

Arquitectura, lugar de memoria y mito. El Alcázar de Toledo o la imagen prendida

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

*Doctor en Ciencias de la Comunicación**

* *Profesor Titular de Comunicación Audiovisual. Facultad de Humanidades. Universitat de València.*

Cuestión de estilo

Cuando el 18 de febrero de 1938 se creó una **Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria** destinada a unificar criterios estéticos para los monumentos patrióticos, se tomó la decisión de nombrar, junto a los miembros acreditados por sus cargos institucionales, a dos figuras cuyos apellidos resonaban en las fraguas donde se forjaron los mitos de la Cruzada. Estos eran José Moscardó y Pilar Primo de Rivera “en homenaje –aclaraba la Orden Ministerial– a su calidad de representación viva del heroísmo que esos monumentos han de perpetuar”.¹ Pilar lo era, claro está, en representación de su difunto hermano José Antonio (aun cuando habría que esperar hasta el 20 de noviembre de ese mismo 1938 para que el Nuevo Estado reconociera oficialmente la muerte de quien todavía era mencionado como el ‘Ausente’); Moscardó lo fue en su calidad de protagonista de la mayor gesta cuya bandera pudiera ondear el franquismo: la resistencia del Alcázar de Toledo.

El hecho que interesa por su elocuencia es éste: Moscardó, héroe del Alcázar, se convertía en garante de un estilo que habría de encarnarse arquitectónicamente en lugar de memoria,² sacralizando así el que fuera escenario de la hazaña. Más que Santa María de la Cabeza, en Sierra Morena, más aún que el cuartel de Simancas, en Gijón, el Alto del León (denominado en adelante “Alto de los Leones de Castilla” en homenaje al ‘arroyo’ de las centurias falangistas que allí combatieron) en la Sierra de Guadarrama, el Alcázar de Toledo, por el éxito de su resistencia numantina, pero tal vez también por una extraña plasticidad narrativa, se convirtió desde muy pronto en mito y, como corresponde al funcionamiento simbólico de este, permaneció inmutable al paso del tiempo, ajeno e inmune a la investigación histórica, incombustible incluso a la posibilidad de una reutilización y restauración del escenario mismo. Mas ¿cuál había de ser el estilo del Alcázar? ¿Cómo una imagen podía resumir e inmortalizar la gesta de un solo trazo? ¿Qué relato sería capaz de expresar lo sucedido entre sus torreones y muros derruidos?

Imagen, relato, mito

Un recinto, pues, y tres funciones: una imagen, un relato y un mito. En primer lugar, la imagen que el franquismo decidiera ofrecer del edificio (respetar sus ruinas como huella del heroísmo allí vivido, reconstruirlo y darle una utilidad militar, convertirlo en edificio público de otra índole, albergar ceremonias rituales, convertirlo en cripta...) había de determinar el carácter de los actos públicos en los que se reviviría el pasado en detrimento del presente o, mejor incluso, contemplando el presente como consumación del pasado. En segundo lugar, el relato que se hiciera sobre los hechos acaecidos durante el asedio había de suponer la construcción de una trama, es decir, una articulación de episodios (en vez de una mera sucesión de los mismos), un orden lógico (y no necesariamente cronológico) y un héroe, aquejado de virtudes y (¿por qué no?) debilidades. Por último, un mito implicaba un poder especial conferido a la narración. En suma, no se trataba de un relato cualquiera, sino de uno fundador, de valor sagrado, inmune como dijimos a la comprobación, y, por demás, encargado de servir de sustento espiritual a los miembros de la sociedad o grupo cuya cohesión se perseguía. Tres funciones, pues, que el franquismo se aprestó a abordar con notable habilidad y conciencia de que la batalla se jugaba en una arena simbólica.

¹ LLORENTE, A.: *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pág. 275. Véase en particular su apéndice “Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista”, págs. 275-202. Del mismo autor, “La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo (1939-1945)”, en *Archivos de la Filmoteca* 35, junio 2005, págs. 60-69.

² El término ‘lieux de mémoire’ ha cosechado un gran éxito en los últimos años después de ser entronizado como concepto teórico por Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*, 3 vols., París, Gallimard, 1984-1992).



El Alcázar de Toledo antes de la guerra.

Tras el bombardeo, la torre NE se derrumba el 4 de septiembre de 1936.



En otros términos, si se ha venido diciendo que la ‘conversión’ sobre Toledo de las tropas franquistas decidida en septiembre de 1936 por Franco sacrificaba el posible éxito de la ofensiva sobre Madrid en aras de un éxito simbólico (la liberación del Alcázar), podría igualmente sostenerse que el franquismo fue fiel durante toda su historia a esas preferencias simbólicas de su líder y las cultivó con mimo.³

Así pues, el Alcázar de Toledo fue durante el franquismo un templo inexpugnable de la memoria del régimen, tanto como lo fue durante el asedio que duró entre el 21 de julio y el 27 de septiembre de 1936. Si el régimen lo consagró como lugar de memoria, incluso exhibiendo la herida de su destrucción con obscenidad (la ‘poética de las ruinas’ de la que habla Ángel Llorente y que Agustín de Foxá expuso en su texto “Arquitectura hermosa de las ruinas”, aparecido en número primero de *Vértice*) es porque su artificio simbólico servía para activarlo a cada momento, en lugar de reducirse a la condición de inocente recordatorio del pasado. Y es que la vida simbólica de los pueblos, la cohesión que éstos logran (o se les impone) en torno a ciertos símbolos y, por supuesto, también su sustitución por otros nuevos no pueden ser concebidas como restos mostrencos que un tiempo pretérito abandona sobre el presente, sino más bien como formas imperativas de leer este último de acuerdo con el modelo impuesto por un tiempo no historiable, mítico, ya se sitúe éste en la nebulosa de los orígenes primigenios, ya en la convulsión revolucionaria que marca un nuevo comienzo, el cual irrumpe majestuoso y ordenado desde el caos más indiscriminado.

