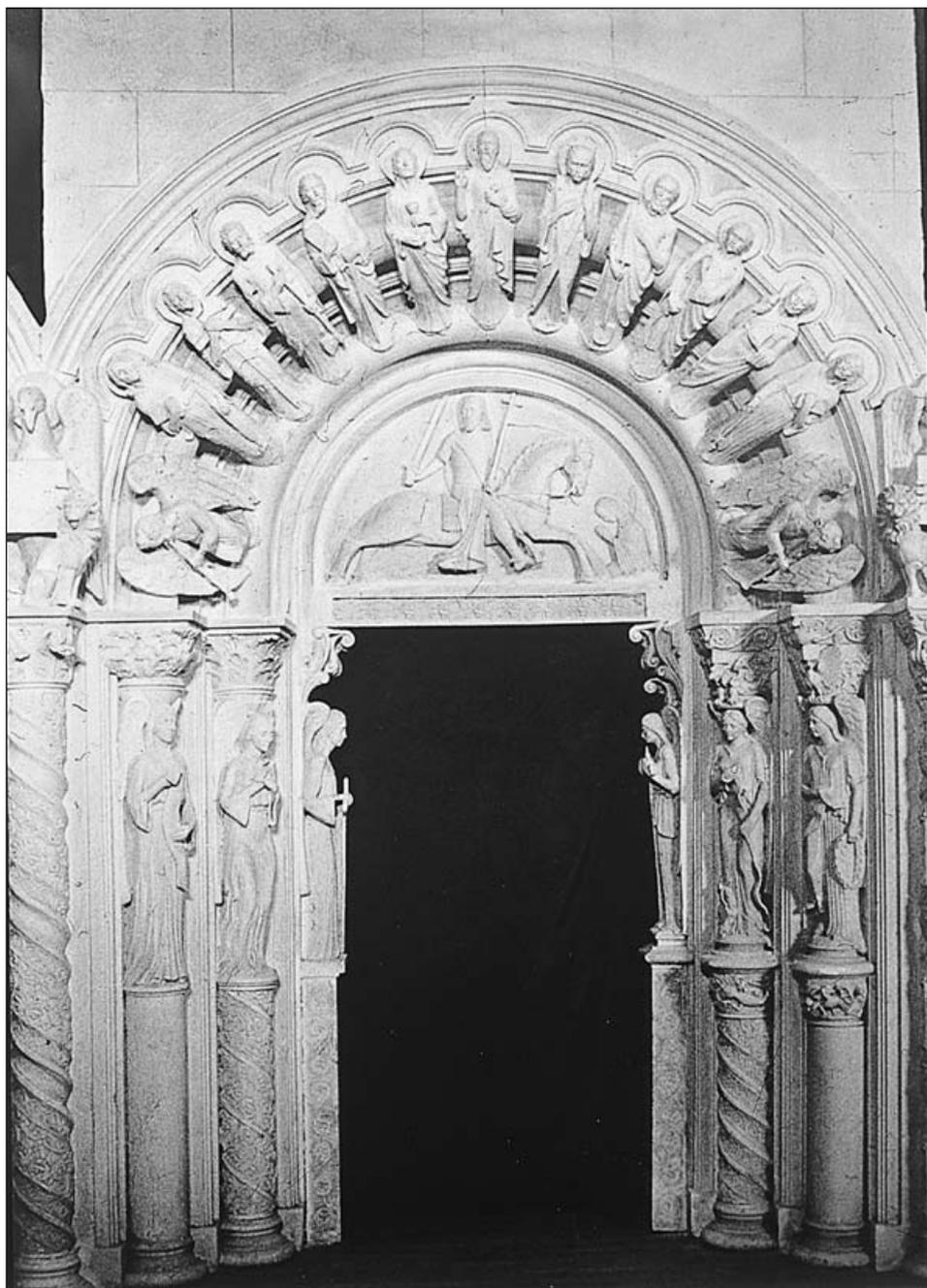


FIGURA 11.—Modelo en yeso de uno de los proyectos de Muguruza para la entrada de la cripta (en DIEGO MÉNDEZ, *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*, Madrid, 1982).

su bóveda únicamente estuviera formada por la roca herida de la montaña, algo sólo factible en espacios reducidos y de muy bello efecto en sus excelentes dibujos (Fig. 12), pero que resultó absolutamente irrealizable en la práctica.

En cuanto a la distribución espacial del templo —muy problemática, dada su gran longitud—, Muguruza había previsto subdividirlo en tres tramos de igual anchura cubiertos con bóveda de cañón, los dos primeros articulados hasta media altura en tres naves separadas por arquerías sobre



FIGURA 12.—Pedro Muguruza: Apunte para la nave de la basílica subterránea.

pilares⁵⁶, y un tercer tramo —la nave propiamente dicha— resuelto como un espacio unitario, sin columnas, con diez capillas semicirculares en sus costados y otras ocho en los brazos que se abrían a la gran rotonda del crucero, recordando en esto último iglesias románicas de peregrinación como la citada catedral de Santiago.

Tras consultar a Franco, que miraba con disgusto la apariencia de túnel angosto de la obra ejecutada, Méndez procedió a rellenar la excavación para poder reexcavar la cripta con el menor riesgo posible, dando a la nave doble anchura y altura, al tiempo que aseguraba la bóveda con gruesos arcos fajones de hormigón recubiertos de sillería y confería al conjunto la articulación definitiva, más compartimentada que la de Muguruza: vestíbulo, atrio, espacio intermedio, nave y un tramo de menor anchura y altura que ésta precediendo al crucero. La longitud total del templo alcanzó entonces los 262 metros; así, la Cruz del altar de la basílica quedó situada en la perpendicular de la gran Cruz de la cima del monte, configurando un eje cósmico en torno a un centro sagrado⁵⁷.

EL CONCURSO PARA LA CRUZ Y SU CONSTRUCCIÓN

La definición formal de la Cruz monumental y su implantación en el risco, pronto se reveló como uno de los problemas de más difícil solución. El propio Franco llegó a trazar algunos croquis⁵⁸ que muestran su idea, ciertamente descabellada, de alzar una especie de torre con brazos, llena de columnas, hornacinas, frontones..., rematada con un cuerpo de campanas y un chapitel, algo así como El Escorial puesto de pie; pero, descontento con los resultados, en 1941 decidió convocar un concurso nacional de anteproyectos⁵⁹.

⁵⁶ El efecto visual de la gran bóveda pétreo gravitando sobre ellas podría haber sido sugerido por las galerías del claustro del monasterio de San Juan de la Peña.

⁵⁷ Según Eduardo Sáez de Aranaz, teniente coronel de Estado Mayor que trabajó en el Valle como almacenero, cada año «el día 21 de junio, al comenzar el verano, el sol pasaba en su salida todo a lo largo del túnel que se estaba construyendo, hasta llegar al centro del altar». Testimonio recogido por D. SUEIRO, *op. cit.*, p. 90. ¡Como en Abu Simbel!

