

EL IMPERIO DE LA PROPAGANDA: LA MÚSICA EN LOS FASTOS CONMEMORATIVOS DEL PRIMER FRANQUISMO

Gemma Pérez Zalduondo
Universidad de Granada

Desde la organización del primer gobierno regular del franquismo en 1938, el régimen se mostró muy activo en la construcción del discurso ideológico oficial y su propagación entre la población. Finalizada la Guerra Civil, Falange Española Tradicionalista y de las JONS, el partido totalitario español, tuvo un papel particularmente relevante en dichas tareas puesto que aportó un programa, medios propagandísticos y el aparato represivo. También fueron falangistas los lemas y símbolos que formaron parte de la vida de los españoles hasta la muerte del dictador en 1975.

Igual que para las demás ideologías totalitarias, la cultura, la información y la política social fueron concebidas como propaganda. En general, toda la acción del gobierno se dirigió a reprimir a los disidentes, pero también a movilizar y convencer a la población de las excelencias y la conveniencia del régimen para España.

Una de las estrategias propagandísticas utilizadas en la inmediata posguerra fue la organización de festividades cuyo fin era ayudar a implantar las ideas y representaciones del nuevo Estado. Este texto tiene como objetivos analizar el papel que se atribuyó a la música en las más relevantes de estas festividades, particularmente en las ordenadas por la Vicesecretaría de Educación Popular en 1941 y 1942, e indagar, mediante los informes de sus delegados en provincias, la materialización de sus consignas y las circunstancias que determinaron el grado de adaptación, transgresión o incumplimiento de las mismas; conocer la participación musical en los ritos que acompañaron algunas visitas significativas de Franco a ciudades y, finalmente, comparar la relación entre el repertorio que inte-

gró los acontecimientos citados con el que se designó como referente en el discurso oficial que se estaba construyendo paralelamente.

LA MÚSICA EN LAS FESTIVIDADES Y CONMEMORACIONES ORGANIZADAS POR LA VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR

El organismo más importante en la propagación del modelo ideológico de FET hasta 1945 fue la Vicesecretaría de Educación Popular, fundada en 1941, dependiente del Ministro-Secretario General del Movimiento. También se le confiaron el control y la censura de los medios de comunicación social y cualquier forma de expresión pública, ya fuesen textos, imágenes o sonidos (B. Bermejo Sánchez, 1991, pp. 73-96).

Las distintas secciones de la Vicesecretaría fueron las responsables de la organización de multitud de festividades y conmemoraciones, concebidas como herramientas de propaganda, que exaltaban las ideas esenciales que debían ser transmitidas a la población, así como las figuras de los principales líderes o personajes históricos cuya obra se consideraba especialmente significativa. De manera semejante a como aconteció en Alemania (R. Grunberger, 2010, p. 84), el calendario se pobló de fechas conmemorativas que se celebraban movilizando a la población y con el concurso de los medios de comunicación (R. Abella, 1975, p. 215). La radio tuvo un papel extraordinariamente importante porque fue intermediaria directa entre el poder y los individuos, y su programación sirvió para hacer olvidar la “política” y cubrir con seriales, canciones y concursos las necesidades de ocio, entretenimiento y abstracción de la realidad de los españoles. Esta capacidad de penetración nos interesa porque también la música de los programas radiofónicos especiales que se emitieron con motivo de las conmemoraciones mencionadas fue escuchada por un número significativo de población.

Si consideramos las estrategias propagandísticas con participación de la música desarrolladas desde la Vicesecretaría y el control y la censura que ejerció sobre el conjunto de la actividad musical, objeto de normativa específica desde mayo de 1942,¹ podemos deducir la trascendencia que la política de dicha institución tuvo sobre el fenómeno que solemos definir como “vida musical”. Sus criterios, consignas, contradicciones y prácticas definieron el escenario en el que se dibujaron las experiencias musicales de la mayor parte de los ciudadanos. Dicha importancia aumenta si tenemos en cuenta que la situación económica y la represión no alentaban las iniciativas individuales o sociales en orden a restituir la actividad concier-

1. El análisis de tales extremos fue el objeto de la ponencia: Pérez Zalduondo, G.: “Control and censorship of music in post-civil war Spain”. *Twentieth-century Music and Politics Conference*. Department of Music. University of Bristol, 14-16 April 2010.

tística de las sociedades musicales o los teatros y, como consecuencia, la vida musical estuvo directamente relacionada con las política de las instituciones oficiales, y el concurso de la Vicesecretaría entre 1941 y 1945 fue determinante.

Las responsabilidades en materia musical dependían de la Delegación Nacional de Propaganda, una de las dos que la integraban, y tuvo al frente al catedrático de Derecho Manuel Torres López, que firmó la mayor parte de la documentación utilizada para este trabajo. Dentro de ella se ubicó la Sección de Propaganda Oral y Educación Musical, cuyo responsable fue Daniel Buhigas, aunque Benito Bermejo señala también a Federico Sopena (B. Bermejo Sánchez, 1991, p. 86). En julio de 1942 constaban como funcionarios de dicha Sección el mencionado Sopena, Margarita Reyero Rudiales y Tomás Andrade de Silva, pianista y profesor numerario de Música de cámara del Conservatorio de Madrid desde 1946². La figura del primero de ellos es bien conocida³, así como su múltiple participación en la música española de estos años como crítico, teórico, político y activo militante falangista. A ellos les competían las cuestiones relacionadas con la música, aunque la complejidad de funciones y del organigrama de la Vicesecretaría así como la preponderancia que otras personalidades como Nemesio Otaño alcanzó en estos momentos, no excluyen a estas últimas de la toma de decisiones relevantes. Por otro lado, las circulares que dictaron normas sobre asuntos esenciales –las que regularon la censura de la actividad musical– o de particular impacto político o popular –la programación musical en la radio en la conmemoración de la muerte de José Antonio Primo de Rivera– están firmadas por los jefes de las direcciones generales o por el propio Vicesecretario, de manera que resulta difícil atribuir la autoría de la normativa a personas concretas. Los músicos ubicados en los lugares donde se tomaban las decisiones eran pocos –aunque muy activos– y se implicaron simultáneamente en las instituciones falangistas y en las dependientes del Ministerio de Educación Nacional, en manos de católicos-monárquicos, por lo que podrían ser ejemplos de la “adaptación” de los falangistas al franquismo ya en 1942 y, en sentido inverso,

2. Con fecha 21 de julio de 1942, el Servicio Interior de la Vicesecretaría envía a Daniel Buhigas modelos de declaraciones juradas para ser rellenados por los funcionarios de esa Sección, cuyos nombres se citan al dorso, con sus datos personales y la información relativa a los sueldos recibidos de otros organismos del Partido. El remitente apostilla: “pues según me comunica el Jefe de la Sección Central no percibirán los haberes del mes en curso hasta tanto sean rellenados los citados impresos de declaraciones juradas por Duplicado.” La contestación, con fecha 22 del mismo mes, remite los formularios rellenos con los nombres mencionados. En el listado de declaraciones juradas consta el personal de todos los departamentos (Radiodifusión, Cinematografía y Teatro, Información y Coordinación). En Propaganda Oral y Educación Musical están los nombres indicados y se apunta que Sopena “se halla ausente, en la Semana Germano-Española de Música.” Archivo General de la Administración (AGA) *Cultura* (03)048.000 21/775.

3. Para sus datos biográficos, véase (F. Pérez Gutiérrez, 2000, pp. 17-32).

de los compromisos que se adquirieron desde posiciones conservadoras con la ideología totalitaria⁴.

