



Fachada principal del monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, Madrid.
Fotografía del autor. Agosto de 2012.

La espada y la cruz: el Valle de los Caídos en imágenes¹

David Moriente Diaz

Resumen: El siguiente artículo estudia la desigualdad de los discursos inscritos en la práctica documental durante el período franquista; para ello propone como estudio de caso analizar la evolución de modelos de manipulación ideológica de la imagen monumental del Valle de los Caídos en diferentes documentales cinematográficos desde su inauguración oficial en 1959.

Palabras claves: Valle de los Caídos, franquismo, cine documental, práctica documental, imaginarios filmicos, siglo XX

Résumé : L'article analyse les différents discours inscrits dans la pratique documentaire pendant la période franquiste; pour ce faire, il propose un étude de cas qui analyse l'évolution de plusieurs modèles de manipulation idéologique de l'image monumentale du Valle de los Caídos dans la communauté de Madrid dans des documentaires – aussi bien des films que d'autres supports audiovisuels – depuis son inauguration en 1959.

Mots-clefs : Valle de los Caídos, franquisme, cinéma documentaire, pratiques documentaires, imaginaires filmiques, XXème siècle

Introducción

El texto explora la imagen del Valle de los Caídos en el campo audiovisual; la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, inaugurada en 1959 tras casi veinte años de edificación, es un monumento que hoy se halla en un complejo limbo conceptual. El artículo se inscribe dentro de una investigación más amplia sobre la evolución de las formas representativas y temáticas de los documentales de arte en España desde los años treinta hasta la actualidad y la apropiación del patrimonio histórico como materia prima de discursos cargados ideológicamente. La intención ha sido ofrecer una interpretación del espacio arquitectónico a través de su imagen. Un emblema anacrónico, el Valle de los Caídos, surgido de un escenario posbélico y dictatorial que se encuentra en un abismo de interrogantes tras la Ley 52/2007 – Ley de Memoria Histórica – cuyo artículo 15.1 indica que :

las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura².

Ya durante el período franquista y salvo en los noticiarios la imagen del Valle de los Caídos había recibido escasa atención por parte de los realizadores de documentales, pues las muestras que hemos

1. Esta investigación se ha realizado bajo el programa de estancias posdoctorales en el extranjero del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2011-2012) y con el apoyo inestimable de Nancy Berthier, mi tutora en el Institut d'Études Hispaniques del Centre de Recherche sur les Mondes Ibériques Contemporains de Paris IV-Sorbonne.

2. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 310, jueves 27 de diciembre de 2007, p. 53.414.

encontrado y analizado se reducen a los siguientes títulos: como protagonista en *In memoriam: el Valle de los Caídos* (1959) y *The Valley of the Fallen* (1963)³ y como escenario monumental en *Viaje fantástico en globo* (1964), *Arquitectura religiosa en España* (1969), *Revelación del Escorial* (1977) y en *Arquitectura para después de una guerra* (1975).

El modelo de representación institucional del monumento difundido por el canal informativo del régimen franquista, NO-DO, ha sido estudiado con profundidad por Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche, pero la pregunta que hemos formulado es si ese modelo icónico se replicaba en aquellas producciones que no ostentaban carácter oficial y, en caso contrario, cuál era la alternativa al patrón general, es decir, cuáles eran las posibles interpretaciones o variaciones que se podían efectuar a través del registro documental; para el estudio habremos de situarnos en un punto donde se localizan con distintas intensidades, la herencia cultural y simbólica, la historia registrada del lugar y la codificación e inscripción de esta imagen en el continuo de la trama visual.

Hoy el conjunto monumental se puede interpretar como un fósil o un vestigio agonizante de una época en la que el espectro de la guerra civil se manifestaba insistentemente en la presión, contención y exclusión hacia los vencidos, un recordatorio repetitivo de sus radicales e irreconciliables diferencias. Sin embargo, ¿colmó el Valle de los Caídos todas las exigencias del dictador? No las referentes a las de índole estética pues todo el conjunto sintetiza la mediocridad personal de Franco –una exhibición ciclópea de “kitsch cristiano”⁴– sino las expectativas de trascendencia religiosa (y política, pues en su imaginario constituían un todo) a través de la implantación de un espacio sagrado dirigido a la memoria de una parte de la población, los vencedores. La fecha elegida para inaugurar el monumento fue el 1 de abril de 1959. Diecinueve años antes, el Decreto firmado por Franco ordenaba la construcción de la basílica, monasterio y cuartel para conmemorar a “nuestros muertos”, “a los que legaron una España mejor”, a “los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria” y para que “reposeen los héroes y mártires de la Cruzada”⁵. En 1959, ante la masa el Generalísimo volvió a exhibir su estrecha cosmovisión maniquea pulverizando el intervalo de veinte años con frases del calibre de “nuestra guerra no fue [...] sino una verdadera Cruzada” o “habría que descender a las persecuciones romanas contra los cristianos para encontrar algo parecido”⁶. Ni una palabra que revele un sentimiento de reconciliación hacia los perdedores de la guerra dado que sólo hay un tipo de muertos, los del bando sublevado, el resto no merecen recuerdo; una cruzada, atendiendo a su significado original, implica una expedición bélica y unas medidas de indulgencia otorgadas por el Papa. Con este proceder Franco, en tanto que Caudillo, se arrogó el papel plenipotenciario que le permitía segregarse una comunidad imaginaria de otra.

