



La estética de las ruinas en la narrativa falangista de la Guerra Civil: *Camisa azul* (1939), de Felipe Ximénez de Sandoval*

Ruins aesthetics in the Falangist narrative of the Civil War: *Camisa azul* (1939), by Felipe Ximénez de Sandoval

ALAIN ÍÑIGUEZ EGIDO

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía. Facultad de Filología. Edificio D. Universidad Complutense de Madrid. 28040 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: alainini@ucm.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1870-2070>.

Recibido/Received: 16-1-2025. Aceptado/Accepted: 22-6-2025.

Cómo citar/How to cite: Íñiguez Egido, Alain (2025). “La estética de las ruinas en la narrativa falangista de la Guerra Civil: *Camisa azul* (1939), de Felipe Ximénez de Sandoval”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 199-228. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.199-228>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: El presente artículo analiza la narrativa producida por autores afines al bando sublevado durante la Guerra Civil a través del tópico literario de las ruinas. Se examina cómo este motivo no solo refuerza la filiación clásica de estas obras, sino que también evidencia el componente romántico del fascismo español en un sentido estético e ideológico. Para ello, se ofrece una visión panorámica de la narrativa en torno al asedio del Alcázar de Toledo y un análisis detallado del tópico de las ruinas en *Camisa azul*, de Felipe Ximénez de Sandoval.

Palabras clave: Guerra Civil española; Alcázar de Toledo; estética de las ruinas; fascismo; narrativa falangista; franquismo

* Este trabajo forma parte de los resultados obtenidos en el marco del contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU02/134) del Ministerio de Universidades. Constituye asimismo uno de los resultados del proyecto de investigación *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas* (referencia PID2020-113720GB-I00). Una parte del contenido ha sido corregida, adaptada y modificada a partir de la tesis doctoral del autor (Íñiguez Egido, 2024a).

Abstract: This article analyzes the narrative produced by authors aligned with the rebel faction during the Spanish Civil War through the literary motif of ruins. It examines how this theme not only reinforces the classical lineage of these works but also reveals the romantic component of Spanish fascism in both aesthetic and ideological terms. To this end, the article offers a panoramic overview of the narrative centered on the siege of the Alcázar of Toledo, as well as detailed of the treatment of the motif in *Camisa azul*, by Felipe Ximénez de Sandoval.

Keywords: Spanish Civil War; Alcazar de Toledo; aesthetics of the ruins; fascism; Falangist narrative; Franco's dictatorship

INTRODUCCIÓN

Una constante en la novelística de la Guerra Civil es la atención dedicada al efecto destructor de la guerra. Sin embargo, los restos, los *vestigios* de la acción bélica, lejos de constituir un motivo artístico o histórico más con el que nutrir la ficción, son aprovechados como elemento conductor de la ideología que se busca consolidar por medio de la literatura. En la obra de buena parte de los autores del bando sublevado, puede observarse una práctica frecuente que consiste en utilizar las descripciones e imágenes de las ruinas producidas por la guerra como preámbulo de diversas disquisiciones en torno a la identidad nacional, al carácter destructor y pernicioso del enemigo marxista o a la necesidad de instaurar un orden nuevo atendiendo a los modelos del pasado. No en vano, es una decisión que encaja con la concepción que terminó adoptando el régimen con respecto a la arquitectura y a la conservación del patrimonio. El 14 de julio de 1940 la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD), bajo el mando del quintacolumnista José Gómez del Collado, organizó la “Exposición de la reconstrucción de España”, considerada “la primera propuesta expositiva del régimen con un fin propagandístico sostenido sobre un claro discurso curatorial” (Zamora Gómez, 2024, p. 52). En dicha exposición se evidenció la necesidad de mantener intactas las ruinas provocadas por la guerra para mostrar la herida abierta de la nación y afianzar un relato sobre la contienda. Como veremos, algunas de las principales obras narrativas del bando rebelde escritas durante la guerra ceden espacio en sus páginas a numerosas descripciones elegíacas o épicas sobre el valor de las construcciones arquitectónicas destruidas, como el Alcázar de Toledo o la Ciudad Universitaria. Con ello se busca cargar las tintas contra el enemigo responsabilizándolo de la destrucción y, al mismo tiempo, revalorizar el emplazamiento destruido como un símbolo claro de la palingenesia fascista (Gentile, 2019, pp. 84-100). Las descripciones que

encontramos en estos relatos sobre los lugares destruidos responden a un patrón fácilmente identificable que muestra el valor argumental, retórico, que desempeñan los *topoi* en el discurso (López Martínez, 2007, pp. 41–44): estos permiten articular los distintos relatos en torno a una suerte de voluntad común, de mensaje ideológico compartido, consolidando así un discurso hegemónico sobre la guerra y sus agentes.

Esa voluntad reiterativa en el grueso de la novelística del bando sublevado y en la novelística del “terror rojo” (Íñiguez Egido, 2024a) permite advertir la existencia de rasgos estilísticos comunes que arrojan luz sobre su ideología. La presencia de las ruinas en estas novelas se debe a un hecho real —el resultado devastador de la guerra—, pero, en algunos casos —como el de Felipe Ximénez de Sandoval y su novela *Camisa azul (Retrato de un falangista)* (1939)—, la expresión de dicha realidad se lleva a cabo mediante recursos estéticos que remiten a la tradición poética y literaria sobre las ruinas. Por este motivo, se propone un repaso del valor que la estética de las ruinas desempeña en la novelística del bando rebelde a partir de sus textos más representativos para, después, analizar cómo se materializa en la novela de Felipe Ximénez de Sandoval.

1. LA ESTÉTICA DE LAS RUINAS EN LA NARRATIVA FALANGISTA

El asedio del Alcázar de Toledo es uno de los mitos más relevantes de cuantos se encuentran en la producción artística falangista y franquista de la Guerra Civil (Reig Tapia, 1998, p. 103). Unos pocos soldados encerrados en una fortificación, en inferioridad numérica y armamentística, resistiendo durante varias semanas los embates de la “horda” marxista... son algunos de los ingredientes que explican la fecundidad del episodio. La configuración del relato franquista sobre la resistencia en la fortificación toledana despertó el interés de muchos escritores y artistas más allá de los novelistas que aquí incluimos: de acuerdo con Antonella Russo, podrían citarse algunas composiciones poéticas como “Tarifa-Toledo” de Manuel Machado; “El Alcázar de Toledo”, de Eduardo Marquina; “Elegía heroica del Alcázar”, de Gerardo Diego; o “Ante las ruinas del Alcázar”, de Mariano Tomás (Russo, 2018, p. 104).

Lo cierto es que el Alcázar, más allá de las disquisiciones históricas acerca de las distorsiones propagandísticas que puedan encontrarse en algunas novelas como *Madrid, de Corte a cheka* (Íñiguez Egido, 2021), se erige como un elemento de gran valor en el arte y la literatura franquista

por su doble condición de mito y de motivo artístico, algo que, como tendremos ocasión de comprobar, refuerza el carácter romántico de la Falange.¹ Como mito, “priva totalmente de historia al objeto del que habla” convirtiéndolo en eterno (Barthes, 2012, p. 247). Es en este sentido en el que incide Reig Tapia cuando advierte: “no es que el asedio del Alcázar sea un mito, una fábula, una pura falsedad, sino que ha sido *idealizado* hasta haberlo convertido en mito [...] y, su verdadera realidad, ha sido manipulada y tergiversada por la ideología de los vencedores de la Guerra Civil” (Reig Tapia, 2006, p. 196). La función del Alcázar como mito se resume en esa transformación del hecho histórico en mitologema de la resistencia contra el enemigo, hasta tal punto que resulta muy difícil diferenciar dónde acaba el mito y dónde comienza la historia (2006, p. 202).

Son varios los componentes mitificadores que es posible encontrar en relación con el asedio del Alcázar de Toledo. Sánchez-Biosca propone, por ello, una clasificación articulada en tres puntos clave: la evocación de la historia de la fortificación como salvaguarda de la esencia hispánica, la “alegoría del numantinismo” y la identificación del coronel Moscardó con Guzmán el Bueno (Sánchez-Biosca, 2008, pp. 76-77). Nos centraremos en los dos últimos.

