

# IDEOLOGÍA Y POLÍTICA EN LAS INSTITUCIONES MUSICALES ESPAÑOLAS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA Y PRIMER FRANQUISMO

Gemma Pérez Zalduondo  
Universidad de Granada

## RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar la plasmación de las ideologías de los distintos grupos de poder en la organización administrativa de la vida musical española, considerada ésta como parte del proceso de formulación de sus programas culturales, durante el primer gobierno republicano y primer franquismo. A partir de los textos legales se estudian las instituciones implicadas en la política musical, sus integrantes y ámbitos de actuación, la organización territorial de la vida musical española y los significados de términos comunes como "pueblo" y "nación". A través de la crítica musical se estudian los argumentos que formaron parte del debate sobre la política en torno al teatro lírico entre 1931 y 1933.

Palabras clave: Música, ideología, instituciones, Segunda República, franquismo

## ABSTRACT

The text sets out to analyse how the ideologies held by the various power groups involved in running Spanish musical life were moulded, a process seen as integral to the creation of the cultural programmes during the first Republican government and the first phase of Francoist rule. The author uses legal texts to look at the institutions involved in drawing up musical policy, the people who worked in them, their spheres of activity, the territorial organization of Spanish musical life and the meaning of common concepts such as "people" and "nation". Musical reviews are used to study the views expressed in the debate that raged on policies affecting lyric theatre between 1931 and 1933.

Key words: Music, ideology, institutions, the Second Spanish Republic, francoism

## Introducción

La década de los 30 fue escenario de profundas revoluciones sociales, políticas e ideológicas que trajeron consigo un cambio de régimen en 1931, la Segunda República, trun- cado por la Guerra Civil (1936-1939) y, a su fin, la implantación de un régimen totalitario, el franquismo. Más allá de la compartimentación de los hechos históricos, es posible considerar las décadas de los treinta y cuarenta como un único periodo limitado en su origen por el triunfo del liberalismo intelectual español en 1931, seguido de una época de crispación creciente que culminó con la insurrección del 36, a cuyo fin se impuso un régimen que excluyó, reprimió

y llevó al exilio a los vencidos e implantó un modelo único de convivencia y de cultura cohe- rente con las ideologías de los vencedores, que ya habían formulado sus programas ideológicos y culturales con anterioridad a la contienda.

Los historiadores de distintas disciplinas artísticas han señalado el fuerte vínculo de la cultura artística con la ideología en ambas déca- das y estudiado la relación entre arte y compro- miso en la Segunda República, así como la vinculación de la ideología "oficial" en la primera posguerra y la estética artística<sup>1</sup>. En la misma línea, durante los últimos años ha toma- do impulso la investigación sobre la música en los años treinta y cuarenta en relación con las

ideas y la sociedad en este periodo de la historia de España<sup>2</sup>.

A partir de los anteriores planteamientos, en el presente artículo nos proponemos analizar la plasmación de las ideologías de los distintos grupos de poder en la organización política y administrativa de la vida musical española como parte integrante de sus programas culturales. Para ello utilizaremos los textos legales publicados en *La Gaceta* de Madrid y el *Boletín Oficial del Estado* que crearon las instituciones con responsabilidades musicales durante la Segunda República y el primer franquismo (hasta el final de la Segunda Guerra Mundial). Dado que fue este periodo en el que mayor identidad hubo entre práctica política e ideología, utilizaremos la crítica musical para analizar los argumentos que conformaron el debate en torno a la política sobre el teatro lírico durante el primer gobierno republicano.

Como hace años señalara Emilio Casares, el *Decreto de 21 de Julio de 1931 (Gaceta 22 de Septiembre)* que constituyó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y el *Decreto de 15 de Septiembre de 1931 (Gaceta 16 Septiembre)*, que definieron el programa sobre el que habría de desarrollar sus funciones dicha institución, fueron la respuesta del Estado a la demanda que desde mediados del Siglo anterior venían reivindicando los músicos: que las instituciones oficiales asumieran un papel dinamizador y organizador de la vida musical española<sup>3</sup>. El Proyecto de 1931, redactado en los primeros momentos de la República, fue una opción de los intelectuales de izquierda y, habida cuenta de los cambios de orientación y la radicalización del debate intelectual en los años sucesivos, es necesario analizarlo como característico sólo de tal momento histórico.

Por su parte, de manera contraria a la del régimen republicano, el primer franquismo diversificó las responsabilidades sobre la actividad musical en distintas instituciones: En noviembre de 1938, la Junta Nacional de Teatros y Conciertos y la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales asumieron las competencias sobre teatros y conciertos. Otros dos organismos, éstos específicamente musicales, la Comisaría de la Música (creada en Abril

de 1940) y el Consejo Nacional de la Música (en Abril de 1941)<sup>4</sup>, extendieron sus cometidos hasta donde llegaban los de las instituciones que les precedieron. Además, hubo otras que, en el marco de la organización falangista, tuvieron asimismo competencias en materia musical<sup>5</sup>.

Las reacciones del colectivo implicado ante la constitución del entramado político y administrativo de la música en España fueron tan opuestas como las circunstancias en las que se desarrolló su creación: el Proyecto republicano, antes de convertirse en texto legal, había sido discutido como Ponencia en la Asamblea Nacional de la Música, que lo aprobó por unanimidad<sup>6</sup>, no sin antes ser objeto de una enconada polémica que podemos estudiar a través de las páginas de *Ritmo*<sup>7</sup>. En nuestra opinión, se puede considerar dicho debate como un ejemplo de la politización que, a partir de estos momentos, iba a experimentar la cultura española; también fue un reflejo del grado de descontento general con la herencia recibida por la República. Su nivel de crispación lo convirtió en una auténtica confrontación de intereses e ideas sobre el lugar de la música en la sociedad. Por el contrario, tras la Guerra Civil, la creación de la Comisaría y el Consejo Nacional de la Música fueron acogidos desde la prensa oficial, la única existente, como nuevos pasos en la consecución de la cultura del nuevo estado, en el contexto característico de exaltación ideológica entre los vencedores de la Guerra Civil.