El Nuevo Estado buscó de manera decidida los componentes que le ayudaran a edificar (no sólo arquitectónicamente) una identidad precisa y profundamente española. Los arquetipos a los que se recurrió para la replicación de esa *españolidad* formaron una sincreción heterogénea donde se daban la mano los Reyes Católicos, el imperio filipino, el Siglo de Oro, la Reconquista o el Cid Campeador; se manifestaba abiertamente en el centralismo, el autoritarismo y la posesión de los efectos de verdad en todos los órdenes de la vida cotidiana. Lo invariable y lo permanente se refugian en el “universo agrario castellano”⁷, una visión del mundo que se reduce a un simplista esquema dual donde lo diferente

3. Ha sido imposible acceder a los siguientes títulos debido al deterioro de su soporte: *Construcción del monumento nacional a los Caídos* (1959), *Viaje a Somosierra y Valle de los Caídos* (1960) y *Carreteras artístico-turísticas* (s.f.).

4. MARCHÁN FIZ, Simón, “El Valle de los Caídos como monumento del nacional-catolicismo”, *Guadalimar. Revista Mensual de las Artes*, 19 de enero de 1977, p. 70-74.

5. Decreto del 1 de abril de 1940, *Boletín Oficial del Estado*, 2 de abril de 1940, p. 2.240.

6. “Dos importantes discursos del Jefe del Estado en el Valle de los Caídos”, *ABC*, 2 de abril de 1959, p. 32 y ss.

7. AGUILAR, Paloma, *Políticas de la memoria, memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008, p. 240; véase también PÉREZ DÍAZ, Víctor, *El retorno de la sociedad civil. Respuestas sociales a la transición política, la crisis económica y los cambios culturales de España 1975-1985*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1987, p. 406-407.

queda indefinidamente excluido “de manera que no había otro modo de ser español-católico”, en palabras de Jiménez Lozano, “y lo que no era esta antropología era «lo otro», la anticatolicidad y la anti-España: herejía, judaísmo y secta de Mahoma, primero; pero luego, también luteranismo, erasmismo, ateísmo, filosofismo, jansenismo, actitudes científicas, masonería y liberalismo”⁸. Tan difícil era definir la españolidad que sus constructos basculaban de la pulcritud metafísica (cerca a los fascistas italianos y a la prosa falangista de las revistas *Vértice* y *Escorial*) a la representación del barroco tamizado por la escueta trama herreriana del Escorial y la arquitectura historicista⁹.

El monumento del Valle de los Caídos se concibió como un recordatorio que tenía la firme intención de desafiar al tiempo y al olvido. Los arquitectos Pedro Muguruza y Diego Méndez después, siguiendo las indicaciones de Franco¹⁰, construyeron el escenario apropiado donde poder repetir los rituales sacros y unirlos a la exaltación del líder que, como tal, gustaba de verse representado a la manera de Hitler o Mussolini en los cuadros de dudoso gusto de De Miguélez o José Aguiar. Pero el retrato que encarna el avatar de caudillo es *Alegoría de Franco y la Cruzada*, del boliviano Arturo Reque Meruvia (ca. 1942). En él aparece como un héroe, mitad monje, mitad soldado, y su imagen está en la iconografía de las órdenes guerreras y los mitos artúricos. A Franco, la cruz y la espada le acompañarán obstinadamente hasta después de su muerte, como lo expresó el cardenal González Martín en los funerales de Franco: “en estos dos símbolos se encierra medio siglo de la historia de nuestra patria, que ni es tan extraña como algunos quieren decirnos, ni tan simple como quieren señalar otros”¹¹. En el proyecto primitivo de la abadía se había incluido una academia militar que debía compartir el espacio junto al monasterio, lo que unido a la similitud formal entre la espada y la cruz, permite leer el signo en la roca del risco como una puesta en escena arquitectónica de la leyenda de Excalibur: una espada gigantesca que atraviesa la montaña resulta más acorde incluso con los planteamientos represivos del régimen a lo largo de cuarenta años¹². Así, la confraternización con el todavía enemigo estaba muy lejos si se atiende a las palabras inaugurales del primer abad del monasterio, Justo Pérez de Úrbel, para quien “la guerra terminó felizmente con el triunfo de la España auténtica frente a las fuerzas destructoras venidas de fuera, espíritu cristiano frente a la negación de toda doctrina religiosa, del símbolo de la cruz frente al de la hoz y el martillo”¹³.

Antes de la presentación oficial, los medios preparaban la apoteosis del futuro espacio sagrado. “Junto a El Escorial, octava, la novena maravilla, única en este siglo quizás, se alza evocadora, religiosa, ruda”, escribía Tomás Borrás en 1957 esta introducción para presentar su entrevista con el arquitecto Diego Méndez, autor de un lugar donde “encerrar esos sacros huesos” que expresan la “gratitud – por ellos sobrevivimos y España sigue llamándose así –, era preciso algo sin pareja ni mezquindad, de dimensión ciclópea”¹⁴. Por su parte, NO-DO configuró la matriz de representación escenográfica acorde con un evento de esas características, alternando tres componentes: las masas, empequeñecidas por la

8. JIMÉNEZ LOZANO, José, “La percepción castiza del ilustrado”, MATE, Reyes y NIEWÖHNER, Friedrich (coords.), *La Ilustración en España y Alemania*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 145.