⁵⁸ No es muy conocida la afición de Franco por la arquitectura. A este respecto, en 1920 el general Millán Astray decía: «Franco es un gran ingeniero, autor de diversos proyectos; pero su verdadera vocación parece ser la de arquitecto urbanista, constructor de ciudades. [...] Fue él, asimismo, quien diseñó y dirigió la construcción del Círculo de Oficiales de la Legión, el que proyectó los distintos edificios, desde los pabellones de oficiales y los alojamientos de los hombres, hasta los talleres y las canalizaciones, desde el depósito de la Legión hasta Dar-Riffien». CLAUDE MARTIN, *Franco, soldado y estadista*, Madrid, 1965, p. 42. Citado por D. SUEIRO, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹ «Concurso de Anteproyectos para una gran Cruz monumental convocado por el Patronato del Monumento Nacional de los Caídos», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 18-19 (1943), pp. 244-275.

El fallo del jurado, emitido el 22 de febrero de 1943, otorgó el primer premio al equipo formado por Luis Moya⁶⁰, Enrique Huidobro y Manuel Thomas (Fig. 13). Su propuesta, muy elaborada, contemplaba la creación de una aparatosa escalinata barroca —del tipo de la del Santuario do Bom Jesus do Monte (Braga, Portugal)— que enlazase la exedra de Muguruza

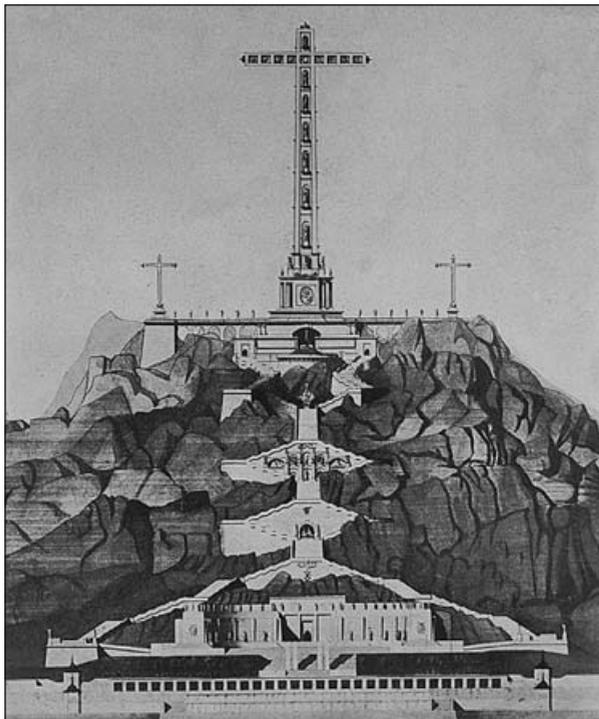


FIGURA 13.—Luis Moya, Enrique Huidobro y Manuel Thomas. Anteproyecto para la Cruz. Alzado del conjunto.

⁶⁰ En 1931, Luis Moya Blanco había obtenido el tercer premio en el concurso internacional convocado por la Unión Panamericana para la construcción del Faro de Colón en la capital de la República Dominicana (el primer premio se concedió al británico Joseph Lea Gleave, por su proyecto titulado *Columbus Cross*, construido a partir de 1943 e inaugurado en 1992). Unos años después, en 1937, Moya se «adelantó» a Franco con un proyecto titulado *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*, cuyo elemento más llamativo era una gigantesca pirámide de hormigón que acogía en su interior el «monumento a los mártires», evocación de los proyectos utópicos de Boullée. Este importante proyecto —que incluía también un arco de triunfo con relieves en los que, junto a una apoteosis del apóstol Santiago, se representaban escenas de Covadonga, Las Navas de Tolosa, el Descubrimiento de América y el Movimiento encabezado por Franco— fue publicado en el n.º 36 de la revista *Vértice*, de 1940. Desde el otro bando surgieron también proyectos similares: en agosto de 1936 ya se hablaba de erigir en el cerro de los Ángeles «el monumento piramidal que consagra y perpetúa la gesta brava de los defensores de la República». Véase J. ÁLVAREZ LOPERA, *op. cit.*, p. 136. Sobre Moya, ANTONIO GONZÁLEZ-CAPITEL y JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ, *Luis Moya Blanco, arquitecto, 1904-1990*, Madrid, 2000.

con la Cruz; esta última, con prolija decoración escultórica en toda su altura, se inspiraba en modelos de orfebrería seiscentista española produciendo la ingrata impresión de obra pequeña ampliada de escala. El proyecto incorporaba además dos cruces menores alzadas sobre pilonos, conformando una especie de Calvario cuya implantación se resolvía mediante la construcción de un viaducto en la cima del risco, lo que parece incompatible con la intención de respetar su perfil «intercalando sus desigualdades con los elementos arquitectónicos, consiguiéndose con esta mezcla, de simetría por parte de la Arquitectura y asimetría por parte de la Naturaleza, una variada serie de efectos nuevos y pintorescos»⁶¹.

Por su parte, el segundo premio, concedido al equipo compuesto por Juan del Corro, Federico Faci y Francisco Belosillo (Fig. 14), presentaba un planteamiento muy diferente —y a nuestro parecer mejor encaminado—, cuyas principales virtudes residían en su sobria naturalidad y en un afán de intemporalidad expresado en lo que podría definirse como caren-



FIGURA 14.—Juan del Corro,
Federico Faci y Francisco Belosillo.
Anteproyecto para la Cruz.
Perspectiva.

⁶¹ Véase «Concurso de Anteproyectos para una gran Cruz monumental...», p. 250.

cia de estilo⁶². Así, la Cruz diseñada por el equipo encabezado por Juan del Corro se ajustaba a la idea más elemental del símbolo de la Cristiandad, limitándose la presencia escultórica a una estatua colosal de la Piedad, dispuesta, «para estímulo y meditación», en el centro de una glorieta de la que arranca una empinada escalinata —apta tan solo para aguerridos falangistas— por la que se asciende directamente a la base de la Cruz. Esta idea de alzar una imagen gigantesca de la Piedad, muy elogiada por el jurado, sería incorporada por Diego Méndez a su obra, aunque variando el emplazamiento: realizada por el escultor Juan de Ávalos fue situada, con evidente acierto, sobre el acceso a la cripta.

El jurado concedió además cuatro accésit a otros tantos anteproyectos: el presentado por Javier Barroso, que flanqueaba la Cruz con unas logias excesivamente apegadas a las formas escurialenses; el de Manuel Muñoz Monasterio y Manuel Herrero Palacios, quienes alzaban la Cruz sobre un gran basamento en cuya académica monumentalidad parecen descubrirse ecos del Mausoleo de Halicarnaso; el firmado por Luis Martínez-Feduchi y Fernando Rodríguez Avial (Fig. 15), una Cruz de granito pulido con fuste y brazos biselados que semeja estar clavada —como una inmensa «Escalibur»— en el edificio cúbico que le sirve de pedestal⁶³; y, por último, el de Javier García-Lomas, Carlos Roa y Francisco González-Quijano, quienes optaron por elevar la Cruz sobre un sencillo arco de triunfo de planta cuadrada que cobija un túmulo como representación simbólica del Caído.