La alegoría del numantinismo es quizá el aspecto más señalado de cuantos componen el mito del asedio al Alcázar. La fortificación toledana

¹Aunque la recuperación del Romanticismo antes de la Guerra Civil fue fundamentalmente impulsada desde la izquierda —baste pensar en figuras como las de Díaz Fernández y su obra *El nuevo Romanticismo* (1930)— (Mainer, 2001), no es menos cierto que, como demuestra Mechthildt Albert (2003), algunos escritores modernistas y vanguardistas terminaron identificándose con el fascismo en los años treinta. En el caso de autores como Tomás Borrás o el propio Felipe Ximénez de Sandoval, esto es visible en la creación de obras literarias en las que la mirada nostálgica hacia el pasado se conjuga con la defensa del irracionalismo y la sublimación de la muerte heroica. En *Camisa azul* puede advertirse el empleo de una retórica violenta y exaltada que combina la descripción despiadada del enemigo con la idealización del pasado nacional. José Antonio Pérez Bowie recuerda que la Falange, debido a su “confusionismo ideológico”, alterna entre la defensa de un mensaje irracional de carácter romántico con un “trasfondo tradicional y cristiano que le impide llevar a cabo hasta sus últimas consecuencias los supuestos de la revolución romántica” (Pérez Bowie, 1991, p. 627). Por este motivo, sostenemos que la dimensión ideológica de la estética de las ruinas constituye un elemento central para comprender el texto de Ximénez de Sandoval. El empleo de términos como “romanticismo” o “romántico” remite al irracionalismo, a la exaltación del pasado histórico o a la idealización de la muerte heroica tal y como fueron asimilados por la Falange.

se erigió como símbolo de la resistencia frente al enemigo, y no es infrecuente hallar textos en los que se tienden puentes entre la “gesta” del Alcázar y otras situaciones de la guerra.² Junto a su dimensión mítica, el asedio del Alcázar de Toledo reproduce un esquema argumental familiar para los lectores de la zona controlada por el bando sublevado si tenemos en cuenta el conjunto de relatos sobre el terror rojo. La resistencia en la fortaleza podría equipararse a las narraciones acerca de la supervivencia en el Madrid republicano durante la guerra, puesto que estas y aquella comparten el interés por reflejar la vida en un espacio cerrado cuya función ha cambiado —el Alcázar deja de ser una academia militar para convertirse en un búnker o una trinchera; las legaciones en el Madrid revolucionario aprovechan su condición de extraterritorialidad para conformar búnkeres efectivos— y también su aspecto físico: con el paso de los días, estos espacios fueron perdiendo su apariencia original con el progresivo ingreso y hacinamiento de aquellas personas que buscaron protegerse de la represión de las milicias.

Es por ello por lo que no resulta sorprendente encontrar alusiones al asedio del Alcázar en la literatura del terror rojo. En *El otro mundo* (1938), Jacinto Miquelarena da cuenta de la preocupación existente entre los refugiados en las legaciones del Madrid revolucionario por la situación en el Alcázar de Toledo. No deja escapar la oportunidad Miquelarena de cargar las tintas contra la prensa republicana y su ejercicio de difusión de noticias falsas sobre el avance de la guerra fuera de Madrid:

Granada, Oviedo, Córdoba, Huesca, Teruel, etc., etc., ciudades que siempre fueron de Franco, eran “tomadas” en aquellos días por el ejército rojo en los mejores tipazos de imprenta que haya imaginado nunca el sensacionalismo pasmódico. Un día, el periódico *Ahora* nos ofreció la fotografía de “*los cadetes del Alcázar de Toledo, que se han entregado a la justicia del pueblo, saliendo de la fortaleza con el puño cerrado como homenaje y acatamiento a los vencedores*” ... (Miquelarena, 1938, pp. 78-79).

Frente a ello, responde el narrador:

² Raúl Álvarez-Moreno hablar de un proceso de “alcazarización” (2014, p. 75) para referirse a las comparaciones que se establecen en la literatura de “embajada” entre la situación de los refugiados y la de los combatientes en Toledo.

Franco avanzaba hacia Toledo a marchas forzadas. No era verdad que los defensores del Alcázar se hubieran rendido. ¡Resistían! No era verdad que hubiesen cerrado el puño. ¡Resistían! No era verdad que toda aquella gasolina que se les había lanzado por medio de mangueras y bombas de elevación, seguida de una lluvia de granadas incendiarias, hubiera carbonizado a los héroes. ¡Resistían! No era verdad que las fiestas de sociedad que el Gobierno de la República organizaba por las noches en las baterías que vomitaban su fuego contra la fortaleza toledana, durante las cuales las señoras de los ministros se divertían disparando cañonazos como en una verbena, desmoralizasen en lo más mínimo al Coronel Moscardó y a sus compañeros. ¡Resistían! (Miquelarena, 1938, pp. 86).

Los “cautivos” en las embajadas celebran la noticia del triunfo de Toledo, pero, nuevamente, la presencia de “neófitos” entre ellos —los recién llegados a la embajada— marca el contraste entre la información captada por la radio en la embajada directamente de la otra zona y la difusión de noticias en el Madrid republicano, dependiente de los medios de propaganda oficiales:

Gloria no sabía nada. Madrid no sabía nada. Muchos meses después hablé yo con gentes que seguían creyendo que Toledo era del Gobierno de Madrid y que hacía mucho tiempo que los defensores del Alcázar habían sido vencidos y fusilados.

Para la comida sacamos lo mejor de nuestra despensa. A dos nuevos asilados que acababan de llegar, les pusimos en antecedentes. Se había tomado Toledo. ¡Se había tomado Toledo! Aquella comida extraordinaria estaba organizada en honor de los vencedores.

Los dos neófitos se quedaron fríos.

—¿Cuándo se ha tomado Toledo? —preguntó uno de ellos.

—Anoche.

—¿Anoche?

—Sí, anoche. Hoy se está limpiando la ciudad. Los del Alcázar han sido libertados.

Levantaron los hombros a la altura exacta de su indiferencia.

—Nosotros —acabó por exclamar el que hablaba más de los dos— “habíamos” tomado Toledo hacía un mes... (Miquelarena, 1938, pp. 88).

El proceso de “alcazarización” se advierte en otros relatos como *La ciudad sitiada* (1939), de Jesús Evaristo Casariego. El cerco de Oviedo por las tropas republicanas —cayó en manos del ejército franquista al poco de comenzar la guerra— es comparado con la resistencia del Alcázar de

Toledo.³ En un primer momento, se lleva a cabo un repaso por los distintos héroes franquistas: “Y los cadetes del Alcázar de Toledo y los de la Academia de Guadalajara y las banderas de la Legión y guarniciones enteras de la península, compactas y palpitantes en la santa vehemencia de salvar a España” (1939, p. 56). Se incide en la presencia de los cadetes puesto que fueron ellos los protagonistas del relato melodramático tanto en la zona franquista como en el contexto internacional. En la novela de Casariego, la mención al Alcázar sirve para establecer un contraste entre las capacidades que la fortaleza toledana brindaba para la defensa y la situación de la ciudad de Oviedo, que no contaba con dichos medios por la particular orografía de la ciudad asturiana, carente de defensas naturales o artificiales preexistentes: “Claro está”, afirma la voz narrativa, “que las antiguas fortificaciones de la arquitectura militar medioeval, y aún las más modernas de Bauban, no sirven para nada serio en una guerra moderna, donde la capacidad demoledora de las armas es verdaderamente aplastante e incontenible” (1939, p. 124). No obstante, reconoce que “en los comienzos de nuestra gloriosa guerra de reconquista, prestaron tales antigüedades muy buenos servicios, como lo prueban las épicas defensas del Alcázar de Toledo y de Santa María de la Cabeza, y hasta las mismas murallas de Ávila. Oviedo no tenía nada de eso” (1939, p. 125).

La razón de que se incluya el episodio del Alcázar de Toledo en estas novelas se halla en la necesidad de encumbrar el mito de su resistencia en la propaganda franquista, por lo que era vital reproducirlo en los distintos medios de difusión ideológica con los que contaba el bando sublevado. En

³ En un sentido similar lo interpreta Adelardo Fernández Arias, que compara la resistencia en Oviedo de Antonio Aranda Mata con la que llevaron a cabo las tropas sublevadas en el Alcázar de Toledo: “Aranda, con sus tropas, se vió un momento obligado a replegarse en los edificios de la ciudad-mártir, dispuesto a parapetarse y resistir en una defensa parecida a la del Alcázar de Toledo, si hubiera sido preciso. Pero, teatralmente, como en las películas de Cine, en el momento más trágico de la lucha, cuando las heroicas fuerzas de Aranda parecían haber culminado un peligro inminente, irrumpieron, de pronto, por las calles de la ciudad las columnas gallegas apoderándose, a sangre y fuego, de Oviedo, y salvando a los sitiados. Fué un [*sic*] apoteosis inolvidable. Una página militar brillantísima. Un episodio nacional que las generaciones futuras evocarán cuando se citen ejemplos heroicos de la Historia de España” (Fernández Arias, 1937, p. 144). También alude al mito de Guzmán el Bueno con el que se identificó a Moscardó en la propaganda alcista, y compara los episodios de Toledo y Oviedo con el santuario de Santa María de la Cabeza: “La toma de Toledo, después de dos meses de heroica resistencia, ha sido, con Oviedo y el Santuario de Santa María de la Cabeza, la epopeya más sublime de esta guerra civil” (Fernández Arias, 1937, p. 137).

línea con los asertos de Zamora Gómez, las exposiciones y los numerosos materiales visuales —imágenes, carteles, maquetas, postales, etc.—, y, en este caso, añadimos, las recreaciones literarias, responden a una práctica de “estética forense” por la que se busca preservar los restos del Alcázar para reivindicar su valor como ruina y, por ende, como símbolo del pasado glorioso y de la proyección imperial falangista (Zamora Gómez, 2024, pp. 68-73). Su mención en estas novelas es prácticamente idéntica, ya que el episodio queda reducido a unos pocos motivos que en ocasiones son simplemente aludidos como ejemplo de valentía o bravura,⁴ mientras que, en otros, en cambio, se desarrollan como una acción independiente o paralela al argumento de la novela en cuestión. En términos generales, podemos afirmar que el episodio se compone de los siguientes rasgos, frecuentes en esta narrativa: la asimetría de fuerzas entre los asaltantes y los asediados; las pésimas condiciones de vida en el Alcázar, fruto de la resistencia prolongada en el tiempo; la liberación de los resistentes en la fortaleza por las tropas de Varela; el ejercicio propagandístico de la prensa republicana, que, por un lado, difunde falsas noticias sobre la situación de la fortaleza toledana, y, por otro, insiste en silenciar la victoria franquista.; y, por último, la conversación telefónica del coronel Moscardó con su hijo, que, si bien es reproducida con algunas variaciones, se mantiene intacta en lo esencial e incide en la identificación del coronel con Guzmán el Bueno.

