

Gemma Pérez Zalduondo

**EL SONIDO DEL PODER:
MÚSICA EN LA ESPAÑA DE
LOS SUBLEVADOS DURANTE LA
GUERRA CIVIL (1936-1939)**

GRANADA, 2022

COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

— ESTUDIOS —

DIRECTORA: Gemma Pérez Zalduondo

CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)
Christopher Collins (University of Aberdeen)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Gembero Ustárroz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)
Javier Marín López (Universidad de Jaén)
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)

Este libro es resultado del proyecto de investigación: "Música durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960): culturas populares, vida musical e intercambios hispano-americanos" (HAR2013-48658-C2-1-P) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.



© LA AUTORA

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-6951-7

Depósito Legal: Gr./690-2022

Maquetación: CMD. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote. Granada

Printed in Spain / Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Contenido

Introducción	9
Estudiando las relaciones entre música y guerra civil	14
Enfoques y referencias	24
Las fuentes de estudio	28

Capítulo 1. Música en los frentes	35
1.1. Prácticas musicales espontáneas / Visitas, festejos y celebraciones	38
1.2. Artefactos sonoros	52
1.3. Música, religiosidad y propaganda desde el frente	57

Capítulo 2. Sonido y música al aire libre	63
2.1. Conmemoraciones y celebraciones	65
a) Conmemoraciones del golpe de estado	67
b) Celebraciones de la «liberación»	70
2.2. Fiestas de la «victoria»	73
a) Música y sonidos en Madrid	74
b) La música en otras narraciones	82
2.3. Las bandas de música y la ocupación del espacio urbano	87
2.4. Música y ceremonial tras la guerra civil	96

Capítulo 3. Música en salones, recintos teatrales e históricos	105
3.1. Eventos	106
a) Elementos uniformadores	106
b) Elementos diferenciadores	113
3.2. Giras y circuitos.....	120
3.3. Entre el entretenimiento y la propaganda: el repertorio	129
3.4. Música en el teatro falangista	142
Interdisciplinariedad, grupos y eventos.....	144
Los autores	156
<hr/>	
Capítulo 4. Música en las instituciones	161
4.1. El Departamento de Prensa y Propaganda hasta el Primer Gobierno Regular (enero 1938): música en la radio.....	162
4.2. Desde la constitución del Primer Gobierno Regular: institucionalización de la música y protagonistas	181
4.3. La música en Radio Nacional.....	190
4.4. Música y poder en la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda (abril 1939-abril 1941)	196
4.5. Música en los espacios diplomáticos.....	203
<hr/>	
Capítulo 5. Los músicos: depuración, apropiación, ajustes y espacios de relación	211
5.1. Depuración: el «caso» Manuel Borguñó	216
5.2. Apropiación e intermediación: Nemesio Otaño, Pau Casals, Bartolomé Pérez Casas y Conrado del Campo	219
5.3. Ajustes: los «casos» de Andrés Segovia y José Iturbi.....	232
5.4. Músicos y espacios de relación	241
<hr/>	
Epílogo	257
<hr/>	
Bibliografía	261

Introducción

ESTE libro es consecuencia de tres circunstancias, dos de ellas de naturaleza profesional y una tercera perteneciente al ámbito personal: por una lado, la línea de investigación que cultivé durante años —las relaciones entre música, poder e ideología durante el primer franquismo— me había obligado a volver la mirada hacia la guerra civil en busca de los antecedentes de las prácticas y los discursos musicales, que con frecuencia hundían sus raíces incluso en décadas precedentes. En segundo lugar, la obligación de elaborar un proyecto de investigación para opositar al cuerpo de catedráticos de universidad, que se mostró como una ocasión propicia para recopilar, ordenar e interpretar fuentes muy diversas, procedentes de fondos documentales igualmente variados, que se habían ido acumulando sobre la mesa. Era una oportunidad para concretar ciertas interrogaciones —y buscar algunas respuestas— que ya habían sido esbozadas en publicaciones anteriores, y «armar» o «construir» un texto en torno a la utilización de la música durante la contienda en la España bajo dominio de los sublevados. Todo ello coincidió con un periodo en el que dediqué muchas horas a acompañar a mi padre, nonagenario, en el último periodo de su vida, un tiempo en el que con frecuencia se sumergía en los recuerdos de su adolescencia, vivida en la Almería de la guerra civil. Las tragedias familiares y colectivas convivían en su memoria con otros momentos de luz, y unas y otros tenían su proyección sonora, con textos frecuentemente vinculados a la contienda, que mi padre buscaba en su memoria y entonaba con sorprendente claridad. Los géneros eran variados: villancicos de Navidad, flamenco, fragmentos de zarzuela, copla y música tradicional. Le animé a que pusiera por escrito sus recuerdos relacionados con la música y el resultado fue un pequeño cuaderno, redactado con su preciosa caligrafía, con narraciones y sonidos que se cantaron en una ciudad que se mantuvo republicana hasta el fin de la guerra. Una de las melodías a las que

volvía una y otra vez era la que su primo, el músico Ángel Barceló, había compuesto en la cárcel y estrenado tras la contienda en la misma capital andaluza. Mi hijo, el compositor y saxofonista granadino Miguel de Gemma, la anotó, arregló, grabó y publicó con el título *Balada de guerra* en su disco 2 (2021).

Aunque la parte sustancial de este volumen quedó finalizada en noviembre de 2017, otras premuras profesionales y el propio deseo de abarcar y profundizar más en un tema todavía por desentrañar fueron determinando el aplazamiento de su publicación. La tragedia de la pandemia del Covid-19 me recordó la urgencia de llevar a buen puerto los propósitos y planes más estimados, y el confinamiento proporcionó el silencio necesario.

El objetivo de este libro es indagar sobre las funciones y usos de la música en el proceso de ideologización y propaganda que se desarrolló a medida que avanzaba el ejército sublevado. Es decir, las múltiples formas en las que la propaganda de los insurrectos utilizó la música al servicio del poder. Se han articulado como ejes los distintos espacios en los que se desarrollaron las prácticas musicales: el muy específico de los frentes de batalla, particularmente durante los periodos de inactividad; los lugares al aire libre de las ciudades, en los que se celebró una parte importante de los ritos asociados a la guerra; el de los recintos cerrados, como teatros y salones; el de las instituciones, en las que se diseñaron las estrategias propagandísticas y que articularon «artefactos» tan potentes para la reproducción del sonido como el uso de la radio; y finalmente, el del espacio más íntimo y reducido de los propios músicos y sus relaciones personales. En todos esos ámbitos, los sonidos derivados de la contienda, la propaganda y la afirmación del poder conformaron y / o transformaron entornos sonoros y prácticas musicales que ayudaron en el proceso de construcción de la nueva comunidad y a entender la realidad que se había impuesto tras la victoria de los sublevados.