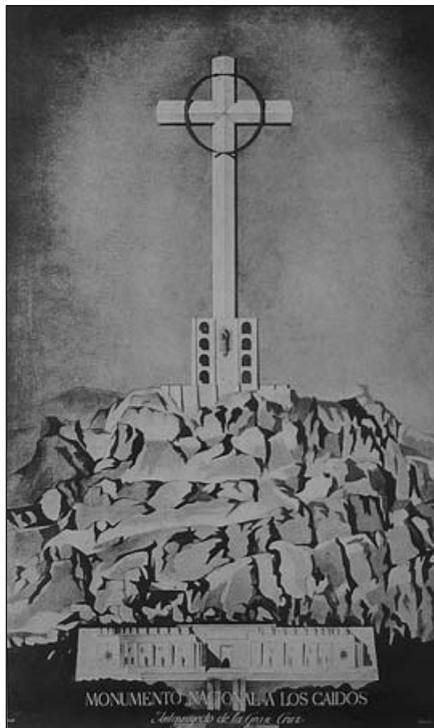


FIGURA 15.—Luis Martínez-Feduchi y Fernando Rodríguez Avial. Anteproyecto para la Cruz.

⁶² *Ibid.*, pp. 255 y ss.

⁶³ Dicho edificio presenta arcadas superpuestas en los ángulos, probablemente por influencia del mussoliniano Palazzo della Civiltà del Lavoro, una obra que no sólo evoca estructuras de la antigua Roma, sino también, y de manera más directa, torres medievales de Lombardía que inspiraron asimismo el *Arengario* de la plaza del Duomo de Milán.

Entre los concursantes eliminados se encontraban algunos nombres ilustres, caso de Casto Fernández-Shaw, hijo del poeta anteriormente citado, obsesionado por hacer realidad la Cruz soñada por su padre⁶⁴. El joven Francisco Cabrero⁶⁵, poco después autor del edificio de los Sindicatos (hoy Ministerio de Sanidad y Consumo) que alza su potente y depurada volumetría frente al Museo del Prado, no pudo participar por no haber tramitado aún el título de arquitecto; sin embargo, llegó a dibujar una propuesta de indudable interés —claramente impresionada por la pintura de Giorgio De Chirico y el Palazzo della Civiltà del Lavoro, en el EUR de Roma—, pero que habría causado un efecto deletéreo sobre las cumbres del Guadarrama.

Ninguno de los veinte proyectos presentados al concurso satisfizo a Franco, como tampoco los denodados intentos de Muguruza por conferir coherencia arquitectónica a sus ingenuos croquis. Así, en 1950 el Generalísimo acabó confiando a Diego Méndez la proyección de la Cruz. El momento en que el arquitecto encontró la solución fue descrito por él mismo como un rapto de pura inspiración: «Absorto, casi iluminado, casi instrumento pasivo, el lápiz en la mano con el que hacía arabescos en un papel, sin darme cuenta dibujé exactamente la Cruz tal como está ahora en su materia clavada en la elevación poderosa»⁶⁶. Tales palabras son un manido tópico romántico, pero como quiera que fuese hay que reconocer que el diseño de Méndez supera con creces a cuantos le antecedieron⁶⁷. Fuste y brazos presentan una sección de cruz griega configurada por la intersección de dos prismas rectangulares que se suaviza con una gola resaltada (Fig. 16). Un diseño vigoroso, sencillo pero no seco, y de gran eficacia plástica tanto de día, bajo la luz solar, como de noche, iluminado con potentes reflectores,

⁶⁴ Es un tema recurrente en su obra: en 1930 proyectó un templo-rascacielos de 200 metros de altura, denominado «La Cruz Soñada»; en 1938 y por encargo del Ayuntamiento de Cádiz, motivado por el trágico hundimiento del crucero Baleares, ocurrido ese mismo año, proyectó un «Monumento a los caídos en el mar y a la Virgen del Carmen, patrona de los naufragos», cuyo elemento principal era otra inmensa «Cruz soñada», esta vez de acero inoxidable, suspendida de un enorme arco ojival mediante cables de acero. Ambos proyectos pueden verse reproducidos en MARÍA CRISTINA GARCÍA PÉREZ y FÉLIX CABRERO GARRIDO, *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras 1896-1978*, Madrid, 1999.

⁶⁵ Véase JAVIER CLIMENT ORTIZ, *Francisco Cabrero, arquitecto, 1939-1978*, Madrid, 1979.

⁶⁶ Así lo contó Méndez a Tomás Borrás en la citada entrevista para el diario ABC en 1957.

⁶⁷ Comparto plenamente la opinión de Lluís Domènech cuando afirma: «Franco debía tener razón cuando prefería la cruz de Méndez a las demás, pues estaba bien proporcionada y no recurría al cúmulo de perifollos de los otros concursantes, en su doble intención de aportar elementos simbólicos y de encontrar una excusa para acartelar los brazos de la gran cruz». L. DOMÈNECH, *op. cit.*, p. 50.

Ángel Urrutia ha definido la propuesta de Méndez como «una Cruz esbelta y bien proporcionada, estilizada y afinada, con el fin de crear una perspectiva acelerada desde la base y cortar mejor el viento al ser de sección en cruz griega». Á. URRUTIA, *op. cit.*, p. 371.