Según el relato difundido por los medios franquistas, el jefe de las milicias republicanas de Toledo amenazó por teléfono a José Moscardó con asesinar a su hijo, Luis, si no entregaba las armas, algo que mueve a Paul Preston a dudar de la veracidad de la historia por su semejanza con la leyenda de Guzmán el Bueno (Preston, 2013, p. 140). En las novelas del terror rojo encontramos algunos ejemplos en los que se reproduce la situación en idéntica clave mitificadora. En *Madrid, de Corte a cheka*, Agustín de Foxá reproduce el relato oficial franquista, sin mencionar el mito, cuando dice: “les habían cañoneado, ametrallado, puesto minas, bombardeado; les habían lanzado incendiarias y allí estaban. Les habían halagado, enviado recados, hablado por teléfono; les habían enviado al Padre Camarasa y a un embajador y habían fusilado al hijo del coronel

⁴ Puede verse en *Las alas invencibles* (1938), de Concha Espina, en la que Pedro se compara con los héroes del Alcázar: “Pero no hacemos nada tú y yo, si nos comparamos con nuestros leones de Somosierra, con los del Alcázar de Toledo y los barrios de Madrid... Vamos a ver, ¿qué hacemos tú y yo? ...”. Responde Fidel, piloto de aviación protagonista del relato: “—Lo que podemos —responde el piloto con humildad” (Espina, 1938, pp. 166-167).

porque no se rendía; y allí permanecían” (Foxá, 1938, p. 402). Al final de la novela evoca el asedio al Alcázar, deteniéndose en los lugares más emblemáticos de la resistencia convirtiéndolos en verdaderos monumentos, e incide nuevamente en la llamada telefónica: “Por este teléfono habló Moscardó con su hijo minutos antes de que lo fusilaran, diciéndole que muriera por Dios y por España” (Foxá, 1938, p. 425).⁵ El interés por preservar el mito se aprecia todavía en la posguerra: en la edición ampliada de *Checas de Madrid* (1940), de Tomás Borrás, el responsable de una checa convertida en teatro representa, curiosamente, una función ante los presos en la que decide interpretar el papel de Guzmán el Bueno (Borrás, 1963, p. 231).

El asedio del Alcázar y la voladura de uno de sus sectores por mineros republicanos produjeron un amasijo de escombros cuya significación estética e ideológica se vuelve relevante para nuestro análisis. La destrucción de la fortificación, lejos de ser entendida como un motivo trágico o derrotista, fue resignificada como símbolo de la resistencia contra el enemigo y, sobre todo, como un elemento de clara raigambre romántica que se prestaba a la exégesis interesada para defender la creación de un nuevo orden —en clara consonancia con la palingenesia fascista mencionada al comienzo de este artículo—. Las ruinas del Alcázar inauguran un proceso interpretativo de los restos materiales producidos por la guerra que resulta particularmente relevante para comprender la política del naciente régimen franquista, y su significado no tardó en aplicarse a las ruinas producidas por la guerra en la capital (Castillo Cáceres, 2010, p. 528).

En esa línea entiende los restos de la fortificación toledana Agustín de Foxá.⁶ En “Arquitectura hermosa de las ruinas”, síntesis paradigmática del valor que adquirieron las ruinas de guerra en el conjunto del arte y la literatura del bando sublevado y del franquismo durante la posguerra — y publicado, significativamente, en el primer número de la revista *Vértice* (1937)—, el conde de Foxá enaltece el valor de las ruinas como algo

⁵ En otro lugar (Íñiguez Egido, 2021) se ha explicado con más detenimiento la conversación del coronel Moscardó que dio lugar a su identificación con Guzmán el Bueno y se explican algunas de sus particularidades en la recreación llevada a cabo por Agustín de Foxá en *Madrid, de Corte a cheka*.

⁶ Otros textos que subrayan la condición estética de las ruinas y su valor para la ideología franquista son “Ruinas gloriosas”, de Félix Gabola, publicado en *Arriba* el 11 de agosto de 1939; o “Elegía a las ruinas de Ciudad Universitaria”, de Marquerie (Santiáñez, 2013, p. 223; Russo, 2018, p. 104).

necesario para la creación de una nueva sociedad. El texto sorprende por la inusitada proclama futurista —la violencia y la guerra como fuente de belleza artística—, no muy habitual en la literatura monárquica o reaccionaria durante la Guerra Civil y muchos menos en la producción literaria de Agustín de Foxá —a pesar de su tendencia a la modernidad y la literatura especulativa (Martín Rodríguez, 2009 y 2010)—. La crítica a los museos como mal primordial que conviene erradicar en el naciente Estado parece emparentar el texto con las ideas de Filippo Tommaso Marinetti (Mainer, 1971, p. 220; Albert, 2003, p. 398; Castillo Cáceres, 2010, p. 529). La cultura, en este sentido, debería imbricarse en el modelo del nuevo hombre fascista y crear una cultura viva, de acción, inserta en la vida cotidiana del pueblo, ajena a cualquier intento por abstraer y racionalizar aspectos como la vida espiritual o militar:

Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábside quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota para purificar todos los salmos.

Ambicionábamos ofrecer claustros y columnas truncados, yesos y molduras caídos. Y era que España dormitaba.

Eran ya muchos años de vistas panorámicas, demasiados kodaks turísticos contra la arquitectura militar de nuestros alcázares, excesivas palomas en la cornisa de nuestros palacios.

Se helaban de tedio en el Escorial los cadáveres de los reyes se cansaban de cristal de vitrina los códices miniados y las casullas bordadas y Toledo, picudo de torres como el diagrama de una fiebre, sólo entregaba reliquias hasta el siglo XVI.

Así nos querían los ciudadanos ricos de los países fuertes. Así nos amaban, en folklore desmayado de decadencias los hombres felices, ricos en escuadras de acero y en islas de canela.

España pintoresca; fin de semana para álbum de fotografías, bailando flamenco, inmolando toros o cimbreando el talle de sus bailarinas ante los hombres rubios del Norte, con gesto generoso de conquistador.

Pero ya está Toledo derruido; es decir edificado.

España varonil, desvelada, inesperada, tiende sobre la mesa sus planos de ciudades en ruinas exalta la arquitectura heroica de sus fortalezas minadas.

Nuevo trabajo a los futuros cicerones; ya no habrá que detenerse ante el lívido conde de Orgaz cadavérico de aceites eléctricos, ni ante la Biblia de San Luis, granizada de gotas de oro, ruborizada de diminutas vírgenes con manzanas, sino que habrá que subir por escombros y polvo, 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, que tienen novias en nuestras familias y nos sonríen y nos tienden la mano.

No os asusten camaradas, los jeremías aburguesados, los marxistas de la derecha los agoreros tripudos y egoístas.

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.

Más pena que esos Cristos quemados por la barbarie roja, más espanto que esas vírgenes y esos arcángeles decapitados en las eras de los pueblos deben producirnos las imágenes de marfil en las vitrinas con un número de catálogo y un cordoncito de seda roja para que no nos acerquemos a ellas.

Benditas las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y la lucha y el alma de los hombres.

Este Alcázar en ruinas pone en circulación caliente todos los vetustos tesoros.

Por ese arco entraron Alfonso VI con sus mesnaderos pero también el general Varela con sus soldados y milicias. Así nos unimos definitivamente a los muertos, y los resucitamos con nuestra muerte. Con la alegre primavera de Falange ya viene el deshielo de las vitrinas. Ya corren en manantial vivo los cálices y las espadas, congelados antaño en medio de una raza morena con los ojos entornados. No queremos Merimées que vengan en cascabeleras diligencias a escribir «cosas de España», Cármenes y Escarnirlos de exportación.

Así, como es, queremos a España; con la fe intacta aunque ardan todas sus iglesias románicas con la sangre heroica aunque se derrumben todos sus alcázares.

Esta España empobrecida, pero gloriosa, es la nuestra.

Y es que preferimos la España sin oro pero rica en espíritu, porque en cada alcoba familiar vag[a] un pálido fantasma ausente a la España fenicia de la guerra y de la posguerra que vendía mulas y mineral de hierro mientras caían con los ojos parados de espanto todos los rubios muchachos de Europa.