El lector no encontrará en las páginas siguientes el análisis musical de las partituras que se escribieron e interpretaron durante la contienda; no descubrirá información sobre las experiencias vinculadas al ocio, el consumo o el cine musical. Tampoco descubrirá gran cosa sobre las obras que dieron solemnidad a las constantes ceremonias religiosas de la España de Franco. Sin embargo, podrá observar que,

puesto que las prácticas musicales acompañan todos los momentos de la vida individual y colectiva, así como de la muerte, encontraron su lugar tanto en la vanguardia como en la retaguardia. Los sublevados no las relegaron a un segundo lugar en el proceso de construcción de la cultura de guerra; muy al contrario, les confiaron múltiples responsabilidades: representar ideas; dar significado y / o resignificar elementos visuales y ceremonias; emocionar para crear sentimientos de afinidad; elevar el ánimo en las trincheras y en las zonas alejadas de ellas, y entretener. Así, la música se convirtió en un instrumento del poder, un arma esgrimida desde las nuevas instituciones destinada a afianzar y legitimar el golpe de estado y, por consiguiente, adquirió nuevos significados en medio del horror de la guerra. Las siguientes páginas muestran las estrategias que se emplearon para la apropiación de obras, compositores e intérpretes. También invitarán al lector a vislumbrar el impacto de tres años de guerra en el ánimo de determinados músicos, y algunas de las situaciones, en ocasiones sumamente trágicas, a las que debieron hacer frente.

Que el volumen se centre exclusivamente en la España bajo dominio de los sublevados responde a la especialización de la autora, que ha dedicado buena parte de su trabajo a las relaciones entre música y poder durante las primeras décadas del franquismo, que se inaugura durante la guerra. La evidencia de que muchos procesos que determinaron políticas, discursos, trayectorias y prácticas musicales en los cuarenta y cincuenta se enraizaban en los años del conflicto puso de manifiesto la necesidad de volver la vista atrás ya que, como es sabido, los sublevados, además de intentar erradicar la parte más innovadora del legado republicano, se apropiaron y transformaron otras herencias culturales e ideológicas. Muchos de los aspectos de la música durante la posguerra, particularmente los que tienen relación con el aparato simbólico, hunden sus raíces en esos años, y ello convirtió en obligación el análisis de las relaciones entre música y guerra civil, considerando ésta un espacio de germinación, transmisión o transformación de prácticas musicales¹. También fue en este periodo

1 La Tesis Doctoral de la autora del presente volumen, defendida en 1993, sobre la legislación musical del franquismo, ya incluía el estudio de la normativa emitida

cuando se dibujaron las continuidades² y se pusieron en juego los mecanismos que trajeron consigo las rupturas.

Sin embargo, todo lo anterior no ocultaba la pertinencia de observar la época desde una perspectiva que concediese protagonismo a la singularidad que se derivaba de las circunstancias del conflicto³. Desde este punto de vista se obtiene la doble impresión a la que aludía Étienne Jardin: por una parte, se percibe la transformación de las «condiciones» de la música, que implica la aparición de formas de expresión originales, la generación de lugares distintos para escucharla y, finalmente, nuevas oportunidades para los músicos. Por otro lado, se advierten las amenazas para la vida, la alteración de las percepciones y la destrucción de muchos ámbitos en donde se había practicado la música⁴.

El enfoque exclusivo hacia uno de los bandos en conflicto, el de los sublevados, puede entenderse como una anomalía e incluso como un error de planteamiento. Sin embargo, por muy atractiva que resulte la idea de comparar el uso de la música en los aparatos de propaganda republicano y franquista, los estudios realizados sobre el primero de ellos han mostrado fenómenos de difícil equiparación.

Este trabajo reúne fuentes originales pero, al mismo tiempo, persigue realizar una síntesis de aportaciones anteriores de la autora. Por ello, en un intento de reunir todos los recursos útiles, una parte de los datos e interpretaciones que se ofrecen en las páginas siguientes ya fueron utilizados y publicados en capítulos de libros colectivos y revistas musicológicas, mientras que otros son absolutamente inéditos

por los organismos del gobierno sublevado. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada, Universidad de Granada, 2002.

- 2 PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Javier Suárez Pajares (ed.). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, pp. 57-78.
- 3 PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música durante la Guerra Civil. Conflicto, transformación, ocultamiento y contradicción». *Arts & frontières. Espagne & France XX^e siècle*. Antonia María Mora Luna, Pedro Ordóñez Eslava & François Soulages (dirs.). París, L'Harmattan, 2016, pp. 111-134.
- 4 JARDIN, Étienne. «Preface». *Music and War. From French Revolution to WWI*. Étienne Jardin (ed.). Turnhout, Brepols, 2016, p. IX.

tos. La diseminación de la procedencia de las fuentes, sus diversas tipologías, y el carácter fragmentario con el que se han conservado han trazado un conjunto complejo alrededor del cual se ha procurado construir una narración abierta a otras aportaciones e interpretaciones.

Debo confesar mi incomodidad por la ausencia de nombres de mujeres debida, obviamente, a que las fuentes empleadas nos hablan desde ámbitos masculinos —los frentes de batalla, el poder, los dirigentes, los compositores de éxito—. Por lo tanto, es obligado recordar que fueron ellas el objetivo de instituciones que, como Sección Femenina, articularon una campaña de ideologización intensa y prolongada a través de toda la historia del franquismo. En este punto no cabe sino remitir al lector a los trabajos que han analizado la música y la danza en la propaganda del régimen y los roles de género asociados a ella⁵.

La publicación de este volumen se ha financiado con el último de los dos proyectos I+D+i⁶ que incluyeron entre sus objetivos el estudio de la música durante la guerra civil desde un planteamiento que no solo contempla la música como propaganda, en el ámbito institucional o como parte del aparato simbólico, sino como integrante

- 5 Algunas de las aportaciones más relevantes sobre la materia son: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares, María Isabel Cabrera, Gemma Pérez, José Castillo (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 31-82; «Women, land, and nation. The dances of the Falange's Women's Section in the political map of Franco's Spain (1939-1952)». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 99-125; «La danza en España durante el franquismo». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (coords.). Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 347-385; «Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)». *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Massimiliano Sala (ed.). Turnhout, Brepols, 2014, pp. 243-264. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, y VEGA PICHACO, Belén (eds.). *Dance, Ideology and Power in the Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout, Brepols, 2017.
- 6 *Música durante la Guerra Civil y el Franquismo (1936-1960): músicas populares, vida musical e intercambios hispano-americanos*. (HAR2013-48658-C2-1-P) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

de una cultura destinada a construir los referentes identitarios de la «nueva España» e imponer las pautas para la interpretación de un presente, el de la guerra, que debía legitimar la sublevación, el propio conflicto y la construcción del Estado franquista.