### **Las instituciones: responsables y ámbitos de actuación**

Entre los integrantes de la Junta Nacional de Música de 1931 y de las instituciones musicales del primer franquismo<sup>8</sup> encontramos a creadores – compositores, directores, críticos, autores teatrales – que obviamente se hallaban comprometidos con un proyecto político, si bien la pluralidad generacional y estética es más evidente en la primera. Por otro lado, la presencia de algunas personalidades en ambos proyectos puede atribuirse al deslizamiento ideológico de los implicados o bien al deseo integrador de la Junta republicana, talante que en el franquismo se transformó en la política

de la exclusión y el exilio. La composición del Consejo Nacional de la Música es además un ejemplo del control ideológico y político que Falange ejerció en la política cultural durante los primeros años tras la Guerra Civil mediante la incorporación de miembros destacados a sus instituciones (Antonio Tovar y el Marqués de Bolarque).

En cuanto al ámbito de actuación, el *Decreto de 15 de Septiembre de 1931* establecía las funciones de la Junta Nacional de la Música y desarrollaba un pormenorizado "programa" con las bases que debían regular las múltiples manifestaciones de la vida musical española, ya que sus competencias se extendían a todas las áreas posibles: enseñanza, orquestas y masas corales, teatros de ópera y zarzuela, fiestas regionales, etc. En definitiva, estipulaba los criterios y las actuaciones básicas encaminadas a la organización y desarrollo de la música en España y de los agentes en ella implicados, bajo la responsabilidad de una única institución de carácter específicamente musical. Frente a ello, destaca la ya mencionada diversificación de las instituciones con competencias musicales en el primer franquismo: en plena Guerra Civil, tras la constitución del Primer Gobierno Regular, se "reconstituye", dentro del Servicio Nacional de Bellas Artes, la Junta Superior del Teatro Nacional:

*Primero: Se reconstituye la Junta Superior del Teatro Nacional, extendiendo su actividad a cuanto se refiere a la organización de conciertos y audiciones musicales, y dando a aquélla por misión el régimen de los grandes Teatros Nacionales, así como el provocar la fundación y actividad de organismos locales dedicados al arte escénico y, en general, a cuantas atribuciones de orden análogo sean asignadas a dicha Junta por la Jefatura Nacional de Bellas Artes<sup>9</sup>.*

Su artículo 3º establece que la Junta del Teatro Nacional pasará a denominarse Junta Nacional de Teatros y Conciertos, así como su "carácter consultivo respecto de la Comisaría General". Como su nombre indica, las funciones de la Junta incluían todo lo concerniente a

la organización de conciertos y audiciones musicales, y tenía asimismo bajo su responsabilidad la determinación del régimen de los Teatros Nacionales. Los integrantes de una y otra institución pertenecían al mundo de la creación literaria, si bien el importante compromiso musical de la Junta se plasmó en la inclusión de intérpretes, autores y directores de reconocido prestigio como Fernández Arbós, Moreno Torroba o José Cubiles. La inserción de la responsabilidad musical en una institución cuya principal competencia era la "restauración activa de nuestro Teatro" muestra el carácter subsidiario de la primera respecto a la actividad teatral, una parte de la cultura española de la que tanto intelectuales de izquierdas como de derechas habían destacado su importancia, especialmente la del teatro del Siglo de Oro, por su capacidad educativa<sup>10</sup>. Los dramaturgos de izquierda pusieron en marcha sus ideas durante la República mientras que los de derechas la iniciaron en la Guerra Civil, dentro de su objetivo de demolición de la herencia republicana y la instauración de una cultura dirigida desde el "nuevo estado". El texto arriba citado sería la vertiente legal de dicha actuación y, en nuestra opinión, deja de manifiesto la importancia capital del teatro como elemento de educación y propaganda y sólo subsidiariamente, el de la música denominada "cultura" (conciertos, audiciones musicales y música escénica).

Cuando en la posguerra la administración franquista creó la Comisaría de la Música, le atribuyeron las responsabilidades de:

*[...] estudiar y proponer a la Superioridad resoluciones sobre todo lo referente a la educación y cultura musical de nuestra Patria, y, en general, sobre todos los posibles aspectos de la vida musical española<sup>11</sup>.*

La falta de concreción de atribuciones aumenta si tenemos en cuenta que el artículo 4º establecía que las mismas se extendían hasta:

*[...] los límites de la que se asigna al Departamento de Teatro, Música y Danza dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio de Gobernación,*

*con el que mantendrá las necesarias relaciones de coordinación.*

Un año después, con vistas a la definitiva reorganización de la ONE y de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, la Comisaría se transformó “en un organismo que, dedicado al elevado estudio sustantivo de los problemas musicales en España, se desentienda del objetivo de la realización [...]”, función que pasa a ser competencia del nuevo Consejo Nacional de la Música, quedando como competencia de aquélla:

*[...] la ejecución de las iniciativas del Consejo aprobados por la Superioridad, de cuantos asuntos de orden musical le sean encomendados por la Dirección General de Bellas Artes, de quien directamente dependerá, y de todo lo que se refiere a la vida, organización y desenvolvimiento de la Orquesta Nacional y de la Agrupación de Música de Cámara*<sup>12</sup>.

Parece lógico que la diseminación de las responsabilidades sobre la actividad musical en instituciones diversas respondiera a la falta de interés por parte de la administración franquista en esta parcela de la cultura. Sin embargo, aunque dicho razonamiento no pierda validez, consideramos que tal atomización se debió también a cuestión ideológicas: las competencias sobre todo lo relacionado con la práctica del folklore se adjudicaron a instituciones no específicamente musicales dependientes de Falange<sup>13</sup>, mientras que aquellas actividades musicales con menor importancia propagandística, como los conciertos o la enseñanza específica de la música, se confiaron a la Comisaría y el Consejo, dependientes del Ministerio de Educación Nacional, en manos de grupos ideológicos, monárquicos y tradicionalistas católicos, enfrentados al falangismo.

