

# En el Valle del nacional-catolicismo

LA arquitectura española y la cultura en todos sus niveles sufre a partir de la guerra civil y la consiguiente imposición del régimen franquista, un corto circuito de graves consecuencias, que aún no está suficientemente analizado, y conlleva una inevitable polémica por el trasfondo político-ideológico que comporta, sobre todo en los diez o doce primeros años de actuación. La parcela que nosotros hemos tratado de investigar (todavía en fase de terminación definitiva, en vista a su posible publicación) ha sido el tema edificio-iglesia, sin duda uno de los caminos más interesantes y rentables para conocer esas consecuencias por el componente clerical y político que ha predominado en su proyección. La relación de esta parcela arquitectónica con el poder político y eclesial de la era de Franco, creemos que está fuera de duda, aunque en su análisis se pueda esgrimir una cierta polivalencia de lecturas. Más fuera de duda aún parece estar la gestión y gestación del Valle de los Caídos, tanto que sin esa premisa no habría podido surgir.

El acercamiento a lo realizado en Cuelgamuros no puede, por tanto, estar —no está de hecho— al margen de las implicaciones del poder que lo programó. Ahora bien, no se trata por nuestra parte de condenar la "obra", porque a través de ella se condena al régimen político que la gestó. Es la obra misma, su propio discurso arquitectónico, el que no parece ofrecer otra alternativa, incluso desde la más desapasionada neutralidad, por lo menos con las perspectivas actuales.

En cierta medida, el Valle de los Caídos no es expresamente una edificación eclesial, ya que pertenece en carácter a una construcción como monumento ideológico, que podría estar cerca de lo que tradicionalmente puede denominarse como un panteón funerario. Pero, si es cierto que no es un edificio en sí plenamente cultural, las

Este trabajo forma parte de un estudio sobre la arquitectura religiosa producida en España desde 1940 hasta 1970, se terminó de redactar en noviembre de 1975 y fue presentado como tesis doctoral en marzo de 1976. En la medida de lo posible no ha sufrido mayores transformaciones que las impuestas por una reducción en páginas.

especiales características que intervinieron en su construcción, y su "finalidad" ideológico-política, le confieren un valor de testimonio por excelencia del fascismo clericalista español, a pesar de su aparente neutralidad funcional. Se puede decir que es un ejemplo verdaderamente paradigmático de las ideas políticas del franquismo y del contrarreformismo de la Iglesia española, y representa, desde cualquier punto de vista y antes que nada, la ideología de ambos poderes recién impuestos, sobre todo del político, que llevará a feliz término su unión con la Iglesia en un "monumento" que refleja con singular claridad la nomenclatura de "Cruzada" refiriéndose a la guerra del 36. Estamos, pues, frente a uno de esos emblemas arquitectónicos en donde se intentó ir más allá de la propia arquitectura y sus condicionantes (desde económicos a sociológicos y estéticos), para desembocar en un producto híbrido, vulgar, gigantesco y absurdo, con el cual se pretende utilizar el lenguaje arquitectónico como medio de comunicación básica para la propaganda de una determinada ideología política y religiosa. Así, la significación y difusión de tal monumento llega a la sociedad española con dos finalidades especialmente claras:

1.ª Por un lado se necesitaba una obra que, convenientemente divulgada a través de los canales de información, tenía que servir como un lugar de peregrinaje, recordar insistentemente el momento de la Guerra civil, a pesar de su gravedad, y acoger en sus entrañas simbólicamente a aquellos que murieron en el frente de batalla con los "máximos honores" (a este respecto y por las especiales características que conllevaba tal monumento, en principio debía reflejar sólo y exclusivamente la idea de "mártires" y "héroes" del bando vencedor, aunque en los últimos años se habla de que representaba por igual a vencedores y vencidos).