ESTUDIANDO LAS RELACIONES ENTRE MÚSICA Y GUERRA CIVIL

Los análisis que han explorado las relaciones entre música y guerra civil han señalado tanto la profusión de las prácticas⁷ como la paradoja que plantea su mera existencia en medio del horror⁸. No se trata de un caso particular. Martin Kaltenecker cita textos que muestran el abundante consumo de espectáculos musicales por parte de los parisinos en pleno periodo revolucionario a finales del siglo XVIII⁹. Este fenómeno sugeriría, según el autor, una aparente «neutralidad» de la música, cuyo estilo no cambió sustancialmente en tales momentos. La abundante bibliografía sobre la materia, ya esté enfocada en la Guerra de la Independencia¹⁰ o en cada una de las dos guerras mundiales, nos sitúan frente a la misma situación: la presencia de la música en todos los ámbitos de la vida social. La necesidad de entretenimiento en el frente y la retaguardia, la exigencia (auto-exigencia) de llevar a cabo una vida «normal» e incluso la cualidad propagandística de la mera oferta de entretenimiento —cine, música, teatro— a través de la prensa son algunos de los argumentos que explican esta aparente contradicción.

- 7 IGLESIAS, Iván. «De “cruzada” a “puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical». *Cuadernos de Música iberoamericana*, XXV-XXVI (2013), pp. 186-187.
- 8 TORRES, Elena. «El músico que nos dejó la guerra: mitos, silencios y medias verdades en torno a Manuel de Falla (1936-1939)». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.). Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 395-396.
- 9 KALTENECKER, Martin. *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 55.
- 10 TORRE MOLINA, María José de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

sentaciones e interpretaciones de acontecimientos o temas similares, aunque no hay que olvidar que toda la prensa estuvo sujeta a Falange, tanto desde el punto de vista de la censura como de los contenidos.

El libro se estructura en cinco capítulos: la música en los frentes de batalla; en calles y plazas al aire libre; en los teatros y salones; en las instituciones; finalmente, los músicos como objetivo de depuración y apropiación. El priorizar los espacios como elementos articuladores del estudio no debe hacernos olvidar las tensiones que hicieron de ellos ámbitos en continua variación y movimiento. Un ejemplo es el de los cambios de situación de los frentes de batalla, su incidencia en las historias locales y, como consecuencia, en sus vidas musicales. Igualmente importante es considerar los posibles contrastes y colisiones entre las prácticas musicales impuestas por los vencedores tras la conquista de cada ciudad y la herencia republicana, un análisis que exigirá la elaboración de ejercicios comparativos. Otra línea de estudio que queda solo insinuada es la que indaga en la disparidad entre las políticas municipales y / o provinciales por un lado, y las emanadas por autoridades de rango nacional o gubernamental por otro. Una exploración más profunda debería dibujar no solo las particulares de la música en localidades e instituciones sino también abundantes espacios para las paradojas.

Capítulo 1

Música en los frentes

ENFRENTARSE a la muerte y practicar música parecen actividades contradictorias que, no obstante, compartieron espacios en las trincheras debido tanto a los largos periodos de inactividad como a la necesidad de mantener alta la moral de los contendientes.

Desde que Michael Seidman señalara la relevancia de estos paréntesis de calma durante la guerra civil¹, se sucedieron los análisis, la mayor parte centrados en el frente republicano, sobre temas tales como la actividad de bibliotecas ambulantes destinadas al aprendizaje de lectura y escritura, o el suministro de libros a los soldados². También se han analizado iniciativas de esta índole en el bando sublevado³ y, por otro lado, a través de la prensa falangista se pueden observar algunas campañas encaminadas a recaudar volúmenes para los frentes granadinos⁴. El *ABC* de Sevilla informaba, asimismo, de los envíos de

- 1 SEIDMAN, Michael. «Frentes en calma de la guerra civil». *Historia social*, 27 (1997), pp. 37-59.
- 2 REKALDE RODRÍGUEZ, Itziar. «La educación social en el frente durante la guerra civil. Una historia para no olvidar». *Revista Educación Social*, 17 (julio 2013); PERAL VEGA, Emilio. ««Altavoz del frente»: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 13 / 3 (2012), pp. 234-249; FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel. «Escuelas del frente, bibliotecas para soldados y alfabetización de trinchera». *Cultura escrita y sociedad*, 4 (2007), pp. 14-54; CALVO ALONSO-CORTÉS, Blanca y SALABERRÍA LIZARAZU, Ramón (coords.). *Catálogo de la Exposición Biblioteca en guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2005.
- 3 BLANCO DOMINGO, Luis. «Libros como trincheras. El Servicio de Lecturas del Soldado de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza durante la Guerra Civil (1936-1939)». *Revista General de Información y Documentación*, 27 / 2 (2017), pp. 433-470.
- 4 «Se recaudaron gran número de libros para los combatientes». *Patria*, 24 de abril de 1938, p. 8.

remesas de libros a los combatientes y los hospitales, y de la existencia de una biblioteca circulante organizada por el periódico⁵.

Por lo que respecta a la vida musical en los frentes, las fuentes para su estudio proceden de diversos ámbitos. En no pocas ocasiones, la prensa de guerra aludió a prácticas musicales desplegadas en situaciones dispares, con formas y finalidades tan diversas como la propia tipología de los relatos periodísticos que dieron cuenta de ellas⁶. El músico Carlos Palacio, que colaboró en la *Colección de Canciones de Lucha* (Valencia, 1939) encargada por el Ministerio de Instrucción Pública de la República, escribía en 1938:

Bien orientada, empleando hasta el máximo de sus posibilidades, dirigidas con acierto, la música puede ofrecer magníficos resultados en los frentes: bien el descanso de las tropas, en los días y días de monotonía que con frecuencia se suceden inactivos para el combatiente en la trinchera, o bien en el combate⁷.

Tales textos, como las fotografías que inmortalizaron los momentos de descanso⁸, narran y muestran una vida musical que, situada más allá de lo evidente en un contexto de guerra —himnos y bandas militares—, buscaba la cotidianidad perdida y la memoria de tiempos de paz a través del canto y los instrumentos populares, erigidos en centros de las relaciones sociales. A diferencia de las actividades con intervención musical organizadas por las autoridades, estas músicas sonaban a pesar de la guerra.

También los recuerdos y fuentes autobiográficas —para Oriol Riart «un pensamiento-sentimiento donde el redactor se dirige a sí mismo como base del conocimiento de la realidad global»⁹— confirman la variedad de las prácticas musicales a la que antes aludimos.

5 «Los soldados del frente nos piden libros». *ABC*, 3 de abril de 1938, p. 17.

6 PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en la prensa de la España “nacional” durante la guerra civil española (1936-1939)...», pp. 41-70.

7 PALACIO, Carlos. «La música en el ejército». *Comisario*, 1 (septiembre 1938), p. 45.

8 [Fotografías]. AGMAV: Sig. F., 44, 16 / 16.

9 RIART ARNALOT, Oriol. «Diarios personales de combatientes como fuente para el estudio de la Guerra Civil española». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 20 (2020), p. 218.

Por ejemplo Federico Sopena, movilizado por el ejército republicano, al reconstruir su propia historia mencionaba al comandante Dorado, que le «obligó a dar charlas tocando el piano para los soldados y me habló con entusiasmo de Turina»¹⁰.