### **Organización territorial**

En la España de 1931, nacionalismos y regionalismos eran una realidad a la que la República dio respuesta por vez primera en el país<sup>14</sup>, con una forma propia de organización

estatal que, a su vez, tuvo un claro reflejo en la articulación de la vida y las infraestructuras musicales dispuestas en los textos legales hasta aquí mencionados. El *Decreto de 15 de septiembre de 1931*, en su Artº 2 (“Creación y administración de Escuelas nacionales de Música, orquestas del Estado y masas corales”), pormenoriza las funciones de la Junta en lo relativo a la enseñanza musical y la vida concertística. Sus siete puntos, que coinciden con los que integraron la “conferencia” del Presidente de la Junta, Oscar Esplá, en la Asamblea Nacional celebrada unos meses antes, denotan con claridad la descentralización que la República de Azaña intentó imprimir en toda su normativa legal. Tanto la enseñanza musical como la organización de orquestas y masas corales tenían un carácter regional, respetando la peculiaridad de cada una de las regiones y, en igualdad de condiciones, primando a los profesores “naturales de las regiones respectivas”. En el mismo sentido, su artículo 7º establece la obligatoriedad para las masas corales de actuar “en las fiestas regionales que luego se mencionan y en todos los actos artísticos y culturales que designe la Junta regional”. Igualmente característico del concepto de la organización estatal republicana es la primacía y el carácter de modelo que debían adquirir el Conservatorio de Madrid, convertido en Escuela Superior de Música, así como las tres orquestas del Estado para conciertos y teatros líricos residentes en la capital, cuyo funcionamiento habría de copiarse por sus homólogas en las regiones. Así, el artículo 1º preveía la creación de una Escuela Superior de Música en Madrid y “Una en cada Centro regional”; habrían de constituirse Orquestas del Estado, con sede en la capital, y “Orquestas regionales”, así como de masas corales y teatros regionales, estos últimos con un funcionamiento análogo a los de Madrid, etc.

La organización “regional” de la actividad musical se extiende a las subvenciones, de las que la Junta Nacional de Música habría de ser responsable principal:

*Estas subvenciones se refieren a los teatros regionales, orquestas, masas corales, etc., de que se ha hablado, y a las que se*

*asigne a las Corporaciones que espontáneamente se formen y por su excelencia merezcan ser ayudadas y estimuladas en su labor*<sup>15</sup>.

Igualmente, aunque en dirección contraria, los textos legales de temática musical del primer franquismo son coherentes con la importancia que el municipio tuvo en la configuración de la nueva y homogénea España: las Corporaciones que quisieran disponer de un teatro y una compañía tenían que contar con dicho teatro y estar en condiciones de financiárselo, condición singular teniendo en cuenta que la mayor parte de los presupuesto obraban en manos del poder central. Así, cuando en 1939 la Comisaría de la Música convoca un concurso entre los municipios que aspiraran a tener un teatro con carácter de "Teatro Nacional", dedicado exclusivamente a espectáculos de teatro nacional, se estipula que han de ser las corporaciones las que se comprometan a sostener al menos una compañía titular, lírica o dramática que actúe, por lo menos, cuatro meses al año, sin que el teatro se pueda arrendar o dedicar a otros espectáculos<sup>16</sup>.

### **Los conceptos "pueblo" y "nación" en los proyectos musicales republicano y franquista**

Las diferencias en la concepción, integrantes, ámbitos de actuación y organización territorial de la vida musical que hemos analizado mediante el estudio de los textos legales que crearon y definieron las instituciones adquieren mayor profundidad al observar que los ejes sobre los que giran dichos textos son términos, como los de pueblo o nación, que tienen un contenido semántico variable en función del contexto ideológico en que se inserten. De hecho, todos los proyectos culturales de los que la música formó parte desde 1931 hasta 1945 se articularon alrededor de ambos conceptos, que se proyectan hacia todas las dimensiones de la vida musical.

Es sobradamente conocido que el pueblo y su folklore fueron puntos centrales en la reflexión sobre la música en España desde mediados del Siglo anterior y, de hecho, el *Decreto* de 21 de julio de 1932 comienza afirmando:

*La expresión más genuina del alma de los pueblos, la que señala el ritmo de su carácter más directamente, es su música popular. Y España es, precisamente, uno de los países cuyo 'folklor' musical es de los más ricos del mundo.*

Pero además, dicho texto legal asume como responsabilidad de la nación la música popular emanada de un pueblo al que quiere hacer partícipe fundamental del proyecto. Es importante recordar que fue especialmente en el primer tercio del Siglo XX cuando "cristalizó definitivamente la plena nacionalización de la vida política y social españoles", es decir, cuando gran parte de la población, hasta entonces al margen de los procesos sociales modernizadores, se incorporó a la vida nacional a través de desarrollos tales como la extensión de la educación primaria y secundaria; mayor circulación de la prensa de masas; la "nacionalización" de formas de cultura popular como toros, zarzuela y deportes; el aumento de la población urbana y de las grandes ciudades, etc.<sup>17</sup>. Como consecuencia, el protagonismo del pueblo en el *Decreto* de 1931 es absoluto, pero se concentra especialmente en su apartado F): "Fomento y depuración de las fiestas regionales con objeto de estimular el conocimiento y el cultivo del folklore nacional". En el primero de los tres artículos de los que consta, se destaca la amplitud de manifestaciones musicales populares, que incluyen "representaciones de misterios medievales y teatro lírico primitivo". Para las fiestas y concursos se estipula la participación de las orquestas y masas corales regionales, de manera que, como en otros programas culturales republicanos (especialmente Misiones Pedagógicas, cuyo Patronato fue creado el 29 de Mayo de 1931), se ennoblecía la actividad cotidiana del pueblo que, a su vez, podía conocer sus propias aportaciones a la cultura<sup>18</sup>.

