

Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España

Joaquín Piñeiro Blanca

Universidad de Cádiz

E-mail: joaquin.pineiro@uca.es

Recibido: 4 Julio 2012 / Revisado: 26 Noviembre 2012 / Aceptado: 20 Marzo 2013 / Publicación Online: 15 Mayo 2013



RESUMEN

España ha tenido problemas de definición nacional desde el siglo XIX. Ello ha motivado un constante interés por construir señas de identidad que legitimaran el Estado-Nación español. La creación musical es uno de los depositarios de este afán. En el presente trabajo nos proponemos estudiar el papel que como elemento de legitimación y propaganda tuvo la música en la articulación política de la dictadura de Franco y el proceso de transición a la monarquía parlamentaria de Juan Carlos I. La identidad es fundamentalmente una construcción intelectual, una elaboración teórica, y la muerte o el exilio de muchos pensadores, creadores y artistas provocaron que las generaciones nacidas ya durante la dictadura hubiesen sido educadas en el olvido de variados elementos referenciales. El franquismo empleó, fundamentalmente la obra de los compositores nacionalistas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Fallecido el dictador, la España de la transición se propone renovar señas identitarias, con mayor o menor fortuna, para fomentar la idea de cambio, de renovación política. Además de la revalorización de los compositores exiliados tras el estallido de la guerra civil, aparecieron en la escena cultural un destacado grupo de creadores de vanguardia que han aportando nuevas obras que en la mayor parte de las ocasiones han tenido un aprovechamiento político e institucional pero de difícil consumo para la ciudadanía. Por ello, paralelamente la música de consumo masivo empezó a cobrar mayor protagonismo como instrumento de propaganda o de legitimación. Era una consecuencia lógica de la búsqueda de la máxima eficacia del hecho cultural sobre la sociedad a la que está destinado.

Palabras clave: Identidades, música, cultura, España, Franco, transición.

* Profesor Titular de Universidad, Área de Historia Contemporánea, Universidad de Cádiz, España. Miembro del Grupo de Estudios de Historia Actual (HUM 315). Correo electrónico: joaquin.pineiro@uca.es.



ABSTRACT

Spain has had problems of national definition since the nineteenth century. This has led to continued interest in building an identity that would legitimize the Spanish nation-state. The musical creation is one of the trustees of this effort. In the present work is to study the role as an element of legitimacy and propaganda had music in the political articulation of the Franco dictatorship and the transition to parliamentary monarchy of Juan Carlos I. Identity is basically an intellectual construct, a theoretical elaboration, and death or exile of many thinkers, creators and artists led to the generations born during the dictatorship and had been educated in the oblivion of various reference elements. The Franco used mainly the work of nationalist composers of the late nineteenth and early twentieth century. Died dictator of Spain during the transition is proposed to extend sign of identity, with varying degrees of success, to promote the idea of change, renewal policy. In addition to the reevaluation of the composers in exile after the outbreak of civil war, appeared on the cultural scene a leading avant-garde group of artists who bring new works in most of the time have had a political and institutional use but difficult for the public consumption. Therefore, in parallel consumer music began to gain greater prominence as a propaganda tool or legitimation. It was a logical consequence of the pursuit of maximum efficiency of the cultural on the society it is intended.

Keywords: *Identities, music, culture, Spain, Franco, transition.*

El presente trabajo se propone una aproximación general al papel que tuvo la música como elemento de legitimación y propaganda política durante la dictadura de Franco, la transición hacia la monarquía parlamentaria de Juan Carlos I y el período de consolidación democrática¹. Se atenderá a los estilos musicales que fueron potenciados con más frecuencia desde instancias oficiales en uno u otro régimen y que cumplieron alguna función en las estrategias políticas de cada momento. Principalmente, fueron las composiciones de los autores nacionalistas y el folklore en el que estos creadores encuentran inspiración, las que serán empleadas con mayor insistencia desde el poder y, por tanto, las que aparecerán con más frecuencia en este artículo. El motivo por el que este tipo de música fue la más habitualmente utilizada radica en dos circunstancias: su más fácil proyección exterior debido a que es la asociada a España en la escena internacional y, por tanto, la que logra con probabilidad mayor impacto; y el prestigio político-social que siempre rodea a la música culta.

En la época contemporánea, la utilización de la creación e interpretación musical en instrumento de nacionalización y socialización política surgió durante el Romanticismo, un movimiento cultural que marcaría profundamente los contenidos y formas musicales de las décadas centrales del siglo XIX, y que se desarrolló simultáneamente al avance de los nacionalismos en Europa. La música es una expresión creativa que

¹ Cf. Jesús A. Martínez Martín, «Comunicación de la cultura. Debate y propuestas para una historia de la transmisión cultural». *III Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Valladolid, 1998, 113-146; Carlos Seco Serrano, «Historia cultural: un género en perspectiva». *Historia Social*, 26 (1996), 97-112.

cuenta con la ventaja de superar las barreras idiomáticas y que, por tanto, aseguraba una mayor facilidad en su difusión internacional. Desde los años del Congreso de Viena, la actividad intelectual en variados lugares del viejo continente mezclaría, en términos generales, los temas políticos con las preocupaciones estéticas y estilísticas, por lo que el desarrollo cultural se convertiría en una eficaz arma para el cultivo de señas de identidad definitorias de los emergentes nacionalismos, y un recurso que contribuía a la articulación social del orden burgués. Su utilidad, como en los casos de Alemania e Italia, llegó a ser tan importante como las reformas políticas o las revoluciones populares. La conciencia nacional fue fraguada con la ayuda de una serie de creadores que, desde varios ámbitos de la cultura, ayudarían a conformar la idea de una patria común con unos elementos que, como luego veremos, continúan vigentes.

En el caso particular que nos ocupa, el proceso de transición abierto tras la muerte de Franco exigió la búsqueda de nuevas señas de identidad política para España y el naciente mapa autonómico. Detrás de ello estaban los problemas de definición nacional que arrastraba el país desde el siglo XIX y la edificación de un aparato legitimador válido para el proceso. Asimismo, se ensayaban mecanismos propagandísticos que sirvieran para consolidar el proyecto.

Lo que se pretende en este estudio es realizar un estado de la cuestión y aportar una serie de ideas acerca de las relaciones entre la música y la política institucional en el período que abarca la dictadura franquista, la transición y la consolidación democrática en España, dejando para trabajos posteriores de mayor extensión la consulta de fuentes documentales archivísticas.

1. ANTECEDENTES: EL NACIONALISMO MUSICAL EN ESPAÑA EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX

La pérdida de las últimas colonias de ultramar provocó que España se viese obligada a redefinirse como estado-nación y que necesitara reconstruir sus señas de identidad. Esto explica el surgimiento de un movimiento nacionalista cultural a fines del siglo XIX que estuvo atento a la exaltación de las características propias de la península y a identificarlas y separarlas de los vestigios culturales americanos. Fueron años en los que se reinventaron fiestas populares, en los que se volvería la mirada a una España vista a través del prisma de los viajeros románticos y se estudiaría el rico y variado folklore, particularmente el andaluz². El *noventayochismo* musical español participa de algunas de las contradicciones del resto de la cultura del momento, moviéndose entre el casticismo que contienen muchas zarzuelas al universalismo o la renovación estética

² Para obtener información de carácter general acerca de cómo la música fue utilizada como instrumento de conformación de señas identitarias durante la construcción de los Estado-Nación desde el siglo XIX, véase Patrick Durand Baquero, «La música en la construcción de la identidad política». *Dialéctica. Revista de Investigación*, 26 (2010) 116-124.

apreciable en la obra de Albéniz o Falla, más acorde con el propósito de renovar la maltrecha imagen de España en el concierto internacional.

En este contexto, Felip Pedrell, el padre teórico del nacionalismo musical español, fue el responsable de numerosos y difundidos ensayos en los que recomendaba a los jóvenes compositores despojarse de las influencias italiana y francesa y buscar la inspiración, no sólo en la música popular, sino en la de los grandes autores del Renacimiento y el Barroco español: Victoria, Morales, De la Encina o Narváez³. Simultáneamente, Ernesto Lecuona buscaría en el folklore cubano las raíces propias de la isla, con el afán de diferenciarse de la antigua metrópoli, y surgirían compositores ligados de alguna forma a los nacionalismos periféricos en la península: Federico Mompou, Xavier Montsalvatge o Eduard Toldrà en Cataluña, Óscar Esplá y Rafael Rodríguez Albert en Valencia, o Jesús Guridi, José M.^a Usandizaga y Jesús Arambarri en el País Vasco⁴. Este panorama ofrecería más adelante un buen instrumental para prestigiar y justificar el estado de las autonomías que sería establecido durante la transición, a veces readaptando el propósito inicial de estos creadores.

El manifiesto de Pedrell *Por nuestra música* (1891) había marcado el referente teórico del nacionalismo musical español: en él se defendía el nacimiento de una Moderna Escuela Lírica Nacional que compitiese a pie de igualdad con la alemana o la italiana. La vuelta a un «hispanismo profundo» y la modernización cultural de España, muy en la línea de los Regeneracionistas, serían una especie de consigna para sus ilustres seguidores: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Francisco Tárrega, Pablo Sarasate, Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Joaquín Turina y, sobre todo, Manuel de Falla⁵. El género, pues, a cultivar preferentemente era la ópera. Todos los grandes compositores del momento se dedicaron con insistencia a ello y fueron muchas las obras líricas que subieron a escena, aunque sólo unas pocas se convirtieron en éxitos duraderos: *María del Carmen* (1898) y *Goyescas* (1914) de Granados, *La Dolores* (1895) y *Los amantes de Teruel* (1890) de Bretón, *Pepita Jiménez* (1895) de Albéniz, *Margarita la tornera* (1909) de Chapí, *La Vida Breve* (1904) de Falla, y *Las Golondrinas* (1914) de Usandizaga. En la misma línea de Pedrell, Tomás Bretón publicaría en 1896 el contenido de su conferencia *La Ópera Nacional*, ofrecida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de gran repercusión entre sus contemporáneos⁶. Este corpus

³ Para profundizar en la vida y obra de Pedrell es fundamental consultar la colección de trabajos presentados en el Congreso Internacional «Felip Pedrell i el Nacionalisme Musical» celebrado en 1991, que fueron publicados como monográfico en la revista *Recerca Musicològica*, vol. XI-XII (1996).

