

JAVIER RODRÍGUEZ GONZÁLEZ  
BEATRIZ GARCÍA PRIETO  
MARÍA LUISA ALVITE DÍEZ  
(EDS.)

# La dictadura franquista

## Estudios temáticos y perspectivas multidisciplinares



ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA  
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

© de los textos: sus respectivos autores, 2024

Motivo de cubierta: © Manuel Sierra, 2024

© de esta edición: Ediciones Trea  
Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D  
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)  
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712  
trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici  
Producción: Patricia Laxague Jordán  
Corrección: Patricia Martínez Fernández [Textos a punto]  
Maquetación: Alberto Gombáu [Proyecto Gráfico]

D. L.: AS 00008-2024  
ISBN: 978-84-19823-78-6

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Índice

Presentación .....	15
Javier RODRÍGUEZ GONZÁLEZ	
 <b>Mujeres bajo la dictadura franquista: entre la represión, la resistencia y la connivencia</b>	
La posguerra y la nueva cotidianidad para las extremeñas. Mi delito: «bellotera».....	21
Desirée RODRÍGUEZ MARTÍNEZ <i>Universidad de Alcalá</i>	
El patronato de protección a la mujer y la obra de redención de mujeres caídas. Un estudio comparativo de dos instituciones de control moral durante la dictadura franquista .....	45
Laura BOLAÑOS GINER <i>Universidad Complutense de Madrid</i>	
La toma de conciencia de las mujeres como colectivo. El inicio del movimiento feminista en Mallorca durante la dictadura franquista.....	61
Marina CASTILLO FUENTESAL <i>Universitat de les Illes Balears</i>	
Las primeras fusiladas en el Muro de Paterna .....	77
Vicenta VERDUGO MARTÍ <i>Florida Universitaria (centro adscrito a la Universidad de Valencia)</i>	
Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer: el cuerpo femenino en el imaginario de las derechas españolas durante la Segunda República .....	95
Amara RUBIO GÓMEZ <i>Universidad de Valladolid</i>	
«Y nosotros, ni un arma ni un cuchillo». La resistencia de las mujeres en Valladolid frente a la sublevación franquista .....	109
María Jesús IZQUIERDO GARCÍA, José Mariano Rodríguez Rico y Gonzalo Franco Blanco ( <i>Investigadores de la Fundación Jesús Pereda de CC. OO. de Castilla y León</i> )	

Los años cincuenta: de la arquitectura institucional a la propaganda del franquismo. La Casa Sindical de Ramón Cañas en la ciudad de León.....	1041
Javier CABALLERO CHICA <i>Universidad de León</i>	
Granadas Lafitte en el Frente Norte de la guerra civil española: restos materiales documentados en el municipio de San Emiliano (Babia, León).....	1061
Javier REVILLA CASADO, Ana Cristina RODRÍGUEZ GUERRA y Sergio A. PEÑA PÉREZ <i>Universidad de León</i>	
<b>Construcción ideológica y simbología formal en el franquismo: la Casa Sindical de Madrid, moderna expresión del nacional-sindicalismo .....</b>	<b>1083</b>
Rodrigo ALMONACID CANSECO <i>Dr. Arquitecto. Profesor Universidad de Valladolid</i>	
Alberto RUIZ COLMENAR <i>Dr. Arquitecto. Profesor Universidad Politécnica de Madrid</i>	
Análisis arqueológico del frente cubierto por las divisiones 71 y 72 en Ávila.....	1105
Pablo SCHNELL QUIERTANT <i>Colectivo Guadarrama y Asociación Española de Amigos de los Castillos</i>	
Biografías de hormigón: un estudio arqueológico de las fortificaciones de la guerra civil en el País Vasco (1936-1937) .....	1133
Josu SANTAMARINA OTAOLA <i>Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU)</i>	
Xabier HERRERO ACOSTA <i>Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU)</i>	
 <b>El postfranquismo: luces y sombras de la Transición</b>	
Txiberta (1977), «la cumbre política» de las organizaciones vascas: tiempo de estrategias, pactos imposibles y rupturas deseadas.....	1155
Gotzon GARMENDIA AMUTXASTEGI <i>Universidad Pública de Navarra</i>	
La peculiaridad del inmovilismo de José Utrera Molina y su doble vocación política y militar.....	1179
María del Mar OSUNA PÉREZ <i>Doctoranda UNED</i>	
 Retorno tardío de un exiliado y la concesión de la nacionalidad española.	
El caso de Carlos Hugo de Borbón-Parma .....	1195
Juan Carlos SENENT SANSEGUNDO <i>Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)</i>	

# Construcción ideológica y simbología formal en el franquismo: la Casa Sindical de Madrid, moderna expresión del nacional-sindicalismo

RODRIGO ALMONACID CANSECO

*Dr. Arquitecto. Profesor Universidad de Valladolid*

[rodrigo.almonacid@uva.es](mailto:rodrigo.almonacid@uva.es)

ALBERTO RUIZ COLMENAR

*Dr. Arquitecto. Profesor Universidad Politécnica de Madrid*

[alberto.ruizc@upm.es](mailto:alberto.ruizc@upm.es)

El objeto de la presente investigación es mostrar la profunda vinculación de los principios ideológicos del nacional-sindicalismo de la dictadura franquista con la arquitectura que contribuyó a construir física y simbólicamente el nuevo régimen surgido tras la guerra civil española. Para ello, se ha tomado como caso de estudio la sede central de la Delegación Nacional de Sindicatos (habitualmente conocido como *Casa Sindical* o edificio de *Sindicatos*, proyectado y construido en el Paseo del Prado de Madrid entre 1950 y 1957) por tratarse de una de las obras más representativas del primer franquismo, a caballo entre el final del precario periodo autárquico de los años cuarenta y «los brillantes años cincuenta»<sup>1</sup> de la arquitectura española.

Este edificio es considerado por los historiadores de la arquitectura española como uno de los primeros ejemplos de modernidad arquitectónica en el panorama nacional de la posguerra. Entre otras desgraciadas consecuencias, las autoridades franquistas habían cercenado cualquier atisbo de vanguardia en la disciplina al identificar sin fisuras la estética del funcionalismo europeo con la ideología que había alumbrado la Segunda República, por lo que la producción arquitectónica en la inmediata posguerra española tomó una dirección muy diferente a la del resto de Europa. Sin embargo, la generación de arquitectos que comenzó su carrera profesional en los años posteriores a la guerra consiguió, poco a poco, conectar el

<sup>1</sup> Expresión utilizada como parte del título del catálogo de una exposición homónima, que alude al carácter vanguardista de una parte de la arquitectura española proyectada en la década de 1950 a 1960, notablemente distinta de la producida en la década anterior. Cfr. José Manuel Pozo (ed.): *Los brillantes 50: 35 proyectos*, Pamplona: Ediciones T6, 2004.