El artículo 3º pone de manifiesto la dimensión ética y pedagógica común entre los intelectuales republicanos: las fiestas populares "estarán vigiladas para eliminar de ellas todo detalle de mal gusto y toda impureza", organizándose de manera que "despierten el sentido de una colaboración colectiva". La convicción

de parte de los protagonistas de la primera parte de la República en que la tranquila educación de sus ciudadanos traería consigo el surgimiento gradual de la nueva España<sup>19</sup> queda igualmente en evidencia al señalar:

*Estas fiestas van asimismo encaminadas a señalar entre el pueblo a los individuos que muestren facultades especiales en cualquier manifestación estética, para facilitarle el acceso a las Escuelas donde pueda adquirir la educación adecuada a sus aptitudes.*

Además, como herederos de la Institución Libre de Enseñanza, los intelectuales republicanos pensaban que, exponiendo ante los campesinos el derecho, la lógica, la literatura, el arte y la música, podían salvar la laguna de la falta de educación en el medio rural. De esta forma, se llevaba a cabo la reivindicación social de las masas del campo, separadas del resto de los ciudadanos por distancias culturales económicas y sociales. Por consiguiente, aunque el convencimiento de que el folklore constituía la expresión del pueblo fue general en esta época y como tal estuvo presente en los programas culturales de las distintas corrientes ideológicas, el verdadero protagonista del proyecto republicano es el pueblo y su cultura. En tal sentido, resulta significativo que, cuando en 1932 se creó en el Conservatorio de Madrid una Cátedra de Folklore que tenía como subtítulo "Folklore en la composición"<sup>20</sup>, Adolfo Salazar, presunto autor del proyecto<sup>21</sup>, se apresuró a interpretar tal iniciativa como el reconocimiento del rango científico del estudio del folklore, dado que el ministro Fernando de los Ríos dotó dicha Cátedra universitariamente. El crítico defiende la necesidad de dicha tarea, reconoce su importancia en el movimiento nacionalista, así como las consecuencias de su utilización<sup>22</sup>, pero simultáneamente define dicha corriente estilística como un movimiento "ya superado", e insiste en la vertiente pedagógica del estudio del folklore<sup>23</sup>.

En definitiva, a pesar de la identidad de los elementos a los que se aluden en los discursos y de la comunidad de referentes, los fundamentos ideológicos sobre los que se redactaron los textos legales les dotan de un significado radicalmente distinto: si en el *Decreto* republicano la

música popular fue componente de un diálogo que buscó la incorporación del pueblo a la cultura, durante el primer franquismo el folklore fue un vehículo de ideologización y propaganda considerado útil como parte de una educación que persiguió la perpetuación de los modelos coherentes con los supuestos ideológicos ultraconservadores<sup>24</sup>.

Un nuevo elemento ilustra la radical divergencia ideológica desde la que se constituyeron las instituciones musicales republicanas y franquistas: aquellos textos legales que crearon y decretaron las atribuciones de éstas últimas nada indican sobre el carácter social y popular de la música, no mencionan el folklore, bandas de música u orfeones, masas corales o aspectos relacionados con la profesión musical. De ellos está ausente el compromiso con la educación popular, propio del régimen republicano, sustituido en los cuarenta o bien por el carácter netamente propagandístico antes aludido (especialmente en la utilización de los himnos y el folklore) o por una consideración absolutamente "espiritual" de la creación artística, alejada de la dimensión popular de la cultura.

### **El debate en torno a la política sobre el teatro lírico nacional (1931-1933)**

El punto del programa musical republicano que recibió más impulso, empeño y financiación, y también el que suscitó mayores polémicas y críticas fue el relativo al teatro lírico<sup>25</sup>. Se trata de un tema muy significativo puesto que, como es sobradamente conocido, el debate sobre cuál de los dos géneros encarnaba nuestro nacionalismo había sido intenso desde el Siglo anterior. El Proyecto de 1931 recoge los viejos contenciosos relacionados con dicho asunto a través de los siete artículos de los que consta el apartado del texto legal (los cuatro primeros dedicados a la ópera, los tres últimos a la zarzuela): la protección de autores, intérpretes y creaciones españolas así como del idioma castellano, el repertorio clásico y actual de ambos géneros, la gestión del Teatro Nacional de la Ópera y creación del Teatro de la Zarzuela, la dignidad de las representaciones, etc.

Quizás sea pertinente recordar que en estos años, el teatro, como el cine, habían pasado a

ser foros de variada interpretación entre los diferentes grupos que se disputaban el poder, de igual manera que las diversas formas literarias se convirtieron en el campo de batalla en el que forjar la identidad de la nación española. También el teatro lírico y la polémica en torno a él habían estado insertos en los debates en torno a la identidad de España y, por lo tanto, es lógico que formara parte esencial de los programas culturales – republicanos y falangistas – que se fraguaron en esta época. De cualquier forma, la importancia que adquirió esta cuestión para los responsables de la política musical en 1931 queda de manifiesto en la dotación económica que recibió para su desarrollo – más de la mitad de la subvención total de la Junta Nacional de Música para 1932 –, y en que se formó una subcomisión específica dedicada a su gestión<sup>26</sup>. La enorme polémica que suscitó su desarrollo entre el colectivo de músicos trajo consigo una constante defensa por parte de sus responsables, elaborada desde posiciones estéticas tan plurales como las personalidades implicadas: Adolfo Salazar, que hacía años ya había considerado que la obra de Manuel de Falla y la Generación del 27 había dejado obsoleto el debate sobre ópera y zarzuela, claramente dictonómico en su formulación; Amadeo Vives, principal autor de zarzuelas en el Siglo XX; Cipriano Rivas Cherif, director e innovador de la escena teatral española.

