



QUADRIVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

9

(2018)



Folklorismo carcelario: ¿identidad nacional o manual de subversión?

Elsa Calero Carramolino
Universidad de Granada

RESUMEN

El objetivo de este artículo es, por un lado, analizar la presencia del folklore en la programación musical carcelaria oficial durante el franquismo y el empleo de este como elemento generador de la identidad nacional impuesta por la dictadura; y, por otro, compararlo con el papel que dicho repertorio jugó para la comunidad represaliada en el espacio clandestino. Para ello se tratará de arrojar luz acerca de cuestiones tales como el hecho de que repertorios vinculados a la tradición rural fuesen resignificados por el franquismo en el interior de las prisiones como elementos de reeducación a través del elemento nostálgico de la tierra como «patria/matria», fomentando la circulación de los nuevos paradigmas conductuales. Entender el funcionamiento de la articulación de la actividad musical en el ámbito oficial es imprescindible para adentrarse al mismo tiempo en las respuestas subversivas que surgieron en respuesta a ella. Ambas realidades, además de convivir, se entrelazaron en procesos de continua retroalimentación, que deben abordarse de manera conjunta a fin de reconstruir el paisaje sonoro de las cárceles franquistas.

La refolklorización de la música rural y tradicional resultó especialmente útil para la oficialidad del régimen donde mujeres y hombres en tanto que represaliados políticos fueron denominados como «enfermos punibles» (Foucault, 2012) susceptibles de ser reeducados en los valores de la tierra. Partiendo de esta categorización así como de los recientes estudios que han demostrado la necesidad de adentrarse en el panóptico carcelario del franquismo para completar la visión de la estructura musical de la dictadura en todos sus ámbitos (Calero 2016, 2017 y 2018; Pérez Castillo 2014) se ha tomado una muestra de diecinueve piezas procedentes del ámbito oficial y catorce del ámbito clandestino compuestas en las prisiones españolas entre 1939 y 1964 para analizar el impacto de ambas posturas en relación con los usos y modos de composición inspirados en el folklore.

Palabras Clave: Cárceles; franquismo; folklore.

RESUM

L'objectiu d'aquest article és, d'una banda, analitzar la presència del folklore en la programació musical carcerària oficial durant el franquisme i l'ús d'aquesta com a element generador de la identitat nacional imposada per la dictadura; i, d'altra, comparar-ho amb el paper que eixe repertori jugà per a la comunitat represaliats a l'espai clandestí. Amb aquesta intenció, es tractarà de posar de manifest qüestions com ara el fet que repertoris vinculats a la tradició rural foren resignificats pel franquisme a l'interior de les presons com a elements de reeducació a través de l'element nostàlgic de la terra com a «pàtria/màtria», fomentant la circulació dels nous paradigmes conductuals. Entendre el funcionament de l'articulació de l'activitat musical en l'àmbit oficial és imprescindible per a endinsar-se al mateix temps en les respostes subversives que sorgiren. Ambdues realitats, a més de conviure, s'entrellaçaren en processos de contínua retroalimentació, que han d'escometre's de manera conjunta amb la finalitat de reconstruir el paisatge sonor de les presons franquistes.

La refolklorització de la música rural i tradicional resultà especialment útil per a l'oficialitat del règim on dones i homes, com a represaliats polítics, foren denominats «malalts punibles» (Foucault, 2012), susceptibles de ser reeducats en els valors de la terra. Partint d'aquesta categorització així com dels recents estudis que han demostrat la necessitat d'endinsar-se en el panòptic carcerari del franquisme per a completar la visió de l'estructura musical de la dictadura en tots els seus àmbits (Calero 2016, 2017 i 2018; Pérez Castillo 2014) s'ha pres una mostra de dèneu peces procedents de l'àmbit oficial i catorze de l'àmbit clandestí composades en les presons espanyoles entre 1939 i 1964 per a analitzar l'impacte d'ambdues postures en relació con els usos i modes de composició inspirats en el folklore.

Paraules Clau: Presons; franquisme; folklore.



ABSTRACT

The aim of this article is on the one hand, to analyse the presence of folklore in the official prison's repertoire during the Franco's regime and the use of this as a contributor to the national identity imposed by the dictatorship; and on the other hand to compare it with the role that it played for the prisoners in the clandestine space. For this reason, it will try to light up some issues such as the fact that repertoires linked to the rural tradition were resignified by the Francoism inside prisons as elements of reeducation through the nostalgic element of the land as motherland, according to the spreading of new behavioural paradigms. Understanding the working of the articulation of musical activity in the official sphere is essential to enter at the same time the subversive responses that emerged against it. Both realities, in addition to living together, were intertwined in processes of continuous feedback, which must be addressed jointly to rebuild the sound landscape of Franco's prisons. The refolklorization of rural and traditional music was especially useful for the Regime's officiality where women and men as political prisoners were considered as punishable ills (Foucault, 2012).

Based on this categorization as well as the recent studies that have shown the need to delve into the prison panopticon of the Franco's regime to complete the vision of the musical structure during the dictatorship in all its areas (Calero 2016, 2017 and 2018, Pérez Castillo 2014) a sample of nineteen pieces from the official and seventeenth from the clandestine domain composed in Spanish prisons between 1939 and 1964 has been taken to analyse the impact of both positions in relation to the uses and modes of composition inspired by folklore.

Keywords: Prisons; francoism; folklore.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: julio 2018 / juliol 2018 / July 2018

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: diciembre 2018 / desembre 2018 / December 2018

Introducción

Mientras tanto viene la hora
mientras espero yo mi libertad
al son del tango yo voy cantando
con alegría que me embarga ya
(Txorin Uriarte en Mendiola y Beaumont, 2006: 520).

En las últimas décadas son numerosos los trabajos que se han dedicado al estudio del paisaje sonoro derivado de las políticas culturales adoptadas por el régimen franquista tras el 1 de abril de 1939. Este corpus literario ha tenido por objetivos analizar, por un lado, la represión sufrida en términos históricos y estadísticos por la población española; y, por otro, la instauración de la nueva cultura en términos legales. En consecuencia, hasta la fecha, la dictadura franquista ha sido abordada desde diversas perspectivas de entre las cuales constituyen base indispensable para el presente texto los estudios acerca de la vida de la población durante la dictadura (Ascunce, 2015); los diferentes modelos y técnicas represivas (Núñez, 1999, 2001 y 2009); las fórmulas de resistencia de «los vencidos» y la creación literaria carcelaria –tanto a nivel oficial como clandestino– (Ducellier, 2016); la música como símbolo y representación (Illiano, 2009; Gan-Quesada y Pérez-Zalduondo, 2013); la música como vehículo de propaganda y subversión (Sala, 2014); las políticas musicales (Pérez-Zalduondo, 2001); o las instituciones musicales del franquismo (Suárez-Pajares, 2005 y 2008), por citar solo algunos. Todos estos trabajos son un punto de partida necesario para abordar la disposición de las prácticas musicales en el «universo carcelario», una línea de trabajo inexplorada sobre la que recientemente, incluyendo otros trabajos de la autora, se ha comenzado a publicar en los últimos años (Calero-Carramolino¹, 2016, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b y 2019 y Pérez-Castillo, 2014 y 2015).

Recurriendo a la teoría del castigo de Thomas Hobbes (1996: 215), indagar en el ámbito de presidio en aquellos sujetos que sufrieron la represión del encierro es imprescindible tanto para conocer al «otro cultural», perseguido y aniquilado durante la dictadura, como para comprender las respuestas surgidas en torno a los procesos de aculturación, reeducación y reconversión. Todo ello generó un nuevo repertorio musical clandestino, cuyo estudio ilustra el modo en que se articuló una sociedad subrepticia dentro de una institución represiva en un sistema político ya de por sí opresivo (Nagengast, 1994: 122).