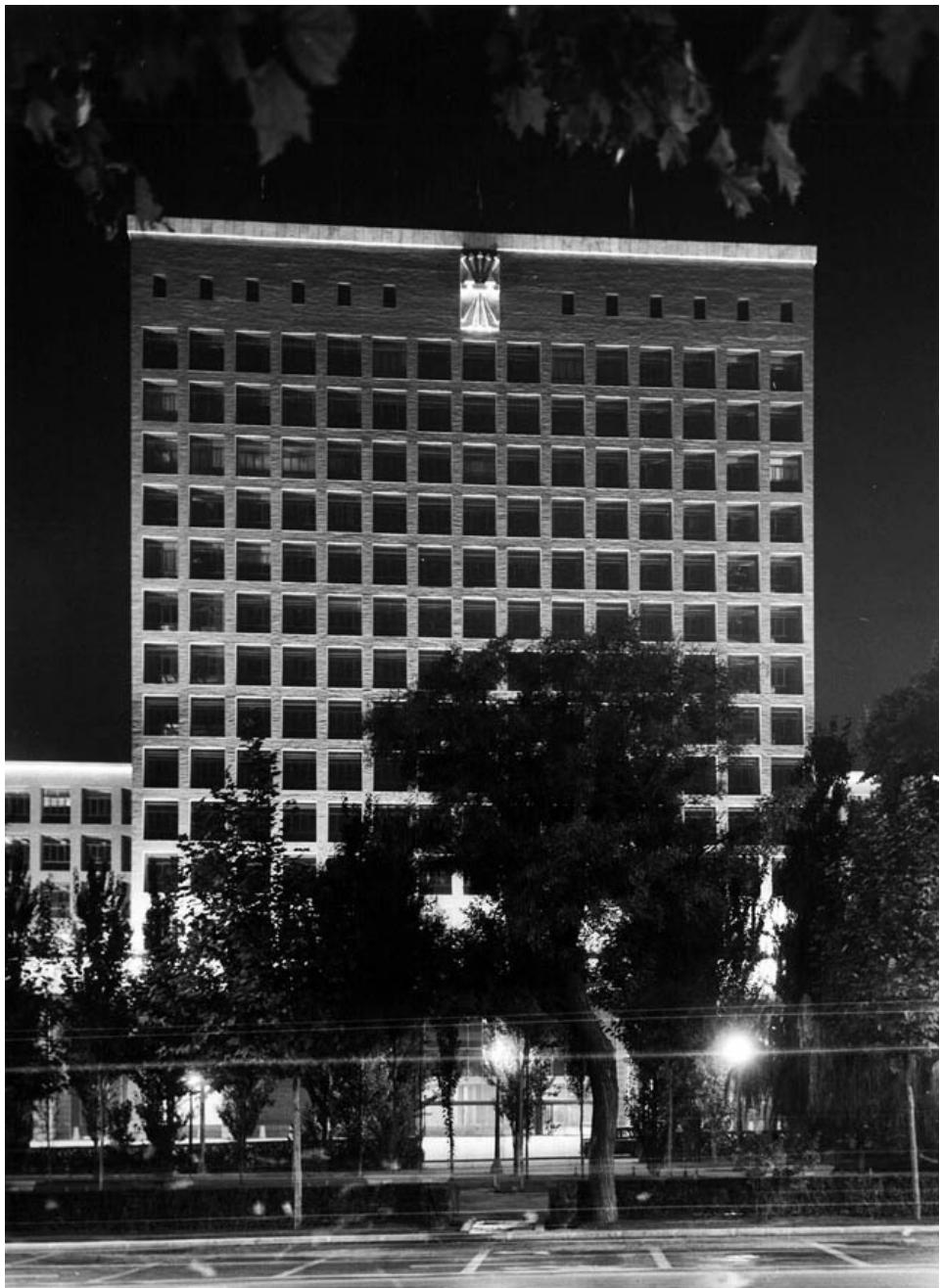


FIGURA 1. Fachada de la Casa Sindical de Madrid hacia el Paseo del Prado. (Fuente: *Informes de la Construcción*, n.º 96, diciembre de 1957)

ensimismado ambiente arquitectónico nacional a la modernidad internacional y demostrar que, más allá de las dificultades económicas, sociales e incluso políticas derivadas de la situación en el país, la capacidad de generar buena arquitectura no se había perdido. Es el caso del edificio que nos ocupa, la Casa Sindical de Madrid, y de sus arquitectos, Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto.

Se trata, como decimos, de uno de los primeros edificios que proponían un cambio en las formas de la arquitectura española tras la guerra civil, más en la línea del New Empiricism europeo, una versión neorrealista del funcionalismo, pero sin su estética impostada.<sup>2</sup> Aparentemente, el proyecto no respondía a la expresión arquitectónica habitualmente empleada para adscribirse al espíritu imperialista marcado desde el Gobierno del general Franco.<sup>3</sup> El edificio de Sindicatos se ha estudiado históricamente como un ejercicio insólito de sus arquitectos por eludir las consignas oficiales. Sin embargo, como veremos, esas directrices estilísticas no eran tan claras en absoluto. El proyecto parte de unos condicionantes complejos, en los que se trata de conciliar la conceptualización idealizada del organismo que debía albergar (el conocido como *Sindicato Vertical*, entidad que plasmaba las aspiraciones falangistas de un Estado nacional-sindicalista) con el gusto dominante de la sociedad española, aunque finalmente la respuesta formal resultase muy alejada de lo que se reclamaba popularmente. Analizaremos a continuación esta compleja realidad, influida por múltiples factores (entre los que destacan sobremanera los de índole ideológica) que intervinieron en el desarrollo del proyecto y la obra objeto de estudio.

Es necesario aportar un cierto contexto y tener en cuenta que a la construcción social que se pretendió imponer tras la guerra civil la acompañaba un reflejo necesario en el estilo identificativo de los edificios representativos del régimen. A falta de mejores ideas, y teniendo en cuenta la durísima situación económica y social del país tras tres años de conflicto, se había decidido enfocarse hacia la gran arquitectura nacional (la severidad mística de El Escorial de Juan de Herrera y la del orden académico del Museo del Prado de Juan de Villanueva), orientadas a una mímesis historicista que pretendía resucitar, en la medida de lo posible, un glorioso pasado imperial que ayudara a levantar el maltrecho espíritu nacional. Ejemplo de ello es el conocido edificio del Ministerio del Aire, obra de Luis Gutiérrez Soto, contem-

<sup>2</sup> Cfr. Rodrigo Almonacid: «La continuidad de lo moderno en la arquitectura española de los años 40», en R. Sánchez Lampreave (ed.): *Los años CIAM en España. La otra modernidad*, Madrid: Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, 2017, pp. 212-226.

<sup>3</sup> Así lo reflejan, al comentar esta obra, autores tan prestigiosos como Gabriel Ruiz Cabrero en *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000* (Tanaïs, 2001), Lluís Domènech en *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España* (Tusquets, 1978), o Ángel Urrutia en *Arquitectura española siglo xx* (Cátedra, 1997).



FIGURA 2. Diario ABC, 20 de abril de 1963, pp. 41 y 43

poráneo en su construcción al edificio Sindicatos, aunque proyectado unos años antes. Aunque Gutiérrez Soto se había alineado durante la década de 1930 con la arquitectura vanguardista (los cines Europa y Barceló, en Madrid, son dos ejemplos racionalistas de su obra previa a la guerra civil), había sido capaz de adaptar su estilo para encajar con los nuevos gustos del régimen franquista. Años después, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, justificó estos vaivenes estilísticos apelando al «poder obsesionante de hacer una arquitectura “así”, a la española, en abierto contraste con aquella otra que nuestros sentimientos, quizás apasionadamente, consideraron falsa y apátrida».<sup>4</sup> Tengamos en cuenta, en todo caso, que pocos arquitectos de la época tuvieron la posibilidad de acometer un viaje parecido, ya que el exilio (exterior o interior) fue el destino de muchas de las figuras relevantes de la arquitectura moderna española.

<sup>4</sup> Discurso pronunciado el 15 de mayo de 1960 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el título «Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura». Recogido en Luis Gutiérrez Soto: *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 2.<sup>a</sup> ed., 1982.