2.ª Esto llevaba consigo la intención de concebir un monumento cuyas características principales tenían que ser, por una parte, de volumen (colosal) y, por otra, un tipo de edificación fuertemente signado, en un superficial intento de extraer el mayor rendimiento posible a un planteamiento edilicio. En

este sentido está claro que importaba más que ninguna otra cosa hacer una construcción que dentro de lo posible pudiera entrar en las páginas de la Historia de la arquitectura universal, como un esfuerzo gigantesco de llevar a cabo, máxime en los años en que un país acababa de saldar una guerra civil de consecuencias catastróficas en todos los planos y sufría asimismo los efectos de una guerra mundial que se desarrollaba a su alrededor. Además, y ya que el ideario propuesto llevaba consigo un claro misticismo religioso-político, había que construir un tema de arquitectura que pudiera llevar dentro una serie de connotaciones a través de los distintos elementos, en los que no es difícil encontrar una simbiosis entre la idea de los monumentos funerarios de determinadas culturas históricas (Egipto sobre todo) y de aquellas que a través de la arquitectura de tipo eclesiástico podían tener mayor trascendencia, como se observa en ciertos detalles.

Pero todavía existen otras causas a las que merece la pena aludir antes de historiar brevemente los primeros proyectos y la obra que ha llegado hasta nosotros. Entre ellas hay que tener en cuenta que el Valle de los Caídos no es una idea que naciera exclusivamente de los intereses de la oligarquía política vigente, sino que parece, más bien, y antes que otra cosa, una obra de clara intención personal (1). Por decirlo de otra manera, es seguro (y no tenemos por qué utilizar los testimonios conocidos, ya que éstos sirven de propaganda política) que la idea de erección de ese concreto programa estuvo auspiciada por Franco, que intentaría recuperar de la Historia algunas características de los reyes constructores del pasado, tales como Felipe II (con quien Tamames encuentra más de una semejanza), y más cerca aún del interés que especialmente Hitler y Mussolini habían prestado a las cuestiones arquitectónicas. En este sentido, no parece difícil aceptar que el lu-

(1) Vid. M. López Otero: "Excelentísimo e ilustrísimo señor don Pedro Muguruza". *Rev. Nac. Arq.*, número 122, febrero 1952, página 3; en donde se especifica que Muguruza dedicó los últimos años de su vida al Valle de los Caídos, "dando forma a una gran idea del Jefe del Estado".

gar elegido para levantar el monumento, aparte de buscar el centro geográfico del territorio español, llevaba consigo otra interesante connotación: relacionar el Valle de los Caídos con El Escorial y casi nos atreveríamos a decir intentar emularlo, o, cuando menos, ponerlo entre paréntesis. No olvidemos a este respecto que El Escorial es un típico monumento contrarreformista, en cuya idea de construcción estaba muy presente la relación Estado-Iglesia católica. Tampoco debe pasarse por alto, para reforzar esta hipótesis, que Herrera se había convertido en los años en que se inicia y construye el Valle de los Caídos en uno de los arquitectos que ofrecían las mejores garantías para la particular investigación arquitectónica que se planteaba en España.

Con estas advertencias hay que plantearse su análisis desde un ángulo diferente al que normalmente se utilizaría para cualquier otra obra de arquitectura, ya que por sus específicas funciones entra de lleno en consideraciones político-ideológicas, y si se quiere semiológica, cuyo alcance sobrepasa ampliamente la mayor parte de la arquitectura española de la posguerra (2). Su aparatosa divulgación.

(2) Únicamente y a gran distancia se podría hablar del programa de San Antonio de Padua de Zaragoza (encargo directo de Mussolini, construido por Victor Eusa a partir de 1943), y recientemente (ahora a menos distancia) por su propio carácter y volumen, Torrecludad, en Barbastro, la obra-homenaje del Opus Dei a su fundador. Cabrían todavía algunos otros paralelos, pero con una alternativa diferente, como fue el intento de remodelación de la Puerta del Sol de Madrid, por Antonio Palacios en 1938 (sobre todo, el apartado que dedicaba a "El gran monumento a las Glorias Españolas"), la Universidad Laboral de Gijón e incluso el Ministerio del Aire, por determinadas connotaciones ideológico-políticas que encierran. Sin embargo, se piensa que estas obras, sobre todo el programa de Gijón, plantea, más que otra cosa, la revisión del "movimiento moderno". En esa línea están las ideas de Rafael Moneo, a través de distintas conversaciones, y ha aparecido un brillante artículo sobre la Universidad Laboral de Gijón. (Vid. A. Capitel: "La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas". *Arquitecturas* *Bla.*, número 12, marzo 1976.) De todas formas, esta nueva lectura de parte de la arquitectura española de la posguerra plantea tres alternativas de análisis: si esa revisión por los propios autores se hizo desde la "arquitectura y por la arquitectura", si se hizo ante todo desde unos presupuestos ideológico-políticos (como se venía admitiendo hasta ahora, es decir, negando la imagen y el lenguaje arquitectónico comprometido en buena parte con las ideas que dieran lugar a la II Repú-