En el Archivo General de la Administración se pueden consultar los documentos a través de los cuales se organizaron las celebraciones y festividades. La mayor parte de ellos están fechados en 1941 y 1942, esto es, en un tiempo que, como señala Eduardo Ruiz Bautista (2005, p. 114), “todavía confiaban en sus posibilidades de dominar las conciencias e imprimir su sello a la cultura”. Los detalles de los actos que se llevaron a cabo en pueblos y capitales de provincia así como los relativos a su proyección a través de prensa escrita y la radio fueron ordenados en las circulares que se enviaban a los delegados provinciales de Educación Popular, con indicaciones muy precisas sobre la música que debía interpretarse o el repertorio que tenía que incluirse en los espacios radiofónicos conmemorativos. Cabe suponer que la intención de los organizadores era que las obras musicales así como los demás extremos de las ceremonias estuviesen en consonancia con el motivo de la festividad, la idea que se deseaba propagar o la figura que se pretendía exaltar pero, además de esta particularidad, en todas ellas encontramos los elementos fundamentales de los ritos que escenificaban el poder, que Carme Molinero (2005, p. 49) describe así:

Ejército -a nadie se le debía olvidar que la ciudad continuaba ocupada-, misa y desfile del partido, en conjunto los símbolos de la fuerza. Por la tarde, después de un acto esencial para política de la memoria que desarrolló el franquismo, los actos estaban relacionados con la ‘hermandad’ nacionalsindicalista representada por Educación y Descanso.

Efectivamente, la preponderancia de elementos militares y religiosos era absoluta en los actos oficiales y celebraciones, como por ejemplo en el Día del Caudillo, que el Frente de Juventudes festejaba como el Día de la Canción, puesto que, según apuntaba la norma que lo instituyó, fueron ellas (las juventudes) “las que con más pura alegría cantaron el sentido de la Cruzada, la gloria de los Caídos y el volver de las banderas victoriosas”⁵. En Burgos, el 3 de octubre de 1939 -primera vez que se realizaba tras la guerra-, la Banda de Música del Regimiento de San Marcial y la del Batallón de Intendencia interpretaron obras sin especificar. En el interior de la Catedral, “coros y orquesta catedralicia interpre-

4. Federico Sopena y Nemesio Otaño ejercieron cargos políticos (fueron respectivamente Secretario de la Comisaría y miembro del Consejo Nacional de la Música, dependientes del Ministerio de Educación Nacional) y colaboraron en la construcción del discurso oficial en los textos publicados desde 1939, en los que dejaron de manifiesto su adhesión a los planteamientos teórico-ideológicos de FET. Análisis de los escritos de Otaño y Sopena se pueden encontrar en Martínez del Fresno (2001, pp. 34-46) y Pérez Zalduondo (2005, pp. 57-78), respectivamente.

5. *Instrucción de 20 de febrero de 1942 (Delegación Nacional del Frente de Juventudes) (BOE 30 de marzo).*

taron diversos motetes”⁶. El mismo día, en Madrid se celebró una misa en San Francisco el Grande. En la plaza del mismo nombre, una compañía de Infantería con bandera y banda de música rindió honores y desfiló. Tras una recepción en Capitanía General, la Banda del Regimiento de Argel “interpretó un escogido programa”⁷. En definitiva, himnos, música militar y repertorio religioso para celebraciones en las que participaban el ejército y las autoridades del Partido, civiles y religiosas.

Una de las movilizaciones más importantes y de mayor impacto ideológico de la primera parte del franquismo fue la que conmemoraba el aniversario del asesinato del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, y con él, la muerte de los “caídos”, es decir, de los muertos a manos de los “rojos”. La solemnidad, la tensión emocional y la exaltación patriótica fueron los denominadores comunes de todos los actos del 20 de noviembre en 1941 y 1942. Los de “afirmación” nacional y religiosos ocupaban la mayor parte de las jornadas y, como consecuencia, la música militar y religiosa constituía lo esencial del repertorio. Por ejemplo en Castellón, en 1941, participaron distintas bandas de música militares que acompañaron a las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, jerarquías provinciales, Ayuntamiento y Diputación en corporación, así como al ejército. En el templo de San Agustín, “lujosísimamente adornado con ricos tapices y severo túmulo de terciopelos negros con ricos brocados de oro”, la misa “fue cantada por la Schola Cantorum de esta ciudad y más de 110 profesores de orquesta”. La emisora de radio emitió un programa especial dedicado a José Antonio en el cual “se intercaló música de cámara”. Los informes no especifican las obras interpretadas ni las radiadas⁸.

No obstante, fueron las celebraciones del año siguiente las que la Vicesecretaría organizó con más detalle y ambición. Los emblemas, banderas, himnos, ritos, los símbolos militares, las figuras de Franco y José Antonio fueron protagonistas absolutos de una manifestación imponente de duelo y sentimiento nacional. El 20 de noviembre fue designado “Día del dolor” y tuvo un carácter eminentemente religioso.

La implicación exigida a los delegados provinciales fue total. En algunas ciudades, como Badajoz, los cafés permanecieron cerrados y se suprimieron conciertos⁹; en Alicante fue un día de luto especial puesto que allí asesinaron al homenajeado, y se cerraron “todos los espectáculos, comercios, cafés, bares, oficinas, etc.”¹⁰. Pero el rito estrella fue el solemne funeral oficiado en El Escorial. El

6. “Día del Caudillo (Tercer aniversario de la exaltación del Generalísimo a la Jefatura del Estado)”. *ABC*, 3 de octubre de 1939.

7. *ABC*, 3 de octubre de 1939.

8. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/142.

9. AGA, *Cultura*, (3)49.1 21/1531.

10. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

propio Vicesecretario Nacional de Propaganda, Arias Salgado, firmó una circular con órdenes sobre el ceremonial: debía oficiarse una misa, la ofrenda de una corona por los “camaradas de la vieja guardia” y el mencionado funeral con asistencia de Franco, cuerpo diplomático, autoridades civiles y militares, altas jerarquías del Partido y eclesiásticas. La importancia que se concedió a la escenificación de estos actos se pone de manifiesto en dicha circular:

Como consecuencia te servirás cursar las órdenes oportunas a la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica, dependiente de tu Jerarquía, para la preparación, montaje y dirección de cuantos servicios y trabajos sean precisos para el perfecto desarrollo de estos actos que deberán ser revestidos de la mayor solemnidad y perfección¹¹.

José Torres López no tardó en iniciar los preparativos e inmediatamente solicitó a las bandas de música de diversas divisiones militares que enviasen todos los timbales y baquetas que pudieran facilitar para la ocasión, así como al Colegio de Huérfanos de la Guardia Civil, Ayuntamiento de Madrid, Casa Militar del Jefe del Estado, etc. Por su parte, el Delegado Nacional de Prensa dirigía un largo escrito al Director de Radio España (adscrita a la propia Delegación), con los programas que las emisoras nacionales debían de emitir. Tras pormenorizar los lemas e ideas básicos de las alocuciones radiofónicas, el apartado d) se dedicaba a la música:

La parte musical de las emisiones mencionadas debe hacerse a base de obras de Bach, *Magnificat*, *La Pasión según San Mateo*; Mozart, *Requiem*; Beethoven, *Novena sinfonía*, *Misa*, últimos cuartetos; Brahms, *Segunda sinfonía*; César Franck, *Preludio coral y fuga*, *Les Djinns*; Schumann, *Cuarta sinfonía*; Liszt, *Funeral*, *Los Preludios*; Wagner, *La Cabalgata de las Walkirias*, *El crepúsculo de los dioses*. *Marcha fúnebre*, *Murmullos de la selva*, “Obertura” de *Tannhäuser*, *Sigfrido templa su Espada*; Weber, “Obertura” de *Oberón*; Ricardo Strauss, *Muerte y transfiguración*, *Vida de héroe*, *Don Quijote*; Strawinsky, *Le Sacre du printemps*, *Sinfonía de los salmos*, *Historia del soldado* y Ravel, *Concierto para piano y orquesta*¹².

Tres días después un telegrama corregía apresuradamente la circular:

De circular 114 con programa para 20 de Noviembre aniversario José Antonio suprimirás en la parte musical lo relativo a Strawinsky y Ravel¹³.