El régimen tenía claro el estilo que había que censurar, aunque no tanto el que debía identificar al Nuevo Estado, a menudo derivando en cuestiones formales de mera retórica simbólica,<sup>5</sup> equivalentes en lo arquitectónico al obligado saludo, bandera, escudo e himno fascistas en la inmediata posguerra. Como decíamos antes, la arquitectura herreriana se convirtió en un faro de referencia, pero, más allá de algunos ejemplos puntuales, no resultaba viable reconstruir el país con base en chapiteles de pizarra y severos huecos de piedra. La situación económica dificultaba el acceso a los materiales habituales de construcción que, además, se destinaban de forma prioritaria a la rehabilitación de infraestructuras, por lo que los arquitectos tuvieron que echar mano de recursos de la tradición constructiva mediterránea. En cierto modo, la estructura económica de los primeros años de la posguerra, basada en el aislamiento y la autogestión, afectó inevitablemente a la arquitectura, derivando en una suerte de «construcción autárquica» resultante de las dificultades para el abastecimiento de materiales.<sup>6</sup> Así, la proliferación de construcciones de ladrillo tuvo, seguramente, más que ver con su característica de material local, fácil de fabricar, suministrar y colocar, que con un anhelo estilístico marcado por las autoridades.

Las directrices respecto al nuevo estilo se centraban más en cuestiones simbólicas y políticas que en las formales o constructivas. Así, la nueva arquitectura debía servir de soporte artístico al consabido «espíritu nacional». Las indicaciones al respecto de esta «arquitectura del régimen» aparecían esbozadas en la Ley de 23 de septiembre de 1939, que creaba la Dirección General de Arquitectura y mencionaba una característica que resulta de gran importancia a la hora de analizar el caso de estudio seleccionado en la presente investigación. En ella se especifica que «los profesionales, al intervenir en los organismos oficiales, serán representantes de un criterio arquitectónico sindical-nacional, previamente establecido por los órganos supremos».<sup>7</sup> En el mismo *Boletín Oficial del Estado* se comunicaba, además, el nombramiento de Pedro Muguruza como primer director general de Arquitectura, con el encargo de dirigir y ordenar las actividades profesionales de los arquitectos españoles. No obstante, conviene precisar que ese pretendido «estilo nacional» no fue explícitamente definido por Muguruza, como reflejaban sus propias palabras

<sup>5</sup> Sambricio calificó esta manera de proceder como de incorporación de un «*atrezzo* fascista carente de sentido», poniendo como ejemplo el Mercado de Mayoristas de Málaga, y sobre todo, el mencionado Ministerio del Aire en su doble versión, con «atuendo» filonazi o escurialense, solo diferenciables en sus fachadas, pero no en su organización funcional interna. Cfr. Carlos Sambricio: «Historiografía. Ideologías y reforma urbana: Madrid, 1920-1940», *Arquitectura*, 199 (1976), pp. 77-88.

<sup>6</sup> Enrique Azpilicueta Astarloa: *La construcción de la arquitectura de postguerra en España (1939-1962)*, tesis doctoral, E. T. S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

<sup>7</sup> BOE del 30 de septiembre de 1939.

en la conferencia que dictó con motivo de la Exposición de la Reconstrucción en España el 26 de junio de 1940:

He escuchado una porción de veces la pregunta impaciente de cómo va a ser el estilo de la nueva arquitectura nacional. Algunas personas que me hicieron esta pregunta quedaban un poco extrañadas al decírselas que no importa nada el estilo, por estar absolutamente seguro de no llegar a conocer el estilo de la arquitectura nacional. Y es que un estilo se forma en el tiempo, a lo largo de muchos años, por el perfeccionamiento sucesivo, en la práctica de una técnica con la máxima honradez, para llegar a una verdadera perfección llevada a cabo con el mayor empeño.<sup>8</sup>

Lo cierto es que el estilo que identificamos con la posguerra española derivó, fundamentalmente, de la propia experimentación de los arquitectos y de su particular interpretación de algunas ideas, deliberadamente ambiguas, que fueron transmitidas a través de todos los cauces posibles, tanto oficiales como de alcance más generalista. Si el decreto oficial ya era poco concreto, las consignas lanzadas a través de los periódicos caían en un lenguaje afectado y un tanto ridículo que se convirtió en característico de la época.

Pocos días después de la victoria en la guerra, el diario *ABC* publicaba un significativo artículo a página completa, firmado por el arquitecto Rafael Hidalgo de Caviedes con el título «Notas para una arquitectura de posguerra».<sup>9</sup> En el texto se planteaba un decálogo al que el arquitecto debía ceñirse, e incluía consignas como: «Artículo 1.º Deberás plasmar la victoria con un estilo sólido, cimentado [...]. Art. 9.º Aunque crees un nuevo estilo, en el momento de sembrar la simiente no olvides de quien naciste. Art. 10.º Proyecta al pleno sol con que la nueva España te ilumina hasta cegarte de su verdad». No es casual que estas consignas aparecieran en un medio de difusión generalista. No iban destinadas tanto a los arquitectos en sí como al público, que, a fin de cuentas, acabaría siendo juez de la nueva imagen del país. Como veremos, este condicionante también influyó en el proyecto del edificio Sindicatos. El sistema tenía una componente propagandística innegable. Este tipo de arquitectura, que aludía directamente a la nostalgia imperial tan del gusto del régimen franquista, era adoptado por los profesionales, y, lo que es más importante, reclamado por la población. Así se comprende que algunos de los edificios

<sup>8</sup> Pedro Muguruza: «Arquitectura popular española», Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, 1940, p. 13. Conferencia del Director General de Arquitectura leída el 26/06/1940 en el Salón de Actos de la Exposición de la Reconstrucción de España. Recogida en Carlos Irisarri: «El político arquitecto», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º extra 2, 2015, p. 221.

<sup>9</sup> Rafael Hidalgo de Caviedes: «Notas para una arquitectura de postguerra», *ABC*, 26 de julio de 1939, p. 6.

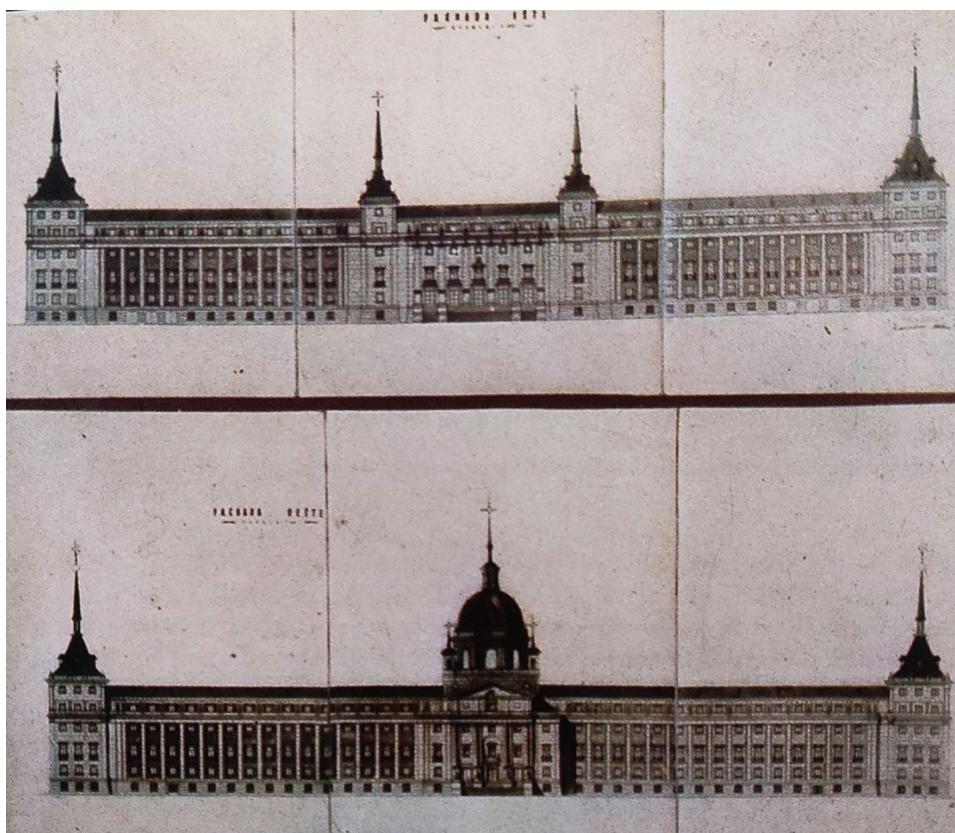


FIGURA 3. Proyecto de la Casa del Partido, sede de Falange (no construido), realizado por Olasagasti, Castell y Ambrós en 1942. (Fuente: Daniel Sueiro y Bernardo Díaz: *Historia del franquismo*, Sedmay, 1978)

institucionales proyectados en este momento destilen un aspecto caduco ya desde sus imágenes iniciales.