9. Véanse BONET CORREA, Antonio, “Espacios arquitectónicos para un nuevo orden” y “El crepúsculo de los Dioses”, en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981; para el contexto arquitectónico español, URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española, siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

10. Véanse de Daniel Sueiro *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid, Sedmay, 1977 y la posterior revisión con el aporte de nuevos datos, *El Valle de los Caídos: los secretos de la cripta franquista*, Madrid, Esfera de los Libros, 2006.

11. *La Vanguardia Española*, 25 de noviembre de 1975, p. 7.

12. Para una lectura de la personalidad de Franco en clave psicoanalítica, léase el diagnóstico de Castilla del Pino en GRAU, Federico, “Psicopatología de un dictador. Entrevista a Carlos Castilla del Pino”, *El Viejo Topo*, extra 1 de noviembre de 1977, p. 18-22.

13. PÉREZ DE ÚRBEL, Justo, *El Monumento de Santa Cruz del Valle de los Caídos*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959, p. 5.

14. BORRÁS, Tomás, “Novena maravilla: el Valle de los Caídos”, *ABC*, 21 de julio de 1957, p. 31-34.

magnitud del conjunto, el propio espacio y las imágenes de Franco, instalando su peculiar modelo de memoria sintética en los asistentes (más de 40.000 personas). Según Sánchez-Biosca, esa codificación se lleva a cabo en las ediciones número 848 A (“XX Aniversario de la Victoria. Inauguración del Valle de los Caídos”) y 848 B (“Eterno reposo”) donde el noticiario

despliega su mejor técnica de filmación y de montaje en la parte del reportaje que transcurre en el Valle de los Caídos [...] se advierte qué rasgos de filmación van a estereotiparse: el contrapicado de la cruz, la vista del conjunto del monumento en un amplísimo plano general, la compenetración entre interior y exterior¹⁵.

Así, el noticiario esgrime un discurso visual de diferentes intensidades, que van de lo dramático a la megalomanía riefenstahlina, unificadas por el *recitado presto* de Matías Prats con un texto que sintetiza los valores iniciales decretados en la posguerra con una renovación de los mismos casi veinte años después de la contienda.

Una alternativa

Sin embargo, la imagen del Valle no sólo se escribe con multitudes agolpadas esperando la arenga del líder. El corto *In memoriam: el Valle de los Caídos* (José Ochoa¹⁶, 1959) resultó ser muy distinto del acontecimiento constructivo. La recepción de este documental fue tibia, como recogen los cronistas del fenómeno documental en España, José López Clemente y Carlos Fernández Cuenca. En su libro *Cine documental español*, Clemente dice: “[no es] un simple documental de monumentos. El *Valle de los Caídos* tiene una aspiración más alta que, sin frustrarse del todo, no acaba de conseguirse plenamente¹⁷”. Años más tarde Fernández Cuenca lo valora (si bien tras un elogio excesivo de la obra arquitectónica) con un “el documental trata de recoger, y lo consigue con seguro estilo, la emoción que se desprende de esta grandiosa tarea humana de suprema espiritualidad¹⁸”. Esos comentarios, sin ser destructivos, no ayudan a revelar el motivo de la ausencia y el olvido de esta película si debía exponer, a fin de cuentas, la cristalización final del símbolo largamente esperado por el general Franco.

El documental presenta una retórica incompatible con la generada usualmente en la propaganda franquista, lo que provoca un efecto de confusión en los espectadores. En sus primeros compases, Ochoa reconstruye un ficticio “Cementerio de guerra 1937” –reza un cartel torpemente pintado– donde se disponen los túmulos de fallecidos en el frente, unos con un casco con una estrella roja y otros con una cruz de madera. No es un símil muy elaborado pero implanta la idea de la equivalencia de los muertos durante la contienda, muy diferente de la invisibilidad obligada de los vencidos tanto en los canales oficiales como en el resto de la sociedad. A pesar de la conmemoración del vigésimo aniversario del fin de la guerra (“del año de la Victoria”), los alegatos reconciliadores procedentes de los dos bandos aun

15. TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO*, *op. cit.*, p. 506.

16. J.M. Ochoa Jorba (1917-1992). Guionista de *Tiempos felices* (E. Gómez, 1950), *Barco sin rumbo* (J.M. Elorrieta, 1951) o *Puebla de las mujeres* (A. del Amo, 1952), entre otros títulos; ayudante de dirección en *Mr. Arkadin* (O. Welles, 1955), *Rey de reyes* (N. Ray, 1961), *El Cid* (A. Mann, 1961) y realizador de documentales (*In memoriam: el Valle de los Caídos*, *Goya, una vida apasionada*). En 1955 dirigió su primer largo, *La mestiza*, al que seguirían *Juicio final* (1955), *Alma aragonesa* (1960) o el drama *Júrame* (1961). Tras *Rumbo a Belén* (1967) orientó su trayectoria a la escritura de guiones radiofónicos aunque continuó vinculado al cine como guionista y asistente de dirección en los años ochenta en producciones tales como *Tras el corazón verde* (R. Zemeckis, 1984). BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

17. LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960, p. 167.

18. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967, p. 72.