Como vemos, la práctica totalidad del repertorio elegido para conmemorar la muerte del fundador de Falange procede de autores centroeuropeos que habían

11. Circular de 9 de noviembre de 1942. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/226.

12. Circular del 11 de noviembre de 1942. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/226.

13. Oficio de 14 de noviembre de 1942 del Delegado Nacional de Propaganda a los delegados provinciales. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/226.

tenido gran predicamento en la música española, aunque con una historia bien distinta en cuanto a su recepción. A pesar de la influencia francesa anterior a la Guerra Civil, Germán Gan (2010, p. 265) apunta que “una parte relevante de la música española miró hacia modelos de impronta germánica” debido tanto al peso de la tradición clásico-romántica como a la renovación que supusieron a inicios de siglo las pautas de Wagner o Richard Strauss. Las visitas a Barcelona y Madrid de este último en las primeras décadas de siglo, la frecuente programación de sus obras por parte de las orquestas españolas y sus creaciones operísticas, pese a que críticos como Adolfo Salazar discreparan sobre su valor, le convirtieron en el objeto de mayor discusión crítica y estética, ya que se le consideraba heredero del autor de *La Tetralogía*. La recepción de su música en España contrastaba con la poco alentadora acogida que habían recibido otros autores modernistas como Mahler o Bruckner, ausentes del repertorio escogido para ser emitido el Día del Dolor.

Por otro lado, Christiane Heine (2010) apunta la posible influencia de la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy en los pilares estéticos de la escuela que Nemesio Otaño había creado en Comillas entre 1910 y 1919. Bach, Beethoven y Wagner figuran entre los paradigmas que el jesuita propuso para incentivar la música culta una vez finalizada la guerra civil (B. Martínez del Fresno, 2001, p. 40), los mismos que formaban parte de la corriente historicista de principios de siglo XX, en la que se enmarca el compositor francés. Ambas vías de recepción –la del modernismo centroeuropeo y la del historicismo francés– confirmarían la continuidad que la música de posguerra estableció con una parte de las prácticas y discursos estético-musicales de las primeras décadas del siglo. La relevancia de autores como Guridi o Turina, de estilos e incluso de tópicos como el nacionalismo musical y la ópera serían otros ejemplos.

Por otro lado, Wagner y Beethoven eran símbolos de la cultura europea y ambos ejemplificaban la superioridad germana en materia musical, que había sido admitida por los músicos y críticos musicales falangistas o filofalangistas en esa misma época. Como “pieza maestra” de la política cultural del gobierno nazi (E. Buch, 1999, p. 357), es posible interpretar el protagonismo de Wagner en esta y todas las celebraciones organizadas por la Vicesecretaría como un ejemplo más de la germanofilia que definió la política de la institución hasta 1943.

No obstante, sorprende que en un día de exaltación nacional y en plena campaña de nacionalización de la cultura –y de la música–, no se incluyese repertorio histórico ni contemporáneo español. También extraña el escaso número de obras de carácter religioso y que algunas, como las wagnerianas, tengan argumentos del todo ajenos a la conmemoración fúnebre más señalada de los inicios del nacional-catolicismo. A este respecto, Martínez del Fresno ya apuntó la oposición entre los valores simbólicos de la música de Wagner y la austeridad de la polifonía renacentista que se erigía como modelo (B. Martínez del Fresno, 2001,

p. 41), así como la “alta consideración en que el público y la crítica de posguerra” tenía por su música. El mismo fenómeno se repite en otras ocasiones muy significativas, como en uno de los conciertos que se celebraron con motivo del 18 de julio, que festejaba el denominado “Alzamiento nacional”, una de las fechas claves en las que se desplegaba toda la ritualidad franquista (C. Molinero, 2005, p. 47). El segundo de los que se ofrecieron en la capital de España en junio de 1939, a cargo de la Orquesta de Conciertos de Madrid dirigida por José Cubiles, incluyó repertorio de Beethoven, Wagner y Listz¹⁴.

No cabe duda de que la elección de *La Consagración, Historia de un soldado* y del *Concierto para piano y orquesta* de Ravel para la conmemoración del 20 de noviembre de 1942 se debió a un error, ya que sus rasgos rítmicos y tímbricos parecen poco adecuados a la celebración. Strawinsky y el compositor francés habían sido incorporados, como Richard Strauss, a los análisis de la música contemporánea que Federico Sopena había publicado en *Escorial*, la revista paradigmática de los intelectuales falangistas, en los que cuestionaba la estética strawinskiana. Reprochaba al músico ruso que, como otros autores de anteguerra, no viviese la emoción sino “la resonancia inteligente de lo que fue”, a pesar de lo cual lo situaba lejos de la “turbia vitalidad” de los creadores de la Segunda Escuela de Viena (F. Sopena, 1941, p. 277)¹⁵. Aunque la posición de Strawinsky en el pensamiento del crítico es ventajosa respecto a los compositores atonales, forma parte del fenómeno de los “ismos”, rechazado en su conjunto por su “falta de espíritu”, requisito estético básico para el modelo del arte español de la primera posguerra.

Por el contrario, considera a Ravel un posible camino para el futuro porque cuenta con la aceptación del auditorio, y justamente en esa cuestión puede radicar el sentido último de la programación musical radiofónica mencionada: el fin de Sopena en los artículos citados es analizar el interés del público por la música romántica, fenómeno que convierte en el eje de su reflexión considerándolo desde las coordenadas de la teoría falangista del arte como propaganda. Podemos considerar que a las obras que acompañaban las celebraciones de aniversario tan señalado se les suponía una recepción fácil y una contribución eficaz a la exaltación de las emociones y a la solemnidad de los ritos. Un repertorio relativamente familiar ayudaría a propagar los mensajes y las ideas básicas de la conmemoración. De hecho ésta fue la filosofía que presidió la organización del evento, plasmada en las instrucciones que se enviaron a Radio Nacional sobre las

14. El repertorio fue: *Leonora*, de Beethoven; *Idilio de Sigfrido*, de Wagner; *Los preludios*, de Listz; *Noches en los jardines de España*, de Falla; *La Procesión del Rocío*, de Turina; “Intermedio” de *Goyescas*, de Granados y “Jota” de *La Dolores*, de Bretón. “Información musical”. *Ritmo*, 133 (abril 1940), 15.

15. El análisis de los textos sobre música contemporánea redactados por Sopena y publicados en la revista falangista *Escorial* se puede encontrar en Cabrera García, M. I. y G. Pérez Zalduondo (2001, pp. 1.099-1.114).

alocuciones concretas que debían realizarse en las distintas emisiones y la forma de exaltar la figura de José Antonio, los aspectos de su vida, religiosidad, esfuerzo, su intervención en la preparación del Alzamiento y su clarividencia política. El conjunto de la programación debía “revestir la máxima dignidad y seriedad, eliminándose de ellas todo lo que pueda ser considerado de dudoso gusto, así como la propaganda en cualquiera de sus aspectos”¹⁶. En el mismo sentido, el estilo de los textos debía ser claro, sencillo y directo, mientras que el tono oratorio procuraría una “fácil comprensión” para hacerlos “sumamente asequibles a todos los oyentes”.

Aunque el funeral de El Escorial fue el acto más importante de los celebrados el 20 de noviembre de 1942, la Vicesecretaría redactó consignas y normas muy estrictas sobre los que debían organizarse en cada localidad, los emblemas y las músicas. También se solicitaron informes de dichos actos una vez finalizados, y gracias a ellos sabemos que en Alicante “cantaron la misa y responso los coros de Sección Femenina”¹⁷, pero se interpretaron preferentemente los himnos oficiales. En otros lugares intervinieron las bandas de música con obras “solemnes”. No cabe duda que la preparación cultural de los delegados y los recursos de las delegaciones provinciales condicionaron siempre las celebraciones en pueblos y capitales y, como consecuencia, la eficacia de la transmisión de los mensajes a la población. Por ejemplo, los informes del delegado en Oviedo muestran un celo especial en el cumplimiento de sus funciones y un interés poco común por los temas musicales de su provincia. En la capital asturiana, en la conmemoración de la muerte de José Antonio intervinieron en la radio local “el coro masculino” y algunos elementos de la Orquesta Provincial de Educación y Descanso que interpretaron *Ob Salutaris*, de Mozart, *Beati mortui* de Mendelssohn y *Libera me Domine* de Perosi¹⁸.