Ese fue el caso de la fallida Casa del Partido de Falange, proyecto que tiene relación, como veremos, con el destino original del edificio de Sindicatos. Dentro de las directrices del Plan de Ordenación Urbana de Madrid redactado por Pedro Bidagor y aprobado en 1946 se incluía el tratamiento de la cornisa del Manzanares como la fachada del Madrid «imperial». En esta se debían suceder de forma simbólica los edificios representativos de los pilares de la nueva España: Patria, Iglesia y Movimiento Nacional. A los dos existentes, el Palacio Real y la catedral de la Almudena, debía acompañarlos la Casa del Partido, sede de Falange, para el que se reservaban los terrenos del antiguo cuartel de la Montaña, en la localización actual del templo

de Debod. No obstante, el proyecto de la Casa del Partido ya había sido encargado y realizado años antes, en 1942, por los arquitectos falangistas Eduardo Olasagasti, José María Castell y Manuel Ambrós. Y conviene saber que Francisco Cabrero, siendo aún estudiante, había sido colaborador en el estudio de Olasagasti en 1940.

La historia del edificio de la Casa del Partido refleja, en cualquier caso, las contradicciones entre las posiciones teóricas de los ideólogos del régimen y la realidad social del país en la década de 1940. La situación económica hizo imposible acometer gran parte de los proyectos, y pronto hubo que tomar la decisión de priorizar los trabajos más urgentes de reconstrucción por encima de las utópicas ideas de glorificación imperial, excepción hecha del complejo monumental del Valle de los Caídos. La tercera realidad se impuso, y aquellas aspiraciones hubieron de limitarse a algunas fachadas del Paseo de Rosales. Además de las dificultades para financiar todos estos proyectos, es necesario tener en cuenta la progresiva pérdida de influencia de Falange en la política nacional y la desaparición, tras la Segunda Guerra Mundial, de los regímenes fascistas en Alemania e Italia que habían servido de soporte ideológico al franquismo fuera de España.

En cualquier caso, el mensaje iba calando en la sociedad civil. Ya en 1947, muy avanzado el proceso de reconstrucción del país, *ABC* publicaba un editorial, firmado por José Camón Aznar, titulado «Hacia una arquitectura nacional»:

Este momento arquitectónico se ha visto desasistido de gracia. No ha sabido vincular ningún primor, ninguna huella emotiva y personal a las exigencias estructurales. No ha logrado hacer brotar de la misma entraña técnica del monumento ningún sistema decorativo auténticamente afín a las leyes constructivas. Ha habido, pues, necesidad de conjugar un estilo histórico con las nuevas modalidades arquitectónicas. Y observamos con gozo que las más recientes construcciones tienden a inspirarse en la arquitectura de una época mal estudiada, pero de gran interés hispánico: la de Felipe III.<sup>10</sup>

Una vez superada la primera posguerra, las consignas oficiales se relajaron, la situación económica mejoró, y, consecuentemente, la construcción volvió a funcionar como motor de prosperidad del país. Con este panorama y en una década, la de 1950-1960, en la que la apertura de España a la realidad de la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial no tenía vuelta atrás, la generación de arquitectos que había recibido el encargo de reconstruir el país no se sintió, en general, inclinada a atender esos preceptos trasnochados del pasado histórico nacional como expresión de la arquitectura del presente y futuro inmediato. Este grupo de jóvenes arquitectos

<sup>10</sup> José Camón Aznar: «Hacia una arquitectura nacional», *ABC*, 20 de septiembre de 1947, p. 3.

tos se debatía entre la inevitable obediencia a las directrices oficiales y sus propias inquietudes.

Es el caso de los autores del edificio Sindicatos, Francisco Cabrero y Rafael Aburto. Ambos habían terminado sus estudios de arquitectura al finalizar la guerra y participaron en diversos concursos llenos de «ilusión revolucionaria».<sup>11</sup> Ambos tuvieron, a lo largo de los años, puestos de importancia en el organigrama del Estado, Cabrero como jefe del Departamento Técnico de la Obra Social del Hogar y Aburto como arquitecto asesor de la Oficina Técnica de la Jefatura Provincial de Toledo. Como expondremos más adelante, esta condición de profesionales de confianza de las autoridades franquistas facilitó su acceso al encargo de la Casa Sindical. Pero, además de eso, Cabrero pudo viajar con asiduidad al extranjero, conocer los planteamientos con los que en el resto de Europa se planteaba la reconstrucción, y visitar de primera mano propuestas muy alejadas del ambiente arquitectónico del resto de sus colegas españoles. Incluso, antes de integrarse en la O. S. H., pudo realizar un decisivo viaje a Roma en 1941, que le permitió entrar en contacto con la vanguardia racionalista italiana, de corte mucho más avanzado que lo que se proponía en España, y donde pudo advertir una «nueva modernidad»<sup>12</sup> que, en cualquier caso, iba a tener que adaptar a las precarias condiciones técnicas y económicas derivadas del aislamiento internacional de España.

El contexto en el que aparece el edificio de Sindicatos es complejo desde el punto de vista económico y social, como no lo es menos la orientación estilística de la arquitectura a finales de la década de los años cuarenta. Como hemos visto, no era fácil dar con la tecla de la imagen de un edificio que debía seguir las directrices de una ortodoxia arquitectónica poco clara, cumplir una función representativa del máximo nivel y, por si fuera poco, plantarse de forma rotunda frente al Museo del Prado, uno de los edificios más característicos de la tradición arquitectónica española y máximo referente estético en la posguerra, junto a El Escorial. Este último condicionante es, posiblemente, el que más dificultades planteó, ya que el proyecto tuvo que enfrentarse, desde bien pronto, al gusto, inducido o no, de la población general. Es sintomático que incluso en la actualidad se siga viendo este edificio con cierta desconfianza. Los argumentos en su contra inciden, por regla general, en que vino a sustituir a un, aparentemente, valiosísimo palacete neomudéjar del Paseo del Prado, el palacio de Xifré, o que su silueta desmerece del perfil neoclásico del museo proyectado por Juan de Villanueva, con el que queda obligadamente enfrentado.

<sup>11</sup> Carlos Sambricio: «Aburto vs. OS: la nueva imagen arquitectónica de la tradición», en I. Bergera: *Rafael Aburto*. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2005, p. 26.

<sup>12</sup> Francisco de Asís Cabrero: «Comentario a las tendencias estilísticas», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 15 (1948), pp. 8-12.



FIGURA 4. Vista aérea del emplazamiento de la Casa Sindical frente al Museo del Prado, c. 1957.  
(Fuente: Javier Climent: *Francisco Cabrero, arquitecto. 1939-1978*, Madrid: Xarait, 1979)

En estas condiciones, ¿podemos considerar la Casa Sindical como un reflejo en la arquitectura del poder franquista? ¿Hasta qué punto esta obra representaba la idea que de la arquitectura nacional tenían las autoridades? Y, si la respuesta es negativa, ¿cómo consiguió este insólito proyecto superar todas las fases, desde el concurso de anteproyectos convocado por la Delegación Nacional de Sindicatos en 1949, pasando por la realización del proyecto de ejecución definitivo en 1950, para, finalmente, ser construido y entrar en servicio a partir de 1957?