La práctica de la música en los frentes fue un tema recurrente en la denominada «literatura de guerra». Edgar Neville, responsable del diseño de la propaganda que se difundía tras la ocupación de las ciudades por parte del ejército franquista, apelaba al contenido emocional compartido de las músicas populares para sugerir la cercanía entre los soldados de ambos frentes: los que luchaban cerca de la Ciudad Universitaria madrileña se sumergían en el silencio mientras que «subía el “fandango” o la “soleá” por el aire de España hasta que al quebrarse la pena en el último tercio, un ¡olé!, profundo y emocionado, brotaba de ambos lados de “la tierra de nadie”»¹¹. El director de cine utilizaba así la música como argumento para defender que la contienda fue un enfrentamiento entre hermanos que, desde el punto de vista popular, peleaban entre sí sin conocer los motivos. En su novela *El Frente de Madrid*, fabulaba con un locutor, Trapé, que «armaba fiesta, en la que bailaba una rumba floreada, con Cacho Zabalza»¹². Como veremos, fue frecuente que en los textos escritos durante este periodo se identifique el folclore y el flamenco con la sencillez y el valor, mientras que los momentos y sentimientos de amor romántico quedaron asociados a repertorios como el de Chopin, interpretado en un salón burgués por la intrépida novia del héroe falangista que protagonizaba la narración¹³.

A pesar de tales fuentes, la bibliografía sobre música y guerra civil se ha detenido poco en experiencias como las anteriores. Incluso la relativa a los himnos y canciones patrióticas se ha interesado más por el propio repertorio que por las circunstancias y espacios de su interpretación. No obstante, determinados trabajos —por ejemplo

10 SOPEÑA, Federico. *Memorias de músicos*. Madrid, EPESA, 1971, p. 27.

11 NEVILLE, Edgar. *Frente de Madrid*. Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2013 (1.ª ed. 1941), p. 22.

12 *Ibid.*, p. 27. Antonio Cacho Zabalza, diplomático, fue autor de *La Unión Militar Española*. Alicante, Egasa, 1940.

13 *Ibid.*, p. 58.

sobre los brigadistas internacionales¹⁴— citan que las prácticas musicales en los frentes, en circunstancias marcadas por la monotonía y la necesidad de mantener alto el espíritu de los soldados, podían incluir «interpretaciones en vivo, recitales, radio, música grabada y dispuesta en potentes altavoces que también se dirigían a las líneas enemigas»¹⁵.

La variedad de las prácticas musicales obliga a establecer un criterio para su clasificación: diferenciaremos las «espontáneas», es decir, las que nacieron sencilla y francamente entre los propios implicados, de las que fueron «incitadas» u organizadas por las autoridades —visitas, festejos y celebraciones—. También conviene observar el uso de «artefactos», esto es, de aparatos reproductores y amplificadores del sonido —radio, discos y altavoces—. Finalmente, y dada la relevancia de las fuentes hemerográficas, analizaremos algunos ejemplos de las estrategias de comunicación seguidas por la prensa en las que la música sirvió de herramienta para transmitir a la población el heroísmo y la religiosidad de los combatientes.

1.1. PRÁCTICAS MUSICALES ESPONTÁNEAS / VISITAS, FESTEJOS Y CELEBRACIONES

Unos meses después de finalizar la guerra, en noviembre de 1939, se llevó a cabo el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera desde Alicante a El Escorial, una gran campaña de propaganda destinada a mitificar la figura del fundador de Falange y afirmar el liderato de Franco como sucesor. La revista *Radio Nacional* publicó un voluminoso número con reportajes fotográficos de diversos momentos de la ceremonia y artículos de los organizadores, máximas autoridades e intelectuales de Falange (Ramón Serrano Suñer, Rafael Sánchez Mazas, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo, Nemesio

14 Véase: FISHER, Harry. *Camaradas (Relatos de un brigadista en la Guerra Civil Española)*. Madrid, Del Laberinto, 2006, p. 91, cit. en OSSA, *La música en la Guerra Civil Española...*, p. 118.

15 OSSA, *La Música en la Guerra Civil Española...*, p. 118.

Otaño) que explicaron el significado de los detalles del cortejo¹⁶. Sin embargo, el único texto anónimo del número, de carácter emotivo y subjetivo, no se detuvo en estos pormenores ni en las connotaciones ideológicas del magno acontecimiento por lo que, en el contexto de la publicación, ocupa un lugar aislado. El objetivo de su autor fue transmitir recuerdos y emociones vividas en el frente de batalla, en las que el hastío ocupó un lugar importante. La descripción —«en este mundo de las trincheras el tedio es el mayor de los enemigos»¹⁷— le lleva a explicar el alcance de la práctica musical espontánea y los muchos beneficios derivados de ella:

¡Jamás me olvidaré de aquel acordeón que todas las noches, mientras me enfriaban los huesos las horas heladas de mi guardia, me cantaba algún tango o algún aire popular con acento quejumbroso! El acordeón sonaba, allá lejos, en otra posición, y su música llegaba a herirme, haciendo aflorar en mis recuerdos un haz de imágenes nostálgicas, llenas a la vez de temor y de esperanza.

La música ha sido siempre la compañera del soldado. En nuestra guerra última, todo el folklore regional de España se dio cita en las trincheras. Y allí oímos las saudosas canciones de Galicia, rezumantes de la pasión más profunda, al lado de la viril jota o del adusto canto de Castilla, o del cante jondo andaluz, con su quejido largo como una serpiente enroscada del alma.

El frente improvisó coros magníficos y enseñó a todos los hombres de España las canciones de las diferentes tierras de España¹⁸.

El acordeón es el instrumento que mayor presencia alcanzó en las crónicas y relatos de las actividades musicales en los frentes, junto al canto coral y el folclore. En los años de guerra civil se había convertido en un «instrumento rural» empleado para «interpretar los bailes de moda y las danzas y bailes tradicionales»¹⁹. Presente en

16 *Radio Nacional*, 57 (1939).

17 «La radio en los frentes de guerra». *Radio Nacional*, 57 (1939), p. 17.

18 *Ibidem*.

19 RAMOS MARTÍNEZ, Javier. «El acordeón. Origen y evolución». *Revista de Folklore*, 173 (1995). <<https://tinyurl.com/2p8hxum4>> [consulta 01-05-2021].

La radio

EN LOS FRENTE DE GUERRA



El clima de la guerra engendrará en los pueblos beligerantes un mundo nuevo con sus perfiles propios y definidos: es el mundo de las trincheras.

Cuando se avanza hacia los frentes de batalla, al ver los primeros árboles con sus ramas desgajadas, las grietas abiertas en la tierra por los proyectiles, las hierbas chamuscadas y los morderos de la metralla aquí y allá, inmediatamente nos damos cuenta de que hemos ingresado en un mundo aparte.