La Vicesecretaría también programó la música que debía acompañar celebraciones organizadas en torno a temas o acontecimientos que formaban parte de los lemas centrales de la ideología del falangismo y del nuevo estado, todas ellas destinadas a la nacionalización de las masas. Con motivo del aniversario, en julio de 1942, de la partida de Colón del Puerto de Palos, se dieron consignas precisas para un nuevo programa radiofónico especial. El punto cuarto se dedica a la música:

La parte musical que complementará este programa extraordinario deberá tener un marcadísimo acento españolista. Para ello se programará con las obras fundamentales de Albéniz, (*Suite Iberia*), de Granados, (*Goyescas*), de Falla (*El Retablo*), *El Amor brujo*, *El Sombrero de tres picos*, *La vida breve*, *Noches en los*

16. *Circular del 11 de noviembre* del Delegado Nacional de Propaganda al director de Radio España. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

17. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

18. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

Jardines de España, etc. De Turina, *La Procesión del Rocío*, *La oración del torero*, *Canto a Sevilla*, *Sinfonía sevillana*, etc. En ningún caso se radiará música extranjera de baja calidad¹⁹.

Es el único caso que hemos encontrado en el que el programa está íntegramente dedicado a música española, aunque no deja de resultar sorprendente que, teniendo en cuenta que el motivo de celebración era el descubrimiento de América, no recoja repertorio hispanoamericano. Los autores y obras elegidos y la equivalencia entre las de Falla y Turina responden al discurso que se había formulado sobre la línea de la tradición de la música española y justifica el evidente sesgo nacionalista y popular y la ausencia de compositores jóvenes que, como Joaquín Rodrigo, acababan de alcanzar gran predicamento, si bien aún no eran conocidos por la mayoría de los oyentes.

En torno a un motivo similar pero con mayor calado religioso, ideológico y simbólico, se programó la fiesta del 12 de octubre en 1942. El Delegado Nacional de Propaganda explicó su significación a los directores de Radio Madrid y Radio España:

El 12 de octubre, día de Nuestra señora del Pilar y Fiesta de la Hispanidad debe ser especialmente conmemorado. Los puntos esenciales de la conmemoración, serán, por un lado, de carácter religioso, dedicado a la Virgen del Pilar, y por otro, de carácter hispánico, dedicado al descubrimiento de América, hecho de trascendencia universal. Ambos puntos quedarán perfectamente diferenciados en los programas. Será innecesario advertir que ambos aspectos se desarrollarán desde un punto de vista altamente español²⁰.

A continuación pormenorizaba las normas musicales para las emisiones radiofónicas, en esta ocasión menos detallada de lo habitual:

Se radiarán este día obras españolas de trascendente valor musical: Albéniz, Falla, Granados, Turina, etc. y, en su defecto, zarzuela grande de Barbieri, Chapí, Caballero, Chueca y Bretón.

Los autores y, por lo tanto, los criterios fueron los mismos que en la ocasión anterior, aunque ahora se incorporan los nombres más relevantes de la zarzuela, sin duda más populares. El género se consolidó tras la guerra especialmente gracias a la radio, con un repertorio continuista. A pesar de que, como apunta Víctor Sánchez (2005, p. 183), la política musical del momento no contemplaba la

19. *Circular de 29 de julio de 1942*, enviada por el Consejero Nacional en Funciones de Delegado Nacional de Propaganda al Director de Radio España. AGA, *Cultura*, (3) 48.000 21/26.

20. *Circular de 12 de octubre de 1942* del Delegado Nacional en Funciones de Delegado Nacional de Propaganda a los directores de Radio Madrid y Radio España AGA *Cultura* (03)48.000 21/26.

promoción del género, fue precisamente la festividad del 12 de octubre la que inspiró una obra de gran carga simbólica para la cultura oficial del franquismo: la zarzuela *El Pilar de la Victoria*, estrenada en 1944 con texto de Manuel Machado y música de Julio Gómez.

Aunque de índole distinto y con un peso ideológico más moderado, en noviembre de 1942 y coincidiendo con la fiesta de la Purísima Concepción, se inició una campaña bajo la consigna “Sentimos el orgullo de nuestra madre española”, enfocada a la juventud “con el fin de despertar su interés y entusiasmo y conseguir de este modo un éxito completo del fin que tiene marcada dicha festividad”. Se convocó un concurso de textos sobre el tema y el 24 de noviembre se enviaron las normas a la Sección de Radiodifusión:

La parte musical de dichas emisiones deberá hacerse a base de obras de Victoria, *Ave María*; Schubert, *Ave María*, Bach-Gounod, *Ave María*; *Salve monserratina*; Pergolesi y Rossini, *Stabat Mater*; Haendel, *El Mesías*, Bach, *Corales*; Mozart, *Ave verum*; Wagner, Marcha y Obertura de *Tannhäuser* y Beethoven, “Credo” de la *Misa solemne*. Se emitirán también canciones populares inspiradas en temas marianos y en general, obras religiosas inspiradas en motivos litúrgicos jubilosos y música sinfónica de aliento heroico.

Lógicamente prima en este programa el tema mariano y, por primera vez, aparece representado un polifonista español. La razón por la que se dio paso a la música popular está relacionada sin duda con el carácter femenino del mensaje. En las programaciones provinciales hubo casos en los que se atuvieron fielmente a la norma, como en Córdoba²¹, mientras que en otros como Almería se incluyó la “Marcha Triunfal” de *Aida*, tan reiterada como *Tannhäuser*. En Radio Castilla los espacios musicales fueron amplios, con repertorio clásico y popular²².

Dado que la finalidad de todas las festividades era la propaganda y el criterio principal la eficacia en la transmisión del mensaje, llama la atención que las veces que aparecen géneros populares son muy escasas. El repudio de la música popular no española y la necesidad de impulsar el folclore nacional en detrimento de los ritmos de moda son temas recurrentes en los textos del periodo, a menudo

21. En Córdoba se radiaron: *Ave María* de Schubert, “Credo” de la *Misa Solemne* de Beethoven y *El Mesías* de Haendel, además del *Himno de la Academia de Infantería* al comienzo y al final de la emisión. AGA, *Cultura*, (03)48.000 21/26.

22. En Radio Castilla hubo emisiones de sobremesa y noche. La parte musical de la primera fue: *Marcha de San Marcial*, de Dorado; *Ave María*, de Victoria; *Ave María*, de Schubert; *Ave María*, de Mascagni; *Salve monserratina*, de Nicolau; *Himno de la Academia de Infantería*, de Díaz Giles. En la emisión de noche: *La Peque*, de Miró; *Orquídeas Azules*, de Carmichael; *De día en día* de Bixió; *Ave María*, de Bach-Gounod; *Ave María de Lourdes*, de Copola; “Gran Marcha” de *Tannhäuser*, de Wagner, *Don Gil de Alcalá* (Obra completa), de Penella; fragmentos de ópera. AGA, *Cultura*, (03)48 21/26.

citados por la bibliografía²³. La última frase de la normativa relativa a la conmemoración del viaje de Colón, que prohibía explícitamente la emisión de “música extranjera de baja calidad”, refleja la preocupación por la disparidad de criterios sobre el modelo propagandístico existente entre los delegados y los problemas derivados de la independencia con que habían organizado sus actividades hasta la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular. Eduardo Ruiz Bautista (2005, p. 100) señala que Urrutia, delegado provincial de Madrid, deseaba imponer una propaganda basada en representaciones teatrales de tono clásico, proyecciones cinematográficas o conciertos de música universal, semipopularizada, “grandiosa frente a la superficialidad de la contemporánea”, de la que serían exponentes *Tannhauser*, de Wagner, o la “Marcha Triunfal” de *Aida*, de Verdi, que son justamente las obras emitidas con mayor frecuencia.