La dimensión ética que caracterizó al programa cultural republicano está presente en la interpretación que Cipriano Rivas Cherif realiza de la política de la Junta sobre este asunto. El Director artístico de la temporada de zarzuela en 1932 señala la necesidad del compromiso ético de los artistas: la dignificación y dignidad del género, “con plena expansión del genio nacional”, son responsabilidad de músicos, actores, cantantes, escenógrafos y críticos<sup>27</sup>. Al explicar la urgencia con que la Junta acometió la creación del Teatro Lírico, apunta el carácter “popular” de la zarzuela y destaca al mismo tiempo su importancia en la historia musical española. Nacida en el XVII, explica, es el género popular netamente español desde el XIX y “el espectáculo del que más gustan los españoles en la actualidad”. Tal planteamiento entronca con el de aquellos intelectuales herederos de la Institu-

ción Libre de Enseñanza que pensaban que se podía despertar la conciencia y aspiraciones del pueblo español mediante el conocimiento de las grandes obras de la literatura y el arte. De hecho, la izquierda no vio inconveniente en fomentar y cimentar su unidad nacional a través de una tradición tan genuinamente suya como el teatro del Siglo de Oro que ponía a la gente en contacto con su pasado, sentando las bases para su futuro y fomentando el sentimiento de la unidad perdida<sup>28</sup>.

La necesidad de conocer la tradición forma parte también de los argumentos esgrimidos por Adolfo Salazar al defender la reposición de las grandes obras del género lírico en 1932: Para partir de “cimientos fijos” es necesario conocer, reponer, el repertorio tradicional español. No se trata de reavivar la vieja polémica sobre el Teatro Lírico, discusión que el crítico considera “inútil” y “trasnochada” porque la ópera, ópera bufa y la zarzuela responden a unos moldes añejos que los jóvenes no utilizaron y, por lo tanto, ninguno de esos géneros serían necesarios para el porvenir<sup>29</sup>. Ahora se trataba de ofrecer a los nuevos compositores los teatros necesarios para experimentar con géneros menores (entremés, bailete) y también con la zarzuela y la ópera cómica como pasos previos para la elaboración de un teatro lírico de gran altura. La finalidad de la política puesta en marcha era conseguir que los compositores nuevos y más arriesgados, antes de dar el salto, hubiesen “puesto por lo menos un pie en la tradición, aunque tan importante como esto, y dada la pobreza de nuestra tradición en este asunto, será el conocimiento de las obras extranjeras”. Efectivamente, el máximo defensor en España de la corriente internacional señalaba asimismo la necesidad de presentar en los teatros españoles el repertorio europeo. Como los intelectuales republicanos de su época, Salazar parecía considerar que la cultura común, la zarzuela, daría paso a géneros más innovadores y, por lo tanto, se conseguiría la europeización de España.

Otra cuestión importante para Salazar está relacionada con el depositario o receptor de la labor de los compositores: explica que los músicos habían dispuesto de orquestas como campo de experimentación para la música sinfónica,

pero no de teatros ni espectadores que opinasen sobre sus intentos teatrales, ya que la “degeneración del gusto del público de zarzuela, paralela a la degradación del género, hicieron inútil todo intento de teatro lírico nacional”. Esta comunicación sería un “ejercicio paulatino en la regeneración y elevación del gusto popular...”. El crítico define la política de la Junta en este punto como un “ensayo de estética popular” que, al mismo tiempo que depuraría “un gusto estragado por quienes lo halagaban”, habría de “divertir al público”, reconociendo así el espacio de ocio y expansión que la cultura alcanzaba en estos momentos. Dicho “ensayo” necesitaba tiempo (de ahí que reclame prudencia, seguridad, dada la falta de experiencia absoluta existente en este campo en España, a pesar – señala – del precedente sinfónico), y había de partir de “cimientos fijos”, esto es, de obras maestras del repertorio tradicional que, bien interpretadas, cobrarán de nuevo valor. Salazar finaliza pidiendo tiempo de nuevo y apuntando:

*Quienes han elevado la música nacional a un rango eminente en el arte europeo contemporáneo, tienen derecho a que se les conceda un margen de crédito*<sup>30</sup>.

Se trata, por lo tanto, de la afirmación de la música nueva pero con la proyección social del trabajo artístico que no sólo coincide con los planteamientos de la vanguardia musical, sino que se hallaba en estrecha relación con las corrientes intelectuales comprometidas con el cambio cultural que supuso la República española. Como consecuencia, no es de extrañar que fuese en torno a la ópera y la zarzuela donde se mostraran más claramente las divergencias entre las distintas corrientes estéticas existentes en España e incluso en la propia Junta Nacional de Música, el organismo encargado de su plasmación práctica.

Amadeo Vives, integrante de la Subcomisión encargada del Teatro Lírico, introduce en su discurso dos elementos que estuvieron presentes en los referentes educativos de los primeros años de la República: el estudio de los modelos extranjeros y la dimensión Hispanoamericana.

Al salir al paso de la polémica suscitada por la subvención de teatros nacionales, el compositor esgrime que es una medida que se hace también en el extranjero, más concretamente en Alemania. Además menciona otro proyecto aún más ambicioso: “luego nos dirigiremos francamente a América, que a esto van dirigidos principalmente nuestros trabajos” y expresa su deseo de asociar los esfuerzos españoles con los de los diversos Estados americanos<sup>31</sup>. Efectivamente, a la extensión internacional de nuestra música, especialmente a Hispanoamérica, se dedica el punto G) del Decreto, como un deseo de “proporcionar prestigio y gloria a la República, que las patrocina”.

La materialización práctica de las disposiciones del Decreto de 1931, principalmente en lo que a música escénica se refiere, su traslación a la realidad, constituirá la vertiente “posibilista” de la política republicana hasta 1933 en el ámbito musical. En este punto, y también en el de las subvenciones a orquestas y formaciones camerísticas, las disposiciones de la Junta fueron ejemplos de la “difícil adecuación de los principios al pragmatismo político de la realidad”<sup>32</sup>, y uno de los elementos de dicha realidad fue la absoluta divergencia de intereses entre los músicos, según hemos podemos deducir de las polémicas que suscitaron, plasmadas en la prensa del momento. Ilustra tal situación la defensa de Oscar Esplá, en Mayo de 1932, de los ataques a los supuestos privilegios obtenidos por los miembros de la Junta en relación a su política sobre el teatro lírico:

*En todas partes son los autores sinfónicos los que mantienen y renuevan el Teatro Lírico.*

*Sería absurdo que la Junta, cuando trata de dar anchura y expansión al horizonte teatral, prescindiera de los mejores y contara exclusivamente con los de antes, en cuyas manos, por un fenómeno de acomodación mutua entre autores y público, ha venido descendiendo de nivel nuestro género lírico, para moverse, finalmente, en un medio confinado y vicioso, que constituye además un coto cerrado, un monopolio para tres o cuatro firmas.*

*Nada de eso. La Junta quiere ventilar el ambiente y abrir las puertas del Teatro nacional a todos, a los de dentro y a los de fuera, si éstos quieren moverse en el mismo plano de dignidad artística en que hasta ahora se desenvuelve aquéllos. No importan las tendencias ni los estilos: pero importa mucho la jerarquía espiritual y el decoro estético*<sup>33</sup>.