Tanto si entendemos a la Casa Sindical como el «canto del cisne» del primer franquismo como si es considerado como el «rompehielos» hacia la modernidad de la arquitectura de posguerra en España, lo cierto es que la nueva sede madrileña del Sindicato Vertical estaba obligada a asumir un supremo ejercicio de representación

del régimen, por motivos diversos.<sup>13</sup> Por una parte, porque había de visibilizar la idea unitaria del nacional-sindicalismo, uno de los ejes básicos del fascismo español. Por otra parte, porque, tras los fallidos proyectos megalómanos para la cornisa del Manzanares anteriormente señalados, esta obra debía recoger el testigo de la carga representativa oficial del régimen en la capital, iniciada con la construcción del Ministerio del Ejército del Aire a partir de 1942.

Seguramente esta enorme carga representativa depositada en el futuro edificio llevó a las autoridades de la Delegación Nacional de Sindicatos (D. N. S.) a elegir una ubicación preferente en la capital del España: nada más y nada menos que frente por frente con el Museo del Prado del arquitecto Juan de Villanueva, símbolo de la arquitectura academicista auspiciada desde la Dirección General de Arquitectura. De esta forma, el nuevo edificio debía establecer un diálogo inevitable con la mitificada obra neoclásica y, por extensión, con todo lo que ella representaba en aquel momento crítico para la dictadura. Parece obvio señalar, en consecuencia, que la primera evidencia del ejercicio de poder relativo a esta obra es la simbólica elección del solar para su construcción, en tanto que manifestación de la voluntad propagandística y de autoafirmación del régimen a finales de la década de 1940; en el fondo, se repetía ese interés por ocupar un lugar eminentemente simbólico en la capital del Estado, pues la (fallida) Casa del Partido en la cornisa imperial del Manzanares unía su destino histórico al del Palacio Real de Oriente y la catedral de la Almudena.

El hecho de que esta obra pública decidiera realizarse siguiendo la fórmula de concurso de anteproyectos abierto a cualquier arquitecto titulado en España es reflejo de la necesidad de recoger ideas que pudieran ser útiles para los fines de la organización sindical. En contraposición a esa aparente postura receptiva de las bases del concurso, publicadas en el BOE n.º 114 de 24 de abril de 1949,<sup>14</sup> se desprende el férreo control que quiere ejercerse desde la dirección de la D. N. S. En su apartado V, las bases fijan expresamente la composición del jurado que habría de evaluar las propuestas de los concursantes, quedando integrado por cinco miembros de organizaciones sindicales y cinco arquitectos, de los que dos de ellos pertenecerían a la D. N. S. o a la Obra Sindical del Hogar (O. S. H.). También se deja claro que la dirección facultativa de las obras (caso de ser encargada a los redactores del proyecto definitivo, cuestión en potestad del promotor) debería contar con la colaboración

<sup>13</sup> Rodrigo Almonacid: «Los años 40: entre tradición y modernidad. Cabrero y Aburto: la Casa Sindical», en G. Cimadomo: *Arquitectura Española y tecnología. Siete episodios clave del siglo xx*, Málaga: Recolectores Urbanos, 2021, pp. 41-68.

<sup>14</sup> Las bases completas del concurso de anteproyectos para la Casa Sindical de Madrid fueron publicadas en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 89, de mayo de 1949, s/p.



FIGURA 5. Maqueta del anteproyecto presentado por Francisco Cabrero en el concurso para la Casa Sindical de 1949. (Fuente: Archivo del Servicio Histórico del coam, legado F. Cabrero, referencia LCT.F012)

de un arquitecto del departamento técnico de la D. N. S. designado a tal efecto. Y se dice expresamente respecto a la redacción definitiva del proyecto que «en él deberán ser recogidas cuantas sugerencias o soluciones le fueren indicadas para la adecuada instalación de los diversos Organismos y máximo rendimiento funcional del edificio».<sup>15</sup> Dicho de otro modo: al arquitecto se le permite y alienta la libertad de proponer, pero no de disponer.

En el acta del fallo del jurado de 14 de diciembre de 1949, los arquitectos vocales del mismo deciden por unanimidad otorgar *ex aequo* el primer premio a los anteproyectos presentados a título individual por los arquitectos Francisco Cabrero y Rafael Aburto, obligándolos a establecer una colaboración profesional para la redacción del proyecto de ejecución definitivo. Las idénticas puntuaciones obtenidas en las valoraciones de sendos anteproyectos, aunque justificadas objetivamente en los anexos al fallo del jurado, se debieron hacer coincidir aritméticamente para poder sumar las fuerzas de ambos ante la magnitud del proyecto que se iba a realizar, considerando además que ambos ya habían colaborado profesionalmente con anterioridad (habían diseñado conjuntamente un Monumento a la Contrarreforma para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948, proyecto por el que obtuvieron la segunda medalla de la Sección de Arquitectura). Pero esa equidad aritmética fue tergiversada en favor de Francisco Cabrero, cuya idea (no la de Rafael Aburto) sería la que iba a ser desarrollada en el proyecto definitivo de ambos, según se hizo saber extraoficialmente a ambos ganadores tras darse a conocer el fallo.

<sup>15</sup> BOE del 24 de abril de 1949.

¿Qué motivos se escondieron tras esa «peculiar» decisión extraoficial?

Había ciertas razones de orden organizativo: Cabrero había venido siendo el arquitecto jefe del Departamento Técnico de la Obra Sindical del Hogar desde 1943, por lo que era conocida su aptitud en términos de solvencia profesional y, sobre todo, entendía perfectamente la idiosincrasia de la organización sindical. Sus proyectos para el sindicato textil de Béjar (un extenso grupo de viviendas con casa sindical incluida) y para la segoviana Residencia de Trabajadores en San Rafael destilaban un clasicismo próximo al de su propuesta ganadora para el edificio Sindicatos. Aburto, por su parte, también había demostrado su capacidad y oficio en varios proyectos realizados para la O. S. H. en los años precedentes (un conjunto residencial con casa sindical en Quintanar de la Orden y una granja-escuela en Talavera de la Reina), aunque había tenido algunas tiranteces durante la supervisión de un proyecto para el grupo viviendas Larrazábal en Toledo por discrepancias técnicas. En todo caso, ambos gozaban con una confianza de parte de la organización sindical que venía de atrás, y no cabía duda de que aceptarían con profesionalidad las sugerencias de modificación de sus proyectos de cara a la redacción del proyecto de ejecución del futuro edificio madrileño.

No obstante, siendo importantes los asuntos profesionales o administrativos en cuanto a la elección de los arquitectos, la resolución del concurso por parte del jurado atendió a la afinidad ideológica mostrada por el anteproyecto seleccionado como ganador *de facto*, firmado por Francisco Cabrero. Antes de adentrarnos en ese análisis, conviene hacer algunas observaciones acerca del fallo del jurado, pues también resultan muy esclarecedoras en lo que a la forma de control del poder ejercido desde la D. N. S.

La publicación del «Acta del fallo del Jurado» del referido concurso se hizo efectiva en el número 97 de la *Revista Nacional de Arquitectura* de enero de 1950, revista controlada por la Dirección General de Arquitectura hasta 1948 y posteriormente «devuelta» a su promotor inicial, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, que hasta la guerra civil había llevado el nombre de *Arquitectura*, sin el epíteto *Nacional*. El acta publicada no fue acompañada de los anexos con las valoraciones de las propuestas presentadas, pese a que en sí se menciona la existencia de sendos anexos adjuntos, diciendo de ellos que «contienen el voto razonado» desglosado según los criterios de valoración establecidos y aprobados por unanimidad de los miembros del jurado. La ausencia de esos anexos detallados acompañando al acta publicada es muy sintomática en sí misma, pues no permite una mínima transparencia del fallo, ni siquiera para justificarse ante los arquitectos que habían tomado parte en el concurso. Para eludir (temporalmente) esa obvia opacidad, la revista colegial se vio obligada a insertar esta breve nota antecediendo al texto del fallo del jurado:

«El Colegio de Arquitectos de Madrid está gestionando cerca de la Obra Sindical del Hogar para que se publiquen los dos anexos a que se hace referencia en el acta del fallo».<sup>16</sup> Como era de suponer, jamás se hicieron públicas esas valoraciones, y el proyecto siguió su curso esperado sin reclamación alguna.