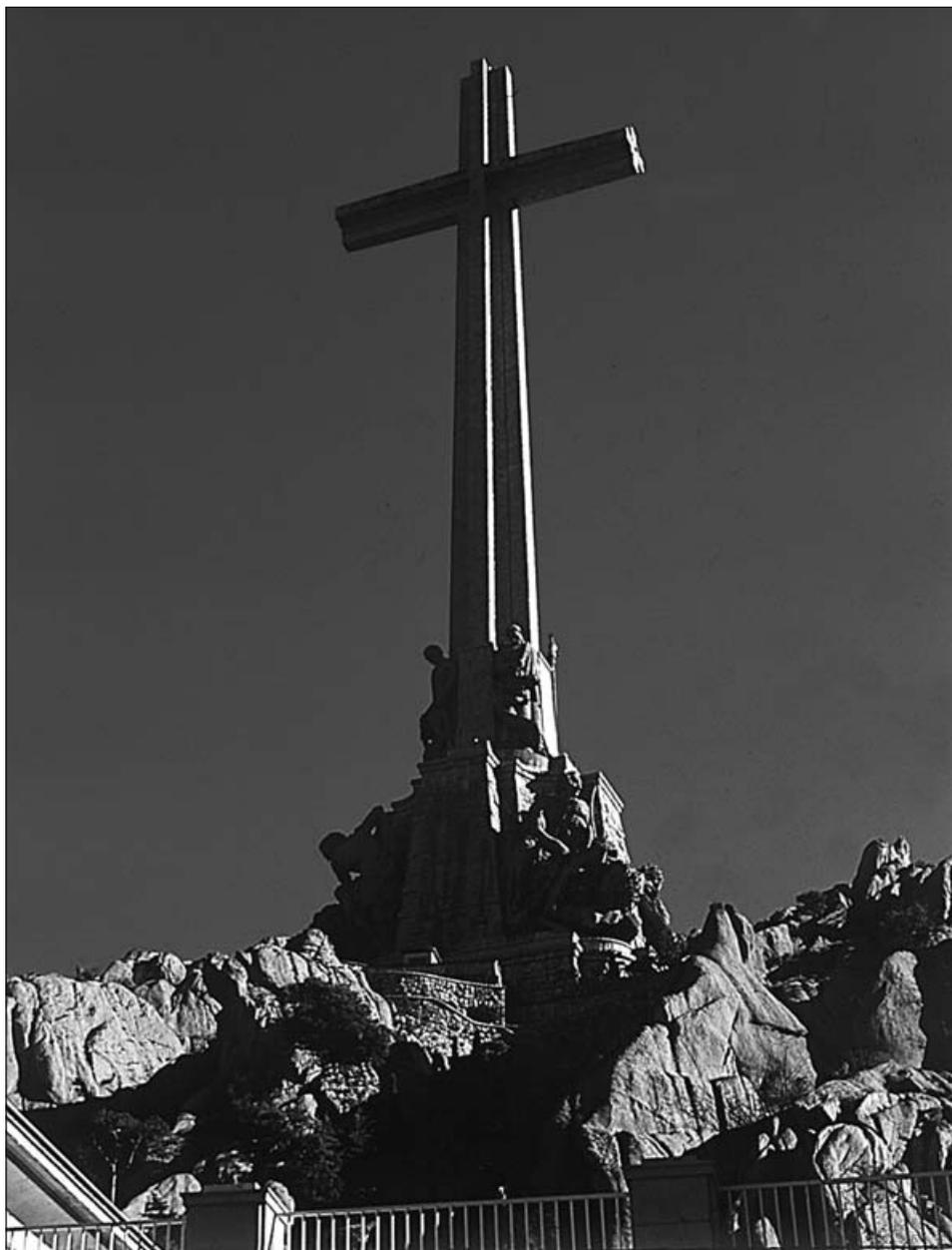


FIGURA 16.—Vista de la Cruz, diseñada por Diego Méndez (foto: CSQ).

pues se quería que el gigantesco símbolo fuera, y no sólo metafóricamente, «atalaya y faro de la gran meseta»⁶⁸. De hecho, se pretendía que pudiera verse desde Madrid, como ideal culminación del conjunto urbanístico de la Plaza de la Moncloa, especie de foro franquista donde se alzan algunas de las realizaciones más sobresalientes de la época: el Ministerio del Aire (L. Gutiérrez Soto, 1940-1951), el Arco de la Victoria (M. López Otero y P. Bravo Sanfeliú, 1949-1956) y el monumento a los Mártires de Madrid, hoy Junta Municipal de Moncloa (M. Herrero Palacios, 1950), una rotonda abierta bajo cuya cúpula se pensaba instalar una Cruz diseñada por Rafael Aburto⁶⁹.

La gran Cruz que corona el risco de la Nava —con fuste de 125 metros y brazos de 46— se eleva sobre un basamento de hormigón armado de 25 metros de altura recubierto de sillería rústica; en el interior, de sección octogonal, dispone de una escalera de caracol y un ascensor. Su estructura fue calculada por los ingenieros Carlos Fernández Casado e Ignacio Vivanco Bergamín, quienes tuvieron en cuenta vientos de hasta 340 kilómetros por hora y consultaron a diversos organismos especializados, entre ellos al Instituto Nacional de Técnica Aeronáutica. La obra fue construida sin andamios, desde dentro, subiendo el material con potentes montacargas a través de un pozo perforado en la montaña. Para mayor seguridad, el complejo ensamblaje de la estructura metálica de los brazos de la Cruz se ensayó primero a tres metros del suelo, en la explanada del frente de la exedra. Todo ello se realizó en un tiempo récord, entre 1950 y 1956, y afortunadamente durante los trabajos no se produjo ningún accidente mortal⁷⁰.

ESCULTURA ARQUITECTÓNICA

Pero aún había que hacer frente a otro reto: lograr una transición armónica entre las informes masas graníticas del monte y la ordenada geome-

⁶⁸ «En las cumbres de Guadarrama», en *ABC*, 4 de abril de 1940, p. 13. Ya Carlos Fernández Shaw, en el poema anteriormente mencionado, se refería a la Cruz por él soñada con los siguientes versos: *¡Perenne faro / que lleva al puerto las tristes naves, si busca amparo / la gran familia de Dios, humana!* En la ceremonia de consagración de la basílica, el cardenal Cicognani se refirió a ella en estos términos: «Es una Cruz que domina todo el valle y lo ilumina cual faro de luz redentora». La antigua guía oficial del monumento la denominaba «auténtico faro de religiosidad» (p. 40). La importancia otorgada a la iluminación nocturna del monumento —en lo que coincide con el Faro de Colón, en Santo Domingo, y con el mencionado proyecto de Gerardo Alegre— es un postrer eco de la estética déco. En 1949, Ramón Vázquez Molezún conseguía el Premio de Roma con un proyecto de «Faro votivo al Apóstol Santiago».

⁶⁹ S. DIÉGUEZ PATAO, «La Moncloa», en *VV.AA., Madrid*, tomo V, Madrid, 1980, pp. 1681-1700.

⁷⁰ Sobre la construcción de la Cruz, véase D. MÉNDEZ, *op. cit.*, y D. SUEIRO, *op. cit.*, pp. 144-148.

tría de la Cruz y ahí fue decisiva la intervención de Juan de Ávalos (n. 1911), autor de las ciclópeas esculturas de los Evangelistas, situadas en los ángulos del basamento, y de las Virtudes Cardinales, adosadas al fuste de la Cruz⁷¹.

La elección de Ávalos para la realización de una obra de tal envergadura —«el sueño de cualquier escultor», en palabras del propio artista— tuvo lugar como consecuencia de la grata impresión que causó en Franco su grupo *El héroe muerto*, presente en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1950. Durante la visita inaugural, el Caudillo comentó que dicha obra resultaba muy adecuada al espíritu del Valle, lo que bastó para que Méndez encargara inmediatamente a Ávalos la realización de los bocetos para la gran *Piedad* que debía coronar el pabellón central de la exedra —gravitando sobre la entrada del templo, en el mismo eje de la Cruz—, al tiempo que estudiaban conjuntamente la composición del programa iconográfico de la base del monumento.