Por otro lado, a la hora de referirse a la aplicación de la represión en el sistema penitenciario franquista, debe tomarse en cuenta la perspectiva de género que el régimen tuvo tan presente a la hora de sexualizar el castigo (Osborne, 2012). Por esta razón no pueden obviarse los nuevos patrones de masculinidad y feminidad que justificaron la articulación de una represión desigual en términos educativos, ideológicos, sexuales y materiales, factores todos ellos que se extrapolaron a la actividad musical. Contrariamente a todo lo que cabría esperar, las respuestas musicales subversivas y clandestinas producidas por hombres y mujeres en el entorno penal fueron similares en forma y contenido. Debido a ello, motivo por el cual, en el presente artículo, se tratarán de manera conjunta y en términos generales².

En las líneas que siguen se realizará una comparación entre la propuesta musical articulada por el régimen en torno

¹ Los citados artículos forman parte del desarrollo de la tesis doctoral de la autora desarrollada en la Universidad de Granada bajo la tutela de Dña. Gemma Pérez-Zalduondo donde se pretende dar cabida al estudio de las prácticas musicales que se articularon en las prisiones españolas durante la dictadura como parte de las políticas de propaganda y contrapropaganda así como de clandestinidad y supervivencia que configuraron el modelo penitenciario español. Todo ello se enmarca en la corriente de estudios musicológicos desarrollados en torno a la articulación de la música en ámbitos represivos en el marco de los fascismos europeos durante el siglo XX iniciada por autores como Erik Lévi (1994, 2010 y 2014), Pamela M. Potter (1998, 2002 y 2016) y Shirley Gilbert (2010), entre otros.

² Para una mayor profundización acerca de la experiencia femenina de presidio en relación con las prácticas musicales clandestinas y subversivas vinculadas al folclore se recomienda al lector que acuda a otros trabajos de la autora (Calero-Carramolino, 2018b).

a los usos y modos de empleo del folklore en las prisiones españolas y la reapropiación de estos circuitos por parte de los presos y presas como respuesta a la imposición de una identidad sonora basada en la recuperación de una tradición resignificada. Para ello se ha tomado una muestra de diecinueve piezas procedentes del ámbito oficial y catorce del marco no oficial escritas entre 1939 y 1964, es decir, desde que se inicia la maquinaria represiva cultural en materia penitenciaria, hasta el momento en el que con la puesta en marcha del Tribunal de Orden Público (TOP) y otros procesos, el perfil de la población penitenciaria cambia al mismo tiempo que se produce una transformación significativa en el autoconcepto del régimen y su forma de enfrentarse a una perspectiva de futuro en relación con la finalidad de la prisión (Calero-Carramolino, 2016). En otras palabras, 1964 es el momento en que se aprecia una verdadera ruptura de la continuidad de la represión entre aquellas personas encarceladas por acciones previas al 1 de abril de 1939 y aquellos otros detenidos por su actividad clandestina posterior, debido entre otras causas a la extinción de las condenas a treinta años de reclusión mayor, así como la de quienes otros que habían sido encarcelados en más de una ocasión. Un punto y a parte que venía precedido por la ejecución del proceso de Julián Grimau en abril de 1963 y que culminó con el proceso de Burgos entre 1969 y 1970.

La preservación y localización de los títulos expuestos en el presente texto, que durante largo tiempo ha permanecido comprometida a los cauces de la memoria oral, ha sido posible, por un lado a través del vaciado del semanario *Redención* –único medio de prensa permitido en las cárceles españolas durante la dictadura (García-Funes, 2011)–, en el caso del repertorio oficial; y por el otro, a través de las entrevistas realizadas en el transcurso de la investigación en la que se enmarca este texto, por parte de la autora del mismo. A través de las fuentes consultadas se da buena cuenta de una compleja realidad que ilustra los múltiples circuitos y significados que el concepto de «música tradicional» adquirió en la configuración identitaria de la sociedad carcelaria de este periodo. Las citadas piezas son solo una pequeña muestra de esta intensa actividad.

Folklore, identidad nacional y represión cultural en las políticas musicales carcelarias

El desarrollo de un aparato legislativo específico en temática penal por el franquismo ha sido abordado en trabajos anteriores de la misma autora, a través de los cuales se ha podido comprobar cómo la música jugó un papel fundamental en la articulación de la cotidianidad carcelaria (Calero-Carramolino, 2016, 2017a, 2017b, 2018a y 2018b). Sin embargo, no puede hablarse de las resignificaciones dadas a géneros musicales vinculados al imaginario de «lo tradicional» sin atender de forma concisa a cómo éstas prácticas formaron parte de la estructura penal tanto a nivel conceptual como contextual y temporal en sus distintas vertientes (Calero-Carramolino, 2019a, 2019b). Dentro del ámbito oficial, la actividad musical, tanto en su vertiente creativa como interpretativa fue regulada por el sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, una fórmula punitiva en el ámbito político y cultural, que constituyó parte de la política económica del franquismo (Calero-Carramolino, 2016, 2017b, 2019a).

El canónigo de la Catedral de Barcelona y Capellán de la Prisión Modelo de Barcelona Martín Torrent publicó en 1942 un texto titulado *¿Qué me dice usted de los presos?* el cual le valió el nombramiento por parte del Director General de Prisiones de entonces, Eduardo Aunós, su nombramiento como Inspector Eclesiástico de Prisiones (Marín 2016). En este texto el presbítero justificaba el empleo de la música como un pilar esencial en la creación de un sistema represivo basado en los preceptos del nacional-catolicismo, el cual bebía a su vez de la premisa concentracionaria *Arbeit mach frei* (Calero-Carramolino, 2017c y 2019a) instaurada en las políticas de exterminio nazi (Nagengast, 1994: 123-124):

Pero no ha querido detenerse aquí el Patronato, y yendo mucho más allá de la esfera de la cultura general y habida cuenta,

sin duda, del trabajo que llevan y del bien que hacen a las cárceles las agrupaciones artísticas, cuya actuación tanto distrae y levanta el espíritu del preso, ha volcado en ellas sus máximas generosidades, concediendo a los que de las mismas forman parte (una vez probada una mínima y en todo caso indispensable cultura general y religiosa), nada menos que un día de redención de pena por cada día de condena transcurrida para músicos y orfeonistas (Torrent, 1942: 118-120).

En su ensayo, el religioso no solo expresaba las finalidades y beneficios otorgados a la actividad intelectual, en términos generales, y musical, a nivel más específico, sino que dejaba constancia de la disposición de estas prácticas en los tempos carcelarios:

Lunes: Concierto de orquesta; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Martes: Concierto de rondalla: jotas, tangos y cante 'jondo'; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Miércoles: Concierto de orquestina de 'jazz'; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Jueves: Concierto de música de cámara y solistas; recital de poesías; concierto de orquesta y masa coral; himnos.

Viernes: Concierto de orquesta; conferencia apologética; concierto de banda y masa coral; himnos (Torrent, 1942: 147).

Tan solo unos años más tarde, en 1953, otra de las figuras eclesiásticas fundamentales en la articulación de la programación cultural en las prisiones a través del sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, publicaba *Regeneración del preso*, un texto donde daba cuenta de cómo «la participación en orquestas y bandas de música» eran también «méritos de redención por el esfuerzo intelectual» (Fernández-Cuevas, 1953: 4). Para Fernández-Cuevas la tarea asignada a las prisiones de posguerra debía recabar en la recuperación del preso en tanto que «cristiano, español y hombre» – nótese aquí la especificidad del término «hombre»– para el estado (Oliver y Urda, 2014).