⁴ Una referencia fundamental para el análisis de la música española es el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares Rodicio y publicado entre 1999 y 2002 por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

⁵ Cf. Christiane Le Bordsays, *La música española*. Madrid, 1990, 106-108.

⁶ Vid. Tomás Bretón, *La Ópera Nacional*. Madrid, 1896; Francisco Asenjo Barbieri, *La Zarzuela*. Madrid, 1894.

creativo contribuiría, según sus promotores, a la recuperación del prestigio de España en la comunidad internacional, de la misma forma que las campañas africanas podrían reestablecer el rol de España como primera potencia.

En la música instrumental destacarían los compositores que, no por casualidad, tuvieron menos éxito en el teatro lírico: Albéniz, Granados, Falla y Turina. Los dos primeros dejaron una brillante obra para piano que se mediría a pie de igualdad con la de los grandes compositores europeos para este instrumento: la *Suite Iberia* (1906-1909), de Albéniz, y *Goyescas* (1911) de Granados son los dos principales monumentos del repertorio pianístico español, y una de las cúspides del nacionalismo musical europeo. Según sus promotores, esto ayudaría a situar a España como un actor en las relaciones internacionales del nivel mismo nivel de, por ejemplo, Alemania, una gran potencia cultural en el campo de la música.

Manuel de Falla sería el más internacional e importante de los compositores de esta generación⁷, sintetizando las características de la música de su país con las más novedosas corrientes musicales del momento⁸. Por ello, su obra sería utilizada políticamente como un rasgo de modernidad del país⁹. El propio músico se planteaba el reto de elevar el nivel cultural en su campo (de «regenerar» España en este ámbito), ejerciendo una especie de tutela sobre los jóvenes compositores españoles más atentos

⁷ Cf. Rafael Lamas, *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 2008, 134-156.

⁸ Tras una primera etapa de inspiración andaluza, muy influida por el impresionismo francés (*Cuatro Piezas Españolas*, 1906-1909; *El Amor Brujo*, 1914; *Noche en los Jardines de España*, 1916; *El Sombrero de Tres Picos*, 1919), Manuel de Falla llega a su máxima madurez expresiva y a su etapa más personal en el período en el que vuelve su mirada a la vieja Castilla (*El Retablo del Maese Pedro*, 1919-1923; *Concierto para Clave*, 1923-1926). Vid. Manuel Titos Martínez, *Música y Finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*. Granada, Fundación Manuel de Falla, 2008, 63-71, 100-113.

⁹ El concepto de Modernidad, empleado en el ámbito de la filosofía, la sociología y la historiografía, es complejo debido a las diversas connotaciones que contiene. Esencialmente está relacionado con la propuesta de un mundo de metas. Es decir, que en el «mundo moderno» cada ciudadano se plantea sus propias metas de un modo lógico y racional, dando sentido a la vida de forma sistemática. No obstante, desde el, poder se trata de imponer la lógica y la razón, negándose en la práctica el que el individuo ejerza su razón de modo autónomo (como en el concepto kantiano de Ilustración, que habla de la «mayoría de edad» del individuo, o, aún antes, en el antropocentrismo humanista del Renacimiento). En el campo de la sociología, la modernidad es una forma de reproducción de la sociedad basada en la dimensión política e institucional de sus mecanismos de regulación por oposición a la tradición, con una transformación del sentido temporal de la legitimidad: el porvenir reemplaza al pasado y ofrece la posibilidad política, reflexiva y racional, de cambiar las reglas del juego de la vida social. Asimismo, supone una emancipación de las tradiciones, doctrinas o ideologías heredadas. En el ámbito historiográfico no se llega a la modernidad con el final de la Edad Media, sino tras la revolución industrial, cuando se transforma la sociedad rural tradicional en la urbana y se desarrollan las revoluciones burguesas. Por otra parte, la superación de la sociedad industrial por la postindustrial se ha denominado «posmodernidad». La crisis de la modernidad se situaría en el final de la Primera Guerra Mundial, con el cambio la mentalidad y los profundos cambios sociales y políticos derivados de ello. Asimismo, se ha introducido el término «transmodernidad» para el mundo de lo que se ha dado en llamar «globalización».

a las vanguardias que llegaban desde el resto de Europa y que eclosionarían creativamente durante la II República.

2. EL «SECUESTRO» FRANQUISTA DE LA MÚSICA NACIONALISTA

La dictadura del general Franco recuperó el nacionalismo español de raigambre decimonónica, en su vertiente más conservadora, con la pretensión de borrar de la memoria toda huella del modelo político y territorial de la República, y oponiéndose con firmeza a los nacionalismos periféricos¹⁰. La música «andaluza» de Albéniz, Falla o Turina fue eje alrededor del cual giraba buena parte de la única y pretendidamente homogénea actividad cultural del régimen frente a propios y extraños. El exilio físico e intelectual de los compositores vanguardistas de la generación de la República (Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter, Roberto Gerard o Julián Bautista, entre otros) rompió la línea evolutiva de la producción musical española y buena parte del interesante capital cultural acumulado. Esto significaba prestar atención a las composiciones tonales, adscritas al Tardorromanticismo y al Impresionismo, que empleaban como principal fuente de inspiración el folklore andaluz; y desterrar las piezas atonales y dodecafónicas, más alejadas o, incluso, separadas del uso de material procedente de la música popular. En definitiva, desde 1939 el interés político se focalizó en las obras más conservadoras y asequibles de los autores del tránsito del siglo XIX al XX, y se desecharon las aportaciones más innovadoras de los compositores de vanguardia que, además, mayoritariamente se habían asociado políticamente con la República. Asimismo, la dictadura impuso obstáculos a que la sociedad española desarrollase sus singulares señas de identidad, particularmente las relacionadas con los nacionalismos periféricos, por lo que la creación musical que estuvo al servicio de esos nacionalismos también fue desterrada o sufrió un proceso de relectura para convertirla en piezas del tipismo regional.

Durante la dictadura, la obra de compositores como Albéniz, Granados o Falla ofrecía la ventaja de asegurar un reconocimiento internacional casi inmediato, porque eran los autores más conocidos fuera de España. Esto incrementaba su poder en la reconstrucción de las señas identitarias españolas y explica el por qué el franquismo va a utilizar esa música de forma sistemática con el fin de fomentar gestos de exaltación patriótica envueltos de prestigio. Además, se contaba con la ventaja de que muchas

¹⁰ Para profundizar en el uso político que de la música se hizo durante la dictadura franquista es muy recomendable consultar las siguientes publicaciones: Gemma Pérez Zalduondo, *La música en España durante el franquismo a través de la legislación, 1936-1951*. Granada, Universidad, 2002; IDEM: *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos de la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada, Universidad, 2011. Asimismo, es conveniente realizar un seguimiento de los resultados de las investigaciones del grupo *Music, Ideology and politics in the art culture during Franco's regime (1938-1975)* Disponible información en internet: <http://www.luigiboccherini.org/franquismo.html> (disponible el 30-06-2012).

de estas partituras utilizaban prioritariamente temas y música popular de Andalucía¹¹, menos «sospechosa» que Cataluña o el País Vasco de veleidades nacionalistas independentistas o federalistas y, por tanto, más apta para cimentar esa nación que debía ser «única» («grande y libre»).

Manuel de Falla había vinculado el nacionalismo musical con las últimas vanguardias europeas, cimentando un legado sobre el que descansarían los inquietos compositores en activo durante la II República. Sin embargo, un eslabón de la cadena se había roto ya que la mayor parte de ellos se vieron obligados a marcharse de España tras el triunfo franquista ya que habrían sufrido algún tipo de persecución por su vinculación explícita con la República, durante la cual habían ocupado cargos públicos o participaron en actividades culturales oficiales. Como antes se afirmaba, con esta ausencia quedaron quebradas todas las expectativas de desarrollo de las últimas vanguardias en el país y el fomento de una imagen de modernidad desligada del casticismo que muchas veces contenían las composiciones del fin del siglo XIX. Sus contribuciones fueron condenadas al olvido y los músicos que permanecieron en España se vieron obligados a dedicar sus esfuerzos a repetir los esquemas ya consagrados por los grandes autores nacionalistas, sin lograr una renovación en el lenguaje, porque simplemente lo que la dictadura exigía era precisamente esto: conservadurismo y rechazo de cualquier innovación. Joaquín Nin, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Fernando Obradors, Pablo Sorozábal y Jesús García Leoz compondrán, algunos hasta bien entrada la década de 1970, una música similar a la que se hacía en los años finales del siglo XIX, atractiva y eficaz para lo que se pretendía, pero anclada en modelos superados. Justamente la dirección contraria hacia la que se habían dirigido los autores de la II República, que habían buscado la renovación estética, la superación de los modelos más tradicionales del nacionalismo musical y la colocación de España dentro del conjunto de los países de la vanguardia creativa.