Al gravitar una misma sensación de peligro sobre todas las almas, entonces, por un sentimiento instintivo, se establece entre los hombres una camaradería que convierte en amigos a los que nunca se habían conocido y hace de los combatientes los mejores compañeros.

Pero la vida ócechante de la trinchera no es el peligro permanente. El corazón se habitúa pronto a las balas que posan sobre las cabezas describiendo una parábola silbante o a los florones de tierra que la explosión de los obuses levanta muy cerca de nosotros. Y, de otra parte, tampoco el combatir es un oficio constante. Hay las largas horas de tedio en el parapeto, las noches de guardia bajo un cielo con estrellas y un aire trasposado por los cuchillos de la helada, y, también, los días de descanso en algún pueblo próximo del frente, abandonado de sus moradores antiguos y poblado ahora de soldados.

¡Ah!, el mundo del frente es lo más parecido a un gigantesco hormiguero: los soldados cavaban la tierra para huir de las balas, para guarecerse del frío, para construir en el zigzagado de la trinchera su propia vida. Después, los caminos agazapados para volver a retaguardia, para avanzar hasta el puesto avanzado de vigilancia o para establecer contacto entre dos posiciones, son como caminos de hormigas entre los que se oculta la malla de un dispositivo bélico siempre dispuesto a dispararse.

En este mundo de las trincheras el tedio es el mayor de los enemigos. Para espanto del tedio tiene siempre el soldado algunas armas a su disposición: los periódicos que se reciben en la estafeta, las cartas que se escriben a al-

guna madrina de guerra, el libro ameno y, sobre todo, la música...

Jamás me olvidaré de aquel acordeón que todas las noches, mientras me enfriaban los huesos las horas heladas de mi guardia, me cantaba algún tango o algún aire popular con acento quejumbroso. El acordeón sonaba, allá lejos, en otra posición, y su música llegaba a herirme, haciendo aflorar en mis recuerdos un haz de imágenes nostálgicas, llenas a la vez de temor y de esperanza.

La música ha sido siempre la compañera del soldado. En nuestra guerra última, todo el folklore regional de España se dió cita en las trincheras. Y allí oímos las saudosas canciones de Galicia, rezumantes de la pasión más profunda, al lado de la viril jota o del adusto canto de Castilla, o del cante jondo andaluz, con su quejido largo como una serpiente enroscada del alma.

El frente improvisó coros magníficos y enseñó a todos los hombres de España las canciones de las diferentes tierras de España.

¿Y la radio?... Nosotros dispusimos en el frente de un pequeño aparato de radio alimentado por acumuladores. Todas las noches, poco antes de oírse el parte oficial de guerra, nos reuníamos en la chabola del capitán en torno de aquel receptor diminuto que nos traía la voz de las últimas victorias conseguidas. En el mundo de las trincheras—tan próximo y tan distante del otro mundo—la radio era algo así como el cordón umbilical que nos unía con la retaguardia. Aquella noche, enmantada en nieve, de fin de año, en que el receptor no quiso sonar más, recuerdo que pusimos todos un ceño de tristeza. Y yo escribí a mi madrina —que debía de ser la más adinerada, en frase del capitán X—para que me hiciese el obsequio de un aparato de radio. Todas las mañanas esperábamos la carta anunciando la llegada del receptor. Pero no llegó nunca. Después convinimos en hacer una suscripción para adquirirlo. Andábamos en esto cuando el azar de la guerra nos separó, y cada uno de nosotros se fué con su mochila auestas a correr su propia suerte en otro parapeto distinto...

Ahora leo, en informaciones de Prensa diferentes, que en las líneas Sigfrido y Maginot los soldados disponen de duchas, de cuarteles acondicionados, de aulas para la instrucción militar e incluso de aquello que fué nuestro sueño durante los días de la guerra: ¡de receptores de radio para las horas de hastío de la trinchera!...

—Esto se llama hacer la guerra con confort! —le escribía yo a un amigo mio hace solamente unos días.

Porque recordaba las noches de nuestra guerra durmiendo a campo raso y despreciando el terreno. Nosotros huíamos del pico. Sentíamos horror por el oficio de cavar. Preferíamos todos hacer una guerra un poco trashumante y por cuenta propia, aprovechando, para defensa de nuestros cuerpos, las incidencias naturales del terreno. Por eso, cuando ahora leo que las líneas Sigfrido o Maginot constituyen un verdadero mundo subterráneo, siento cierta envidia hacia los moradores de este gran mundo de la guerra. Pero especialmente—y conste que no es paradoja—lo que me hace sentir una envidia mayor por estos combatientes extranjeros es que dispongan de aparatos de radio que los mantengan en contacto con el mundo. ¡Un aparato de radio instalado en cualquier lugar, y después un gran altavoz que sirva la música, las noticias y los comentarios a centenares de combatientes que le hacen coro! Luego, los gentes de la retaguardia se encargarán de organizar emisiones especiales para el frente y de hacer huir de las trincheras la terrible invasión del tedio, que en muchos momentos es más insportable que las escaramuzas de los enemigos...

Capítulo 2

Sonido y música al aire libre

LA conciencia de la importancia de los elementos sonoros en la propaganda aparece claramente formulada en los textos redactados durante la guerra. Sirva de ejemplo la manera en que los utiliza la escritora falangista Concha Espina para contrastar el mundo de las tinieblas de la zona republicana, envuelto en tragedia, maldad, muerte y silencio, con la luminosidad emergida súbitamente tras la «liberación»: «En el espacio donde hoy mismo flotaban las blasfemias y maldiciones, vibran las alabanzas y los hurras cristianos». Todos los sentidos se reunían para la expresión de la alegría: los sonos del *Himno Nacional* y del *Cara al sol*, «siempre emotivos y profundos», surgían junto a las «banderas victoriosas», mientras que «un delicioso perfume de rosales nos abrigaba el ánimo con la sugestión íntima del cantar»¹. Las risas coincidían con «Canciones militares, sanas y varoniles, ajenas a las amenazas y al odio» y el repicar alegre de las campanas, «hasta ayer al servicio del Frente Popular para reclamo de los suyos»². Al otro lado, todavía republicano, el mundo sonoro era, para la escritora, el que componían los cañones y el eco de la batalla.

Precisamente, la finalidad de este capítulo es analizar el paisaje sonoro³ de los espacios urbanos durante la guerra civil. Prestaremos

1 ESPINA, Concha. *Esclavitud y Libertad. Diario de una prisionera*. Valladolid, Ediciones Reconquista, 1938, pp. 251-252.

2 *Ibid.*, p. 254 y 258.