El proceso de ideación y ejecución de la *Piedad* resultó más complejo de lo previsto. Ávalos llegó a tallar en piedra una primera versión con una rígida composición piramidal en la que el cuerpo yacente de Cristo quedaba cobijado por el manto de su Madre, toscamente labrado y configurado como una gruta, como un monte ahuecado, aludiendo quizá a la concepción general del monumento. A pesar de la innegable potencia de la idea, una vez colocada la escultura en su lugar hubo de ser desechada tanto por la insuficiencia de sus medidas como por el crispado expresionismo, rozando lo tétrico, de la figura de la Virgen: «Si parece un murciélago», comentó Franco⁷².

En la versión definitiva Ávalos conservó el esquema piramidal, pero estableció un diálogo más fluido entre ambas figuras, suavizando el patetismo de la escena con un tono más académico (Fig. 17). A fin de garantizar la máxima fidelidad respecto al boceto, el grupo fue modelado en barro a tamaño real —6 × 12 metros—, empleándose para ello 35 toneladas de arcilla aplicadas sobre un complejo armazón de madera recubierto con una malla metálica⁷³. A partir de este modelo se obtuvo un molde y un positivo de escayola, que sirvió como referencia para el despiece de la obra en piedra.

⁷¹ Sobre la obra de Ávalos en el Valle, véase sobre todo MOISÉS BAZÁN DE HUERTA, *Juan de Ávalos. Su verdad creativa*, Badajoz, 1996, pp. 55-100, donde se describe minuciosamente el complejo proceso de su ejecución, ilustrado con espléndidas fotografías procedentes del archivo del escultor.

⁷² Según Diego Méndez. Véase D. SUEIRO, *op. cit.*, p. 161.

⁷³ «Para elaborar este apoyo Ávalos parte de una sólida estructura principal a base de grandes tablones, que sostienen a su vez un intrincado ensamblaje de maderas, a modo de cimbras, que van configurando la fisonomía general del motivo. Este montaje ya por sí sólo constituye un verdadero problema de aparejo constructivo, y su resolución entraña una magistral concepción del espacio escultórico». M. BAZÁN DE HUERTA, *op. cit.*, p. 87.

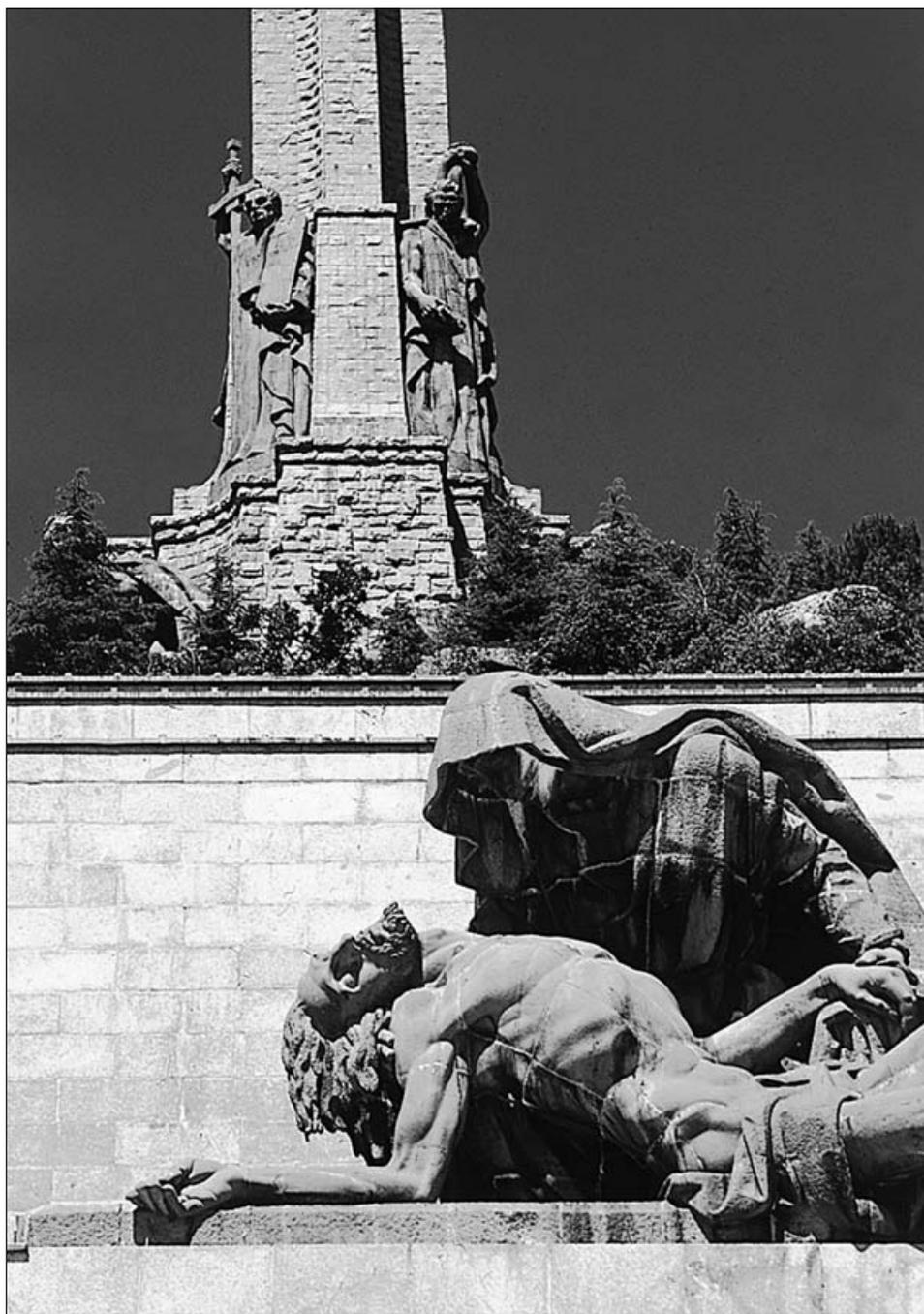


FIGURA 17.—Juan de Ávalos. Piedad sobre la entrada a la cripta y Virtudes Cardinales del fuste de la Cruz (foto: CSQ).

La compleja operación, en la que el escultor contó con la valiosa colaboración de un nutrido plantel de ayudantes, fue repetida de idéntica manera para la realización de las cabezas de los Evangelistas y de las Virtudes Cardinales, mientras que los cuerpos se hicieron tomando como referencia modelos a un tercio o un quinto del tamaño final⁷⁴. Todo ello en continua lucha con Diego Méndez que pretendía que los Evangelistas —de 18 metros de altura— se obtuvieran ampliando los modelos iniciales, hechos a escala 1:10, sin pasos intermedios, para que resultaran «una cosa completamente monstruosa», tan tosca que desde lejos no pudiera distinguirse si eran hombres o peñas.

Las estatuas de los Evangelistas —con ecos de Mestrovic e imbuidas de *terribilità* miguelangelesca— son en realidad grupos, pues se amalgaman con las figuras de los símbolos respectivos para conformar poderosas concreciones, hermanas de las moles rocosas de la montaña (Fig. 18). La ins-



FIGURA 18.—Juan de Ávalos: El Evangelista San Juan (foto: CSQ).