En esta línea la Dirección General de Prisiones en una suerte de combinación de las políticas de trabajos forzados y un fingido carácter humanista derivado de la doctrina católica, creó el Patronato Central para la Redención de Pena por el Trabajo (PCRPT). A través de esta institución se estableció que el proceso de redención por el esfuerzo intelectual a través de la actividad musical debía producirse a través de dos vías: la adhesión del preso a las enseñanzas religiosas, por un lado; y una evaluación positiva de la aportación musical realizada, tanto a nivel compositivo, como interpretativo. Acerca del funcionamiento de esta estructura, el propio Fernández-Cuevas señalaba:

Cada tres meses serán examinados los aspirantes que el Director de la Banda, Orquesta, Rondalla u Orfeón designe por estimarlos preparados. Los exámenes se realizarán ante la Junta de Disciplina, asesorada por un miembro del Conservatorio de Música, por el Maestro de Capilla o el Director de la Banda Municipal, y, en su defecto, por la persona de mayor competencia musical de la población. Los aspirantes aprobados serán incluidos en la relación certificada que el Director del Establecimiento ha de remitir al Patronato Central, el que otorgará el beneficio de redención de pena a los mismos si así lo estimare, entrando a formar parte de la agrupación artística correspondiente todas las que tendrán, por lo menos, cuatro horas de ensayo cada día (Fernández-Cuevas, 1953: 21).



Fig. 1. «Carta del Director General de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1942 octubre 26, al Maestro de Capilla de la Diócesis de Zaragoza, solicitando censura de las partituras compuestas por Florestán Povill Povill» (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Prisión Provincial de Zaragoza, AHPZ_A_005718_0001_103).

El ámbito penitenciario del franquismo se vio fuertemente influenciado por el ideal republicano de recuperación del folklore del cual constituyó paradigma el trabajo de Federico García Lorca y Pilar López, «La Argentinita» y sus *Canciones Populares Españolas* (1933) (de la Ossa 2014). Proyectos como éste que fueron desarticulados con el asesinato del poeta, fueron retomados y resignificados por las diversas instituciones franquistas, a través del encarcelamiento de otras figuras que en la línea lorquiana habían venido trabajando en el periodo anterior en la corriente de «lo propio», «lo esencial», «lo procedente de la tierra».

El autor granadino no fue el único personaje interesado en la revitalización del folklore sometido a la justicia del caudillo y cuya obra sufrió procesos de reapropiación. El nexos existente entre la puesta en valor de géneros musicales desechados por la alta intelectualidad y las reivindicaciones del campesinado español, como principal depositario de este tipo de memoria oral, fueron causa de persecución para personalidades como el compositor burgalés Antonio José Martínez Palacios (1902-1936), a la sazón encargado de recuperar parte del folklore castellano, detenido en los primeros días de la sublevación militar y fusilado el 8 de octubre de 1936. De su asesinato el Padre Nemesio Otaño –por aquel entonces Comisario General de Música y director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación– escribió lo siguiente al también musicólogo Higinio Anglés en una carta enviada el 29 de agosto de 1937:

¿Se acuerda usted de aquel joven compositor burgalés que estuvo en el Congreso [de la Sociedad Internacional de Musicología en 1936], Antonio José? Resultó un rojo vividísimo, ateo y endemoniado y ha sido fusilado en Burgos. Murió

impenitente con el puño cerrado en alto (Otaño, 29 de agosto de 1937).

Curiosamente a esta misiva Anglés respondía a la noticia de Otaño refiriéndose a la necesidad de sustituir a todos aquellos autores que como Martínez Palacios estaban siendo ajusticiados acusados de adscripción al gobierno republicano con el fin de reconstruir la identidad sonora nacional a través de una regresión a las raíces de la canción tradicional, pero también mediante una limpieza de la misma en consonancia con los nuevos cánones estéticos del nacional-catolicismo:

El Romancero antiguo de España y la canción tradicional ofrecen textos y música admirables. Cuando tengamos paz, yo creo poder encontrar a alguien que conoce profundamente el alma popular de muchas canciones literariamente pobres o empobrecidas con el tiempo. Todo se andará, si Dios quiere (Anglés, 5 de abril de 1938).

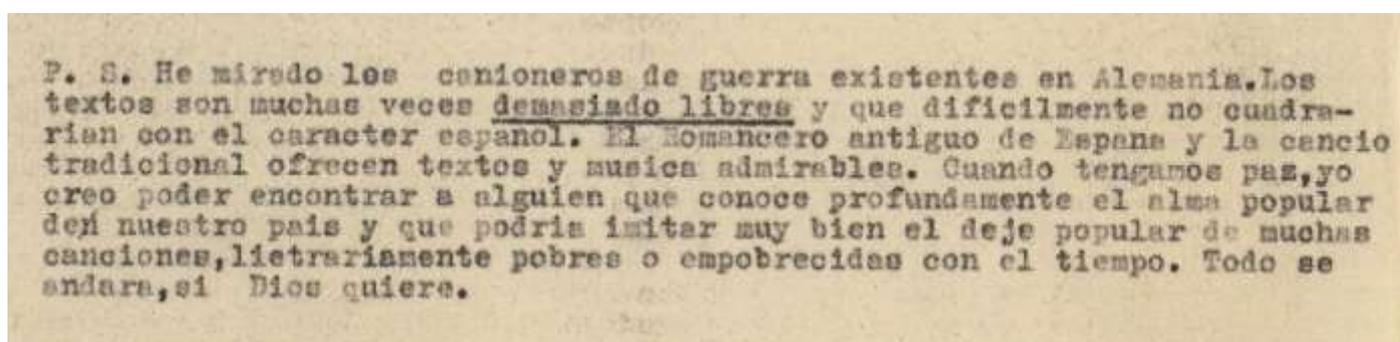


Fig. 2. «Carta de Higinio Anglés, 1938 abril 5, a Nemesio Otaño, Nymphenburg» (Biblioteca Nacional de Catalunya [BNC]: Fondo Higinio Anglés, M7084/113).

Se trataba por tanto de una redefinición del concepto «folklore» vinculado al nuevo término de nación por oposición al «anti-folklore» asociado a las prácticas culturales del gobierno republicano. Todo ello partía de la división que en 1932 enunció el literato José María Pemán acerca de lo que él denominó la «España» y la «anti-España» (Pemán, 30/04/1932: 23), una idea que operó durante toda la dictadura, cuya política penitenciaria, al fin y al cabo, venía justificada por la atribución del adjetivo «enemigo de la patria» e «invasor» con que a menudo fueron calificados los represaliados.

En este contexto ambiguo de generación de identidades sonoras por oposición resulta paradigmático el caso del también músico y folklorista Agapito Marazuela Albornos (1891-1983), quien pasó gran parte de la posguerra en los penales de Madrid, Burgos, Ocaña y Vitoria (Pérez-Castillo, 2014), acusado de pertenencia al Partido Comunista Español (PCE) (CDMH_PS_Madrid_C0048). Pese a todo, la obra del segoviano constituye un ejemplo crucial a la hora de entender los procesos de resignificación que adoptó el franquismo en estos términos. Así, por ejemplo, en 1964 la Jefatura Nacional del Movimiento de Segovia publicó su *Cancionero de Castilla la Vieja*, bajo el título de *Cancionero Segoviano*. Se trataba éste del mismo cancionero con el que el compositor fue galardonado en 1932 con el Premio Nacional de Folklore convocado por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, precisamente una de las causas por las que fue condenado (Pérez-Castillo, 2014).