Porque hemos conocido el dolor, sabemos ya de la hermosura de la ruina (Foxá, 1937).

La frase final sentencia, de manera poética, el contenido del artículo: la imagen de la ruina como algo bello procede del dolor, en un sentido puramente martiroológico. Las ruinas son bellas no solo porque mueven a la acción y se alejan de toda consideración mínimamente teórica. Son bellas porque recuerdan el dolor de la guerra y su belleza procede de la emoción que la guerra y la barbarie han generado en aquellos que han

luchado por su ideal. Sin embargo, las ruinas son una importante vía de conexión con el pasado, y, por eso, conviene no caer en excesos interpretativos que nos lleven a tildar al conde de Foxá de futurista. Es cierto que el fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán entendieron las ruinas alejadas de la visión clásica renacentista (Castillo, 2010, p. 529), pero difícilmente hallaríamos un significado tan marcadamente proyectivo en el texto citado. De esta forma, coincidimos con Russo (2018, p. 105) en que el conde de Foxá interpreta las ruinas del Alcázar en un sentido claramente pasadista, deudor de las tesis de los noventayochistas (Russo, 2018, p. 100-102), y que la destrucción de Toledo se debe a la abundancia de “kodaks turísticos” —esto es, a su extranjerización— más que a la invocación a un nuevo orden de carácter fascista que simbolice “el fin y la superación de la modernidad, iniciada entonces a través de la meditación ante las ruinas de la antigüedad” (Albert, 2003, p. 398). Esto no supone, con todo, negar la influencia que la visión fascista de las ruinas pudiese ejercer en la concepción franquista, sino aceptar, con Stéphane Michonneau (2014) o con Zamora Gómez (2024), que las ruinas desempeñaron una función doble para el franquismo: por un lado, evidenciaron la creación de un orden social completamente nuevo, en línea con las proclamas fascistas y nacionalsocialistas; por otro, “y aunque resultase contradictorio, las ruinas también simbolizaban una forma de continuidad con el pasado” (Michonneau, 2014, s/p). En el texto de Foxá se observa la equiparación de Alfonso VI con el general Varela, en un intento por conectar la guerra presente y sus resultados con el pasado heroico —puede detectarse una práctica habitual en otros textos falangistas, como veremos más adelante en *Camisa azul*—. La postura ambivalente entre tradición y modernidad, entre el pasado glorioso y un nuevo orden que manifestó la Falange responde a una tendencia habitual en la ideología fascista: “Los temas, los contenidos de la ideología fascista derivan de las ideologías más dispares y contradictorias, que van desde el romanticismo a la romanidad, al estilo imperial, pero que pueden retroceder indistintamente, bien a las culturas más primitivas, bien a las contemporáneas” (Silva, 1975, p. 167). No debe, pues, sorprendernos esta ambivalencia en la concepción de las ruinas que se advierte en Foxá y que ilustra el valor que los restos de la guerra pudieron alcanzar para la Falange y el franquismo. La utopía del fascismo español remitía al pasado imperial, y no tanto al futuro en un sentido fascista o nacionalsocialista (Cano, 1999,

p. 310),⁷ algo que, en el caso de Foxá, cohonesta con su visión medievalizante (Amat, 2010, p. XXXV).

El matiz pasadista no hace sino situar las ruinas del Alcázar en un punto equiparable a la concepción de las ruinas que manifestaron diversos artistas románticos, aunque el precedente de esta postura sea la de Giovanni Battista Piranesi. La suya fue una pintura de las ruinas que imprimía sobre los restos de construcciones y edificaciones un halo de nostalgia y de emotividad que difería del canon neoclásico, caracterizado por interpretarlas objetivamente, como los restos de una cultura pretérita (Argullol, 1983, p. 25). La pintura de las ruinas de Piranesi, concebida como una suerte de “arqueología trágica” en la que diversos enclaves aparecen presentados bajo un manto de musgo y una estética de claroscuro reforzada por la condición del grabado de muchas de sus piezas, es deudora de la tradición del *capriccio* de artistas como Marco Ricci o Giovanni Battista Tiepolo (Argullol, 1984, p. 25): no es solo la pura representación de un elemento real la que interesa al artista, sino la emotividad que puede encerrar para el sujeto que lo contempla. El concepto *piranesiano* de la ruina incluye un poso romántico de subjetividad y arrebatamiento que difícilmente hallaríamos en la representación de una ruina grecolatina de tradición neoclásica. Frente al reflejo real de un espacio en ruinas, amorfo y asimétrico, la belleza procede en estos casos de la esencia de la que participan. Las ruinas del Alcázar, tal y como fueron vistas por los escritores simpatizantes con el bando franquista, se convierte en objeto de interés literario por el recuerdo que invocan de la guerra y la memoria de una hazaña según su relato: adquieren una doble condición, de objeto sagrado —por la conexión que establecen con un pasado idealizado, con una identidad imperturbable por el devenir histórico— y de objeto propagandístico —por cuanto revelan la acción destructora de ideologías como el marxismo y sirve, por tanto, de arma arrojadiza—. Ángel González recupera en su ensayo una cita de Jean Starobinski que resume perfectamente esta concepción: “las ruinas frescas huelen a masacre” y “la cólera se desborda contra un destructor al que puede ponerse nombre” (González, 2008, p. 9).

⁷ Gonzalo Santonja lo sintetiza acertadamente: “España, la España Azul, se encerró en sí misma, nostálgica de la nostalgia de una historia imperial mitificadamente mitificada. Italia, Portugal y Alemania, pero no Italia, Portugal y Alemania, sino sus reductoras versiones corporativas o nazis, fueron las únicas ventanas abiertas. O sea, cerradas” (Santonja, 1996, p. 73).

La proliferación de grabados, ilustraciones y obras literarias que enfatizaban el valor espiritual y artístico de los restos de la guerra derivó en una verdadera “estética de las ruinas” (Llorente Hernández, 1995, p. 216). Los espacios clave de la representación de las ruinas de la guerra que el franquismo quiso conservar como elemento claramente artístico se identificaron en la Ciudad Universitaria o el Alcázar de Toledo (Llorente Hernández, 1995, p. 216). En algunas revistas como *Vértice* y *Orientación española* encontramos un buen número de manifestaciones a favor de la conservación —que no restauración— de las ruinas. Así se afirmaba en la segunda de las revistas mencionadas:

Ya se anuncia en orden a la reparación de los daños artísticos originados por la guerra y la barbarie roja, que no será el criterio aplicado, el de la restauración, tantas veces imposible o por lo menos indiscreta, de las obras artísticas destruidas. Se prefiere que las señales de la prueba atroz por que pasamos, perduren en nuestra tierra, ya que esas señales han de darnos tanto honor como dolor, y en relación con ellas, el jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes ha recordado una bella frase de San Agustín: «los mártires resucitarán, hermoeados por sus cicatrices» (*apud* Llorente Hernández, 1995, p. 216).

El rechazo a la restauración de las ruinas se tradujo en diversas políticas del régimen franquista durante la posguerra, sintetizadas por Zira Box en dos grandes tendencias: la restauración monumental o la conservación de las ruinas tal y como estaban (Box, 2010, pp. 190-196). En la primera, situamos el Alcázar de Toledo, restaurado teniendo presente la monumentalidad de la fortaleza y representando, así, la capacidad regeneradora del franquismo; en el segundo, encontraríamos el ejemplo del pueblo de Belchite,⁸ cuyas ruinas fueron conservadas intactas para mantener vivo el recuerdo de la guerra, o los restos de la Ciudad Universitaria, aunque tardaron poco tiempo en ser restaurados.⁹ En ambos

⁸ La decisión de mantener las ruinas de Belchite destaca precisamente por la crueldad del acontecimiento del que fue escenario: la represión republicana, desmedida y brutal, hace que el recuerdo de la batalla en este espacio se convierta en un arma propagandística para enfatizar la crueldad del enemigo y, al mismo tiempo, intensifica el valor y la gloria franquistas. Las ruinas de Belchite presentaban el campo y la sociedad rural como ejemplos idealizados de la sociedad franquista “y como un antídoto del mito de Guernica, cuya fama internacional era ya considerable en la década de 1940” (Michonneau, 2014).

⁹ A estas, suma Zira Box la idea de situar edificios emblemáticos sobre los espacios destruidos tras la guerra. Se intentó llevar a cabo con la ubicación de la Casa del Partido

casos, se apuntaba a una “teorizada arquitectura de las ruinas en la que las muestras visibles del «terror rojo» se mantenían como prueba esplendorosa de la guerra, de la barbarie del enemigo, y de la muerte gloriosa sobre la que se cimentaba la victoria” (Box, 2010, p. 190). Todo ello comportaba, igualmente, una función adoctrinadora, al mostrar lo pernicioso de determinadas ideologías: una función pareja a la reconstrucción del Santuario de Santa María de la Cabeza (Box, 2010, p. 195).