Las discusiones y enfrentamientos llegarían a un nivel muy conflictivo también en el plano personal – “¿Qué empresa noble puede prosperar en este ambiente de charca sucia?”, se preguntaba Esplá<sup>34</sup> –. Mientras que los detractores de la acción política de la Junta, que ya habían condenado el fondo y la forma en la que se aprobó su Programa, no ahorraron crispación en sus acusaciones, sus responsables informaron y defendieron frecuentemente su gestión: Adolfo Salazar, presunto autor del Proyecto<sup>35</sup>, trató de concienciar sobre la importancia de la tarea que se estaba acometiendo y, a través de *El Sol*, defendió la labor de la Junta Nacional desde sus comienzos e incluso narró acontecimientos solemnes como el de la toma de posesión de sus integrantes, la discusión de su Reglamento y las gestiones realizadas para dotar de presupuesto a la temporada de ópera<sup>36</sup>. Poco después, Cipriano Rivas Cherif señalaba que el ministro Marcelino Domingo concretó “las aspiraciones de los músicos españoles más destacados en una Junta Nacional de Música y Teatros Líricos”<sup>37</sup>, etc.

En nuestra opinión, el grado de crispación que hemos observado obedece a los manifiestamente opuestos intereses entre los músicos, azuzado en ocasiones por viejos litigios entre ellos (véase por ejemplo la agria discusión entre Salazar y Subirá en 1929 desde las páginas de *El Sol* y *La Gaceta Literaria* respectivamente<sup>38</sup>). La polarización ideológica y el ambiente de progresivo enfrentamiento durante la República no pudo sino aumentar las diferencias ya existentes.

Tras la Guerra Civil, la dimensión ética, pedagógica y europeísta que fue característica del programa cultural y musical de 1931, el afán “misionero” propio de los intelectuales republicanos, dejaron paso en los textos lega-

les a la exaltación de la nación, una nación identificada con el Imperio, la religión, la jerarquía, con pasados ideales y futuros utópicos. En torno a tal concepto se articularon las bases ideológicas y los símbolos franquistas que consolidaron un marco simbólico con un considerable poder visual y fuerza emocional para comunicar el sentido de un destino común<sup>39</sup>.

## Conclusiones

Los textos legales que crearon y definieron las atribuciones de las instituciones con responsabilidades musicales entre 1931 y 1933 y durante el primer franquismo, reflejan las ideologías propias de los grupos de poder que los redactaron y ejercieron la práctica política. Las distintas consideraciones que dichos grupos tuvieron de la música como elemento de cultura se ponen de manifiesto en que el gobierno de Azaña confió la responsabilidad sobre la vida musical española en su conjunto a una sola institución, la Junta Nacional de Música, mientras que el Primer Gobierno del franquismo sólo contempló la gestión de conciertos, insertándola en instituciones de marcado carácter teatral. Tras la Guerra Civil, la Comisaría y el Consejo Nacional de la Música tuvieron atribuciones concretas sobre enseñanzas, orquestas y conciertos, pero no sobre otras prácticas musicales como el folklore, cuya dimensión social las convertía en un vehículo de ideologización y propaganda y que, por consiguiente, se confiaron a organismos dependientes de Falange. Los conceptos contrapuestos sobre la organización territorial de España se hallan presentes también en las infraestructuras musicales, destacando el fuerte regionalismo de la Junta republicana y la importancia del municipio en la disposiciones de las instituciones franquistas.

Por otro lado, aunque todos los textos legales giran en torno a la importancia de la música popular, el proyecto republicano recoge la dimensión ética y pedagógica propia de los intelectuales de izquierda republicanos, el importante papel que la música – histórica y contemporánea – había de tener en la educación del pueblo, su verdadero protagonista y destinatario. Tales elementos se hallan también en los argumentos que los responsables de la

política sobre el teatro lírico entre 1931 y 1933 desarrollaron en defensa de su gestión. En ellos podemos observar su relación con las corrientes intelectuales comprometidas con el cambio cultural que supuso la República española: el conocimiento de la tradición, de géneros que, como la zarzuela, habían sido del gusto popular, y del repertorio extranjero; atender las demandas del público, regenerar y elevar su gusto. Todo ello debía servir para ejercitar nuevos campos de experimentación, en una permanente comunicación con el público.

Otras cuestiones que formaron parte de los referentes educativos de estos años están asi-

mismo presentes en los discursos sobre política musical: el estudio de los modelos extranjeros y la dimensión hispanoamericana.

La puesta en marcha del proyecto de 1931 fue un ejemplo de la vertiente posibilista de la política republicana, y uno de los elementos de dicha realidad fue la confrontación de intereses entre los músicos. La polarización ideológica y el ambiente de progresivo enfrentamiento contribuyeron a la crispación. Tras la Guerra Civil, la importancia del pueblo fue sustituida por la exaltación de la nación, identificada con el imperio, la religión y la jerarquía, sin que fuese posible la manifestación pública de la disensión.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cabrera García, María Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento estético español (1939-1959)*. Granada. Editorial Universidad de Granada, 1998; Madrigal Pascual, Arturo Ángel. *Arte y compromiso. España 1917-1936*. Madrid. Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002.

