

ESTÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN EN LOS REGÍMENES  
AUTORITARIOS (EL MARCO ESCENOGRÁFICO  
ARQUITECTÓNICO DEL NAZISMO, FASCISMO  
Y FRANQUISMO: ALBERT SPEER, ADALBERTO LIBERA  
Y PEDRO MUGURUZA)

CARMEN RÁBANOS FACI<sup>1</sup>

Si todas las sociedades precisan de un protocolo social, de una estética de la representación, esos rituales, en los regímenes autoritarios se convierten en el sustitutivo de las ceremonias religiosas, o como ocurrió con el régimen franquista, el nacional-catolicismo, aglutinó el ceremonial religioso con el civil. El marco escenográfico arquitectónico se construye de nueva planta, recurre al historicismo arquitectónico o cuenta con la excepcionalidad de la vanguardia (el caso de Terragni en el fascio italiano u otros racionalistas españoles afiliados a Falange, en la España franquista).

El protocolo de los regímenes autoritarios se acoge a reglas mucho más rígidas y, como indica Hinz (1978), su repertorio de imágenes, normas estilísticas y presupuestos teóricos, enlazan con los de las grandes monarquías burguesas decimonónicas; en su base doctrinaria se pueden encontrar similitudes con las fórmulas de la dictadura militar, al servicio de los intereses de una oligarquía, bajo un estado de excepción, que surge tras un alzamiento nacional de presunta exigencia popular.

Los regímenes autoritarios precisan líderes carismáticos, líderes con «el carisma», término analizado por Max Weber, imprescindible para aglutinar grandes movimientos de masas humanas, necesarios en las grandes concentraciones protocolarias. Esa «dominación carismática» no se basa en la lógica, sino en un estado de ósmosis permanente entre el líder y la población a la que, de forma individual, éste le transfiere parte de su «poder», sintiéndose ésta investida de la misión necesaria para alcanzar «grandes metas» designadas

---

<sup>1</sup> Profesora Titular de Historia del Arte, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza. Mail: crabanos@unizar.es

por el caudillo. Hitler fue quizá la expresión más clara del poder carismático, pero éste es uno de los elementos presentes en todos los totalitarismos.

Hitler también adoptó elementos de la tradición histórica, identificándose con grandes personajes del pasado como Bismark o Federico el Grande, lo cual le creaba mayores lazos con una población ávida de recuperar la gloria perdida por la ignominiosa derrota de la monarquía en la II Guerra Mundial. Su modelo lo sigue Mussolini y a su vez el modelo mussoliniano influye en los esquemas franquistas a través de Falange. El conservadurismo tradicional alemán se expresó a través del nazismo con el apoyo de la mayoría conservadora que le presta el arropo inicial a su gobierno y por tanto mantiene el ejercicio dentro de un marco de un sistema normativo rígidamente estructurado.

Los gastos bélicos y arquitectónicos tenían una función marcadamente publicitaria para el Führer, de modo que el arquitecto Albert Speer, Ministro de Armamento y Munición de la Armada, durante la II Guerra Mundial, sería el encargado de idear la capital del nuevo Imperio Alemán, Alemania, monumentalizando espacios que acogerían multitudes agrupadas en desfiles y ceremonias.

Para Umberto Silva (1975), la ideología del fascismo italiano, cuenta con un fuerte aparato orgánico que permite la dominación de la burguesía sobre las restantes clases, es el máximo esfuerzo del capital en su fase más agresiva. Sus «intelectuales» utilizan la ideología de modo represivo y extraen sus contenidos de las ideologías más en boga, del innatismo al naturalismo, del relativismo al neoidealismo, del catolicismo al racismo; intentaban amalgamar toda esta mezcla ecléctica en el irracionalismo, sublimador de la ideología fascista lo transfiguraría en un mito. De ahí a la mitificación personal y grupal, del duce, y de los jefes, del Estado fuerte y del estado ético, de Roma y del Imperio. Si el «pensamiento» encuentra su legitimación en el mito, la «acción» a su vez se encarna en el ritual protocolario y en las Artes, entre éstas la Arquitectura enfática (el Eur de Roma, barrio concebido por Marcello Piacentini, para simbolizar la tercera Roma, con su palacio de Congresos, de Adalberto Libera) se convierte en un extraordinario marco escenográfico para los fastos protocolarios. De la vulgarización del futurismo y del esteticismo en general, la ideología fascista extrae su morbosa pasión por la teatralidad, la gestualidad y el ritualismo protocolario para movilizar y movilizar en sus múltiples manifestaciones a las masas en una forma de «arte», tan aparentemente dinámica como esencialmente inerte. Así puede controlar la vida cotidiana de los ciudadanos en sus más mínimos detalles y a la vez celebrar sus propias apoteosis.