La exaltación de la ruina se llevó a cabo mediante el reconocimiento de su valor político, pero también poético. La presencia de ruinas que evocaban las glorias pasadas y que sintetizaban la esencia de los valores nacionales, reproducidas en numerosas ilustraciones y láminas incluidas en obras del bando sublevado —pensemos en el guion de cine de Juan Ignacio Luca de Tena *A Madrid: 682* (1938), acompañado de ilustraciones de Arturo Reque Meruvia, “Kémer”¹⁰—, imprimían un claro aliento gótico sobre estas novelas a través de la evocación de la gloria pasada y la evidencia de los desastres de la guerra.

La interpretación de las ruinas como elemento político se inserta en una tradición más amplia. En este sentido, cabría traer a colación —en contra de la opinión de Michonneau (2014) y como sí defiende Castillo (2010, p. 531)— la “teoría del valor de las ruinas” del que fue el máximo exponente de la arquitectura nacionalsocialista, Albert Speer (2001). En sus *Memorias*, Speer manifestó la necesidad de emplear materiales orgánicos, como el hormigón o la piedra y la madera, para que se reflejase el paso del tiempo en las construcciones del Tercer Reich. De esa forma, como ocurrió con las ruinas romanas, aquellas revelarían el paso del tiempo y la nobleza inherente a su antigüedad, ofreciendo un espectáculo todavía más imponente que el protagonizado por las dimensiones de la construcción. Esta suerte de *previsión de la decadencia* apunta a la idea de incluir, dentro de una creación arquitectónica, su momento final (Jouannais, 2017, p. 25). El Imperio Romano nos parece eterno por la belleza de sus ruinas y porque la solemnidad de estas, lejos de simbolizar

sobre las ruinas del cuartel de la Montaña, en la colina de Príncipe Pío, aunque nunca llegó a buen puerto tal decisión (Box, 2010, p. 196).

¹⁰ Remitimos al trabajo de Rafael Mendoza Yusta (2012) para un conocimiento más exhaustivo de las láminas de Reque Meruvia. A su vez, damos las gracias al Archivo Militar de Ávila por permitirnos consultar las láminas del artista boliviano. Para un comentario más detenido sobre la relación entre las ilustraciones de “Kémer” y el texto de Luca de Tena, véase Íñiguez (2024b).

un mundo perdido, aviva el recuerdo glorioso del imperio del que formaron parte.

Aunque parece cierto que hubo algunos intentos por difundir sus teorías (Michonneau, 2014), el calado que pudieron tener las tesis de Albert Speer en la España de 1936-1939 debió de ser más bien superficial, sobre todo si tenemos en cuenta la ausencia de una teoría sistemática de las ruinas en el contexto español (Zamora Gómez, 2024, p. 68).¹¹ La “teoría del valor de las ruinas” de Speer, y la visión romántica de estas a partir de su conexión con un pretendido significado espiritual, se mantuvieron en un plano teórico y estético —el de las reflexiones ensayísticas y literarias—, dado que ni uno solo de los más importantes proyectos monumentales en relación con las ruinas conservadas llegó a buen puerto. Ni siquiera Belchite, que en un primer momento mantuvo la disposición original de las ruinas, alcanzó la condición de monumento (Llorente Hernández, 1995, p. 218). No obstante, la riqueza del motivo literario de las ruinas excede la consideración puramente patrimonialista. En el plano literario, como se colige del artículo citado de Agustín de Foxá, el uso de las ruinas permitía enfatizar la crítica al progreso deshumanizador debido a la introducción de ideologías extranjeras en la Península, como el comunismo, subrayando la idea de la pérdida de la tradición. Frente a ello, falangistas y franquistas recurren a la presentación de las ruinas como un elemento de belleza para recuperar el pasado lejano —de ahí las proclamas imperialistas— o no tan lejano —en algunos casos se presentan como símbolo de la resistencia frente al invasor que conecta con la Guerra de Independencia de 1808 (Michonneau, 2014)¹²—, pero, sobre todo, se emplean en un sentido agresivo al subrayar la violencia destructora del enemigo. Junto a la interpretación heroica de los desastres de la guerra impresa en las ruinas —cuyo ejemplo más destacado lo representa Felipe Ximénez de Sandoval y su novela *Camisa azul* (Castillo, 2010, p. 532; Albert, 2003, p. 333)—, quedaba la simbolización de la destrucción marxista.

¹¹ La teoría de Speer queda desdibujada en la dictadura franquista porque esta resultó más reaccionaria que el régimen “modernista” nacionalsocialista (Cano, 1999, p. 300). No obstante, en la retórica falangista, las exaltaciones al futuro esperanzador atravesaban en ocasiones los mismos senderos futuristas que otros movimientos fascistas europeos.

¹² En esta idea incide Núñez Seixas cuando recuerda que los rebeldes recurrieron al mito del Alcázar como un símbolo imperialista y de resistencia frente al enemigo —extranjero— en unos términos “elaborados por la historiografía española anterior, desde al menos el siglo XIX” (2006, p. 227).

2. EL MOTIVO DE LAS RUINAS EN *CAMISA AZUL*, DE FELIPE XIMÉNEZ DE SANDOVAL

Los ejemplos mencionados hasta ahora nos permiten acudir bien pertrechados al comentario de *Camisa azul*, de Felipe Ximénez de Sandoval. En el fondo, las ruinas del Alcázar de Toledo adquieren en todos aquellos una consideración prácticamente idéntica, si bien en este caso el tono es más altisonante, haciendo de él “un verdadero ditirambo en homenaje a los héroes de la «Cruzada»” (Sawicki, 2010, p. 155). Su autor fue, además de novelista, diplomático y abogado, y ocupó un lugar notable en la nómina de narradores vanguardistas en España —destaca *Tres mujeres más equis. Novela lírica* (1930)—. Escribió algunas sátiras en los años treinta como *Orestes Primero*, *Burla* (1930) y *Bacarrás, Mil metros de film sonoro, totalmente dialogados en castellano* (1933). Con motivo del aniversario de Gustavo Adolfo Bécquer, en 1936 publica *Los nueve muñales*, obra que ha sido considerada como un síntoma más del romanticismo fascista al idealizar la muerte heroica a través de la literatura (Albert, 2003, pp. 144-145). No en vano, Ximénez de Sandoval había comenzado su militancia en Falange Española en 1934, y tuvo una relación estrecha con José Antonio Primo de Rivera. La muerte de este último fue uno de los motivos que lo llevaron a escribir *Camisa azul*.

La novela, publicada por Librería Santarén en 1939 y escrita un año antes¹³, constituye un claro ejemplo de la narrativa propagandística producida por Falange durante la guerra. En ella, se narran diversas escaramuzas bélicas protagonizadas por Víctor Alcázar, un joven profundamente idealizado y descrito desde las coordenadas del movimiento de José Antonio: irracional, violento y entusiasta, no teme morir en combate y así lo demuestra al final, tras recibir la noticia del fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera en Alicante. Comparte con el resto de las novelas del bando sublevado un marcado retoricismo del que solo logra zafarse en contadas ocasiones, entre las que destaca el intermedio titulado “El falangista y la luna”. A ello cabría sumar el componente autobiográfico del texto y la estructura de novela de aprendizaje o *bildungsroman* (Soldevila Durante, 2001, p. 340), rasgos que refuerzan el carácter

¹³ Parece que la escritura del texto tuvo lugar durante la Guerra Civil si tenemos en cuenta la alusión al calendario simbólico franquista que incluye Ximénez de Sandoval al final del libro: “Salamanca, Noviembre de 1936. —Primer Año Triunfal. Toledo, Junio a Septiembre de 1937. Segundo Año Triunfal” (1939, p. 405).

propagandístico de la novela. Como recuerda José-Carlos Mainer al respecto de las novelas de la guerra, la proximidad con los hechos narrados y el uso de una retórica “de la obviedad” ofrecen al lector simpatizante con el bando sublevado —lector potencial de este texto¹⁴— una perspectiva nítida de la personalidad del autor que busca no solo convencer, sino autoconvencerse: eso explicaría por qué muchos de los protagonistas de relatos como este se encuentran en un proceso de conversión ideológica (Mainer, 1989, p. 141-142).

Uno de los episodios más destacados del relato es precisamente la llegada de Víctor Alcázar con la Legión al Alcázar de Toledo. Este excursus en la narración permite a Ximénez de Sandoval ofrecer su particular interpretación del asedio y del valor de las ruinas de la fortificación toledana para la propaganda falangista. No en vano, pueden encontrarse a lo largo del relato alusiones a la ruina como elemento importante del paisaje de la nación, símbolo de la esencia nacional.¹⁵ Sin embargo, cuando Víctor se encuentra en el Alcázar de Toledo se ofrece una descripción de los restos de la fortaleza que muestra algunos de los lugares comunes de la tradición literaria en torno al motivo de las ruinas. Cuando ven por primera vez la fortaleza, tanto él como su teniente lamentan que se haya perdido su antiguo esplendor: “Lejana, coronadas de penachos de humo sus siete

¹⁴ La novela está dedicada “a todos los que han caído, caen y caerán con nuestra camisa, por la España Una, Grande y Libre de José Antonio. Y a Él, que nos manda vivir o morir en acto de servicio, Brazo en alto, F. X. S.”.