Por otra parte, el régimen franquista también haría uso frecuente de la zarzuela, género menos ambicioso que la ópera, que llegaba a un público más amplio y popular, y que era susceptible de ser utilizado para exaltaciones patrióticas, a pesar de la crítica social que muchas de estas piezas contienen. En ellas se denunciaron con frecuencia preocupaciones y problemas vividos por el público asistente a estos estrenos, no siempre

¹¹ Por ejemplo, de las doce piezas de la *Suite Iberia* de Albéniz, que pretendían hacer un fresco musical del conjunto de España, once encuentran inspiración temática y folklórica en Andalucía. Esta hegemonía es habitual en la obra de otros compositores nacionalistas que, por otra parte, están en sintonía con lo que ocurre en otros campos artísticos. Así, cuando el hispanista Archer Huntington encargó a Joaquín Sorolla una colección de cuadros de gran formato para decorar la sede de la Hispanic Society of America, en Nueva York, el pintor debía reflejar todas las regiones de España. Cada una de ellas tienen una pintura, salvo Andalucía que fue priorizada con cuatro cuadros.

en un tono amable¹². Por ejemplo, la situación de las oligarquías en el ámbito rural y sus prácticas caciquiles quedan reflejadas en *La Tempranica* (1900) de Gerónimo Giménez¹³, en la que los abusos del «señorito» articulan la acción del drama. Los problemas de analfabetismo y falta de formación en andaluces o murcianos fueron denunciados a través de los problemas que la incultura crea en los protagonistas de *La Alegría de la Huerta* (1900) de Federico Chueca, *El Puñao de Rosas* (1902) de Ruperto Chapí, y *La Reina Mora* (1903) de José Serrano. La lucha de clases durante la revolución de 1868 es el escenario del conflicto amoroso entre nobles y plebeyos, monárquicos los primeros y republicanos los segundos, en *Luisa Fernanda* (1932) de Federico Moreno Torroba. O las conflictivas relaciones entre terratenientes y campesinos manchegos que se observan en *La Rosa del Azafrán* (1930) de Jacinto Guerrero. En definitiva, como puede apreciarse, temas que centraron los ensayos de Joaquín Costa o Matías Picavea en el momento álgido del Regeneracionismo. El contenido crítico de estas zarzuelas va a ser obviado durante el franquismo, dando oscureciendo a esta vertiente problemática a favor de los rasgos más epidérmicos y folklóricos de estas piezas¹⁴. La idea era seguir utilizando estas composiciones pero transformando letras y argumentos para limar los aspectos menos acordes con los objetivos políticos de la dictadura (la crítica social, la

¹² Vid. Demetrio Castro, «Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados del siglo XIX». *Ayer*, 72 (2008), 57-82.

¹³ Un capítulo interesante en la creación musical asociado a las circunstancias históricas estuvo en la participación de España en el «reparto» de África, ejerciendo su «protectorado» en una zona de Marruecos, como estrategia para compensar de algún modo el desprestigio internacional de 1898. Las condiciones de inferioridad en las que España se integró en la aventura imperialista, la falta de medios y de inteligencia en la planificación de las acciones a adoptar y la impopularidad de las campañas militares norteafricanas ante la dramática sangría humana, ponían muy difícil crear una imagen de prestigio y de legitimidad similar a la de las verdaderas grandes potencias. No obstante se intentó y una invasión de «orientalismo» llenó todos los capítulos de las artes en España. El precedente lo debemos buscar en la corriente *alhambrista* que, en el plano sinfónico fundamentalmente, desarrollaron Bretón o Chapí. La evocación del período nazarí se convirtió en el principal hilo argumental de estos músicos. Sin embargo, en este momento, las evocaciones orientales serán aún más frecuentes en el campo de la zarzuela. Una serie de obras, en las que lo español se contrasta con lo exótico, evocan las raíces islámicas de la historia de España, posición diferente a la de las grandes potencias imperialistas en las que la superioridad sobre los pueblos colonizados es el principal elemento a desarrollar. *La Reina Mora* (1903) es un sainete de los hermanos Álvarez Quintero musicado por José Serrano en el que el sentimiento andaluz se mezcla con reminiscencias moriscas. Del mismo compositor es *Moros y Cristianos* (1905), pieza en la que, si bien se ofrece una melodramática estampa costumbrista de estas fiestas levantinas, se desarrollan temas musicales orientalistas. Además, en su argumento, por primera vez fallaba la tradicional victoria de los «cristianos» sobre los «moros», como pronto también sucedería en el Protectorado español en Marruecos. Asimismo, Pablo Luna ahondaría en esta corriente exótica, *alhambrista*, con dos obras estrenadas en 1918: *El asombro de Damasco* y *El niño judío*. Las danzas y melodías pseudo-orientales llenan estas partituras de tópicos sobre lo morisco y lo hispánico.

¹⁴ Vid. Enrique Encabo, *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona, Erasmus Ediciones, 2007, 73-133.

denuncia del abuso de poder, la presentación de las miserias materiales y morales de la población, etc.). Quedaba así sólo la parte más castiza e inofensiva de estas partituras.

Por tanto, las preferencias de la dictadura se centraban en aquellos episodios en los que el españolismo de trazo grueso era la nota dominante, preferentemente el de carácter andaluz. Por ejemplo, la romanza para soprano de *El niño judío* (1918), de Pablo Luna, «De España vengo» recobró una popularidad que aún hoy conserva. Asimismo, el tono patriótico del «Pasacalle de las Mantillas» de *El último romántico* (1928) de Soutullo y Vert servía bien a los fines del régimen con encendidas frases como «Soy española y he nacido en Madrid». Debido a que las zarzuelas estrenadas durante la dictadura de Primo de Rivera, como es el caso de la última mencionada, incluían abundantes números de estas características, se ofrecían bastantes oportunidades para desarrollar la propaganda del nacional-catolicismo, transformando un género antes contestatario en legitimador del poder autoritario. Los paralelismos con el cultivo del cine folklórico andaluz producido por CIFESA o Cesáreo González (con Juanita Reina, Carmen Sevilla o Paquita Rico encabezando los repartos) fueron evidentes¹⁵. De hecho, muchas de estas zarzuelas fueron convertidas en películas, aunque, naturalmente, despojándolas de la crítica social que originariamente contenían. Esto contrasta con el tratamiento bastante más profundo y menos complaciente de las adaptaciones que de estas mismas piezas habían sido realizadas durante la II República, como *La Dolorosa*, dirigida en 1934 por Jean Grémillon, o *Doña Francisquita*, filmada el mismo año por Hans Behrendt¹⁶.

No obstante, una zarzuela no superaría el filtro de la censura franquista: *La Corte de Faraón* (1910), de Vicente Lleó. La aguda crítica al orden establecido, de carácter no sólo político sino también social y religioso, que contiene esta ingeniosa obra provocó que fuese prohibida su representación en diversas ocasiones ya que esta peculiar «corte egipcia» tenía más en común con la madrileña y en ella, con gran mordacidad, se satirizaban los valores tradicionales de la burguesía.

La perpetuación del género en su versión más conservadora no sólo se limitó a recuperar piezas de repertorio sino a propiciar el estreno de nuevas composiciones en las que el gusto por lo «honorable» y lo «ejemplarizante» fuesen hilo conductor de tramas que giraban en torno a las clases altas, a los tiempos en los en el «imperio no se ponía el sol» o a la «gloriosa cruzada». El fin de la guerra trajo consigo la prisa por recuperar la normalidad y distraer —a la vez que se difunden las nuevas consignas— a la gente de las desgraciadas circunstancias. Aquí, sin embargo, no fue Andalucía sino Aragón la fuente de inspiración. Desde 1898, el canto recio de la jota aragonesa se había

¹⁵ Vid. Teresa Fraile, «Fragmentos de identidad nacional en la música del cine español contemporáneo». En: Celsa Alonso González, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, Universidad Complutense-Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 2010, 301-318.

¹⁶ Cf. José M.^a Caparrós Lera, *Historia del cine español*. Madrid, T&B Editores, 2007, págs. 87-94.

ido identificando con la defensa del maltrecho orgullo patrio, en particular a través de su asociación con el episodio del sitio de Zaragoza por las tropas napoleónicas, tan útil para la exaltación patriótica y la construcción de señas de diferenciación frente al «otro» (Francia en este caso)¹⁷. Muy expresiva del nuevo uso político de la zarzuela fue *La canción del Ebro* (1941), de Jacinto Guerrero. Su sencillo argumento se desarrolla por la ribera del río, desde su nacimiento hasta la desembocadura, que es pretexto para exaltar valores tradicionales e incluir pasajes nacionalistas durante el imaginario viaje por el curso fluvial que, seguro, hicieron las delicias del dictador¹⁸. Asimismo, en 1944 se produce en Zaragoza el estreno de *El Pilar de la Victoria*, de Pablo Luna y Julio Gómez, con un libreto panfletario de Manuel Machado, en el que la propaganda del régimen franquista se mezclaba con las manifestaciones patrióticas de rigor. Aún, no obstante, ingresarían en el repertorio algunas piezas que han superado el paso del tiempo por, precisamente, no realizar una apología del régimen franquista: *Black el payaso* (1942), *Don Manolito* (1943), *La eterna canción* (1945), *Los Burladores* (1948) y *Las de Caín* (1953) de Pablo Sorozábal; *La duquesa del Candil* (1949) de Jesús García Leoz; *El canastillo de fresas* (1951) de Jacinto Guerrero; o *María Manuela* (1957) de Federico Moreno Torroba. Todas estas obras se resuelven con conflictos amorosos, ausentes de crítica social, en los que la acción se traslada al Siglo de Oro o a la época contemporánea, aunque sin referencias políticas concretas.

A partir de la década de 1950 los estrenos de nuevas piezas disminuyeron. Aún se ofrecerían, hasta fechas bien tardías, partituras con los mismos presupuestos estéticos de cincuenta años atrás: *El hijo fingido* (1964) de Joaquín Rodrigo (basado en obras de Lope de Vega); o *Fuenteovejuna* (1981), de Manuel Moreno Buendía, usando nuevamente un texto de Lope de Vega que, por su contenido social reivindicativo, se adaptaba bien a los nuevos propósitos políticos del momento de su estreno, ya iniciada la transición en el año clave del intento de golpe militar del 23 de febrero (esta zarzuela se había estrenado pocas semanas antes, el 16 de enero).

¹⁷ Una zarzuela especialmente significativa fue *Gigantes y Cabezudos* de Manuel Fernández Caballero. Estrenada en 1898, recoge todas las principales preocupaciones de los sectores críticos de la sociedad de aquel año tan señalado de la historia española. Su acción se desarrolla en una plaza de abastos en Zaragoza en la que un grupo de mujeres esperan con ansiedad noticias de sus familiares que luchan en Cuba. Están presentes los problemas de abastecimiento en la población, el analfabetismo que impide que las muchachas puedan leer las cartas de sus hombres, que, además, llegan con varios meses de retraso, las enfermedades tropicales y los problemas de intendencia que sufre el Ejército español, la extorsión de los gobiernos municipales a las propietarias de los puestos de alimentación, la compra de votos y la cuestión de la reforma agraria. Un recorrido completo por los principales temas de debate de la sociedad que estaba asistiendo a un estreno, que, por descontado, fue un gran éxito. El franquismo, con el tipo de montajes realizados de la obra, hará mayor hincapié en el brío patriótico de la jota, los rezos de los personajes a la Virgen del Pilar y la valentía de los soldados españoles.