La iglesia de Franco estudiada por Julián Casanova (2005), rodeó al régimen franquista de un ritual que llega hasta la actualidad, acorde con la ideología del nacional-catolicismo. En sus comienzos el régimen se sirvió de la

ideología falangista, pero sus ideales se fueron sustituyendo por una progresiva burocratización. Además, como indica Jesús López Díaz (2006) frente al ideal de un estado fascista que propugnaba la Falange se encontraban los monárquicos y especialmente la Iglesia. El punto álgido de este enfrentamiento se produjo en Mayo de 1941, cuando Serrano Suñer (impuesto por Franco al frente de Falange) e ideólogos falangistas, como Dionisio Ridruejo, propugnaron claramente la idea de un estado radicalmente falangista sin más instituciones que las que controlaran el poder. Al final, tras varias remodelaciones, Franco nombró a José Luis Arrese, arquitecto falangista sumiso al generalísimo, como encargado de dirigir el partido, quien publicó textos teóricos para «reorientar» doctrinalmente a sus militantes.

Entre las prioridades de Falange se hallaba la reconstrucción del «Imperio español» y Madrid se convertiría en la capital imperial, según el primer texto teórico sobre arquitectura y urbanismo que se publica en el Régimen de Franco.

La Dirección General de Arquitectura la dirige Pedro Muguruza, sin abandonar su puesto al frente de los Servicios Técnicos de Falange. El equipo de Muguruza fue el realizador del monasterio del Valle de los Caídos, conmemorativo de las víctimas del bando nacional durante la guerra civil y que serviría para los fastos y grandes concentraciones del Régimen, tal como recordara Cirici (1977).

## LA ALEMANIA NAZI

En la Alemania de Hitler, los gastos de Estado para la construcción pública tienen la misma función económica que los gastos para armamento. Armamento y arquitectura entrañaban para el nazismo un glorioso valor publicitario. La actividad constructiva del nazismo había coadyuvado a preparar la guerra y había desarrollado formas estéticas estrechamente relacionadas con la guerra. La estética nazi supone una síntesis de arquitectura armamento y guerra. Más que Albert Speer, los Reissinger, Sagebiel, Troost, Ludwig y Franz Ruff, fue el propio Hitler quien se convierte en el verdadero arquitecto del nazismo con la voluntad de poner en movimiento la economía alemana iniciando grandes trabajos monumentales, con un modelo arquetípico en aras del colosalismo y con el abuso público de financiar a los grupos capitalistas dominantes, el Tercer Reich fomentó de forma espectacular la actividad constructiva, en beneficio económico de unos pocos y sin ningún reflejo en mejoras sociales de la mayoría, de modo que las poderosas empresas constructoras aumentaron sus ingresos brutos en un 900 por 100, cifra igualada únicamente por la industria de material bélico. Los edificios y los materiales de construcción se obtenían en gran parte en forma de trabajo for-

zado, a través del Servicio de trabajo del Reich y a través del trabajo de los detenidos en los campos de concentración de las canteras y otros centros de producción, que no aparecen en ninguna contabilidad de costos, con una contabilidad del gasto con una base totalmente distinta. El Führer planteaba que la arquitectura del futuro diseñara edificios de carácter colectivo como marco escénico para solemnidades y celebraciones en el sentido religioso alemán y si insistía tanto en lo colectivo era precisamente porque no se trataban de realizaciones colectivas de carácter social que solventasen las necesidades de la población: las grandes realizaciones arquitectónicas se hallan exentas de servicios sociales, pues su único destino era la solemnidad al modo alemán y por eso se construían con lo más preciados materiales, el granito y el mármol de los grandes monumentos de las civilizaciones humanas, imperecederos a través de los siglos, monumentales y lejanos a las «insignificantes necesidades cotidianas». También el planeamiento de las nuevas ciudades se inscribían en esa monumentalidad, como catedrales de milenios futuros. La omnipotencia estética del sistema nazi, verificada a través de la técnica, celebró muchos triunfos visivos y acústicos. Es famoso «el mayor juramento de la historia» subrayado por medio de la repetición colectiva de la fórmula de juramento, difundida a través de la radio por Rudolf Hess, por parte de cerca de un millón de «camaradas» reunidos en numerosas ciudades y países bajo los altavoces. Análogamente, las fotografías, los films y sobre todo los documentos cinematográficos, se preocupaban de reproducir los acontecimientos de masas: sobre todo en esta conexión la «megalomanía» de los edificios, que no podemos reducir a la manía de grandeza de Hitler, desarrolló la propia «racionalidad», que, con todo, representa tan solo una racionalidad técnica, una racionalidad de dominio (Santiago Amón). Albert Speer fue el exponente singular de la arquitectura de su patria bajo el mandato del Führer, se reconoció culpable en el juicio de Nuremberg y cumplió condena de veinte años de cárcel en Spandau; además de ministro fue el primer arquitecto del tercer Reich y fue designado por Hitler para llevar a cabo la construcción de la «capital del mundo» (*Welthauptstadt*) Alemania. Diseñó un «masterplan» de 40 x 48 kilómetros, que pretendía renovar la capital alemana mediante un gran número de proyectos. Entre éstos se hallaba un arco de triunfo de 117 metros de altura y una gran calle para desfiles de 5 kilómetros de largo por 120 metros de ancho, apta para los fastos del régimen. El proyecto se inspiró en los Campos Elíseos de París pero triplicando sus dimensiones. El centro de esa capital lo formaba un edificio llamado *Volkshalle* (Sala del pueblo), que podía albergar concentraciones de 150.000 personas y que estaría coronado por una cúpula de 200 metros de altura, cuyas dimensiones hubieran generado problemas arquitectónicos comenzando por la acústica. Como indican Tafuri y Dal Co, Hitler se siente fascinado por los grandes espacios vacíos y el vacío en el proyecto de Speer permite acoger simultáneamente todo acon-