no se podían desplegar en toda su magnitud pues, como argumenta Paloma Aguilar, “se ven finalmente traicionados por su retórica hostil y su memoria personal vengativa¹⁹”. *In memoriam* resolvía el dilema cualitativo de los muertos con los planos donde se iguala el destino de los soldados. Una iconografía ya presente en el guión original de Ochoa, fechado en febrero de 1959: “Este silencio, no sólo dá [sic] una *extraña unidad a cruces y cascos* que representan dos opuestas ideologías, sino que sugiere el mas [sic] allá donde todas las almas pueden hallar la salvación²⁰”. Esto llamó la atención de uno de los técnicos encargados de dar el visto bueno preliminar al guión, Juan Fernández Rodríguez (el otro era Manuel Nolla), quien en el informe general expresa que el futuro documental “no ofrece reparo” pero con ciertas variaciones; en el apartado de matizaciones manifiesta su dificultad para comprender “las cruces y los cascos, así como la Religión y la Patria (y más tratándose de nuestra Cruzada) no son dos ideologías opuestas. Ni veo tampoco cómo el silencio del cementerio sugiera el más allá donde todas las almas pueden hallar la salvación²¹”.

A pesar de las objeciones mínimas, el permiso para el rodaje se concede el 1 de abril de 1959. La producción se había presupuestado en unas 400.000 pesetas (de las que 37.000 se pagaron a los benedictinos en concepto de permisos y gratificación²²) y en el plazo de unos diez días queda registrada la fotografía principal y la secundaria. El 19 de junio el corto pasa al visionado de la Junta de Clasificación y Censura (rama de censura) quedando su clasificación definitiva tras el estreno. Los censores, presididos por José Muñoz Fontán, acuerdan conceder el permiso de exhibición pero no la calificación de “interés nacional²³”, pues casi todos lo encuentran distante y no sabe trasladar al espectador la idea del Valle, una noción o entelequia difusa que no sabe argumentar ninguno de los censores. Por ejemplo, el reverendo padre Juan Fernández anota que “no ofrece reparo moral; y resulta frío y flojo en el aspecto político”; para Pío García Escudero “no da idea exacta de la grandiosidad del monumento y de lo que representa”, y Mariano Daranas escribe su informe en clave telegráfica: “Documental en color. Magnífica fotografía. Cámara remolona. Palabras soporíferas. No da emoción ni idea de monumentalidad²⁴”. De estos comentarios se infiere que no se dan las circunstancias para que el documental explote todo el potencial del santuario, que hay una total ausencia de lo que podríamos denominar lo *sublime español* que debía instalarse de manera acorde a la magnitud ciclópea del conjunto y que para el dispositivo censor del régimen, *In memoriam* carece del énfasis necesario capaz de persuadir al auditorio de los perennes valores morales de la España vencedora. Sin embargo, cuando se reunieron en septiembre los vocales de la rama de clasificación – entre los que se encontraba el todavía director de NO-DO, Alberto Reig –, estos decidieron otorgarle al corto (a diferencia de la junta de censura) la clasificación de “Primera A” y el título de “interés nacional” por mayoría, una decisión apoyada más en sus méritos formales antes que en los ideológicos²⁵.

Pero, ¿cómo era *In memoriam* para recibir juicios tan dispares? Tras proceder al desmontaje

19. AGUILAR, Paloma, *op. cit.*, p. 223.

20. Ministerio de Información y Turismo, Junta de Clasificación y Censura, exp. 19.379, “Sinopsis literaria del *Valle de los Caídos*”, p. 2, AGA, caja 36/03718.

21. Ministerio de Información y Turismo, Junta de Clasificación y Censura, exp. 19.379, Informe del lector Juan Fernández Rodríguez, 31 de marzo de 1959, AGA, caja 36/04801.

22. Ministerio de Información y Turismo, Junta de Clasificación y Censura, exp. 19.379, Permiso de rodaje 46-59, 1 de abril de 1959, AGA, caja 36/03718.

23. Para su expedición debían concurrir “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales o políticos”. Véase, Orden Ministerial de 19 de junio de 1944, *Boletín Oficial del Estado*, 23 de junio de 1944, p. 4.926.

24. Ministerio de Información y Turismo, Junta de Clasificación y Censura, exp. 19.379, Informe de los Vocales de la Rama de Censura, 19 de junio de 1959, AGA, caja 36/03718.

25. Ministerio de Información y Turismo, Junta de Clasificación y Censura, exp. 19.379, Informe de los Vocales de la Rama de Clasificación, 15 de septiembre de 1959, AGA, caja 36/03718.