¹⁸ Cf. Ramón Regidor Arribas, «Epílogo de la Zarzuela». En: Varios, *Una noche de Zarzuela*. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2009, 13-19.

La cada vez menor incorporación de nuevos títulos propició la puesta en valor de los ya consagrados. Varios teatros en toda España estuvieron intermitentemente consagrados a la zarzuela, con montajes poco cuidadosos e intérpretes no siempre del nivel requerido. Para revitalizar el género y su eficacia propagandística, la dictadura emprendió la restauración del Teatro de la Zarzuela de Madrid y subvencionó sus temporadas estables a partir de octubre de 1956 (coincidiendo con el primer centenario del coliseo)¹⁹. Esto marcó un modelo de gestión para el resto del país. La presencia de jóvenes cantantes que pronto serían intérpretes de prestigio internacional (Alfredo Kraus, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Pedro Lavirgen o Manuel Ausensi), junto con otros más «domésticos» pero de grandes cualidades canoras (Ana María Olaria, Toñy Rosado, Lina Huarte, Lily Berchman, Luis Sagi Vela o Ana María Iriarte) lograron que el propósito tuviese éxito²⁰. La actividad de este teatro se complementó con la creación de una compañía itinerante de zarzuela, la llamada «Amadeo Vives», bajo la dirección de José Tamayo, en la que los intérpretes antes mencionados ofrecieron fragmentos destacados de las obras más populares en un montaje que se acercaba a los procedimientos de la comedia musical estadounidense y que permitía ofrecer espectáculos que llegasen a otros públicos que no fuesen el madrileño. El éxito nacional e internacional del empeño dio lugar a sucesivas formaciones de compañías de estas características bajo la denominación de «Antología de la Zarzuela».

Asimismo, merece la pena señalar que tuvo gran importancia para establecer cuál es el actual repertorio de zarzuelas la grabación de la parte musical de varios centenares de partituras por los sellos discográficos *Alhambra*, *Montilla* e *Hispavox* entre 1950 y 1980. Por ejemplo, en tan sólo algo más de seis años (1952-1958), el gran director de orquesta Ataúlfo Argenta registró unos ochenta títulos con una formación ocasional que usaba el nombre genérico de «Gran Orquesta Sinfónica» y cantantes de calidad como los antes señalados²¹. Asimismo, el cine y la televisión sirvieron para difundir estas obras más allá del estrecho marco de los teatros. Siguiendo una estela que está presente desde los orígenes del cine en España, José Luis Sainz de Heredia adaptó con éxito *La Verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón, para la pantalla grande en 1963 con actores tan populares como Concha Velasco, Vicente Parra, Miguel Ligeró y Mercedes Vecino. Por otra parte, Juan de Orduña filmó para la televisión varias películas con vistas a ser exportadas al mercado latinoamericano entre 1968 y 1972. Aquí se adoptó el discutible criterio de emplear actores doblados por cantantes líricos en las partes musicales, dando lugar a que voces inconfundibles como las de Lily Berchman, Carlo

¹⁹ Vid. Antonio Fernández Cid, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975.

²⁰ Vid. Joaquín MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento Editorial, 1997.

²¹ Cf. Juan González-Castelao, *Ataúlfo Argenta. Claves de un mito de la dirección de orquesta*. Madrid, ICCMU, 2008, 444-451.

del Monte, Mari Carmen Ramírez o Luis Sagi Vela tuviesen el físico de actores no menos singulares como Elisa Ramírez, María José Alfonso, Marisa Paredes, Fernando Guillén o Armando Calvo. En todo caso, se trató de una operación de prestigio protegida por el Estado en los años en los que la dictadura deseaba consolidar su aceptación internacional tras los acuerdos con Estados Unidos de la década de 1950.

En otros campos de la creación musical, gracias al apoyo prestado por la administración franquista, autores como Joaquín Turina, Jesús García Leoz y Joaquín Rodrigo, llevarían al nacionalismo a prolongarse en fechas muy tardías, cuando este tipo de composiciones eran ya un anacronismo en pleno siglo xx. Centrando su fuente de inspiración en Sevilla y el bajo Guadalquivir, Turina había compuesto lo mejor de su catálogo antes de la guerra civil: exuberantes obras sinfónicas (*La Procesión del Rocío*, 1913; *Sinfonía Sevillana*, 1920; *Danzas Fantásticas*, 1920; *Sinfonía del Mar*, 1945), un amplio y excelente conjunto de obras de cámara (*La Oración del Torero*, 1925), dos óperas (*Margot*, 1914; *El Jardín de Oriente*, 1922-23) y numerosas piezas vocales (*Poema en forma de canciones*, 1919; *Canto a Sevilla*, 1925) y pianísticas (*Mujeres españolas*, 1916-1932; *Rincones sevillanos*, 1911)²². Iniciada la dictadura, Turina colaboró con el aparato de propaganda franquista en la composición de música para el documental de NO-DO titulado *Primavera Sevillana* (1943). Asimismo, para la productora cinematográfica CIFESA creó las bandas sonoras de las películas *El abanderado* (1943), *Eugenia de Montijo* (1944) y *Luis Candelas* (1947-1948), estas últimas partituras en colaboración con su discípulo Jesús García Leoz.

García Leoz fue un fiel seguidor de su maestro en ballets como *Noche de San Juan* y *La Zapatera* y el *Embozado*, zarzuelas como *La Duquesa del Candil* (1947) o incluso una ópera que dejó inconclusa a su muerte: *Barataria* (1953). Asimismo, cultivó la canción y la música de cámara con obras que enriquecieron en catálogo de este nacionalismo tardío tan querido por el régimen de Franco. En su producción se observa con claridad la corriente casticista anterior a las conquistas de Manuel de Falla y fue uno de los compositores con mayor apoyo oficial de la época (en dos ocasiones fue galardonado con el Premio Nacional de la Música). Trabajó para CIFESA en múltiples ocasiones, superando a su maestro Turina con creces en volumen de partituras específicamente destinadas a largometrajes, más de un centenar. Entre las que cabe destacar las compuestas para el cine costumbrista de temática andaluza: *Currito de la Cruz* (1935), de Fernando Delgado; *María Fernanda la jerezana* (1946), de Enrique Herreros; *La Lola se va a los Puertos* (1947), de Juan de Orduña; *Cuentos de la Alhambra* (1950), de Florián Rey; *Debla, la virgen gitana* (1951), de Ramón Torrado. No obstante puso música a películas más independientes y críticas, como el paradigmático *Bienvenido, Mr. Marshall*

²² Cf. Enrique Sánchez Pedrote, *Turina y Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, 43-53; Alfredo Morán, *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Música, 1997, 193-214.

(1953), de Luis García Berlanga; o *Esa pareja feliz* (1953), de García Berlanga y Juan Antonio Bardem.

Por su parte, Joaquín Rodrigo sería autor de piezas en las que se recreaban los grandes clásicos del Siglo de Oro español, como sucede en partituras aún más tardías que las de Turina: *Concierto de Aranjuez* (1939), *Concierto Heroico* (1944), *Cuatro Madrigales Amatorios* (1948), *Fantasia para un gentilhomme* (1958), *Sones en la Giralda* (1963), *Concierto Madrigal* (1966), *Concierto Pastoral* (1978), *Líricas Castellanas* (1980), *Concierto para una fiesta* (1982), las *Dos Piezas Caballerescas* (1986) o *Árbol* (1987). Las fechas de composición nos revelan que tanto en la dictadura franquista como durante la transición —por razones que luego veremos— se hicieron uso de esos modelos tradicionales del nacionalismo musical español que descansaba en el legado de los siglos XVI y XVII y en el folklore andaluz²³. Esto ayudaba a la difusión de la idea de nación promovida por el régimen de Franco y a la consolidación de los valores patrióticos que desde muchas instancias se imponían sobre la sociedad.

Por géneros, la difusión del mensaje político fue desigual, ya que los potenciales receptores cambian según el tipo de obra. Es una circunstancia que no es exclusiva de España ni de este período ya que lo habitual es que la música instrumental destinada a las salas de concierto tuviera como receptor a un público minoritario, frente al más amplio de las composiciones escénicas (ópera, zarzuela, etc.).

3. LA UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA «CULTA» DURANTE LA TRANSICIÓN

Durante la transición se acometió un esfuerzo por recuperar la obra de los compositores represaliados o exiliados por el franquismo como modo de fomentar la idea de cambio y la sensación de una vuelta a la normalidad política. Los años de la II República habían sido testigos de uno de los períodos de mayor trascendencia en la historia de la cultura en España. En esta auténtica edad de oro, la creación intelectual —en su más elevado sentido— florecía con pasmosa facilidad: la música, la literatura o la pintura —a veces por separado, otras de la mano— se vieron beneficiadas del genio de Manuel de Falla, Oscar Esplá, Roberto Gerhard, Rodolfo Halffter, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pablo Ruiz Picasso, Salvador Dalí o Vázquez Díaz²⁴. Para ellos Andalucía se había convertido en fuente preferente de inspiración, bien por ser su lugar de nacimiento o por propia

²³ Vid. Varios, *Música, identidad y cultura. Actas del I Congreso Internacional de Música, identidad y cultura en Extremadura*. Valencia de Alcántara, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 2006.

²⁴ Vid. Francisco Manuel Moya Castro; Francisco José Giménez Rodríguez, *La música entre el nacionalismo y las vanguardias*. Granada, Planetbuk, 2009. Cristóbal García Gallardo; Francisco Martínez González; María Ruiz Hilillo, *Los músicos del 27*, Granada, Universidad, 2010.

inclinación²⁵. José Bergamín había tipificado a Juan Ramón Jiménez, Falla y Picasso como la «Trinidad andaluza», el referente mundial de la región por la superación que estos tres creadores lograron del lenguaje casticista y la asimilación de los presupuestos estéticos de las vanguardias para ofrecer una obra en un lenguaje andaluz universal²⁶.