tecimiento monumental. Los monumentos, mirados unitariamente, tienen la función de anular los «tiempos» de la percepción, sin dialéctica entre lo vacío y el monumento. El tiempo está excluido de tal cumplimiento. La antimetrópoli nazi se pone como superación de la historia, como anulación de esa y de toda dialéctica. La ciudad como organismo histórico queda negada; la arquitectura crea hechos indiferentes, a los que una idea de «orden» abstracta y superior infunde valor. El plan de Speer interpreta el antiurbanismo, asumiéndolo dentro de un proyecto de ciudad como ahistórico monumento total; el «vaciamiento» de la metrópoli corresponde a la creación de un universo mudo, distribuido rítmicamente por los símbolos del poder. Los rituales previstos para las grandes avenidas sustituyen al transcurrir de la vida «normal». La anticiudad nazi hace partícipe al pueblo de la propia misión de instrumento de una «voluntad superior», pues Hitler perseguía la grandiosidad para que todo alemán recuperara la conciencia de sí mismo.

Toda arquitectura nazi está dominada por el concepto de «superación»; toda construcción debe «superar» a otras construcciones, obras de otros pueblos y de otras épocas. La grandeza para Hitler no tiene historia. La capital será totalmente grande, eterna, el «centro» del mundo, con la tentación de tornar a la Gran Síntesis, de resarcirse con sueños de síntesis entre populismo y mecanización.

En Nuremberg, Speer planteaba construir el centro del partido nazi, con una calle destinada a desfiles, de 2000 x 40 metros y un estadio para ceremonias de dimensiones únicas 1050 x 700 metros y tribunas de hasta 100 metros de altura; el estadio, llamado «Maerzfeld», tendría una capacidad para 400.000 personas. Hitler puso su primera piedra en 1937, pero sus obras como las demás fueron interrumpidas por la guerra en 1939 y nunca se terminaron.

Las creaciones de Speer en Nuremberg, renuncian a la ornamentación aplicada, algo que los nazis comparten con los funcionalistas, tan combatidos por ellos; este rechazo debía indicar la neutralidad temporal y la eternidad, en cuanto a los ornamentos, de por sí, expresan determinadas épocas, estilos y modas. Se prefirió, en cambio, estructurar los edificios según bloques, articularlos según ejes de ventanas o bien según superficies murales y planos y «ornamentarlos» con esculturas: la escultura en expansión encuentra cuantitativa y cualitativamente su correspondencia en la economía de la arquitectura.

Una característica específica de los edificios reside en la planificada inserción de masas humanas, dispuestas en disposición ordenada, dentro de sus estructuras, para ser contempladas así necesariamente. La arquitectura nazi encontraba su «ornamentación» imprescindible y complementaria en la estructuración de las masas en formación y vestidas de uniforme; a su dominio áulico-autoritario, que no admite críticas, se añade el encargo explícito: subordinarse ornamentalmente junto a millares de otros «connacionales». En la arquitectura se organiza un orden presencial y hacia ella vuelven su mira-

da los soldados políticos, todos con la misma actitud y la misma vestimenta, orientados a un único fin, deben advertir la rigurosa alineación de las columnas como expresión esencial del orden al que están subordinados, advertir el interiorizarse en la piedra de la misma voluntad creadora que se apodera de ellos, hombres vivos, deben advertir una perfecta consonancia entre sí mismos y la arquitectura. Los «soldados-trabajadores» estarían unidos en Nuremberg «para estar en presencia del Führer». La simple exactitud de las blancas columnas del campo de Nuremberg terminaba en la rigurosa alineación de los dispuestos en orden de batalla (Hinz, 1978, 294).