del film, observamos que contiene nada más que ocho planos generales de conjunto (cinco de ellos aéreos) y una decena de encuadres contrapicados de los que únicamente tres se refieren a la cruz. En un cortometraje con una duración de dieciocho minutos y ciento cuarenta y un planos tal proporción resulta significativa: no parece haber intención de mostrar una imagen grandiosa del espacio sino que el director más bien se entrega a trazar los contrastes de luces y sombras, a dibujar los volúmenes y a describir las diferentes texturas materiales que circundan el entorno. Ochoa dota a *In memoriam* de una fotografía e iluminación cuidadas y las aplica en la búsqueda de una representación psicológica de las gigantescas esculturas tanto del exterior como del interior de la basílica. La inscripción del cuerpo humano real protagoniza solamente la segunda mitad del metraje, ya en el interior del templo, donde se celebra una misa pues en el primer segmento del documental, las únicas llamadas de atención hacia lo humano se expresan en los diversos planos de un monje solitario y encapuchado que se registra como punto de referencia de la escala arquitectónica. También se inclina por destacar los pasajes de la vida de Jesús moldeados en los relieves de las puertas de la basílica y, sobre todo prefiere la reconstrucción cronológica de los eventos de libro del Apocalipsis de los tapices que conforman la decoración mural, antes que destacar la pintura neobizantina de la cúpula de Padrós i Elías, con los héroes falangistas y requetés desfilando ante el Pantócrator en el Juicio Final. Visto así el trabajo de Ochoa no se parece al de un Alain Resnais en *Nuit et Brouillard* (1955) pero allana el camino para la recepción de directores como José María Font y Jorge Felú²⁶. El realizador dota de un tono crepuscular a un lugar y un espacio que hubiera requerido, a efectos de propaganda, de un tratamiento cinematográfico radicalmente distinto; en algunas secciones del film se aproxima más al carácter metafísico de las pinturas de Giorgio de Chirico – con sus amplios espacios deshabitados – que al romanticismo de los lienzos de Caspar Friedrich. Frente a la retórica imperial e intemporal de NO-DO, Ochoa imprime en *In memoriam* (sobre todo en su primera sección) un estilo intimista resaltado por los numerosos encuadres estáticos en los que no ocurre nada y donde se enmarca el espacio con un halo de intemporalidad. Creemos que no es necesario incidir en las grandes diferencias que separaban este documental de los productos genuinamente adheridos a la retórica de aquel momento.

Tras su estreno el productor Jesús Saiz recurrió la negativa a la catalogación de “interés nacional”, cuyo resultado fue negativo el 2 de julio de 1959²⁷; no obstante, debido a que se acordó en Junta de Censura su interés para la exportación, en agosto de 1959 *In memoriam* participó en la X Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio celebrada en Venecia, motivo que explica quizá por qué la única copia disponible para su visionado posea una banda sonora en un inglés prácticamente ininteligible (con la leyenda final: “Los siglos venideros pregonarán la gloria de quien lo creó”). Pero tanto en la Biblioteca Nacional de Madrid como en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares se conservan sendas copias del guión ya revisado por la censura franquista donde se puede comprobar las frases escritas para su locución como “Sobre esta castellana geografía, se ha grabado para siempre, con sangre, la más hermosa proclama: una paz que no acabe” o “Pero no podrá desvanecerse el llanto de los hombres. Mientras continúen las incomprensiones, las envidias, las creencias que separan... El dolor de las madres será eterno²⁸”.

Otras aproximaciones

26. Realizadores de un título señero para la historia del cortometraje y el documental español como fuera *Cristo fusilado* (1961) y de otros menos conocidos pero no menos interesantes que el peculiar *Castillos de Segovia (Llanto por el hombre-masa)* (1963).

27. Véase, Ministerio de Información y Turismo, Junta de Clasificación y Censura, exp. 19.379, AGA, caja 36/03718.

28. OCHOA, José, “Comentario del documental *In memoriam El Valle de los Caídos*”, Biblioteca Nacional de España, D.L. M-7997-59, 1959, s.p. Sub. del a.

The Valley of the Fallen (Andrew Marton, 1963) presenta un combinado de documental y ficción con un mensaje inequívocamente propagandístico hacia el exterior. Producido por Samuel Bronston, este mediometrage narra la historia de un joven sacerdote de Sepúlveda – José Antonio Mayans – que ingresa en la orden benedictina, custodia de la abadía, y cuyo mayor deseo es honrar la memoria de sus tíos, quienes lucharon en bandos contrarios durante la guerra civil. El film cuenta con la figura del “verdadero” abad del templo, Justo Pérez de Úrbel, quien se presta a encarnar su propio rol dado que representa al abad tanto en la puesta en escena recreada con los actores – la ceremonia litúrgica de iniciación en la orden – como en los segmentos que documentan una misa real. La película posee una fotografía e iluminación homogéneas en línea con los estándares del cine clásico norteamericano, así como su montaje, que respeta la rigurosa continuidad de la escala de planos. No obstante, cuando el peso de la narración insiste en el monumento se insertan, casi aleatoriamente, encuadres contrapicados de la cruz y de vistas aéreas del paisaje. A pesar de la mediocridad generalizada de la cinta se manifiestan un par de tratamientos sutiles en sus últimos minutos: el retroceso de un lento travelling que, gracias al potente contrapicado, produce la ilusión óptica de que tanto la escultura de la Piedad como la cruz están emergiendo literalmente del muro de granito de la portada; en segundo lugar, tras una iluminación homogénea tanto artificial como natural – ausente de sombras expresivas – durante todo el metraje, contrasta el uso de un último plano con teleobjetivo de la silueta de la cruz recortada contra el fondo rojo del atardecer y el halo del sol poniente en la intersección de sus mástiles.