Mas ¿qué señalaba el pionero Foxá en 1937? En un tono trágico no desprovisto de morbidez, entendía que la ruina, el despojo fresco, las nuevas cenizas eran la respuesta de la España auténtica, trágica, a la España folclórica y pintoresca que los turistas extranjeros habían transformado en estereotipo: “habrá que subir por escombros y polvo –escribía–, habrá que visitar las catacumbas de la epopeya nueva, recorrer las galerías contemporáneas y evocar magníficos héroes de romancero que andan en tranvía por nuestras ciudades”. Y concluía precisando el modelo: “Es mentira que España esté en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo. El peligro de una ciudad histórica, de una patria con abolengo no está en las ruinas sino en los museos”.⁴

Ni que decir tiene que ese tiempo de los orígenes fue para el franquismo (y no hubo que esperar a 1939 para que la maquinaria se pusiese en marcha) la guerra civil o, mimetizando su lenguaje, la Cruzada. Ciertamente que el franquismo recuperó otros periodos y otros lugares de memoria anteriores, selectivamente amputados, con fino bisturí, del cuerpo de la historia española. Mas lo hizo despreciando su cronología y su contexto específico, apelando tan solo al espíritu o a la consigna que el presente reclamaba. Por esta razón, la mayor parte de dichos acontecimientos de antaño encontraron su crisol, su actualización y remozamiento (lo que equivale a decir también su orientación y vigor), en la llamada Cruzada, cuyo nombre es ya en sí una auténtica y genuina alucinación histórica.

El Alcázar de Toledo tuvo un papel privilegiado en esta batalla simbólica: construyó un héroe poco molesto, más bien falto de carisma, que en absoluto podía hacer sombra a la estrella fulgurante del momento, Franco; estuvo poco coloreado ideológi-

³ VÉASE TRANCHE, R.R. Y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000, parte tercera, cap. Séptimo, págs. 471-493. La noción de mito para referirse a la guerra civil española está desarrollada en mi libro *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

⁴ FOXÁ, A. de: “Arquitectura hermosa de las ruinas”, *Vértice* nº 1, abril de 1937.



amente en relación con las disensiones que vivía el bando nacional (carlistas, falan- gistas, Iglesia), cediendo todo protagonismo al incuestionable y consensuado ejército; revivió la leyenda, tan cara a un régimen parco en ideas, del numantinismo como expresión de la sempiterna resistencia nacional; se benefició de un largo legado histó- rico sobre sus espaldas susceptible de desencadenar los espejismos 'históricos' fran- quistas (el Cid, Carlos V, Felipe II y así sucesivamente) y, para colmo de glorias, consu- mó el primer gran éxito simbólico de la guerra civil.

A pesar de sus reconocidas virtudes, lo anterior no bastaba. Fue necesario tra- bajar una idea de relato, una ficcionalización de la hazaña, para lo que se requería un sacrificio, una pérdida simbólica... que eran incapaces de ofrecer hazañas militares tan 'gloriosas' como el paso del Estrecho, la sangrienta campaña de Badajoz u otras de aquellos tempranos momentos de la guerra. La entrega nada menos que de un hijo por el coronel Moscardó, fusilado –según reza la leyenda– *ipso facto* tras la renuncia a entregar la plaza fuerte, consumaba esta trama narrativa que el franquismo tejió. En suma, se había de erigir un héroe humano cuyas debilidades engrandecían todavía más su gesto patriótico.

Lugar de memoria y entronque del mito

Para consumir la construcción de un mito, el Alcázar de Toledo necesitaba abundar en la historia de España, conferir a su heroicidad militar un entronque en períodos más arcaicos, genuinos y reveladores del 'espíritu' o la 'entraña' españoles. En otras palabras, se trataba de hacer del episodio del Alcázar una manifestación de la

La torre NO se derrumba el 8 de septiembre de 1936.

Antes de la explosión de minas del 18 de septiembre de 1936.



Después del asedio y 'liberación'.

esencia española, en lucha contra el agresor y, merced a ello, escuchar a través suyo el fragor de gestas pertenecientes a otros tiempos. En esta operación no estaba en juego la realidad de los hechos, sino simplemente el discurso, exitoso o fallido, que crea similitudes imaginarias entre épocas distintas, correspondencias entre protagonistas de períodos sin conexión empírica alguna. Tres me parecen las atracciones simbólicas que realizan los mitógrafos fundamentales del Alcázar. Las tres van por supuesto unidas, mas el bien de la exposición recomienda tratarlas por separado.