Otro ejemplo de la tensión que generó esta postura es la programación del festival que el Director de Radio Nacional organizó en apoyo de la División Azul en 1941. Dado que ha sido analizado en otros textos²⁴ sólo apuntaremos que el concurso de Imperio Argentina y dos orquestas cubanas fue objeto de amplias explicaciones en el informe que remitió al Vicesecretario de Educación Nacional. Aducía que la única alternativa a la “música cubana y de baile” eran las “desventuradas orquestas de ‘pulso y púa’ de Educación y Descanso y de Casas Regionales”²⁵, que la Vicesecretaría aconsejaba promocionar en las festividades en favor del Aguinaldo de la División Azul, cuya dimensión eminentemente popular sugería la participación de la música más conocida y mejor recibida por los participantes.

Aunque no hemos podido constatarlo en los expedientes, cabe suponer que en muchos casos se radiaban e interpretaban géneros encuadrados dentro del término “variedades”, ya que Ruiz Bautista (2005, p. 100) recoge la preocupación existente en 1942 porque se había rebajado el rigor político y propagandístico de actos en los que el nombre de Falange se unía al de bailarines y cantantes, “(...) de actuación muy propia, de éxito indiscutible, en las Variedades, pero que se despegan y no cuadran en el estilo y espíritu que nos es obligado”²⁶. El mismo autor apunta que la causa de la preocupación era que se hacía un uso abusivo de las empresas propietarias o concesionarias de locales, de las distribuidoras cinematográficas o de variedades, así como de los artistas que practicaban este género. La solución pasaba por el sometimiento de todos los organismos a la autoridad de la Vicesecretaría, aunque no se alcanzó el grado de eficacia desea-

23. Véase por ejemplo Beatriz Martínez del Fresno (2001, p. 79).

24. Véase la ponencia de Pérez Zalduondo, G. (en prensa).

25. *Carta de 16 de octubre de 1942* del Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro al Jefe de la Sección de Asuntos Generales de Propaganda. AGA, *Cultura*, 21/46.

26. *Informe de 12 de octubre de 1942* “relativo a los espectáculos montados por y para organismos provinciales del Movimiento y Proyecto de serie de actos para la presente campaña de invierno”, de 12 de octubre de 1942. AGA-C: 120 (E. Ruiz Bautista, 2005, p. 100).

ble hasta mayo de 1943, justo en el momento en el que el devenir de la guerra mundial comenzó a frustrar las expectativas sobre la implantación de una cultura nacional de índole totalitaria. No obstante, en los documentos datados en 1942 la programación sigue las consignas prescritas, alternando repertorio clásico, zarzuela y otros géneros populares²⁷. A pesar de que los delegados en cada localidad actuaban en función de los efectivos musicales existentes, que además contribuirían en la elección de las obras, censuradas a su vez por el propio delegado, el resultado fue la programación e interpretación de un repertorio homogéneo en toda España, con un número reducido de composiciones cultas y géneros variopintos de música popular.

LA MÚSICA EN LOS VIAJES DE FRANCO

La mayor parte de las celebraciones tenían carácter nacional, aunque era en la capital de España donde los actos revestían más solemnidad debido a la asistencia de autoridades de mayor rango. Entre las locales, tenían una importancia singular la que conmemoraba el día de la “liberación” de la ciudad correspondiente. También contenían un fuerte contenido ideológico y de afirmación nacional los actos organizados durante las visitas de Franco, viajes que eran pretextos para la exaltación del líder, ya que el régimen utilizó todos los recursos a su alcance para desarrollar una política centrada en la figura del Caudillo, providencial “salvador” de España. La trascendencia y los eventos que jalonaban las jornadas eran distintos según las circunstancias. Por ejemplo, en Granada, el 20 de abril de 1939 Franco pronunció un discurso relevante desde el punto de vista político y visitó monumentos históricos pero la prensa no recoge ningún acontecimiento musical excepto la interpretación de los himnos oficiales. No obstante, llaman la atención dos participaciones instrumentales concebidas para aumentar la solemnidad de los actos, ambas con gran simbolismo religioso: la llegada de Franco a la Plaza del Carmen fue acompañada del “repicar de las campanas que lanzaban

27. En el Teatro Principal de Palencia participó la rondalla División Azul, integrada por elementos de Educación y Descanso y Unión de Mutualidades y Patronatos de O.C., que interpretó pasodobles, fragmentos de zarzuela y, finalmente, el *Trío en sol mayor* de Haydn, *Las bodas de Luis Alonso* y la jota *La Bruja*, de Chapí. En Pamplona, en el Teatro Gayarre intervinieron el Orfeón Pamplonés y la Orquesta Santa Cecilia: Primera parte, “Obertura” de *Der Freischütz*, de Weber, *Misa de réquiem* de Mozart, “Aleluya” de *El Mesías* de Haendel. En la segunda parte, recital de danzas, a cargo de un “grupo de distinguidas señoritas, la orquesta del Regimiento de Carros de Combate y los cantadores de Peralta”. Finalmente, la “Obertura” de *Tristán e Isolda* de Wagner, la primera parte de la *Sinfonía incompleta* de Schubert y la *Obertura Egmont* de Beethoven, interpretadas por la Banda de la División 62. En Santander actuaron en el Teatro Coliseum los grupos corales Ochote de Castro Urdiales y la Agrupación Zacatecos, de Torrelavega. Esta última interpretó varias canciones hispano-americanas, y el Ochote canciones populares, algunas armonizadas por Guridi, *Escenas tártaras* de Rillé y *Adagio* de Beethoven. AGA, *Cultura*, (3)49.1 21/1532.

jubilosas al viento su canto de victoria”²⁸; a su entrada en la Capilla Real y en la Basílica de la Virgen de las Angustias, se interpretó el *Himno Nacional* en sus respectivos órganos, pero no fueron seguidos por otras partituras a pesar de los ritos de gran significado ideológico que se oficiaron, particularmente en el Museo de la Capilla Real:

Y allí, como un símbolo, Franco empuñó, con su mano recia de héroe la espada de Fernando el Católico que tantos años parecía dormida esperando el día en que otro Capitán de España la blandiese para finalizar la segunda reconquista²⁹.

Los himnos nacionales ejecutados en los instrumentos de los templos escenifican musicalmente el papel del Jefe de Estado como líder del nacional-catolicismo.

El viaje que Franco realizó a Cataluña en enero de 1942 coincidió con el tercer aniversario de la “liberación” de Barcelona por las tropas franquistas, y los actos celebrados durante su estancia en diversos municipios catalanes fueron, según Carme Molinero (2005, p. 55), la movilización fascista más importante de las que se realizó en torno al líder. Según la misma autora, tal acontecimiento sirve también para visualizar una de las líneas de actuación del régimen hasta 1945: “la relación directa del Caudillo con las masas”.

Con una repercusión mediática excepcional, es decir, con una dimensión propagandística verdaderamente extraordinaria, el papel simbólico asignado a la música en ocasión tan representativa del primer franquismo fue especial, ya que estuvo presente no sólo en los numerosos desfiles y celebraciones religiosas, sino en actos específicamente musicales de carácter popular y “culto” con un alto significado identitario. El primero de ellos se convocó como un “gran festival folclórico en honor del Caudillo”³⁰, tuvo lugar el día del aniversario de la “liberación” y fue de carácter regional. Representaciones y cuadros populares recorrieron todo el día las principales calles de Barcelona “para poner una nota de color y alegría”³¹ y, al atardecer, fueron recibidos en la Plaza de San Jaume por los “gigantes” de Barcelona. En la misma Plaza se celebró “el festival de danzas populares en honor del Caudillo”, que lo presenció desde el balcón del Ayuntamiento. Dado que la finalidad del viaje era “conquistar” la capital, “hacer suyas” a sus masas trabajadoras para la nueva España, este festival popular fue sin duda una de las estrategias seguidas para conectar con ellas, de la misma forma que con los viajes a fábricas de Sabadell y

28. *Patria*, 21 de abril de 1939, 5.

29. *Patria*, 21 de abril de 1939, 5.

30. *La Vanguardia española*, 25 de enero de 1942, 5.