El Valle de los Caídos no volverá a ser protagonista absoluto de una película documental durante mucho tiempo y, al margen de los noticiarios²⁹, su imagen pasará paulatinamente de monumento católico a lugar turístico. *Viaje fantástico en globo (A través de España pintoresca y monumental)* es un cortometraje escrito y dirigido por César Ardavín y producido por Sevilla Films en 1964. La historia evoca *Cinco semanas en globo* de Julio Verne y es, en realidad, un conjunto de planos aéreos alternados con tomas de los murales de Sert de la catedral de Vich y el Palau de Justicia, imágenes acompañadas de voces over dramatizadas. La fugaz aparición del Valle de los Caídos en el documental se produce en los siguientes términos, cuando el supuesto globo aerostático se dirige hacia Madrid y los personajes dialogan entre sí:

(1): ¡Qué monumento tan impresionante!

(2): ¿Qué es?

(3): ¿No lo conoce? Miles de muertos de la guerra civil española están enterrados en él. ¡*De uno y otro bando, sin distinción de color, querido Davis!*³⁰

De su lectura se extrae lo siguiente: resulta cuanto menos raro que mientras muchos mensajes por los canales oficiales siguen haciendo referencia a las etiquetas de “guerra de Liberación”, “Cruzada” y “Victoria”, en este corto se utilice sin ambages “guerra civil española” añadiendo ese “sin distinción de color”. ¿Sagacidad de los autores, desliz en el control de los censores o simple desidia de los mismos por la (más que probable) mínima difusión de estos documentales? Los contenidos ideológicos de distinto espectro emergen sin continuidad narrativa previa o sin motivo aparente: cuando el globo sobrevuela la Costa Brava uno de los personajes le dirige a otro la siguiente observación, “Verdaderamente, debo confesarlo, aquí no se está nada mal... Este sol y, sobre todo, esta paz... ¡Ah!, y algo delicioso: *aquí no hay necesidad de pedirle a nadie que sonría*” – y contesta – “¿Qué dice, Davis? ¿Pero qué ha hecho de sus

29. Sánchez-Biosca: “En resumen, a partir de 1964 y hasta mediados de los años setenta, tan sólo las noticias referidas a las conmemoraciones del 20-N sacaron del anonimato al Valle de los Caídos, como sucedería también con el enterramiento de Franco en 1975”, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “El Escorial: una herencia gloriosa a las espaldas” in TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO, op. cit.*, p. 515.

30. Transcr. del a. Hemos numerado los personajes porque es imposible distinguir unos de otros solo con la audición; estos se llaman Simmons, Davis, Stanley, Lord Huntington y Matthews.

principios laboristas? Ya ha oído a Lord Huntington, *la política es el arte de lo real*³¹. Un diálogo inconexo con el sentido general del film y que indirectamente, así lo interpretamos, parece criticar la pluralidad de sindicatos a diferencia del monopolio vertical español. De este modo, se aprecia la existencia de “relatos de la época que se dicen conciliadores y luego no lo son”³². Y poco más adelante, la adhesión que se observa a los principios del Régimen resulta indudable al vislumbrarse la silueta del Alcázar de Toledo. Suena de fondo una música solemne, casi una marcha fúnebre, y las voces recitan: “¿Quién será?” “¿Qué importa el nombre? Un héroe de su guerra civil. Los españoles *olvidan todo con excesiva facilidad, excepto su héroes y sus mártires*, aquí morir es lo más importante”. Unas líneas de diálogo subrayadas por los insistentes planos aéreos que registran las distintas fachadas del edificio. Se infiere la convivencia de desiguales intensidades de fidelidad hacia la memoria oficial: héroes y mártires solamente podían serlo, por definición exclusiva, aquellos que habían muerto en el bando nacional, defendiendo la España de la anti-España.

Algo similar ocurre con *Arquitectura religiosa en España*, un medimetraje dirigido en 1969 por Augusto Fenollar donde se efectúa un veloz recorrido cronológico por las diferentes influencias y fases de la arquitectura religiosa que comienza en los dólmenes prehistóricos, adornados con una banda musical a la manera del Jerry Goldsmith de *Planet of the Apes* (1968), y continúa por los estilos constructivos que más han proliferado en España, enfatizando de esta manera el gótico y el barroco – en tanto que exponentes de lo español – para terminar con los mayores exponentes de la arquitectura contemporánea. Habiendo en el documental templos más modernos que la abadía del Valle de los Caídos, como las magníficas iglesias de San Pedro Mártir en Madrid o la de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, ambas construidas por Miguel Fisac en 1960, con una modernidad expresada tanto en su concepto como en su forma, Fenollar renuncia al enfoque temporal para descubrir en último lugar la gesta arquitectónica y emblemática que trajo consigo la erección del gigantesco santuario. Así declama una anacrónica voz over – como las locuciones de los años cuarenta – acompañada con el muro sónico producido por la Escolanía de Nuestra Señora del Camino (León): “En medio de la grandeza solemne de la sierra de Guadarrama [...] *el más grande monumento religioso de nuestro siglo*, la basílica subterránea del Valle de los Caídos”³³. Es el colofón de un texto que alterna explicaciones técnicas (“se observa el friso, de círculos intersecándose”) con desgastadas fórmulas del tipo “hay una premonición de *imperial grandeza* [referido al Escorial] que se anticipa en medio siglo al nieto de los Reyes Católicos en este templo de San Juan de los Reyes» o «una sensibilidad hispánica de *fuerte acento racial* da paso al garbo nacional de nuestro mejor plateresco” (el subrayado es nuestro). Todo lo último nos permite confirmar la pervivencia de los caracteres semánticos de “la Victoria” frente a los de “la Reconciliación” tras treinta años del fin de la guerra, o como se empezaba a conjugar oficialmente, de “la Paz”.