La primera es la alegoría del numantinismo. Construir un microcosmos en el interior de la fortaleza es de gran eficacia narrativa (configura un buen relato) y, al propio tiempo, permite ser utilizado para referirse a cualquier situación de aislamiento como sin ir más lejos aquella que sufrió España en la posguerra mundial ante el acoso de las potencias aliadas triunfantes y que transformó *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) en buque insignia del momento. Fácil es entrever la fecundidad de esta idea. El padre Alberto Risco, llegado a Toledo poco después del final del asedio, le expone con diáfana claridad:

Los recuerdos gloriosos de Guzmán el Bueno, de Numancia, de Zaragoza y de Sagunto han reverdecido en la memoria de Castilla Madre, y las naciones extranjeras que han tenido sus ojos clavados en las torres de aquel coloso de piedra, en cuyas entanañas se defendía por salvar el honor de su Patria un puñado de héroes, han tenido que confesar una vez más, que España vive; y cuando ellas la creían ya envejecida y decrepita a poder de las lacras inyectadas por influencias marxistas venidas de Rusia, la han visto alzarse entre las ruinas de la Numancia contemporánea para decir al mundo que sigue siendo la misma, la que ellas saludaban con respeto cuando el sol se ponía en sus dilatadas fronteras.⁵

La segunda operación, también explícita en el fragmento citado, consiste en destacar la memoria histórica del edificio que anima cada una de sus piedras. Roque Pidal y Bernaldo de Quirós dar a la luz un significativo opúsculo titulado *El poema del Cid y el Diario del Alcázar* en la no menos elocuente colección *Gestas de ayer y gestas de hoy*, en la que pone en contacto a ambos moradores del Alcázar a través del túnel del tiempo.⁶

Al mismo fin obedecía el guión literario escrito por Eduardo Marquina en 1939 que jamás llegó a convertirse en filme, *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España. Acción para una película)*.⁷ Su objetivo consistía en entroncar la gesta de 1936 con la larga (léase 'eterna') historia imperial española, desde la época de Carlos V. El procedimiento expuesto en lo que había de ser prólogo de la película es harto elocuente: siguiendo el itinerario de una lanza entregada por el emperador Carlos V a su paje de espuela, de nombre Diego Martínez, el arma real se convertirá en leitmotiv cedido de padres a hijos hasta desembocar en los años treinta de nuestro siglo, cuando el archivero Diego Martínez escucha emocionado de los labios de su hijo de diez años su anhelo de convertirse en cadete. De la magnitud de la españolidad da cuenta la condensación con que se cierra este prólogo y que anuncia un montaje de planos de hondo sabor lírico:

Crepúsculo. Nubes. Las nubes le van formando, allá lejos, un Alcázar de plata. Cerca, en un altozano, Ruy Díaz, Alfonso el Sabio, Isabel la Católica, Carlos V, Felipe II, Quijada, los arquitectos Covarrubias, Herrera y Villalpando, Espínola, Velázquez, el alcalde de Móstoles, Zorrilla. Con ellos, Constanza, símbolo de la mujer española. A cierta distancia, don Miguel.⁸

La historia de España, arte y literatura incluidos, parece comprimida en este Alcázar, desde el Cid hasta la Guerra de la Independencia y bien custodiada por Constanza, el personaje de ficción que Marquina rescata de *La ilustre fregona* cervantina, cuyo autor, 'don Miguel', adquiere vida fantasmal en el curso del guión. Pues bien, la lanza en cuestión pasará al concluir la película a manos del cadete Diego... que la toma en esta ocasión en nombre de Franco, culminando así una serie cíclica que alcanza por fin su plenitud.

⁵ RISCO, A.: *La epopeya del Alcázar de Toledo*, Toledo, Hermandad de defensores del Alcázar de Toledo, 1992 (1940), pág. 15.

⁶ PIDAL Y BERNARDO DE QUIRÓS, R.: "El poema del Cid y el Diario del Alcázar", en *Gestas de ayer y gestas de hoy*, Madrid, 1951, pág. 25.

⁷ MARQUINA, E.: *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España. Acción para una película)* Madrid, Imprenta Cabrero y Guevara, 1939.

⁸ *Ibidem*, pág. 12.

El espejismo histórico

Los dos rasgos que acabo de mencionar son bien solidarios entre sí, aunque pasan a segundo plano cuando se comparan con el tercero y más genuino de los mecanismos especulares y narrativos del franquismo: el que asocia al general Moscardó con Guzmán el Bueno. Aquí se encuentra en su quintaesencia el procedimiento fabulador y la plasticidad del franquismo, su eficaz maquinaria constructora de mitos. La pretensión de establecer esta semejanza a través de los tiempos ha conducido a otorgar una excepcional importancia al contenido de la conversación telefónica que mantuvo el día 23 de julio de 1936 el general Moscardó, al mando del Alcázar, con sus sitiadores, quienes tenían en sus manos a su hijo Luis. La conversación, que no ha dejado huella alguna en el diario editado durante el asedio,⁹ posee una descomunal importancia en las plumas de Risco, Palomino, Aznar, Bullón y Togores y otros, quienes se afanan por confirmar, no solo su veracidad, sino –lo que resulta sorprendentemente más significativo– el contenido preciso de las palabras efectivamente pronunciadas a ambos extremos de la línea telefónica, mientras también resulta elocuente el empeño que ponen Herbert Matthews o Isabelo Herreros por señalar la imposibilidad material de que esta conversación hubiese tenido lugar (generalmente, bajo el argumento de que la línea telefónica había sido previamente cortada).¹⁰

Claro que el diálogo, que en la actualidad el visitante puede escuchar todavía debidamente dramatizado y en varias lenguas cuando accede al que fuera despacho de Moscardó, no es más que el punto de partida del relato, pero sin duda constituye su condición de posibilidad. Sin conversación, al parecer, no hay mito ni crimen execrable, ni grandeza de espíritu ni sacrificio. Dicho en otras palabras, el intercambio telefónico designa un héroe particular aquejado de una pérdida material y simbólica, es decir, sujeto de un sacrificio humanamente doloroso, que lo destaca respecto a la muda heroicidad colectiva, gloriosa sí, pero anónima y, por tanto, incapaz de estimular una identificación emotiva tan intensa. La estructura empática que mediante este procedimiento discursivo se asienta solo puede analizarse como relato.