## LA ITALIA FASCISTA

Al mismo aire de monumentalidad y atemporalidad aspiraba la arquitectura fascista italiana, marco escénico adecuado para crear centros de recogimiento y meditación sobre el pasado glorioso y el presente nacional, a fin de promover una romántica movilización en masa de los sentimientos (Silva, 1975, 252). Monumentalismo y romanidad se ligan también perfectamente en la mitología fascista que recupera de la clásica todo cuanto sea más exterior e instrumental; de los símbolos a los ritos, a la concepción de Estado, al uso del culto. Se admira la dominación romana y lo más vulgar de la romanidad, sin el brío de la reevocación festiva, sutilmente irónica y teatral que había atraído a los líderes de la revolución francesa. El cambio político de 1925 comporta la iniciación de una política urbanística tendente a reanudar la función del sector de la construcción poniendo las bases para la posterior ingente transformación de los centros urbanos y para una vasta dedicación del Estado a obras públicas. Los fines son dobles: reestructuración de los centros históricos, recalificados funcionalmente con miras especulativas y desarrollo de poblados residenciales suburbanos y rurales. En tal ámbito, las «obras públicas» responden a precisas exigencias económicas y absuelven un demagógico intento propagandístico. El instrumento con que se realiza tal política son los concursos. Se prohibió usar acero y cemento armado a favor de materiales autóctonos, la planimetría y la volumetría general, todo resuelto con un gran derroche de simetrías, de volúmenes cerrados, de mármoles y de pórticos rítmicos, plagados de columnatas, que se convertían en obligado elemento de diseño.

Los arquitectos racionalistas italianos tuvieron que plegarse a esta demanda oficialista y con esas características realiza Adalberto Libera su Palacio de Recepciones y Congresos en el Eur de Roma. El Eur es la demostración urbana del intento del régimen fascista de fundar la tercera Roma (clásica, barroca y fascista). Construidos mediante la aplicación de un lenguaje racionalista, los edificios del Eur acogerían la Exposición Universal de Roma de 1942, aun-

que los acontecimientos políticos y bélicos de aquellos años impedirían la realización del evento y el término de las obras. Hoy es como un muestrario de las interpretaciones de la modernidad y un ejemplo de las acciones de un Estado ansioso de revivir las grandezas del pasado a través de un monumentalismo que recurre a columnatas y arquerías. Piccinato, Pagano, Libera, Piacentini y Muratori, entre otros, aportaron su obra al Eur, que hoy es sede de importantes organismos públicos y privados italianos, lo que asegura su actual desarrollo y crecimiento futuro.

El más arriesgado y herético para esta época y el más destacado de la modernidad fue Giuseppe Terragni, autor de la Casa del Fascio en Como, por encargo de Benito Mussolini, demostrando que los postulados globalizadores superan todas las ideologías. Su alto nivel de creatividad arquitectónica no otorga concesiones al pasado y muestra una evolución progresista de la arquitectura en su país a través de la razón (lámina 1).

El debate a favor de la arquitectura moderna, del «internacionalismo», lo capitaliza Persico, quien desarrolla una firme oposición moral a los éxitos culturales del fascismo, hallando en la polémica arquitectónica la ocasión de una crítica cargada de acentos políticos. En tal sentido interpreta ideales de continuidad respecto a la tradición cultural del «Risorgimento»: su interés por la arquitectura internacional es consecuencia de una tensión respecto a una renovación moral y civil que no tiene sitio en la situación italiana. Intérprete del espíritu católico e integralista de la cultura de los años 1920-1940, se opone al fascismo, prefigurando la superación de un porvenir ético y tecnocrático. Mientras, Pagano, vinculado a los componentes menos reaccionarios del régimen, interpreta las polémicas en pro de la arquitectura moderna como reafirmación de los ideales originarios del movimiento fascista (Tafuri y Dal Co, 1978, 287).

## LA ESPAÑA FRANQUISTA

Tal como recuerda Jesús López Díaz: «En Septiembre de 1939, comenzada la II Guerra Mundial, España se declaró neutral, aunque públicamente el Régimen franquista se identificaba con las potencias del Eje». El contexto internacional tuvo una clara repercusión en la política interior española, pues el modelo político que proponía Falange, tan influenciado por el fascismo italiano, y que Franco había elegido como sistema estructural del nuevo Estado, vivió su periodo de auge y retroceso en paralelo a la suerte que corrían sus colegas europeos. A los pocos meses del Decreto de Unificación, que suponía para Falange una claudicación de sus primigenios ideales y un acatamiento a la voluntad de Franco y se reorganizó el organigrama del nuevo partido único. Se crearon así los Servicios Técnicos, donde se agrupaban los arquitectos

tos que colaboraban con Falange, y a cuyo mando estaba Pedro Muguruza. Frente al ideal de un estado fascista que propugnaba la Falange se encontraban los monárquicos y especialmente la Iglesia. El punto culminante de este enfrentamiento se produjo en Mayo de 1941, cuando Serrano Suñer (impuesto por Franco al frente de la Falange) e ideólogos falangistas, como Dionisio Ridruejo, propugnaron claramente la idea de un estado radicalmente falangista, sin más instituciones que controlaran el poder. Al final, tras varias remodelaciones, Franco nombró a José Luis Arrese, arquitecto falangista sumiso al generalísimo, como encargado de dirigir el partido, quien publicó textos teóricos para «reorientar doctrinalmente a sus militantes».