La disposición del folklore en el interior de las cárceles franquistas vino dada por la puesta en marcha de dos mecanismos fundamentales controlados por el programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. El primero fue la promoción de la creación de piezas vinculadas a la tradición por parte de los represaliados como

fórmula a través de la cual conseguir una reducción de la condena. A la propuesta compositiva se suscribieron tanto hombres que ya eran compositores previamente a su entrada en prisión, como aquellos que, sin tener conocimientos previos musicales, adquirieron la destreza suficiente en el interior de estas instituciones como para ser valorados en estos términos (Calero-Carramolino 2019b). El empleo aquí del sujeto hombres no es arbitrario, sino que responde a la realidad carcelaria en que se articularon las actividades del PCRPT. Con motivo de la sexualización del proceso punitivo (Osborne 2012), los beneficios de reducción de condena solo se aplicaron a los presos políticos y nunca a las presas que no lograron alcanzar los efectos de esta por su participación en actividades creativas e interpretativas, a pesar de que ambos tipos de prácticas se dieron en los penales femeninos (Calero-Carramolino 2018b).

Prisión PROVINCIAL de ZARAGOZA

Redención por el esfuerzo intelectual

PROPUESTA EXTRAORDINARIA de redención que la Junta de Disciplina de este Establecimiento, previos los asesoramiento técnico convenientes, eleva a ese Patronato, a favor del recluso abajo consignado, por la producción "Artística" que se adjunta y de la cual es autor.

APELLIDOS Y NOMBRE	Condena	Nombres de los padres	Profesión	Título de la producción	Tempo cumplido	Exceso de condena
ABAD Vega, Mario	5 a.	Martinez y Pericelis	Escritor	"Lo que puede la Jota"	2 años	

FILIACION.- de 29 años, soltero, natural y vecino de Zaragoza.- Condenado a la pena de 5 años por delito contra la seguridad del Estado, cometido con posterioridad al 1º de Abril de 1939.-

ZARAGOZA, 13 de Julio de 1944

El Director *[Firma]* El Maestro oficial, *[Firma]*

Don _____

Fig. 3. «Propuesta extraordinaria de Redención de la Junta de Disciplina de la Prisión Provincial de Zaragoza por la composición de "Lo que puede la Jota", 1944 julio 13, a Mario Abad Vega». (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Prisión Provincial de Zaragoza, AHPZ_A_005718_0002_196).

En otro orden de ideas, y salvando la aparente incoherencia de considerar como «productos folklóricos» piezas musicales que, si bien atendían a la remembranza de «lo tradicional», no dejaban de ser obras de nueva creación,

de autor reconocido y carentes de toda tradición –más allá de la derivada de su interpretación carcelaria– la naturaleza de este repertorio atendía a la nueva propuesta cultural e intelectual del nacional-catolicismo. Una perspectiva que desde el concepto de posmodernidad atiende al ideal de la «tradición evocada» (Velasco 1990: 127).

El semanario carcelario *Redención* –periódico generado por y para los presos como parte de las políticas del PCRPT (Calero-Carramolino 2016)– recoge en sus páginas los siguientes títulos compuestos entre 1939 y 1960 bajo las premisas de la nueva estética musical nacional. En la tabla que sigue se muestra cómo estas obras fueron escritas por autores de distinto reconocimiento. Otro de los aspectos a señalar es el evidente compromiso y reapropiación del franquismo de géneros como el pasodoble (7), la jota (4), la saeta (3), la sardana (2), la zambra (1), el chotis (1) y la canción montañesa (1). Junto al título, el nombre del autor y el año figura la prisión en la que el autor se encontraba preso en el momento de composición de la obra:

Relación de títulos	Prisión	Género
<i>Date la vuelta</i> (1938), Arturo DÚO VITAL ³	Prisión Tabacalera de Santander	Canción montañesa
<i>Tierra manchega</i> (1940), Francisco CRIADO TOLEDANO y Felipe GARCÍA ANGUIA	Prisión Provincial de Ciudad Real	Pasodoble
<i>Quiero</i> (1940), Teófilo MARTÍNEZ VECINO	Prisión Provincial de Ciudad Real	Pasodoble
<i>Primavera española</i> (1940), Ángel PONT I MONTANER y Felipe RIBES	Prisión Provincial de Gerona	Sardana
<i>Pensando en España</i> (1940), José RODRÍGUEZ MARCOS (Maestro Romar)	Prisión Provincial de Alicante	Pasodoble
<i>Tirado</i> (1942), Amadeo ANTONINO ORTIZ ⁴	Prisión Provincial de Castellón de la Plana	Pasodoble
<i>El educador</i> (1942), Pablo GIL	Prisión Provincial de Ocaña	Pasodoble
<i>Cullera</i> (1942), Juan TALENS PRATS ⁵	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	Pasodoble
<i>Montanyes del canigó</i> (1943), Tomás GIL I MEMBRADO ⁶	Prisión Provincial de Barcelona	Sardana
<i>Jotas</i> (1950), Primitivo REQUENA ABADÍA	Prisión de Alcalá de Henares	Jota
<i>A Lorca</i> (1954), José RODRÍGUEZ MARCOS (Maestro Romar)	Prisión-Escuela de Yserías	Zambra
<i>Jotas</i> (1955), Santiago BAIGORRI, Joaquín VISCASILLAS y Nicolás ZANDUNDO JUSTES	Destacamento Penal de Pantano Mediano	Jota
<i>Saetas</i> (1958), Ramón CORRAL MARTÍN y Martín GONZÁLEZ SUERO	Prisión Provincial de Córdoba	Saeta
<i>El chotis de la corrala</i> (1958), Manuel ORDÓÑEZ DE BARRAICÚA	Prisión Provincial de Carabanchel	Chotis
<i>Saetas</i> (1960), Jesús María ORTEGO	Prisión Provincial de Córdoba	Saeta

Además de la creación de un nuevo repertorio, otro de los mecanismos de los que se sirvió el PCRPT para la instrumentalización de la práctica folklórico-musical en el ámbito de la oficialidad penitenciaria, fue la formación

³ Para profundizar en la obra de Arturo Dúo Vital consúltense los trabajos de Torcuato Tejada Tauste.

⁴ Al respecto de la figura de Amadeo Antonino Ortiz véase Calero-Carramolino 2017b.

⁵ Al respecto de la figura de Juan Talens Prats véase Calero-Carramolino 2017b.

⁶ En relación con Tomás Gil i Membrado, véase Calero-Carramolino 2019b.

de agrupaciones artísticas específicas para la interpretación de este repertorio.