<sup>2</sup> Ver Ignacio Henares, María Isabel Cabrera, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo (eds.). *Actas del Congreso "Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)"*. Granada. Universidad de Granada, 2001; Javier Suárez-Pajares (ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid. Universidad de Valladolid / Glares, 2005. Algunos epígrafes del presente artículo son desarrollos de aspectos concretos que fueron apuntados en las aportaciones de la autora a las obras aquí mencionadas.

<sup>3</sup> Casares Rodicio, Emilio. "La música española hasta 1939, o la restauración musical" en: *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*. Madrid. Instituto

Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, Vol II, pp. 261-322.

<sup>4</sup> La Junta Nacional de Teatros y Conciertos y la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales se crearon mediante *Orden de 5 de noviembre de 1938 (Mº Ed. Nal) (BOE 9 de noviembre, núm. 142)*; La Comisaría General de la Música por *Orden de 27 de abril de 1940 (Mº Ed. Nal) (BOE 1 de mayo, núm. 121)*; El Consejo Nacional de la Música mediante *Orden de 3 de abril de 1941 (Mº Ed. Nal) (BOE 8 de abril, núm. 98)*.

<sup>5</sup> Toda la normativa legal publicada desde el 18 de julio de 1936 por las instituciones que conformaron el primer franquismo está en: Pérez Zalduondo, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada. Universidad de Granada, 2001. Para los textos legales publicados en los años de la República, véase Casares Rodicio, Emilio (ed.). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1987.

<sup>6</sup> Ver Esplá, O. "Oscar Esplá, presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos explica su sentido y función". *El Sol*, 31 de marzo de 1932. El compositor defiende la actua-

ción de la institución y explica su funcionamiento interno y los trámites de sus acuerdos.

<sup>7</sup> Véanse los números 35 al 41 de la Revista, correspondientes al periodo julio - octubre de 1931.

<sup>8</sup> *Decreto de 21 de julio de 1931 (Gaceta 22 de julio)*: Presidente, Oscar Esplá; Vicepresidente, Amadeo Vives; Secretario, Adolfo Salazar; Vocales: Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Facundo de la Viña, Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, Eduardo Marquina y Jesús Guridi. *Orden de 27 de abril de 1940 (Mº Ed. Nal) (BOE 1 de mayo, núm. 121)*: Comisarios de la Música: Nemesio Otaño, Joaquín Turina y Antonio José Cubiles Ramos. *Orden de 3 de abril de 1941 (Mº Ed. Nal) (BOE 8 de abril, núm. 98)*: Presidente del Consejo Nacional de la Música, Nemesio Otaño; Vocales: José Cubiles, Víctor Espinós, Facundo de la Viña, Jesús Guridi, Antonio Tovar, José Roda y Marqués de Bolárque. Comisario de la Música, Joaquín Turina; Secretario de la Comisaría, Federico Sopena. *Orden de 31 de marzo de 1944 (Mº Ed. Nal) (BOE 29 de abril, núm. 120)*: incorpora a Pedro Rocamora y Valls y a Gabriel

García Espina a el Consejo Nacional de la Música.

<sup>9</sup> *Orden de 5 de noviembre de 1938 (Mº Ed. Nal) (BOE 9 de noviembre, núm. 142)*. Su artículo 4º designa miembros de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos a: Eduardo Marquina; José María Pemán, Manuel Machado, Enrique Fernández Arbós, Federico Moreno Torroba, Juan Ignacio Luca de Tena, José Cubiles, Luis Escobar, Pedro Pruna, Juan José Cadenas y Juan Mestres. Designa para la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales al escritor Juan Pujol. *La Orden de 23 de febrero de 1939 (Mº Ed. Nal) (BOE 19 de marzo, núm. 94)* amplía la Junta Nacional de Teatros y Conciertos con la inclusión de Melchor Fernández Almagro.

<sup>10</sup> Véase Holguín, Sandie Eleonor. *República de ciudadanos: cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona. Crítica, 2004, p. 92.

<sup>11</sup> *Orden de 27 de abril de 1940 (Mº Ed. Nal) (BOE 1 de mayo, núm. 121)*.

<sup>12</sup> *Orden de 3 de abril de 1941 (Mº Ed. Nal) (BOE 8 de abril, núm. 98)*.

<sup>13</sup> Otras iniciativas y resoluciones emanaron de instituciones como la Vicesecretaría de Educación Popular (premios de música y convocatoria de concursos para Orquestas de Radio Nacional) y Ministerio de Gobernación (organización y convocatorias de oposiciones para el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles). Véase: Pérez Zalduondo, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*... (CD ROM sin paginar).

<sup>14</sup> Fusi, Juan Pablo. *España. La evolución de la identidad nacional*. Madrid. Temas de Hoy, 2000, p. 249.

<sup>15</sup> La política relativa a las orquestas del Estado y regionales fue uno de los puntos más polémicos. La *Gaceta de Madrid de 15 de agosto de 1932* publicó las subvenciones a orquestas y sociedades corales: de una cuantía total de 200.000 ptas, 120.000 se destinaban a las dos grandes orques-

tas españolas, la Orquesta Sinfónica y la Filarmónica. A las masas corales y formaciones de música de cámara se destinaron las 80.000 ptas. restantes. Obtuvieron subvención: Orfeón Pamplonés, Orfeón Onubense, Orfeón Bungalés, Sociedad Coral de Portugalete, Sociedad Coral Santa Cecilia, de San Sebastián, Orfeón Leonés, de Alicante, Coruñés, Sociedad Coral de Granada, Orquesta Clásica de Madrid, Orquesta Bética, Orquesta de Cámara de Alicante.

<sup>16</sup> *Orden de 23 de enero de 1939 (Mº Ed. Nal) (BOE 29 de enero, núm. 29)*. El concurso da preferencia a aquellos municipios que estén dispuestos a mantener dos compañías, una lírica y otra dramática; el texto legal estipula que los artistas deberán tener carácter de funcionarios municipales. A las compañías se les exige una o dos obras de repertorio antiguo o extranjero por cada temporada, entre las que elija la Junta Nacional a propuesta de los Directores literarios o artísticos de las Compañías nacionales.