El sistema autárquico intervencionista y nacionalista de la década de los cuarenta supuso un freno al desarrollo económico y se convirtió en el periodo de mayor recesión económica de nuestra Historia, multiplicando los efectos producidos por los desastres de la guerra. Falange aportó los cuadros y los militantes que controlaron el nuevo sindicalismo vertical, donde se incluían los obreros junto a los patrones y empresarios, pero en el terreno productivo laboral querían ahondar a través del cooperativismo y la titularidad sindical de los medios de producción.

La regulación legal de las nuevas relaciones laborales quedó definido en el «Fuero del Trabajo» (transposición de la *Carta del Lavoro* del fascismo italiano). La Delegación Nacional de Sindicatos desarrolló una parte de los contenidos del Fuero, a través de las obras sindicales nacionales, como la Obra Sindical del Hogar. Sin embargo siempre existieron tensiones entre los falangistas más duros, que deseaban dirigir la vida económica desde la nueva organización y los monárquicos, la Iglesia y el capital, que preferían a Franco y sus ministros al frente de la dirección económica.

El primer texto teórico sobre arquitectura y urbanismo que se publica en el régimen de Franco, aboga por la recuperación del «Imperio» y alude a «la cornisa imperial de Madrid» o el «perfil velazqueño» y en ese contexto se erige el Ministerio del Aire, obra de Luis Gutiérrez Soto, reinterpretación de los modos de Villanueva o Herrera. El Plan Nacional de Ordenación y reconstrucción de Madrid elaborado por los Servicios Técnicos de Falange, que dirige Muguruza desde 1938, serviría a Falange para imponer su visión del Estado, siempre aspirando a la ambición del Imperio y a la misión trascendente de España, de modo que el nuevo urbanismo español, se inspire en las ciudades de la Reconquista y de la colonización americana, proponiendo una división del territorio nacional en comarcas naturales.

La visión falangista sobre el barrio ideal se basaba en la desaparición de las barreras clasistas y en la familia como «forma superior del individuo». No se cuestiona la separación y superioridad entre clases y se cree que se superarían los problemas que conlleva la separación de los barrios según clases;

por eso afirman que la zonificación urbana es la tradición material de lucha de clases socialista que hay que desterrar:

En 1939 el Ministerio de Gobernación añade a Regiones Devastadas, otra Dirección General, para dirigir la reconstrucción: la Dirección General de Arquitectura, que dirige Pedro Muguruza sin abandonar su puesto al frente de los Servicios Técnicos de Falange. Sin embargo, el Instituto Nacional de la Vivienda, dirigido por Federico Mayo, se encuadró en el Ministerio de Trabajo.

Estas instituciones dirigieron la reconstrucción de Madrid, con un intento anterior del Ministerio de Gobernación en solitario con un proyecto de urbanización que Muguruza encarga personalmente de modo «informal» al arquitecto Pedro Bigador, germen del Plan General de Ordenación de Madrid. El Plan de Bigador de 1941 aporta una organización funcional que continúa la idea de la superación clasista falangista en su ciudad utópica. Continúa las ideas ya expuestas por el proyecto Zuazo-Jansen de 1929, disgrega el Ensanche burgués del extrarradio obrero a través de anillos verdes de separación; anillos que circundan barrios suburbanos y ciudades satélites de nueva planta del entorno de Madrid, núcleos más autónomos que absorberían el futuro crecimiento de la ciudad y se clasificaban en tres grupos dependiendo de su función: Poblados de servicio de zonas industriales y militares (en torno a polígonos industriales); poblados de albergue de población obrera y poblados de vivienda con menor densidad (ciudades jardín residenciales); esta distribución clasista de los poblados satélites es contraria a las formulaciones falangistas, por lo que Muguruza no dudó en criticarlo.