El nacimiento del movimiento literario de la llamada *Generación del 27*, en torno a la conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora, para la cual Manuel de Falla escribiría su *Soneto a Córdoba*, estuvo muy cercano, en muchos sentidos, a la formación del denominado *Grupo de los Ocho*²⁷, *Generación Musical del 27*, *Generación de la República*, *Grupo de Madrid* o *Grupo de Madrid de la Generación del 27*, que con todos estos nombres se le ha conocido²⁸. Con la ambiciosa pretensión de renovar el lenguaje musical español y actualizarlo con las corrientes más avanzadas del resto de Europa, un conjunto de ocho compositores (Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha) unieron sus esfuerzos para despertar el dormido panorama cultural español de un sueño que lo había mantenido alejado de las últimas vanguardias. Los sucesivos gobiernos de la II República apoyarían esta iniciativa con mayor o menor implicación, dependiendo del signo político de cada uno de los gabinetes, y al movimiento se unirían desde Barcelona otros músicos como Roberto Gerhard, Agustín Grau, Eduardo Toldrá, Federico Mompou, Baltasar Samper, Ricardo Lamote de Grignon, Juan Gibert Camins y Gerardo Gombau. Sólo el comienzo de la guerra civil pudo acabar con el arrollador impulso creativo de esta brillante generación de compositores debido a la participación en la política activa de alguno de sus miembros. Como antes se ha señalado, la dictadura de Franco rompería con las vanguardias que representaban estos autores y se refugiaría en el nacionalismo más tradicional, aquel que, como se ha mencionado ya en varias ocasiones, hundía sus raíces en Albéniz, Granados o Turina, dando lugar al anacronismo del que se ha hablado.

La transición política trajo consigo, como decíamos, la recuperación de todos estos compositores gracias al nuevo valor simbólico que contenían, de la misma forma que volvían a ponerse en valor pintores como Picasso y su *Guernica* y escritores como Miguel Hernández y su poesía comprometida. Al igual que cantautores como Joan Manuel Serrat utilizaron textos del mencionado Hernández o de Antonio Machado, las

²⁵ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Meré. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona, Global Rhythm Press, 2009, 175-216.

²⁶ Cf. Joaquín Piñeiro Blanca, «El idealismo andaluz en Halffter y Bergamín». En: Iván López Cabello; Yves Roullière (ed.): *José Bergamín et la France*. París, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008, 61-76.

²⁷ Una obra fundamental para profundizar en la génesis y desarrollo inicial del Grupo de los Ocho es la monografía de María Palacios Nieto, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, SEdeM-Sociedad Española de Musicología, 2008.

²⁸ Vid. Tomás Marco, *Historia de la música española, siglo xx*. Madrid, Alianza Música, 1984.

principales orquestas y directores, los teatros de ópera y los proyectos de grabaciones discográficas se llenaron de la obra de los músicos de la República. A partir de 1976 se fomentó el estudio y difusión de la obra de los compositores de esta generación. Los que aún estaban vivos visitaron España y fueron invitados a impartir conferencias y a colaborar en la preparación de programas de conciertos con sus obras. Los resultados de esta labor no siempre fueron mostrados de modo inmediato, pero, en todo caso, terminaron dando sus frutos. Por ejemplo, *La Dueña* (1945-1947) de Roberto Gerhard no sería interpretada en España hasta 1992, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y en el Liceu de Barcelona bajo la dirección de Antoni Ros Marbá. Esta ópera no tenía ningún contenido político especial ya que se trata de una pieza inspirada en la comedia *The Duenna* de Richard Sheridan, que se limita a recrear la tonadilla escénica dieciochesca de compositores como Pablo Esteve o Blas de Laserna. Sin embargo, posee útiles connotaciones para los propósitos políticos del momento por varias razones: su autor se exilió a partir de 1939 a Reino Unido (trabajaría en la Universidad de Cambridge hasta su muerte, en 1970); se adscribió al movimiento Dodecafónico y su lenguaje creativo es, por tanto, vanguardista; como nacido en Valls (Tarragona), sirve a la construcción de señas identitarias en Cataluña (de hecho, el director del estreno es también catalán)²⁹.

Por otra parte, como se ha señalado en páginas precedentes, autores que de alguna forma pueden relacionarse con territorios como el País Valenciano, Cataluña o el País Vasco van a convertirse en un eficaz vehículo de prestigio y en un instrumento justificativo —por su utilidad para la construcción de identidades— del estado de las autonomías que sería establecido durante la transición. También, naturalmente, en referentes de los movimientos nacionalistas que han surgido en varios de estos espacios. En algunos casos, el lugar de nacimiento fue suficiente para enarbolar a estos músicos como símbolos nacionales, como el vasco Juan Crisóstomo Arriaga o el valenciano Vicente Martín i Soler, a pesar de que sus obras y el tiempo que les tocó vivir nada tienen que ver con movimientos políticos de estas características. También puede distinguirse un grupo de compositores cuya obra no tuvo, inicialmente, alguna intención nacionalista. Por ejemplo, las zarzuelas *Mirentxu* (1911) y *El caserío* (1925) de Jesús Guridi se adscribían a las piezas de carácter regionalista que el género ofreció a lo largo del siglo xx. Asimismo, *La Meiga* (1929) del mismo Guridi y *Maruxa* de Vives, que recrean una ambientación gallega, a pesar de tratarse de unos autores vasco y catalán, respectivamente; o *La alegría de la Huerta* (1900) del madrileño Federico Chueca y *La parranda* (1928) del granadino Francisco Alonso caracterizando a la región de Murcia. No obstante, ocasionalmente se ha readaptando el propósito inicial de estos creadores gracias a la existencia de otras obras en su catálogo que sí podían contener

²⁹ Vid. Manuel Luna, «Pretextos culturales. Música e identidad en la ciudad del siglo XXI». En: Manuel Luna, *La ciudad en el tercer milenio*. Murcia, Universidad Católica de San Antonio, 2002, 133-150.

una lectura más explícitamente nacionalista, como es el caso —siguiendo con el autor antes nombrado— de Jesús Guridi³⁰.

Algo similar sucedió en Andalucía, aunque con los comentados problemas derivados del uso que el nacionalismo español hizo de lo andaluz³¹, que no renunció, tras el cambio político de la transición, a continuar esta práctica, especialmente frente a otros países, lo que perpetuaba la complicada situación andaluza en su definición nacional. La imagen de España consagrada en el exterior atiende a rasgos como el flamenco, los caseríos encalados del sur o monumentos como la Alhambra. Es decir, a muchos elementos que se identifican con Andalucía. Es verdad también que tienen mucho peso aportaciones literarias como «Don Quijote de la Mancha» o arquitecturas como las de Gaudí, procedentes de otros puntos de España. Sin embargo, en la fabricación de la imagen extranjera de España predomina lo andaluz como herencia de la construcción identitaria que fabricaron los viajeros románticos y que fue asumida como propia por el nacionalismo español, deseoso de una consolidación rápida durante el siglo XIX. En definitiva, se trató de ofrecer ante extraños lo que éstos esperaban encontrar aquí: un país en el que lo más atrayente estaba en el sur, según se había convenido en los relatos de viajeros como Próspero Mérimée o Washington Irving. Desde mi punto de vista, el peso de estas circunstancias explica, en parte, que en este aspecto, la estrategia cultural promovida a partir de la transición continuara siendo, a grandes rasgos, la misma que durante la dictadura de Franco: seguir ofreciendo al exterior la imagen que se esperaba de España. El país cambió de régimen pero no la apreciación externa de lo que España era culturalmente. Algunos casos concretos nos ofrecen pistas acerca de cómo algunas estrategias políticas permanecieron inalteradas a pesar del fin de la dictadura. Por ejemplo, el bailarín Antonio, asiduo a los festejos franquistas desarrollados en La Granja de San Ildefonso (Segovia) cada 18 de julio y distinguido por el régimen con la Cruz de Isabel la Católica en 1950, sería reemplazado por el militante comunista Antonio Gades, cuyos espectáculos serían especialmente promovidos en teatros públicos desde 1977 y que tendrían una especial difusión a través de la trilogía de películas dirigidas por Antonio Saura en la década de 1980³². Su protagonismo institucional fue grande tras su nombramiento como director del Ballet Nacional Español en 1978, cargo que ocupó hasta 1980. Sin embargo, a pesar de las

³⁰ Jesús Guridi fue autor de composiciones de un contenido nacionalista vasco más explícito, como la ópera *Amaya* (1920), la partitura para coro y orquesta *Euzko Irudiak* (1922), las colección de piezas sinfónicas reunidas bajo el título de *Diez Melodías Vascas* (1941) o la ambiciosa *Sinfonía Pirenaica* (1945).

³¹ Cf. Joaquín Piñeiro Blanca, «Reconstrucción de identidades en la sociedad andaluza de los primeros años de la transición». En Rafael Quirosa-Cheyrouze (Coord.), *Historia de la transición. Los inicios del proceso democratizador*, Almería, Universidad, 2005; Juan S. Pérez Garzón, «El nacionalismo español en sus orígenes: factores de configuración». *Ayer*, 35 (1999) 53-86.

³² Las tres célebres películas dirigidas por Antonio Saura y protagonizadas por Antonio Gades fueron *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El Amor Brujo* (1986).

diferentes y contrapuestas posturas políticas de los dos bailarines, ambos ofrecieron en los círculos oficiales de sus respectivas épocas el mismo tipo de espectáculo: talentosos montajes en los que el baile flamenco se mezclaba con la danza clásica y las bulerías con la música, pongamos por caso, de Manuel de Falla.