Estamos frente a un emblema arquitectónico en donde se intentó ir más allá de la propia arquitectura y sus condicionantes, para desembocar en un producto híbrido, vulgar, gigantesco y absurdo.

interior ha superado nuestras fronteras y queda bastante explícita en las palabras que Bruno Zevi le dedica en su *Cronache di architettura*, por otra parte una de las pocas edificaciones españolas contemporáneas que, junto a obras de Gaudí y de Torroja, merecieron la atención pública y al Frente Popular, aspecto que habrá que explorar no sólo en la arquitectura, sino en toda la cultura de la posguerra), o llegó a ser una síntesis de esos dos reflejos, primando un componente u otro, sin contar si se puede admitir un movimiento unitario o no (nuestra investigación, a falta de esos necesarios contrastes, se sigue situando, sobre todo, en el segundo punto), reforzada por distintas conversaciones también con Oriol Bohigas y por la propia constancia de documentos escritos en donde puede apreciarse, a veces con meridiana claridad, el compromiso político-ideológico de sus autores, a pesar del carácter provisional que algunos de esos textos puedan tener, como nos ha hecho observar Moneo).

del tratadista italiano. Zevi, en uno de los capítulos más duros en cuanto a crítica se refiere de los VII volúmenes de sus "crónicas", arremeterá sin ninguna contemplación contra este alarde del poder impuesto. Comenzará por hacer algunas alusiones comparativas entre Franco, Mussolini y Hitler, y dice: "Franco ha sido más cauto y ladino que Mussolini y Hitler en las cuestiones artísticas. En 1939, a pesar del tremendo paréntesis de la guerra civil, España presentaba una tradición de arquitectura moderna bien sólida, aunque no comparable a aquella gloriosa alemana truncada en 1933. El Caudillo condenó al ostracismo a los maestros racionalistas, pero, a diferencia de Mussolini y Hitler, no intentó ni siquiera promover un nuevo estilo 'imperial'

basado en la mezcla de estructuras contemporáneas y planteamientos clasicistas. Renunciando al propósito de adular el nuevo lenguaje en clave retórica, prefirió doblegarse en una dirección más estable y reaccionaria, esto es, sobre el eclecticismo querido por la Iglesia, por los terratenientes y por los burócratas. ¿Valía quizá la pena de inventar un Piacentini patrocinando el doble juego de una edilicia pseudomoderna monumental? Al dictador español le bastaba los Brasini y los Bazzani, la academia ampulosa y obtusa del peor ochocientos; así ha renunciado a la ambición de un 'estilo franquista'. La obra que mejor identifica el régimen —añade Zevi— es la basílica del Valle de los Caídos, inaugurada oficialmente en 1960, pero aún en vía de conclu-

sión en la parte conventual. El monumento a Vittorio Emanuele y el palacio de la Civiltà italiana en el Sur parecen inocuos juguetes frente a la insensata grandilocuencia de este colosal horror perpetrado en un estupendo fragmento panorámico junto a la carretera de El Escorial. El guía no se cansa de repetir que se trata de la Iglesia más larga del mundo. En realidad es una galería subterránea, un túnel de 260 metros, excavado en una colina rocosa. Tal vez impresione a los ingenuos, pero arquitectónicamente no lleva a cabo ninguna imagen espacial o plástica; desde la interminable nave, a los brazos del crucero y al ambiente coronado por una cúpula adornada de nauseabundos mosaicos, resultan sórdidos, mezquinos y desproporcionados. El hecho de que el túnel se prolongue más allá de la basílica en otros cien metros, donde se une al convento benedictino, confirma la barbaridad del planteamiento. Monstruosa y grotesca, también bajo el perfil académico, la exedra exterior con la cansina secuencia de arcadas. Todo está coronado de una cruz de 150 metros de altura, izada encima de la roca, construida en hormigón armado, naturalmente enmascarado de un revestimiento de piedra" (3).