De las valoraciones contenidas en el anexo n.º 2 se deducen dos conclusiones al comparar las propuestas ganadoras de Cabrero y Aburto: una, que de los cuatro grandes conceptos que valorar —composición general, utilidad, aspecto estético y cumplimiento de las bases (sic)—, la de Cabrero fue la más valorada por su composición y estética, al ser destacada en los epígrafes de «ordenación volumétrica», de «adecuación urbanística» y de «expresión y carácter»; y dos, que la de Aburto resultó muy elogiada por su utilidad y cumplimiento de las bases, especialmente en los epígrafes de «distribución», «elasticidad» y «programa y superficies».<sup>17</sup> Es decir, que de Cabrero se prefería su configuración volumétrica y lenguaje, mientras que de Aburto se apreciaba su funcionalidad. Por lo tanto, es entendible que la D. N. S., a la vista del fallo del jurado, estimase que el futuro proyecto de ejecución diese continuidad a la idea arquitectónica de Cabrero, pero con los ajustes oportunos para cumplir con las necesidades operativas de la nueva sede central del nacional-sindicalismo.

La facción de arquitectos miembros del jurado los complació con una solución arquitectónica inédita, capaz de conjugar un clasicismo patrio y una cierta modernidad en sus formas. Por una parte, muestra un clasicismo compositivo casi académico, en clara alusión al Museo del Prado al que alude en estos términos en su memoria del anteproyecto presentado al concurso:

[...] respetar por incombustibles los conceptos de sinceridad de volúmenes, equilibrios de masas, simplicidad de formas, proporción, orden y geometrismo, que caracterizan la gran arquitectura nacional, y que, en este caso, además, representa la continuidad de un medio en el cual forma parte primordial la gran fábrica del Museo del Prado.

Mediante esos rasgos esencialmente compositivos «nacionales» y el uso de los mismos materiales que los empleados por Villanueva en su museo, Cabrero contentaba a los arquitectos que defendían el ejercicio profesional tomando como referencia a los grandes edificios de la historia de España, como era el caso del Museo del Prado. Eso no significaba renunciar a una cierta idea de vanguardia, adu-

<sup>16</sup> Revista Nacional de Arquitectura, n.º 97, enero de 1950, p. 1.

<sup>17</sup> Véase el análisis que hace Bergera de esta evaluación de sendos anteproyectos, a partir de la tabla de criterios y valoraciones del anexo 2 de la resolución del concurso. Cfr. Iñaki Bergera: *Rafael Aburto, arquitecto. La otra modernidad*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección Arquithesis, n.º 18, 2005, pp. 90-91.

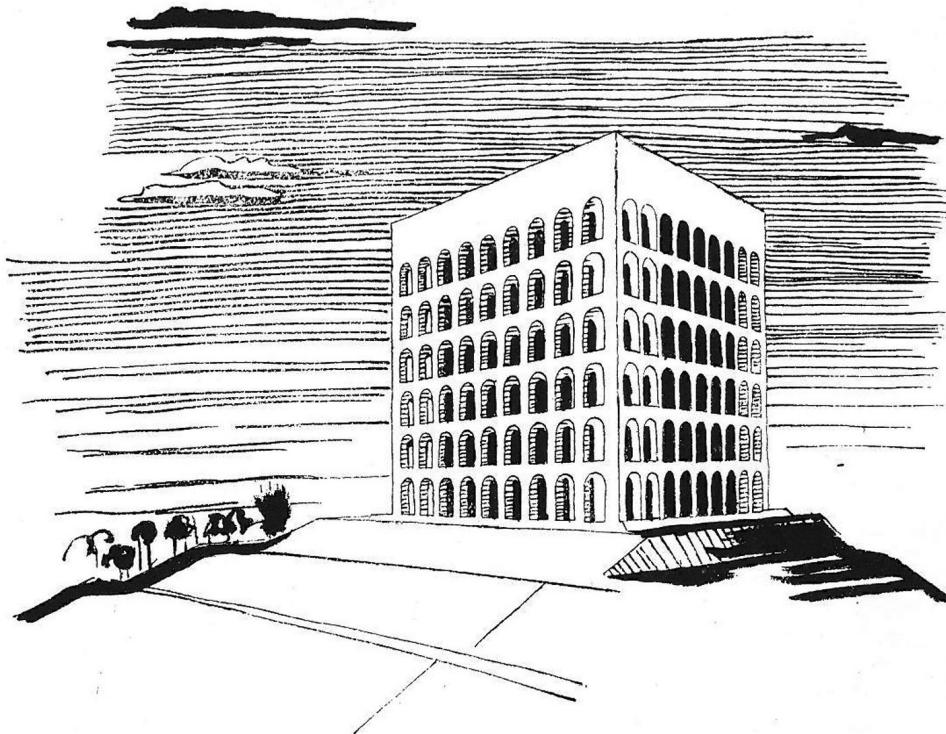


FIGURA 6. Dibujo de Francisco Cabrero del Palazzo della Civiltá erigido en la Exposición Internacional EUR'42 en Roma. (Fuente: *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* n.º15, septiembre de 1948)

ciendo en su memoria que «la actualidad se mueve en una plástica arquitectónica muy diferente a la de los tiempos de Villanueva», pues convencer también a los más proclives a una cierta modernidad arquitectónica era igualmente clave para el éxito final de su propuesta. Dado que el arquitecto Juan de Zavala (miembro fundador de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) en representación de los arquitectos españoles en 1928, y ponente de la reciente V Asamblea Nacional de Arquitectos con su ponencia «Tendencias actuales de la Arquitectura» en mayo de 1949) iba a ser una figura decisiva de la facción arquitectónica del jurado, Cabrero no dudó en ofrecer una solución vanguardista *ad hoc*. De ahí que su propuesta se decantase por una arquitectura novedosa, pero sin excesos flagrantes;<sup>18</sup> y,

<sup>18</sup> En la reseña de esta obra publicada en la revista *Arquitectura* n.º 174 de 1956, los arquitectos dicen que han empleado una «tranquila simetría tradicional» en relación a su esquema compositivo, condicionado por la fuerte simetría del Museo del Prado y por las limitaciones tecnológicas del momento.

por supuesto, sin ese lenguaje del funcionalismo de preguerra, que era visto desde las autoridades del régimen franquista como herético e internacionalista, es decir, como símbolo de lo «antiespañol». De hecho, la fuente de inspiración principal para su anteproyecto fue el Palazzo della Civiltá, realizado por mandato de Mussolini para la fallida exposición del EUR'42 en Roma, como sabemos por sus propias palabras escritas con motivo de un artículo publicado en el *Boletín de la D. G. A.* el año anterior al concurso.<sup>19</sup> Con esos variados mimbres arquitectónicos, el arquitecto santanderino supo conjugar hábilmente todas las demandas que, en términos arquitectónicos, precisaba la futura sede emblemática del nacional-sindicalismo y logró la complicidad de los arquitectos de aquel jurado.

Sin embargo, una mera valoración técnica no permite explicar completamente las razones que hicieron prevalecer la propuesta de Cabrero sobre la de Aburto, pese al empate en su valoración final por el jurado (ambos obtuvieron setenta y siete de los cien puntos posibles). Efectivamente, los motivos más profundos para adoptar esa decisión subrepticia fueron, a nuestro juicio, de evidente cariz ideológico. La capacidad de seducción de Cabrero superó, con mucho, a la del resto de concursantes, no solo en el plano meramente arquitectónico (como se ha comentado anteriormente), sino, sobre todo, en el político-sindical, como pretendemos mostrar a continuación.