3 Entendemos paisaje sonoro como «la suma de las distintas fuentes sonoras que lo componen independientemente de su número y origen, bien sean de procedencia natural o artificial» según la definición de: SÁNCHEZ CID, Manuel, PUEO, Basilio y SAN MARTÍN PASCAL, M.ª Ángeles. «Paisaje sonoro: un patrimonio cultural inmaterial desconocido». *Actas ICONO 14*, núm. 8. (II Congreso Internacional Sociedad Digital, octubre 2011), pp. 4-5. Los mismos autores han definido «fuente sonora» como «cualquier elemento generador de sonido ya sea natural o artificial». *Ibid.*, pp. 4-5.

atención tanto al repertorio que nutrió las prácticas musicales que tuvieron lugar en calles y plazas como al resto de componentes que dibujaron la sonoridad de los eventos. Se trata de una perspectiva que ha mostrado su eficacia para estudiar las interconexiones entre las relaciones de poder y el espacio urbano en la Alemania nazi⁴. Además, vamos a utilizar marcos teóricos provenientes de dos enfoques historiográficos de carácter interdisciplinar a los que ya nos hemos referido en la Introducción: el de la historia cultural, que considera la música como parte del aparato simbólico, y los estudios sobre sociabilidad. Las situaciones a las que nos referiremos en las próximas páginas están comprendidas en la clasificación realizada por Elena Maza: «espacios de sociabilidad informal» —veladas, tertulias—; «prácticas espontáneas» —calles, paseos y plazas—; las relaciones interpersonales «derivadas de componentes de afinidad y gusto» —en iglesias, cafés y tabernas—; las «relaciones de masa rituales con predeterminación y calendario fijo» —fiestas, conmemoraciones, procesiones—, y en «todo lo concerniente al mundo del ocio y las nuevas industrias culturales» —espectáculos de masas y actividades vinculadas al «ejercicio práctico de la acción colectiva» como mítines y desfiles⁵.

Hemos diferenciado distintas tipologías de eventos que tuvieron como escenario las ciudades ocupadas por el ejército franquista. Si tomamos como referencia los organizadores, es posible distinguir los patrocinados por instituciones —públicas o privadas— con finalidades específicamente relacionadas con el conflicto —festivales, celebraciones, homenajes y conciertos benéficos— de la oferta vinculada a las prácticas de ocio. Aunque en principio podríamos atribuir a estas últimas cierta independencia respecto a las circunstancias bélicas, la censura, el control, las normas relativas a la interpretación de himnos y el propio contexto son factores que «contaminaron» e impregnaron de sesgos ideológicos y propagandísticos los espectáculos destinados

4 «[...] the soundscape can be studied to gain insights into social organization, power relations and interactions with urban space»: BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 12.

5 MAZA ZORRILLA. «Franquismo y espacios de sociabilidad...», p. 160.

Capítulo 3

La música en salones, recintos teatrales e históricos

LAS noticias de prensa sobre eventos de carácter musical trasladan la impresión de que los salones y teatros de las ciudades «nacionales» fueron ocupados por los sonidos programados, en buena parte, para festivales benéficos, conmemoraciones y homenajes, por lo que podemos concluir que dichos espacios de socialización fueron utilizados para desplegar los ritos relacionados con la cultura de guerra.

Esta vida musical, íntimamente ligada a la propaganda, estuvo condicionada por múltiples factores derivados del conflicto, entre los cuales el emplazamiento de cada capital respecto a los frentes de batalla seguramente no fue el de menor importancia. Otros elementos a considerar son la trascendencia que cada ciudad tuvo para el nuevo régimen desde el punto de vista tanto simbólico como estratégico. No hay que olvidar que el 1 de enero de 1938 se organizó el Primer Gobierno Regular de Franco y comenzó la etapa más activa del Servicio Nacional de Propaganda, en manos de Falange, por lo que podemos presumir que desde este momento la organización de espectáculos estuvo sujeta a criterios y consignas de carácter general. La particularidad en la distribución de fuerzas políticas, culturales y sociales que sostuvieron el golpe de estado en las localidades —ejército, monárquicos, católicos tradicionalistas— obliga asimismo a observar el asunto de manera singularizada. Finalmente, las tradiciones y experiencias diferenciadas de cada municipio reclaman una aproximación que, proveniente de la denominada musicología urbana, contemple tales realidades por separado. Estos factores han determinado que los acercamientos realizados hasta la fecha hayan tenido un carácter muy específico, como se apuntaba en la Introducción, y esté todavía pendiente la redacción de conclusiones generales.

No obstante, es imprescindible ensayar una mirada que, a través de la comparación, permita observar las formas en las que fenómenos locales —relacionados con la idiosincrasia e historia de cada ciudad—

o generales —provenientes de las circunstancias bélicas, consignas y políticas que construyeron la cultura de guerra— confluyeron para conformar la vida musical de las ciudades en la retaguardia «nacional». Hasta la fecha, podemos afirmar que solo una parte de tales elementos fueron de nuevo cuño, es decir, se derivaron directamente del conflicto; otra, la destinada exclusivamente al entretenimiento, ya existía con anterioridad al golpe de estado; la vida de las asociaciones y formaciones musicales que se mantuvieron activas se adaptó a las nuevas circunstancias.

En las siguientes páginas nos proponemos, a partir de fuentes hemerográficas y fondos documentales de distintas ciudades, diferenciar los elementos uniformadores de los eventos con participación musical de aquellos otros factores que los singularizaron. En este ejercicio observaremos diversas tipologías de espectáculos y conciertos así como la dimensión promotora de la vida musical que asumieron tanto las sociedades clásicas como los organismos e instituciones de nueva creación. Posteriormente, examinaremos los mapas que dibujaron los viajes y trayectorias de músicos y formaciones musicales y, finalmente, el repertorio, sus significados y resignificaciones. Por su relevancia, dedicaremos un epígrafe a la música en el teatro falangista.

3.1. EVENTOS

Elementos uniformadores

Una característica que homogeneizó las manifestaciones de la cultura de guerra en todas las ciudades durante el conflicto fue la proliferación de eventos —celebraciones, homenajes— destinados a recaudar fondos para el ejército, los heridos y hospitales. M.^a Luz de Prado ya apuntó la necesidad de su análisis, puesto que «las actividades relacionadas con la asistencia social [...] estuvieron, desde el primer momento, en el centro mismo del proceso de construcción de la ‘Nueva España’, y fueron un «eficaz instrumento de propaganda»¹.

1 PRADO HERRERA, M.^a Luz de. «La historiografía de la Guerra Civil y del primer franquismo: reflexiones y nuevos planteamientos en el setenta aniversario». *Studia Historica, Historia contemporánea*, 25 (2007), p. 315.

En la primavera de 1938 la Junta del Liceo de Granada estaba presidida por el «heroico teniente coronel Nestares», y su cuadro artístico era un «conglomerado de cuantos valores granadinos han destacado en el Teatro y en la Música»². La dirección musical se confió a Alfredo Bandrés Sellés, que estaba al frente de la Banda de Falange. En el mes de abril se hizo público que todas las futuras actuaciones tendrían «carácter benéfico y patriótico, dedicándose especial interés, al organizarse los programas, y en atención a la sensibilidad tradicionalista del resurgir español, en reprisar las más hermosas zarzuelas de nuestro arte lírico»³. Al mismo tiempo, la otra asociación cultural de la ciudad, el Centro Artístico, organizó en el



▲ Imagen 8. Bendición de los locales del Centro Artístico por parte del Obispo durante la guerra civil. Archivo Museo Casa de los Tiros de Granada: Sig. CE04006.