Este exacto testimonio crítico de Bruno Zevi no cabe la menor duda de que está en la memoria de la mayor parte de españoles que tengan una mínima objetividad a la hora de su enjuiciamiento. Pero por causas bien conocidas hasta ahora, no se ha podido manifestar públicamente la condena de tal pretensión, y los testimonios que puedan haber aireado, incluso internacionalmente, su "calidad" están comprometidos ideológicamente con las ideas políticas que lo gestaron.

Sobre el Valle de los Caídos, todavía en 1976 quedan algunos puntos que es difícil por el momento aclarar. En este aspecto faltan por saber algunos hechos que aún no pueden demostrarse con procedimientos estadísticos mediante datos concretos. Así, por ejemplo, lo referido a los aspectos económicos y de financiación, sin duda uno de los presupuestos más fuertes que el Estado ha tenido que librar en la posguerra (ninguna obra de arquitectura puede medianamente compararse en este sentido); el número de técnicos y obreros que intervinieron en su construcción, teniendo en cuenta además los presos políticos y comunes que por la Ley de Redención de Penas por el Trabajo actuaron directamente (en general, sólo podemos saber por textos escritos que había tem-

(3) Vid. Bruno Zevi: "Franco monstruoso malgrado Torroja", en *Cronache di Architettura*, Volumen IV, Páginas 351-353. Bari, 1971.

## En el Valle del nacional-catolicismo

poradas de tres turnos diarios de trabajo) (4); el número de accidentes acaecidos por la propia envergadura de las obras y la premura con que había que realizarlas, y otros datos, que posibilitaron que en un país con una extraordinaria escasez de mano de obra especializada, sin medios económicos, con penuria casi total de materiales, y mucho menos de derivados de la industrialización, se pudiera construir en un tiempo poco menos que record una obra de tal calibre. También falta por saber hasta qué punto intervino y prestó su colaboración la Iglesia española.

Aun así, existen suficiente número de hechos y testimonios como para poder completar en una primera lectura lo que históricamente se ha llevado a cabo. El Valle de los Caídos se inicia en 1940 (por Decreto de 1 de abril del citado año), siendo autor del proyecto Pedro Muguruza, que trabaja hasta 1948, en que se hace cargo de las obras Diego Méndez hasta su finalización. Hasta 1950, según parece, la construcción sólo comprendía un túnel de 11 x 11 metros, y en este mismo año se aprueba el concurso de la Cruz (uno de los elementos clave), estando a la altura de 1958, prácticamente, terminado, e inaugurándose en 1960, aunque a partir de esta fecha se hayan seguido completando y mejorando diversos aspectos. En todos estos años, el primitivo proyecto de Muguruza ha sufrido algunas alteraciones, que sin cambiar sustancialmente la primera idea merece la pena tenerlas en cuenta. A través de la breve memoria que se incluye en la "Revista Nacional de Arquitectura" en 1941, podemos observar que la intención primera era la misma que la actual: gran cripta, cruz coronándola, vía crucis, monasterio, gran explanada y exedra en la entrada a la cripta. Ahora bien, la exedra que concibió Muguruza y los arquitectos adjuntos Oyarzábal y Muñoz Salvador, difería en cierta medida de la que ha llegado hasta nosotros. La exedra era un bloque monolítico, sin aberturas, sobre el que se colocaba una secuencia de seis pilares apilastrados de grandes proporciones coronados por esculturas, y entre los cuales se incluía una corona de laurel como motivo decorativo único. Asimismo, la entrada a la cripta se hacía a través de tres puertas en arcos apuntados

enmarcados por un cuerpo rectangular a manera de arco de triunfo, que dividía con grandes pilastras las aberturas de las puertas, y recogía entre los paños desnudos del muro tres enormes escudos, y sobre el dintel del cuerpo superior que actuaba a modo de fachada (en donde actualmente se incluye la escultura de la "Piedad"), otras cuatro esculturas. La idea según este proyecto, que iba acompañado de impresionantes escalinatas, e incluía también en el acceso a la gran plataforma cuatro monolitos, era, ante todo, de un monumento funerario, y por el propio lenguaje utilizado —sobre todo en la exedra— tenía evidentes parentescos con edificaciones nazis y de la Ita-