En la memoria de su anteproyecto,<sup>20</sup> texto tan breve como elocuente, el arquitecto santanderino se muestra nítidamente condescendiente con el jefe de la D. N. S., Fermín Sanz Orrio, a la sazón presidente del jurado de aquel concurso. Además de los argumentos arquitectónicos señalados arriba, Cabrero rinde pleitesía a Sanz Orrio al mencionar explícitamente las palabras de un discurso suyo, y las reproduce literalmente en su memoria, mencionando su autoría sin pudor alguno:

Organizar las fuerzas sociales y económicas del país con miras a la reconstrucción de la patria, ésta es, sencillamente, la cumbre de nuestros anhelos, la clave de toda la construcción sindical. (De un discurso del Delegado Nacional de Sindicatos).

<sup>19</sup> Francisco Cabrero: «Comentario a las tendencias estilísticas», o. cit. El Palazzo della Civiltá ya había servido de inspiración a Cabrero para su propuesta de gran cruz para el monumento a los caídos de Cuelgamuros de 1941, justo tras volver de su viaje a Roma ese mismo año (Cfr. Rodrigo Almonacid: «Los años 40...», o. cit., p. 49). La evidente similitud entre este significativo edificio de la muestra fascista italiana y el simbólico hito del franquismo no es más que una prueba de hasta qué punto la ideología fascista había calado entre la nueva generación de arquitectos españoles de posguerra, a lo cual había ayudado su difusión en los medios oficiales del régimen: la muestra del EUR'42 apareció divulgada en la *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 4, de 1941, y fue la primera reseña de arquitecturas foráneas publicada hasta la fecha en esta revista controlada por la D. G. A.

<sup>20</sup> Las memorias y algunos dibujos contenidos en los planos de los anteproyectos ganadores fueron publicadas en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 97, enero de 1950, p. 3 y ss.

A esta cita sigue Cabrero con su justificación arquitectónica, haciendo un silogismo por el cual, si «organizar es la labor de la D. N. S.», el edificio, como parte de la propia D. N. S., persigue organizar sus unidades de trabajo, para lo cual se ha diseñado un edificio a partir de una «disciplina modular». Este lenguaje, poco natural e infrecuente en una memoria de un proyecto arquitectónico, es el empleado en esos ámbitos sindicales de la autarquía franquista y, por consiguiente, familiar para aquellos miembros del jurado que representaban a las organizaciones sindicales. Al hablar su mismo lenguaje, Cabrero pretende mostrarse como «uno de los suyos» (de hecho, ya lo era, al pertenecer a la O. S. H. desde 1942), y añade evidencias manifiestas de su conocimiento de la Ley de Bases de la CNS de 1940, donde se habla de «disciplinar la mano de obra»; pero el arquitecto adapta esa idea para su aplicación en el ámbito de la arquitectura, identificando el individuo-trabajador con su espacio de trabajo, con su «célula unitaria» (sic), que hay igualmente que «disciplinar» y someter al orden general del edificio.

Esta modulación arquitectónica fue resuelta en forma de cuadrícula, que permite resolver en planta la compleja organización funcional de las oficinas sindicales; y, en alzado, ordena los huecos en fachada con un ritmo isótropo y monótono, pero distribuido por varios cuerpos jerarquizados dentro del conjunto. Es precisamente esa herramienta de orden, la cuadrícula, lo que comparten esencialmente la ideología de Fermín Sanz Orrio y Francisco Cabrero; por otra parte, tampoco es extraña esta referencia abstracta al «orden» desde la ideología del fascismo, y, fiel reflejo de esta idea, se plasmaba en obras señeras del fascismo italiano, como ocurre en la Casa della Gioventù Italiana del Littorio (GIL) en el Trastévere (Roma, 1933-37), obra de Luigi Moretti, o en la mismísima Casa del Fascio en Como, obra de Giuseppe Terragni, ambos dos arquitectos del fascismo italiano de la más alta calidad y modernidad que Cabrero pudo conocer *in situ*.<sup>21</sup> Ya en 1942, el jefe de la D. N. S. había escrito en la prensa sindical acerca de la idea «orgánica» del Sindicato y del necesario respeto (sumisión, más bien) a una «una recta y completa estructura, donde cada factor humano y cada fuerza colectiva tenga señalado el puesto».<sup>22</sup> Y aún más explícita es su alusión a la cuadrícula referida en su libro *Los sindicatos españoles*,<sup>23</sup> publicado justo el año anterior al concurso de la Casa Sindical, en donde hacía mención expresa del valor de orden que representa aquella; decía allí:

<sup>21</sup> No solo Cabrero pudo admirar la modernidad de la fachada de esta obra de Moretti, sino también su excepcional escalera helicoidal, que pudo inspirar el diseño de la escalera de tramos curvos en voladizo de la Casa Sindical. De la Casa del Fascio, Cabrero nunca reconoció su influencia explícitamente, si bien confesó que en su viaje a Italia en 1941 pudo visitar la obra de Terragni en Como. Cfr. Paloma Barreiro: «Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica», *Arquitectura* n.º 301, primer trimestre de 1995, pp. 88-97.

<sup>22</sup> Declaraciones publicadas en el diario *Pueblo*, 13 de octubre de 1942.

<sup>23</sup> Fermín Sanz Orrio: *Los sindicatos españoles. Una creación para el mundo*, Madrid, s/e, 1948.



FIGURA 7. Fragmento de la fachada al Paseo del Prado de la Casa Sindical con el emblema del falangismo en la coronación del edificio y el del nacional-sindicalismo en el dintel pétreo sobre la puerta principal del edificio. (Fuente: Archivo Nueva Forma, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid)

Esto es claro: la sociedad es como una inmensa cuadrícula [...]. Las rayas horizontales separan entre sí las clases; las verticales, las profesiones. Mas, según el punto de observación que adoptemos al manejar el cuadro, variará fundamentalmente el panorama [...]. Las perspectivas dominantes flexionan en cada caso hasta la inversión total; pero siempre continuará la cuadrícula.

Por su parte, el arquitecto santanderino adoptó hábilmente la cuadrícula como principal motivo formal para su anteproyecto. La malla de huecos quedó justificada desde la naturaleza modular de la «unidad de trabajo», que, según su autor, hacía corresponder en fachada al orden funcional de la planta. La identidad ideológica quedaba patente.

Sin entrar en las vicisitudes del desarrollo del proyecto de ejecución y los avances técnicos incorporados en obra (asunto imposible de abordar aquí con el detenimiento que sería deseable, y ya abordado anteriormente),<sup>24</sup> únicamente haremos

<sup>24</sup> Rodrigo Almonacid: «Los años 40: entre tradición y modernidad...», o. cit., p. 50 y ss.

una indicación final de suma relevancia en términos simbólicos: la significativa sustitución del anagrama sindical que iba a coronar el edificio.

En efecto, en todas las fases del proyecto, incluso ya en los primeros bocetos de Cabrero, la fachada principal de la futura Casa Sindical incluía un enorme emblema en bajorrelieve situado en la parte superior del cuerpo central que enfatizaba la simetría bilateral del alzado al Paseo del Prado, y que permitía identificar claramente al promotor del edificio con el escudo del Sindicato Vertical (representado por una espiga, una pluma y un martillo). Al realizar la obra, se tomó la decisión de sustituir aquel escudo por el del falangismo (el conocido de las cinco flechas sobre un yugo) en su ubicación original, relegando el emblema sindical a una posición mucho más discreta sobre el dintel de la puerta principal del edificio, con una palmaria reducción de tamaño para ajustarse a la menor dimensión del elemento arquitectónico. Dicho de otro modo, a la vista de cualquier viandante, el nuevo edificio era propiedad del partido único, FET y de las JONS, y no la sede del Sindicato Vertical.