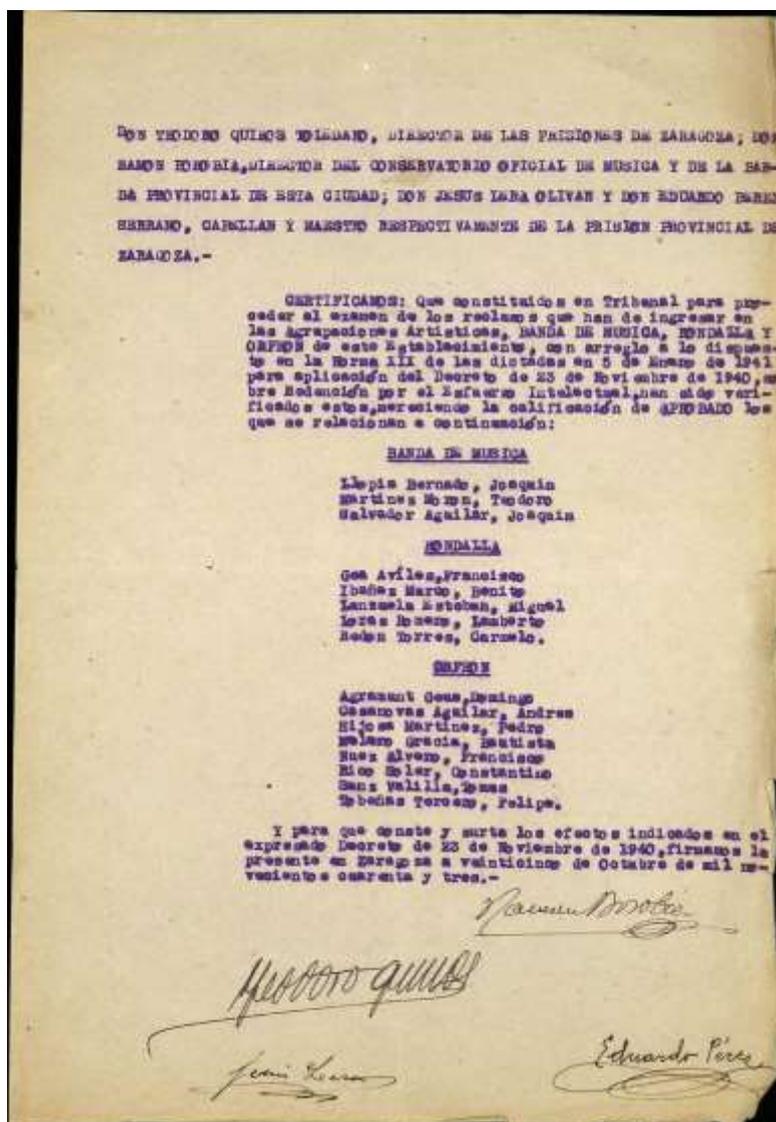


Fig. 4. «Relación nominal de aprobados en las pruebas de acceso a agrupaciones artísticas, 1943 diciembre 16, Prisión Provincial de Zaragoza» (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Prisión Provincial de Zaragoza, AHPZ_A_005718_0002_474).



Fig. 5. «Rondalla de la Prisión Provincial de Valencia» (PCRPT (1941). La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación. Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, p. 16).

No exenta de controversia, esta formulación no escapó tampoco a la sexualización de los procesos de aculturación. En otras palabras, mientras que en las prisiones masculinas se organizaron rondallas conformadas por al menos seis miembros, en las cárceles de mujeres el tipo de agrupaciones creadas se limitó a los cuadros artísticos. Este hecho evidencia los diferentes valores otorgados por el franquismo al folklore. Así pues en el caso femenino además de la negación de la capacidad creativa de la mujer, la interpretación debía ir acompañada de una estetización del acto en sí mismo (Calero-Carramolino, 2018b). Por esta razón, la interpretación –que siempre atendía a piezas vocales– debía acompañarse de un ritual dancístico y al que se unía el desarrollo de una escenografía y vestuario precisos para cada tipo de repertorio, en consonancia con lo trabajado por los Coros y Danzas de Sección Femenina a extramuros (Martínez del Fresno, 2010).



Fig. 6. «Cuadro artístico de la Prisión de Mujeres de Saturrarán» (PCRPT (1943). La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación. Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, p. 20).

Folklore, subversión y supervivencia en el marco de la clandestinidad carcelaria

Las prácticas anteriormente descritas fueron adoptadas tanto por presos como por presas para subvertir al propio régimen. En este sentido generaron un repertorio paralelo, de raigambre y/o inspiración folklórica. Para ello recurrieron a técnicas creativas tales como la centonización, entendida ésta como la acción de tomar una melodía preexistente y añadirle un texto diferente para aquel para el que fue compuesta (Hoppin, 1991), un proceso que la profesora Pérez-Zalduondo describe en relación con el cancionero de la guerra civil en el que «la música aparece como un contrapunto de las proezas y los sentimientos épicos para representar la sencillez de la gente del pueblo» (Pérez-Zalduondo, 2016: 122).

No puede hablarse de los usos y técnicas compositivas del «nuevo folklore» subversivo carcelario sin volver la mirada atrás hacia la figura lorquiana y la reapropiación y resignificación –tanto de un signo y otro– a que fue sometida su colección de canciones. Ejemplos de estos caminos de «ida y vuelta» son piezas como *Anda Jaleo* transformada en *El tren blindado* o *El pino*; *El café de chinitas* que adquirió la simbología anarquista y pasó a ser *En la plaza de mi pueblo*; o *Los contrabandistas de Ronda* que fueron alcanzados por el signo socialista y convirtiéndose en *El quinto regimiento*.

De todas las modificaciones, reapropiaciones y resignificaciones a las que fue sometida la recopilación del poeta y músico granadino, quizá el caso más llamativo lo constituye *Los cuatro muleros*, precisamente por ilustrar la doble vertiente ideológica de estos procesos sobre el repertorio de tradición popular. Durante la contienda, del texto recogido por Lorca surgieron dos nuevas piezas: *El puente de los franceses* (Webster-Chicago, 1939), también conocida como *Coplas de la Defensa de Madrid* y *Los cuatro generales* (Webster-Chicago, 1939), en referencia a Mola, Sanjurjo, Queipo de Llano y Franco. Unos años más tarde, en 1943, ya en pleno franquismo Sección Femenina recupera para su cancionero la pieza lorquiana, retitulada como *Los muleros* (Sección Femenina, 1943) como parte de su repertorio folklórico-infantil. Esta última versión, grabada posteriormente grabada por Discos Belter en la voz de Marisol (Belter, 1980), entraba en conflicto con la propia moral-nacional católica del régimen. A continuación se recogen los cuatro textos de esta pieza, señalando en cursiva las diferencias más notables en cuanto a su propia idiosincrasia:

1. <i>Los cuatro muleros</i> (Odeón, 1932. BNE: DS/9368/14)	2. <i>Los cuatro generales</i> (Webster-Chicago, 1939. BNE: CHM/9)	3. <i>Puente de los franceses</i> (Webster-Chicago, 1939. BNE: CHM/9)	4. <i>Los muleros</i> (Belter, 1980. BNE: CS/80/3671)
De los cuatro muleros <i>que van al campo,</i> el de la mula torda, moreno y alto.	Los cuatro generales, mamita mía, que se han alzado, que se han alzado.	Puente de los franceses, puente de los franceses, puente de los franceses, mamita mía, nadie te pasa, nadie te pasa.	De los cuatro muleros de los cuatro muleros, de los cuatro muleros, mamita mía que van al agua, que van al agua.
De los cuatro muleros que van al agua, el de la mula torda me roba el alma.	Para la nochebuena, mamita mía, serán ahorcados, serán ahorcados.	Porque los milicianos, porque los milicianos, porque los milicianos, mamita mía, qué bien te guardan, qué bien te guardan.	El de la mula torda, el de la mula torda, el de la mula torda, mamita mía, me roba el alma, me roba el alma.
De los cuatro muleros que van al río, el de la mula torda es mi marío. ¿A qué buscas la lumbre	Madrid, qué bien resistes, mamita mía, los bombardeos, los bombardeos.	Por la Casa de Campo,	De los cuatro muleros

la calle arriba,
sí de tu cara sale
la brasa viva?

De las bombas se ríen,
mamita mía, los madrileños,
los madrileños.

Por la Casa de Campo,
mamita mía,
y el Manzanares,
y el Manzanares.

Quieren pasar los moros,
mamita mía,
no pasa nadie,
no pasa nadie.