En el caso de *Revelación del Escorial* (1971), producida por NO-DO, un septuagenario Ernesto Giménez Caballero retorna a la recurrente figura del Escorial³⁴ para dirigir una interpretación más del conjunto arquitectónico – aludido repetidamente con la metonimia *piedra española* – acompañada de la voz más característica de NO-DO, Matías Prats. Lo interesante del caso es que Giménez Caballero articula un *discurso filológico*: para él la unidad mínima de significado del Escorial es el “panteón”, y a través de los distintos *escoriales* existentes en España diserta sobre el origen del árbol genealógico del conjunto herreriano. Lo emparenta visualmente al templo de Abu Simbel y lo conecta, mediante el

31. Transcr. y sub. del a.

32. AGUILAR, Paloma, *Políticas de la memoria*, op. cit., p. 223.

33. Transcr. y sub. del a. Asimismo, véase, FENOLLAR TICIO, Augusto (guión original), “Arquitectura para después de una guerra”, julio de 1969, D.L. M-25733-1969, p. 35-36.

34. Algunos de los títulos más significativos son *Felipe II y el Escorial* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1935), *Residencias reales de España* (Arturo Ruiz-Castillo, 1941), *El Escorial. Piedra de España* (J. L. Clemente, 1964), *España monumental* (J. L. Font, 1967), *Piedras que renacen* (J. L. Clemente, 1969), *Legado arquitectónico español* (H. Valcárcel, 1975).

gigantismo, con la construcción de Méndez y Muguruza: “en Egipto como ese faraónico antecedente de un valle de caídos”. El Escorial es el paradigma de lo español y base arqueológica del Valle de los Caídos; Giménez Caballero se apoya en su argumentación sobre Ortega y Gasset quien en sus *Meditaciones* “lo definiría como «nuestra gran piedra lírica» profetizando su resurrección con juventudes heroicas, encarnadas en aquellas que llevarían a hombros, otra vez, un paladín”. Y prosigue posteriormente con una profecía: “Y este renacer ascendente sería proseguido con el nuevo Escorial del Valle de los Caídos”. El paladín es, obviamente, José Antonio Primo de Rivera, referido visualmente a través de las imágenes del traslado de sus restos al monasterio de San Lorenzo en 1939 y, más tarde, al Valle de los Caídos, coincidiendo con la inauguración oficial del mausoleo. Por increíble que parezca, Giménez Caballero se expresa en 1977 casi en los mismos términos que en 1935, cuando imbuido por la juventud y el fascismo italiano, concebía así al monasterio, lo que demuestra una extraña circularidad en la historia:

Ahí está España con el símbolo de su *Estado supremo* alcanzado un día, unos años del siglo XVI: *El Escorial*. Estado hecho piedra, jeroglífico esfinge [...] templo sumergido, para que una generación titánica española lo vuelva a sacar a la luz y a vértice de historia³⁵.

En 1975 Lucio Blanco Mallada dirige *Arquitectura para después de una guerra*, un corto donde también adquiere protagonismo el Valle de los Caídos, si bien matizado por la imagen de las construcciones erigidas durante la década de los cuarenta. Blanco aborda la representación de los edificios de la zona de Ciudad Universitaria a contraluz, con encuadres contrapicados, en sintonía con la manera triunfalista ya comentada de NO-DO, con destellos rojizos y blancos que ocultan parte del monumento hasta que cambia de posición y el sol queda enmarcado por el arco y se desenfoca la parte superior del Arco de la Victoria. El Ministerio del Aire y el Monumento por los Caídos por Madrid (hoy Junta Municipal de Moncloa) completan el contexto mientras una locución masculina exclama: “¡Entre las artes plásticas, la predominante, es la arquitectura! [...] En las grandes épocas, la arquitectura no fue un juego ni un lujo sino una necesidad cultural”.

La locución está dispuesta conforme a monólogos antagónicos alternos que expresan sus preferencias entre la arquitectura nacional o la contemporánea. Los ejemplos (casi todos en Madrid y su periferia) se combinan con fragmentos musicales que van de la canción popular, los himnos falangistas o la música pop a los *jingles* publicitarios y la música experimental. El dilema queda resuelto con el rechazo frontal a la arquitectura contemporánea: “Por desgracia, en la edad burguesa, la expresión arquitectural (sic) de la vida pública quedó a la zaga de los objetos de la vida del capitalismo privado”. El final se configura con la silueta de la cruz del Valle de los Caídos sobre un fondo rojo y la delicada voz de Cecilia en la canción *Un millón de sueños*: “Ahora vivo a costa / De un millón de muertos / (Un millón de tumbas, / Un millón de espectros)”; la trágica cifra de los que murieron durante la guerra civil. Fundido en negro y el letrero “A Basilio M. Patino”. Con esta dedicatoria el director le guiña un ojo al confuso espectador que ha asistido a un repertorio argumental ciertamente fascistoide, al mismo tiempo que expresa el influjo del cine de Patino y su sagaz sentido para la selección musical y la edición: la sombra de *Canciones para después de una guerra* (1971) es alargada. Las edificaciones – parece decirnos Mallada – no solamente surgieron para ofrecer solución urgente a la reconstrucción de un territorio sumamente devastado, sino que con ellas, además, los vencedores satisfacían una demanda de “retribución” a través del trabajo de los vencidos. Asimismo, el gobierno de los vencedores tendría la potestad para instituir un escenario donde poder representar las directrices generales de su verdad, acorde con su nuevo significado y narrativas de legitimidad.