⁷⁴ «El cálculo (de los fragmentos que requerían ampliación) se hizo a partir de coordenadas, combinando conceptos de geometría descriptiva y de estereotomía para el trazado, corte y anclaje de los bloques». M. BAZÁN DE HUERTA, *op. cit.*, p. 93.

talación de los más de mil bloques de piedra negra de Calatorao que constituyen cada figura, en lugar de tan difícil acceso y de espacio tan reducido como la cumbre del risco, fue llevada a cabo por hiladas horizontales, asegurándolas con barras de hierro a un núcleo de hormigón. Los anclajes de las partes voladas, especialmente una de las alas del ángel que acompaña a San Mateo (Fig. 19), de impresionante efecto, requirieron soluciones particulares ingeniadas sobre la marcha.

En comparación con los Evangelistas, las estatuas de las Virtudes —que someten sus formas a la estilizada macla del fuste— no presentaban más problemas que la mayor altura de su emplazamiento. Los roces con el arquitecto director y las enormes dificultades que tuvo que vencer en la realización de la obra explican que Ávalos se autorretratara en la



FIGURA 19.—Vista del ala del ángel de San Mateo (foto: CSQ).

figura de la Templanza, insólitamente personificada —al igual que la Prudencia, la Justicia y la Fortaleza— con fisonomía masculina, pues en opinión del dictador «las mujeres no suelen encarnar realmente esas virtudes» (!)⁷⁵.

El inmenso conjunto escultórico estaba concluido a fines de 1955. Semejante logro supuso a Juan de Ávalos el reconocimiento internacional, recibiendo a partir de entonces importantes encargos de Iberoamérica, Estados Unidos y Rusia. En 1963 expuso en la Architectural League de Nueva York y en la Smithsonian Institution de Washington; en 1980 viajó a Moscú invitado por la Academia de Artes de la Unión Soviética.

DECORACIÓN DE LA BASÍLICA SUBTERRÁNEA

Tras la realización de estas ingentes obras «sólo» faltaba decorar el interior de la basílica, difícil tarea en la que participaron numerosos artistas, quizá demasiados, todos ellos coordinados por Méndez bajo la atenta mirada de Franco⁷⁶. Los resultados fueron muy desiguales, perjudicando seriamente, como ya señaló Simón Marchán, la coherencia del conjunto⁷⁷. Con todo, en el apartado escultórico no faltan obras de calidad: destacan las puertas de bronce de la entrada de la cripta, obra muy digna de Fernando Cruz Solís, desde luego infinitamente superiores a las realizadas por Luis Antonio Sanguino para la catedral de Madrid; los dos hercúleos arcángeles, también de bronce, que hacen guardia en el espacio inmediato a la nave, modelados por Carlos Ferreira, el escultor de mayor talento de cuantos intervinieron en la decoración de la Basílica; y las alegorías de las Fuerzas Armadas, esculpidas por Antonio Martín y el citado Sanguino, en el tramo que precede al crucero.

Después de muchas vacilaciones y ensayos en que se sopesaron diferentes opciones, desde relieves narrativos a pinturas en la línea de José María Sert, los amplios espacios murales que se extienden entre las capillas de la nave —coronadas con seis bajorrelieves de diversas advocaciones marianas elegidas por Franco, realizados en alabastro por Carlos Ferreira, Ramón Mateu y Ramón Lapayese— se recubrieron, por feliz iniciativa de

⁷⁵ Según manifestó Méndez en una entrevista concedida a Pilar Urbano titulada «La España de la postguerra», en *La Actualidad Española*, n.º 2, enero de 1973, p. 44. Citada en M. BAZÁN DE HUERTA, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁶ A este respecto, Cirici escribe: «En conversaciones con Santiago Padrós, el autor de los grandes mosaicos, pudimos saber de qué manera el Caudillo [...] continuamente hablaba con arquitectos, escultores o mosaístas, dando ideas, corrigiendo propuestas o presentando modelos a imitar, lo cual no era nunca improvisado, sino que demostraba un largo tiempo invertido en pensar y documentarse para ello.» Véase A. CIRICI, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁷ Véase S. MARCHÁN FIZ, *art. cit.*, p. 72.

Méndez, con una soberbia serie de tapices flamencos tejida por Pannemaker para Felipe II, posteriormente reemplazados por excelentes copias. Los ocho paños ilustran el *Apocalipsis*, tema muy apropiado al lugar, y mitigan la severidad de la arquitectura con su cálido colorido. Contrastando con la tosca labra de los arcos y los casetones pétreos de la bóveda, que simulan dejar al descubierto la roca de la montaña, el pavimento de mármol negro pulido aporta la vibración inmaterial de sus reflejos gracias a una muy estudiada iluminación, factor fundamental en un ámbito absolutamente privado de los rayos del sol.

El crucero, corazón de la basílica subterránea, aparecía ya muy definido en los planos de Muguruza. Presenta planta de cruz griega con gran rotonda central, un esquema de marcado acento funerario e inspiración bizantina. Delante y detrás del altar se encuentran las sepulturas de José Antonio Primo de Rivera⁷⁸ y del propio Francisco Franco⁷⁹, y en las galerías subterráneas abiertas bajo las capillas laterales, los osarios con los restos de 33.872 caídos de ambos bandos cuyos nombres figuran en libros-registro custodiados por la comunidad benedictina del Monasterio⁸⁰.

La cúpula de este gran panteón, una bóveda de membrana de 33,40 metros de diámetro por 37,80 de altura, fue decorada con mosaicos por Santiago Padrós Elías, representando en ella una imagen de gloria y resurrección, con Cristo en majestad y la Virgen recibiendo las comitivas de los santos héroes, capitaneados por el apóstol Santiago, y de los santos mártires, encabezados por San Pablo, agrupaciones que en principio Franco pensó situar en los costados de la nave⁸¹, acaso recordando los desfiles sacros de San Apolinar el Nuevo en Rávena. Padrós realizó un trabajo espléndido desde el punto de vista técnico, pero no puede decirse lo mismo en cuanto al estilo empleado: una poco afortunada mezcla en la que se descubren recuerdos bizantinos «modernizados» y hasta alguna erudita cita miguelangelesca. Otro tanto ocurre con la composición del conjunto, pues las masas, rígidamente arracimadas, flotan dispersas en el vasto fondo dorado sin alcanzar la deseable unidad.

⁷⁸ Los restos del fundador del partido Falange Española, fusilado en Alicante en 1936, fueron trasladados desde la Basílica de El Escorial al Valle de los Caídos en marzo de 1959, un mes antes de la inauguración del Monumento.