La Casa de Velázquez,
mamita mía,
se cae ardiendo,
se cae ardiendo.

Con la quinta columna,
mamita mía,
metida adentro,
metida adentro.

por la Casa de Campo,
por la Casa de Campo,
mamita mía,
y el Manzanares,
y el Manzanares.

Quieren pasar los moros,
quieren pasar los moros,
quieren pasar los moros,
mamita mía,
no pasa nadie,
no pasa nadie.

Madrid qué bien resistes,
Madrid qué bien resistes,
Madrid qué bien resistes,
mamita mía,
los bombardeos,
los bombardeos.

De las bombas se ríen,
de las bombas se ríen,
de las bombas se ríen,
mamita mía,
los madrileños,
los madrileños.

de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía
que van al río,
que van al río.

El de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
es mi marío,
es mi marío.

*¡Ay, que me he equivocado,
ay, que me he equivocado!
que el de la mula torda,
mamita mía,
es mi cuñao,
es mi cuñao.*

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía,
que van al campo,
que van al campo,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
moreno y alto,
moreno y alto.

El de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
moreno y alto,
moreno y alto.

Siguiendo este modelo, la población penitenciaria desarrolló un repertorio propio que, asentado en la tradición, sirvió como fórmula reivindicativa de sus ideales. Un ejemplo de esta práctica es el villancico *San José es Republicano* cantado por los presos de la Prisión Provincial de Carabanchel en 1964 sobre la música de *Los peces en el río* y del que Sección Femenina también hizo su propia versión en 1943:

1. *Brincan y bailan* (Sección Femenina, 1943)

En Belén tocan a fuego,
del Portal salen las llamas,
porque dicen que ha nacido
el Redentor de las almas.

2. *Los peces en el río* (Juan del Águila, 1962. BNE: MP/511/17)

La Virgen se está peinando
entre cortina y cortina
los cabellos son de oro
y el peine de plata fina.

3. *San José es Republicano* (Prisión Provincial de Carabanchel, 1964. EC/JAB, Madrid, 02/02/2016)

San José es republicano
y la Virgen socialista
y el niño que va a nacer
del Partido Comunista.

Estribillo:	Estribillo:	Estribillo:
<p>Brincan y bailan los peces en el río, brincan y bailan de ver a Dios nacido.</p>	<p>Pero mira cómo beben los peces en el río Pero mira cómo beben por ver al Dios nacido</p>	<p>Pero mira cuanto tiempo cómo nos han tenido pero mira cuanto tiempo estábamos desunidos.</p>
<p>Brincan y bailan los peces en el agua, brincan y bailan de ver nacida el alba.</p>	<p>Beben y beben y vuelven a beber Los peces en el río por ver a Dios nacer.</p>	<p>Vienen y vienen y vienen al Partido pero mira como vienen los huelguistas unidos.</p>
<p>En el portal de Belén hay un clavel encarnado, por redimir al mundo envuelto en lirio morado.</p>	<p>La Virgen está lavando y tendiendo en el romero los pajaritos cantando y el romero floreciendo.</p>	
<p>La Virgen lava pañales y los tiende en el romero; los pajaritos cantaban y el agua se iba riendo.</p>	<p>La Virgen se está peinando entre cortina y cortina los cabellos son de oro y el peine de plata fina.</p>	
<p>Los pastores en Belén llevaban haces de leña, para calentar al Niño</p>		
<p>Que ha nacido en Nochebuena.</p>		

Si el villancico fue uno de los géneros musicales que el franquismo aprovechó como elemento de propaganda a través del cual transmitir los valores paternalistas que formaron parte del autoconcepto del régimen: el perdón, la inocencia y la alegría (Sánchez, 2015, 308), éste constituyó, de igual forma para la población penitenciaria un recurso útil a la hora de vehicular nuevos mensajes como parte de la cotidianeidad subversiva. Reclusos como el escritor Diego San José se manifestaba a este respecto acerca de la celebración de la Nochebuena en la Prisión Isla de San Simón en el año 1940: «Luego de la cena hubo sobremesa en la que cada cual procuró ánimas con el aturdimiento de la charla y la gente joven, que estaba en mayoría, hasta con villancicos, algunos de ellos alusivos al momento político» (San José, 1988: 242).

En *San José es Republicano* los presos políticos de Carabanchel desarrollan una letra de marcado carácter comunista en un texto biseccional. Así, en la primera parte en la que, a través de la parodia de los personajes del Portal de Belén –José, María y Jesús– subvierten los distintos aspectos «tradicionales» de la celebración navideña y realizan un guiño a la causa de los represaliados políticos. Este aspecto queda parece evidente en la primera estrofa, la cual también alude a la pluralidad política en que vivieron las familias españolas durante la II República: «San José es republicano / la Virgen socialista / y el niño que va a nacer / del Partido Comunista». Por otro lado, en la segunda estrofa, la letra lanza una dura crítica contra la desorganización en la lucha política clandestina que se vivió en el interior de España a causa de las numerosas detenciones que la justicia del régimen llevó a cabo y que durante largos periodos llegó a dejar al PCE sin mando vigente: «pero mira cuánto tiempo / cómo nos han tenido / pero mira cuánto tiempo / estábamos desunidos».

La centonización no fue el único recurso creativo al que acudieron los presos a la hora de articular su repertorio de raigambre tradicional, sino que también produjeron una serie de piezas de nueva creación entre cuyos fines se encontraba tanto la elevación moral como la aportación de un carácter testimonial a la experiencia que rodeó todos los aspectos del «universo carcelario» y que afectaron tanto a los propios reclusos como a sus familias –con especial

atención a las mujeres de preso. Dentro de este tipo de prácticas se enmarcan canciones como [*¿De dónde vienes morena?*], una pieza que Teresa Bielsa (EC/TBM, Madrid, 02/02/2018), hija y pareja de represaliados, escuchó durante su infancia en las visitas que hacía a su madre en la Prisión de Partido de Ocaña. Esta melodía, que aprendió a su vez de otras presas procedentes de la Prisión Modelo de Barcelona, da buena cuenta de la circulación del repertorio musical clandestino entre las distintas prisiones españolas, al que contribuyó en buena medida, de forma no calculada por el régimen, el constante turismo carcelario al que sometió a la población penitenciaria:

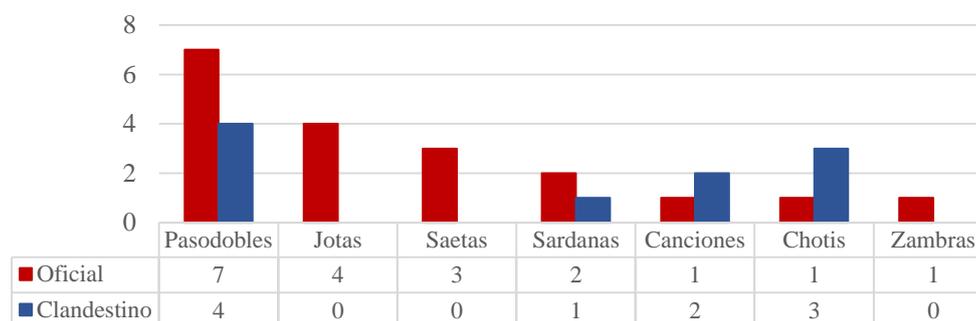
¿De dónde vienes morena?
 ¿De dónde vienes salada?
 Vengo de la cárcel Modelo
 de ver a mis camaradas.
 De ver a los comunistas
 que los tienen prisioneros

Gil-Robles y los fascistas (EC/TBM, Madrid, 02/02/2016).