El Valle de los Caídos es un ejemplo paradigmático de las ideas políticas del franquismo y del contrarreformismo de la Iglesia española.

lia fascista. Tal vez lo único salvable del proyecto de Muguruza (aunque a nuestro parecer no pueda tener ningún tipo de justificación) era el intento de dejar sin desbastar el material interior que configuraba la cripta, ya que según los apuntes conservados, concibió una enorme gruta en donde el granito que forma el risco de la Nava quedaría completamente a la vista en la gran galería hasta la cúpula, incluyendo a ambos lados especie de templetos (5). La enfermedad de Muguruza a partir de 1948, y su muerte en 1952, hicieron que se

delegase en Diego Méndez la continuación de las obras.

Como el Valle de los Caídos presenta dos partes claramente diferenciadas —esto es, la cripta con sus accesos y la Cruz—, antes de hacer algunas breves referencias a su estado actual hay que detenerse con cierta amplitud en el concurso y proyectos de la Cruz, pues si Muguruza es el autor de la cripta y accesos, en la erección de ésta no tuvo intervención directa, aunque de él partiese la idea del concurso entre los profesionales de la arquitectura de la época (6). Si la concepción de la cripta y accesos representaba ya un bárbaro alarde, la apoteosis del proyecto llegaba con la cruz que debía rematarlo, siendo

el elemento más significativo del conjunto. La idea del proyecto llevaba consigo, a la par que una apreciable cuestión económica (50.000 y 25.000 pesetas los dos primeros premios, en una época en que España estaba prácticamente en la miseria como consecuencia de la guerra civil), la posibilidad, dentro del desconcierto cultural existente, de poder intervenir directamente en una obra que por distintas causas debía y tenía que pasar a la Historia.

Ya que el concurso de anteproyectos se reseñó en buena medida en la "Revista Nacional de Arquitectura", vamos a referirnos solamente a algunas cuestiones:

1) En primer lugar, que participaron la mayor parte de los arquitectos que en los años 40 intervinieron directamente en la gestión de lo que se ha venido llamando el "Equipo de Madrid", y algunos de ellos con importantes puestos en la Administración, recordemos solamente a hombres como: Luis Moya, Huidobro, Muñoz Monasterio, Barroso, García Lomas, Bellosillo, Olasagasti, Prieto Moreno, etcétera. 2) Que el jurado que falló el concurso estaba asimismo formado por arquitectos de renombre en este momento en el país, como son: Blas Pérez González, Pascual Bravo, Francisco Iñiguez, Jesús Iribas y, sobre todo, Luis Gutiérrez Soto, que, como se sabe, representa uno de los casos más tipificados del desconcierto constructivo de la posguerra y marca con su obra el sensible cambio que va desde asumir las vanguardias de los años 30 a su espectacular "autocrítica" con el Ministerio del Aire. 3) Que varios de los proyectos presentados, según puede leerse en el acta del jurado, fueron relegados porque la cruz no estaba suficientemente destacada, bien por sus aspectos formales, bien porque no sobresalía en dimensiones del resto del proyecto. 4) Que el jurado no consideraba con suficiente acierto (sin especificar por qué) ninguno de los anteproyectos presentados, pero que no podía dejarse desierto. 5) Que a pesar de concederse los premios, los anteproyectos quedaban al margen del autor, y, por tanto, podían o no construirse, y en el caso de llevarse a efecto podrían ser objeto de transformaciones de cualquier tipo e incluso de sustituciones, sobre todo en lo que respecta al anteproyecto premiado.

Este último punto, que estaba estipulado en las bases del concurso, comportaba la particularidad de que si el proyecto no era del agrado de los gestores del Valle de los Caídos, no tenía por qué construir-

(4) Cfr. B. Giner de los Ríos: *Cincuenta años de arquitectura española*. México, 1952. Página 110.

(5) Vid. "Monumento Nacional a los caídos". *Rev. Nac. Arq.* Números 10-11, 1941.

(6) Vid. *Rev. Nac. Arq.* Núms. 10-11. Cit. Página 63.

se. De todas maneras, esta cláusula podía haberse evitado perfectamente, pues los premios y accesits de los anteproyectos reseñados superaban con creces las imposiciones y los presupuestos estéticos que se buscaban, dándose la paradoja de que algunas de las observaciones del jurado, e incluso objeciones, eran precisamente para paliar, dentro de lo posible, algunos recargamientos inútiles y excesivos, lo que viene a atestiguar la actitud ideológica que más de un profesional de la arquitectura tenía en estos años.