<sup>17</sup> Aguado, Ana y Ramos, Mª Dolores. *La modernización de España (1917-1939)*. Madrid. Editorial Síntesis, 2002, p. 45.

<sup>18</sup> Misiones Pedagógicas llevaban fonógrafos para enseñar a los campesinos sus propias aportaciones a la cultura (Ver Holguín, Sandie Eleonor. *República de ciudadanos...*, p. 78). El espíritu de Misiones Pedagógicas en la Junta Nacional de Música queda expuesto por Amadeo Vives cuando, al explicar las finalidades de la subvención que impulsó el primer Ministro de Instrucción Pública republicano, Marcelino Domingo, y al que su sucesor, Fernando de los Ríos, dio "forma práctica", señala que el millón de pesetas se dividió en tres partes: "un poco más de la mitad" a la creación del teatro de ópera cómica nacional; otra cantidad para la subvención de las orquestas Sinfónica y Filarmónica. "Lo restante irá a otros fines de estética musical, a las misiones pedagógicas que están unidas por la pura tradición de la Institución Libre, al folklore, etc"

(Vives, Amadeo. "Nuevos rumbos en el Teatro Lírico Español". *El Sol*, 23 de marzo de 1932).

<sup>19</sup> Pamela Radcliff. "La representación de la nación. El conflicto en torno a la identidad nacional y las prácticas simbólicas en la Segunda República", en: Rafael Cruz y Manuel Pérez Ledesma (eds.). *Cultura y civilización en la España contemporánea*. Madrid. Alianza Universidad, 1997, p. 313.

<sup>20</sup> *Gaceta de Madrid, 12 de julio de 1932*. Su primer catedrático, y por tanto el encargado de dar contenido real a esta enseñanza, fue el Presidente de la Junta Nacional de Música, el compositor Oscar Esplá.

<sup>21</sup> Salazar explica que lo que escribió en sus artículos del 22, 25 y 28 de abril de 1931 y del 16 de mayo del mismo año, va realizándose casi literalmente, señalando de forma implícita que el proyecto musical de la República fue suyo o basado en sus ideas e indicaciones (Véase: Salazar, Adolfo. "La Vida Musical. La temporada preliminar del Teatro Lírico Nacional. Ópera. Ópera Cómica. Zarzuela". *El Sol*, 1 de junio de 1932).

<sup>22</sup> Salazar, Adolfo. "La vida musical. La nueva cátedra de Folklore en el Conservatorio. Nuevos procedimientos y nuevos regímenes". *El Sol*, 13 de julio de 1932. El autor insiste en la necesidad de "metodizar la aplicación del folklore en la composición musical, y estudiar orgánicamente las consecuencias de esa aplicación en la música de nuestros días. Al lado de esta nueva rama de la ciencia musical, otras muy importantes nacen como consecuencia". La convocatoria del Concurso Nacional de Música en 1932, primera tras la constitución de la Junta Nacional de Música, tuvo un único tema: "una colección de canciones populares", inédita, preferentemente referentes a "las regiones menos exploradas folklóricamente". Para dicha convocatoria, Véase: Anónimo. "La vida musical. El Concurso Nacional de Música. En favor de nuestro folklore". *El Sol*, 4 de junio de 1932.

<sup>23</sup> *Ibidem*. Salazar pormenoriza incluso la dotación económica, igual a las universitarias: 5.000 ptas, complementándose con 7.000 ptas en el concepto 9º para la total dotación de 12.000, de forma similar a otras cátedras de Conservatorios. Para el crítico se trataba de planear “todo un futuro para la alta pedagogía musical, un plan de reorganización en las enseñanzas superiores, que quizá conduzca en línea recta a la Escuela Superior de Música”.

<sup>24</sup> Sobre la relación entre música e ideología en la década de los cuarenta, véanse las aportaciones de la autora en: “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”, en: Suárez-Pajares, Javier. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*..., pp. 57-78.

<sup>25</sup> Punto B) del Decreto: “Reorganización y administración del Teatro

nacional de Ópera y creación y administración del de la Zarzuela”.

<sup>26</sup> Según explica Amadeo Vives, se dedicó al teatro lírico la mitad de la subvención, esto es, medio millón de pesetas. La subcomisión estuvo formada por el poeta Marquina, el compositor Salvador Bacarisse y Amadeo Vives (Vives, Amadeo. “Nuevos rumbos en el Teatro Lírico Español”. *El Sol*, 23 de marzo de 1932).

<sup>27</sup> Rivas Cherif, Cipriano. “Para alusiones. La gran obra del Teatro Lírico Nacional”. *El Sol*, 25 de mayo de 1932.

<sup>28</sup> Véase Holguín, Sandie Eleonor. *República de ciudadanos...*, p. 92.

<sup>29</sup> Salazar, Adolfo, “La Vida Musical...”. *El Sol*, 1 de junio de 1932.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Ver Vives, Amadeo. “Nuevos rumbos en el Teatro Lírico Español”. *El Sol*, 23 de marzo de 1932.

<sup>32</sup> Aguado, Ana y Ramos, Mª Dolores. *La modernización de España (1917-1939)*..., p. 162.

<sup>33</sup> Esplá, O. “Oscar Esplá, presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, explica su sentido y función”. *El Sol*, 31 de marzo de 1932.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Salazar, Adolfo. “La Vida Musical”. *El Sol*, 1 de junio de 1932.

<sup>36</sup> *El Sol*, 24 de octubre de 1931.

<sup>37</sup> Rivas Cherif, Cipriano. “Para alusiones. La gran obra del Teatro Lírico Nacional”. *El Sol*, 25 de mayo de 1932.

<sup>38</sup> Subirá, José. “Correcciones. Muestrario de fantasías musicales. II y último”. *La Gaceta Literaria*, 55 (1, 4, 1929), p. 7.

<sup>39</sup> Ver Carbajosa, Mónica. *La Corte literaria de José Antonio*. Barcelona. Crítica, 2003, pp. 126-127.