Transcribiendo el comentario presencial de don José Carvajal Arrieta, a la sazón capitán ayudante de Moscardó, presente en el despacho mientras tuvo lugar el intercambio verbal, cita Manuel Aznar:

*Cuando cogió el teléfono, que yo le entregué, todos los presentes quedamos mudos y absortos, pues presentíamos que algo muy grande iba a ocurrir; mudez, asombro y, sobre todo, admiración en los momentos posteriores a la conversación, ya que durante ella no hubo momento de titubeo por parte del general para entregar la vida de su hijo a cambio de seguir cumpliendo con su deber para con la Patria; ni su actitud gallarda ni el timbre de su voz cambiaron a pesar del enorme sufrimiento que esta conversación le produjo, quedando todos tan anonadados que no nos atrevíamos a mirarle a la cara ni a pronunciar palabra.*¹¹

El diálogo, según Aznar, fue el siguiente:

Jefe de los milicianos.– *Son ustedes responsables de los crímenes y de todo lo que está ocurriendo en Toledo, y le doy un plazo de diez minutos para que rinda el Alcázar; de no hacerlo, fusilaré a su hijo Luis, que está aquí, a mi lado.*

Coronel.– *Lo creo.*

Jefe de los milicianos.– *Y para que vea que es verdad, ahora se pone al aparato. Luis.– ¡Papá!*

Coronel.– *¿Qué hay, hijo mío?*

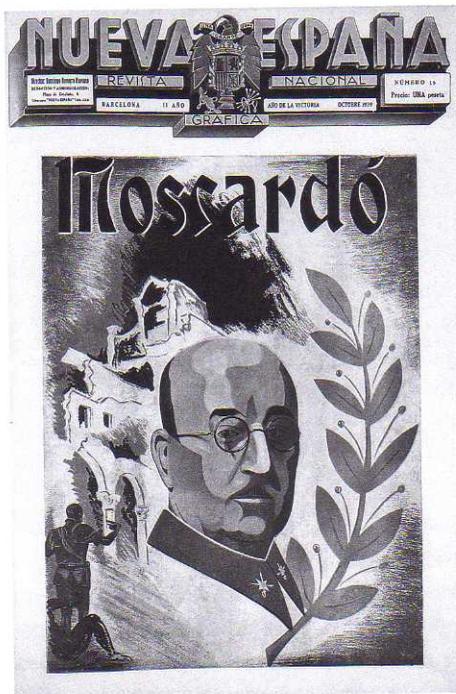


El Coronel Moscardó en las ruinas del Alcázar.

⁹ Lo que podría ser explicado por la aparición de la primera edición de dicho periódico tres días más tarde, a saber, el 26 de julio.

¹⁰ Véase, por ejemplo, HERREROS, I.: *Mitología de la Cruzada de Franco. El Alcázar de Toledo*, Madrid, VOSA, 1995, págs. 25 y ss.

¹¹ AZNAR, M.: *El Alcázar no se rinde. Réplica a unas páginas del libro titulado 'El yugo y las flechas' del escritor norteamericano Herbert L. Matthews*, Madrid, 1957, pág. 25.



salón mirando a su hermano con intenso cariño. Era la sombra de Guzmán el Bueno...¹³

Dado que el rigor de la investigación es nulo y el peso de las pruebas aportadas no está en estos hagiógrafos en consonancia con la plasticidad del relato, sino que la proporción es más bien la inversa, merece la pena acudir a un textito más libre, es decir, exento de constricciones documentales, como es el correspondiente al Alcázar de la serie *El conferenciante escolar*. Después de recordar una versión de la célebre conversación telefónica abusivamente explícita, concluye el anónimo autor:

Un caso parecido había ocurrido en los días de Sancho IV de Castilla, cuando los enemigos del Rey pusieron sitio a Tarifa, guardada por Guzmán el Bueno. Los sitiadores, mostrándole al pie de las murallas a un hijo suyo que tenían preso, amenazaron con darle muerte si la plaza no se rendía. Y entonces Guzmán, arrojando a sus enemigos el propio puñal, les dijo: 'Si no tenéis puñal para matarle, ahí va el mío'. Y murió el niño, pero Tarifa no se rindió.

Cinco siglos han pasado y el heroísmo de Guzmán el Bueno ha sido recordado todos los días. Lo mismo sucederá con la abnegación grandiosa de Moscardó y de su hijo. Pasarán los siglos y su memoria persistirá como ejemplo de nobleza y como momento sublime del Alzamiento Nacional.¹⁴

La guerra simbólica

No hace mucho, dos historiadores que trataban, en un postrer *tour de force*, de restablecer la conformidad de la leyenda transmitida por el franquismo con la veracidad de los hechos y contestar de paso el antimito que la izquierda había logrado asentar en la mayoría de los ámbitos académicos, concluían su libro de esta guisa:

A pesar de que como creemos haber demostrado la visión supuestamente desmitificadora de la defensa del Alcázar de Toledo es absolutamente inmantenible, ha sido recogida en numerosas obras (...). Se trata, por tanto, de una versión que aunque no ha conseguido excesivo crédito entre la mayoría de la población, sí ha logrado un cierto eco en el mundo académico.