De este modo, el edificio se convirtió, *de facto*, en la anhelada Casa del Partido, si bien el régimen franquista nunca reconocería oficialmente este hecho. La realidad objetiva es que el falangismo se había adueñado simbólicamente del edificio más importante construido por el régimen en esos años, si bien el destino de sus oficinas mantenía ese programa de necesidades fijado en el concurso de anteproyectos por la D. N. S. A lo largo de los años siguientes, la Casa Sindical no solo sirvió para asuntos administrativos sindicales, sino que se erigió en poco menos que un palacio de congresos, al dar cabida en sus salones de reuniones y, sobre todo, en su gran salón de actos, a numerosas conferencias y reuniones de autoridades nacionales e incluso internacionales.

En muchas ocasiones se ha argumentado que Franco era consciente de que los gestos explícitos de índole fascista debían ser erradicados para ofrecer una cara más amable y «democrática» hacia los Gobiernos foráneos, especialmente en esos primeros años de aperturismo a principios de los años cincuenta. Sorprende comprobar que esto nunca ocurrió de forma tajante, ni siquiera en edificios tan emblemáticos como esta Casa Sindical, terminada completamente en 1957, aunque en uso desde 1955. De hecho, en el interior de su salón de actos, el corazón de esta nueva sede del nacional-sindicalismo, es un enorme emblema híbrido el que se sitúa tras la mesa presidencial de oradores: el escudo ceremonial es la superposición de los dos emblemas, el del falangismo y el de la organización sindical, si bien prevalece claramente en tamaño el del yugo y las flechas de Falange sobre el martillo, la espiga y la pluma del Sindicato Vertical. Y, todo ello, con el auditorio cubierto completamente por un techo luminoso diseñado con una imponente cuadrícula, que de nuevo parece mantener el orden y la unidad de los allí reunidos, simbólicamente.



FIGURA 8. Interior del salón de actos de la Casa Sindical de Madrid, recién terminado (c. 1957). (Fuente: *Arquitectura*, n.º 174, junio 1956, p. 13).

No creemos que, por más que los arquitectos fueran afines al régimen franquista, estuvieran de acuerdo con estas últimas (pero simbólicas) alteraciones, a la vista del desarrollo del anteproyecto del concurso y del proyecto definitivo de Cabrero y Aburto, sino que se vieron obligados a admitir esos cambios.<sup>25</sup> Se convirtieron, así, en instrumentos de un régimen que aún en la primera mitad de la década de los años cincuenta necesitaba autoafirmarse y visibilizar la preponderancia del aparato institucional como control efectivo y persuasivo del orden social del país.

En este sentido, no ha de resultar extraño que, el día de la inauguración oficial de la Casa Sindical, Raimundo Fernández Cuesta, a la sazón secretario general de FET y de las JONS por entonces, manifestase que «el nuevo edificio respondía al espíritu del Movimiento», sin mencionar su destino laboral sindical. Tanto la grabación audiovisual del NO-DO de aquel acto<sup>26</sup> como las portadas de los diarios nacionales<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Cabrero reconocería al final de su vida lo siguiente: «[...] los de Falange [...] me dieron libertad para hacer ese edificio (más que en la Casa Sindical) y además conté con medios como el hierro». Se refería al Edificio Arriba (1961-62), para el que también los falangistas le pidieron insertar «algún símbolo concreto, [...] pero yo me resistí», seguramente porque ya los tiempos de la dictadura y la influencia del partido único eran otros, y Cabrero era menos persuasible. Cfr. Paloma Barreiro, o. cit., p. 94.

<sup>26</sup> Noticiero Documental (NO-DO) n.º 670.a, 7 de noviembre de 1955.

<sup>27</sup> Las declaraciones de Fernández Cuesta aparecen publicadas en la portada del diario *La Vanguardia* del día 28 de octubre de 1955. La portada del diario *ABC* de ese mismo día es una fotografía a toda página del

reflejan ese rango superior del partido por encima del sindicato, si bien la disociación entre ambos sectores, como es bien sabido, es difícilmente delimitable.

## Conclusión

Dado el sentido y destino de esta investigación, se ha estimado oportuno concluir este trabajo con una serie de preguntas que permitan abrir el discurso aquí planteado desde el ámbito de la arquitectura a otros adyacentes, con el ánimo de fomentar una imprescindible transversalidad en estudios sobre el franquismo como es este. En concreto, queremos plantear las siguientes cuestiones, surgidas del tema investigado, pero con una proyección discursiva más amplia:

- a. En tanto que herramienta al servicio del poder, ¿podría decirse que la Casa Sindical se erigió como un objeto cultural con el que el régimen franquista logró la «anestesia política» (usando la expresión de Walter Benjamin) del falangismo, de capa caída ya en los primeros años cincuenta, ante las presiones de los Gobiernos democráticos occidentales?
- b. Si aceptamos la tesis defendida por Roger Griffin<sup>28</sup> de la existencia de un proyecto cultural en el fascismo con base en una opción de «modernidad alternativa», y en tanto que la Casa Sindical refleja una síntesis arquitectónica entre lo tradicional y lo moderno en la primera posguerra española, ¿puede interpretarse este edificio como resultado de esos supuestos objetivos simbólicos pretendidos por el régimen? O, a la vista del cambio de situación de España en el contexto internacional a principios de los años cincuenta, ¿es este edificio resultado de la nueva «estetización de la política»<sup>29</sup> del régimen» (de nuevo según Walter Benjamin), entendida como suficiente para satisfacer a la comunidad internacional que vigilaba y discutía sobre la pertinencia de su ingreso en la ONU? O, en el sentido sincrético del fascismo, según Ferrán Gallego,<sup>30</sup> ¿fue el fascismo español, en tanto que ideología capaz de sintetizar las diversas experiencias de la derecha radical, quien se valió del poder institucional del D. N. S. para convertirlo

interior del salón de actos de la Casa Sindical, dando un protagonismo grandilocuente al emblema híbrido del falangismo y del nacional-sindicalismo.

<sup>28</sup> Roger Griffin: *Modernismo y Fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid: Akal, 2010 (2007).

<sup>29</sup> Expresión utilizada por primera vez por Walter Benjamin en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus Ediciones, 1982, p. 57.

<sup>30</sup> Cfr. Ferrán Gallego: *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, Barcelona: Crítica, 2014.

en el sujeto histórico responsable de conseguir aunar divergencias en el seno del régimen para llevar a cabo esta Casa Sindical, santo y seña del nacional-sindicalismo, y acaso «Casa del Fascio», *de facto*?

- c. En términos actuales de *memoria histórica*, ¿hasta qué punto es pertinente borrar las huellas franquistas del edificio, como ocurrió ya hace años con la eliminación de los emblemas falangistas y nacional-sindicalistas del edificio? Si erradicamos todo vestigio de tiempos pasados, por conflictivos o antidemocráticos que nos resulten hoy, ¿no estaremos perdiendo igualmente el derecho a recordar la verdad de los hechos en el nivel más cotidiano (pues entendemos que estudios como este sirven precisamente para preservar esa memoria cierta) y, por tanto, la ciudadanía puede llegar a desconocer u olvidar definitivamente las herramientas del poder ejercidas desde Gobiernos ilegítimos?
- d. Si, como se ha mostrado, el edificio no es solamente «hijo de su tiempo», sino una de las grandes obras pioneras de la modernidad arquitectónica española, ¿no debería haberse vigilado el mantenimiento de su integridad y de sus atributos físicos en atención a las normas internacionales sobre conservación del patrimonio cultural material?

EDICIONES TREA  
ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA  
*Colección Piedras Angulares*

[www.trea.es](http://www.trea.es)