Fuera del ámbito de la música culta, otro ejemplo significativo de estos paralelismos lo encontramos en el fomento de la copla como seña de identidad a través de las actuaciones de determinadas intérpretes: por ejemplo, Estrellita Castro manifestó su explícita adhesión al golpe militar de 1936 y fue por ello una de las cantantes andaluzas con mayor apoyo político durante el franquismo, con una privilegiada posición en la productora cinematográfica CIFESA, con tres películas rodadas en la Alemania de Hitler en 1938³³, y con una difusión constante de sus grabaciones a través de la radio. Sin solución de continuidad, tras una larga sucesión de diversas intérpretes, otra cantante-actriz de origen andaluz vino a cubrir un espacio similar en circunstancias políticas ya diferentes: Rocío Jurado. Desde 1976 su carrera se enfocó a despojar de tópicos a la canción andaluza, para fomentar desde este campo la idea de renovación, de cambio. Se abandonaron vestuarios y peinados folklóricos, las canciones se actualizaron con instrumentaciones cercanas al pop, y las letras abandonaron los territorios habituales de la copla tradicional. La Jurado también expresaría de forma concreta su apoyo a la política desarrollada por el Partido Socialista, lo que le reportaría, independientemente de sus valores artísticos, el apoyo y beneplácito institucional, con distinciones como la Medalla de Oro de Andalucía en 1986. Por ejemplo, es muy significativa y simbólica la imagen de la Jurado cantando el Himno de Andalucía en la película *La Lola se va a los Puertos* (Josefina Molina, 1993), o el protagonismo que le fue concedido en el programa de espectáculos organizados con motivo de la Exposición Universal de Sevilla de 1992³⁴. Entre ambas cantantes había notables diferencias formales, pero, sin embargo, los objetivos políticos de fondo eran similares: el fomento de una expresión musical popular que sirviera de elemento diferenciador, y la identificación de un personaje célebre con un régimen político como modo de consolidar su legitimación.

Se presta especial atención a un género como la copla porque, como se comentaba en páginas precedentes, tanto durante el franquismo como en la transición y la consolidación de la democracia, el fomento de músicas asociadas a lo «andaluz» tiene relación con el hecho de que el nacionalismo español más conservador convierte a Andalucía en garante de la unidad del Estado, en su «esencia», y se contrapone a los

³³ Estas tres películas son *Suspiros de España*, *El Barbero de Sevilla* y *Mariquilla Terremoto*.

³⁴ En la década de 1990 se emitieron programas de televisión en Canal Sur, presentados por Carlos Herrera o Marifé de Triana, que seguían esta misma línea oficial de fomento de la copla como seña identitaria y propiciaron la aparición de jóvenes cantantes del género que aseguraban su permanencia en un medio de comunicación de tanto alcance.

nacionalismos periféricos independentistas³⁵. En los discursos políticos de los Presidentes de la Junta de Andalucía, sólo Rafael Escuredo habla de «nación» y «reconstrucción nacional»³⁶. A partir de la llegada al poder de José Rodríguez de la Borbolla este concepto se abandona en favor de la consideración de Andalucía como una parte fundamental de España, una parte que lograría «imprimirle carácter»³⁷, línea argumental continuada por Manuel Chaves³⁸. De este modo, los problemas de identidad nacional de España terminaron extendiéndose y mezclándose con los de Andalucía³⁹. Si el voto puede ser empleado como marcador identitario, los andaluces terminaron apoyando de forma mayoritaria a uno de los grandes partidos de ámbito nacional, el PSOE, la mayor fuerza política en la Comunidad que, sin ser andalucista, terminó funcionando como el partido «nacional» de Andalucía.

4. LA CONSOLIDACIÓN DEMOCRÁTICA EN ESPAÑA: LA REUTILIZACIÓN DEL NACIONALISMO CLÁSICO DURANTE LAS DÉCADAS DE 1980 Y 1990

Como ya se ha comentado en páginas precedentes, uno de los géneros que mejor identifican culturalmente a España, ante propios y extraños, es el de la zarzuela, por su singularidad ya que, aunque formalmente tiene puntos en común con la opereta francesa o vienesa, sus temas y rasgos musicales son muy diferentes y no tienen semejanzas con ninguna otra expresión musical fuera de España. Desde el inicio de la transición, las principales instancias culturales se habían planteado el objetivo de revitalizar la zarzuela y limpiarla del desprestigio provocado por su asociación con las estrategias culturales de la dictadura. Lejos de cambiar de dirección, el nuevo régimen político no renunciaría a utilizar también el género lírico más genuinamente español. En este sentido, constituyó una destacable aportación los montajes realizados por José Luis Alonso o Emilio Sagi desde mediados de la década de 1980 —la mayor parte de ellos para el madrileño Teatro de la Zarzuela— con exigencias similares a las aplicables a una ópera, contando con intérpretes cuyas condiciones vocales y dramáticas aseguraban ese mismo nivel. Por ejemplo, en estas producciones dieron sus primeros pasos en el

³⁵ Cf. Manuel Hijano del Río; Fernando C. Ruiz Morales, *Etnicidad andaluza: su modelo de identidad en el discurso político-educativo de Andalucía*. Sevilla, CENTRA, 2003, 14-15.

³⁶ Diario de Sesiones del Parlamento de Andalucía, 14 de julio de 1982. Se puede acceder a los discursos de la Presidencia de la Junta de Andalucía en la página web: <http://www.junta-andalucia.es/presidente/discursos>.

³⁷ *Ídem*, 7 de marzo de 1984.

³⁸ «Construir una Andalucía cada vez mejor, en una España de progreso y bienestar». *Ídem*, 7 de mayo de 1997.

³⁹ Cf. Meter L. Berger; Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968, 216-217.; Vid. John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 1982; Paloma Cirujano; Teresa Elorriaga; Juan S. Pérez Garzón, *Historiografía y nacionalismo español*. Madrid, CSIC, 1985; Fernando Wulff, *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona, Crítica, 2003.

escenario cantantes como Enedina Lloris, Milagros Martín, Ainhoa Arteta o Carlos Álvarez; asimismo, fueron convocados prestigiosos directores musicales como Benito Lauret y Miguel Roa; y también autores de renombre para realizar los nuevos montajes: Pier Luigi Pizzi (para *La Canción del Olvido* en 1993), Luis Iturri (*El rey que rabió* en 1996), Calixto Bieto (*El barberillo de Lavapiés* ofrecido en 1998), Rafael Azcona y José Luis García Sánchez (para *La Viejecita* y *Gigantes* y *Cabezudos* representadas en 1998) o Jaime Chávarri (en *La Rosa del Azafrán* programada en 2003)⁴⁰.

Por otra parte, atendiendo al nuevo enfoque de la política cultural, se procedió a la recuperación del tono de crítica social originario en el género y que había sido desdibujado por el tratamiento dado a los temas contenidos en estas zarzuelas durante la dictadura. Un caso que ejemplifica bien esta cuestión es el ingenioso, ácido y satírico montaje realizado por Adolfo Marsillach de *La Gran Vía*, de Federico Chueca, para el Teatro de la Zarzuela en 1983. Sus revisiones posteriores demostraron la inteligencia con la que se abordó esta dirección escénica, algo aplicable también a la producción de *La Tempranica*, de Gerónimo Giménez, por el mismo Marsillach⁴¹.

Muchos de estos montajes y repartos han sido vistos en varios teatros de ópera europeos y estadounidenses, como la exitosa *Luisa Fernanda* escenificada por Emilio Sagi y estrenada en el Teatro Real de Madrid en 2007. Es un indicador de que se ha logrado alcanzar el propósito buscado con aún mayor éxito que durante el período franquista. En paralelo a estos esfuerzos, sellos discográficos de comercialización internacional como *Deutsche Grammophone* y *Audivis-Valois* han grabado varias zarzuelas a partir de la década de 1990 con directores musicales del prestigio de Antoni Ros Marbá, Víctor Pablo Pérez o Jesús López Cobos; y cantantes como Plácido Domingo, María Bayo, Ramón Vargas o un Alfredo Kraus al final de su carrera. Estos discos contaron con una distribución internacional de la que no habían disfrutado aquellos registros habían sido realizados entre 1950 y 1980 para *Alhambra*, *Montilla*, *Carrillon* e *Hispanvox*, que tan sólo fueron explotados comercialmente, y de modo episódico, en Estados Unidos y Latinoamérica.

A pesar de las excelencias en el tratamiento de la zarzuela tras el inicio de la transición, hubo momentos en los que el género continuó siendo maltratado a través de proyectos que repetían errores del pasado. Un significativo ejemplo de ello lo encontramos en los periclitados montajes televisivos debidos a Fernando García de la Vega, emitidos en los inicios de la década de 1980, con actores doblados por voces líricas en la línea de las películas de Juan de Orduña realizadas para TVE entre 1968

⁴⁰ Cf. Valentina Granados, «Quién te ha visto y quién te ve. Renovación escénica de la zarzuela». En: Varios, *La del manojito de rosas*. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, págs. 29-39.

⁴¹ Vid. Eduardo Haro Tegglen, «Largo paseo por la Gran Vía». En: Varios, *El Chaleco Blanco-La Gran Vía*. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1998, págs. 61-66.

y 1972. Esta forma de reutilización del género es una muestra más de cómo algunas de las estrategias culturales no cambiaron tras la muerte de Franco.

Por otra parte, el eficaz carácter simbólico que la música culta de reciente creación ejercía comenzó a perder fuerza a nivel mundial desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Debido a que las preferencias de la sociedad estaban en las obras maestras ya consagradas, éstas continuaron utilizándose con fines parecidos a los que propiciaron su nacimiento o se adaptaron a objetivos para los que, en principio, no fueron concebidas. A ello no ha sido ajena, desde luego, la política cultural española. La obra de Albéniz, Falla o Turina siguió utilizándose por los gobiernos en activo tras el inicio del reinado de Juan Carlos I como tarjeta de presentación en sus relaciones con otros países. Por ejemplo, *La Vida Breve* de Falla sería interpretada en el Grand Assembly Hall del edificio que es sede de la ONU, en 1983, con Montserrat Caballé y José Carreras en los papeles protagonistas. La embajada española volvía a utilizar una pieza del compositor gaditano para rodear de prestigio sus relaciones diplomáticas. Son ejemplos de músicas que no han modificado aún el empleo político que tuvieron desde el momento de su estreno y que, a falta de nuevas partituras de verdadero éxito popular, siguen conservando su eficacia. En definitiva, la prolongación del nacionalismo musical español que había sido fomentada por la dictadura de Franco tiene continuidad durante la transición y el período de consolidación democrática. De este modo, algunas novedades creativas bajo los presupuestos del nacionalismo tradicional han visto la luz en época reciente. En una fecha tan tardía como el 19 de junio de 1979, Federico Moreno Torroba —uno de los compositores conservadores en activo durante el Franquismo— estrenaría la ópera *El Poeta* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, gracias a la iniciativa del tenor Plácido Domingo, que asumiría el papel protagonista junto a la soprano Ángeles Gulín y con la dirección de Luis Antonio García Navarro. Por esos años Pablo Sorozábal también estaba en el empeño de estrenar *Juan José*, aunque de forma infructuosa. La primera interpretación no llegaría hasta 2009⁴².