31. Se representaron la *Patum*, de Berga; los *Baile de gitanas* de Paret y de L'Almella; la *Mojiganga* de Sitges; el *Baile de bastones* de este mismo pueblo y de Gelida; el *Frach* de Villanueva; los *Cavallets*; *Drach* y *Los gitanos* de Villafranca; los *Xiquets*, de esta última localidad, y los de Cendrell y cuadros populares de Granollers y demás pueblos de la provincia.

Tarrasa se pretendió conseguir la integración de los “productores” en las tareas del nuevo Estado.

Todos los ritos estuvieron programados y detallados al máximo teniendo en cuenta su simbolismo y la representación del concepto de “unidad”. Un recorte de *La Vanguardia española* del día 25 destacaba tales aspectos:

La boina roja, vieja prenda asociada al recuerdo de una tenaz, heroica y gloriosa tradición española, y la camisa azul, emblema nuevo de las gentes bisoñas también tenaces, también heroicas y también gloriosas que integran la Falange benemérita, son, en verdad, dos atributos inseparables e indistintos. (...). La camisa azul, bien puesta sobre el corazón. Y la boina roja en la cabeza. En la cabeza, no en la mano. En la cabeza, como manda el caudillo y como él la lleva. Porque no llevarla en la cabeza es, además de desacato y de irreverencia, un absurdo como lo sería el llevar la gloriosa camisa azul colgada del brazo.

Camisa azul y boina roja substancialmente fundidas la una a la otra. Esto es lo que significan las dos prendas como símbolo indiviso de unidad³².

Dado que la preparación de la visita fue metódica, cabe suponer que la participación de la música en las celebraciones y ritos fue también pensada para conseguir la mayor eficacia en la consecución de los objetivos del viaje. Aunque lo fundamental fue, como se ha señalado anteriormente, la captación de las masas, no se descuidaron los discursos destinados a los nuevos gobernantes locales que debían penar el pasado “separatista” de sus antecesores y es posible que la escenificación de poder que se llevó a cabo en El Liceo, institución con un conocido carácter simbólico e identitario y uno de los pocos teatros de ópera europeos en funcionamiento en plena guerra mundial, tuviese como fin hacer visible la unidad y la adhesión de la cultura y la burguesía catalana en torno a Franco. Los pormenores del acto los recogía la prensa: el Jefe del Estado y su esposa “llegaron cuando mediaba el primer acto de *Madame Butterfly*” y, “el momento de aparecer ante la sala, que ofrecía un aspecto grandioso, fue de emoción extraordinaria”. La orquesta del teatro interpretó el *Himno Nacional*. Tras 15 minutos de aplausos y vítores, Franco tomó asiento junto a su esposa, el Ministro del Ejército, capitán general y otras autoridades.

Acallados los aplausos, prosiguió la representación, y, terminada ésta, la orquesta interpretó el himno *Oriamendi* y, a continuación, el *Cara al sol*, que iniciaron los propios artistas y coreó el público, brazo en alto³³.

Es decir, se buscó la espectacularidad y el efecto de dominación con la aparición de Franco interrumpiendo la representación operística, y la muestra de

32. *La Vanguardia española*, 25 de enero de 1942, 5.

33. *La Vanguardia española*, 25 de enero de 1942, 5.

unidad en la exaltación unánime de su figura en las voces de todos los recursos musicales que se hallaban en el escenario, los cuales, obviamente, fueron secundados por los asistentes. Al día siguiente del acontecimiento, *La Vanguardia española* narra así la recepción del público:

Sus oídos están hechos a la aclamación, al vítor y al aplauso. Su espíritu tiene el hábito suficiente del trance para sobreponerse a la emoción cuando las ovaciones multitudinarias le acogen y le envuelven. Pero lo de anoche en el Liceo será sobremanera excepcional en sus oídos y para su emoción. (...) Yerran superlativamente quienes, resabiados en la tarea de las sutilezas interpretativas, le busquen la clave a este clima de entusiasmo, de fervor y de ufanía complacida y honrosa, por los registros de la privilegiada condición social o económica de la masa que anoche en el Liceo aclamó a Generalísimo. Porque esas ovaciones que se multiplicaron en el tableteo reiterativo de los aplausos, ascendentes del patio de butacas hasta el palco presidencial, para ser lanzadas desde allí en eco repetido a las galerías altas y desde allí tornar a bajar para envolver de nuevo la sala; y así una y dos y cinco y diez y no sabemos cuántas veces, hasta arrancar al Caudillo, que no es hombre que prodigue las zalamerías, impropias de su temple entero, ademanes de afusión cariñosa; toda la inmensa aclamación que fue la noche, salvo los momentos en que la música sirvió de sedante para la noble exaltación de los espíritus, no procedía sino de una de las más características e insoportables autenticidades de esta Barcelona, compleja y sencilla a un tiempo, ostensible e insondable a la vez. Esta autenticidad es el Liceo³⁴.

Posteriormente se ofreció un cóctel en el mismo teatro tras el que asistieron a la representación del primer acto de *Lobengrin*³⁵. Una vez más, no deja de sorprender que la celebración de la estancia de Franco en la ciudad se realizara con su asistencia a la representación de obras de dos autores no españoles. Ahora bien, por otro lado, posiblemente El Liceo barcelonés encontrase su propia identidad en la obra wagneriana y, de cualquier forma, lo importante en esta ocasión era el refrendo que el público catalán prestaba al dictador en su casa. Esta idea parece desprenderse del anónimo artículo de *La Vanguardia española* que interpretaba el acontecimiento vivido en el teatro barcelonés:

El Liceo, que no es en Barcelona un ámbito hecho para el lujo, las ostentaciones y las frivolidades, sino que es un santuario del Arte, pero que es, sobre todo, el recinto en donde una cultura y una moral colectivas proverbiales encuentran el asueto legítimo y merecido después de los afanes y de las tareas de la jornada. Nada más auténtico que el Liceo del parasitismo y del peso muerto que en una sociedad representan estos espectáculos cuando quienes los integran como

34. *La Vanguardia española*, 28 de enero de 1942, 3.

35. La función duró hasta las 1:30 horas de la madrugada, y terminó con la interpretación de nuevos himnos. *ABC*, 28 de enero de 1942, 9.

selección espectadora es una minoría privilegiada bien avenida con el ocio. El Liceo de Barcelona, por el contrario, constituye uno de los exponentes más claros del trabajo, de la aportación individual a la economía colectiva y, por lo tanto, en un estado como el nuestro, a la economía estatal, de todos y cada uno, salvo raras excepciones de quienes allí parece que vienen de las alegrías de la vagancia, se contempla el aire animado con que llegan, trémulos aún por el esfuerzo y el trajín, del bufete, de la clínica, de la fábrica, del despacho, del comercio, de la industria, de todas y cada una de esas mil células que integran esta colmena fecunda que es la Barcelona del trabajo.

Alejadas las sospechas de frivolidades o vaguedades, el repertorio y la música se transformaron en meros pretextos para hacer de El Liceo el teatro donde se escenificó la unidad de las masas y clases sociales y de la cultura catalana en torno a Franco.

Por eso las ovaciones de anoche al Caudillo de España tienen un sentido profundo bajo su gala espectacular. Por eso son un canto apasionado y una llamada palpante en loor de la unidad entre todos los hombres y entre todas las clases de esta tierra ancha y bendita de España. Por eso dedicamos nosotros, resonantes aún los ecos en la sala y trascendidos a las ramblas, de las aclamaciones al Caudillo, este comentario que esta muy lejos de ser una crónica de sociedad en el concepto banal de la expresión. Este comentario que tiene una ambición y un alcance de moraleja. Porque las gentes que anoche en unidad cerrada y sin fisura aplaudieron hasta la apoteosis al Caudillo en el Liceo, son las gentes que trabajan, que producen y que están al servicio de la reconstrucción española. Lo dicho. El Liceo no es un espectáculo teatral más, ni un punto de reunión mundana. Es una de las autenticidades más estrictas de Barcelona³⁶.