Y muy probablemente esto sea lo más digno de destacar de toda esta cuestión: la proclividad de algunos historiadores a creer todo aquello que pueda ofrecer una imagen negativa del bando nacional, aunque se trate de afirmaciones carentes de fundamento y

¹² Íbidem, pág. 34.

¹³ Alberto Risco, *op. cit.*, pág. 49.

¹⁴ *El Alcázar de Toledo. Conferenciante escolar*, Barcelona, I.G. Seix y Barral Hnos., 1943, págs. 126-127.

fruto del más despiadado de los partidismos. (...). Al fin y al cabo, la defensa del Alcázar es un tema que hoy en día carece de importancia política, pues no altera lo más mínimo la percepción que se tenga de uno y otro bando. El Alcázar resistió heroicamente un sitio de más de dos meses, pero no por ello la causa nacional es ni más ni menos justificable, ni mejor ni peor, e igual ocurre con la republicana.¹⁵

Quizá no falte razón a los autores en un punto: en 1996, cuando estas palabras fueron escritas, la leyenda del Alcázar ejercía ya muy escasa influencia en la vida política del país. Sin embargo, la cita sugiere algunas reflexiones que considero de gran envergadura para una cabal comprensión de la transmisión a la posteridad de este episodio de la guerra. En primer lugar, los autores constatan el divorcio entre las creencias populares, conformes *grosso modo* con la leyenda auspiciada por el régimen, y las versiones en su mayor parte admitidas por los historiadores, contrarias a aquélla, lo cual hace sospechar de la eficacia narrativa franquista, a pesar de su disconformidad con las pruebas empíricas de algunos de los hechos; eficacia que se asienta en procedimientos que nada tienen que ver con la investigación científica ni con la aportación de pruebas documentales. Esto equivale a reconocer, probablemente muy a pesar de los autores, que hubo leyenda, es decir, que se edificó con recursos ajenos a la frialdad y desapasionamiento de la reflexión histórica y la demostración empírica, un relato sobre el asedio del Alcázar; un relato que no se agotaba en la visión del pasado, sino que actuaba sobre el presente, consolidando una ideología, sacralizando unos héroes modélicos y santificando unos valores por los que “tanta sangre había sido derramada”.

Por esta razón, y en segundo lugar, la cita revela cierto candor en cuanto a una esperanza desapasionada en el establecimiento de los hechos “como realmente ocurrieron”, por retomar la conocida expresión del positivista Ranke, sin percibir que la historia del Alcázar de Toledo es al menos tan activa después de la entrada de las tropas de Valera en el recinto como lo fue durante el asedio y que, además, su permeabilidad simbólica es parte integrante de su facticidad. Quizá el denodado esfuerzo por derrumbar el mito que animó a numerosos estudiosos de izquierdas solo sea inteligible desde este ámbito de una guerra simbólica y de representaciones memorísticas. En suma, sostener que el dictamen en torno a la leyenda del Alcázar se reduce a una investigación fáctica carente de repercusiones equivale a ignorar que la guerra civil continuó librándose en escenarios simbólicos durante décadas mediante mitos fundacionales y contramitos (éstos de menor fuerza, como es natural, dadas las circunstancias). Y aun hoy es evidente que los coletazos por hegemonizar la memoria no han concluido.

A tenor de lo expuesto, no deja de resultar inquietante el desfase existente entre la abundantísima bibliografía dedicada a esclarecer de manera, a cada momento definitiva, los hechos ocurridos durante el asedio y la escasez de reflexiones consagradas a analizar la gestión y transmisión de los relatos que circularon a lo largo de las distintas décadas que duró el franquismo. Dicho en otros términos, el Alcázar de Toledo es un campo donde se libra la batalla de una identidad conflictiva, un instrumento de reforzamiento narrativo de ciertos parámetros heroicos y un modelo que se aspira a validar para el futuro por su atemporalidad y esencialidad. Por esta razón, jamás será inocente su invocación en el discurso del franquismo (como tampoco –claro está– en el discurso periodístico, universitario o propagandístico contrario a él).

En un ámbito cercano al que aquí se expone, reconocía recientemente Alberto Reig Tapia, y lo hacía precisamente al hilo de una reflexión sobre el mito del Alcázar de Toledo, que “la ciencia política no ha[bía] sido todavía capaz de establecer una adecuada identificación entre mitología e ideología dada la compleja frontera epistemológica entre racionalismo e irracionalismo”.¹⁶ Pues bien, el irracionalismo es precisamente el mecanismo psicológico bajo el cual se modula el objeto de estudio de las representaciones simbólicas de cuño mítico. Una indagación de esta índole se revela, así, complementaria de la emprendida por la teoría política y resulta absolutamente imprescindible para llevar a cabo una interrogación histórica que no se contente con reducir la historia a la transcripción documentada de los hechos efectivamente sucedidos.

¹⁵ BULLÓN DE MENDOZA, A. y TOGORES, L. F.: *El Alcázar de Toledo. Final de una polémica*, Madrid, Actas, 1997, págs. 116-117.

¹⁶ REIG TAPIA, A.: “Los mitos del teatro: el asedio del Alcázar”, en *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza, 1999, pág. 151.