La celebración en 1992 de la Exposición Universal en Sevilla y de los Juegos Olímpicos en Barcelona fue interpretada como una oportunidad para mostrar la llegada a la madurez del joven régimen constitucional español que, así, lograría aumentar su capital intangible en crédito cultural y organizativo. En definitiva, hacer crecer su

⁴² La ópera *Juan José* (1968), la partitura más apreciada por su propio autor, tuvo que esperar más de cuarenta años para encontrar las condiciones necesarias para alcanzar su primera interpretación pública. Ésta tendría lugar el 21 de febrero de 2009, en San Sebastián, con el patrocinio del Gobierno vasco y la interpretación de la Orquesta Sinfónica de Musikene bajo la dirección de José Luis Estellés. La inclusión de cantantes de prestigio en el reparto, como Ana María Sánchez y Manuel Lanza, es un indicador de la especial importancia que en el País Vasco se quiso dar al evento. Sorozábal ha encontrado una nueva valoración como elemento constructor de las señas de identidad del nacionalismo vasco que no tuvo, desde luego, en origen.

prestigio internacional. Para Andalucía fue, particularmente, una ocasión de elevar su crédito político utilizando argumentos culturales.

El terreno, desde el punto de vista musical, había sido preparado a través de iniciativas como el rodaje de la película *Hommage a Sevilla* (1981), de Jean Pierre Ponnelle, en la que el tenor Plácido Domingo, un embajador de la cultura española más eficaz que el mejor de los diplomáticos, hizo un repaso a las principales óperas que situaban su acción en Sevilla, debidas a compositores como Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi o Bizet. Este film fue ampliado en julio de 1991 con el fin de adaptarlo a las demandas de los fastos del año siguiente. La inauguración del Teatro de la Maestranza en aquella ciudad el 10 de mayo de 1991 iniciaría la multiplicación de escenarios y salas de concierto en toda España. Ninguna comunidad autónoma ha renunciado a poner en funcionamiento un teatro o auditorio que sirvan para prestigiar su acción política. En este sentido, poco ha variado este mecanismo desde el inicio de las revoluciones burguesas en el siglo XIX. El principal referente en ese proceso fue la reinauguración del Teatro Real de Madrid el 11 de octubre de 1997, recuperando su uso originario como escenario operístico gracias al traslado de la actividad de la Orquesta Nacional de España al flamante Auditorio Nacional desde el 21 de octubre de 1988.

La oportunidad de colocar la cultura española en el centro de atención tuvo su efecto internacional en variados ámbitos. Por ejemplo, los sellos discográficos *Decca* y *EMI* editaron en 1992 unas colecciones de música española en las que se agrupaban grabaciones de sus fondos de catálogo con obras de los principales compositores a cargo de intérpretes consagrados (Yépes, Larrocha, Argenta, Berganza, Lorengar, Frühbeck). Abrió por primera vez la distribución internacional de series específicas dedicadas a autores hispanos. El testigo fue recogido posteriormente por el sello *Naxos* con una estrategia menos acomodaticia, al dejar espacio a nombres menos frecuentados e, incluso, a obras de nueva creación. En todo caso, de nuevo se demostraba la validez que aún tenía la música nacionalista española de Albéniz, Granados, Falla o Turina como elemento identitario⁴³.

Al igual que los compositores se constituyen en piezas válidas para la construcción de identidades por el simple hecho de haber nacido en un determinado lugar (como es el caso de Cristóbal Pupill en Extremadura; Francisco Alonso y Rafael Millán en Andalucía; o el de Manuel Fernández Caballero y Bartolomé Pérez Casas en Murcia), independientemente de que su labor creativa pueda asociarse o no a un movimiento nacionalista específico, en el caso de los intérpretes sucede algo parecido. Aunque su carrera y repertorio no se identifiquen necesariamente con sus orígenes, pueden ser

⁴³ Cf. Jaime Hormigos Ruiz, «Música, comunicación e identidad cultural». En: Javier Noya, *Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, 41-56. Sagrario Martínez Berriel, «La música como espacio de innovación e identidad en la sociedad global». En: Javier Noya, *Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, 85-98.

utilizados como embajadores culturales y como referentes de prestigio. Por ejemplo, en el caso andaluz, la soprano granadina Mariola Cantarero o el barítono malagueño Carlos Álvarez son utilizados como referentes identitarios de una Andalucía culta por la facilidad con la que pueden ser conocidos en el escenario internacional. Desde luego, es un fenómeno también observable en personajes de otros campos de la música a los que en este trabajo no presta atención, como el flamenco o el pop (Camarón de la Isla, Enrique Morente, Miguel Ríos...) y una práctica, naturalmente, no exclusiva de este período.

5. NUEVOS CAMINOS MUSICALES = NUEVOS SENDEROS POLÍTICOS. UN EJEMPLO DE LA CREACIÓN MUSICAL EN LOS NACIONALISMOS PERIFÉRICOS: ANDALUCÍA

Durante la conformación del sistema de autonomías en España se hicieron necesarias políticas de fomento de señas de identidad culturales que ayudasen a justificar este nuevo mapa administrativo. Aunque este proceso es observable a nivel general, vamos a particularizar en Andalucía el análisis debido al interés derivado de que se desarrolle de modo especialmente complejo por los problemas que causó el empleo de lo andaluz como elemento definitorio de lo español⁴⁴.

La identidad es fundamentalmente una construcción intelectual, una elaboración teórica, y la muerte o el exilio de muchos pensadores, creadores y artistas andaluces⁴⁵ provocaron que las generaciones nacidas ya durante la dictadura hubiesen sido educadas en el olvido de variados elementos referenciales como los basados en la lucha social y la resistencia a la opresión o los sostenidos en las teorías andalucistas de Blas Infante. Fallecido el dictador, Andalucía se planteó el reto de reconstruir su «robada» identidad y encajarla en los proyectos autonomistas que nacieron al amparo de las reformas del sistema iniciadas en 1976⁴⁶, aunque, en este caso, por el «secuestro» identitario andaluz por parte del nacionalismo español más conservador, la debilidad con la que se desarrollaría frente a otras nacionalidades más potentes sería manifiesta. Desde mi punto de vista, ésta es una de las razones que explican el por qué Andalucía, a pesar de poseer una cultura extraordinariamente rica y bien definida, no consiguió trabar una identidad colectiva del mismo rango que otras que contaban, comparativamente, con menos elementos como punto de partida.

⁴⁴ No es un hecho nuevo, ya que desde la difusión de España a través de los libros de los viajeros románticos del siglo XIX, Europa y buena parte del mundo prestaron especial atención a los rasgos característicos de la mitad meridional de la península, quedando tácitamente identificados como los del conjunto de España. Cuando el concepto de nación fue edificándose, los políticos españoles optaron por ofrecer al exterior lo que se tenía ya asumido como hispánico, de más fácil y rápida asimilación. Vid. José Cazorla Pérez, *Sobre los andaluces*. Málaga, Ed. Ágora, 1990.

⁴⁵ Vid. Geneviève Dreyfus-Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia de la Guerra Civil a la muerte de Franco*. Barcelona, Crítica, 2000.

⁴⁶ Vid. José M.^a de los Santos López, *Sociología de la Transición Andaluza*. Málaga, Ed. Ágora, 1990.

A pesar de la insistente vuelta al pasado nacionalista musical del tránsito de los siglos XIX al XX que se ha comentado anteriormente, fueron apareciendo en la escena cultural andaluza un destacado grupo de compositores que han aportando nuevas obras, la mayor parte de las veces con un aprovechamiento político e institucional. En muchas ocasiones, las composiciones no utilizan material folklórico como fuente inspiración, a la manera tradicional del nacionalismo musical. Debido a ello no necesariamente se adscriben a lo que se concibe como «música andaluza». Sin embargo, como ya se ha mencionado en otras ocasiones, el lugar de nacimiento del compositor permite una apropiación del mismo por parte de su región, independientemente de que su estilo o formación no tenga relación alguna con ella.

El sevillano Manuel Castillo (1930-2005) formó al lado de Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Ramón Barce o Carmelo Bernaola, la denominada *Generación del 51*. Su obra muestra un rico lenguaje musical a medio camino entre la vanguardia y la tradición, terreno en el que se movieron la mayor parte de los músicos andaluces de la segunda mitad del siglo XX. Este discurso estético se adaptaba convenientemente a los ejercicios de prestigio del nuevo régimen político, de la voluntad de fomentar una imagen de modernidad. Castillo se convertirá en uno de los referentes culturales de la «nueva» Andalucía gracias a un masivo apoyo institucional que se materializaría a partir de 1988, fecha en la que recibió el encargo de componer la música oficial de la Exposición Universal de 1992. También en ese año recibió el Premio Andalucía de la Música y el nombramiento de Hijo Predilecto de Andalucía. Gracias a este respaldo, pudo ser parte fundamental en la creación de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, conjunto llamado a prestigiar a la joven comunidad autónoma. Para esta formación Manuel Castillo compuso su Segunda Sinfonía, un encargo institucional para las celebraciones de 1992, una auténtica «puesta de largo» ante la comunidad internacional de la España (y Andalucía) nacida de la transición.

Aunque desde la década de 1950 estuvo componiendo de forma incansable numerosas piezas orquestales, de cámara, para voz, órgano o guitarra⁴⁷, las obras que tendrán una repercusión política explícita son las del período que estamos comentando, en el que buena parte de sus partituras fueron creadas por encargo. Por ejemplo, durante 1993 recibió tres de los más importantes: con motivo del centenario de Sevillana de Electricidad, la empresa le solicitó una pieza, *Poemas de luz* (considerada como su Tercera Sinfonía); asimismo, Focus contrató con el compositor una para órgano bajo el título

⁴⁷ Manuel Castillo ofreció numerosas composiciones importantes, entre las que deben señalarse, además de las citadas en el texto, *Cuatro Cuadros de Murillo* (1982), su Primera Sinfonía (1969), los tres Conciertos para Piano (1958, 1967 y 1977), el Concierto para violonchelo (1985) o los *Cinco sonetos lorquianos* para tenor y conjunto de cámara (1986). A ello deben sumarse varias canciones para solistas y para coro, piezas para guitarra como *Vientecillo de primavera* y *Kasidas del alcázar*, y numerosas obras de cámara (tríos y cuartetos de cuerda, sonatas para piano, violín y piano y violonchelo y piano).