A continuación, como en el caso anterior, se muestra una tabla en la que se recoge la relación de títulos localizados, esta vez a través del trabajo de campo asociado al desarrollo de la tesis doctoral de la que este texto forma parte, en relación con este tipo de modelo compositivo en el ámbito no oficial en las cárceles españolas entre 1939 y 1950. En este contexto, presos y presas escribieron pasodobles (4), chotis (3), pasacalles (1), sardanas (1), canciones (1) y canciones de cosecha (1). A la tabla le sigue un diagrama de barras en el que se compara en términos absolutos el empleo de los diversos géneros musicales a los que se adscribieron las piezas halladas hasta la fecha, en el ámbito oficial y clandestino/subversivo:

Relación de títulos	Prisión	Género
<i>Cárcel de Ventas (1939)</i>, atrib. Las trece rosas	Prisión Central de Mujeres de Ventas (Madrid)	Pasodoble
<i>¿Somos las presas del 39!</i> (1939), atrib. Las trece rosas	Prisión Central de Mujeres de Ventas (Madrid)	Pasodoble
<i>Pasacalles en Ventas (1939)</i>, s.n.	Prisión Central de Mujeres de Ventas (Madrid)	Pasacalles
<i>Canción de la Pepa</i>, (1939), Germán ALONSO	Prisión Central de Mujeres de Ventas (Madrid)	Chotis
<i>La cárcel de Ventas de Madrid (1939)</i>, s.n.	Prisión Central de Mujeres de Ventas (Madrid)	Pasodoble
<i>[Aurtxo txikía regarrer dago]</i> (1940), Tomás GIL I MEMBRADO	Prisión Provincial de Tarragona	Canción de cosecha
<i>Els Allunyats (1940)</i>, Tomás GIL I MEMBRADO	Prisión Provincial de Tarragona	Sardana
<i>Ay, Marina!</i> (1940), Tomás GIL I MEMBRADO	Prisión Provincial de Tarragona	Pasodoble
<i>¿De dónde vienes morena?</i> (1940), s.n.	Prisión Modelo de Barcelona	Chotis
<i>Es la Pepa una gachí</i> (1940), Marcos ANA	Prisión Provincial de Porlier	Chotis
<i>¿Dónde vas con las barbas de chivo?</i> (1940), s.n.	Prisión Provincial de Porlier	Chotis
<i>La Pepa</i> (1940), Álvaro RETANA	Prisión Provincial de Porlier	Chotis
<i>El pasodoble de la cárcel</i> (1945), Julia VIGRE y Carmen CAAMAÑO	Prisión de Mujeres de Ventas (Madrid)	Pasodoble
<i>Sardinas frescas (1945/50)</i>, La ferina de Puerto Chico	Prisión de las Oblatas (Santander)	Canción

Comparación del repertorio de inspiración folklórica compuesto entre 1939 y 1964 según su naturaleza



En relación con los datos del gráfico anterior, puede apreciarse cómo este tipo de repertorio se mantuvo en valores equiparables tanto en el marco oficial como en el no oficial en géneros como el pasodoble, la sardana, las canciones y el chotis. Por otro lado, formas musicales como la jota, la saeta y la zambra, muy arraigados en la programación oficial fueron desechados por la comunidad carcelaria para con la reconstrucción de su identidad sonora. Mención aparte merecen la sardana y el chotis, ya que no solo hablan de una preferencia compositiva, sino que vincula ésta con una zona geográfica concreta, precisamente aquellas en las que la represión se llevó a cabo de manera especialmente cruenta: Madrid y Barcelona.

Otro aspecto a tener en cuenta es la alta participación de la mujer en la elaboración de un repertorio no oficial de raigambre tradicional. De esta forma, a pesar de la doctrina cultural franquista que negaba la capacidad creativa de las mujeres, las presas supieron reutilizar los cauces de reeducación sexualizada que la Sección Femenina tejió de forma específica para ella en dichos penales. El resultado es que frente al empeño de la dictadura por dividir la práctica y la creación en el campo musical de presidio para hombres y la interpretación estetizada para la mujer, las fórmulas creativas que ambos sexos utilizaron para la reconstrucción de su identidad sexual, de género, política, cultural e individual fueron en los términos de la creación inspirada en el folklore, muy similares.

Conclusiones

Dentro del marco penitenciario, el franquismo utilizó la redefinición que hizo del folklore como una herramienta más en la reeducación de sus presos y presas, a quienes a través de sus políticas culturales trató de reconciliar con los valores de la tierra que el nacional-catolicismo atribuyó a la idea del «campesino»: sumisión, pureza, inocencia.

La música de corte tradicional, inscrita en la ambigüedad de lo procedente de la «no cultura», idealizada y reapropiada por la «cultura burguesa», constituyó la base para la génesis de un repertorio de nueva creación que buscaba asemejarse estéticamente, pero de una forma depurada y renovada a la estética de los géneros de la música tradicional. Se gestó así un «folklore nuevo». Un folklore de nueva creación, sin raigambre popular. Un folklore sin historia, ni más trayectoria que la de su propia vida de intramuros. Un folklore que, de ser tradicional, pertenecía

a una tradición estatal impuesta en las prisiones y en el que, sin embargo, no resonaban los sonidos del presidio, sino las remembranzas de esa música de corte popular que los presos de la república importaron consigo al interior de las cárceles.

La misma práctica por la que redimieron pena, solo los hombres, a pesar de ser la mujer la figura sobre la cual el franquismo depositó la memoria oral de la música tradicional, sirvió de pilar sobre el cual la comunidad carcelaria articuló y organizó parte de su repertorio reivindicativo.

Las piezas recuperadas, a pesar de sus diferencias conceptuales, guardan un rasgo esencial en común, su interés por ser «semejantes a». Una búsqueda de la similitud que no dejaban de ser el resultado de las rupturas y continuidades a consecuencia de la guerra. Un antes negado y un después constantemente reinventado como emulación de algún tiempo remoto, indeterminado, utópico de la historia y la tradición musical de España.

Fuentes

Documentos de archivo

- «Carnet de Agapito Marazuela Albornos, 1936 enero 3, de afiliación al Partido Comunista Español, Madrid» (Centro Documental para la Memoria Histórica [CDMH]: Tribunal de Responsabilidades Políticas, CDMH_PS_Madrid_C0048).
- «Carnet Tomás Gil i Membrado, 1960 febrero 1-1982 enero 1, de afiliación a la Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña» (Museu de la Música de Barcelona: Arxiu del Sindicat Musical de Catalunya).
- «Carta de Higini Anglès, 1938 abril 5, a Nemesio Otaño, Nymphenburg» (Biblioteca Nacional de Catalunya [BNC]: Fondo Higini Anglès, M7084/113).
- «Carta de Nemesio Otaño, 1937 agosto 29, a Higini Anglès, Burgos» (Biblioteca Nacional de Catalunya [BNC]: Fondo Higini Anglès, M7084/113).
- «Carta del Director General de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1942 octubre 26, al Maestro de Capilla de la Diócesis de Zaragoza, solicitando censura de las partituras compuestas por Florestán Povill Povill» (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Prisión Provincial de Zaragoza, AHPZ_A_005718_0001_103).
- «Propuesta extraordinaria de Redención de la Junta de Disciplina de la Prisión Provincial de Zaragoza por la composición de “Lo que puede la Jota”, 1944 julio 13, a Mario Abad Vega». (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Prisión Provincial de Zaragoza, AHPZ_A_005718_0002_196).
- «Relación nominal de aprobados en las pruebas de acceso a agrupaciones artísticas, 1943 diciembre 16, Prisión Provincial de Zaragoza» (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Prisión Provincial de Zaragoza, AHPZ_A_005718_0002_474).