Pese a la política en favor de la ópera en español que el Ministerio de Educación había puesto en marcha en 1939, en las crónicas no hay alusiones al idioma, títulos o autores. Tampoco encontramos referencias a Wagner o a la interpretación de sus dramas en la Alemania nazi, tan habituales en la prensa de la época. La propaganda quiso que toda la atención se centrara en el significado simbólico, político e ideológico de todos y cada uno de los actos que jalonaron la presencia de Franco en Cataluña en enero de 1942.

Todas las festividades, celebraciones y conmemoraciones apuntadas hasta aquí tenían como finalidad la propagación del modelo ideológico de Falange y la captación de las masas. El protagonismo del repertorio clásico-romántico, que se consideró superior, y, en actos de exaltación nacional, del nacionalismo español, responde a tales fines y es coherente con el discurso teórico, a pesar de la parca representación de autores españoles. Se ha señalado asimismo la ausencia de las

36. *La Vanguardia española*, 28 de enero de 1942, 3.

vanguardias de preguerra y la existencia de tensiones alrededor de la música moderna, extremo este último que también está presente en los textos de la época. Al priorizar la propaganda se prescindió de los autores jóvenes y del repertorio histórico español, referente esencial en la historia oficial de la música, del presente y el pasado que debían asociarse en la identidad musical de la nueva España. En otros términos, las campañas de la Vicesecretaría no consideraron en absoluto la nacionalización de la música, la promoción de la creación española ni la educación de las masas, que eran materias prioritarias de la política cultural.

La actividad propagandística de Falange hacia el interior tuvo su paralelo en las de otras instituciones hacia el exterior. En las relaciones culturales establecidas para propagar la imagen del nuevo Estado y en las desarrolladas con los países amigos, la música formó parte esencial. Dado que los mensajes que se pretendían propagar eran diferentes –la ideología falangista en un caso y la imagen de la cultura española en el otro– la comparación del repertorio empleado en dichas estrategias no sería relevante, aunque sí se pueden concluir las coincidencias o divergencias de las imágenes musicales de España que el régimen transmitía en las dos direcciones.

Uno de los grandes acontecimientos musicales de 1942 fue el festival de música hispanoalemana celebrado en distintas capitales a comienzos de año³⁷. Sáinz de la Maza explicaba en *ABC* sus objetivos –“ofrecer a nuestros ilustres huéspedes alemanes un cuadro de la música sinfónica española”– y los criterios seguidos para la programación: como era necesario reducir la muestra a un solo programa, “se imponía, pues, el sacrificio de algunas ausencias”, y las más importantes fueron las de Conrado del Campo y Ernesto Halffter, “por no citar sino las de más bulto y significación”³⁸. La del más joven se justificaba “por el hecho de ser uno de los músicos españoles más conocidos y estimados en Alemania, cuyas obras son reiteradamente tocadas allí”. La elección de la *Pastoral* de Arriaga radicó en que es una “muestra de lo que pudo ser y no fue nuestra música de concierto a mediados del siglo pasado, si la muerte no arrebatara a aquel genio precoz”. Las alusiones a las obras de Albéniz, Falla, Turina y Joaquín Rodrigo son las del discurso oficial de estos años respecto a la continuidad de la escuela musical española:

(...) el programa incluía desde Albéniz, en quien la música española asciende al plano europeo y afirma el renacimiento musical español, hasta Joaquín Rodrigo, que, con Ernesto Halffter, continúa este renacimiento.

37. Este festival, se celebró en Madrid y Bilbao entre el 26 de enero y el 1 de febrero de 1942. Sus organizadores fueron la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y la Comisaría General de la Música del Ministerio de Educación Nacional (G. Pérez Zalduondo, 2010).

38. Sáinz de la Maza. *ABC*, 29 de enero de 1942, 8.

Entre ambos límites, Falla, como figura cimera, con sus maravillosos *Jardines*, a los que Cubiles saca su penetrante nostalgia, y Turina, con la *Procesión del Rocío*, espléndida muestra de la capacidad del maestro sevillano para dar cuerpo sonoro al color de las imágenes andaluzas³⁹.

En comparación a los repertorios programados en las festividades del Pilar y el viaje de Colón, este festival amplió sus márgenes cronológicos desde Arriaga hasta Joaquín Rodrigo, que había estrenado su *Concierto de Aranjuez*, de manera que se había procedido a la “actualización” de la “escuela española” respecto a la esbozada anteriormente por Adolfo Salazar⁴⁰. También se incorporaron dos compositores veteranos aún en activo que además estaban viviendo sus mejores momentos creativos: “El *Preludio* de Julio Gómez, tan llano y claro de expresión, y las admirables *Canciones* de Guridi”⁴¹. Este último autor fue uno de los más programados desde las instancias oficiales en la primera posguerra. Por ejemplo, *Amaya* formó parte de las representaciones de música española programadas en Praga a lo largo de 1940, junto a *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*⁴². Dado que fueron impulsadas -no sabemos si financiadas- por la embajada de España, podemos considerar que su elección responde a lo que las autoridades consideraron más representativo o que más éxito podía obtener. El repertorio de Guridi también se incluía con frecuencia en la programación de las delegaciones de la Vicesecretaría. Podemos presumir que sus raíces vascas prestaban un contrapunto al evidente carácter andalucista de otros autores muy programados como Turina, muy conveniente en un momento en el que la “unidad” se definía musicalmente mediante la suma de folclores.

Las obras de los festivales de música hispano-germana que se celebraron en la ciudad alemana de Bad-Elster en 1941 y 1942 eran, como ha señalado Eva Moreda (2008), embajadoras de la nueva España, y debían transmitir la idea de lo que era el pasado y el presente musical español. En la edición de 1941 Carl Schuricht dirigió “una versión espléndida, apasionada, justa y exacta” de *Noches en los jardines de España* y Martin estrenó en Alemania *Sinfonía sevillana*, de Joaquín Turina. El festival finalizó con el *Concierto para guitarra*, de Joaquín Rodrigo, “la última obra fundamental de la música española contemporánea”, interpretada por Sáinz de la Maza, y el *Concierto para clavicémbalo* de Falla, “obra tan poco

39. Sáinz de la Maza. *ABC*, 29 de enero de 1942, 8.

40. Sobre las posiciones de ambos compositores en la España de la posguerra, véase la opinión de Suárez-Pajares (2005, pp. 15-56).

41. Sáinz de la Maza. *ABC*, 29 de enero de 1942, 8.

42. *Informe de enero de 1941* del Embajador en Praga. AGA, *Cultura*, (03)04800 21/53. Otros informes sobre la promoción de la cultura española en el exterior fueron remitidos desde capitales europeas como Bucarest, Estocolmo, Lisboa o Roma, aunque en los mismos no figura programación musical, hecho que por otra parte indica cierta falta de interés o de posibilidades materiales del cuerpo diplomático español.

oída entre nosotros y tan alejada de cualquier preocupación pintoresca”⁴³. El año siguiente se escucharon *Danzas fantásticas* de Turina; *Zarabanda lejana*, de Joaquín Rodrigo, y *La vida breve* de Falla, aunque fue la bailarina Mariemma la que mejores críticas cosechó. También acudió el Quinteto Nacional con obras de “compositores antiguos españoles como Ferrero y Arriaga”⁴⁴. El contexto de “alta cultura” y la preparación musical de la delegación alemana seguramente determinaron la interpretación del *Concerto* en lugar de *El Retablo*, así como la inclusión del repertorio histórico.

Sin embargo, si consideramos la lista de autores y obras que formaron parte de los conciertos celebrados como parte de la difusión de la música española en el exterior, podemos concluir que el número de compositores e incluso de partituras es sumamente reducido. De hecho, más que de un repertorio representativo de la música española histórica y contemporánea se trata de unas pocas obras asociadas a la identidad de la nación española o a sus logros en materia musical. *Iberia*, un fragmento de *Goyescas*, *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *La Procesión del Rocío*, *La oración del torero*, *Sinfonía sevillana* y *Canto a Sevilla* configuran lo que podríamos definir como “el catálogo musical” de esta primera parte del franquismo. Son ellas las que, tomando prestadas las palabras de Esteban Buch (2001, p. 358) al referirse a la *Novena* de Beethoven durante el nazismo, “concretan el mito del alma musical”, en este caso del pueblo español.