*Retablo de los Venerables*⁴⁸, que estrenó José Enrique Ayarra, primer intérprete de la casi totalidad de la obra para órgano del músico; finalmente, por encargo de la Orquesta y Coro Nacional de España, presentó *Variaciones sobre un tema de Momfou*. Tres años antes, la ONE le había dedicado un concierto monográfico para celebrar sus sesenta años. Para aquella ocasión compuso *Danzarina en la catedral. Escena coreográfica para piano y conjunto instrumental*. También en 1990, y como una prueba más de su integración en los circuitos políticos, realizó un Concierto para guitarra y orquesta para la Bienal de Flamenco de Sevilla, el nuevo escaparate musical de este género que ha funcionado de modo estable como elemento identitario de Andalucía durante el último siglo.

Discípulo de Manuel Castillo fue el malagueño Rafael Díaz (1943)⁴⁹, aunque su música se encuentra más lejos de la tradición y, por tanto, más cercana a lo que se identifica como «lenguaje de vanguardia». De gran riqueza creativa es el *Concierto Andaluz para el Final de un Milenio*, un concierto para guitarra con electrónica y orquesta en el que se logra un partitura muy singular en la que se huye del convencional diálogo entre el instrumento solista y la orquesta.

La obra de Francisco Guerrero (1951-1997), nacido en Linares (Jaén), tuvo una gran repercusión a pesar de la corta vida del compositor. En 1974 presentó la que sería su primera pieza con presencia electrónica: *Jondo*, una partitura en la que instrumentos, voces y electroacústica interactúan de modo singular. Su originalidad la hizo merecedora del Premio de Composición *Gaudeamus* de Holanda. Hasta *Ariadna* (1984) no compondría su primera creación orquestal, aunque en estos diez años, Guerrero iría labrando su prestigio como autor inconformista y original, como uno de los nombres más interesantes surgidos en la nueva vanguardia española. Por el hecho de ser andaluz, pronto fue reclamado como referente de la cultura meridional que se pretendía auspiciar desde las instancias políticas. Su temprana muerte provocó el estreno póstumo de su creación más ambiciosa: *Coma Berenices* (1997). La teoría de la matemática fractal es la que genera la estructura de esta obra, que no deja indiferente al oyente por las masas de sonido manejados con precisión.

Otros compositores andaluces que han desarrollado su carrera a partir de la transición y al amparo institucional son Francisco Gil Valencia, Miguel Ángel Gris, José R. Hernández Bellido, Luis Ignacio Marín, Diana Pérez, José María Sánchez-Verdú o Antonio Rozas, entre otros. Todos ellos se mueven en un ecléctico conjunto de influencias en las que se mezclan el nacionalismo decimonónico, el neoclasicismo y el serialismo.

Los compositores vanguardistas, aunque despliegan un considerable y variado talento creativo, exigen del oyente, por la dificultad de sus partituras, una dosis extra

⁴⁸ El título hace referencia al Hospital de los Venerables, antiguo asilo de sacerdotes en el que la Fundación Focus tiene su sede en Sevilla.

⁴⁹ Para consultar información sobre este compositor, puede visitarse su página web: <http://www.radiaz.com/> (disponible el 16-10-2011).

de escucha atenta y activa. Esto ha provocado que el público al que llegan estas obras sea minoritario y que no puedan competir con los autores más consagrados (Manuel de Falla, Joaquín Turina...). Debido a esto, en la escena política, paralelamente a cada vez mayor alejamiento de la vanguardia musical y a la consagración de la obra de los grandes compositores del pasado, la música de consumo masivo empezó a cobrar protagonismo como instrumento de propaganda o de legitimación en detrimento de la música culta. Era una consecuencia lógica de la búsqueda de la máxima eficacia del hecho cultural sobre la sociedad a la que está destinado. De esta forma, la población comenzó a identificarse con grupos como, por ejemplo, *Jarcha*⁵⁰, *Triana*⁵¹ o *Medina Azahara*⁵². A través de ellos, los nuevos movimientos sociales desarrollados durante la transición y el inicio del proceso de consolidación democrática encontraron su adecuada banda sonora, alejada del casticismo tradicional y sensible a las nuevas realidades sociopolíticas⁵³.

6. CONCLUSIONES

En conclusión, en relación con lo expuesto en las páginas precedentes, las estrategias políticas que gestionaron la creación e interpretación musical en España no variaron sustancialmente con el cambio de régimen abierto tras la muerte de Francisco Franco. A mi juicio, pueden observarse importantes líneas de actuación que están presentes en ambos períodos, con las particularidades inherentes al cambio sistémico: en la búsqueda de prestigio y señas identitarias nacionales, se utilizaron de forma recurrente las composiciones de los nacionalistas del tránsito del siglo XIX al XX, en especial las de Albéniz, Granados, Falla, Turina y los autores de zarzuela. A partir de la muerte de Franco, quizás la principal novedad estuvo en la puesta en valor de los músicos de la

⁵⁰ Creado en Huelva, en 1972, lo formaban M.^a Isabel Martín, M.^a Isabel Quiñones Gutiérrez (más tarde famosa como cantante solista con el nombre de Martirio), Lola Bon, Antonio A. Ligerio, Ángel Corpa, Crisanto Martín, Gabi Travé y Rafael Castizo. Sus componentes fueron cambiando parcialmente a lo largo de su trayectoria. La canción «Liberad sin ira» (R. Baladés y P. Herrero, 1976) de *Jarcha* se convirtió en un himno político oficioso de esos años. Su gran fuerza simbólica pudo superar la prohibición inicial dictada el 9 de octubre de 1976, cuando el recién nacido *Diario 16* pretendió utilizarla en su propaganda de salida a la calle. Los títulos de algunos de sus primeros discos son muy reveladores de sus intenciones y contenidos: *Nuestra Andalucía* (1974), *Andalucía Vive* (1975), *En el nombre de España paz* (1977) o *Andalucía en pie* (1980).

⁵¹ El grupo inició su carrera a comienzos de la década de 1970. Sus componentes eran los sevillanos Jesús de la Rosa Luque (voz y teclados) y Eduardo Rodríguez Rodway (voz y guitarra), y el portuense Juan José Palacios «Tele» (batería y percusión).

⁵² Formado en Córdoba, en 1979, lo componían inicialmente Pablo Rabadán (teclados), Manuel S. Molina (bajo), Manuel Martínez (voz), José A. Molina (batería) y Miguel Galán (guitarra). La canción *Paseando por la Mezquita* que se convertiría en un himno del grupo.

⁵³ Los autodefinidos como grupos de «rock andaluz», *Medina Azahara* y *Triana*, se propusieron fundir el flamenco con el rock, creando una nueva forma de servir el folklore andaluz que crearía escuela y que se alejaba de los arquetipos que habían sido fomentados durante la dictadura de Franco.

generación de la República, que durante la transición ayudaban a considerar la idea de cambio, de modernización y de vanguardia frente al período anterior; y en prestar atención a los creadores asociados a los nacionalismos periféricos.

Los mencionados Albéniz, Granados, Falla o Turina habían ofrecido en su época una música en sintonía con las últimas corrientes estéticas imperantes en su tiempo, pero, con el transcurso de los años, la percepción acerca de su obra se transforma en clásica, se instala en un plano más tradicional y acorde con posiciones culturales conservadoras. En definitiva, convertía a estos creadores en óptimos referentes para un régimen como el franquista. Frente a ello, los autores de la generación de la República (Rodolfo Halffter, Pittaluga, Baustista...) se acogieron a vanguardias musicales relacionadas con el dodecafonismo y la música atonal, aún hoy sólo asimiladas de modo normalizado en ámbitos culturales progresistas. Por ello, aunque a partir de la transición se continuó utilizando la obra de los compositores del tránsito del siglo XIX al XX, también se hicieron esfuerzos por recuperar el legado de los autores que practicaron un lenguaje musical más avanzado porque ello promovía, como se apuntaba en líneas precedentes, la idea de cambio, de diferenciación con respecto al período anterior, y de modernización. Asimismo, se fortalecía la percepción de normalización política, tras el paréntesis de la dictadura, al retomar el hilo conductor de la evolución musical española en el estadio en el que se encontraba en la II República.

Por otra parte, como esta música de vanguardia presentaba mayores dificultades de asimilación por el público no especialista, en la política cultural se fue dejando espacio a otros géneros musicales que pudieran impactar sobre la población de manera masiva y, por tanto, más eficaz. Algunos cantautores y grupos se propusieron rescatar el folklore de diversas zonas de España, desvirtuado por el tipismo del desarrollo turístico de la década de 1960, en canciones de claro mensaje social; y, asimismo, musicar poemas de autores que estaban siendo utilizados desde el inicio de la transición para envolver de prestigio el cambio político (Miguel Hernández, Federico García Lorca, Rafael Alberti o Blas de Otero). El progresivo alejamiento de las formas musicales estrictamente tradicionales desdibujó las connotaciones casticistas heredadas del franquismo y su asimilación con un ámbito como el rural. Ahora lo urbano y la gente de los barrios periféricos de las ciudades más pobladas eran los protagonistas del nuevo «folklore», y esto era un buen instrumento político para fomentar la idea de cambio que el proceso de transición y los proyectos autonomistas requerían. Los intérpretes ajenos a la música culta cumplieron un importante papel propagandístico y legitimador de la lucha anti-franquista ya en los últimos años de la dictadura, con cantautores como Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez o Carlos Cano. Esta estela fue seguida, iniciada ya la transición, por intérpretes de variado carácter como los cantaores flamencos José Mercé y Enrique Morente en los primeros años de sus carreras o grupos como *Jarcha* o *Medina Azahara* mencionados más arriba. El discurso democratizador o autonomista se introdujo en las letras de las canciones de modo más o menos explícito. Los ejemplos son múltiples y reveladores de la apertura de nuevos campos musicales en las estrategias sociopolíticas que se están desarrollando, aún en nuestros días, en los medios de comunicación y en las programaciones de festivales y temporadas teatrales.