2 «Liceo de Granada ha creado un Cuadro Artístico. Las actuaciones serán, exclusivamente de carácter benéfico». *Patria*, 5 de abril de 1938, p. 8.

3 *Ibidem*.

Capítulo 4

Música en las instituciones

FUE en los años ochenta del siglo pasado cuando la musicología comenzó a reparar en la dimensión musical de las acciones políticas del gobierno republicano durante la guerra¹. La creación del Consejo Central de la Música en julio de 1937 y sus proyectos destinados a la investigación y recuperación del folclore, o la creación de la Orquesta Nacional son hitos constantemente repetidos en la literatura. Posteriores trabajos han analizado la gestión de los teatros y espectáculos por parte de comités obreros, cooperativas y sindicatos, así como sus programaciones, continuistas respecto al periodo anterior con preeminencia del género frívolo². También se ha apuntado el funcionamiento en Madrid, durante 1938, de dieciocho teatros y veinte cines que emitían películas españolas, americanas y soviéticas³. Al contrario de lo que ocurrió en el bando de los sublevados, la República desarrolló políticas musicales a través de instituciones específicas en las que colaboraron algunos de los compositores más eminentes del momento. Pero el hecho de que tuviera que llegar 1942 para encontrar organismos con planes determinados no implica que las entidades dirigidas por Franco desestimaran la importancia de la música durante la guerra. Por el contrario, las fuentes de archivo, aunque parciales, sesgadas y dispersas, muestran que formó parte de las estrategias propagandísticas de las instituciones franquistas y falangistas desde el primer momento.

- 1 CASARES RODICIO, «Música y Músicos de la Generación del 27. Bases para su interpretación...».
- 2 ALONSO, *Francisco Alonso...*, p. 480.
- 3 FERNÁNDEZ HIGUERO, *Música y política en Madrid, de la Guerra Civil a la Posguerra (1936-1945)*...

4.1. EL DEPARTAMENTO DE PRENSA Y PROPAGANDA HASTA EL PRIMER GOBIERNO REGULAR (ENERO 1938): MÚSICA EN LA RADIO

Alas del tiempo que pasa
 La memoria volandera
 Va, como devanadera,
 De la trinchera a la casa,
 De la casa a la trinchera.
 Trabajo, leve alborozo;
 La máquina gira y gira,
 Y la tela le suspira:
 «yo seré alivio del mozo,
 tú no me trates con ira,
 que yo me muero con gozo».
 Horas pensando, pensando;
 Gira la devanadera
 Con un rezo suave y blando.
 La aguja hiere ligera,
 Y murmura la tijera:
 «¿cuando...cuando...cuando... cuando?».
 La rueda gira con brío;
 La aguja, de trecho en trecho,
 se baña en el blanco río,
 que canta en su cauce estrecho:
 «seré escudo contra el frío,
 seré abrigo de su pecho».
 Suspiro, trabajo, espera...
 alas del tiempo que pasa.
 La memoria volandera
 va, como devanadera,
 de la trinchera a la casa,
 de la casa a la trinchera.

El texto, firmado por M.T., se titula *Suspiro, Trabajo, Espera...*⁴, y evoca la actitud, al mismo tiempo esperanzada y angustiada, los

4 [M.T. *Pequeña Canción del Buen Trabajo*]. (24 de noviembre de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1460. Carpeta «Varios. Noviembre. 1937-43-52», tiene sello de «Prensa. Para Prensa y Propaganda». Podría tratarse de Moreno

Capítulo 5

Los músicos: depuración, apropiación, ajustes y espacios de relación

A lo largo de los capítulos anteriores hemos tenido ocasión de contemplar a los músicos desarrollando sus tareas profesionales en los espacios de afirmación del poder creados por las fuerzas unidas en la sublevación. Hemos podido observarles como creadores, intérpretes, directores y gestores, desarrollando la crítica musical, construyendo sus propias narraciones y actuando como propagandistas. Este último capítulo pretende centrarse en algunos nombres singulares para indagar en las estrategias de depuración y apropiación a las que fueron sometidos. También nos proponemos mirar a estos profesionales como ciudadanos cuyas vidas fueron afectadas por la guerra; sus actitudes y modos de enfrentar las situaciones surgidas de circunstancias tan difíciles. En definitiva, trataremos de asomarnos y vislumbrar, en la medida de lo posible, cómo les afectó el conflicto.

Los apuntes y memorias nos han legado testimonios muy variados. Concha Espina, madre de la esposa de Regino Sáinz de la Maza, reflexionaba así sobre el ánimo del intérprete, de gira en América, durante 1937:

Conociendo al gran artista que es muy sensible y afectuoso, imagino sus incertidumbres y el esfuerzo con que trabaja. Algunos rumores de sus éxitos han llegado aquí en periódicos de América. Pero aseguraríamos que no pone en ellos mucha atención. Dos veces ha conseguido mandar dinero a su mujer por medio de una autoridad torrelaveguense. Y como no llegan sus cartas, ignora Josefina si recibe las de ella, frecuentes y hábiles, en las que procura contarle muchas cosas sin comprometerse. También de los Sáinz de la Maza residentes en Barcelona hay muy difíciles comunicaciones¹.

1 ESPINA, Concha. *Esclavitud y Libertad. Diario de una prisionera*. Valladolid, Editorial Reconquista, 1938, pp. 203-204.

Años después, Federico Sopena obvió escrupulosamente el periodo en su historia del Conservatorio de Madrid², pero en cambio no dejó de anotar apuntes biográficos: «Durante más de la primera mitad de la guerra civil yo estuve en casa, sin salir, escondido bajo la defensa de un portero tan socialista como buenísimo y previsor»³. Aludió también a la ayuda de supuestos adversarios políticos «pero afines en el mundo de la sensibilidad y de la cultura»⁴. En su abundante bibliografía hizo numerosas referencias a la situación de músicos e intérpretes durante el conflicto: sobre Ricardo Viñes, narró que «uno de los días más felices» de la vida del pianista fue aquél en el que, durante la guerra, ofreció un concierto en Bilbao con la cabeza vendada debido a un accidente⁵. El sacerdote recordó con no poca frecuencia los problemas de Pérez Casas, acusado de ser partidario de la República, y señaló al director como «apolítico por esencia»⁶. Incluso realizó un pequeño balance de lo que supuso el conflicto para los músicos jugando con el doble significado de la batalla real y la de la profesión:

[...] pues si bien, justo es recordarlo, esa guerra no había sido demasiado sangrienta entre músicos, la pequeña, pero permanente guerra civil de una familia muy mal avenida por rivalidades, pequeñeces, provincianismo, necesitaba de un maestro y «mayo» como Turina⁷.