En realidad, a través de los proyectos reproducidos (6 entre los 21 que se mencionan), y que se premiaron, sólo podemos ver una especie de rivalidad en conseguir con los medios tecnológicos disponibles el mayor número posible de disparates arquitectónicos dentro de unos esquemas simplistas. La "cruz" no aparece aislada, sino que se inserta en otra serie de elementos desde pórticos abiertos, hasta escalinatas y otros motivos desde ornamentales a escultóricos. Los planteamientos son únicamente alardes técnicos para intentar sostener una gigantesca cruz de alrededor de 150 metros de altura, con dos poderosos brazos que se tenían que construir sin andamiaje. Inútil era, por tanto, como se lee en las memorias de los anteproyectos premiados, tener en cuenta el paisaje circundante, cuando por el mero hecho de construir un artefacto de tales proporciones el paisaje quedaba totalmente aplastado, y asimismo era inútil, también, tener en cuenta cuestiones estéticas y preocupaciones de escalas cuando el proyecto superaba desde todos los puntos de vista cualquier lucubración de este tipo. Sin detenemos ahora con la extensión que se necesitara, bastará con enumerar algunos de esos proyectos premiados en los que predominaba una cierta uniformidad. Los premios fueron como siguen: Primer premio: Luis Moya-E. Huidobro-M. Thomas, y el escultor Álvarez Laviada; segundo premio: Bellosillo-Corro Gutiérrez y Faci Iribarre; accesits: Javier Barroso, Muñoz Monasterio-Herrero Palacios, Martínez Feduchi-Rodríguez Avial, García Lomas-Roa-González Quijano. Todos ellos llevaban determinadas ideas y connotaciones simbólicas en las que se hacía constante alusión a la iconografía del santoral español desde el "Ángel tutelar de España", a San Lorenzo, hasta la iconografía de la guerra civil, con una especie de nuevo culto heroico desde soldados, requetés, falangistas, etc., hasta hechos con-



Juan de Avalos, izquierda, autor de las esculturas monumentales que adoman el valle. A la derecha, Pedro Muguruza, a quien se debe el proyecto de la basílica, en la que trabajó hasta 1948.

cretos, como Santa María de la Cabeza y Brunete, incluso se pueden leer cosas tan sorprendentes como que la cruz a erigir "tendrá las proporciones de la verdadera en que murió nuestro Señor" (primer premio) (7).

Con estos datos sobre los anteproyectos del concurso de la Cruz del Valle de los Caídos podemos hacer algunas referencias a la construcción que ha llegado hasta nosotros y el juicio que nos merece es totalmente negativo. De entrada hay que decir que en conjunto las obras principales del Valle de los Caídos se han ido gestando por acumulación. Parece inútil buscar una relación entre las distintas partes no sólo debido a su descomunal escala, sino también porque a pesar de todos los pesares no se trata de un proyecto medianamente unitario. En este sentido, la relación entre cripta y cruz sólo puede advertirse desde escasos puntos de la gran explanada de acceso, siendo dos proyectos diferentes que sólo se pueden relacionar por el simbolismo y por el material empleado. Además de esta circunstancia, un juicio medianamente crítico, en cuanto a la articulación de la escultura y artes plásticas con respecto a la arquitectura se refiere, advertirá una disociación casi total, sobre todo en el interior, ya que en el exterior por el propio gigantismo de los grupos de Avalos y de las moles que los acompañan quedan más o menos enmascarados. En el interior, esa disociación es uno de los hechos más patentes, ni la rejera de entrada (en uno de los más torpes e incongruentes remedos de la rica tradición española, debido a Espinós-Alonso), ni las esculturas de la gran nave (en la que escultores de valía como Carlos Ferreira poco pudieron hacer ante las imposiciones iconográficas y figurativas, de diversas advocaciones de la Virgen y estatuas de los apóstoles), hasta los buenos ta-

(7) Vid. "Memorias", en *Rev. Nac. Arq.*, 1943. Páginas 249-261.