¹⁵ Los espacios representativos de la nación serían “la vega y la estepa, la cañada y el páramo; los campos de trigo y los bosques de pinos; los castillos en ruinas y las iglesias suntuosas; los cánticos y danzas, la guitarra, el lagar, el taller de alfarero y la fábrica de conservas” (Ximénez de Sandoval, 1939, p. 58). Estos espacios ilustran el carácter romántico del texto y afianzan la relación de la Falange y sus escritores con dicha corriente estética. El romanticismo mira a la Edad Media buscando una salvaguarda ante la destrucción que comporta la modernidad, un sentimiento que podría homologarse al que experimentan Ximénez de Sandoval y otros escritores mencionados ante la revolución marxista. Fruto de la oposición a la frialdad racional, científica, que los partidarios del bando sublevado veían en el enemigo republicano (Sánchez-Biosca, 2012, p. 100) son los espacios resultantes de la idealización del paisaje, en el que son frecuentes palacios, fortalezas, ruinas, castillos y demás geografías heredadas de la tradición romántica: “las ruinas”, señalan Hernández y Hurtado, “expresan una ‘nostalgia’ hacia el tiempo pasado: la época anterior a las revoluciones políticas y sociales, a la racionalización ilustrada, al progreso de la máquina y el avance de la secularización. De esto, las ruinas concentran la noción de ‘memoria’, como testimonios del pasado, que narran situaciones históricas o ficticias que proyectan la emocionalidad de los sujetos” (2019, p. 69).

colinas imperiales, degolladas las torres enhiestas de su Alcázar a filo de cañonazos, altiva a la intemperie del sol de la Sagra y las bocas de fuego moscovitas, Toledo se erguía sobre el acero curvo de su Tajo” (1939, p. 290). El paralelismo sintáctico se convierte en la marca de estilo predominante durante las siguientes páginas, en las que el narrador describe la escena a partir del dramatismo de la contemplación de las ruinas. Ante ellas, pronuncia un discurso elegíaco rememorando la grandeza del Alcázar:

El Teniente mira con sus gemelos de campaña, ávidamente, encarnizadamente.

—Vea qué infamia —dice entregando a Víctor los gemelos. [...]

Aquellos muros rotos, aquellas torres truncadas, aquellos montones de escombros, aquellas piltrafas de piedra, aquellos bastiones desgarrados, fueron un tiempo la mansión de un César. Aquel amasijo de ruinas y agujeros fue el más prócer castillo de Europa. ¡Aquel confuso desorden de muros rotos, de columnas partidas, de arcos quebrados en la curva airosa, es el más vivo ejemplo del temple de una raza que ha repetido entre ellos Numancias y Saguntos, Tarifas y Zaragozas!

... ¡Aquel esqueleto gigantesco del Alcázar más bello de la tierra, muestra desnudo y taladrado el corazón de España! Allí han resucitado en la prosa solemne de unos partes por radio y por heliógrafo, palabras de Castro y Palafox, gestos de Guzmán el Bueno, ademanes del Cid y de Fernán González. Cuando pasan los prismáticos de las manos convulsas de Víctor a las frías y finas de Alexis, el sargento tiene también que desempañarlos de lágrimas... (1939, pp. 291-292).

Conviene destacar varios aspectos presentes en este fragmento y que nos remiten directamente a la tradición del tópico de las ruinas. Así, se establece una contraposición entre el pasado glorioso de la fortaleza y el momento presente —rasgo característico en las composiciones tradicionales del motivo (López Bueno, 1986, p. 64)— reforzada a lo largo del fragmento por el uso de los tiempos verbales —“fueron un tiempo la mansión de un César”— o las comparaciones con otros emplazamientos históricos —Numancia, Sagunto, Tarifa o Zaragoza, geografías habituales en la poesía de las ruinas¹⁶—. Esto último responde a un afán generalizado, por parte de los autores del bando sublevado, de apropiación de figuras y

¹⁶ Sagunto constituye un símbolo de virtud, de valores éticos ideales o de guía de conducta en la poesía del Siglo de Oro sobre las ruinas —para profundizar más en este tema, véase Lara Garrido (1999 y 2021)—.

hechos históricos clave con el fin no solo de resignificarlos, sino de utilizarlos para conformar el retrato identitario de la nación en un sentido claramente romántico y fascista. La identificación de los lugares más importantes de la Guerra Civil con otras batallas históricas busca la glorificación de la sublevación militar y de la acción armada contra el enemigo. A su vez, recuerda a “la utilización pública de la historia” formulada Jürgen Habermas y que Marc Augé relacionaba con la restauración de la *Via dei Fori Imperiali* por parte del fascismo italiano con el fin de ilustrar la filiación del régimen con la Roma Imperial (Augé, 2003, p. 118). Con este recurso, se pretende imprimir sobre el episodio del Alcázar una pátina de heroicidad equiparable al de otras gestas nacionales pasadas, algo que remite a la condición mítica del episodio toledano, de notable “plasticidad narrativa” (Sánchez-Biosca, 2008, p. 73), y que explica, a su vez, a la visión parcial e interesada del pasado histórico que manifestó el franquismo. De acuerdo con Sánchez-Biosca,

el franquismo recuperó otros períodos 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 (Sánchez-Biosca, 2008, p. 74).¹⁷

¹⁷ Este fenómeno puede incluirse en una tendencia de idealización del pasado que encuentra en la Edad Media y los Siglos de Oro sus referentes más valiosos (Pérez Bowie, 1991, p. 638), a los que se recurre habitualmente para establecer comparaciones con figuras del presente con fines laudatorios. Pensemos, si no, en la comparación que lleva a cabo el narrador de *Camisa azul* entre “Garcilaso y Gonzalo de Córdoba, Yagüe y Franco”, o cuando define a Rodrigo Díaz de Vivar como “Alfárez de Castilla” (1939, p. 233). Esta estrategia afecta a la historia nacional y universal, algo que explica las numerosas comparaciones de algunos líderes falangistas —el más relevante, José Antonio— con otras figuras clave de la historia: “la prosa de Cervantes ha hecho quijotescas (sic) la Humanidad. Los veintisiete puntos de Falange harán falangista al mundo. Quizá a vuestro José Antonio le estaba reservado por el Destino, con la Ausencia, con la Asunción gloriosa, una misión evangélica que no tienen los demás hombres providenciales de la Historia. José Antonio —como el auténtico Mito— ha entrado a la vez por una puerta de oro en la Historia y en la Leyenda. Los demás —todos: Alejandro, César, Carlomagno, Carlos V, Napoleón, Mussolini, Hitler— existirán en la Crítica histórica y en la Biografía. Sólo José Antonio —como Aquiles, Sigfredo, el Cid o Roldán— estará en ellas y en el poema épico” (1939, p. 396). Poco después de la

El uso del deíctico en estructuras reiterativas visible en el fragmento anterior recuerda al carácter demostrativo de la descripción de las ruinas en la poética clásica y expresa “una inmediatez que animiza, por su verismo, la contemplación angustiada” (López Bueno, 1986, p. 66). Ello antecede a la relación de los *vestigia* —muros rotos, torres truncadas, montones de escombros, piltrafas de piedra, bastiones desgarrados—, elemento coadyuvante en la creación de un sentimiento de caos y desasosiego generalizado. La coincidencia con algunas obras clásicas de la tradición literaria sobre el tema es estrecha —los “arcos truncados” remiten a composiciones como el “Soneto LXVI” de Fernando de Herrera—, algo que se refuerza por los distintos elementos aludidos, habituales en este tipo de composiciones. Las “columnas partidas” representan la raza española, y la elección de la imagen no es azarosa si tenemos presentes las afirmaciones de George Simmel sobre el valor estético de las ruinas: así, estas conservarían las alusiones a elementos verticales —torres, columnas— porque, como símbolo del alma de quien observa, apela a las potencias del espíritu que mueven a construir, a alzarse (Simmel, 1934, p. 218). El Alcázar, como representante de la identidad nacional, vio truncada su proyección ascendente por la acción del enemigo, y se corresponde, por ello, con las aspiraciones palingenésicas falangistas: se defiende, así, la necesidad de crear un nuevo orden a partir de los restos de la guerra. En este sentido es especialmente relevante el uso de las ruinas en una novela falangista como *Camisa azul*, ya que los vestigios distan de ser fragmentos de obras de arte destruidas, sino un símbolo de la capacidad de crear algo nuevo desde el resultado de la acción de la naturaleza sobre la obra humana

descripción del Alcázar, Ximénez de Sandoval compara a las tropas franquistas con otros referentes clásicos: “En los Regulares de bronce y suave prosodia de miel y de abanico, brillan los fulgores y el llanto de sus antepasados expulsados por la espada de Alfonso VI. En los de los soldados del Tercio, la llama de los arcabuceros que sacó de Castilla Carlos V para vencer en Mühlberg, en Túnez y en Pavía” (1939, p. 294). La mirada nostálgica a la Edad Media o a los Siglos de Oro responde a una práctica coincidente con la evocación de estas épocas para los románticos: como recuerdan Burke y Aurell, la historiografía romántica manifiesta “un interés por los «paraísos perdidos», cuya virtualidad mayor consistía en poseer precisamente aquellos mismos rasgos que parecían haber desaparecido en un tiempo presente algo atormentado por la realidad de las revoluciones. Malestar por el presente y nostalgia por el pasado mueven al hombre romántico a interesarse por la historia. Con ella, no sólo se trató de recordar un pasado idealizado [...], sino que también se aspiró a recrearlo” (Aurell y Burke, 2013, p. 207).