⁷⁹ Por propia iniciativa, Méndez había dejado preparada para Franco, sin que éste lo supiera, una fosa entre el altar mayor y el coro, un lugar poco a propósito y desde luego mucho menos destacado que el que ocupa José Antonio. ¿Habría preferido el General, que a fin de cuentas no era un caído, enterrarse en el panteón familiar de la capilla del cementerio de El Pardo, perfectamente preparado entonces y donde posteriormente sería sepultada su esposa?

⁸⁰ En principio se pensó inscribir sus nombres con letras de bronce pulido en los paramentos de mármol negro del interior de la exedra. Véase D. SUEIRO, *op. cit.*, pp. 226 y ss.

⁸¹ Véase D. SUEIRO, *op. cit.*, pp. 137-140 y 180.

Para las hornacinas de los machones del crucero, escoltadas por solemnes pilastras escurialenses, Méndez diseñó unos candelabros con motivos inspirados en las coronas del tesoro visigodo de Guarrazar: otra referencia acorde con el significado de nueva Reconquista que, en los círculos teóricos del Régimen, se atribuía a la *epopeya* de 1936-1939⁸². Aunque llegaron a colocarse unos modelos de dichos candelabros, tras la entrega del monumento por el arquitecto fueron sustituidos por cuatro arcángeles de bronce modelados por Ávalos —Miguel, Gabriel, Rafael y Azrael, el que conduce las almas a Dios— que, no obstante su empaque y buena factura, resultan desmesurados tanto en relación con la arquitectura como respecto al crucifijo del altar, obra neobarroca de Julio Beovide.

Por último, en la cabecera del crucero se emplazó el coro de los monjes; la sillería, de traza clásica, labrada en madera de nogal por la familia Lapayese, autores de las obras más endebles de todo el conjunto, presenta un friso con relieves en los que se describen distintos episodios de las Cruzadas, confirmando de nuevo las connotaciones simbólicas medievales del monumento.

Fuera de la Basílica, al fondo de la llanada que se extiende a espaldas del risco, Muguruza había dejado prácticamente terminado el edificio del Monasterio, de sobrias líneas herrerianas, pero Méndez, para comodidad de los monjes, construyó otro al pie del monte, donde alzó también la puerta monumental del acceso posterior de la Basílica (Fig. 20), flanqueada por desnudos pilonos y rematada con una cornisa en forma de gola, curiosa muestra de egiptomanía⁸³.

Abandonado el proyecto de construir el Cuartel de Juventudes que rindiera perpetua guardia de honor a los caídos, el edificio pensado por Muguruza como Monasterio⁸⁴ fue remodelado por Méndez para instalar en él —giro bien significativo— una hospedería y un Centro de Estudios Sociales⁸⁵.

⁸² Pueden verse reproducidos en D. MÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 153, 160 y 161. Curiosamente, en 1941 Santaolalla relacionaba la concepción heráldica del águila de San Juan, reincorporada entonces al escudo español, con la de las fíbulas aquiliformes visigodas. Citado por L. OLMO ENCISO, *art. cit.*, p. 158.

⁸³ Sobre el fenómeno de la egiptomanía en nuestro país, véase C. SAGUAR QUER, «La Egiptomanía en la España de Goya», en *Goya*, n.º 252 (1996), pp. 367-381; ÍD., «Egiptomanía y arquitectura en España (1840-1940)», en *Goya*, n.º 259-260 (1997), pp. 386-406.

⁸⁴ En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (PL-488/494 y PL-3742/3869) se conservan varios planos y tanteos —plantas, alzados de las fachadas, sala capítular, detalles de la capilla y del claustro, etc.— realizados por Muguruza entre 1940 y 1948.

⁸⁵ En la guía oficial de 1962, puede leerse: «El impulso que preside y anima el Monumento en su totalidad quedaría truncado si en su concepción no se hubiera previsto la posibilidad de que, junto a los cimientos de la Cruz monumental, y con su misma robustez, naciesen otros llamados a unir lo nacional y social bajo el imperio de lo espiritual, entendiéndose que la transformación económico-social que cada época demanda requiere ser analizada serenamente bajo el signo de la Cruz». *Op. cit.*, p. 66.

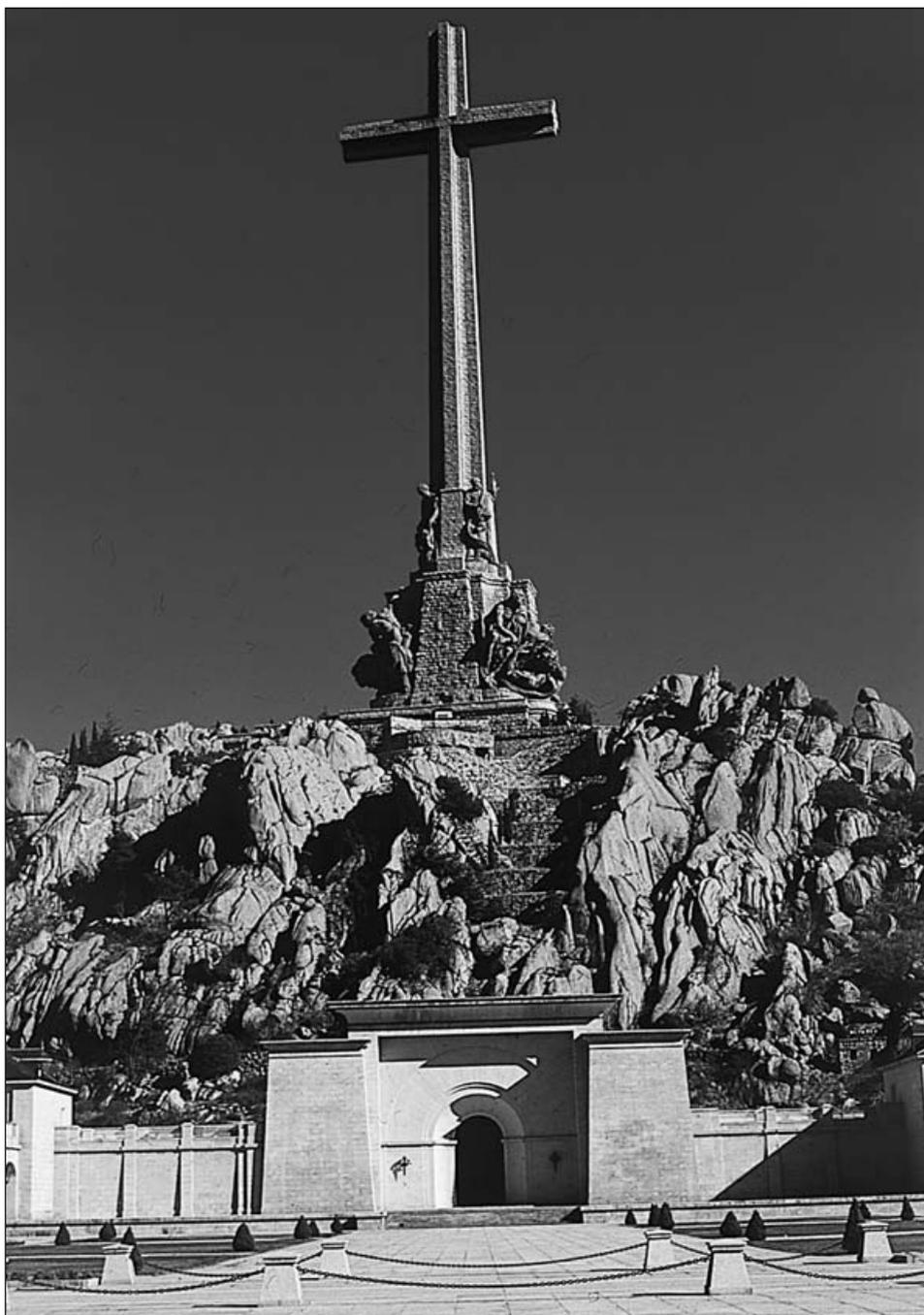


FIGURA 20.—Diego Méndez. Vista posterior del Monumento con la entrada al monasterio benedictino (foto: CSQ).