El Führer alemán había proclamado una ley para la creación de 300.000 viviendas modestas y este modelo gustaba a Muguruza para aplicarlo en España, criticando la actuación especulativa de la burguesía en etapas anteriores, negociando con la vivienda humilde. Éste propondría evitar barrios obreros y abordar una jerarquización absoluta, con carácter de hermandad y de gran familia social. El orden constructivo ideal es el tradicionalismo arquitectónico que recurre a los materiales locales y la economía de medios. Regiones Devastadas quedó a cargo de las actuaciones de los suburbios y poblados limítrofes y, al igual que otros organismos, utilizó a presos franquistas en su labor bajo el sistema de redención de penas por el trabajo, lo mismo que ocurrió en las obras del Valle de los Caídos. Como señalaba Pedro Bigador en el número 1 de la revista *Reconstrucción*, 60.000 habitantes habían quedado sin hogar y malvivían en Madrid entre las ruinas de los barrios más castigados por la guerra, al oeste y al sur de la capital. En la revista se recalca la importancia moral del diseño de las viviendas según las clases sociales para «conseguir una verdadera hermandad cristiana entre las diferentes clases, que necesariamente siempre han de existir. Los más acomodados, con mayor influencia social, pueden hacer como de hermanos mayores de aque-

llos que están en inferiores condiciones de vida, y todos juntos, guiados por el mismo ideal, poder servir a Dios y a España».

Regiones Devastadas y la Dirección general de Arquitectura eran los dos organismos desde los que el Ministerio de Gobernación intentaba controlar la arquitectura española, bajo el sesgo del pensamiento falangista. Pedro Muguruza, el hombre de confianza de Franco en Burgos fue nombrado Director General de Arquitectura (septiembre de 1939), desde donde protegió los trabajos de Pedro Bigador en el diseño del Plan de Urbanismo. En un primer momento Muguruza ostenta aún el cargo de arquitecto jefe de los Servicios Técnicos de Falange. Así surgió el primer poblado del franquismo el Cerro de Palomeras, del primer proyecto de poblados satélites del Plan de Bigador.

La Obra Sindical del Hogar fue el organismo más activo, a partir de 1941 agrupa todos los organismos constructores de Falange y asume la actividad constructora y tanto su producción como su papel como promotor y constructor irán aumentando poco a poco. Proporcionaba vivienda a los «productores», éstos abonaban el 10 por ciento y el resto en mensualidades durante 40 años, pues ese 90 por ciento lo adelantaba en Instituto Nacional de la Vivienda.

Falange consiguió aglutinar en torno a sí a algunos jóvenes intelectuales desde su fundación en 1933. Muguruza encabeza la nómina de arquitectos, donde también se halla Aizpurúa el racionalista donostiarra, fundador del Club Náutico. Los Servicios Técnicos y posteriormente la Obra Sindical del Hogar tuvieron en nómina a algunos de los mejores arquitectos de posguerra, encabezados por Francisco de Asís Cabrero, Rafael Aburto, José María Argote, José Antonio Coderch y Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño en los años 50. Su estilo siguió siendo racionalista, salvo el caso de Muguruza, con una obra de «estilo imperial». Obra de Muguruza, Oyarzábal y Muñoz Salvador y continuada por Diego Méndez es la obra por antonomasia del Régimen: la iglesia, monasterio y escuela de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, espacio emblemático para las grandes concentraciones, este gigantesco conjunto se erige en la sierra madrileña para conmemorar a los caídos del bando nacional en la guerra civil. La iglesia es a modo de un templo hindú excavado en roca, de planta de cruz latina de brazos abovedados y cúpula en el crucero, sobre la que se erigió la gran cruz, obra de Huidobro, Moya y Thomas (láminas 2, 3 y 4).

Pero, tal como indica Cirici, la idea del Valle surgió de Francisco Franco quien concibió el programa, seleccionó el lugar, se documentó y estuvo al tanto de las propuestas de los artistas. Se concibe como un monumento romántico adaptado y sugerido por el paisaje, a diferencia de El Escorial que se superpone al mismo. En sus obras trabajaron presos políticos y prisioneros

de guerra que se acogieron al sistema de redención de penas por el trabajo y fueron alquilados por el Estado a las empresas privadas.

Podemos concluir que la Arquitectura es, además del marco escenográfico del protocolo de los regímenes totalitarios, el exponente de las relaciones sociales y de las relaciones de ese poder omnímodo y absoluto.

## BIBLIOGRAFÍA

Casanova, Julián, *La iglesia de Franco*, Barcelona, Crítica, Biblioteca de Bolsillo, 2005.

Ciriri, Alexandre, *La Estética del Franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Hinz, Berthold, *Arte e Ideología del Nazismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978.

Silva, Umberto, *Arte e ideología del Fascismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1978.

Páginas web:

[http://ub.es/geocrit/sn/sn-146\(024\).htm](http://ub.es/geocrit/sn/sn-146(024).htm)

<http://urbanismo.8m.com/eur42/eur42.htm>

[santiagoamon.net](http://santiagoamon.net)

[sobrearquitectura.com/](http://sobrearquitectura.com/)

[urbanity.blogsome.com](http://urbanity.blogsome.com)

*Carmen Rábanos Faci*



Lámina 1. Apartamentos Novocomun. Como. Italia. Giuseppe Terragni.