(Simmel, 1934, p. 213). El lamento ante la destrucción de la fortaleza toledana ilustra el contradictorio sentimiento romántico asociado a la contemplación de las ruinas compuesto por la nostalgia ante la construcción pretérita y la toma de conciencia ante la fuerza del tiempo y la naturaleza (Argullol, 2006, p. 22). En este caso, ante la fuerza destructora del marxismo desde el punto de vista falangista, la contemplación de las ruinas trasciende el sentido negativo para simbolizar la posibilidad de construir un orden nuevo.¹⁸

Poco después, puede leerse lo siguiente: “Zocodover, bajo el carmín de la tarde en declive, es un trágico aguafuerte de piedras desgarradas. El Arco de la Sangre —sin gracias cervantinas detrás— está lleno de sangre como nunca en su historia. El Alcázar se empina entre sus propias ruinas para saludar” (Ximénez de Sandoval, 1939, p. 296). La descripción ecfrástica del Zocodover¹⁹ como un aguafuerte enfatiza el patetismo de la escena, un hecho intensificado con la alusión al Arco de la Sangre, que encierra en su nombre la violencia de la lucha armada que se relata y permite esclarecer, todavía más, la finalidad de estos recursos —la filiación del episodio con otros hechos pretéritos—. Así entendemos las distintas alusiones incluidas en el planto por la pérdida de la ciudad:

¿Qué quedará dentro de ti, Toledo romántico de Bécquer y Zorrilla? ¿Qué habrán dejado de tu maravilla los ladrones de uñas largas y armas cortas de jaques, que han violado de blasfemias tus místicas esquinas? ¿Cuál de tus joyas habrán perdido para siempre los ojos de los hombres no nacidos, envueltas en la gasolina o la dinamita de los bárbaros asiáticos?... ¿Sobre

¹⁸ Como apunta Fernando Castillo: “En España, las ruinas surgidas de la guerra aparecen como el símbolo de la destrucción de la sociedad traída por la revolución y sobre todo de la creación de la nueva España que anunciaban los falangistas. Era el destruir para edificar que proclamaba Ximénez de Sandoval y que tenía en Madrid —la primera gran ciudad europea convertida en objetivo militar y bombardeada de manera continua e indiscriminada— el motivo esencial. Era una idea de las destrucciones en la que no había lugar para los horrores de la guerra, sólo servían para ejemplificar una épica que desdeñaba al vencido” (Castillo Cáceres, 2010, p. 532).

¹⁹ Justo antes describe la escena de esta guisa: “El cielo tiene los nubarrones amarillentos y grises del «Enterramiento del Conde Orgaz», que ahora preocupa también” (Ximénez de Sandoval, 1939, p. 291). De nuevo, son las coordenadas artísticas las que sirven al narrador para describir el ambiente. No es de extrañar, por tanto, que las ruinas del Alcázar presenten una particular textura artística, más aún si tenemos presente que, en ellas, “se observa a menudo una singular uniformidad de su colorido con el tono general del suelo en torno” (Simmel, 1934, p. 217).

qué Cristos despedazados, sobre los mantos de qué Vírgenes milagrosas se habrán revolcado aquellos milicianos sarnosos y malolientes que invadían la gracia de mi Madrid? ¿En qué bolsillo, junto a migajas de pan, tabaco de colillas y estampas pornográficas, estarán los tesoros de la Catedral Primada? ¿A qué chamarilero francés habrán ido a parar los lienzos todo espíritu —¿dónde estaba el pincel?— de Theotocópulis? ¿En qué rincón de basurero estarán los misales miniados con ángeles rosas y vírgenes azules? (1939, p. 293).

El tópico del *ubi sunt* emerge en este fragmento intensificando la violencia verbal de la descripción de la barbarie republicana. En consonancia con el conjunto de las novelas del terror rojo, la revolución es vista como la principal causa de la destrucción del patrimonio y como la pérdida del pasado glorioso nacional. En el fragmento anterior, se opta por el interrogante propio de dicho tópico literario con el fin de intensificar el sufrimiento del sujeto que observa, impotente, la decadencia de Toledo. Con todo, lejos de dar pie a una reflexión sobre el paso del tiempo, las abundantes preguntas retóricas presentes en el fragmento representan una crítica adicional a la acción destructora de la República. En cierto sentido, se resignifica el tópico y se acentúa la contraposición entre el pasado y el presente incidiendo en la visión negativa de este último. Es posible ver esto en las descripciones de los milicianos, “de uñas largas y armas cortas de jaques”, “sarnosos y malolientes”, así como en los elementos que contrastan con las obras de arte sacro: “la gasolina o la dinamita”, “migajas de pan, tabaco de colillas y estampas pornográficas”. De esta forma, el tópico del *ubi sunt* adquiere en el texto de Ximénez de Sandoval una función propagandística doble. Por un lado, su estado en el momento de la contemplación es aprovechado por el narrador para mover al lector de esta novela a la indignación contra el enemigo. Sin embargo, también permite identificar claramente el espacio que debe recuperarse para la patria —el Toledo anterior al asedio—: “Toledo es ya de España, aun cuando suenan fusiles y morteros. El Alcázar que siempre fue la Patria, es ahora plenamente de la Patria” (1939, p. 296). Una vez más, se recupera la concepción de la guerra como higiene del mundo, en este caso puesta ante los ojos del lector mediante el tópico de las ruinas. La fortaleza se superpone a sus restos materiales y deviene símbolo de la identidad nacional adaptado al imaginario falangista mediante la “purificación” por medio de la guerra.

CONCLUSIONES

La presencia de las ruinas en *Camisa azul*, de Felipe Ximénez de Sandoval, es un reflejo de la realidad de la guerra —la destrucción de algunos monumentos especialmente importantes para el franquismo y la Falange, como el Alcázar de Toledo—, pero su materialización en el texto literario permite establecer relaciones entre este y otros textos falangistas. Esto se explica por la reiteración de determinados motivos en la literatura y la propaganda del bando sublevado, que manifiestan un afán por instaurar mitos políticos que facilitasen la consolidación y la difusión ideológica. Las distintas manifestaciones literarias sobre el episodio del Alcázar de Toledo comparten por ello muchos rasgos comunes, como la alusión a los presentes en la fortaleza en el momento del asedio, la propaganda republicana sobre el hecho histórico, la lucha heroica o la equiparación del coronel Moscardó con Guzmán el Bueno, entre otros.

La estética de las ruinas es un fenómeno que ha recibido la atención de la historiografía y de los estudios literarios en el marco de la literatura de la Guerra Civil. La novela de Felipe Ximénez de Sandoval ofrece un testimonio digno de análisis porque muchos de sus recursos entroncan con la tradición clásica del motivo literario y merecen un análisis detenido dada su riqueza simbólica. La comparación con otras gestas históricas, el uso de recursos retóricos y poéticos presentes en la poética aurisecular o la contemplación romántica de la ruina permiten delimitar algunos antecedentes directos de esta novela y afianzar las reflexiones en torno al carácter romántico de la Falange. Las ruinas evocan un pasado histórico que se busca recuperar y, al mismo tiempo, simbolizan el sacrificio necesario para la creación de un nuevo orden de acuerdo con la palingenesis fascista. Entendidas como un símbolo que mira al pasado y al futuro, las ruinas constituyen un elemento de vital importancia para los escritores afines al bando sublevado: no solo delimitan una interpretación interesada de la historia, sino que apelan al imaginario colectivo del naciente Estado merced a su aspecto de puro recuerdo. Las ruinas, “debido a que tienen la forma de un recuerdo, permiten escapar a esta decepción: no son el recuerdo de nadie, pero se ofrecen a quien las recorre como un pasado que hubiera sido perdido de vista, que hubiera quedado olvidado, y que no obstante fuera aún capaz de decirle algo” (Augé, 2003, p. 88). Estas subrayan la potencia narrativa del episodio del Alcázar y evidencian cómo el franquismo imprimió sobre él numerosos relatos mitológicos que posibilitaron resignificar la fortaleza como un símbolo de la identidad

española frente a las distintas fuerzas leales a la República. No en vano, era una vía más para insertar el movimiento falangista en la historia universal: “El mundo recuperado por las ruinas tiene pues la forma de historia del mundo [...] y, por lo mismo, apunta ya a una significación universal” (Cataldo Sanguinetti, 2023, p. 66).