pices del siglo XVI, y, no hablemos ya del intento de Santiago Padrós en los mosaicos de la cúpula, son algo más que añadidos (con mucha más pena que gloria) a los muros de ese aberrante espacio interno cuyo único fin entre otras cosas parece ser asombrar a propios y extraños. Las cesuras que se intentan con grandes arcos, y el tratamiento del granito a "medio desbastar" en las bóvedas, son otros tantos alardes estilísticos esculto-arquitectónicos en una alternativa "neomanierista" de muy dudosa validez; y no hablemos tampoco del extraño recurso del juego de luces dirigidas, que hace que en un momento dado todo el espacio que rodea el altar quede oscurecido para resaltar el Cristo (algo más que una simple anécdota, ya que al mismo tiempo se explica puntualmente que el madero de la cruz fue elegido por Franco y talado con sus propias manos. Un recurso Kitsch de antología). Igualmente, ¿qué decir de los elementos que enmarcan la cúpula, como pueden ser las pilastras, con un tratamiento que intenta remedar lo que Miguel Ángel hizo en San Pedro de Roma, flanqueadas por esas esculturas en bronce de los arcángeles, sin mencionar otros detalles, como los relieves del altar mayor, y la composición del coro?

¿Y de la propia concepción espacial, cuando se conduce al espectador de sorpresa en sorpresa hasta llegar a la apoteosis final de la cúpula, donde a través de las incontables teselas y figuras se nos muestra con una lamentable pedagogía una interpretación delirante de la "Resurrección" y de la "Gloria", a más de 40 metros de altura y después de recorrer un túnel de cerca de 300 metros de longitud? Queda todavía la proeza constructiva de la cruz, que irrumpiendo en medio de las magníficas masas de granito del cerro, se eleva a 150 metros acompañada en su base por las Virtudes Cardinales, y los cuatro evangelistas —la "obra

maestra" de Juan de Avalos, cada uno con 18 metros de altura (una casa de seis pisos, se especifica en la guía turística)—, otro de los grandes desafueros de la escultura de todos los tiempos, cuya iluminación nocturna produce una desafiante fantasmagoría. Queda, también, la exedra de la fachada, con clara intención de recordar el colosalismo berniniano de San Pedro, y las puertas de bronce de la entrada principal (otro inútil rastreo historicista cuyo paralelo con trabajos por el estilo en nuestra época —por ejemplo, la labor de Manzú en San Pedro de Roma y, sobre todo, la de Chillida en Aránzazu— no resiste la más mínima comparación). Y, por último, queda otra pequeña apoteosis en el exterior, la grandilocuente y retórica "piedad" de Avalos, cuyo único "interés" es semiológico al poder encontrarse una directa transposición de este grupo escultórico a la trágica realidad de la guerra civil (también su paralelo con Oteiza en Aránzazu sería abismal). En fin: lo único que se puede decir a nuestro modo de ver a favor del Valle de los Caídos es que parece estar bien construido.

Se han salvado todo tipo de dificultades, y los que lo pretendían han conseguido, tal vez, uno de los monumentos más inútiles y significativos de toda la historia de la humanidad, por medio del cual se refleja generosamente un totalitarismo político clericalista que ha ofrecido a un pueblo desconcertado un monumento de una irresponsabilidad ejemplar, y a nuestro parecer totalmente opuesto a lo que entendemos por arquitectura al servicio de una comunidad. Tal vez incluso, la propia función de imagen que se pretendió asignar hubiera sido un fracaso (por la escasa imaginación al manipular los signos) sin la ayuda de la propaganda, y la posibilidad de nuevos usos parece desde cualquier ángulo muy problemática. Esto, naturalmente, no excluye otras lecturas, como puede ser una mayor atención en detalle, hasta desmontar pieza por pieza y estudiar su connotación, su "significación" dentro del conjunto, cosa nada complicada por el simplismo de su exposición, pero aún así es inevitable encontrar más de un elemento claramente manipulado, porque en última instancia, el programa del Valle de los Caídos estaba muy lejos de proponer, a través de una imagen arquitectónica y un lenguaje artístico "neutrales", el cierre de la guerra del 36 y la idea de reconciliación de todos los españoles. Incluso, acontecimientos recientes lo han demostrado. ■

JUAN MORENO.