Tampoco en estos acontecimientos hemos encontrado a los polifonistas que formaron la “escuela musical española”, segundo eje –el primero fue el nacionalismo– sobre el que se construyó el discurso sobre la identidad musical española⁴⁵. La figura de Tomás Luis de Victoria fue objeto de homenaje en 1940, organizado por el Ministerio Educación Nacional para “estimular” los trabajos sobre el compositor y la polifonía sagrada española del siglo XVI, “que determina nuestro predominio en este aspecto de la cultura y produce el gran acontecimiento de la incorporación definitiva de la música polifónica al caudal de la Iglesia Católica”⁴⁶. Con unos conocimientos aún muy provisionales sobre la música religiosa en este periodo (A. Medina Álvarez, 2008, p. 22) o de la programación de la misma en el interior de las iglesias, la mención a tal conmemoración sirve para constatar que esta parcela del repertorio histórico español estuvo presente en las instancias políticas dedicadas a la “alta cultura” aunque, tal y como señalábamos a

43. Sopeña, F.: “El festival de música hispanoalemana”, *Ritmo*, 147 (julio-agosto 1941), 12-13.

44. “La semana musical hispano-alemana, a través de la prensa del Reich”, *Ritmo*, 159 (octubre 1942), 6-7.

45. Consúltense diversos textos de la revista falangista *Vértice*: Sáinz de la Maza, R.: “Antonio de Cabezón. Música y organista”, 14 (septiembre 1938), s. p.; De las Heras, A.: “Mística y Música de un Imperio”, 27 (noviembre 1939), 18-19.

46. *Orden de 19 de febrero de 1940 (Ministerio de Educación Nacional) (BOE 24 de febrero)*.

comienzos del texto, en absoluto ajenas a la propaganda ideológica. La misiva que Nemesio Otaño dirigía en noviembre de 1940 al Director General de Prensa de la Vicesecretaría, remitida a su vez al de Propaganda, es un ejemplo del maridaje entre cultura e ideología tras la Guerra Civil así como de la acuciante falta de papel que convertía en asunto político cualquier deseo de publicación que, por otro lado, necesitaba el visto bueno del organismo dependiente de Falange:

Uno de los propósitos más ardientes de la Junta de Investigaciones, apoyado por todos los Institutos en las recientes reuniones, es la publicación de nuestros monumentos históricos de la música, de una riqueza fabulosa y cuya edición desde hace muchos años viene siendo reclamada por todo el mundo sabio.

Hace meses se me confió a este fin la creación de un Instituto de Musicología y con la colaboración del eminente musicólogo D. Higinio Anglés hemos preparado un primer volumen de monumentos musicales del reinado de los Reyes Católicos. La obra esta grabada ya en Barcelona y puede salir en este mismo año si se nos da el papel necesario.

No quiero encarecerle la resonancia mundial y tanto el Instituto de Investigaciones como el Sr. Ministro de Educación nacional y el S. Director de Bellas Artes me urgen la edición en la seguridad de que ha de ser la obra más notable y elevada del nuevo régimen.

Creo yo que se ha de hacer el mayor sacrificio para darle a luz cuanto antes en razón de su importancia nacional e internacional.

El tomo contiene un gran estudio crítico-histórico del arte musical al principio de la unidad española, seguida de documentos musicales de la corte de los Reyes Católicos.

Es necesario tirar mil ejemplares y el Instituto paga la edición.

Hacen falta 80 resmas de papel, bien calculadas. Una edición de tal empeño no puede ser de menor tirada, porque su coste es enorme, y, al agotarse pronto, su reproducción significaría un dispendio insoportable⁴⁷.

En este caso, de manera similar a lo sucedido en el marco de las relaciones musicales con Alemania, la acción institucional se corresponde con el discurso oficial, hecho nada notable puesto que Nemesio Otaño y Federico Sopena, protagonistas de ambos acontecimientos, contribuyeron a la construcción del marco teórico tanto como a la toma de decisiones. Cuando el objetivo fue penetrar en la sociedad civil, Falange, a pesar de las facilidades que tuvo para conseguirlo, estuvo atenta a la eficacia de la transmisión de los mensajes y se remitió a la programación de repertorios muy asentados, con la figura de Wagner como centro. El desprecio de la música que impactaba con más fuerza en la población -los

47. Carta de 22 de noviembre de 1940, de la Dirección General de Prensa a la Dirección General de Propaganda. AGA. *Cultura* (03)48.000 21/22.

denominados ritmos modernos- sin duda dificultó la implantación de su discurso, a lo que también contribuyó la falta de medios económicos y la escasa preparación de muchos de sus delegados.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella, R.: *La vida cotidiana durante la Guerra Civil*, Barcelona: Planeta, 1975.
- Bermejo Sánchez, B.: “La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un <<ministerio>> de la propaganda en manos de Falange”, *Espacio, Tiempo y Forma, S.V.H. Contemporánea*, IV (1991), pp. 73-96.
- Buch, E.: *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona: Gallimard, 1999.
- Cabrera García, M. I. y G. Pérez Zalduondo: “Identidad de fuentes y puntos de referencias comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: la revista *Escorial*”, *Revista de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, II (2001), pp. 1.099-1.114.
- Gan Quesada, G.: “Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918-1936)”, en: Pérez Zalduondo, G. y M. I. Cabrera García (coord.): *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada: Editorial Universidad de Granada, Ministerio de Ciencia e Innovación, Université François-Rabelais de Tours, 2010, pp. 263-295.
- Grunberger, R.: *Historia social del Tercer Reich*, Madrid: Ariel, 2010.
- Heine, C.: “La situación de la música sacra en las ‘Dos Españas’: reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género”, *Itamar*, 3 (2010).
- Martínez del Fresno, B.: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, en Henares, I., M. I. Cabrera García y G. Pérez Zalduondo (eds.): *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. II, pp. 31-82.
- Medina, A.: “La música en el templo tras el motu propio de San Pio X: una mirada desde los archivos de la Iglesia”, *Memoria ecclesiae*, 31 (2008), pp. 21-44.
- Molinero, C.: *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Madrid: Cátedra, 2005.
- Moreda Rodríguez, E.: “Fascist Spain and de Axis: Music, Politics, Race and Canon”, *British Postgraduate Musicology*, 9 (February 2008).
- Pérez Gutiérrez, E.: “Cronología, textos autobiográficos y bibliografía”, en: Pons Bordería, S. (coord.): *Federico Sopena y la España de su tiempo, 1939-1991: Libro Homenaje*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000, pp. 17-32.
- Pérez Zalduondo, G.: “Continuidades y rupturas en la música española del primer franquismo”, en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la Música espa-*

- ñola de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Glares, 2005, pp. 57-78.
- Pérez Zalduondo, G.: “La música en los intercambios culturales de España con Alemania (1938-1942)”, en Pérez Zalduondo, G. y M. I. Cabrera García (coords.): *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada: Editorial Universidad de Granada, Ministerio de Ciencia e Innovación, Université François-Rabelais de Tours, 2010.
- Pérez Zalduondo, G.: “The Musical Policies of the Third Reich in relation to the First Years of Francoism (1939-1943)”. En *Music, Oppression and Exile: The Impact of Nazism on Musical Development in the 20th Century Conference*. Institute of Musical Research, University of London / JMI SOAS International Centre for Suppressed Music. 9-11 Abril, 2008 (en prensa).
- Ruiz Bautista, E.: *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S.L., 2005.
- Sopeña, E.: “Notas sobre la música contemporánea”, *Escorial*, 4 (1941).
- Sánchez Sánchez, V.: “La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen”, en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la Música española de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Glares, 2005, pp. 181-198.
- Suárez-Pajares, J.: “Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño”, en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la Música española de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Glares, 2005, pp. 15-56.