Así, el nuevo Monasterio y el citado Centro quedaron emplazados frente a frente, en los lados menores de una gran plaza rectangular cerrada por interminables logias.

Las obras del monumento se remataron en 1958, pero Franco prefirió posponer la inauguración hasta el 1 de abril de 1959, cuando se cumplían veinte años justos del final de la guerra.

Como hemos podido comprobar, en la concepción del Valle de los Caídos se funden componentes de muy diversa extracción: planteamientos arquitectónicos que parten de ideas surgidas a fines del siglo XVIII combinados con aspectos escenográficos ya plenamente románticos, pero impregnados de las corrientes simbolistas y expresionistas de finales del XIX y principios del XX. Todo ello pronunciado mediante un clasicismo esencial, intemporal, tradicionalista antes que historicista: un sobrio discurso de imponente monumentalidad, versión hispana de la retórica del poder de los regímenes autoritarios del momento, aunque en modo alguno exclusiva de ellos.

En el plano simbólico, no encontramos por parte alguna «los símbolos más descarnados y patentes del poder personal» de los que hablaba Antonio Bonet. Por el contrario, las referencias directas al enfrentamiento de 1936 y al General vencedor —llamativamente escasas, casi inexistentes— son reemplazadas por una evocación alegórica, y no siempre explícita, de momentos claves de la Reconquista frente a la invasión musulmana, del origen de la restauración de la España cristiana —goda y mozárabe— y de los caudillos que la hicieron posible, así como de la épica de las Cruzadas y de la gloria imperial de Felipe II.

El apóstol Santiago y su legendaria intervención —como *miles Christi*— en la batalla de Clavijo ocupan un lugar destacado en el programa iconográfico del monumento⁸⁶. En 1937, el gobierno de Salamanca había restablecido por decreto-ley la Ofrenda al Apóstol. Consecuentemente, el santo patrón de España y de la Reconquista no sólo figura, y a gran tamaño, en los mosaicos de la cúpula, corona también la gran reja de los pies de la nave⁸⁷. Su presencia habría alcanzado un protagonismo absoluto de haberse llevado a cabo el mencionado proyecto de Muguruza que reproducía, sobre la puerta de la Basílica, el famoso tímpano de la catedral compostelana, y más aún si, como en principio quería Franco, se hubiera representado al Apóstol en la intersección de los brazos de la Cruz, tal y como puede verse en un croquis de su mano y en diversos diseños de Muguruza, de Méndez y de varios de los participantes en el concurso de anteproyectos. En

⁸⁶ Sobre la leyenda jacobea como elemento integrador y fundacional de la España cristiana, véase FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, 2004.

⁸⁷ Obra de José Espinós sobre diseño de Méndez.

compensación, al pie de la Cruz se le dedicó un altar que hoy muestra una hornacina vacía.

El monumento, en definitiva, muestra una faz eminentemente religiosa, imbuida, claro está, del nacional-catolicismo imperante en la época, pero alejada de cualquier personalismo y mucho más inocua de lo que cabría esperar del «gran templo de la venganza» (!)⁸⁸.

La instalación en 1975 de un funicular para facilitar el acceso a la base de la Cruz de los numerosos visitantes, fue vista por Diego Méndez como una auténtica profanación: «ha roto —dijo años después— no sólo la tranquilidad natural del Monumento, sino también su sentido, al dar prioridad al aspecto turístico sobre el espiritual para el que fue concebido»⁸⁹.

En realidad, dicho artefacto fue integrado en el risco de la forma más respetuosa posible⁹⁰, pero la protesta del arquitecto ponía de manifiesto el inicio de un cambio profundo, signo de los nuevos tiempos, que afectaba a la propia esencia y al significado del monumento: su espectacularidad, sus proezas técnicas y su atractivo paisajístico se habían convertido en el principal objeto de admiración de ingentes masas de turistas ajenas, en su inmensa mayoría, a su mensaje simbólico y político.

RESUMEN: Erigido por Francisco Franco para honrar a los muertos de la guerra civil de 1936-1939, el Valle de los Caídos ocupa un lugar de primer orden entre los *memoriales* de guerra erigidos a lo largo del belicoso siglo xx, no sólo por sus impresionantes dimensiones y alardes técnicos sino también por la originalidad de su concepción; en ella se funden —con un trasfondo simbólico de resonancias altomedievales— planteamientos arquitectónicos que parten de ideas surgidas a fines del siglo xviii combinados con aspectos escenográficos ya plenamente románticos pero impregnados de las corrientes simbolistas y expresionistas de finales del xix y principios del xx.

ABSTRACT: The Valley of the Fallen —the great monument that Francisco Franco devised, in those dead during the 1936-1939 Spanish Civil War's honour— enjoys a leading position amongst the memorials erected along the warlike 20th century, not only because of its impressive size and technical display but also because of its unwonted conception. With a symbolic background of High Middle Ages echoes, it joins architectural approaches from ideas arisen at the end of 18th century with scenic aspects already romantic but full of symbolist and expres-

⁸⁸ Así lo ha denominado SELMA REUBEN HOLO en *Más allá del Prado: Museos e identidad en la España democrática*, Madrid, 2002, p. 93.

⁸⁹ D. MÉNDEZ, *op. cit.*, p. 239.

⁹⁰ RAMÓN ANDRADA PFEIFFER, «Funicular del Valle de los Caídos», en *Reales Sitios*, n.º 47 (1976), pp. 65-72.

sionist tendencies, from the end of 19th century and the beginning of 20th century.

PALABRAS CLAVE: Valle de los Caídos. Guerra Civil española. Monumentos. Arquitectura religiosa. Arquitectura funeraria. Arquitectura franquista. Francisco Franco. Pedro Muguruza. Diego Méndez. Juan de Ávalos.

KEY WORDS: Valley of Fallen. Spanish Civil War. Memorials. Religious architecture. Funerary architecture. Architecture of the Franco period. Francisco Franco. Pedro Muguruza. Diego Méndez. Juan de Ávalos.