Otras narraciones se decantan por recuerdos positivos —aquellos que hablan de solidaridad—, y detallan episodios de ayudas entre los músicos ante situaciones comprometidas en ambos bandos. Por ejemplo, Ernesto Halffter relató el auxilio que prestó, junto a Gerardo Gombau, a José María Franco, acusado de «fascista» en el Madrid republicano⁸. El cónsul británico en la capital, John H. Milanés,

2 SOPEÑA, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid...*

3 SOPEÑA, *Memorias de músicos*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 26.

5 *Ibid.*, p. 16.

6 *Ibid.*, p. 61.

7 *Ibid.*, p. 33.

8 GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004, p. 48.

Epílogo

Si bien es mucho lo que aún no conocemos de las músicas, de su significación y usos durante la guerra civil en los territorios de España que vivieron bajo el dominio de los sublevados, sí podemos establecer algunas generalidades:

En primer lugar, la guerra impregnó los repertorios, los espacios y eventos en los que se desarrollaron las prácticas musicales de ciudadanos y soldados, como las propias trayectorias vitales de músicos e intérpretes. Por otro lado, la naturaleza de tales prácticas fue plural y diversa, como corresponde al «carácter multivalente, ambiguo y fragmentario de la vida cotidiana»¹ a la que la música continuó acompañando, dando sentido a la existencia de individuos y comunidades. En tercer lugar, la música, entendida en su acepción más amplia —sonido, práctica e interpretación, suceso, recepción, discurso— fue, como el resto de la cultura, entendida por los sublevados como arma de propaganda y método de «atracción de las masas»², como estrategia para emocionar y seducir, animar y engañar, es decir, como instrumento de poder y dominación.

La música que se creó, escuchó y practicó durante la guerra civil ayudó en los esfuerzos de supervivencia tanto en los frentes como en las retaguardias pero, a diferencia de lo que mantiene Fauser para Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial³, no nació de esos esfuerzos ninguna música propiamente «española». La contienda tampoco fue el lugar, como señala Kaltenecker para la revolución

- 1 HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. «Españoles normales en tiempos anormales. “Nuevas” miradas sobre vida cotidiana y franquismo...», p. 24.
- 2 Véase: MOLINERO, Carme. *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid, Cátedra, 2005.
- 3 FAUSER, *Sounds of War: Music in the United States during World War II...*

francesa, «de una aceleración, de una experimentación con materiales que solo se transformarán en elementos de una obra de arte algo más tarde, con Beethoven»⁴. Es más, después de 1939 adquirieron protagonismo los lenguajes ya ensayados en épocas anteriores —El *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo fue la obra más celebrada— y los creadores que habían alcanzado su madurez en la década de los veinte —Conrado del Campo y Julio Gómez son dos ejemplos—. La música «culta» creada en estos años no tuvo un papel relevante en la vida musical del periodo, si exceptuamos la compuesta para finalidades propagandísticas en proyectos interdisciplinares, como el teatro de Falange. Por el contrario, la composición y prácticas vinculadas a músicas tradicionales y populares de todos los géneros y procedencias fueron abultadas. Pero quizá lo más significativo fue que la mayor parte de las que se consumieron proseguían la línea ya marcada en la preguerra —un ejemplo es la afición creciente por los ritmos derivados del jazz, particularmente en Barcelona— y, por otro lado, que no existen diferencias significativas en las programaciones de música «popular» en los dos bandos: zarzuela, copla, flamenco, ritmos sudamericanos y bailables. Los nombres de los autores también se repiten a ambos lados de los frentes. Las excepciones fueron para las obras realizadas directamente para propaganda, como himnos y canciones de guerra.

A lo largo de las páginas anteriores se ha descrito la participación de la música en las estrategias que se diseñaron para impactar, seducir, propagar y ejercer la violencia —podríamos entender así la interpretada por las bandas del ejército vencedor apoderándose de espacios rurales y urbanos—. Como el lector ha tenido oportunidad de constatar y ya advertimos en la Introducción, no hemos abordado el análisis de la participación de la música en las constantes celebraciones que hermanaron franquismo e iglesia en el interior de los templos. Sin embargo, sí hemos observado cómo la música sirvió para transmitir la interpretación de la nueva realidad, los códigos necesarios para descifrar el mundo que fue imponiendo el franquismo.

4 KALTENECKER, *El rumor de las batallas...*, p. 56.

Desde el punto de vista colectivo, las fuentes empleadas no nos permiten concluir sobre la eficacia última de la música en los procesos de ideologización y atracción de las masas, finalidades de cuantos eventos han sido mencionados. No obstante, podemos afirmar que, aunque la ocupación forzada de espacios públicos y privados durante la guerra civil dejó poco lugar a la seducción, la intervención musical incrementó la solemnidad de ceremonias destinadas a afianzar y ampliar el poder conquistado en los frentes de batalla. También ayudó a disuadir, atemorizar y humillar, como el caso recientemente descrito por Elena Torres en torno al chotis *No pasarán*⁵. Por otro lado, la apropiación de repertorios y fiestas tradicionales, practicadas y difundidas en eventos y medios al servicio del nuevo Estado —la radio—, se impregnaron de los nuevos mensajes ideológicos.

Si adoptamos una perspectiva individual, la música de los espectáculos propagandísticos formó parte de las experiencias musicales de los ciudadanos. Es probable que las reacciones de los que asistieron —de forma voluntaria o no— a las concentraciones multitudinarias y espectáculos benéficos celebrados en teatros o conjuntos monumentales variasen en función de su nivel de disconformidad o compromiso con los vencedores. Aunque no sea posible valorar certeramente la medida en la que las estrategias propagandísticas de naturaleza sonora surtieron efecto sobre su ánimo y su mente, es significativo que, a pesar del tiempo transcurrido, los niños que en los sesenta —casi treinta años después de concluida la guerra civil— acudían a los centros docentes todavía recuerden los rituales efectuados entre himnos —músicas de estado— y banderas oficiales. Pero también tienen fijadas las memorias musicales de sus padres, que formaron parte de su propia infancia: zarzuelas, coplas, tangos y boleros... casi siempre desprovistos del significado ideológico asociado a la dictadura. Y es que la música también fue el medio, como ha mostrado la bibliografía, gracias al cual los ciudadanos sobrevivieron en aquellas circunstancias, individual y colectivamente. Como señaló Stephannie Sieburth, los vencidos

5 TORRES CLEMENTE, Elena. «Del *No pasarán* al *Ya hemos pasao*: la humillación del vencido a través del chotis». *Copla, ideología y poder*. Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.). Madrid, Dykinson, 2020, pp. 27-48.

utilizaron tanto el cine americano como las canciones populares para «conservar un sentido de sí mismos como distintos y disidentes, pero sin exponerse por ello a un peligro mayor»⁶. La memoria sentimental reparó hace ya años en este apartado, así como en las muchas formas a través de las cuales la música se convirtió en un vehículo para la adaptación y un arma para la resistencia.

6 SIEBURTH, *Coplas para sobrevivir...*, p. 63.