Conclusión provisional

35. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, p. 234.

El interés por el estudio de la imagen de recintos sagrados, palacios, sedes oficiales y monumentos se manifiesta en cómo se transmite su carácter icónico hacia la ciudadanía y en cómo el receptor la hace suya a través de mecanismos imperceptibles. En este ensayo hemos querido modular la conexión de tres ejes que se concretan en la disposición de una suerte de *memoria sintética* emanada por el Poder – en el sentido foucaultiano del término –, el papel del *monumento como ejecutor del orden social* y los medios de comunicación (principalmente el documental pero también, como hemos visto, la ficción) en tanto que difusor de mensajes cargados ideológicamente. Así hemos abordado el caso específico de la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos.

Dado que nuestro trabajo continúa *work-in-progress*, en esta reflexión hemos pretendido desvelar un lugar específico como materia del discurso audiovisual y sus correlaciones políticas en determinado período histórico. Se hace evidente, por consiguiente, que la apropiación de un espacio, ya sea mediante los cauces ideológicos o a través del dispositivo cinematográfico, no obedece a unas reglas fijas y definidas, hecho que implicaría inquirir hacia nuevas direcciones. Por ejemplo, si con la Constitución de 1977 se compone el mito fundacional de la contemporaneidad española, la Transición, el misterio que habría que resolver estaría relacionado, indudablemente, con las condiciones de emergencia de la construcción política de un espacio cívico, plasmado en el Monumento a la Constitución, inocuo e *invisible* al mismo tiempo en el Paseo de la Castellana de Madrid. Otro caso susceptible de estudio sería el rastreo de los registros documentales de la Prisión Provincial de Madrid – más conocida como la Cárcel de Carabanchel –, antiguamente uno de los dispositivos represores del franquismo y hoy, a causa de su demolición en 2008, es el fantasma del panóptico en un solar a la espera de momentos de especulación inmobiliaria.

Podemos inferir de todo ello que plantear y estudiar los ejes de enunciación y de representación audiovisual en los llamados *lugares de memoria* (aunque parece preferible la noción de *memoria conservada de los lugares*) conlleva intentar resolver ecuaciones complejas donde las incógnitas que intervienen, es decir, la historia, la memoria y el documento, son atravesadas por el olvido y la amnesia localizada. Problemas de muy difícil solución, al menos, de momento.

Bibliografía

- AGUILAR, Paloma, “Los lugares de la memoria de la guerra civil. El Valle de los Caídos: la ambigüedad calculada”, in TUSELL, Javier (coord.), *El régimen de Franco (1936-1975). Política y relaciones exteriores*, Madrid: UNED, 1993, p. 485-498.
- , *Políticas de la memoria, memorias de la política*, Madrid: Alianza, 2008.
- BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (coords.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez, 2007.
- BONET CORREA, Antonio (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid: Cátedra, 1981.
- BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BORRÁS, Tomás, “Novena maravilla: el Valle de los Caídos”, *ABC*, 21 de julio de 1957, p. 31-34.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967.
- FERRANDIZ, Francisco, “Guerras sin fin: guía para descifrar el Valle de los Caídos en la España contemporánea”, *Política y sociedad*, vol. 48, núm. 3, p. 481-500.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid: Gráfica Universal, 1935.
- GRAU, Federico, “Psicopatología de un dictador. Entrevista a Carlos Castilla del Pino”, *El Viejo Topo*, extra 1, noviembre 1977, p. 18-22.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, “La percepción castiza del ilustrado”, in MATE, Reyes y NIEWÖHNER, Friedrich (coords.), *La Ilustración en España y Alemania*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 145.
- LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960.
- MARCHÁN FIZ, Simón, “El Valle de los Caídos como monumento del nacional-catolicismo”, *Guadalimar. Revista Mensual de las Artes*, 19 de enero de 1977, p. 70-74.
- MORIENTE, David, “El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, Universidad Autónoma de Madrid, 2004, p. 151-158.
- PÉREZ DE ÚRBEL, Justo, *El Monumento de Santa Cruz del Valle de los Caídos*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959.
- PÉREZ-DÍAZ, Víctor, “Cambios sociales y crisis de las comunidades campesinas. La Castilla de los años sesenta y setenta”, in PÉREZ-DÍAZ, Víctor, *El retorno de la sociedad civil. Respuestas sociales a la transición política, la crisis económica y los cambios culturales de España 1975-1985*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1987, p. 391-410.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
- , *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.
- SESE, Miguel M., *Guía*, Madrid, Estades Artes Gráficas, 1959.
- SUEIRO, Daniel, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid, Sedmay, 1977.
- , *El Valle de los Caídos: los secretos de la cripta franquista*, Madrid, Esfera de los Libros, 2006.
- TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2006.
- URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española, siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.