Fuentes oficiales del régimen

- Fernández, Valentín (1953). «Regeneración del preso». *Temas españoles*, n.º. 27. Madrid, Publicaciones Españolas.
- Torrent, Martín (1942). *¿Qué me dice usted de los presos?*. Alcalá, Talleres Penitenciarios.

Hemerográficas

- Pemán, José María. «De un pululante a un olímpico». *ABC*, 30 de abril de 1932, 23.

Audiovisuales y discográficas

- Argentinita: *Colección de canciones populares antiguas*, Disco de pizarra, 1932, Compañía del Gramófono Odeón. Biblioteca Nacional de España [BNE]: DS/9368/14
- Los cuatro generales*, Hilo magnético, 1939, Webster-Chicago. Biblioteca Nacional de España [BNE]: CHM/9.
- Marisol: *El Cancionero*, Cinta magnética, 1980, Belter. Biblioteca Nacional de España [BNE]: CS/80/3671.
- Puente de los franceses*, Hilo magnético, 1939, Webster-Chicago. Biblioteca Nacional de España [BNE]: CHM/9.
- Sender, Ramón J: *A fondo*, vídeo, 1976, RTVE, <https://bit.ly/1HwBpqq> [consulta: 4 de julio de 2018].

Partituras

Juan del Águila, José de (1962). *Los peces en el río*. Madrid, Unión Musical Española.. Biblioteca Nacional de España [BNE]: MP/511/17.

Sección Femenina de Falange y de las JONS (1943). *Mil canciones españolas*. Madrid, Almena.

Entrevistas

«Entrevista de Elsa Calero a José Ajenjo Bielsa, Madrid, 2 de febrero de 2016» (EC/JAB, Madrid, 02/02/2016).

«Entrevista de Elsa Calero a Teresa Bielsa Martínez, Madrid, 2 de febrero de 2016» (EC/TBM, Madrid, 02/02/2016).

Bibliografía

- Amador, Pilar (2003). «La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica». *Feminismo/s*, n.º. 2, 101-120.
- Ascunce, José Ángel (2015). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-socialismo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Calero, Elsa (2016). «La música os hará libres» o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El Patronato de Nuestra Señora de la Merced». *AV Notas revista de investigación musical*, n.º.1, 18-31.
- ____ (2017). «La música es el verdugo. Comparativa sonora entre los campos de concentración Nazi y las cárceles franquistas». *AV Notas revista de investigación musical*, n.º. 2, 32-46.
- ____ (2017). «Tras los muros del silencio. La resistencia musical en las cárceles del franquismo». *Hoquet*, n.º.4, 5-34.
- ____ (en prensa). «Regenerados y redimidos: perfiles de músicos en las cárceles franquistas (1939-1975). Eduardo Rincón: de preso a compositor». *Quodlibet*, n.º.66.
- Casero, Estrella. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2002.
- Ducellier, Aurore (2016). *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Carandell]. París: Université Sorbonne Nouvelle, <https://bit.ly/2Kp40dj> [consulta: 2 de julio de 2018].
- Foucault, Michel (2012). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- González, Teresa (2014). «Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres». *Hispania Sacra*, LXVI, n.º 133, 337-363.
- Hobbes, Thomas (1651). «Leviathán». En Tuck, Richard (1996): *Cambridge texts in the history of political thought*. Cambridge, University Press.
- Hoppin, Richard (1991). *La música medieval*. Madrid, Akal.
- Illiano, Roberto (2009). *Music and Dictatorship in Europa and Latin America*. Luca: Brepols.
- Martínez del Fresno, Beatriz (2010). «La sección femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)». En Pérez, Gemma (2010): *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada, Universidad de Granada, 2010, 357-406.
- ____ «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)». En Ramos, Pilar (2012): *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* Rioja, Universidad de la Rioja, 229-254.
- Mendiola, Fernando y Edurne Beaumont. *Esclavos del franquismo en el Pirineo: la carretera Igal-Vidángoz-Roncal, 1939-1941*. Navarra: Txalaparta, 2006.
- Nagengast, Carole (1994). «Violence, terror and the crisis of the state». *Annual review of anthropology*, vol. 23, 109-136.
- Núñez Díaz-Balart, Mirta (2009). *La gran represión*. Madrid, Flor del Viento.
- Osborne, Raquel (2012). «Los castigos a las mujeres. (De la ecuación roja-degenerada al castigo maternal: el caso de Carlota O'Neill)». En Osborne, Raquel (2012): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Madrid, Fundamentos, 123-142.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2001). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada, Universidad de Granada.
- ____ (2010). *Cruces de camino: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada, Universidad de Granada.
- Pérez Zalduondo, Gemma y Germán Gan Quesada (2013). *Music and Francoism*. España, Brepols

- Pérez Castillo, Belén (2014). «Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)». En Encabo, Enrique (2014): *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. Valladolid, Difácil, 253-278.
- Sala, Massimiliano (2014). *Music and Propaganda in the short twentieth century*. Italia, Brepols.
- San José, Diego (1988). *De cárcel en cárcel*. Sada: Edición do Castro.
- Sánchez, Virginia (2015). «Psicoanálisis del villancico en el cine español del franquismo». En Camarero María Emma y María Marcos: *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, 307-317.
- Suárez Pajares, Javier (coord.) (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid, Glares.
- Velasco, Honorio (1990). «El folklore y sus paradojas». *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº. 49, 123-144.

Elsa Calero Carramolino

eccarramolino@go.ugr.es

Elsa Calero Carramolino és graduada en Història i Ciències de la Música per la Universidad Autónoma de Madrid (2014) i titulada en Patrimoni Musical per la Universidad Internacional de Andalucía (2015). En l'actualitat està desenvolupant la seua tesis doctoral en la Universidad de Granada, sota la direcció de la Doctora Gemma Pérez Zalduondo, on gaudeix d'una beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el Departament d'Història i Ciències de la Música. El present treball forma part de la reserca desenvolupada en motiu de la citada tesis doctoral, finançada pel MECD, amb subscripció al grup de investigació Música durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960): Culturas populares, vida musical e intercambios hispano-americanos. HAR2013-48658-C2-1-P.

Elsa Calero Carramolino es graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid (2014) y titulada en Patrimonio Musical por la Universidad Internacional de Andalucía (2015). En la actualidad está desarrollando su tesis doctoral en la Universidad de Granada, bajo la dirección de la Doctora Gemma Pérez Zalduondo, donde disfruta de una beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música. El presente trabajo forma parte de la investigación desarrollada con motivo de la citada tesis doctoral, financiada por el MECD, con suscripción al grupo de investigación Música durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960): Culturas populares, vida musical e intercambios hispano-americanos. HAR2013-48658-C2-1-P.

Elsa Calero Carramolino holds a degree in Musicology from the Autonomous University of Madrid (2014) and a master's degree in Musical Heritage from the International University of Andalusia (2015). She is currently developing her PhD at the University of Granada, under the direction of Dr. Gemma Pérez Zalduondo, where she holds a fellowship at the Music Department. The present article is part of the research developed on the aforementioned doctoral thesis, funded by the Government of Spain, linked to the research group «Music during the Civil War and the Franco regime (1936-1960): Popular cultures, musical life and Hispanic-American exchanges» HAR2013-48658-C2-1-P.

Cita recomanada

Calero Carramolino, Elsa. 2018. "Folklorismo carcelario: ¿identidad nacional o manual de subversión?". *Quadrivium, -Revista Digital de Musicología* 9 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].