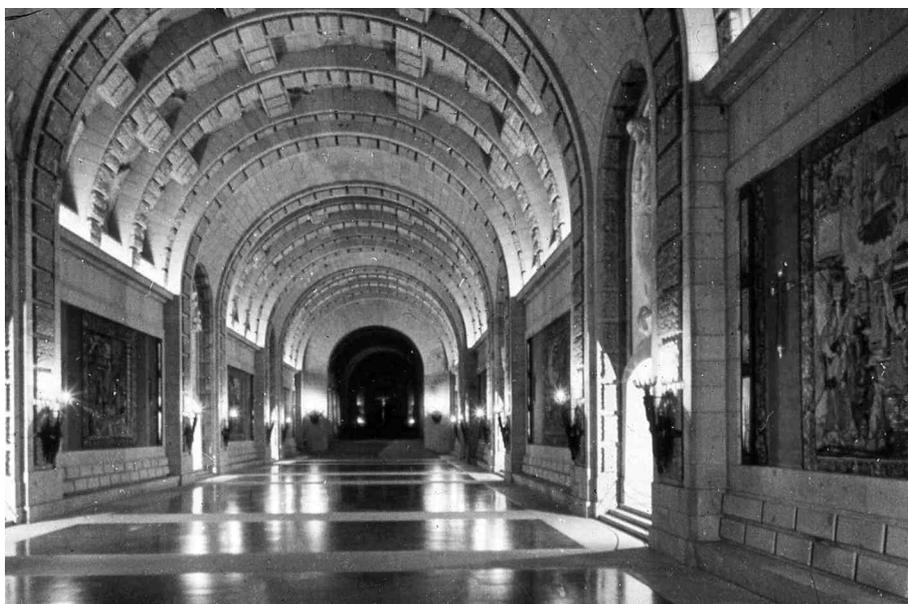


Lámina 2. El valle de los Caídos. Nave central de la iglesia.