El triunfo de la leyenda

Lo queramos o no, la leyenda del Alcázar no fue un fracaso. Quienquiera que compare el éxito, el consenso, que entre la población española obtuvo este lugar de memoria (con el relato y función mítica que les iba aparejado) con aquella majestuosa expresión de la arquitectura fascista que fue el Valle de los Caídos no puede por menos que sorprenderse del contraste: el Valle de los Caídos, como lugar de memoria de la Cruzada, llegó, pese a que su imaginero –Franco– lo había gestado justo al concluir la contienda, a deshora. Lo que en 1939 ó 1940 hubiese estado refrendado por el estilo a la sazón en boga del monumentalismo arquitectónico fascista, el cual concedía un espacio ceremonial al protagonismo de las masas y al encuentro con su ‘jefe’, en 1959 estaba completamente perimido; era poco menos que un ridículo anacronismo.

Así pareció sentirlo buena parte de la población (que ya había sufrido un amplio relevo generacional): todo hace pensar (aun a falta de estudios empíricos que lo confirmen) que el Valle de los Caídos estuvo asociado por la mayor parte de los españoles (y no me refiero solo a los desafectos al régimen) a los trabajos forzados de prisioneros de guerra y al mal gusto del régimen en airear viejas heridas en un país que caminaba con decidido rumbo al desarrollo, el turismo y la desculpabilización. En suma, la mera presencia del Valle de los Caídos como escenario simbólico y ritual de la vida nacional era un impertinente recordatorio de una hazaña militar sentida cada vez más por los españoles como tragedia colectiva.

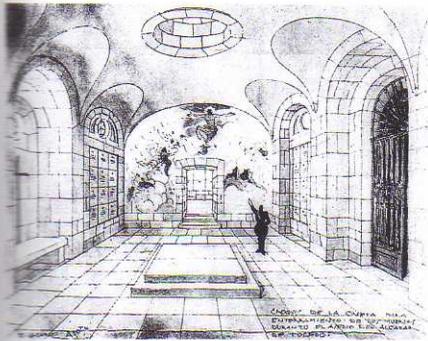
No fue esto lo que ocurrió con el Alcázar de Toledo: aunque la conformidad del mito con los hechos arrojaba desde muy pronto un balance de desajustes escandaloso, muy a pesar de los denodados esfuerzos de Manuel Aznar y otros por dar apariencia científica al mito (*contradictio in terminis*), éste parece haber gozado de cierto predicamento en amplias esferas de la población, mientras que en la comunidad científica ocurría a la inversa, incluso en ocasiones (¿por qué no decirlo?) erróneamente.¹⁷ No cabe más remedio que reconocer al régimen una notable pericia para desarrollar esta capacidad fabuladora, conectándola con una imagen de la ‘esencia española’ que el estudioso de hoy no puede por menos que analizar si no quiere incurrir en una irresponsabilidad histórica.

En el dominio de la representación

Ahora bien, ¿qué papel desempeñó la imagen en todo este proceso mitificador? ¿Qué aspectos de esta conformación legendaria le asignó el franquismo? A la rápida propagación de la leyenda por vía periodística, pronto vinieron a sumarse los relatos novelados y, acto seguido, los guiones cinematográficos. Pero también, como decíamos, el uso del lugar de memoria, su captación fotográfica, su reproducción por medio de maquetas, los proyectos, culminados o fracasados, de transformar la imagen física del Alcázar destruido. ¿Qué produciría mayor efecto mitológico: un Alcázar destruido, huella de la barbarie de los sitiadores y de la heroicidad de los sitiados, o un Alcázar restaurado y pulcro? La imagen había de dar respuesta a ello: los proyectos de reconstrucción, las maquetas, las fotografías y las películas documentales tenían que responder, en ocasiones explícita, en otras implícitamente, a estas cuestiones.



¹⁷ Así, por ejemplo, Herbert Matthews corregiría más tarde algunas de sus tesis sobre el Alcázar mantenidas en unas páginas de su libro *The Yoke and the Arrows*.



Continuación de los héroes caídos. He aquí la cripta, destinada a guardar permanentemente sus gloriosos restos.

EN MEMORIA DE LOS CAIDOS DEL ALCÁZAR DE TOLEDO

Eduardo Lagarde —de quien venimos ocupándonos en distintas secciones de este número— fue el organizador de la gran Exposición de Material de Guerra que en el año 1939 causó la admiración de propios y extraños en el "Kursaal" de San Sebastián. Después jefe del Servicio militar de Recuperación artística. Y por su talento de organizador y por sus dotes de artista, fue considerado como el hombre que hacía falta para salvar a las ruinas del glorioso Alcázar de Toledo el sentido de ejemplaridad que merecían.

Queriendo Conservador de las nobles ruinas, trasladó a Toledo, con su persona, su actividad incansable, y en la imperial ciudad dió pronto pruebas de su plenitud de vida y de capacidad de trabajo. La labor que allí ha realizado es magna: él ha sido el brazo derecho de la Duquesa Viuda de Lerma para la realización de la obra reconstructiva del Hospital de Afuera, de que aparte nos ocupamos; él es el mago de la iluminación noc-



Croquis de la Cripta en el Alcázar de Toledo. Eduardo Lagarde en *Cortijos y Rascacielos*, nº 24, VII-VIII, pág. 33.

Dibujo de Domingo Viladomat para "Los héroes del Alcázar", en *Laureados de España* (Madrid, 1939).