El recuerdo del Alcázar encerraba, así, una especial fuerza simbólica para los lectores de esta novela, un hecho que Ximénez de Sandoval se afana por mostrar a través de una expresión reiterativa, fácil, con reminiscencias que apuntan a una tradición reconocible. La evocación de grandes nombres del pasado, explícita e implícitamente, constituye un ejemplo más de la apropiación del pasado histórico llevada a cabo por la Falange con el fin de justificar la acción bélica, y, al mismo tiempo, dignifica la apología de la violencia fascista a través del simbolismo de la destrucción inherente a las ruinas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert, Mechthild (2003). *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*. Madrid: Visor Libros.
- Álvarez-Moreno, Raúl (2014). “La literatura de embajada como uso ideológico “nacional” del espacio: del testimonio combativo a la alegoría política”. *Hispanic Review*, 82. 1, p. 22.
- Amat, Jordi (2010). “Medio siglo de otro tiempo. Vida y obra de Agustín de Foxá”. En Jordi Amat (ed.). *Nostalgia, intimidación, y aristocracia*. Fundación Santander Central Hispano, pp. ix–lxix.
- Argullol, Rafael (2006). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acanalado.
- Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Aurell, Jaume y Burke, Peter (2013). “6. El siglo de la historia: historicismo, romanticismo, positivismo”. En Aurell *et. al.* (eds.), *Comprender el pasado: una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid: Akal, pp. 199–235.

- Barthes, Roland (2012). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Borrás, Tomás (1963). *Checas de Madrid*. 5ª. Madrid.
- Box, Zira (2010). *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cano Ballesta, Juan (1999). *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-Textos.
- Casariego Fernández, Jesús Evaristo (1939). *La ciudad sitiada*. San Sebastián: Editorial Española.
- Castillo Cáceres, Fernando (2010). *Capital aborrecida: la aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*. Madrid: Editorial Polifemo.
- Cataldo Sanguinetti, Gustavo (2023). “Las ruinas: una poética del tiempo”. *Boletín de Estética*, 62, pp. 35-69. DOI: <https://doi.org/10.36446/be.2023.62.315>.
- De Foxá, Agustín (1937). “Arquitectura hermosa de las ruinas”. *Vértice*, 1.
- De Foxá, Agustín (1938). *Madrid, de Corte a cheka*. San Sebastián: Librería Internacional.
- Espina, Concha (1938). *Las alas invencibles*. San Sebastián: B. I. M. S. A.
- Fernández Arias, Adelardo (1937). *Madrid bajo ‘El terror’. 1936-1937. (Impresiones de un evadido, que estuvo a punto de ser fusilado)*. Zaragoza: Librería General.
- Gentile, Emilio (2019). *Fascismo. Historia e interpretación*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, Ángel (2008). *Arte y Terror*. Barcelona: Mudio&Co.

Griffin, Roger (2010). *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid: Akal.

Hernández, P. C. y Hurtado, U. A. (2019). “La representación las ruinas medievales en la pintura romántica: algunas claves discursivas, estéticas e imaginarias (s. XIX)”. *Revista Círculo Cromático*, 2, pp. 47-81.

Íñiguez Egado, Alain (2021). “Perspectivas históricas en la novela triunfalista: la toma del Cuartel de la Montaña y el asedio del Alcázar de Toledo en *Madrid, de Corte a cheka*, de Agustín de Foxá”. En Diego Santos Sánchez y Fernando Larraz (eds.), *Discursos de la victoria. Modelos de legitimación literaria y cultural del franquismo*. Berlín: Peter Lang Verlag, pp. 21-39.

Íñiguez Egado, Alain (2024a). *La novela del terror rojo en Madrid (1937-1939): lo grotesco como mecanismo de propaganda*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía, Madrid. Handle: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/107747> [15/01/2025].

Íñiguez Egado, Alain (2024b). “A Madrid: 682 de Juan Ignacio Luca de Tena y la literatura fascista española: narración e ilustración al servicio de la propaganda”. *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 30, pp. 235–253. DOI: <https://doi.org/10.1344/452f.2024.30.12>.

Jouannais, Jean-Yves (2017). *El uso de las ruinas (Retratos obsidionales)*. Barcelona: Acantilado.

Lara Garrido, José (1999). “El motivo de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro. Funciones de un paradigma nacional: Sagunto”. En José Lara Garrido. *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*. Málaga: Analecta Malacitana, pp. 251-308.

Lara Garrido, José (2021). “La poética de las ruinas en el Siglo de Oro”, *Analecta Malacitana. Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 41, pp. 9–117. DOI: <https://doi.org/10.24310/analecta.v41i.13080>.

- Llorente Hernández, Ángel (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor Libros.
- López Bueno, Begoña (1986). “Tópica literaria y realización textual: Unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los siglos de oro”, *Revista de Filología Española*, 66(1/2), pp. 59–74. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1986.v66.i1/2.463>.
- López Martínez, María Isabel (2007). *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid: Arco/Libros.
- Mainer, José-Carlos (1971). *Falange y literatura: antología*. Barcelona: Labor.
- Mainer, José-Carlos (1989). “La retórica de la obviedad: ideología e intimidad en algunas novelas de guerra”. En José-Carlos Mainer. *La corona hecha trizas. 1930-1960*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 139-170.
- Mainer, José-Carlos (2001). “Conversiones. Sobre la imagen del fascismo en la novela española de la primera postguerra”. En Paul Aubert (ed.). *La novela en España (siglos xix-xx)*. Madrid: Casa de Velázquez. <https://doi.org/10.4000/books.cvz.2647>
- Martín Rodríguez, Mariano (2009). “Introducción (Prescindible para los lectores que no quieran saber antes de tiempo de qué tratan estas historias). La literatura especulativa de Agustín de Foxá”. En Agustín de Foxá. *Historias de ciencia ficción: relatos, teatro, artículos*. Madrid: La biblioteca del laberinto, pp. 5-91.
- Martín Rodríguez, Mariano (2010). “Entre el Modernismo y la modernidad: notas sobre la producción literaria no especulativa de Agustín de Foxá”. *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 71, pp. 16–39.
- Mendoza Yusta, Rafael (2012). “Arte y propaganda en la Guerra Civil: las láminas de Kemer”. *Arte, arqueología e historia*, 19, pp. 161–170.

Michonneau, Stéphane (2014). “Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo”. En Xosé-Manoel Núñez Seixas y Stéphane Michonneau (eds.). *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, <https://hal.science/hal-01686039> [11/01/2025].

Miquelarena, Jacinto (1938). *El otro mundo*. Burgos: Ediciones Castilla.

Núñez Seixas, Xosé-Manoel (2006). *¡Fuera el invasor! nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid: Marcial Pons.

Pérez Bowie, José Antonio (1991). “Falange y Romanticismo”. En Roberto Dengler (coord.). *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 627–641.

Preston, Paul (2013). *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona: Debolsillo.

Quintanilla, Luis (2015). *Los rehenes del Alcázar de Toledo*. Sevilla: Renacimiento.

Reig Tapia, Alberto (1998). “El asedio del Alcázar: mito y símbolo político del franquismo”. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 101, pp. 101–129.

Reig Tapia, Alberto (2006). *La cruzada de 1936: mito y memoria*. Madrid: Alianza.

Russo, Antonella (2018). “Rovine e macerie. Appunti su un topos nell'estetica letteraria del bando azul”. *Artifara*, 18, pp. 99-115. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/2557>.

Sánchez Biosca, Vicente (2008). “Arquitectura, lugar de memoria y mito. El Alcázar de Toledo o la imagen prendida”. En José Ignacio Casar Pinazo y Julián Esteban Chaparría (coords.). *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Valencia: Pentagraf Editorial, pp. 71–84, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3119920> [14/01/2025].

- Sánchez Biosca, Vicente (2012). “Iconografía del miedo. El cine y el «terror rojo»”. En Nancy Berthier y Vicente Sánchez Biosca (coords.). *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra Civil española*, pp. 99–114, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5700457> [14/01/2025].
- Santiáñez, Nil (2013). *Topographies of Fascism. Habitus, Space and Writing in Twentieth-Century Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- Santonja, Gonzalo (1996). *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado*. Madrid: Noesis.
- Sawicki, Piotr (2010). *La narrativa española de la Guerra Civil (1936-1975): Propaganda, testimonio y memoria creativa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-narrativa-espanola-de-la-guerra-civil-19361975-propaganda-testimonio-y-memoria-creativa--0/> [14/01/2025].
- Silva, Umberto (1977). *Arte e ideología del fascismo*. Valencia: Fernando Torres.
- Simmel, George (1934). “Las ruinas”. En George Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 210–220.
- Soldevila Durante, Ignacio (2001). *Historia de la novela española: 1936-2000*. Madrid: Cátedra.
- Ximénez de Sandoval, Felipe (1939). *Camisa azul (Retrato de un falangista)*. Valladolid: Editorial Santarén.
- Zamora Gómez, Félix (2024). “Esconder la destrucción, mostrar la ruina: arquitectura, imagen e historicidad de la reconstrucción en la España de la posguerra”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25. 1, pp. 51-76. DOI: <https://doi.org/10.1080/14636204.2024.2309168>.