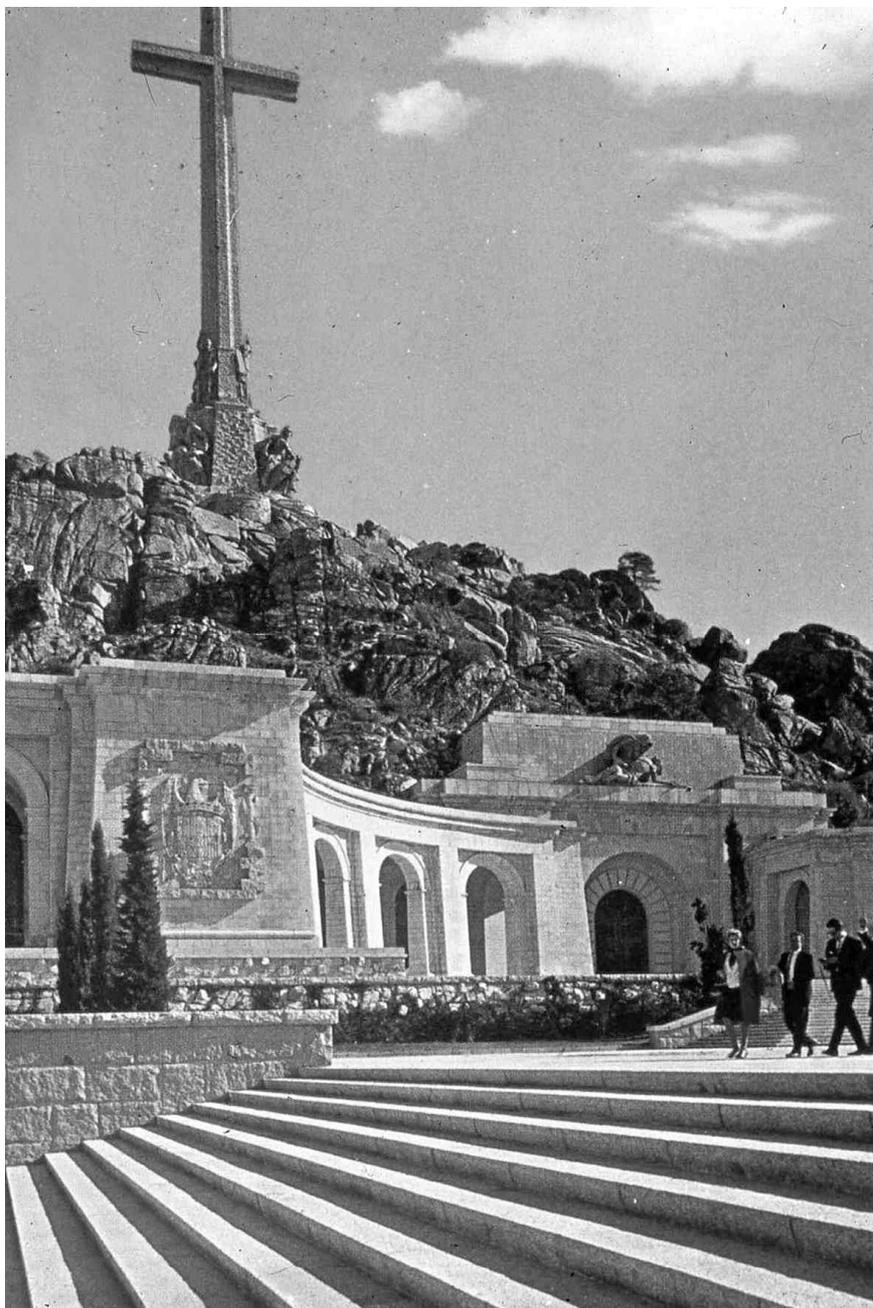


Lámina 3. El valle de los Caídos. Gran Cruz.

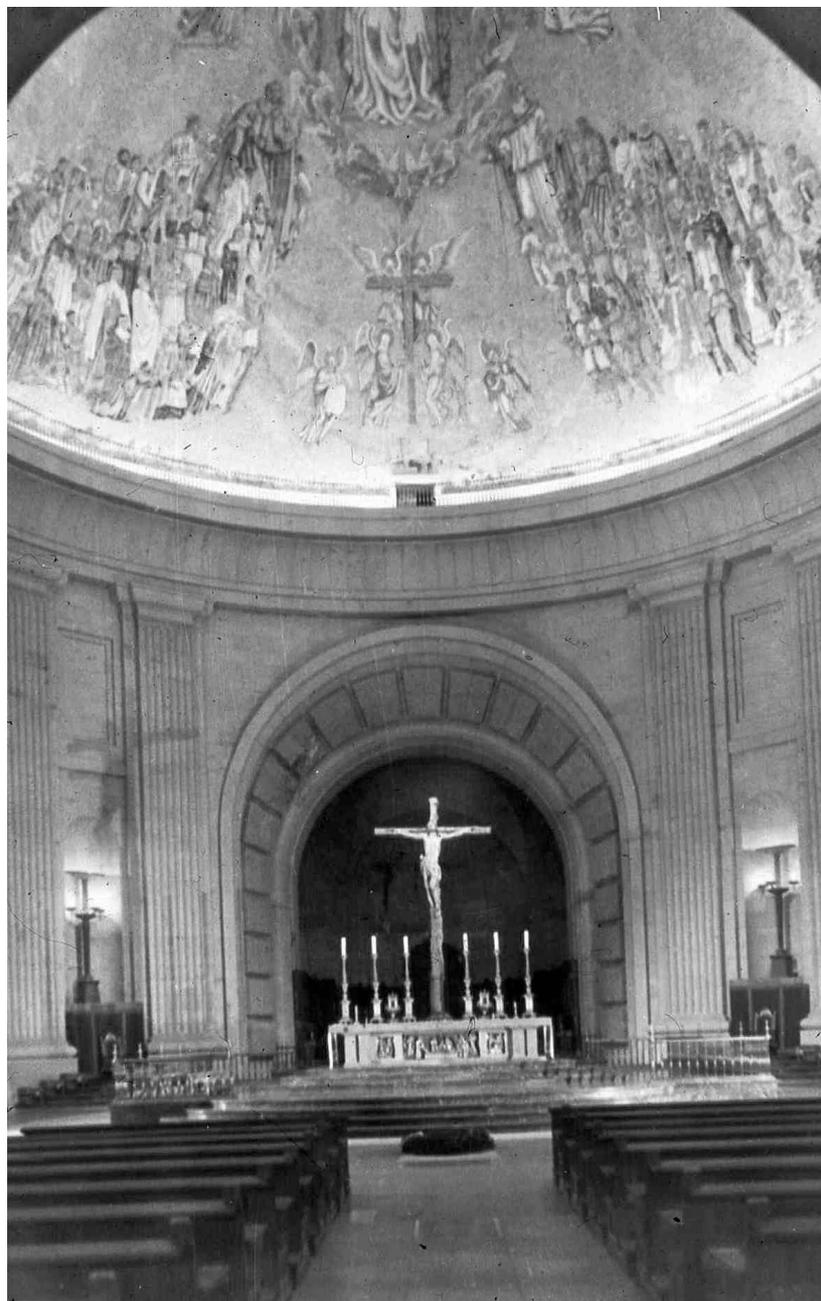


Lámina 4. El valle de los Caídos. Ábside de la iglesia.