Labor de montaje

Mediado el metraje del film de propaganda más eficaz e inteligente que realiza la imaginería nacional durante la guerra civil —*España heroica*, 1938—, tras el que se esconde la figura de Joaquín Reig Gozalbes, irrumpe el episodio del Alcázar de Toledo.¹⁸ "Cuando haya que escribir la historia del heroísmo de la humanidad —recita la voz del propio Reig— habrá que dedicar muchas páginas al Alcázar de Toledo. Bajo los gloriosos escombros, en los subterráneos húmedos, en el esqueleto de las torres, sin más comunicación con el mundo que una radio y un himno que les habla del amanecer y de la primavera, resistieron los héroes del Alcázar diez semanas de un sitio llevado con todos los recursos bélicos imaginables".

Varias panorámicas se suceden sobre el Alcázar presidiendo la ciudad del Tajo. A continuación, el documental recicla planos de muy diversa procedencia que aunan el reportaje directo con el espectáculo bélico. Una idea se va imponiendo, más allá de la estructura narrativa del salvamento en el último minuto: la destrucción. Extraña idea ésta que parece inseparable de la heroicidad. Y he ahí que la imagen toma forma en una composición arquitectónica, las ruinas, en las que se condensa una historia: la de una barbarie, la del honor, la de la heroicidad épica. "Sobre las ruinas de la venerable cuna de la infantería española...". Contrapicados de las ruinas, con los hombres cansados y alegres, con sus barbas huella de la dureza del asedio. Son los hombres también, sus cuerpos, heroicas ruinas. Fácilmente se reconocerán los planos que, hoy todavía, circulan por documentales y reportajes de modo irreflexivo y sin acotación histórica alguna. Retengamos algunas de ellas: los regulares, la famosa imagen de Varela, Franco y Moscardó, los contrapicados de las ruinas, los rostros barbudos en los que se lee euforia y sufrimiento a un mismo tiempo, los héroes recortados contra las ruinas, el destruido patio de Carlos V. He aquí, pues, una iconografía que condensa un relato tenaz, el más performativo y pasional que se conozca, el original por excelencia: el mito.

Los cuerpos han sido acomodados a la arquitectura de la hazaña. La ruina se impone como acusación al enemigo por la destrucción causada, como herida abierta en el corazón de un edificio de valor simbólico, lo que otorga un valor de corporeización. Todo ello se estaba codificando en el relato franquista sobre el Alcázar y sus mejores

¹⁸ El film fue producido por la Hispano Film Produktion y fue resultado de la colaboración entre la España nacional y la Alemania nazi a partir de la figura bisagra de Joaquín Reig, asentado en Berlín. Véase Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

Ignacio de Zuloaga: *El Alcázar en llamas*, óleo sobre linezo, 1938.



publicistas lo estaban extendiendo a todos los campos de la propaganda y la mitografía (films, guiones, novelas, cuentos, testimonios en forma narrativa, imágenes...), como ya señalé. Y *España heroica* se inspira en aquella poética de las ruinas evocada más arriba y se adhiere a la cadena de espejismos cuando afirma: “El Alcázar, trocado ya en un montón de ruinas, sigue siendo todavía de España, cada vez más de España”.

Mas el montaje cinematográfico tiene poderes que la palabra desconoce. Recordemos la secuencia. Los planos de archivo permiten reproducir, con la tensión propia del reportaje, un montaje paralelo entre las fuerzas de liberación y las que asedian el fortín, recurriendo de nuevo al efecto de directo que zambulle al espectador a pie de metralla. Por fin, el ondear de la bandera bicolor sobre un amasijo de ruinas anuncia el triunfo nacional. Acto seguido, se asienta una de las más reiteradas imágenes de la gesta: Franco, Varela y Moscardó se felicitan mutuamente entre los cascotes y los muros derruidos del fortín.¹⁹ Es entonces cuando sobreviene la genialidad del montador: al son de unas variaciones musicales sobre el himno monárquico, las ruinas del Alcázar recorridas por lentas panorámicas y planos de singular patetismo, dan paso a otra imagen en idéntico emplazamiento que muestra el edificio en contrapicado, erigido en todo su soberbio esplendor, sin mácula ni llagado por los tiroteos, presidiendo la ciudad del Tajo. Esta reconstrucción del edificio por obra y gracia del montaje expresa cómo el heroísmo de los luchadores puede hacer visible de modo hiriente (e, incluso, obscuro) la poética de la ruina y ostentar al mismo tiempo el símbolo puro de una imagen mental, de un ideal logrado, cargado de destellos míticos. Si la arquitectura aporta el patetismo de la ruina, si el relato refuerza el triunfo de la resistencia heroica, el montaje cinematográfico los funde creando una potente suma de contrarios.

España heroica estabilizó un modelo en el ámbito de la propaganda de choque y en el de la escritura legendaria del franquismo, pero fue tan poderoso que su iconografía se exportó pronto a la ficción, como demuestra la coproducción hispano-italiana *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940), que ensalza el valor universal del heroísmo. El film concluye con una algarabía, la de la liberación y su montaje proyecta la ficción (los actores cuya iconografía está ya infectada por los motivos antes mencionados) sobre transparencias de las ruinas, despojos a su vez de la imagen documental. Una iconografía resulta ya inamovible, pues su

¹⁹ Crea esto la ficción de que Franco comandó en persona las fuerzas de liberación del Alcázar, que en realidad mandaba Varela. Como es sabido, Franco sólo llegó al lugar el 29 de septiembre de 1936.

fuerza simbólica estaba, ciertamente desde hace poco, pero no menos rotundamente, asentada en la tradición.

En suma, la iconografía circula de ficción a documental, obviando las fronteras. Precisamente porque en el terreno del mito, el documento aporta su valor, pero no asienta el discurso ni lo determina. Las barbas, los fusiles, las formas visuales se asemejan y recortan según los cánones ya asentados.

Mitos

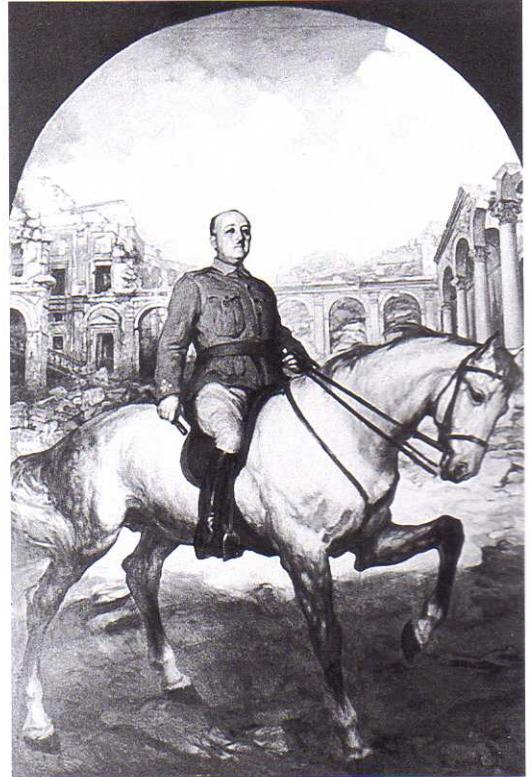
Lo propio del mito es su estabilidad, es decir, su indiferencia ante las evidencias y las pruebas, el razonamiento científico y las leyes de la historia, es decir, al paso del tiempo. Su resistencia no es rechazo del razonamiento, sino indiferencia ante él. Por eso, el mito es más pasional, pero también más estable y perenne. No debería sorprender que una política constante haya sido mantener la ruina tal cual, es decir, sostener la idea de que la imagen arquitectónica no debe sufrir, después de la catástrofe, el paso del tiempo. Esto equivale a decir: mantenerla al margen de la historia, del devenir, de la construcción. Son profundamente coherentes entre sí el edificio mítico y la poética de las ruinas.

En 1956, moría el general Moscardó, a la sazón Conde del Alcázar de Toledo, y el noticiario franquista NO-DO le dedicó unas imágenes retrospectivas en dos números.

En una de ellas (NO-DO 694 B, 1956), la estabilización del mito se advierte en las palabras de una retórica inmóvil y en el recurso a unas imágenes que habían circulado por doquier y que aparecen, además, con el grano de su textura antigua. El presente irrumpe en dos formas: los cometidos de Moscardó al frente de la delegación de Deportes, “frente olímpico –apostilla el locutor– de la patria” y las nuevas generaciones que no conocieron la guerra, es decir, la “cruzada”. Pero el lapsus se impone a pesar del tiempo transcurrido y, cualquiera que fuera la importancia del presente, el texto concluye que esa carrera “culminó” en la gesta toledana. Curiosa forma de dar la vuelta al tiempo histórico, es de por sí un símbolo idóneo del magma mítico en el que se mueve el discurso del régimen. Y es que para el mito no existe el tiempo como progresión, sino como ciclo.

La lectura de unas páginas de Albert Speer sobre Hitler sugirió a Elias Canetti una brillante paradoja que anidaba en el espíritu del dictador alemán y acaso en el nacionalsocialismo en su conjunto: que la obsesión constructiva tenía su faz oscura, pero acaso también su contrapartida inevitable, en la pulsión destructiva que le siguió y en ocasiones le acompañó.²⁰ Quizá ello explicara que Speer, el flamante arquitecto de Hitler, acabara siendo su ministro de armamento. Esa demoníaca dialéctica jamás se vería más cruelmente representada que en la imagen: los croquis y las maquetas, los proyectos, por un lado; por otro, las fotos de los SS, las fotos y films rodados por reporteros de guerra a la liberación de los campos. La catedral de la luz y Auschwitz-Birkenau, ¿no son acaso el haz y el envés del nacionalsocialismo? Son arquitectura, imágenes, fijaciones memorísticas, pero también relatos, pues condensan en sí pruebas, castigos, sacrificios, héroes y villanos.

Entre todos los lugares de memoria que el franquismo veneró, dos de ellos encarnan, a mi entender, la paradoja cruel de su sentimiento y de su impotencia: el Valle de los Caídos, majestuoso y monumental, concebido para el encuentro del líder con su masa en clave religiosa, pero inaugurado cuando las veleidades fascistas distaban mucho del nacionalcatolicismo y más aún del desarrollismo que apuntaba en el horizonte del régimen; por otra parte, el Alcázar de Toledo, donde la edificación deja paso a la ruina, donde nada surge *ex nihilo*, sino que se revive el anhelo del pasado, donde no son los ceremoniales fascistas, sino los relatos comunes castrenses (el numantinismo) lo que se impulsa. Entre ambos, circula el terror y la miseria del franquismo.



Fernando Álvarez de Sotomayor:
*Retrato del Generalísimo
Francisco Franco*, Óleo/lienzo,
1939.

²⁰ CANETTI, E.: “Hitler, según Speer”, en *La conciencia de las palabras*, México, F.C.E., 1981, págs. 222-258.